

Георгий Гачев

Неминуемое
НЕМИНУЕМОЕ

Ускоренное развитие
литературы

Георгий Гачев

НЕМИНУЕМОЕ

Ускоренное развитие
литературы



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1989

Оформление художника
Д. ЧЕРНОГАЕВА

В этой книге будет развита своего рода «теория относительности» применительно к истории культуры. В движение относительно друг друга тут вовлечены, с одной стороны, западноевропейский и русский литературные процессы от древности и до наших дней, а с другой — болгарский — в XIX и киргизский — в XX веках.

Читатель приглашается как бы на два спектакля. А можно воспринимать это и как роман: жизнеописание народа, возрастание культуры из детства в мужество — и даже как детектив: дознание до истины и сути литературного процесса, до его тайных причин, соучастников и опасных связей... Ведь не обязательно важен должен быть предмет и знаменита местность: там Париж или Санкт-Петербург... — но и малое Датское королевство или казачья, дотоле неизвестная станица могут заинтересовать нас. Все зависит от того, насколько общечеловечен сюжет разыгрываемого здесь действия.

Г 4603010000-285 КБ-11-39-89
028(01)-89

ISBN 5-280-00921-0

© Состав, оформление. Издательство «Художественная литература» 1989 г.

ПРОБЛЕМА УСКОРЕННОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКА ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

1.

Ускоренный тип развития стран и народов и его распространенность в XX в. Два полюса, между которыми протекает ускоренное развитие: современное состояние мира и исходный исторический уклад. Диапазон колебания: от феодализма к доисторическому состоянию. Взаимодействие начала и конечного результата пройденного человечеством пути и его двусторонняя плодотворность. Вклад народов, стоящих на различных ступенях общественного развития, в решение всемирно-исторической задачи XX в.

Ускоренное развитие наций и культур есть в наше время явление всемирно-исторического порядка. Многие народы Восточной Европы, советского и зарубежного Востока, Африки, Латинской Америки, задержавшиеся в силу тех или иных причин в своем развитии, в определенный момент (обычно это бывает в эпоху складывания наций) пробуждаются к новой исторической жизни, включаются в единый мировой исторический процесс и за короткое время стремительно продвигаются вперед, догоняя, а в чем-то и перегоняя другие страны, народы и культуры.

Необычность этого типа общественно- и духовного развития заключается

в том, что здесь нация, народ сразу включаются в «магнитное поле», разность потенциалов которого громадна. Один его «полюс» составляет современное состояние мира, расколотого на две противоположные общественно-исторические системы: капиталистическую и социалистическую, — мира, характеризующегося чрезвычайно расчлененным материальным и духовным производством, сложными социальными структурами, развитой и противоречивой духовной культурой. Другой его «полюс» — это исходное состояние данного народа (страны) к моменту, когда начинается его новая историческая жизнь. Первый «полюс» («современное состояние мира») — относительно общ для всех стран, развивающихся в наше время ускоренно. Второй «полюс» ускоренного развития, напротив, очень подвижен и передвигается от нашего времени в глубь веков и тысячелетий на разные социально-исторические расстояния. Одни начинают с развитого и стабилизировавшегося феодального состояния (как в XIX веке Турция, Персия и другие страны Ближнего и Среднего Востока). Другие (как, например, Китай и Индия) — с еще более древней общественно-исторической формации, расцвет которой в древности был столь пышен, что именно поэтому она и потом долгие века и тысячелетия могла своими сложными и развитыми формами (почти не меняя их) обслуживать жизнь этих стран, задерживая тем самым их развитие.

Третьи, как, например, наши нынешние среднеазиатские республики: Казахстан, Киргизия, Туркмения и другие, начинали, так сказать, с патриархального феодализма. Четвертые начинают со стадии патриархально-родового строя. Пятые, как наши евреи, чукчи или — с другой стороны — многие народы ныне пробуждающейся Африки, начинают с такого уклада, для характеристики которого придется уже применять классификацию разных ступеней доисторического состояния человеческого общества.

То есть эти формации от современного состояния мира простираются уже не в глубь веков (этот стертый оборот здесь теряет смысл), а в глубь тысячелетий и десятков тысяч лет...

В совершающемся ныне ускоренном развитии того или иного народа, следовательно, осуществляется смыкание начала и достигнутого ныне конечного ре-

зультата длительного всемирно-исторического развития всего человечества как целого. В нем человечество словно воспроизводит в сжатом виде, напоминает себе и созерцает весь путь от первобытного состояния к современности. Здесь оно также получает возможность заново переосмыслить весь свой путь и понять, что в нем было действительным завоеванием, а что мнимым. Здесь оно может заново выверить свои ценности, а цивилизация получает возможность воочию узреть как приобретения, так и утраты на своем пути...

Итак, в ускоренном развитии вступают в прямое взаимодействие стороны, между которыми порой пролегает дистанция поистине огромного размера. Чукчи, не знавшие железа и письменности, сталкиваются с кибернетической машиной и духовной проблематикой Толстого и Горького, Шолохова и Хемингуэя... Как только мы таким образом сформулировали это столкновение, нам тотчас же вспомнились факты обостренного интереса, который проявляли и проявляют эти писатели и мыслители как раз к добуржуазным, патриархальным формам жизни и духовной культуры (фольклора), нравам людей, на которых разъединяющая сила корысти и отчуждения не наложила еще своей печати. Толстой разоблачает уродливые «плоды просвещения» с позиции патриархального крестьянства, Горький в докладе на I съезде советских писателей показывает, что устное творчество народа создало такие художественные идеи, образы и формы, до высоты которых не могла уже подняться культура классового общества. Вспомним также то обновление, которое пережили и переживают искусство и литература XX века от обращения к образам и формам древних культур и буржуазно «неразвитых» народов. Неоспоримо воздействие их ритмов, мелодики, манеры живописания на современное искусство, способов народного врачевания — на современную медицину.

Все эти и многие другие факты побуждают взглянуть на взаимодействие современной цивилизации с так называемыми «отсталыми» народами в ценностных соотношениях почти противоположного порядка. Не только чукчи получают и обогащаются от перенесения в свою жизнь современных форм производства, быта и духовной культуры. Нет, сами наиболее развитые и передовые страны современного ми-

ра открывают в ходе соприкосновения с так называемыми «отсталыми» народами такие ценности — формы общественной жизни, быта, нравы, произведения материальной и духовной культуры, памятники искусства, — которые современная капиталистическая цивилизация создать не может. В свою очередь, притягательная для развивающихся стран и народов сила социалистической общественной формации состоит в том, что в ее формах оказывается возможным синтез, сплав докапиталистических форм жизни и сознания с наивысшими, возникшими из распада и преодоления капиталистической формы общественной и духовной жизни.

Таким образом, в современном мире ускоренное развитие народов плодотворно, так сказать, в обе стороны: и для самих народов, поскольку они впитывают в себя высочайшие достижения мировой цивилизации, и для этой последней, ибо в ходе ускоренного развития эти народы могут выработать, и действительно вырабатывают, такие новые формы жизни и сознания, в которых соединяются положительные ценности доклассовых форм жизни и сознания с ценностями, созданными человечеством в ходе противоречивого капиталистического прогресса. Его основное противоречие состоит в отделении, «отчуждении» жизни общества, общественного богатства от человека, так что человек становится средством для собственной жизни вещей и общественных установлений. Этого-то, социального, «отчуждения» не знает добуржуазное состояние общества (хотя оно знает другое «отчуждение», проистекающее из невыделенности человека из мира природы и власти ее отношений).

И поскольку основной всемирно-исторической задачей, которую призвано осуществить коммунистическое переустройство общества, является воссоединение всего общественного богатства с человеком, для него и для решения его задач равно ценны как современное многосложное производство и духовная культура, так и предшествующие, свободные от отчуждения формы людского общежития и духовной культуры. И то, что мы ценим народы независимо от расы и цвета их кожи, а культуры — независимо от уровня их развития, не есть просто знак формального к ним уважения. Нет, это уважение есть научно закономерный вывод из признания равной ценности для будущих судеб челове-

чества усилий разных народов, которые тем прежде всего и разнятся друг от друга, что реализуют в себе какое-то уникальное, неповторимое и неподменяемое соединение общих всем народам фаз общественного и духовного развития.

И не случайно человечество именно в XX веке стало подтягивать свои резервы — народы, временно стоявшие в стороне от столбовой дороги всемирно-исторического движения, — и бросило этих новых бойцов на свою арену. Значит, для решения новых вызревших в человечестве задач привлечены наряду со «старыми» нациями и свежие силы — и без них эти задачи не могут быть ни поняты, ни поставлены по-настоящему, ни решены. И сформулированная Лениным закономерность слияния в XX веке пролетарско-социалистического движения рабочего класса «старых» европейских стран с национально-освободительным движением колониальных или угнетенных империализмом народов в единый фронт и есть выражение этой с обеих сторон (современной цивилизации и «отсталых» народов) назревшей потребности, невозможности обойтись друг без друга. Следовательно, и сама всемирно-историческая задача, решаемая этим соединением, очень многогранна по своему содержанию.

2

Априорная ясность общего вывода и трудность конкретного рассмотрения. Как обнаружить закономерность в сумятице «бурного» периода? Что ускоряется? Общемировой исторический процесс как «система отсчета». Норма и аномалия. Известное и неизвестное меняются местами. Норма как искомое. Соизмеримы ли полвека ускоренного развития одного народа с многотысячелетней историей человечества? Ускоренное развитие как «стяжение» всего развития человечества и как инструмент исследования общемировых закономерностей. Методика предстоящего исследования. Национальное своеобразие или повторяемость? Неожиданные метаморфозы. Результат поправляет поставленную цель. «Самокорректирующая» природа последовательного мышления и мнимая всесторонность мышления, пытающегося «сочетать и то, и другое».

Итак, общее решение проблемы ускоренного общественного и духовного развития ясно заранее, еще до ее решения: в ходе такого развития образуется какой-

то сплав, синтез из прежней национальной традиции и современного состояния мира. Но именно потому, что общий вывод ясен заранее, сам по себе он еще ничего не стоит. Вся трудность начинается тогда, когда мы делаем следующий шаг и задаемся вопросом: а какой именно «сплав» и «синтез» здесь образуется и, следовательно, в чем конкретно состоит то новое, что данный народ в ходе своего ускоренного развития вносит в жизнь и культуру XX века? Чтобы понять это, надо окунуться в сам процесс ускоренного развития, рассмотреть само его протекание, а не просто судить с точки зрения начала и конечного результата.

И вот мы делаем этот шаг, погружаемся в бурное течение — и мы ошеломлены, растеряны: на нас сразу наваливаются какие-то причудливые явления, образования, в которых арханка смешана с новизной, как в современной одежде стран Ближнего и Среднего Востока чалма венчает собой пиджак, а в политической жизни принц может действовать как председатель ЦК политической партии; самые новейшие явления и формы возникают раньше, чем те, что им в иных странах предшествуют (самолет и радио проникают в быт чукчи раньше, чем железная дорога, а письменность, искусство кино — раньше театра); страна и ее культура совершают какие-то невероятные скачки... Как разобраться в этом хаосе, в этом нагромождении разнородных элементов, которые являет собой процесс ускоренного развития, особенно в его «бурный» период, когда начинаешь рассматривать его вплотную? Есть ли в этом развитии какая-то закономерность, в «хаосе» случайностей — какая-то определенная последовательность, а если есть, то как добраться до нее?

И вот здесь нам на помощь приходит общемировой исторический процесс, который в своих бесчисленных и разнообразных звеньях являет целостность, единство. Нет иного способа докопаться до специфической природы данного национального организма, как просветив его общемировым процессом, и именно в его целостности, а не взяв из него наугад отрезок, который нам на первый взгляд почему-либо представляется наиболее похожим на то или иное явление, которое предстоит исследовать. Только в этом случае у нас будет гарантия, что мы не оставили за бортом

нашего рассмотрения как раз того, что наиболее близко к сути исследуемого явления.

Итак, чтобы понять ускоренное общественное и литературное развитие, мы прежде всего задаемся вопросом: а что же именно ускоряется? Почему данное развитие представляется нам ускоренным, то есть аномальным? Следовательно, какой-то другой тип развития существует в нашем представлении как норма, как исходная «система отсчета»?

За таковую «норму», естественно, принимается известный нам опыт всемирно-исторического развития человечества — у нас нет иного, более богатого и все в себя включающего, мерил. В отношении к исследуемому, новому явлению — X (иксу), который нам предстоит определить, — он предстает как уже известное, на которое мы можем непрерывно опираться как на твердь, когда начинаем продвигаться среди хлябей и ощупывать те торосы и нагромождения, которые ожидают нас в стране ускоренного развития. Но как только мы пробуем в нашем продвижении опереться на опыт мирового развития как на уже известный, с ним происходит какая-то таинственная метаморфоза: те наши представления о явлениях и закономерностях общемирового развития, которые казались ясными и устойчивыми, вдруг размягчаются, тают — и вот уже предстают как величины неизвестные, искомые, которые жадно ждут своего объяснения и с надеждой взирают как раз на тот новый общественно-исторический организм, который мы вводим в обиход: может быть, из него и с его помощью будет многое выяснено в тех общих закономерностях, которые движут историческим и духовным развитием человечества? И вот наши контрагенты поменялись ролями, и мы уже не знаем, что есть известное, а что — неизвестное: закономерность ли «нормального» исторического развития или путь ускоренного развития. Ведь «норма»-то совсем не есть шаблон, который стоит лишь наложить, примерить к новому явлению, чтобы в нем все сразу стало ясно, — нет, «норма» тоже есть искомое. И анализ случая ускоренного общественного и духовного развития в принципе может дать нам более глубокое понятие о многих закономерностях развития человечества вообще.

Так ли это? Не слишком ли большие надежды мы возлагаем на тот или иной случай ускоренного разви-

тия? Соизмеримы ли они вообще — многотысячелетнее развитие человечества, которое шло так сложно, противоречиво и многообразно, и несколько десятилетний развития одного национально-исторического организма?

Не только соизмеримы, но само наше научное знание о том, чем было человечество когда-то и какие стадии оно проходило в своем изменении, как раз и рождено не столько знанием о том, что было, допустим, на территории России или Франции тысячи и десятки тысяч лет назад (ведь это исчезло и наблюдению недоступно — остались от него лишь таинственные, загадочные вещи, знаки, сами по себе нерасшифровываемые), а сколько наблюдением над тем, как, в каких формах живут (или недавно жили) в наше время народы, находящиеся на аналогичных ступенях развития¹. Сами материальные предметы и символические знаки, оставшиеся от древних поселений, лишь в свете наблюдений над аналогичными живыми явлениями могут быть поняты в их исторической роли и значении.

И когда мы обращаемся к совершающемуся ныне у тех же якутов переходу от патриархально-родового строя и фольклорно-религиозного мышления к социалистическому производству и общезжитию и к современной образованности и культуре, на наших глазах, словно в лабораторных условиях, доступно экспериментальному наблюдению, сжато воспроизводится путь и тенденция всемирно-исторического развития человечества (так что можно осязать его образующиеся одна за другой формы и ступени, как растущие члены живого организма). Ускоренное развитие есть его стяжение. Но в стяжении как раз могут более выпукло проступить те самые основные сочленения, этапы, стадии, формы общемирового развития, которые не так отчетливо выступают в более длительном «нормальном» развитии (здесь они, напротив, затемняются обилием и пышным развитием более частных ступеней и форм), которое в сравнении с ускоренным интенсивным развитием являет собой в данном отношении

¹ Таким именно путем, например, Морган реконструировал структуры общезжития древних римлян, кельтов, германцев: он приложил к ним наблюдения над аналогичными отношениями внутри рода ирокезов, существовавших еще в середине XIX в.

тип развития более экстенсивного. Сама история прodelьвает здесь работу абстракции и обобщения. В ускоренном развитии происходит словно очищение закономерного, отмечается более или менее второстепенное и осуществляется лишь то, что обладает самой глубокой необходимостью: то и те формы, без чего — или не развив в себе которые — ни один народ (страна) в современных условиях не мог бы существовать как самостоятельный общественный организм¹.

Таким образом, конкретное исследование случая ускоренного развития становится инструментом исследования общемировых закономерностей (в данном случае духовного и литературного развития). Но, повторяю, увидеть их здесь можно будет лишь в том случае, если само это ускоренное развитие рассматривать не как нечто провинциальное и частное и не описывать его легкомысленно, как просто экзотический раритет, но отнестись к нему серьезно и с должным уважением, ожидая от него не еще один частный пример для иллюстрации уже известного, а новое «откровение» сущности. А для этого следует поставить этот случай в систему координат всемирно-исторического масштаба.

Мы не устаем настаивать на этом принципе, ибо он и составляет методологию настоящего исследования. О чем мы будем говорить: о национальном (историческом) своеобразии пути данного народа и его духовной культуры и его неповторимом вкладе в историю и культуру человечества или об общих закономерностях духовной эволюции человечества?

¹ Подобно тому как естественный исследователь может зачастую глубже понять общие законы эволюции, анализируя не высокий образец того или иного вида, а переходный от предыдущего вида к новому и, следовательно, хотя и смешанный, «нечистый» и в иных отношениях, как может показаться, «недоразвитый», но зато как бы двухвидовой экземпляр, так и исследователь общественного сознания и литературы может зачастую на материале «несовершенном» глубже проникнуть в действие именно основных, глубинных закономерностей процесса (ибо здесь они действуют обнаженнее), чем на материале чрезвычайно усложненной и расчлененной духовной культуры, где каждая ее ступень, форма осуществляется множеством фигур и сочленений, так что труднее отделить тенденции глубинные, необходимые от более или менее второстепенных.

В применении к ускоренному развитию, допустим, тех же якутов мы в первом случае скажем, что они в исходный момент стояли на ступени кочевого образа жизни, что рабовладельческую, феодальную и капиталистическую формации они миновали, что прямо от патриархально-родовых отношений они перешли к социалистическим общественным отношениям. Что касается своеобразия их духовной культуры, то в исходный момент их общественное сознание носило фетишистски-религиозный характер, словесное художественное творчество осуществлялось у них в форме фольклора, и в наше время у них складывается литература, развивающаяся сразу по пути реализма.

Что же произошло? Вдумаемся в соотношение того, что мы хотели сказать и что у нас сказалось. Мы заговорили о том, что у этого народа неповторимо, а в действительности выговорили лишь то, что повторимо: все наши категории, понятия, термины и вообще слова, с помощью которых мы пытались освоить и передать национальное своеобразие, — образ жизни, общественный строй и общественная формация (рабовладельческая, феодальная, капиталистическая, социалистическая), религия, фольклор, реализм и т. п. — суть всеобщие категории исторического и духовного развития человечества и выражают лишь повторяемые в разных странах явления.

Осознав этот парадокс, попробуем начать с другого конца — с точки зрения повторяемости — и сознательно станем выяснять, что в развитии якутов общего с развитием других стран и народов. О чем тогда мы будем говорить? Только мы скажем, например, что у них в исходный момент наблюдаются кочевой образ жизни и патриархально-родовые отношения, как тут же будем вынуждены себя опровергнуть и вести речь об «отклонениях» от известных нам уже форм кочевых и патриархально-родовых отношений. То же самое произойдет с нашей мыслью (а также категориями и словами), когда мы заговорим о религии, фольклоре, реализме в якутской литературе. Мы скажем, что ни одно явление (категория) не осуществлялись там в чистом виде, но в каком-то своеобразном, то есть что там теряют силу все «нормативные» понятия и категории, призванные выражать повторяемое, и что, наконец, «кто не был, и не видел, и не слышал

собственными глазами и ушами, тот и представить себе не может и не поймет того-то и того-то...»¹.

Итак, мы заговорили о том, что у этого народа повторимо, обще с другими народами, а выговорили, что там нет ничего похожего на уже известное нам. Такова уж природа нашего мышления и языка: выговаривать то, что говорящий заранее не имел в виду, и тем самым компенсировать односторонность его к одной цели направленного движения — и таким образом все равно представить явление в его полноте и целостности.

Таким образом, в какую бы мы сторону ни пошли — поставим ли мы своей целью исследование национального своеобразия или общих закономерностей, — если мы будем до конца последовательны, а не станем на полдороге суетиться и прибегать к мнимо многостороннему приему «сочетания» (с одной стороны, это явление родственно известным нам, а с другой — своеобразно), мы все равно в целом выразим одно и то же объективное содержание (истину) явления в его целостности.

3

Явления, аналогичные ускоренному развитию, в прошлые эпохи. Белинский об одновременном прохождении Россией тех фаз жизни и культуры, которые в Европе осуществлялись последовательно. Замедленный и ускоренный типы развития. Преобладание последнего с установлением капиталистической формации. Поступательный и скачкообразный виды ускоренного развития в XIX и XX вв. Почему для анализа избран случай ускоренного развития, типичный для XIX в.

Но такая ли уж новинка — явление ускоренного развития? Пусть в XX веке оно бросается в глаза: не-

¹ Этим ходом нас уже вообще отсылают из сферы отвлеченной мысли к чувственной достоверности, непосредственному опыту. Но этого-то непосредственного опыта (прямого общения и жизни среди якутов) не могут иметь все настоящие и будущие люди на земле. И отвлеченная мысль и язык для того-то и созданы человечеством, чтобы заменить непосредственный чувственный опыт и перелить его в общезначимые понятия и общепонятные категории. А здесь, в сфере отвлеченного мышления, и для выражения особенности, единичности явления, и для выражения его всеобщности действуют, как мы в этом уже могли убедиться, единые понятия и категории.

прерывно вспыхивает в разных уголках земного шара и отличается особой стремительностью, интенсивностью протекания. Но не совершалось ли оно и ранее, хотя и в менее броских и ярко контрастных формах? И в самом деле, в чем суть ускоренного развития? Это есть развитие народа (страны) при том, что соседний народ (народы) уже прошел какой-то более длительный путь и накопил больший опыт общественного и культурного развития. Но так, и только так, всегда и совершалось развитие каждого народа, нации. Древнегреческая цивилизация поначалу питается формами жизни и культурой Древнего Египта (даже Пифагор и Геродот в VI—V веках до н. э., когда в Греции уже пышно развивалась собственная цивилизация, ученически взирают на историю Египта и мистико-математические учения египетских жрецов).

Новоевропейские нации начинают свое развитие на плечах полуторатысячелетнего цикла античной цивилизации. И когда «варварские» племена готов, англо-франков, находившиеся в III—V веках н. э. на примерно «гомеровской» стадии общественного и духовного развития, соприкасались с культурой Рима и принимали христианство, в этом акте словно смыкались начало и конец античного общественного и культурного цикла: гомеровское сознание вступало в прямое взаимодействие с христианским. Итогом их взаимопроникновения, синтеза и развития и явилась европейская культура нового времени.

Еще Белинский совершенно отчетливо указывал на аналогичное явления ускоренного развития в России начиная с Петра I. «Мы, — писал он в статье о «Герое нашего времени», — вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развились последовательно»¹. В своих статьях о Пушкине (особенно в первой — четвертой) Белинский как раз прекрасно показал, как русские писатели от Ломоносова до Жуковского осуществляли в России необходимые, общемировые стадии литературно-художественного развития: Карамзин осуществляет стадию «чувствительности»; Жуковский — стадию, как назвал ее Белинский,

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 198.

«романтизма средних веков», привившего русской литературе высокую духовность; Батюшков — стадию античной чувственной пластики, и т. д. И все это в итоге слилось в неповторимое, истинно национальное и одновременно общемировое явление пушкинского творчества.

Ускоренный характер развития своих стран был очевиден еще в XIX веке деятелям культуры ряда стран восточной Европы: Венгрии, Румынии, Сербии, Болгарии и др. И главные их устремления были направлены на то, чтобы в сжатом виде «пересадить» на национальную почву культурный опыт других, более передовых стран (Западной Европы и России), но сделать это так, чтобы одновременно (а не после этого) развивать именно национальную культурную традицию, создавать самобытные ценности.

Таким образом, так сказать, прецедент ускоренного развития наблюдался в истории человечества не раз. Но особенно частым и постоянным явлением оно стало именно в капиталистической общественной формации. Именно бурный темп ее развития, стремление унифицировать экономику, общественное устройство и культуру всех стран мира породили это ощущение и единства мирового развития, и стремление «отсталых» стран как можно скорее¹ «подтянуться» до уровня передовых.

Однако вариант того ускоренного развития, которое проходили страны и культуры в XIX веке, отличается от аналогичных процессов в XX веке своим более плавным, поступательным, равномерным качеством. Здесь нет таких ошеломляющих скачков. Вот почему приступить к исследованию того, как конкретно протекает ускоренное развитие и в каком отношении оно стоит к «нормальному», легче на материале какой-либо страны (культуры) XIX века, тем более что сам процесс в этих странах уже во многом стаби-

лизировался и видны те результаты, к которым он привел (чего еще нельзя сказать об аналогичных процессах в XX веке).

4

Болгария XIX в. как показательный и плодотворный для анализа случай ускоренного развития. Взаимобусловленность ускоренного и замедленного развития. Дальнейший ход исследования. Его двуплановость: текст и подтекст. Жанр теоретической истории (исторической теории) литературы как естественное порождение самой проблемы. Преимущество исследуемого периода: достаточно много и достаточно мало фактов. Совпадение исторической и теоретической характеристики явлений. Конкретный историзм и метод «приурочений».

Общественная и литературная жизнь Болгарии (которая в своем развитии была прервана пятисотлетним османским игом¹) в XIX веке, особенно в его первой половине, являет собой довольно показательный и благоприятный для исследования пример ускоренного развития.

Еще Горький в 1912 году писал об интенсивности болгарской общественной и литературной жизни: «После пятивекового гнета чужой народности Болгария возвратилась к жизни индивидуальностью яркой, полной творческих сил и быстро заняла достойное ей место в семье культурных наций»². Развитие Болгарии, во-первых, имеет достаточно широкий диапазон: так, еще в 30-е годы XIX века в литературе плодотворным жанром являются жития святых, а в конце XIX века в литературе Болгарии возникает социалистическая поэзия и модернизм, то есть духовное раз-

¹ Здесь проступает общая закономерность: ускоренное развитие возникает как естественное следствие замедленного развития в предшествующую историческую эпоху. Это мы наблюдаем и в России: бурное развитие, начавшееся в эпоху Петра I, явилось как бы компенсацией того несколько замедленного темпа жизни, который установился в России в XIII в. после татаро-монгольского завоевания. Подобно этому ускоренное развитие, которое с конца XIX в. переживает Индия и Китай, есть плод предшествующей стабильности их жизни и культуры.

² Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 452.

¹ Ведь развитие новоевропейских наций, начинавших с «гомеровского» состояния уже при наличии христианства, в сравнении с интенсивным развитием Древней Греции предстает не как ускоренное, а скорее как замедленное. Древние греки через три-четыре века после «гомеровского» состояния развили такую сложную цивилизацию (V—IV вв. до н. э.), аналогичную которой новоевропейские нации развили лишь в эпоху Ренессанса, то есть тысячелетие спустя после своей «гомеровской» эпохи.

витие страны за полвека проделало путь, который, например, в Англии или Франции занял несколько веков и даже тысячелетие¹. Во-вторых, внутри этого полувека развитие — при всех его скачках, забегах вперед — все же носило явно поступательный характер, так что ускоренное развитие может предстать как цепь последовательно и закономерно сменяющих друг друга явлений.

С этой скрытой закономерностью, ее упругой силой мы встречаемся тотчас же, как только приступаем к изучению болгарской литературы середины XIX века. Интересуясь тем, как воспринималась русская литература в Болгарии, я столкнулся с фактом, который сразу меня озадачил: в 40-е, 50-е и 60-е годы XIX века даже самые просвещенные болгары и болгарские писатели не воспринимают ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Гоголя — но восхищаются Ломоносовым, Державиным и Карамзиным. Крупнейший болгарский поэт того времени Петко Славейков переводит стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» под названием «Канарейка», то есть переосмысляя Пушкина в сентиментальном плане. Объяснить эти факты «национальным своеобразием» — значит подставить новое неизвестное У под наш X. Отнести их по спасительному ведомству «индивидуального своеобразия» есть такое же уклонение от проблемы.

В этих фактах ясно выявилось, что одновременность литературных явлений разных стран (Петко Славейков — современник Белинского, Тургенева и Толстого) не снимает их последовательности во времени; 50-е годы XIX века в болгарской литературе, если мы измерим их масштабом русского общественно-литературного процесса, равны не середине XIX века, а второй половине XVIII века.

Однако еще через двадцать лет, в 70-е годы XIX века, болгарская литература в лице Каравелова и Бо-

гева, которые столь энергично и творчески воспринимали идеи Герцена и Чернышевского, кажется, почти сравнивается с русским литературным процессом. А в 80—90-е годы XIX века болгары по размаху социалистического движения перегоняют ряд развитых стран Запада, и в XX веке метод социалистического реализма появится у них раньше, чем в таких развитых странах, как Англия и США.

Чтобы размотать этот клубок, я обратился к начальному периоду этого ускоренного развития: к общественной и литературной жизни Болгарии XVIII — первой половины XIX века, и начал исследовать этот период во всех его деталях.

Настоящая книга и представляет собой не что иное, как историю болгарской литературы этого периода. Моя задача как исследователя сводилась лишь к тому, чтобы реконструировать внутреннее сцепление фактов, установить их истинно закономерную последовательность. Но, как мы уже выяснили выше, сделать это было невозможно без сравнительного метода, не прибегая к прямым (или в точке зрения, или в повороте мысли скрытым) сопоставлениям, параллелям с мировым, и прежде всего западноевропейским, общественным и духовным развитием. Поэтому исследование сознательно носит как бы двухплановый характер. Один план — открытый — есть история болгарского духовного развития первой половины XIX века. Второй план — скрытый как подтекст — есть логически реконструированная закономерная последовательность мирового (в частности — европейского) духовного и литературно-художественного развития. Поэтому книга по жанру своему стремилась быть чем-то вроде исторической теории или теоретической истории литературы.

Сама двуединая проблема, поставленная нами (упорядочить «хаос» бурного развития и с помощью этого «хаоса» по-новому осознать порядок мирового развития), для своего выяснения, естественно, породила такой жанр исследования, ибо иным способом ни увидеть ее, ни подступиться к ней, ни тем более овладеть ею, как мне представляется, нельзя.

Материал, на котором совершалось исследование этой проблемы (болгарская общественная жизнь и литература первой половины XIX века), во многом шел нам на помощь. Дело в том, что в этот исторический

¹ Стремительный темп жизни исследуемого периода ясно ощущается в письме просветителя 30-х годов Н. Рильского учителю Р. Поповичу от 9 ноября 1838 г.: «Время нас научит всему. Заключение так из того, что мои прошлогодние суждения отстают от нынешних, елико восток от запада, а коли Бог продлит мою жизнь, мысли будущего года отнюдь не будут согласовываться с нынешними». (Цит. по кн.: Пенев Б. История на новата българска литература, т. III. София, 1932—1936, с. 978. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте указанием инициалов автора — Б. П., — тома и страницы.)

витие страны за полвека проделало путь, который, например, в Англии или Франции занял несколько веков и даже тысячелетие¹. Во-вторых, внутри этого полувека развитие — при всех его скачках, забегах вперед — все же носило явно поступательный характер, так что ускоренное развитие может предстать как цепь последовательно и закономерно сменяющих друг друга явлений.

С этой скрытой закономерностью, ее упругой силой мы встречаемся тотчас же, как только приступаем к изучению болгарской литературы середины XIX века. Интересуясь тем, как воспринималась русская литература в Болгарии, я столкнулся с фактом, который сразу меня озадачил: в 40-е, 50-е и 60-е годы XIX века даже самые просвещенные болгары и болгарские писатели не воспринимают ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Гоголя — но восхищаются Ломоносовым, Державиным и Карамзиным. Крупнейший болгарский поэт того времени Петко Славейков переводит стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» под названием «Канарейка», то есть переосмысляя Пушкина в сентиментальном плане. Объяснить эти факты («национальным своеобразием» — значит подставить новое неизвестное У под наш X. Отнести их по спасительному ведомству «индивидуального своеобразия») есть такое же уклонение от проблемы.

В этих фактах ясно выявилось, что одновременность литературных явлений разных стран (Петко Славейков — современник Белинского, Тургенева и Толстого) не снимает их последовательности во времени; 50-е годы XIX века в болгарской литературе, если мы измерим их масштабом русского общественно-литературного процесса, равны не середине XIX века, а второй половине XVIII века.

Однако еще через двадцать лет, в 70-е годы XIX века, болгарская литература в лице Каравелова и Бо-

¹ Стремительный темп жизни исследуемого периода ясно ощущается в письме просветителя 30-х годов Н. Рильского учителю Р. Поповичу от 9 ноября 1838 г.: «Время нас научит всему. Заключение так из того, что мои прошлогодние суждения отстоят от нынешних, елико восток от запада, а коли Бог продлит мою жизнь, мысли будущего года отнюдь не будут согласовываться с нынешними». (Цит. по кн.: Пенев Б. История на новата българска литература, т. III. София, 1932—1936, с. 978. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте указанием инициалов автора — Б. П., — тома и страницы.)

тева, которые столь энергично и творчески воспринимали идеи Герцена и Чернышевского, кажется, почти сравнивается с русским литературным процессом. А в 80—90-е годы XIX века болгары по размаху социалистического движения перегоняют ряд развитых стран Запада, и в XX веке метод социалистического реализма появится у них раньше, чем в таких развитых странах, как Англия и США.

Чтобы размотать этот клубок, я обратился к начальному периоду этого ускоренного развития: к общественной и литературной жизни Болгарии XVIII — первой половины XIX века, и начал исследовать этот период во всех его деталях.

Настоящая книга и представляет собой не что иное, как историю болгарской литературы этого периода. Моя задача как исследователя сводилась лишь к тому, чтобы реконструировать внутреннее сцепление фактов, установить их истинно закономерную последовательность. Но, как мы уже выяснили выше, сделать это было невозможно без сравнительного метода, не прибегая к прямым (или в точке зрения, или в повороте мысли скрытым) сопоставлениям, параллелям с мировым, и прежде всего западноевропейским, общественным и духовным развитием. Поэтому исследование сознательно носит как бы двуплановый характер. Один план — открытый — есть история болгарского духовного развития первой половины XIX века. Второй план — скрытый как подтекст — есть логически реконструированная закономерная последовательность мирового (в частности — европейского) духовного и литературно-художественного развития. Поэтому книга по жанру своему стремилась быть чем-то вроде исторической теории или теоретической истории литературы.

Сама двуединая проблема, поставленная нами (упорядочить «хаос» бурного развития и с помощью этого «хаоса» по-новому осознать порядок мирового развития), для своего выяснения, естественно, породила такой жанр исследования, ибо иным способом ни увидеть ее, ни подступиться к ней, ни тем более овладеть ею, как мне представляется, нельзя.

Материал, на котором совершалось исследование этой проблемы (болгарская общественная жизнь и литература первой половины XIX века), во многом шел нам на помощь. Дело в том, что в этот исторический

отрезок времени в общественной жизни и духовной культуре Болгарии совершилось достаточно много больших и малых событий, чтобы в них можно было бы прощупать закономерное и разветвленное историческое движение, и в то же время их произошло достаточно мало, чтобы, обнимая их, мы не пытались «объять необъятное» и могли производить не выборку фактов (которая всегда в той или иной мере произвольна и к тому же априорно предопределяет последующий анализ и выводы), но охватить их почти все. По крайней мере, все известные к настоящему времени старопечатные книги (журналы, газеты и проч.), другие издания и многие рукописные памятники болгарской литературы первой половины XIX века (точнее — до 1847 года) могли быть охвачены в настоящем исследовании¹. Это и дало возможность совпадения конкретно-исторического (порой даже текстологического) изучения с теоретическим осмыслением. При этом чем тщательнее осуществлялось изучение литературного факта, тем более глубокие и общие теоретические закономерности могли, в принципе, извлекаться из этого изучения. (Как это удалось осуществить на деле, это другой вопрос: мы здесь говорим о тех благоприятных возможностях, которые предоставлял в распоряжение исследователя сам его материал.)

Историческая характеристика фактов исследуемого периода тем самым могла совпадать с их теоретической характеристикой. Это, с другой стороны, определило особенность социально-исторического объяснения идеологических явлений в настоящем исследовании. Мы видели задачу не в том, чтобы рассказать об «исторической обстановке» как «окружении» («эпохе», «времени»), в котором протекало духовное развитие Болгарии, и показывать, под влиянием каких именно крестьянских восстаний или датированных тем или иным годом политических событий происходили изменения в общественном сознании и литературе. Такое соотнесение разрушает возможность проследить со-

¹ Чтобы глубже проникнуть в исследуемую эпоху, нам пришлось изучать большую часть ее памятников по старопечатным книгам и рукописям. Некоторые материалы вводятся в научный обиход впервые. Так, в архиве Н. Герова, хранящемся в библиотеке им. В. Коларова в Софии, нами было обнаружено до 75 стихотворений и отрывков первого болгарского поэта Н. Герова. Многие наши выводы основываются именно на этих новых материалах.

циально-историческую закономерность в специфической именно для данного явления (общественного сознания, литературы, художественности) форме. При таком понимании связи жизни и литературы ее явления уже не смогут предстать как органическое сцепление, как стройный, внутренне последовательный ряд, а будут подчиняться суеде торопливых и поверхностных, более или менее остроумных, но всегда лишенных обязательности наблюдений, соображений, сопоставлений и выкладок.

Мы хотели докопаться до той области, в которой социально-экономическое развитие проникает в сердцевину форм сознания и литературы, их специфического содержания и структур и определяет их изменения не тем или иным своим явлением: голодом, засухой, экономическим соглашением, кризисом или совершившимся политическим выступлением, документом (которого могло бы не быть), а движением своей сущности, которая прямо преобразуется в движении специфической сущности («природы») идеологических форм.

Этот последний, обобщенный, способ исторической характеристики эпохи как определенного «состояния мира» (то есть общественной и, соответственно, идеологической формации) и прямое выведение из него жизненной и мыслительной проблематики эпохи и типа мироощущения и психики человека на самом деле оказывается гораздо более конкретным и материалистическим, чем кажущаяся конкретность «приуроченный» идеологических и литературных явлений к данным (а почему не иным?) историческим событиям. Эти «приурочения», внешние прикрепления, кажется, дают материалистическое объяснение идеологическим явлениям и избегают вульгарного социологизма: прямого выведения их из экономики и классовой борьбы, и указывают цепь сложных связей и опосредования, в ряду которых данное идеологическое явление становится понятным. На самом же деле здесь привлекается ворох побочных (хотя часто и закономерных) соображений, которые своей мнимой обстоятельностью и пестротой способны лишь отвлечь мысль от поисков основной сути явления и его коренной связи с ситуацией жизни — связи, которая уловима лишь одним, именно данной идеологической форме (здесь — литературе) присущим способом.

Литература и общественное сознание. Часть или целое? Трудности на пути отграничения своего предмета. Современное специализированное изучение и его несоответствие целостной природе древних памятников культуры. Представление организма через механизм. Специалист в положении Нарцисса. Модернизация как произвольный результат применения устойчивых специализированных критериев. Перемешность критериев (в том числе и критерия художественности) как их функциональная зависимость от исторического изменения природы самих «вещей». Новое затруднение: текучесть критериев и невозможность положительного по содержанию суждения о целом. Тавтология как начало осмысления целостности. Целое как исходная основа и как предел познания. Изучение части в точке ее превращения в целое. Ускоренное развитие как непрерывная цепь превращений. Отсутствие «чистых» видов. Освежение старых и потребность в новых категориях.

Но почему именно литературе? Ведь до сих пор говорили об ускоренном общественном и всем духовном развитии данного народа. А литература является лишь одной частью общественной и духовной жизни народа наряду с другими ее частями: политикой, религией, философией, наукой, правом, моралью, искусством и т. п. Как же на основе одной части можем мы судить о целом?

Перед лицом этой трудности, естественно, напрашиваются два ее решения. Первое: сознательно сузить, ограничить задачу — вести речь об ускоренном развитии не всей сферы общественного сознания, а лишь художественной литературы, то есть по части и судить о части, а не о целом. Второе: напротив, сознательно расширить круг привлекаемых явлений, взять всю духовную сферу целиком, так, чтобы о целом судить, исходя из целого.

Встав на первый путь, исследователь первым делом начинает искать свой предмет: отбирает те явления, памятники духовной культуры исследуемого периода, которые носят литературно-художественный характер. Но легко это делать применительно к духовной жизни нового времени: здесь все особенные формы духовной жизни отделились друг от друга, развиваются относительно самостоятельно, и юрист не станет спорить с литературоведом о том, чьим пред-

метом является «Война и мир» Толстого, литературовед не будет спорить с философом о принадлежности «Критики чистого разума» Канта, естествоиспытателю не надо будет доказывать, что произведения Циолковского принадлежат его сфере, а не сфере религии, и т. д.

Но лишь только мы сделаем один шаг в глубь истории — ну, хотя бы на один век, — как границы идеологических сфер начинают расплываться. Уже относительно одних и тех же сочинений Чернышевского и Белинского, Дидро и Лессинга начнут скрещивать копыя философ и политик, литературовед и естествоиспытатель. Им трудно будет поделить между собой уже «Естественную историю» Бюффона. А чем далее мы погружаемся в прошлое, тем более теряют силу наши современные различия и критерии (в том числе и критерии художественности). Какой сфере общественного сознания принадлежит «Князь» Макиавелли: практической политике или социологии, художественной литературе или международному и внутреннему праву? А «Божественная комедия» Данте? Что это: памятник философской мысли или художественной литературы, религии или науки?

Возьмем ли мы памятники древнерусской письменности: «Повесть временных лет», «Русскую правду», «Поучение Владимира Мономаха», «Домострой» и т. д., — мы опять столкнемся с этой же трудностью. А уж когда мы подходим к древнейшим памятникам мировой культуры: индийским Ведам, поэмам Гомера, Библии и т. д., мы увидим, как на них, словно муравьи, с разных сторон надели сотни и тысячи специалистов (и этнографы, и богословы, и математики, и географы и т. д., и т. д.) и раздергивают их по кусочкам сообразно своим априорным критериям, понятиям и заданиям и торопливо растаскивают и уносят на свои территории и прячут по своим норам.

Конечно, такой способ познания есть естественное следствие современного разделения труда в сфере общественного сознания и дробной специализации наук. Этим путем в итоге и в целом предмет (эти древние, универсальные духовные творения) охватывается глубоко, детально и всесторонне. Эта, однако, всесторонность имеет силу и действительна лишь для человечества в целом, его мышления как целостности, именно в конечном счете, итоге, которые есть сумма (точ-

нее — органическое единство) всех дробных, частных и необычайно узких специальных представлений. В том-то и дело, что этой суммы, итога, «конечного счета» никто реально не подводит, и он осуществляется не материально, видимо, а идеально, за спиной всех специальных исследований как их объективный, но никому в отдельности не ведомый результат. Всесторонность познания осуществляется как калейдоскоп односторонностей.

Итак, специализированное изучение, конечно, дает нам более глубокое знание о частных сторонах некогда целостных явлений, но зато, к сожалению, оно утрачивает понятие о единстве: о том, что такое явление духовной жизни, как Библия, «Повесть временных лет» и др., есть целостный организм. Эта его органическая природа совершенно улетучивается при подобном профессиональном рассмотрении — она просто не принимается в расчет. Организм предстает умерщвленным. Зато на его месте, за него представляется механизм: сумма частей и деталей. Но тем самым за бортом оставляется именно суть, живая «душа» исследуемого явления. А отсюда вытекает, что не могут быть поняты в их истинном, то есть собственном (а не модернизированном, представляемом лишь), значении и те элементы и тонкие отдельные наблюдения, на которые специализированная наука раскрошила данное живое духовное целое. Ведь истинное, а не мнимое лишь значение и природа этих «частей» и «элементов» есть их роль в жизни, в функционировании данного целого как членов этого организма. Если же не исходить из него, из понимания целого, его «элементы» могут предстать в самом превратном свете.

Я, например, выбрал из Начальной русской летописи те куски, которые, по моим (или современным вообще) представлениям, носят художественный характер; историк выбрал те куски, которые, по его мнению, носят научный характер, и т. д. Пусть даже мы не будем дробить этот памятник на куски, а каждый будет брать его целиком и лишь смотреть на него и характеризовать его с разных точек зрения, — эти-то точки зрения и критерии заданы нашей мысли заранее, «априорно», коренятся в современном состоянии художественной литературы или науки истории и т. д.

Ну что ж, мы и увидим тогда в исследуемом явле-

нии не его, а то лишь, что в нем похоже на художественность или научную достоверность в нашем современном понимании, то есть получим опять же самих себя и наши представления. Так Нарцисс, глядя в ручей, видел не быстротекущие струи и игру света на воде, но самого себя. Юрист получит юридические истины, искусствовед — художественные образы и будет писать о чем угодно, например о соотношении в русской летописи реалистических и романтических «тенденций», и т. д. Но ведь перед нами же не два (или много) текста «Повести временных лет» — текст-то один, а много наших образов (видений) его. И не случайно все же тогда, в эпоху создания этого памятника, как единое жило то, что мы теперь видим как многое. Следовательно, к этому единству не подступишься с чуждыми, внешними, из другой эпохи на него перенесенными критериями. Связи между ними и явлением не имеют обязательности.

Где гарантия того, что мы проникли в собственную природу исследуемого явления? Ведь критерии-то, с которыми мы к нему подходим, формы, в которые мы пытаемся уловить это содержание, предшествуют ему, а не являются закономерным следствием содержания этого явления.

Выход из этой трудности — пойти на изменение критериев (в том числе и современного критерия художественности) в соответствии с подвижной, исторически меняющейся природой исследуемого предмета. Это тем более необходимо сделать, когда мы подходим к случаю ускоренного развития. Если в случае «нормального» общественного и литературного развития мы можем в применении к определенному историческому отрезку (допустим, состоянию западноевропейской литературы в эпоху установления капиталистической формации — с Ренессанса до XIX века), то есть примерно (и то в большом лишь приближении) однотипному характеру художественного сознания, употреблять единое представление о том, что есть художественная литература, то при ускоренном развитии, когда в рамках пятидесяти лет мы встречаем переход от коллективных, фольклорно-религиозных памятников духовного творчества к романам, стихотворениям, то есть продуктам индивидуального писательского творчества, мы не сможем сделать и шага по пути истинного познания, если не будем менять на-

ших понятий, категорий и критериев параллельно изменению природы самих явлений. Тогда лишь мы и сможем отразить в нашей мысли сами эти изменения. Изменения же в критериях, категориях здесь будут функцией изменений в природе, существе явлений.

Таким образом, ускоренное развитие столь же невозможно освоить с помощью неподвижных и твердо определенных критериев, научных категорий, понятий о вещах, явлениях и закономерностях, как невозможно на основе Евклидовой геометрии или Ньютоновой механики без применения переменных величин, функциональных зависимостей, дифференциала и интеграла описать и вычислить переменное движение, кривую линию (то есть те предметы и явления, которые единственно и существуют в живой природе, а не есть плод абстрагирующей деятельности нашего сознания, как постоянное движение и прямая линия).

Но оттого, что мы допустили переменность критериев и категорий, трудность не исчезла: она лишь ушла с одного фланга и перекинулась на другой. В самом деле, если раньше мы страдали от негибкости наших понятий, то теперь мы вступаем в зыбкое море превращений, где перед нами — сплошная текучесть, и в ней нам не на что опереться, ибо не только исследуемый предмет, но и наши критерии — раньше наши незыблемые опоры — тоже стали текучими, аморфными, переходящими друг в друга. Где же найти точку опоры, чтобы начать движение и смочь высказать что-то определенное, ясное? Ведь коль скоро мы допустили текучесть критериев, что мы теперь можем сказать, например, о той же Библии? Если раньше мы все же могли высказывать о ней какие-то, пусть частные, но зато положительные по содержанию, суждения (такие-то разделы Библии, например Второзаконие, носят юридический характер; такие-то, например Книга Царств, — исторический; такие-то, например книги Екклесиаста, Иова, — философско-поэтический характер, и т. д.), то теперь, пожелав выразить это явление целиком, все, суть его, мы на самом деле сможем высказать лишь чисто отрицательные по содержанию суждения: Библия в целом не есть религиозный, не есть художественный, не есть научный, не есть юридический и т. д. памятник... Ну а что же она есть?

Если старые рубрики не годились для того, чтобы

в них дать положительное суждение об органическом целом, то теперь, высказывая суждение о целом, едином через простое отрицание всего определенного, мы опять же оказываемся в рабстве у тех же самых застывших рубрик (категорий), но лишь с другой стороны: мы видим, что искомое высказывание, призванное выразить целое, не равно нашим устойчивым категориям. Но наше сознание в этом своем ходе пока еще не предполагает, не исходит из иных измерений, иной мыслимой реальности, чем те же наши рубрики: художественная, религиозная, научная, юридическая и т. д.

Что же положительное мы все-таки можем высказать о той же Библии как о единой целостности? Да то, что она и есть целостность: универсальное, нерасчлененное творение общественного сознания своего времени — не более того, то есть начать нам придется с тавтологии: всё есть всё. Но эта тавтология плодотворна: она означает расширение нашего предмета и, соответственно, нашей точки зрения, которая стремится превратиться уже из точки в нечто столь же объемное, как и само явление, совпасть с ним, стать ему тождественным. Тогда лишь, при таком охватывании нас будет гарантия того, что наше исследовательское зрение адекватно предмету и не отсекает произвольно (исходя лишь из рамок и требований своей специальности, ее предмета и категорий) никаких его сторон или элементов, которые неотделимы от целостного явления, а принадлежат ему по существу. Так, подходя с этой всеобщей точки зрения к Библии, мы должны будем поместить объектив нашего исследования не на платформе права, искусства, философии, истории и т. д., а на платформе всей сферы духовной деятельности и понимая ее к тому же не по-сегодняшнему, а в той ее роли и характере, какие присущи были времени создания Библии. А тогда, как известно, не было даже четкого отделения общественного сознания (то есть духовной жизни общества) от материального производства, а также от быта, «частной», семейной жизни (потому как общественные законы фиксируются в Библии чисто «кулинарные» — с точки зрения современной жизни — рецепты: как резать и свежевать жертвенного агнца и т. д.).

В идеале и пределе мы, следовательно, должны за исходную «систему отсчета» принять всю целостность жизни данного народа в данную эпоху. Но и ее понять

в ее особенности мы сможем, исходя не из нее самой, а из понятия обо всем человечестве, его истории, его материальном и духовном производстве. Тогда лишь у нас будет гарантия того, что мы в нашем суждении не отсечем произвольно чего-то (а оно-то, может быть, и есть главное) — но скажем истину.

Но такая универсальность, тотальность¹ точки (вернее — позиции) для исследования есть в нашей духовной области то же, что в математике называется пределом, то есть той величиной, к которой приближается бесконечный ряд стремящихся к ней и никогда ее не достигающих величин. И доступна она лишь человечеству, его мышлению в целом (включая и будущее знание), а не отдельному смертному и ограниченному в своих познаниях специалисту.

Что же ему остается — отказаться от заманчивых притязаний на понимание целого и понуро вернуться к изучению части, ограниченного вопроса? Но ведь ему теперь уже ясно, что никакой достоверной истины о части (здесь — художественной литературе) он не получит, если его мысль не расширится до понимания целого (здесь — всей общественной, духовной жизни данного народа или даже человечества). Как же при таком обескураживающем самопонимании можно продолжать специальное исследование вещей?

Где же выход? Выход, конечно, в том, чтобы изучать «часть» (гигантский объем и разнообразие современного знания и его предметов просто не позволяет войти в мозг исследователя проблеме, предмету, точке зрения, которые были бы «всем», а не частью всего), но так, чтобы расположиться со своим исследовательским объективом у того сочленения, «сустава» каждого явления, где «целое» само переливается в «часть», а из частей воссоздается (новое) целое. В это взаимопревращение и следует вклинить всю проблематику нашей мысли. Тогда она будет думать об одном. Но это «одно» — такой природы, что оно есть как бы перекресток, средоточие. Думая о нем, мы — не произвольно, а по необходимости — будем думать о том,

¹ Начав исследовать противоречия, в которых запутывается наша мысль, когда она изучает изолированную, ограниченную часть явления, мы незаметно перешли к трудностям, в которых она запутывается, когда стремится о целом судить по целому. То есть анализ первого пути решения задачи сам собой привел к анализу второго пути.

что одновременно есть и целое, и часть. И чем глубже и конкретнее мы будем въедаться в «деталь», тем живее будет понимание целого; и чем из более широкого целого будет прослеживаться возникновение данной части, тем глубже будет пониматься специфическая суть, природа самой этой части (здесь — художественной литературы). Здесь мы, как врач, выслушивающий пульс, касаемся одной жилочки, но улавливаем в ней жизнь, биение буквально «сердцевины» целого.

Ускоренное общественное и духовное развитие есть непрерывный ряд таких очень контрастных, интенсивных превращений. Там не приходится искать этих «сочленений», «суставов», где один «орган» (или целое явление духовной жизни) переходит в другой, как это приходится с трудом выискивать в «совершенных», «нормально» развивавшихся странах и культурах. В последних больше устойчивых, самодовлеющих образований и труднее найти те, где заметен переход от одного к другому. Ускоренное же развитие, напротив, почти не дает нам окончательных, полностью созревших и развившихся видов и форм¹. Зато оно изобилует «видами» и явлениями переходными, в которых одна форма (установленная уже нами стадия культуры), еще не развившись до степени своей зрелости, уже перерастает в другую. Все здесь кипит, бродит, ускользает из привычных категорий — но зато здесь сам процесс интенсивно ведет нашу мысль, и он (а не наш субъективный произвол) для выражения реально складывающихся в нем особых образований побуждает нас менять критерии, создавать новые понятия, категории или освежать содержание старых, принятых.

6

Понятие синкретической литературы. Перерастание синкретической литературы в собственно художественную как средоточие нашей проблемы. Две основные структуры общественного сознания: нерасчлененность и разделение труда. Проблема «феноменологии духа» данного народа.

¹ Но в этом «вина» не ускоренного развития, а наших окостенелых понятий о том, что есть вид и форма и сколько их бывает и каких. Ускоренное развитие просто создает новые виды.

Так по необходимости появилось в работе понятие «синкретическая («нерасчлененная») литература»¹. Этот термин понадобился для обозначения того, в общем, типичного для докапиталистических формаций характера литературы, когда она понималась как письменность вообще, была универсальной формой идеологии и практически совпадала со всей сферой общественного сознания, в котором тогда еще, в отличие от нового времени, не развилось «разделение труда» между разными его формами: политикой, религией, наукой, моралью, искусством. Синкретическая литература — не просто больше, чем художественная литература, наука и т. д. по отдельности, — это явление качественно иной природы, иной тип общественного сознания, мышления.

И если четко сформулировать задачу предстоящего исследования, то она состоит в том, чтобы выяснить, как в условиях ускоренного общественного развития осуществляется переход от синкретической литературы, то есть литературы, понимаемой как вся письменная культура, к собственно художественной литературе, то есть литературе, понимаемой как искусство.

Эта проблема и есть то превращение нерасчлененной целостности организма в соединение развившихся и отчленившихся «частей», точнее, «членов», которое, как мы выяснили выше, позволяет нам конкретное исследование частного явления вести как изучение и характеристику общих закономерностей того целого, внутри которого эта часть возникает и живет. Сам исторический процесс своей державной волей производит в реальности это суждение от целого к части: он есть как бы материальная плоть этого «суждения», а мы лишь пытаемся задним числом перелить его в мыслительные формы, ими уловить и воссоздать этот процесс.

Когда же мы потом сосредоточиваемся на характеристике собственно художественной литературы как особой, относительно самостоятельной формы общественного сознания, живущей и развивающейся на ос-

¹ Понятие синкретического сознания и литературы, как они употребляются в книге, не связаны с понятиями синкретического искусства, первобытного синкретизма, которые применяются специально к искусству первобытного общества. Подробнее об этом см.: Гачев Г. От синкретизма — к художественности. — Вопросы литературы, 1958, № 4.

нове своих внутренних закономерностей, именно рассмотрением этой части общественного сознания мы одновременно характеризуем новый общий принцип, новую целостность общественного сознания, которое теперь живет не как единая нерасчлененная идеология, а как система взаимодействия своих обособившихся частей: науки, права, морали, искусства и т. д.

Становление собственно художественной литературы для нас, следовательно, есть тот канал, через который мы проникаем в две основные известные до сих пор эпохи (качественно различные структуры) общественного сознания. Первая есть непосредственная, внутри себя неразличенная целостность. Вторая — целостность опосредствованная. Здесь материально существует не это целое, а развившиеся из него члены, части: религия, наука, искусство, политика, право, мораль и т. д. Целое уже есть соединяющая и разделяющая их сила. Но она уловима уже лишь идеально — как отношение данной формы общественного сознания к другой, их взаимная зависимость — притяжение и отталкивание¹.

Эти две структуры общественного сознания отражают и соответствуют двум структурам материального производства: производству, так сказать, «натуральному», полуприродному, и товарному, основанному на всеобщей системе общественного разделения труда.

Понятая в таких своих связях и поворотах, проблема ускоренного литературного развития действительно позволяет сквозь себя просмотреть закономерности ускоренного развития общественного сознания данного народа. Выражаясь языком немецкой классической философии, наша проблема во многом совпадает с проблемой «феноменологии духа» данного народа. Как, в какой последовательности и какие формы духовного освоения бытия развивает данная «индивидуальная особь» (данная нация) и в каком отношении опыт ее индивидуального духовного созревания («он-

¹ Эти отношения могли бы быть представлены и обратным образом: в реальной жизни и сознании мы и сегодня не найдем этих разграничений права, науки, литературы и т. д. Материально существует лишь вся пестрая целостность жизни и сознания, а из нее наше мышление уже абстрагирует, реконструирует отдельные формы и рассматривает их идеальным способом, как «чистые» и обособленные.

тогенез») стоит к уже наличному общему опыту и формам сознания, выработанным человечеством в ходе его исторического развития («филогенез»), — такова наша проблема.

7

Историческая ситуация, в которой общественная жизнь народа совпадает с развитием литературы. Герцен о России XIX в. Литература как основная форма освободительного движения в Болгарии XIX в.

Однако не только духовное, но и все общественное развитие народа в известные периоды может почти полностью совпадать с развитием литературы и через нее может быть прослежено. В применении к России это явление давно уже было осознано. «У народа, лишенного общественной свободы, — писал Герцен, — литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы»¹.

В аналогичных условиях находилась и Болгария в конце XVIII — первой половине XIX века. Более того, не только политической свободы был лишен тогда болгарский народ (в силу почти пятисотлетнего османского ига) — он находился под двойным игом: его вторым, духовным, угнетателем было греческое духовенство, монополизировавшее всю сферу общественного сознания, культуры и письменности. Вот почему, когда в Болгарии со второй половины XVIII века начало назреть национально-освободительное движение, каждый шаг духовного раскрепощения достигался с боем и становился победой поистине общенационального значения. И если в нашем последующем анализе на первом плане будут находиться процессы, совершавшиеся именно в сфере общественного сознания, в литературе, то примитивно было бы в этом видеть «идеализм» точки зрения исследователя, который по-

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. VII. М., 1956, с. 198.

чему-то не выходит из явлений внутрилитературного ряда. В том-то и дело, что сам объективный процесс национального развития в ту эпоху совершался преимущественно в этом, литературном, ряду. Связь литературы с общественной жизнью в этом случае не может быть установлена на пути параллелей: данное новое литературное явление связано с таким-то общественно-политическим событием. Как раз здесь перед нами не параллельные ряды, а ряд единый: общественная жизнь в наш период осуществляется во многом не сама по себе, в своих формах (политических выступлений, борьбы классов и партий, народных движений, крестьянских восстаний и т. д.¹), а именно в форме литературной жизни.

Вообще надо сказать, что в ходе ускоренного общественного развития процессы, протекающие в сфере сознания, идеологии, как правило, приобретают «непомерный» — если сравнить с аналогичными стадиями «нормально» развивающихся стран — удельный вес и намного обгоняют и превосходят по национальному значению процессы, совершающиеся в социально-экономической и даже политической области. Там же, где ускоренное развитие нации совершается в условиях национально-освободительного движения (а так это обычно и бывает), — там литература становится средоточием общенациональной жизни.

Освободительное движение в стране, находящейся под чужеземным владычеством, не может — особенно в начальный свой период — иметь форму непосредственной общественно-политической борьбы. Оно неизбежно выливается на первых порах в форму культурно-просветительного движения. Поэтому мы в исследуемый период практически еще не можем говорить о связи болгарской литературы с национально-освободительной борьбой, поскольку становление национальной литературы, по сути дела, и было тогда основной формой этой борьбы (а связь предполагает отдельное существование связываемых явлений). Все живые силы болгарской нации уходили тогда, в основном, в эту сферу деятельности. Руководители освободительного движения — и тогда и позднее — были ве-

¹ Они, разумеется, имели место, но в тот период не достигали того размаха и общенационального значения, как преобразования, совершавшиеся в идеологической сфере.

душными писателями¹ (В. Априлов, Н. Бозвели, Петко Славейков, Н. Раковский, Л. Каравелов, Хр. Ботев и другие). Это, в частности, объясняет энергичное именно литературное развитие Болгарии в XIX веке. Литература становилась ареной действительно революционных преобразований. И, рассматривая далее внутриидеологические и внутрилитературные процессы, мы имеем в качестве своего предмета не что иное, как идеологическую и литературную форму общественно-экономических процессов.

При рассмотрении болгарской литературы первой половины XIX века следует также учитывать, что на первых порах национально-освободительного движения классовая борьба внутри болгарской нации не могла иметь сколько-нибудь значительного размаха, так чтобы в ней мы могли тогда усматривать движущую силу исторического развития Болгарии. Турки и греки — господствующие тогда в Болгарии нации — практически занимали и положение господствующего класса. Зажиточные болгары (чорбаджии) на первых порах не представляли собой самостоятельной классовой позиции, а целиком находились в услужении турок или греков.

Таким образом, указанные особенности общественного и духовного развития Болгарии первой половины XIX века позволяют в литературе и совершающихся в ней изменениях прозревать природу, качество и значение большее, чем только литературно-художественное.

И еще одно предварительное замечание. Большинство литературных памятников исследуемого периода носит переводный или подражательный характер. Эти переводные сочинения, войдя в органический болгарский литературный процесс, становятся ступенями его восхождения и должны рассматриваться как факты болгарской литературы.

Настоящее исследование опирается на многочисленные труды болгарских и советских ученых, ссылки на которые читатель найдет по ходу изложения.

¹ Подобно этому в XIX и XX вв. вожди национально-освободительных движений многих стран Латинской Америки были одновременно крупнейшими национальными поэтами. Ярчайший пример этого — Хосе Марти — вождь революционного движения и поэт Кубы.

От синкретизма — к художественности

Опыт теоретической истории
болгарской литературы
первой половины XIX века



ПОЛУПАТРИАРХАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ОБЩЕСТВА

Синкретическая литература

1. ФОЛЬКЛОРНО-ЭПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Проблема начала и дурная бесконечность взаимозависимостей. Случай прерванного развития. Возврат от государственности к патриархальной общине, от письменности — к фольклору. «Гомеровский» тип литературно-художественного сознания в конце XVIII в. Новое перворождение литературы. Памятник синкретической литературы. «История», от которой отрекается историческая наука и принимает в свое лоно литература как национальную героическую эпопею. Художественность от отсутствия литературной культуры. Эпическая характеристика персонажей. Безличность эпического повествования и субъективный пафос. Рапсод или публицист, средневековый хронист или романтик, пророк или лирический поэт в духе нового времени? Противоречия в определении как следствие противоречивой природы самого явления. Стяжение двух тысячелетий в одну писательскую фигуру — результат самого ускоренного развития.

С чего же начать? Ведь все предшествующее связано с предыдущим. Как удержаться, чтобы не впасть в дурную бесконечность? По счастью (для исследователя), нам помогает здесь внешнее обстоятельство: само несчастье Болгарии — османское иноземное иго, разрушившее

в XIV веке болгарскую государственность, заставило болгар в XVIII веке, в полосу национального возрождения, начинать фактически заново. И написанная в 1762 году иеромонахом Хилендарского монастыря Паисием «История славено-болгарская» является единственным оригинальным письменным памятником XVIII века, который вошел как необходимый момент в духовную культуру возрождающейся Болгарии. Последующая болгарская литература постоянно воспроизводит дух и идеи книги Паисия. Недаром с нее датируют новую эру сами деятели болгарского Возрождения. Эта книга, таким образом, есть не просто промежуточное звено между безличными переписчиками евангелий и сборников религиозных поучений (к чему сводилась предшествующая «Истории» традиция письменности), с одной стороны, и оригинальными писателями XIX века — с другой, а являет рубеж. Определив тип литературы, который выражает собой это единственное в XVIII веке оригинальное болгарское произведение, мы тем самым определим исходный пункт развития новой болгарской литературы.

Однако все это лишь внешнее ограничение. И только рассмотрение конкретных условий духовной деятельности, в которых родилась книга Паисия, и анализ ее по существу позволит решить вопрос, можно ли действительно видеть в ней начало художественной литературы нового времени.

К середине XVIII века, когда европейская Турция и входящая в нее Болгария начинали втягиваться в орбиту европейских товарно-капиталистических отношений и европейской культуры, материальная и духовная жизнь Болгарии находилась на уровне глубокого средневековья. Страна дремала в патриархальном состоянии. Это странно слышать о Болгарии, некогда, в IX—XIV веках, могущественном и высококультурном государстве, родине славянской письменности и древнейших памятников славянской литературы, родине богомилства, того народного переосмысления христианства, которое в средние века оказало громадное воздействие не только на культуру восточноевропейских, но и на культуру западноевропейских стран (ср. ересь альбигойцев, катарров и т. д.).

Все это было... и к XVIII веку быльем поросло: было забыто болгарскими, так что этого словно и не

было. Болгария в результате иноземного завоевания в конце XIV века оказалась не только прерванной в своем развитии, но даже отброшенной назад. Была уничтожена национальная государственность, разрушены производительные силы, а церковь — основной центр культуры в средние века — подпала под власть греческой патриархии, которая осуществляла вплоть до середины XIX века духовный, а через фанариотов — и экономический гнет. Будучи угнетенным народом, болгары вели замкнутое натуральное хозяйство, города мало чем отличались от сел. Не было среди болгар и сколько-нибудь значительного социального расслоения.

Патриархальный тип материального производства определил и характер духовной жизни. Болгары, лишенные возможности развивать письменную культуру на родном языке (письменность была сосредоточена в монастырях, где образованные монахи занимались перепиской церковных книг на церковнославянском языке; болгарский язык воспринимался как язык невежественного простолюдинья, и поэтому некоторые зажиточные болгары отрекались от него, отуречивались и огречивались), тем энергичнее развивали устное поэтическое творчество, которое было единственным руслом, куда уходила духовная энергия народа. И не случайно, когда в XIX веке писатели и ученые Европы стали искать живые, продуктивные формы фольклора и прежде всего эпоса, они были найдены у южнославянских народов: сербов и болгар (ср. гайдуцкие и юнацкие песни, цикл эпических песен о Крале Марко и т. д.). Если в странах с самостоятельной государственностью духовная жизнь общества выражалась и в фольклоре, и в письменности (литературе), то в Болгарии наивно-поэтическое фольклорное миросозерцание было в эпоху ига универсальной формой общественного сознания, в которой в нерасчлененном виде содержались и философские, и правовые, и моральные, и религиозные, и эстетические воззрения болгарского народа. Именно — народа, а не общества, ибо последнего-то в Болгарии, собственно, и не было. Ведь для выражения его, общества, самостоятельной (то есть отличной от труда и семейного быта людей) духовной жизни — общественного сознания — и рождается письменное слово, литература. Фольклор в этом смысле есть народное, но еще не общественное

сознание¹. Мы вынуждены поэтому, в общем, оставить его за пределами настоящего исследования, посвященного историческому возникновению и развитию общества и литературы.

Из официальных форм общественного сознания лишь христианская религия в условиях гнета иноверных турок была единственной идеологией, в которой болгарский народ ощущал себя как целостность. Христианство приобретало домашний, родной характер и имело тенденцию слияния с фольклорно-поэтическим, полуязыческим миросозерцанием. Не случайно так много в болгарском фольклоре песен с религиозными элементами и христианских легенд с элементами фольклорного, языческого мировоззрения. Так у болгарского народа складывалось в эпоху османского ига единое фольклорно-христианское, художественно-религиозное миросозерцание. Оно образует подпочву будущего литературного развития, залегает под ним как мощный пласт. Его действие мы ощущаем у всех болгарских писателей первой половины XIX века от Паисия и Софония до Н. Бозвели.

Над этим мощным слоем устного народного творчества в эпоху ига тянулась из древней болгарской литературы тоненькая нить письменной традиции. Ее огонек еле теплился в афонских монастырях, где небольшое количество болгар из низшего духовенства (греки чинили большие препятствия проникновению болгар в духовное сословие) занималось перепиской традиционных священных книг, сборников религиозных поучений, житий святых.

Низшее духовенство, именно благодаря тому, что оно не могло получить большого образования (которое носило тогда богословский характер), было тесно связано с народным бытом, его наивным, полуязыческим миросозерцанием, враждебность которого канонической христианской идеологии эти монахи, в силу своей богословской неразвитости, не осознавали. Поэтому болгары-переписчики вносили полужанровый дух в переписываемые тексты: как в фольклоре сказитель довольно свободно обращается с текстом предания и вносит в него свои изменения,

¹ Этот сложный вопрос об отличии общества и народа, фольклора и литературы не может быть здесь выяснен сразу, и он будет постепенно проясняться в ходе дальнейшего исследования.

становясь тем самым как бы соавтором и редактором произведения, так (разумеется, в меньшей степени) и бесхитростные болгары-переписчики порой бессознательно вносили некоторые новшества (особенно языковые) в текст. Благодаря этому в так называемые «дамаскинъ» XVII—XVIII веков — религиозно-поучительные сборники со смешанным содержанием — просачивается отражение народного быта и нравов.

Когда во второй половине XVIII века в стране стали возникать новые веяния, новые, капиталистические, процессы, новые потребности, связанные с необходимостью национального самоопределения, именно из среды низшего духовенства — этого прообраза народной интеллигенции — вышел идеолог национального возрождения, иеромонах Паисий Хилендарский. Его «История славено-болгарская о народе и о царей и о святых болгарских и о всьех деяния и бытия болгарская» (1762) стала манифестом национального пробуждения болгар¹. Собрав сведения о болгарях из разных исторических сочинений европейских авторов² и старинных болгарских рукописей³, Паисий показал заби-

¹ О жизни Паисия известно мало, в основном то, что он сам сообщает в предисловии и послесловии к своей «Истории». Родился он, вероятно, в с. Банско около 1722 г. В 1745 г. постригся в монахи и с тех пор жил на Афоне в Зографском и Хилендарском монастырях. Видя, как болгар постоянно унижают греки и сербы, решил он собрать все сведения о болгарях из старинных книг и в течение двух лет, несмотря на болезни («презрел я свое главоболе, от которого много времени страдал, а также и желудком болел», как он доверительно сообщает читателю в послесловии), странствовал, ходил даже «к немцам». Результатом его трудов и явилась «История», которую он призывал своих соотечественников переписывать и распространять. О дальнейшей жизни Паисия точно ничего не известно. Полагают, что он ходил по стране и распространял свою «Историю». Умер Паисий в 1798 г.

² Его основные источники: 1. «Il regno degli slavi hoggi corgotamente detti schia voni» (1601, написанная Mauro Orbini, монахом из Дубровника). Паисий пользовался русским переводом книги, изданной в 1722 г. под названием «Книга Историография початия имене, славы и расширения народа славянского». 2. Cesar Baronius. «Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198». (Рим, 1588—1607). Русский перевод издан в 1719 г.: «Деяния церковная и гражданская». 3. «Стематография» Христофора Жефаровича (Вена, 1741).

³ «Я исходил все монастыри святогорские, где имеются старые болгарские книги и царские грамоты», — пишет Паисий. По мнению Бояна Пенева, Паисий использовал «прологи», имел под рукой и некоторые отдельные жития болгарских святых; черпал и из некоторых житий и похвальных «слов», составленных Евтимием:

той и невежественной болгарской «райе» (так турки презрительно называли покоренные народы), что они не люди без рода и племени, что и они имеют славное прошлое — ведь перед ними некогда дрожала Византийская империя! — и призвал их воспрянуть к независимой национальной жизни.

Обличая греческое духовенство, Паисий противопоставляет его ассимиляторской политике призыв: «Ты, болгарин, не прельщайся (чужим), знай свой род и язык и учишься на своем языке»¹.

Какой же тип сознания представляет собой произведение Паисия и к какому жанру следует его отнести? Книга названа «Историей», — но все историки открещиваются от нее. «Как исторический труд, — пишет академик Н. С. Державин, — «История славено-болгарская» не представляет собой сейчас никакой научной значимости. Ее автор не обладал необходимыми для историка данными»². Заботясь не столько о фактической достоверности, сколько о возвеличении болгар и унижении всех их врагов, автор смешивает истинные факты с вымышленными. Историческое изложение прерывается публицистическими отступлениями автора, полемикой с греками и сербами. В предисловии и послесловии к книге он ведет прямую беседу с читателями, излагая свою философскую концепцию бытия и обращая к ним с политической проповедью.

«История» Паисия представляет собой энциклопедию народознания. Здесь изложены и политическая и религиозная история, и материал житий болгарских святых; рассказывается о Кирилле и Мефодии, о просвещении в Болгарии; а в довершение всего ставятся

из житий Ивана Рильского, Иллариона Мыгленского, святой Параскевы, из «Похвального слова Михайлу Воину из Потука». В некоторых местах упоминается Кормчая (книга). Пользовался он, кроме того, различными грамотами. Некоторые места дают основание предполагать, что он имел под рукой и «О письменах» Черноризца Храбра. Из сведений, которые он дает об афонских монастырях, узнаем, что он пользовался «Сказанием о Святой горе Афонстей» и «Летописью Афонского Зографского монастыря» (см.: Б. П., II, 284). Таким образом, «История» Паисия вбирает в себя традицию древней и средневековой болгарской письменности.

¹ Паисий Хилендарски. Славянобългарска история. София, 1946, с. 22—23. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Державин Н. С. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М., 1941, с. 107.

конкретные задачи современной жизни. Это болгарская Библия, в комплексе представляющая духовную жизнь народа. Недаром именно как священная книга, как национальное Евангелие или Книга Царств (в народе ее называли «Царственник») воспринималась она и в XVIII, и в начале XIX века¹. И как книга типа Библии «История» Паисия столь же мало может быть определена по ведомству художественной литературы нового времени, как и по ведомствам истории, богословия, философии, политики, морали, права, которые обособленно существуют ныне как отдельные формы общественного сознания, делящие между собой разные стороны идеологической жизни эпохи, нации.

«История» Паисия — типичное произведение той добуржуазной эпохи, когда и в духовной сфере, как и в материальном производстве, не было системы общественного разделения труда, а общественное сознание было нерасчлененным, когда «писатель» был в такой же степени духовным универсалом, как в материальном производстве земледелец или ремесленник. Как и русская «Повесть временных лет», «История славено-болгарская» есть произведение именно синкретической² литературы, являвшейся в свое время моноформой идеологии.

Определив, таким образом, произведение Паисия, мы указали лишь на его внешнее местоположение в духовной области. Чтобы выяснить вопрос о заключенном в нем мирозерцании, необходимо обратиться к анализу текста «Истории».

Здесь нас сразу подстерегает затруднение, связан-

¹ Боян Пенев сообщает, что «Историю» Паисия украшали орнаментами, ставили в церкви рядом с Евангелием. Он сообщает о приписке к Котленскому списку «Истории», сделанному попом Стойко — будущим епископом Софронием Врачанским: «И кто присвоит себе эту книгу или украдет ее, да будет предан анафеме и проклят Господом Богом Саваофом и двенадцатью апостолами и 318 святыми отцами и четырьмя евангелистами. И туча, и железо, и камень да истают, он — ни во веки» (Б. П., II, 305—306).

² Здесь термин «синкретический» ни в какой мере не содержит в себе оценочного значения (в смысле «хорошо» или «плохо»). И, называя поэмы Гомера, «Слово о полку Игореве» и пр. творениями синкретической эпохи сознания, мы никоим образом не умаляем их величия и эстетической ценности, а лишь различаем по месту и функции в сфере общественного сознания от творений эпохи собственно художественной литературы. Понятие «синкретическая литература» противопоставляется понятию «собственно художественная литература», но не понятию художественности.

ное с компилятивным характером «Истории». Выделить собственно «паисиевский» тип мирозерцания можно лишь путем тщательного анализа тех изменений, которые Паисий вносил в заимствованные тексты. Боян Пенев сопоставил описание смерти болгарского царя Батоя у Паисия с использованным им источником Мавро Орбини.

У Мавро Орбини:

«Порицал же на постели смертной фортуна великия напасти в том, что не допустила его умереть на каком-нибудь бою с мечом в руках»¹.

У Паисия:

«Имал велика жалость краль Батоя при смерти, защо не умрял на войска. Каял се и глагола: «Фортуно велика и нужно! Защо ми още мало не допусти живот, да умрях на войска витезски със меч в руках моих!» (цит. по кн.: Б. П., II, 260—261).

(Великую скорбь ощущал царь Батой при смерти, оттого что не довелось ему умереть среди войска. Каялся и говорил он: «Фортуна великая и нужна! Почто не отвела ты мне еще немного жизни, дабы умереть среди войска, как витязь, с мечом в руках моих!»)²

То, что у М. Орбини сообщается через повествование, Паисий передает прямой речью. Это сразу драматизирует рассказ: характеризуемый исторический деятель предстает не пассивным предметом сообщения, но персонажем.

Еще более интересна переделка рассказа о воцарении Асена и Петра. По изложению М. Орбини, Асен и Петр хитростью и обманом собрали в Тырновской церкви «множество беснующихся мужеска и женска полу» и подкупом побудили их кричать, что по повелению божию св. Димитрий явился в Тырново помочь болгарам. «Омрачени же бывшие болгаре сею хитростию (понеже возмнеша быши вдохновение чрез естественное и небесное), воскричали вольность и разорение греком» (цит. по кн.: Б. П., II, 279). Паисий не только меняет оценку события, идеализируя действия

¹ Орбини М. Книга Историография. СПб., 1722, с. 292.

² Поскольку язык, на котором писал Паисий, близок к церковнославянскому языку, мы даем некоторые цитаты на языке подлинника, который, в общем, понятен русскому читателю. В отдельных случаях прилагаем при этом русский перевод. Цитаты на языке подлинника большей частью берутся из используемой нами книги Бояна Пенева.

Асена и Петра, но и превращает факты, названные у Орбини, в картины, данные в традиции житийной литературы:

«В то время, в 1170 г., в Тырново был патриархом святой Иоанн. Видел он плохое отношение греков к болгарам и плакал и со слезами молил Бога избавить их от греческого рабства. И явился ему святой великомученик Димитрий... Повелел он патриарху поставить Асена царем над болгарскими... Патриарх звал болгарских епископов и бояр в Тырново на освящение церкви. И по Божию повелению собралось много народу. Когда патриарх освящал церковь, он принес венец и багряницу, венчал Асена на болгарский престол и сказал всем, что ему было это велено заповедью Бога через святого Димитрия. Тогда народ от радости вскричал громко: «Да здравствует Асен! Многая лета болгарскому царю Асену! Многая лета Иоанну, наиблаженнейшему патриарху Тырновскому, и всей Болгарии многая лета!» (с. 62–63).

Стремление Паисия оживить повествование вымышленными подробностями и эпитетами отмечает и проф. Велчо Велчев, сопоставивший текст Паисия с текстом его второго основного источника — Цезаря Барония:

«В одном случае мы имеем изменение в сторону большей конкретности: вместо «дая им летнюю дань» у Паисия — «обещал се на вьсако лето дань давати им» (обещал каждый год давать им дань.— Г. Г.). Иной раз Паисий вносит в свой текст усилительные эпитеты: для Барония мир, заключенный с болгарскими, «удивителен», а для Паисия он есть «чудо великое»¹.

Все эти параллели ясно обнаруживают пластичность Паисиева видения мира, отличающую его от сугубо ученых исторических трактатов Орбини и Барония². И в этом нет ничего удивительного. Последние создавались в Европе XVII века, когда уже резко отделились друг от друга как самостоятельные идеологи-

¹ Велчев В. Отец Паисий Хилендарски и Цезар Бароний. София, 1943, с. 48.

² Паисий при этом, очевидно, сдерживал свои стремления к творческому воспроизведению своих источников, ибо их свидетельства о болгарях как заявления беспристрастных судей, чужеземцев весили больше, чем страстные гимны своему народу болгарина Паисия. Потому он постоянно подчеркивает не самостоятельный, а компилятивный характер своего труда и указывает на источники: «Пишет Барон во перва част (Барония на лист 567): «Болгари страшни всему миру»; «мал народ, но непобедим», «Тако и греци пишат в техни история: «Болгари диви и непобедими в брани», и паки: «Тежки народ болгарски, непобедим в бранех» (цит. по кн.: Б. П., II, 228).

ческие формы историческая наука и художественная литература, и потому исторические сочинения Орбини и Барония тяготеют к научному, а не к художественному изложению. «История» же Паисия возникает в условиях нерасчлененности духовной культуры. Поэтому она не различает научного мышления от художественного. В этом отношении «История» как тип сочинения по своему методу может быть сопоставлена с историческими сочинениями Геродота. С такой же наивной доверчивостью, как и Геродот, Паисий привлекает материал легенд, суеверий, преданий о чудесах. Типичным творением религиозного фольклора является рассказ об убийстве святого Владимира его шурином. Жена Владимира и шурина

«не любили светяго Владимира заради православное и чистое его житие. И согласили се на убиеение его. Они шура убил его на пути, в някоя гора, — отсекал ему главу, на коня како ходил наперед. Он мановением Божиим не спаднал с коня, но взел в руке свою главу и оправил своего коня. Пришел много место и пришел в монастырь, шо сам исперво соградил, и тамо слезал от коня и предал Богу дух свой. И доселе в оном монастыре, в страну елбасанскою, нетленни и цели почивают моши его и подают много исцеление» (цит. по кн.: Б. П., II, 262). (Не любили святого Владимира из-за православного и чистого его жития. И сговорились они убить его. Оный шурина убил его на пути, в некоем лесу: отсек ему голову, когда тот ехал на коне впереди. Он же мановением Божиим не упал с коня, но взял в руки свою голову и продолжал править своим конем. Прошел он (так) много мест и пришел в монастырь, который сам некогда построил, и там сошел с коня и предал богу дух свой. И до сих пор в том монастыре, в стране албанской, нетленные и невредимые лежат его моши и многим дают исцеление.)

Большая часть легенд, живых подробностей взята Паисием из источников. Но показательно, что Паисий порой жертвует сухой фактографией, зато с любовью передает те места, где и источники включают фантастический материал, — следовательно, он был созвучен его мышлению. Если у Орбини и Барония они играют подсобную функцию иллюстраций в потоке научного изложения, то у Паисия они качественно не отличаются от своего окружения.

Наивно-поэтическое, художественное мирозерцание Паисия обязано своим существованием недостатку его учености и литературной культуры. И это совсем не парадокс. В ту пору ученость носила схоластический характер, а литературная культура сводилась к каноническим формам мышления и условного, без-

личного стиля. Они с необходимостью вытравили живость и непосредственность мировосприятия и выражения. Паисий же был бесхитроу и «неук». («Не учился я ни грамматике, ни светским наукам, а как простой болгарин, просто и написал», — сообщает он о себе в послесловии — с. 116—117.) Потому и мирозерцание, и формы мышления и выражения Паисия отмечены народностью. Его книга являет сплав языческого, фольклорно-художественного и религиозно-христианского типов сознания. Мирно соседствуют у него концепция истории — как осуществления божьего промысла — с эпическим сознанием, согласно которому герои, цари и народы действуют с полной свободой воли. Соответственно своему активному мировоззрению Паисий и во введении к книге, рассуждая о пользе истории, меняет дух и букву своего источника. В русском предисловии к Баронию написано:

«Дивны суть судьбы Божия, и неизследимая бездна совети Его в правлении мира сего, и промысле о всех и о коемждо, имже оуправляет царство мира сего, раздает, прменяет, преносит, и когда хошет погубляет, и паки насаждает: мнит ся временем аки спящ, и о сем правлении и правосудии аки не радящ, но множицею толикою показует бодрость, яко сердце трепещет, и оудивляяся Страшным судом его, истаивает, якоже то видети возможно в летописных книгах».

Паисий со слова «мнит ся» начинает менять текст, создавая вместо ощущения страха божия радостный, в духе псалмов Давидовых, гимн богу как разумной (а не иррациональной) силе, управляющей течением истории:

«Мнит се нам на времена, аки бы не радил о нас, аки бы всеконечным забвением не брегал о нас, но несть тако. Възможно в летописных и историях еврейских познати, како многогда предаваше их в пленение и запустение и паки събираше и укрепляше их на царство якоже и ныне видит се отпадение восточного царства гръческаго и блъгарскаго. И мнит се нам за невсеконачно отвержено бысть от Бога и забвено. Но кто постигнет ум Господень или кто изследит советех его аще ли паки вставит и соберет расточеная и исцелит съкрушеная и имже вестъ, святыми своими судьбами»¹.

(Мнит ся нам по временам, что не радует он о нас, что в бесконечном своем забвении пренебрегает он нами, — но несть так! Можно и из летописей и истории еврейской познати, сколь много раз предавал он их в пленение и запустение и опять собирал и укреплял их на царство, — как это и ныне можно увидети на (примере) падения восточного царства гръческаго и болгарскаго.

¹ Цит. по кн.: Велчев В. Отец Паисий..., с. 27.

И мнит ся нам, что и оно не на бесконечные времена отвержено и забвено богом. Но кто постигнет ум господень или кто проследит его промысел, если он вновь восстановит и соберет расточеное и исцелит сокрушенное, — ему знати, святыми своими судьбами.)

Разница здесь не столько в *логических мыслях*. Мысль одна и та же и у Паисия, и у русского переводчика Барония: неисповедимы пути господни в истории. Различны *художественные идеи*, лежащие в основе поэтических гимнов Барония и Паисия. Русский переводчик Барония подчеркивает ужас, трепет сердца, который испытывает человек при зрелище «театра истории» и страшного божьего суда. Паисий опускает все эти интонации, зато вносит новые, мажорные. Если мысль о переменах жребия земного у процветающих наций вызывала ужас, то у болгар она вызывала надежду на избавление, на возрождение былого величия. Недаром Паисий ссылается на судьбу еврейского народа: в мытарствах, славе и страданиях древних евреев Паисий, а за ним Бозвели и другие болгарские просветители видели аналогию судьбе своего народа¹.

Сопоставив оба текста, профессор Велчо Велчев тонко отмечает мирскую, земную устремленность мысли Паисия: «Для одного писателя всякое земное величие есть суета, а другой старается вскормить веру как раз в это величие». Наконец, неизвестный русский автор разоружает своего читателя от деятельности, отличной от божественной, в противовес чему болгарский будитель настраивает на деятельность в национальном духе, как это видно из всей его «Истории»².

Паисий по традиции декларирует неисповедимость божьего промысла, но и его пример с древними евреями, и все изложение истории направлены на то, чтобы *познати* историческую необходимость, которая оказывается исповедимой, познаваемой. А познав божью волю, он ощущает себя *пророком*, призванным вмешаться в ход вещей, изменить его.

Он весь — в мирской суете своего времени. Его мятежный дух не вынес укоров и насмешек, которым подвергали в Афоне греки и сербы болгарских монахов:

¹ С этим, в частности, связано преимущественное влияние на болгарскую литературу идей и стиля Ветхого завета с его мятежным духом — в отличие от евангельского пассивизма.

² Велчев В. Отец Паисий..., с. 31

«Разъедала меня постепенно ревность и жалость за свой, болгарский род оттого, что нет у него собранной воедино истории преславных деяний первых времен бытия нашего народа, святых и царей. Так много раз сербы и греки укоряли нас, что нет у нас своей истории... И была большая смута и несогласие между братией. И оттого не мог я вытерпеть этого в Хилендаре, покинул его и пошел в Зограф и там нашел еще много сведений и писаний о болгарях» (с. 116–117).

Паисий вырисовывается как натура непокорная, которую отличает не смирение и долготерпение, но высокое чувство собственного достоинства, то есть гордыня — один из семи пороков в христианской иерархии смертных грехов. Явно не христианские добродетели вдохновляли Паисия, когда он, сводя счеты с сербами, измерял величие наций количеством убитых царей:

«За толико лета сербие единого царя победили и убили на брань и хвалят се и притчи написали, како са силни. Болгари за толико лет царствовали, и толико цари убили, и покорували кесари себе много пути данника — никакву притчу ни похвала не писали им сербие от зависти» (цит. по кн.: Б. П., II, 240).

(За столько лет сербы одного царя победили и убили в бою (Михаила Шишмана. — Г. Г.) и похваляются и притчи написали о том, сколь они сильны. Болгары же столько лет царствовали и столько царей убили и кесарей покоряли много раз, делая их себе данниками, — никакой ни притчи, ни похвалы не написали им сербы от зависти.)

То ли язычник во христианстве, то ли обмирщенный христианин, Паисий оценивает добродетели царей и народов в духе фольклорно-эпического сознания. Мало о ком из царей сообщается, что он был смирен и богобоязнен, зато почти о каждом сказано, что он был храбр, силен, славен и «взял многую корысть». Если царь «благополучен», то есть ему выпало счастье, «повезло» (идея античной фортуны), — значит, достоин восхищения: кто счастлив — тот и прав; а язычник он или христианин, жесток или милостив — не столь важно. С восхищением рассказывает он о том, как царь Крум пил из черепа греческого царя Никифора:

«Ту и убили Никифора царя болгари. Повелел Крум, и натъкнали главу его на вилу ради позорища, да помнит всяк, како имал победу на греци. По том повелел, и оковали ю сос злато, начинили чаша от нея. Когда имал Крум великое веселие, пил из нея вино с велмужи болгарски».

И далес:

«Сей Крум бил неверни, но весма смирил грехи и разширил державу земли болгарские, шо били няколко цари болгарски прежде его неблагополучни и одолени от греци» (цит. по кн.: Б. П., II, 232–233, 275).

(Так и убили Никифора-царя болгары. Повелел Крум, и насаткнул голову его на копье всем на обозрение, дабы помнил всякий, что одержана победа над греками. Потом повелел, и оковали ее золотом, сделали из нее чашу. Когда имел Крум великое веселие, он пил из нее вино с вельможами болгарскими.) И далее: (Этот Крум был неверный (язычник. — Г. Г.), но смирил весьма много греков и расширил державу болгарскую, после того как были некоторые цари болгарские прежде него неблагополучны и одолевали их греки.)

Эпический склад Паисиева ума великолепно выразился в этом повороте мысли: «смирил много греков» (а греки в VIII веке уже были христианами), — значит, встал над различиями язычества и христианства.

Зато с присущим героической эпохе презрением пишет он о слабых и «неблагополучных» царях:

«За они прочии цари болгарские что да речем? Някои от них били неблагополучни, и побеждали их греци неколико крати; някои паки самовольно предавали се греком, а други не били от племе и род царски, и востаяли на них болгари и прогонили их от царство; други убивали за някое несогласие» (цит. по кн.: Б. П., II, 232).

(Об этих прочих царях болгарских что сказать? Некоторые из них были неблагополучны, и побеждали их греки несколько раз; некоторые же предавались грекам своей волей, а другие не были царского рода и племени, и восставали на них болгары и изгоняли их с царства; иных же убивали из-за каких-либо несогласий.)

Справедливо отмечая идеализацию Паисием болгарских царей, исследователи (в частности, Б. Пенев и Н. Джаравин) указывают на оправдание им царей, совершавших порой бесчеловечные, «аморальные» поступки. Но дело-то как раз в том, что те самые качества и поступки, которые представлялись безнравственными с точки зрения официальной христианской морали, воспринимались в эпическом сознании Паисия как нравственные и в оправдании не нуждались. Показательны выражения, в которых он повествует о том, как царь Михаил казнил болгарского «Лжедмитрия» Фому: «Наконец поймал он самого Фому и раньше всего отрезал ему ноги и руки, после того отсек ему голову и так возвратился с большой добычей и славой в Болгарию» (с. 53). «Плячка» (добыча) и «слава» — синонимы, и понятие славы никак не противостояло понятию жестокости.

Предшествующий анализ уже позволяет нам сделать вывод о том, что в «Истории» Паисия проступают черты героического эпоса. Стоя у истоков болгарского литературного развития нового времени, она в литературе¹ играет роль национальной героической эпопеи, как «Повесть временных лет», воинские повести и «Слово о полку Игореве» в России, как средневековые хроники в Англии, как «Gesta Romanorum» в средневековой Европе.

Паисий рисует идеализированный облик народа, его легендарную, «былинную» эпоху, которая в ту пору и в песнях народных отражалась лишь в слабых отголосках. Все случайное, единичное в ней давно уже отсеяно обобщающей работой времени и памяти народной. Эпоха и ее люди предстают в их родовых чертах, нарисованных крупным штрихом. Человек попадает в поле зрения Паисия не как личность, а как представитель нации, веры, сословия: как народ, святой, царь, т. е. не в индивидуальных — случайных (как это представлялось Паисию), а в своих всеобщих — необходимых — проявлениях. Его характеристики народов и царей определяются самыми общими критериями и отличаются той же монотонной лапидарностью, что и постоянные эпитеты фольклора. В ореоле легенды, как богатыри, предстают древние болгары:

«Болгари не били учени покарати се царем, но били свирепи, диви, безстрашни и силни на брань, люти като лъвове: един ишел на десять необязнено. Како и до ныне от северна и полуношна страна всесилен народ и крепок на брань и войска, такова били исперва болгаря крепки и силни на брань» (цит. по кн.: Б. П., II, 228).

(Болгары не приучены были покоряться царям, но были свирепы, дики, бесстрашны и сильны во брани, люты, как львы: один шел на десять безобязнено. Как и доныне в северной и полуношной стране всесилен народ и крепок во брани и войске (в этих же словах характеризуется и русский народ — Г. Г.), таковы были сперва болгары — крепки и сильны во брани).

Земля болгарская «добра, красна и изобилна», «добра и питома»; болгары «обрели толика земля красна

¹ Богатейший фольклорный героический эпос (юнацкие песни о Крале Марко, гайдуцкие песни) в Болгарии, в отличие от эпоса западноевропейских стран («Песнь о Роланде» и др. chansons de gestes, «Песнь о нибелунгах», «Песнь о моем Сиде»), не был записан, то есть не осознавался тогда еще как литературно значимый, как имеющий какое-либо отношение к литературе, и потому не мог играть роль фактора именно литературного развития, хотя роль этого эпоса в народной жизни и культуре была громадна.

и изобилна» (цит. по кн.: Б. П., II, 229). Болгарские дари предстают как национальные герои, как идеальные воины: «Батое-краль, силни и храбри в бранех, страшен на окрестная кралевства»; «царь Селевкия е бил муж воинствен и храбрь»; царь Самуил — «славен и слышан по вселеною»; царь Тривели — «человек изреден, веледушен, благополучен в воинстве»; «Крун изреден, веледушен, благополучен в воинстве» (цит. по кн.: Б. П., II, 230).

В характеристиках царей у Паисия мы встречаем типичное для патриархальной эпохи сознания совпадение единичного и общего. Царь Константин Шишман «был велик ростом и лицом красен. Все дивились красоте и росту Константина. Сколь он был красен и что был из царской семьи и рода — это видно было и по его лицу и фигуре» (с. 71). Человек — представитель нации, и это «представительство» наличествует в нем непосредственно. Логика мысли детски проста: раз царь, — следовательно, и высок, и красив. (При этом в «портрете» даются лишь эти два самых родовых признака идеальной внешности. Понятие «строен» еще сюда не входит.) Способ передачи красоты человека здесь также типичен для эпического сознания: через удивление окружающих (классический пример такого описания внешности — гомеровская характеристика красоты Елены через впечатление, которое она произвела на старцев): «И так как был он из рода царя Асена и был столь красен лицом и ростом, — говорит-ся вновь о Константине Шишмане в конце книги, — то из многих стран приходили люди, чтобы посмотреть на него, и поради великого его роста нарекли его — Шишман» (с. 96).

В эпическом персонаже нельзя выделить общественное и частное лицо, например царя и человека. Вот почему Паисий зачастую сообщает о своих героях такие детали, которые позднейшее сознание отнесет к сфере частной жизни, к сфере личных привычек и вкусов: царь Муртагон «всегда любил да идет на лов (охоту. — Г. Г.) да ловит зверие»; «Свети Пимин имел свето житие, но потасно от человеци: покривал се мудро и хитро пред человеци» (цит. по кн.: Б. П., II, 261, 263).

Простодушие как незамутненная ясность и цельность характера — основное человеческое достоинство в эпическом сознании. Сложность и противоречивость

в человеке воспринимаются как лицемерие и являются поэтому атрибутом отрицательного характера:

«Боле есть болгарска простота и незлобие. *Болгары прости* всякого у свой дом приемят и гошавают и даруют милостиню, как у них просят. А *мудри и политични* (грещи) то никакко не творят, но и отнимают от прости и похищают неправедно; и више грех, а не полза от тяхна мудрость и политика приемлют» (цит. по кн.: Б. П., II, 236).

(Более (достойны) болгарская простота и незлобие. Болгары простые (необразованные) всякого в свой дом принимают, угощают и даруют милостиню, когда у них просят. А мудрые и «политичные» (образованные) греки того совсем не делают, но отнимают у бедных и похищают неправедно; и скорее грех, а не пользу от своей мудрости и «политики» приемлют.)

Позиция фольклорного сознания здесь явно смыкается с христианской¹, которая в человеке видит прежде всего родовое, абстрактно-чистое общее, а все индивидуальное, сложное рассматривается как действие дьявола в человеке.

Происходящая в мире борьба враждебных начал (в христианстве сведенных к двум — богу и дьяволу) прямо проецируется в человека. Согласно эпическому сознанию, хороший человек, как цельный и ясный, не поддается этой борьбе. Зато ее ареной становится душа дурного человека. Показательна мотивировка Паисием действий полководца Иванко — болгарского Макбета и Кориолана²:

«Дьявол не мог равнодушно видеть такое благочестие и мир в Болгарии, но вызвал зависть против царя Асена. Некий Иванко был первым бароном царя Асена, но был коварным и завистливым человеком» (с. 67).

Так, без обиняков, как продолжение тезиса о зависти дьявола, следует рассказ об Иванко. Правда, внутри самого рассказа все драматические перипетии мотивируются уже личной активностью героев, что

¹ Правда, апология «простоты и незлобия» у Паисия, находясь в преддверии героического повествования, звучит не столько проповедью смирения, сколько восхвалением душевной цельности. И в другом месте Паисий настойчиво подчеркивает: «Но болгары если и были простыми и глупыми для греческой мудрости и воспитанности, на войне и брани были сильны и храбры... Греки имели мудрость, воспитание и много церемоний, а болгары — неуклонную храбрость и согласие в бою» (с. 91).

² Борьба Иванко за престол явилась впоследствии сюжетом одной из первых болгарских драм — драмы В. Друмева «Иванко» (1872).

характерно именно для эпического сознания, которое, в отличие от христианского, сохраняет за человеком большую свободу воли. Иванко составляет заговор против Асена, завоевывает душу сестры царя. Царь Асен, догадываясь о заговоре, однажды ночью вызывает Иванко к себе на суд, но Иванко со своими людьми овладевает дворцом и, имея «скрытый меч», убивает Асена. В это время брат Асена Петр осаждает Тырново. Иванко бежит к грекам. Император назначает его первым полководцем. Но затем Иванко с войсками порывает с греками и им «причинил великую пакость» и «погубил много их войска». Греки же хитро его обманули. Он, безумный, поверил им и вернулся один в Царьград. Они бросили его в мрачную темницу. «Здесь и принял свою смерть окаянный и гордый цареубийца», — так, не без симпатии к Иванко, заканчивает Паисий свой рассказ.

Предметом эпического изображения являются деяния человека. Мысль, душевное переживание передаются не через рефлексию и психоанализ, а лишь через физические действия. И потому такой пластичностью и лаконизмом отличается здесь физическое выражение страстей и душевных движений — то, что так трудно дается писателю нового времени. О душевном потрясении (родственном эстетическому переживанию), которое испытал царь Омортаг при виде картины Страшного суда, христианская легенда, включенная Паисием в повествование, рассказывает следующим образом: Муртагон (Омортаг), который «всегда любил да идет на лов да ловит зверие», построил в лесу охотничью палату и повелел Мефодию, «да напишет по они палати зверие, пси, ловитва» (сцены охоты). Но Мефодий ослушался воли язычника и нарисовал на стенах картины Страшного суда:

«...како стояли от десную праведни и подобие рая, а от шуею — грешници и подобие вечна мука. Егда пришел цар Муртагон видети палату, напало на него ужас от видение онаго. Тогда Мефодия начал сказувати ему о пришествии Христова и о воздаяние грешным и праведным. Он же воздохнув и рехъл: «Блажен иже обръщат се от десную» (цит. по кн.: Б. П., II, 261).

С подобной же выразительностью простоты и безыскусственности повествует Паисий об ужасе и раскаянии, постигших возгордившегося в славе царя Самуила: он был разбит греческим царем Никифором.

Последний ослепил 15 тысяч болгарских воинов, оставив 100 человекам по одному глазу, чтобы они привели остальных к Самуилу. Он, увидев «только мучительство и поругание болгарское, абие от сердечния болезни впал в недуг и по малу дни умрял» (цит. по кн.: Б. П., II, 265).

Атмосфере героической идеализации соответствует и *стиль эпического сказа*. Паисий следует здесь ветхозаветной стилистической традиции с типичным для нее зачином фраз с союза «И». Профессор Велчев, сопоставляя тексты Барония и Паисия, отмечает у последнего стремление приподнимать эпитеты, заменять фактическое на обобщенно-гиперболическое в духе фольклорно-эпической поэтики. Бароний сообщает, что при взятии Софии болгары «перебили «б тыся грехов» — Паисий ставит: «без числа»¹ (конкретное сменилось неопределенным, возвышенным — ср. «тысячи» в эпосе и литературе Древней Руси). Эпитет «удивительный» (о победе) Паисий заменяет на «чудо великое»², и т. д. С другой стороны, он заменяет более абстрактные логические понятия, грамматические формы на более конкретные. Вместо барониевского «имея же в плене некоего Феодора прозванием» — у Паисия: «И имел некоего раба грка нарицал ся Феодор». По тонкому наблюдению В. Велчева, Паисий постоянно «предпочитает ставить глагольные формы вместо причастных»³, что тоже вполне в духе народной эпической поэтики.

Сказанного достаточно, чтобы понять, почему книгу Паисия отвергла историческая наука и приняла в свое лоно художественная литература. И те самые качества «Истории», которые делают ее неприемлемой для науки: «его идеализация исторического прошлого болгарского народа... искажения фактов, вымышленные подробности, некритическое отношение к источникам»⁴ (то есть включение в историю материала преданий, суеверий. — Г. Г.), являются ее достоинствами как художественного произведения. По остроумному замечанию Н. С. Державина, «Паисий был писателем, который не только «мудрствовал», но мудрство-

вал притом весьма «лукаво», чем и определяется его писательская, социальная и политическая значимость»¹. Между автором и его материалом — отношения свободные, «свойские». Если отсутствуют кое-где данные о величии древних болгар, он «ничтоже сумняшеся» дополнит их вымыслом по логике вероятного, которое совпадает у него с желаемым, а последнее — с действительным. Историческое прошлое предстает перед ним оживленное и дополненное его воображением, а в нем иллюзорное обладает такой же реальностью, как и действительно бывшее, — и историк-поэт живет в мире поэтической действительности.

«Из разбросанных и рассыпанных руин, — пишет Б. Пенев о Паисии, — он строит величественные башни, в которых носится воскресшая слава болгарского имени... Когда он обращает взгляд на прошлое, он слышит лишь победный звон болгарского оружия и видит, как избранное племя, водимое великими вождями, рушит на своем пути преграды, вздымается на высоты неслыханной славы, — но в момент самозабвения навлекает на себя гнев Божий. Века оно несло безропотно кару, наложенную Богом, искупило своими страданиями прегрешения прошлого, и сейчас — не пора ли вновь продолжить прерванный путь?» (Б. П., II, 256).

Такова поэтическая концепция, пронизывающая «Историю» Паисия и делающая ее цельным произведением.

Где же источник этой могучей творческой силы, которая после столетия рабьего молчания позволила не столь уж образованному монаху так сплавить и традицию официальной религиозной литературы, и данные чужеземной исторической науки с народнопозитивским мировоззрением, что породило самобытное произведение, где правда факта и правда вымысла неотличимы и сливаются в единую поэтическую стихию? Эта сила — в назревающем самобытном содержании национальной жизни. Оно и выразилось в Паисии и его книге. Все предшествующие болгарские «литераторы» в сравнении с Паисием выглядят типично средневековыми переписчиками. В нем впервые сквозь традиционный облик монаха-переписчика стали проступать черты творческой личности в духе нового времени.

Могучий субъективный пафос отличает его «Историю» от безликих и бесцветных трудов его предшественников. Этот пафос в книге Паисия потребовал для себя особой «территории». В пространное «Пре-

¹ Велчев В. Отец Паисий..., с. 52.

² Там же, с. 48.

³ Там же, с. 91.

⁴ Державин Н. С. Сборник статей..., с. 107.

¹ Державин Н. С. Сборник статей..., с. 104.

дисловие к хотимим читати и послушати написана в историцу сию», в послесловие, а также очень часто в само эпическое повествование вторгается страстный голос, который взывает, бичует, жалуется, издевается, стонет, поучает, укоряет... Богатству его интонаций позавидует иной лирический поэт: перед нами то памфлет, то элегия, то сатира, то молитва, то миролюбивая беседа, то яростная полемика:

«О неразумне и юроде! Поради что се срамиш да се наречеш болгарин и не четиш по свои язык и не думаш? Или не са имали болгари царство и господство? За толико лета царствовали и били славни и чуени по сва земля и много пути от силни римляне и от мудри грци дань взимали... И от всего словенского народа нан славни били болгари, прво се они царовое нарекли, прво они патриарха имели, прво се они крстили, наиболее земля они освоили... И први свети славенски о болгарски род и язык просиял.

Но от шо се ти, неразумне, срамиш от свой род и влачиш се на чужд язык? Но са, рече, — полемизирует он с воображаемым противником, — грци по мудри и политични, а болгаре са прости и глупави и не имеют речи политични, за то, рече, лучше пристати по грци. Но видждь, неразумне, от грци има много народи по мудри и славни. Дали оставья некои гркч свои язык и учение и род, като ти, безумне, шо оставлаш, немаш некои прибиток от гркчк мудрость и политика? Ти, болгарине, не прелашай се, знаи свои род и язык и учи се по своему языку» (с. 22—23).

(О, неразумный и юродивый! Почто стыдишься назваться болгариним и не читаешь на своем языке и не говоришь? Или не имели болгары своего царства и государства? Столько лет они царствовали и были славны и известны по всей земле и много раз с сильных римлян и мудрых греков дань взимали... И изю всех славянских народов самыми славными были болгары: первыми они себе царей поставили, первыми патриарха имели, первыми они крещение приняли, более других земли они освоили... И впервые в болгарском народе святой славянский язык просиял.

Но отчего ты, неразумный, стыдишься своего народа и влачишься к чужому языку? Но, скажут, греки более мудры и «политичны» (хитры), а болгары прости и глупы и не имеют речений хитрых — оттого, скажут, лучше пристать к грекам. Но видждь, неразумный, есть народы, что и греков мудрее и славнее. Но разве расстается какой-либо грек со своим языком, учением, культурой и народом, как ты, безумный, что расстается со своим, но не получаешь никакого прибитка от греческой мудрости и политики? Ты, болгарин, не прелашайся чужим, знай свой род и язык и учишь на своем языке.)

Слиянием гимна и обличения, элегии и сатиры Паисий перекликается через столетие с гражданственной лирикой болгарских революционных демократов Ботева и Каравелова. Именно у Паисия впервые любовь к народу зазвучала как ненависть ко всему рабскому в национальном характере болгарина — то чувство,

что позднее можно будет назвать революционным патриотизмом. И показательно, что он, постоянно обличающий греков за их вероломство, здесь пишет о них с восхищением, ставя в пример болгарам «отцеругателям» патриотизм греков¹.

Высокий субъективный пафос Паисия вливался в «старые мехи» распространенного в литературе православных стран византийского витийства, освежая их живой страстью. Б. Пенев, сопоставляя условную риторику дамаскинов с искренним воодушевлением Паисия, приводит очень эффективное в ораторском отношении место из дамаскинов: «О камение, о древе, о источници, о езера, о море, о вса здание Божие, како стърпяте да се рекут таквия нестърпени хули на Создателя вашего?» (цит. по кн.: Б. П., II, 295). (О камени! о дресе! о источници! о езера! о море! о все здание божие! Как стерпели вы, когда произносились такие нестерпимые хулы на создателя вашего?) Эта пышная, но холодная фраза, чисто рассудочная градация образов, построенная в строгом соответствии с их иерархией: от мертвого мира — к живому, от частного — к общему, тускнеет рядом с неровной, временами косноязычной, но полной жизни фразой Паисия.

Итак, у Паисия одновременно с фольклорно-эпическим, объективным характером повествования обнаруживается и субъективный пафос, роднящий его с лирическими поэтами нового времени. Так кто же, в конце концов, Паисий: рапсод и сказитель, пророк и апостол, средневековый хронист и летописец — или творец в духе нового времени, личность ренессансного типа, свободная от традиционных патриархальных связей, ощутившая свою полноту и изливающая в слове свое индивидуальное мироощущение как общезначимое? Боян Пенев высказывал еще и такое предположение: уж не романтик ли он? А Н. С. Державин, полемизируя с Пеневым, доказывал, что Паисий — чистой воды реалист. И их спор тоже имеет свой смысл.

¹ И вообще надо отметить отсутствие у Паисия узкого национализма при всей пылкости его патриотического чувства. «Не для того здесь все это писано, чтобы похвалить болгар, а греков похулить, — пишет он, заканчивая рассказ о падении болгарского и греческого государства. — Если бы среди греков и болгар были любовь и согласие, турки не могли бы их победить никаким образом» (с. 90—91). Такую примиряющую идею дружбы наций завещает Паисий потомству.

Идеализация Паисием исторического прошлого своего народа в канун его национального возрождения и формирования в Болгарии нации сродни аналогичным процессам, протекавшим в сходную эпоху и в других странах, особенно у народов, лишенных национальной независимости, — в Чехии, Сербии и др. Эти процессы особенно сильно развились в романтическом движении начала XIX века и вылились в создание романтической историографии и исторического жанра в литературе. Характерным для них является героизация прошлого в целях пробуждения нации ото сна, противопоставление идеала реальности, фантастическое искажение фактов, элегическая медитация и т. д. И потому совсем не без оснований ставит Б. Пенев вопрос о романтическом отношении к исторической старине у Паисия (Б. П., II, 254), предполагая, что этот романтический дух проник в Болгарию через сербов (влияние «Истории» Раича на Паисия), а к последним — из Германии (хотя к 1762 году, когда написана «История» Паисия, в Германии еще не созрело движение Sturm und Drang, а не то что романтическое).

Державин же переносит вопрос из исторического в антрополого-психологический план, считая Паисия реалистом по складу своего мышления (понимая реализм как трезвость мышления, здравый смысл, а романтизм — как фантазирование):

«Если по способу и целям использования исторического материала Паисий условно может быть назван романтиком, то по методу мышления, который красной печатью лежит на всем его произведении, он чистейший реалист, и притом реалист боевого склада».

И это заявление Державин обосновывает соображениями чисто политического порядка: «Реализм Паисия заключается... в том, что он прямо бьет... по своему противнику — греческому фанариотскому духовенству... Второе, чем определяется реализм Паисия, — это его непримиримо отрицательное отношение к чужденациональной власти»¹ — и т. д.

Эти аргументы, разумеется, не имеют прямой связи с литературоведческой категорией реализма, но Державин прав, отмечая у Паисия народный здравый смысл и практический ум, свойственный эпическому сознанию вообще.

Таким образом, все эти определения имеют отношение к его сущности, он как Протей: оказывается и тем, и другим, и третьим... (например, титаном возрожденческого типа и просветителем)¹. И в этом нет ничего удивительного. Если глубинные социально-экономические процессы, вызвавшие к жизни фигуру и идеологию Паисия, носили в тенденции буржуазный характер, то это еще не значит, что они могли сразу проявиться в чистом виде и в литературной форме, типичной именно для капиталистической формации. Метод и форма их обнаружения в сознании, литературе активно определялись наличной идеологической традицией. А так как последняя сводилась в Болгарии к долитературному, фольклорному сознанию и еле заметной традиции религиозной письменности в духе глубокого средневековья, то есть к типу духовной деятельности, соответствующему не просто «вчерашнему», но «позапозавчерашнему» дню в отношении к типу духовной деятельности капиталистической формации, то естественно, что соответствующее капиталистической эпохе национально-патриотическое содержание идей Паисия вылилось в идеологические и литературные формы, присущие даже не только феодальной, но патриархальной, догосударственной поре общественного развития.

¹ Эти характеристики и определения противоречат друг другу и даже друг друга взаимоисключают. Вопрос, однако, заключается в источнике этих противоречивых суждений: оттого ли они возникли, что само характеризуемое явление (здесь — книга Паисия) просто и непротиворечиво и поддается определению однозначным термином, которого исследователь просто по слабости мысли не нашел, — или эти противоречия в нашей мысли и ее движении возникли необходимо, ибо лишь через них может выразиться действительная противоречивая природа исследуемого нами многосложного явления? В том-то и дело, что сам объективный процесс ускоренного общественного и литературного развития стягивает, сближает до совмещения разные духовные формации и типы писателя, так что наша научная терминология, выработанная на опыте «нормального» развития, не может однозначным термином охватить конкретное содержание исследуемого явления. Вот почему естественно, что здесь, как и далее, нам придется прибегать к многогранным, так сказать «стереоскопическим», характеристикам и определениям. Это плодотворнее, чем выработка новых названий, ибо название само по себе не всегда улавливает суть вещи и часто дезориентирует мысль, толкая ее в ложном направлении, обманывая ее тем, что понять явление — будто значит подвести его под уже известное название или родить для него новое название (термин).

¹ Державин Н. С. Сборник статей..., с. 104–105.

«История» Паисия как бы восстанавливает древний, эпический базис, на котором только еще начнет развиваться литература нового времени. И не случайно мы с большей или меньшей определенностью смогли установить в его методе именно стадию «гомеровского» эпического сознания¹. Для Болгарии конца XVIII века книга Паисия в известном смысле типологически как бы замещает два тысячелетия европейского духовного развития. Понятно теперь, почему наш клубок не так-то легко распутывается. И мудрее всего, пожалуй, будет не пытаться сейчас давать ответ на поставленные выше вопросы, а, ограничившись лишь их постановкой, пойти дальше. Ибо лишь дальнейшее движение болгарского идеологического и литературного развития сможет с большей определенностью показать, какие белые пятна на карте болгарского духовного развития уже ликвидировал Паисий, а какие остались в наследство последующим литературным первооткрывателям.

2. ОТ ФОЛЬКЛОРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ЧЕРЕЗ РЕЛИГИОЗНОЕ —
К РАССУДОЧНОМУ СОЗНАНИЮ

От натурального хозяйства и патриархальных общин — к расчлененным формам производства и общественной жизни. Отчуждение общественных связей, потеря ими видимого облика. Восхождение мышления от чувственных образов фольклора к более отвлеченным гносеологическим формам. Выход идеи из образа и рождение аллегории. Ступени этого процесса: анекдот, басня (три ее формы), религиозная притча и ее толкование, свободное публицистическое рассуждение, прибегающее к примерам. Сравнение как рудимент образа. Пословица. Афоризм. Общественно-историческое и идеологическое содержание «выхода идеи из образа»: религия от-

¹ А тот субъективный «лирический» пафос, который у него находим, нельзя полностью отнести к субъективной духовной деятельности нового времени, ибо он с той же основательностью может быть сопоставлен с пафосом пророков (особенно Исайи и Иеремии) — то есть тоже с «гомеровским» типом «писателя». Внешний анализ ведь не сможет отличить мировую скорбь Байрона от мрачной поэзии книги Екклесиаста. И нам пока слишком мало понятны последующие звенья литературной эволюции Болгарии, чтобы стало возможным точно определить место Паисия в этом процессе.

рицает фольклор, рассудок отрицает религию. Схоластика как переходная ступень. Лозунг дешевой церкви у болгарина Софрония и реформаторские движения XV—XVI вв. в Западной Европе. Возникновение идеи права. От христианина — к гражданину. Ренессансный гуманизм или Просвещение? Стяжение средневековья и нового времени в одну писательскую фигуру. Художественность и литературность. Наложение бессознательной художественности фольклора на ренессансную стадию художественности литературы. Рождение индивидуального героя. Житие или плутовской роман? События и описания. Пейзаж — через поступки. Возникновение чувства времени. Художественные находки, которых не искали. «Житие грешного Софрония» и «Житие протопопа Аввакума». Пирамида мирозерцания писателя.

Тенденция социально-экономического процесса со второй половины XVIII века вела к переходу от патриархального образа жизни к собственно общественному бытию в «гражданском» обществе и «отчуждению» (как этот процесс называл Маркс) собственно общественных функций человеческого коллектива (то есть форм, регулирующих бытие человека как члена общества: государства, права, религии и прочих сфер идеологии) от функций, решающих лишь вопросы физического существования человека.

При патриархальном типе общежития эти функции (стороны жизни человека) были сращены, и потому ни общественная жизнь человека не осуществлялась через подавление его жизни как чувственного природного существа («дух» не угнетал «тело»), ни природные стороны жизни человека не имели эгоистического и чисто физиологического характера, не относились лишь к сфере частного существования, а имели общественное содержание (еда была пиршеством, жертвоприношением богам, а продолжение рода представлялось высокой общественной деятельностью).

До сих пор применительно к Болгарии нельзя было вести речь о национальной жизни общества. В том-то и дело, что своего общества и, следовательно, особой общественной жизни, отличной от производства средств существования (хлеба, вещей) и от «производства» людей (семейной жизни), для болгар, живущих на территории, которая в прошлом и ныне называется Болгарией, тогда не было. Были отдельные, болгарские по населению, села, небольшие города, в которых

болгары растили хлеб, пасли овец, производили ремесленные изделия, торговали, даже учились грамоте, но... единой связи между болгарскими, их трудом и бытом, связи, исходящей из потребностей жизни единого и именно болгарского общественного организма, не существовало. То есть болгары осуществляли своими руками практически нижний, фундаментальный этаж общественного бытия, сферу производства, а общественное разделение труда в этом производстве и формы жизни осуществляющих ее болгар-производителей определялись для них извне: потребностями господствующего в Болгарии общественного организма — Турции и ее европейских владений, прежде всего Греции. Конечно, само болгарское село или городок уже было общественным организмом. Но это объединение индивидов в целое носило полупатриархальный характер: оно определялось традицией, обычаями, исконным родством или «землячеством» жителей и т. д. Национальной же связи между такими самодовлеющими замкнутыми ячейками болгарской жизни не было; она была чужденациональной, осуществлялась греками и турками. А собственно общественная жизнь и есть многогранное функционирование именно этой связи, которая порождает как свои формы и религию, и политику, и мораль, и письменность и т. д., то есть все эти «надстройки» в Болгарии болгар не касались. Теперь же, со второй половины XVIII века, под воздействием объединяющих страну экономических процессов возникает необходимость в создании такого рода надстройки, которая стала бы плотью и зеркалом национальной связи между разрозненными болгарскими общинами.

Иными словами, идеологическая сфера жизни болгар должна была теперь выделиться из материально-производственной.

До сих пор идеологические потребности болгар удовлетворялись непосредственно в их трудовой или патриархально-семейной жизни. Пословицы служили максимами, ориентирующими людей в их общении друг с другом, и в труде и в семье, и в мышлении и т. д. Обычай, мудрость предков регулировали нравственные отношения (конфликты) между людьми, а не суд и законы как нечто отделенное от людей, самостоятельно существующее. Лирические песни — баллады — распевались болгарскими девушками на свадь-

бах, а эпические сказания сказывались на долгих посиделках.

Ранее вся полнота полупатриархальной материальной и духовной культуры болгарского народа непосредственно осуществлялась (была знаема и творилась) в жизни каждого индивида: он и трудился, и молился, и пел, и плясал и т. д. Но как только эта культура, отражая усложнение материального производства, начала усложняться, она потребовала «специализации» (а тем самым и раздробления, распада цельности человека).

Место фольклорного типа духовной деятельности, которая непосредственно слита и вплетена в материальную жизнь трудового народа и осуществляется последним, должна была занять чисто идеальная традиция мышления и слова — общественное сознание в собственном смысле, — письменность, литература, являющаяся уже категорией классового общества, которая хотя и определяется в конечном счете материально-производственной практикой общества, но обладает относительной самостоятельностью и осуществляется уже особым слоем людей — людьми умственного труда.

Все это было установлением не капиталистических, а просто общих форм жизни в социальном коллективе (а не в полупатриархальной общине), в «гражданском» обществе. Социальная энергия, вызванная возникновением капиталистических процессов, уходит вначале на установление докапиталистических форм общественной жизни, так как они почти отсутствовали в Болгарии. Соответственно, прежде чем процесс болгарского духовного развития подойдет к зарождению художественной литературы капиталистической поры, он должен пройти ряд ступеней восхождения всего общественного сознания от досоциального, полуприродного состояния к расчлененному его виду.

Восхождение людей к более расчлененным, опосредованным формам жизни и быта необходимо определяло и восхождение к более отвлеченным формам сознания. Живое, непосредственное, поэтическое созерцание человечеством мира в фольклоре должно было смениться более абстрактным методом отражения бытия в сознании. «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной

реальности»¹. Этот путь, совершающийся в каждом познавательном акте, есть в то же время тенденция исторического развития форм познания человечеством своего бытия.

В Болгарии ее исходную ступень мы видели в «Истории» Паисия. Отраженное в ней свободное, живое, наивное созерцание мира в чувственных образах поэзии и религиозного фольклора (своеобразной «мифологии») необходимо должно было смениться теперь более сухим, твердым, отвлеченным, «сознательным» типом сознания. Это направление болгарского духовного развития ясно предстает в сочинениях Софрония Врачанского² (1739—1814) — следующего после Паисия деятеля в области идеологии в Болгарии.

Софроний живет уже в обществе более развитом, когда с большей конкретностью выяснились очерченные выше потребности и тенденции жизни и сознания. Комплекс общественных и литературных задач, которые должен был решать Софроний, оказался более расчлененным в сравнении с универсальной и потому еще неопределенной и слитной проблемой Паисия. Если адекватной реализацией Паисиевой задачи явилось создание одной книги типа национальной Библии, то эпоха Софрония требовала уже выявления и конкретизации сторон единой проблемы, разных аспектов общественного бытия и сознания. Отсюда — многосторонний характер деятельности Софрония, развившийся в создании им нескольких трудов, которые охватывали разные аспекты национальной жизни: религиозный, школьно-просветительный, общественно-гражданственный и эстетический. Он создает сборник религиозных проповедей и поучений на новоболгарском языке «Недельник» (1806). Им составлены сборники текстов для школьного обучения (два так называемых Видинских сборника, созданных в 1802 году, во время его трехлетнего «сидения» в Види-

не, осажденном войсками Пазванд-оглу). Софроний переводит исторический трактат Стратемана «Геатрон политикон»; а во время русско-турецкой войны 1806—1812 годов, эмигрировав в Румынию, обращается к болгарам с воззванием, призывая их помочь русским войскам и добиться политической свободы. Он, наконец, переводит басни Эзопа, анекдоты восточной «Повести о семи мудрецах» и пишет свое «Житие и страдания грешного Софрония», отвечая уже художественным потребностям своего времени¹. Из всех упомянутых трудов сам Софроний больше всего ценил написанный на новоболгарском языке религиозный сборник «Кириакодромион, сиречь Недельник»², содержащий 94 поучения и слова, толковавшие евангельские тексты и заповеди и читавшиеся еженедельно в церквях в соответствии с религиозным календарем. Это краткая энциклопедия христианства, богатое философское, нравственное и эстетическое содержание которого, переведенное на современный болгарский язык, впервые становилось доступным болгарам не в том смутном, обобщенном виде, как оно воспринималось до сих пор, в силу того, что богослужение велось на непонятном народу греческом или, реже, церковнославянском языке, а в расчлененности и конкретности своих идей. Если все остальные труды Софрония остались в рукописи, то «Недельник» он напечатал, и, начиная с этой книги (1806), впервые в Болгарии литература станет распространяться присущим новому време-

¹ Начало раздробления духовной сферы и цельности мировосприятия сказалось в области жанра на распаде монументальной эпопей («История» Паисия) и образовании жанров малой формы, миниатюр: басен, анекдотов, новелл, притч.

² В качестве источника Софроний широко использовал греческий «Кириакодромион» (1796) Никифора Теотоки, который в переводах был широко распространен в странах православия. Б. Пенев отмечает, что ни в одной из литератур — ни в сербской, ни в румынской, ни в русской, ни даже в греческой — он не был столь популярен и не имел такого значения, как в болгарской (см.: Б. П., III, 311). Это объясняется, однако, не особыми совершенствами Софрониева изложения, а тем, что в других странах духовная жизнь была уже достаточно дифференцирована и богата. Мог ли сборник, пусть живо и интересно написанных, религиозных проповедей играть равную роль на рубеже XVIII и XIX вв. в России, где духовной пищей уже были произведения Ломоносова, Державина, Радищева, Карамзина, — и в Болгарии, где этот сборник был почти единственной духовной пищей? Универсальность значения «Недельника» и его автора в Болгарии проистекают именно от слабости и бедности тогдашней болгарской литературы.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

² Мирское имя его — Стойко Владиславов. Он родился в городе Котел в семье прасола. Образование получил в келийном училище, выучил греческий язык и был назначен священником в г. Котел. В 1765 г. он встретился с Паисием и переписал экземпляр его «Истории». В 1794 г. он был поставлен епископом в г. Враца. В период войн Пазванд-оглу с турецким правительством Софроний подвергся преследованиям и в 1805 г. бежал в Румынию, где отдался литературной и политической деятельности. Умер Софроний в 1813 г.

ни способом — книгопечатанием¹. Именно с «Недельником» отождествлялось все дело Софрония последующим поколением. Недаром «Недельник» в обиходе назывался просто «Софроние».

Итак, лишь реализованная в «Недельнике» часть Софрониева мирозерцания, то есть христиански-религиозная, удовлетворяла наиболее насущной потребности национальной жизни и явилась активным фактором последующего духовного развития Болгарии, тогда как остальные его сочинения знаменательны лишь как факт, свидетельствующий о свернутых или неразвернутых возможностях его сознания, дремлющих в болгарской литературе, так сказать, «в себе», а не существующих уже «для себя».

В том, что именно христианская религия явилась первой идеологической формой, которая утвердилась при переходе болгар от патриархального состояния к жизни в «гражданском» обществе, была и общественно-историческая, и гносеологическая необходимость. Формы общественной жизни, осуществлявшиеся в патриархальном коллективе непосредственно живыми людьми, по мере установления «гражданского» общества начинают отделяться от единичного человека, противостоять ему, становятся невидимыми, безличными, абстрактными. Свободное и полное мироощущение человека, живущего в непосредственном единстве и мире с бытием (природным и общественным), было следствием неразвитости и полуприродного характера жизни человечества, которое для индивида практически совпадало с его общиной, селом, городом, землей (Балканы, Родопы, Добруджа, Урал, Смоленщина и т. д.). В гражданском обществе личная свобода человека все более ограничивается общественной необходимостью. Общественный миропорядок теперь единственно обладает полнотой свободы воли, а индивиду достается она во все более частичном виде. И вот централизованная монотеистическая система религии, какой в Европе явилось христианство, в духовной области сменяет неупорядоченный стихийный, свободный фольклорно-поэтический ани-

мизм. Сущность христианства как раз и заключается в осмыслении и регулировании отношений опосредствованных друг другом общего, социального, «божественного» начала, с одной стороны, и единичного, человеческого — с другой, в осознании соотношения свободы единичной воли и социальной необходимости. Христианство, таким образом, явилось на данном этапе идеологическим (теоретическим) аналогом формирующейся общественной жизни в собственном смысле слова.

Его гносеологическая основа, естественно, отличалась большей отвлеченностью, чем чувственный фольклорно-поэтический образ. Диалектическая идея троичности божества неизмеримо более сложна, богата и является более глубокой формой постижения бытия, нежели образ, например, Ильи-пророка, катающегося в колеснице по небу. Однако гносеологическая основа христианства еще не очищена целиком от непосредственной чувственности. Она тоже образна: христианская система религии изложена в чувственной форме — в рассказе о жизни, страстях и смерти Христа, который излагает свое учение тоже в образной форме — притчами. Но образ здесь уже играет подсобную роль: он призван намекнуть на таящееся по ту сторону видимого более глубокое, сущностное содержание. Отсюда *аллегория* как такое единство чувственного и отвлеченного, где чувственное начало играет подчиненную роль и характеризует познавательный метод христианства¹.

¹ Компромиссный между чувственностью и абстракцией метод мышления христианства прекрасно раскрывается в разъяснении «что есть таинство?», содержащемся в «Кратком толковании божественного храма», переведенном в 1837 г. Р. Поповичем (книга имеется в Отделе старопечатных книг библиотеки им. В. Коларова в Софии). «Вопрос: что есть таинство? Ответ: таинство есть священное установление, Богом узаконенное, через которое *под одной видимой вещью разумеем и верим в другую, невидимую, но именно лишь умом разумеем*; и если мы верим этой видимой вещи, как нас церковь поучает, тогда дает нам Бог свою невидимую благодать. Например, когда служит священник литургию, мы видим, что он служит с хлебом, вином и водой, но как только он совершит над ними все, что положено церковью, и лишь прочтет над ними все положенные молитвы, — тогда все эти три видимые вещи преобразуются в тело и кровь Господни невидимые. И так как все же опять хлеб и вино предстают перед нашими глазами, а не кровавое тело и кровь, — то это и называется таинством, сиречь *одно — есть, а другое — видится*» (с. 80. Курсив мой. — Г. Г.).

¹ Печать отныне, как и печать на документе, становится как бы удостоверением общественной значимости данных мыслей (или человека), которые иначе имеют лишь индивидуальную, но общественную исповедимую и непереводимую ценность.

Для Болгарии христианская религия, разумеется, не была новинкой. Как уже говорилось выше, под гнетом иноверных турок именно в форме христианского культа осуществлялись рудиментарные элементы национальной, собственно общественной жизни болгар. Однако если до начала XIX века патриархальное сознание приспособляло идеологию христианства к фольклорно-поэтической и превращало его отвлеченное мировоззрение в более простое, чувственное (в религиозном фольклоре), то теперь христианство должно было выступить в своей собственной форме, не связанной поэтическими образами фольклора. Это дело и осуществил «Недельник» Софрония. Парадокс истории состоял в том, что христианская религия как специфическая идеологическая форма *феодалного* общества обретает в Болгарии (как и в реформаторских движениях в Западной Европе) свежесть и чистоту своего мировоззрения тогда, когда она выступает лишь как первая идеологическая форма становящейся *капиталистической* формации, для которой типично уже правовое, юридическое сознание¹. Поэтому чистота религиозного сознания здесь, у Софрония, не столь «чиста», как в стабильном феодальном миропорядке, а выступает в качестве временного заместителя чего-то иного и носит печать переходности.

Итак, Софроний в сравнении с Паисием осуществляет более отвлеченную ступень общественного сознания. Он делает решительный шаг от сочинения полуфольклорного типа, каким являлась рукописная «История», к утверждению строгой идеологической, *литературной традиции*, критерии которой отличаются от естественной, *бессознательной* художественности фольклора как раз *сознательным*, намеренным и в этом смысле — искусственным характером.

Если сопоставить «Кириакодромион» с «Историей» Паисия, сразу бросится в глаза рождение *дидактического* элемента как отвлеченной идеи, поднимающейся *над* живым рассказом (картиной) и подчиняющей его

себе. Отныне наступает целая полоса дидактической литературы.

У Паисия, в рассказе о деяниях болгарских царей, нет ничего такого, что бы лишь подразумевалось, но не высказывалось в самом повествовании. Теперь мысль, стремящаяся проникнуть в глубь явлений, к их первопричине, подчеркивает условность, мнимость, несущественность видимого и намекает на более глубокий, скрытый за ними смысл, выявление которого и становится целью, а рассказ — лишь средством. До этого рассказ имел свою цель в себе, был замкнут. Теперь образ разомкнут на единичное и общее. Рождается аллегория. Ее нет у Паисия. У Софрония же она становится ведущим принципом мышления. В «Недельнике» — это евангельская притча и ее толкование; в Видинских сборниках — это басня, в «Мифологии Синтиппа-философа» — фábль; в «Театрон политикон» — это нравоучительный рассказ из истории (античной или священной).

В аллегории нарушена вера в истинность вымысла, разрушается поэтическая действительность и из нее выделяется истина, идея. Процесс распада первичной, фольклорного типа, художественной идеи на «безыдейный» образ (рассказ), нуждающийся поэтому в дополнении отдельно, понятийно выраженной идеей, образование отдельного бытия «идейного содержания» и «художественной формы», словом, процесс *ухода идеи из образа* можно хорошо проследить по сочинениям Софрония.

Низшим в этом отношении (и потому наиболее поэтичным) является его «Житие и страдания грешного Софрония», которое совершенно лишено дидактизма и где автор бесхитростно рассказывает о превратностях своей жизни. Но о «Житии» будет еще особый разговор.

Переведенная¹ Софронием «Мифология Синтиппа-

¹ «Классическое мировоззрение буржуазии — юридическое мировоззрение», — писал Ф. Энгельс в статье «Юридический социализм». — «Юридическое мировоззрение было обмирщением (Verweltlichung) теологического. Место догмы, божественного права заняло человеческое право, место церкви — государство» (Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. XVI, ч. 1, с. 296).

¹ Эволюцию, которую проходит болгарская литература этого периода, мы имеем право характеризовать на основе *переводных* сочинений, ибо, во-первых, они вплоть до второй половины XIX в. составляют в Болгарии «тело» национальной культуры и литературы в гораздо большей степени, чем оригинальные сочинения; а во-вторых, — и это самое главное — перевод потому что осуществляется, что потребность в такого рода литературном сочинении возникает органически, из внутренних потребностей именно национальной жизни и культуры. Потому в нее *переводом* и *вводится* как

философа» или восточная «Повесть о семи мудрецах» демонстрирует первую ступень выхода идеи из образа. «Повесть» эта — фольклорного происхождения. Она строится на композиционной схеме «ожерелья», широко распространенной на Востоке, а затем перенятой европейской литературой раннего Возрождения. Это — серия анекдотов, притч, новелл, рассказанных людьми, объединенными общей ситуацией (ср. «Тысяча и одна ночь», «Декамерон», «Кентерберийские рассказы»)¹. Царь, чтобы выяснить, справедливо ли его жена обвинила царевича в попытке насилия над нею², выслушивает попеременно жену, царевича, семь философов и воспитателя царевича — философа Синтиппа. Все рассуждают о человеческих отношениях, о женской неверности, о любви. Но каждый излагает свою точку зрения через рассказ, анекдот, басню.

Помещенные внутри поставленной в начале повести и замыкающей ее отвлеченной проблемы (Что есть жизнь? Что есть человек? Что есть женщина?), эти рассказы воспринимаются в ее свете и приобретают прикладную функцию. Но сами по себе они еще заключают в себе художественную идею. Она реализуется порой в жанре фантастической сказки о превращениях (например, «Колодезь превращения», где рас-

родное — чужеземное установление или произведение; оно принимается в свою семью. Для нашей задачи: выявить последовательность именно внутреннего возникновения в Болгарии тех или иных стадий (потребностей) духовного и отчасти художественного развития — переводные сочинения высказывают то же самое, что сказали бы оригинальные, будь они написаны. Последние потому и не писались, что данная потребность, вызывающая к жизни тот или иной тип литературного сочинения (сознания), с успехом удовлетворялась уже наличным в соседних, более развитых, культурах произведением.

¹ «По единогласной характеристике исследователей, превратившейся в ходячий трафарет, — пишет Н. С. Державин, — ни одна книга после Библии не имела столько переводов, как знаменитая «Повесть о семи мудрецах», или «История семи мудрецов», известная в персидской версии под именем «Sindibād Nāmah», в сирийской — «Sindbad», в греческой — «Syntipas», в еврейской — «Mischle — Sindbad», в латинской — «Historia septem sapientium», во французской — «Dolopathos», в русской — «Книга седми мудрецов римские земли о короле и о цысарех и о сыне цысареве Диоклетяне», ...у болгар с 1802 г. — «Мифология Синтиппа-философа» или «Баснословие Синтиппы-философа», у сербов — с 1809 г. «История Синдибы-философа» и т. д.» (Державин Н. С. Сборник статей..., с. 170).

² Ср. библейский сюжет об Иосифе и жене Пентефрия.

сказывается о страннике, который, напившись из заколдованного колодца, превратился в женщину и вскоре забеременел; или «Царевич-охотник и ламия» — о превращении зачарованной девушки в фею воды). В таких сказках силен языческий элемент (в сказке «Разбойник и лев» лев, которого оседлал разбойник, думает, что на нем едет «ночной бог»). Их «охристианивание» выражалось лишь в наложении внешних поправок: в том, например, что царевич избавляется от наваждения силой молитвы.

В иных рассказах мы сталкиваемся с жанром сказки о животных, именно сказки, а не басни — без нравовучения («Собака и змея», «Лисица»). Встречаются и излюбленные на Востоке философские загадки. Таков сюжет притчи «Отравленные гости»: некто напоил своих гостей молоком, которое оказалось отравленным. Когда служанка несла с базара кувшин с молоком, держа его на голове, случайно пролетал аист, державший змею; сжимаемая аистом, она выпустила яд, упавший в молоко. Кто же виноват в смерти гостей?

Иные рассказы носят характер остроумных житейских анекдотов, комических сенок с *qui pro quo* и переодеваниями («Свирепый воин» и др.). Встречается порой живописная деталь: обманутый муж, просеивая в поисках монеты мешочек с пылью, принесенной женой вместо риса и сахара, «делал это с таким усердием, что запылил даже свою бороду»¹.

Все эти красочные, чувственные картины жизни подчинены моралистической тенденции обрамления. И лишь поэтому христианская идеология допускала в средние века проникновение этого беллетристического материала в Европу. В его дидактической идее она видела аналог своему принципу мышления притчами.

Следующую ступень «выхода идеи из образа» мы застаем в изложенных Софронием баснях Эзопа, где дидактическая идея уже не прячется в замысловатом и изящном повествовании. Вот типичный образец Софрониева изложения басни:

«Козел и Волк»

«Один Козел стоял высоко на камне, и Волк проходил мимо под камнем. А Козел начал ругать его и смеяться над ним. А Волк

¹ Цит. по кн.: Державин Н. С. Сборник статей..., с. 200.

обернулся к нему и изрек: «Не ты меня ругаешь, а меня ругает место, на котором ты стоишь».

Примечание: Эта басня сказывается, почти много раз время и место подают дерзновение и волю малым говорить, и ругать, и смеяться над большими господами и над судиями¹.

Рассказ по величине почти равен поучению. Он очень неуклюж и длится ровно столько, сколько нужно, чтобы понять ситуацию. В нем, однако, еще есть своеобразная энергия, простодушие и грубоватый юмор, свойственные фольклорному сознанию, когда оно еще не сильно обтесано литературным. Из рассказа выделена логическая идея (примечание), носящая характер инструкции к употреблению, поскольку из-за непривычки болгар к отвлеченному мышлению приходилось растолковывать и способ соединения идеи и образа².

¹ Софроний Врачански. Избр. съч. София, 1938, с. 77. (Далее при ссылках на это издание будут указываться лишь страницы в тексте.)

² Весьма плодотворно начатое Н. С. Державиным сопоставление басен Софрония с баснями его современника, сербского просветителя Досифея Обрадовича, а басен последнего — с баснями Лессинга. Здесь обнаруживаются три стадии литературно-художественного сознания: Софроний — средневековый книжник; Досифей — «рассудочный» писатель; Лессинг — писатель-художник. Энергией, живостью и художественностью отмечено изложение басен Софронием и басни Лессинга. У первого она носит долитературный, наивный, фольклорный характер (Софроний бесхитростно излагает басни Эзопа), у последнего — сознательный характер индивидуального литературного творчества. Басни же Досифея представляют собой необходимую промежуточную ступень: он поднимается к сознательному рассудочному сочинительству, но еще не достигает стадии художественного творчества. Н. С. Державин приводит мнение Ивана Шрепера, который в своей работе «О Dositiju Obradoviću» сравнил басни Лессинга с их переделками у Обрадовича. «Согласно его утверждению, — сообщает Н. С. Державин, — басни Обрадовича с точки зрения формы расходятся с баснями Лессинга, которые характеризуются лаконичностью формы и глубиной содержания. Но особенно Обрадович расходится с Лессингом в том отношении, что снабжает свои басни пространными «правоучениями», которым придает большое общественное и воспитательное значение, и этим самым уходит назад от Лессинга в XVII в., когда морализация басни была обычным явлением; но в своих баснях Обрадович обнаруживает большую ученость (курсив мой. — Г. Г.) и, в частности, хорошее знание истории» (Державин Н. С. Сборник статей..., с. 138). Итак, басня Обрадовича — это *ученая басня*. Здесь нет наивной веры в действительность «человечьего голоса» зверей, нет и сознательного их одушевления. Рассказ служит лишь поводом для ученых рассуждений в духе идей Просвещения. Показательно, что из 166 басен, изложенных Обрадовичем, 22 взяты у Лессинга и лишь несколько — из

Следующая ступень восхождения внутри аллегории к отвлеченному мышлению и преодоления непосредственной живости и осмысленности образа — евангельская притча. Здесь образ и смысл еще более отделены друг от друга, и потому требуется пространное толкование. И самый распространенный жанр в религиозной литературе — это поучение, слово, содержащее в себе толкование притчи. «Недельник» Софрония весь состоит из такого рода поучений. При этом толкование настолько разрастается, что в нем тонут отрывки из евангельских текстов. Прочитав два-три предложения из Евангелия, проповедник пускается в толкование, перерастающее в свободное и широкое рассуждение, которое занимает подчас несколько страниц. В этом рассуждении и состоит уже основной смысл и искусство проповеди. Казуистическая изощренность в отыскании иносказания непременно во всяком слове Евангелия видна в следующем толковании отрывка из притчи о Закхее (От Луки, гл. 19, 2—4):

«И вот некто именем Закхей, начальник мытарей и человек богатый, искал видеть Иисуса, кто Он, но не мог за народом, потому что мал был ростом; и, забежав вперед, влез на смоковницу, чтобы увидеть Его, потому что Ему надлежало проходить мимо нея».

Евангелист вряд ли вкладывал в этот рассказ иносказание, но в «Поучении», следующем за этими словами, читает: «Тако и мы, слушатели мои, ищем ли видеть Господа, — да отбросим сперва наши дурные привычки, а тако и неправду нашу, и да вознесемся на высокое место, сиречь на добродетель»¹. Поистине, начали уже «искать под волом теленка», как говорится в болгарской пословице!

Итак, художественный элемент: живая картина, рассказ — сведен до роли повода для рассуждения. Если раньше даже в басне поучение еще прилагалось к рассказу, то теперь рассказ прилагается к рассуждению, и оно уже грозит совсем порвать нить, связывающую его с повествованием.

Наконец идея совершенно отрывается от образа. Она обретает адекватную себе форму — свободное

Лафонтена. Истинная живость и отсутствие прямолинейной морализации в баснях Лафонтена малодоступны сознанию Досифея: его более устраивает низший, более назидательный, лессинговский тип басни.

¹ Софроний Врачански. Избрани творби. София, 1946, с. 93.

рассуждение. Она отталкивается не от заданного в евангельских притчах повествовательного материала, а исходит из самой себя. Образ, и так уже сведенный на жалкую роль в притчах-поучениях, но все же связывавший там идею, рассуждение, теперь совсем сходит на нет. Вот его остаток в рассуждении о «врагах наших» в Слове в день св. Иоанна Златоуста: «Но и тот, кто гонит и ненавидит нас, пусть очень не радуется, почто пчела, когда ужалил кого-нибудь, не столько вредит тому человеку, сколько самой себе»¹. От чувственного образа остается лишь скелет: чистое сравнение, афоризм, пословица, то есть наиболее логическая форма существования образа². И она ждет, пока логическое рассуждение соблаговолит привлечь сравнение для подкрепления своих выкладок. Так складывается жанр свободного публицистического рассуждения, которое рождается из субъективного пафоса и где пластический, чувственный элемент находится в полной власти у рассудочного.

Наилучшим доказательством того, что рассмотренный процесс высвобождения идеи из образа — не абстрактная конструкция, а действительно протекал, притом бурно и стремительно, в болгарском литературном развитии начала XIX века, послужит решение вопроса: к выражению в какой из рассмотренных форм — ступеней мышления — тяготела оригинальная творческая энергия Софрония? И «Мифология Синтиппа-философа», и басни Эзопа, и поучения «Недельника» являются переводными сочинениями. Оригинальный же характер носят предисловие и послесловие к «Недельнику» и несколько рассуждений «на темы дня» из раздела «Философские мудрости» второго Видинского сборника. Эти места носят характер, переходный от толкования-поучения к свободной публицистике. Следовательно, эти отвлеченные формы мышления и высказывания были способны выразить

¹ Софроний Врачански. Избрани творби, с. 42.

² О выработавшемся в Болгарии вкусе к употреблению сравнений свидетельствует приписка печатника к последней странице «Недельника»: «Подобно тому, как невозможно небу остаться без облаков, — так и типографу нельзя остаться без прегрешений. Как те, кто плывут по морю и бьются о волны морские и желают достигнуть тихой гавани, — так и мы желаем достигнуть конца книги сей. Теодор Стоянович из Видина, ученик Софрония, епископа Врачанского» (Софроний Врачански. Избрани творби, с. 62).

мироощущение Софрония более адекватно, чем наивно-художественные и даже религиозные.

Вот типичный образец оригинального текста у Софрония. В главе «Философских мудростей», посвященной рассмотрению правила «Когда господин милостив к нуждам бедняков, тогда его имя умножается многократно», Софроний после ряда иллюстрирующих этот тезис историй начинает беседу с болгарами о том, что средства надо вкладывать не в монастыри, а в школы:

«Ох, неразумность болгарская и великая глупость! Потемнели и померкли от пьянства и не хотят позаботиться и потрудиться, дабы привести одного мудрого наставника и учителя, чтобы научить чада свои мудрому книжному учению... Но ходят, как слепые в темноте. О, глупый и безрассудный человек! Почто разносишь добро свое туда, где непотребно? Разве нет церкви Божией и дома Божия во граде твоём или в селе твоём?.. Разве не читается там вся литургия церковная так же, как и в монастыре?» (с. 86).

Здесь, в выступлении священнослужителя Софрония против монастырей, за школы, наконец перед нами раскрылось реальное общественное значение того процесса восхождения от чувственных ступеней познания к отвлеченным, который мог до сих пор представляться чисто формальным. Общественное развитие Болгарии, едва выразившись в установлении национальной религиозной идеологии, уже ощущает себя стесненным в этой форме сознания и идет дальше, к выработке светской идеологии. Начинается приспособление религиозного мировоззрения к потребностям «гражданского» общества, а затем и критика религии с позиций разума и просветительства. При этом религия сама выносила и вскормила своего могильщика. Сама явившись результатом восхождения человечества в познании своего бытия от живого созерцания к абстрактному мышлению, религия вначале стимулировала дальнейшее развитие отвлеченного мышления. В недрах религиозной литературы складывается схоластика. Она вначале выполняет безобидную, подсобную функцию толкования священных текстов. Но именно сам принцип собственного, человеческого толкования слова божия был уже выражением активности человеческого сознания, которое ничего не хочет принимать слепо, на веру, а стремится все усвоить. Тем самым вера становилась в подчиненное положение по отношению к логике. Над представлением — гносеоло-

гической основой религии — становилось логическое понятие. Крепла способность отвлеченного теоретического мышления, для которого и религиозное сознание оказывалось слишком чувственным. И в определенный момент толкование превратится в критику Священного писания, религии, что и осуществили на Западе в эпоху Ренессанса ученые-гуманисты.

Эти тенденции зарождаются в Болгарии у того самого Софрония, который высшим делом своей жизни считал то, что он дал болгарам «Слово Божие» на родном языке. При этом они (тенденции) действуют в нем, совершенно не осознанные им самим. Субъективно он вполне правоверный христианин. Нет у него и признака «гордыни». Себя он называет по традиции **уничжительно** «грешным, непотребным и смиренным рабом Божиим»; пуше всего призывает гнать от себя «злую мысль нашу», внушенную «доброненавистным дьяволом». Пользу просвещения Софроний обосновывает аргументами чисто религиозного характера: знание — божественный, духовный хлеб, в отличие от телесного. У него разум служит вере, вера — разуму. Он *всего лишь* хочет, чтобы болгары относились *к вере сознательно*, понимали слово божие, а для этого учились бы «разуметь, что есть Бог и что есть человек, и зачем Бог создал человека, и что такое есть этот свет» (с. 86). Но в том-то и дело, что борьба за сознательное усвоение религии в эпоху начавшегося буржуазного развития объективно могла означать как раз преодоление религиозного сознания. Сам того не подозревая, Софроний выступает с лозунгом *дешевой церкви* — лозунгом, типичным для становящегося буржуазного сознания (с этими идеями выступала буржуазия в Европе в эпоху Реформации — пуритане, гугеноты, протестанты, кальвинисты и т. д.). Разве обязательно молиться богу в монастырях? — Бог же в душе, и ему можно молиться и у себя дома. И совсем не угодна богу та «милостыня», которую дают пьяным и праздным монахам:

«Давать им, чтобы они там обедались и пили без страха, залершись в крепости, и спали власть, — а наши родные, и наши братья, и наши ближние, голодные и голые, заключенные в вериги, мерзли бы и трепетали от холода и от голода умирали; девы, постаревшие, посрамленные и поседевшие, скорбные, проклинали бы тот день, когда они родились, ибо не могут от скудости вступить в законный брак...» (с. 85—86).

Мысль Софрония, как видим, направлена на земные явления, и в порыве гнева она живо воспроизводит облик жирных, объевшихся трутней монахов и противопоставляет им лирический образ поседевших в заботах девушек. Интересы народные Софронию дороже интересов церкви, приобретающих уже кастовый характер.

Софроний ставит болгарам в пример опыт других народов, которые вкладывают средства

«...в школы и академии и в учение грамматическое и философское. И стали мудрыми философами и хитроумными учеными, и славятся, и цветут учением, как весенние цветы! А не суть потемненные, помраченные рабы, запряженные в тяжкий ярем, как мы — неученые, не книжные, невежественные, безгласные и безответные, как *лишь одни скоты!* Ах, наше неразумное небрежение и наша безрассудная глупость болгарская! Кто оплатит нас и кто возрыдает ради нас, когда мы не знаем, не разумеем, что есть добро, чтобы сделать его?» (с. 87).

В той горечи и желчи, с которыми Софроний честит своих соотечественников, мы слышим знакомые нам уже по Паисию интонации элегии-сатиры, любви-ненависти. Но если патриотизм Паисия выражался через возвеличение патриархальной «болгарской простоты и незлобия» перед «мудростью и политикой» греков и других народов, то в глазах Софрония эти же качества болгар оцениваются прежде всего как скотство, идиотизм патриархальной жизни, как косность, невежество, малодушие, обрекающие нацию на ничтожество и прозябание. Интеллектуальный кругозор Софрония шире, чем Паисия. Он обращает взор не только на культуру греков, но и на достижения других европейских народов *независимо от веры*:

«Взгляните-ка на греков, взгляните на армян, взгляните и на евреев, взгляните и на европейцев — и они все разве не такие же люди, как и мы? Но благодаря этому учению стали они хозяевами, стали властителями и учительным блистанием светят в мире, а не потемнены и помрачены, как мы, умом и телом» (с. 88).

Этот широкий, чуждый национальной ограниченности взгляд, эта религиозная терпимость¹ уже выдают

¹ Как сообщает Н. С. Державин, в 1908 г. академик Соболевский нашел неизвестный труд Софрония Врачанского «Исповедание православных веры христианская и обычаи и законы еврейския и махаммеданския религии состояние... на внешнюю и душевную пользу» (1805). Одним из его источников была книга Дм. Кантемира «Система махаммеданская и религия их». СПб., 1722 (см.: Державин Н. С. Сборник статей..., с. 149).

в Софронии человека нового времени — гуманиста и просветителя¹. Как истый просветитель, он считает невежество причиной человеческих бед и, в частности, ига, под которым находится его народ.

«Порассуди же, о род болгарский, какой другой язык столь глуп и неук и так игом порабошен и многим языкам покорен? Но отчего? Не от неучения ли книжного и от невнимания к мудрости?» (с. 88).

Софроний первый стремится преодолеть ту изоляцию от европейской цивилизации, в которой Болгария находилась уже несколько веков. Своим переводом политического трактата протестантского проповедника Стратемана «Theatrum historicum» (1680) — «Театрон политикон, сиреч Гражданское позорище» (1809) он приоткрывает дверь для проникновения в Болгарию современной европейской мысли, прежде всего правовой и политической. Эта книга приучала болгар жить не семьей и задругой, а обществом и государством. Это первый в Болгарии свод общественной, а не религиозной морали, изложение норм жизни в гражданском обществе. Если «Недельник» предназначался Софронием «на душевную пользу», а «Мифология Синтиппа-философа» — «на внешнюю пользу», то «Театрон политикон» — «к разумению и уведению простому болгарскому народу на внешнюю и душевную пользу» — так с наивной точностью полусредневековый книжник дифференцирует адресат и жанры дидактических книг. Проблемы политические, таким образом, ставятся на один уровень с религиозными.

В предисловии Софроний писал:

«Эта книга очень полезна и потребна людям, — но не только властителям, что находятся у власти: тем, что она поучает их, как кротко, праведно и благочестиво править государством и своими подданными, — но и каждому человеку она полезна и потребна, ибо

¹ Опять — «недозволенное» смещение понятий и эпох, как и в характеристике Паисия, в котором мы видели то ли народного пророка, то ли рапсода, то ли публициста в духе нового времени. Но как в том, так и в этом случае это «смещение» осуществил реальный процесс ускоренного общественного и литературного развития, а мы в своей мысли и терминологии лишь послушно следуем ему. Да и диапазон «смещения» разных стадий уже меньше: если в Паисии мы увидели стяннутой дистанции чуть ли не двух тысячелетий, то в Софронии, по западноевропейскому измерению, гуманизм отделяют от просветительства уже всего три-четыре столетия.

каждый человек своему дому, жене, чадам и слугам есть господин, а умом своим над чувством и телом властитель¹. Того ради да пребудет в нем правда, да имеет он ее другом, и подобает похваляться прежде всего ею»².

Если Паисий стремился, по словам Б. Пенева, создать болгарина из раба, то Софроний хотел из болгарина воспитать гражданина. В стране произвола и бесправия он первый заговорил о том, что в жизни общества должны существовать какие-то правовые, точнее — нравственные нормы, равно обязательные для владык и для подданных. В каждой из 30 глав книги излагается определенный нравственный постулат.

«Если властитель имеет своей сожительницей правду, то многие годы цветет его государство (гл. 2).

Если властитель, как отец, умеренное бремя налагает на свой народ, то мирной бывает страна его (гл. 11).

Если властитель издает какой-либо закон, подобает прежде всего самому его придерживаться — тогда он находит благодать (гл. 12).

Если властитель сдружит державную власть свою с книжным учением, то имя его славно бывает (гл. 15).

Часто да помышляет государь, что он человек есть (гл. 18)»³.

Кодекс добродетелей, которыми должен обладать идеальный государь, напоминает гуманистический, а позднее и просветительский идеал философа на троне, просвещенного монарха. Эти идеи, уже ставшие весьма умеренными на Западе в XVIII веке, звучали в более отсталых странах крайне радикально. Не случайно, по сообщению А. Н. Пыпина, русский перевод книги Стратемана, вышедший в 1724 году при Петре I, уже в 1749 году, при Елизавете, был запрещен⁴. Своим переводом Стратемана Софроний явился в Болгарии первым провозвестником правовой идеологии, которая изо всех форм общественного сознания является столь же специфической для буржуазного общества, как религиозная — для феодального, а наивно-художественная — для патриархального.

¹ Из-за отсутствия в Болгарии традиции «гражданской» жизни Софроний переводит государственные проблемы на патриархально-семейный и даже религиозный (человек — господин души и тела) язык. Подобное же мы видим и в русском «Домострое».

² Софроний Врачански. Избрани творби, с. 105.

³ Там же, с. 107–110.

⁴ См.: Державин Н. С. Сборник статей..., с. 161.

Итак, мы проследили в творческой деятельности Софрония восхождение болгарского общественного сознания от патриархальной, художественной ступени через религиозную к рационалистической. Смена этих ступеней, каждая из которых составляет целую эпоху, смена, занявшая в нормально развивавшихся странах Запада многие века, в Болгарии из-за запоздалого ее развития концентрируется в одной фигуре, которая предстает и в одеянии церковного книжника, и средневекового схоласта, и ренессансного гуманиста, и даже просветителя в духе XVIII века. Тот разрез Софрониева мирозерцания, который мы до сих пор рассматривали, есть лишь взятая в чистом виде тенденция его развития, которая лишь поэтому и смогла предстать в такой стройной логической последовательности. Этой, так сказать, дистиллированной воды мы не найдем в реальности. В творчестве Софрония все эти ступени переплетены, как растворены соки и соли земли в ключевой воде. И прошлое здесь сквозь настоящее сливается с будущим, а позавчерашний день болгарского развития — с послезавтрашним. У Софрония все эти ступени переплетены. И если трудно, но все же возможно отделить христианско-религиозную тенденцию от рассудочной или отделить их от художественной, то в самой художественной стороне Софрониева мирозерцания различить разные пласты гораздо сложнее.

Возьмем ту же «Мифологию Синтиппа-философа». Мы рассматривали ее как первую, *еще* художественную ступень Софрониева мирозерцания, низшую по отношению к религиозной, не говоря уже о рассудочной. Но ведь она воспринимается и как сочинение в духе Ренессанса. В самом деле, «Мифология Синтиппа-философа» погружает нас в мир радостной и праздничной чувственности. Сама ситуация спора, разыгравшегося перед царем, вызвана попыткой его жены замаскировать свою похотливость. Большинство рассказов, анекдотов говорят о любви, соблазне, женской неверности. Прodelки любовников вызывают восхищение своим остроумием. Со вкусом рассматриваются различные оттенки любви и измены. Можно ли их перечислить? — этим вопросом задался некто из рассказа «Женские лукавства» и дал обет не жениться, по-

ка не изучит все женские хитрости. Это, однако, оказалось совершенно неисполнимым делом, и он бросает свои записки в огонь. Основной персонаж рассказов — бойкая и насмешливая женщина, обманывающая глупого, ревнивого мужа, — персонаж чисто ренессансный. Если в иных рассказах и превозносится добродетель, а подозреваемая в неверности жена терпит кару, то наказывается она тоже чувственным образом: праведный муж не прикасается к ней, и жена пускается на всякие выдумки, чтобы вернуть себе наслаждение («Львиный след»). Многие ситуации в бесчисленных вариантах встречаются в европейских фавль и новеллах. Так, новелла V 1-го дня «Декамерона», в которой «маркиза Монферратская обедом, приготовленным из кур, и несколькими милыми словами подавляет безумную к ней страсть французского короля», напоминает «Львиный след», а новелла VI дня 7-го (о рыцаре Ламбертуччо) близка к рассказу «Свирепый воин» («Меченосец»). Этот рассказ о женщине, вкусившей наслаждение от любовника и его слуги, а затем находчиво выпроводившей их из дому на глазах у внезапно прибывшего мужа, — истинная комическая сценка с перипетиями, переодеваниями. В еще большей степени сюжет, характерный для ренессансной комедии, являет рассказ «Плачущая собака», где уже намечены персонажи: муж, возвратившийся из странствия, верная жена, отвергающая посягательства влюбленного, старуха-сводня.

А разве не переключается с гуманистической и просветительской идеей непринужденного, естественного воспитания та система философского образования, по которой Синтипп-философ учил царевича? До Синтиппа в течение трех лет некий «премудрый» учитель учил царевича «софистической науке» — и ничему не выучил. А Синтипп-философ велел построить большой дом, на его стенах нарисовал все небо: солнце, луну, звезды, и все растения, и всех животных, и все вещи мира. Поселились они в этом дворце с учеником, и он во время прогулок, играючи, за 6 месяцев усвоил всю мудрость

Анекдоты «Мифологии Синтиппа-философа» созданы живым поэтическим мировоззрением патриархально-фольклорной эпохи. Но они оказываются тожеждественны анекдотам, фавль, в которые вылился городской фольклор позднего средневековья, а за-

тем — и литературной новелле Ренессанса. Недаром так интенсивно перерабатывал Запад восточные сюжеты в эпоху после крестовых походов. Они оказывались созвучны ренессансному мироощущению.

К какой же ступени духовного развития Болгарии можно отнести перевод Софронием этой «Повести о семи мудрецах»? Фольклорно-поэтической, дорелигиозной — или послерелигиозной, ренессансной? Но в том-то и дело, что в болгарской литературе, в силу быстроты ее развития, одно наслаивается не только на другое, но и на третье. Не успела дорелигиозная фольклорная художественность подвергнуться отрицанию христиански-религиозным сознанием, как последнее, в свою очередь, тоже стало подлежать отрицанию. Потому у Софрония художественность фольклорного типа оказывается продуктивной и залегает глубже и основательнее, чем приобретенная им литературная культура в духе христиански-религиозной или рассудочно-схоластической традиции. Не случайно, когда он стремился писать «для литературы» (в «Недельнике», «Театрон политикон»), его слово довольно серо и безлично. Когда же он пишет «для внутреннего употребления»: чтобы потешиться анекдотами «Мифологии Синтиппа-философа» — или для своего покровителя в Румынии (кому предназначалась «Житие и страдания грешного Софрония»), его видение мира пластично, а слово — живописно. «Житие и страдания грешного Софрония» явилось наиболее ярким и художественным из всего наследия Софрония именно потому, что оно не осмыслялось им как литературное произведение¹. Глубинное поэтическое мировоззрение

¹ Академик Н. С. Державин в своей работе о Софронии Врачанском убедительно доказывает, что «свою автобиографическую записку автор предназначал первоначально не для болгарского читателя, а для кого-то другого». В отличие от других произведений Софрония, здесь нет обычного для него заглавия, где указывается цель и авторство, нет и привычного для него литературного оформления. Следовательно, оно имело не литературное, а какое-то иное назначение. Проанализировав условия, в которых очутился Софроний в эмиграции в Бухаресте (один, в окружении румын и греков, вовлеченный в водоворот политических событий на стороне Константина Ипсиланти, господаря Валахии), Державин приходит к выводу: «Есть все основания предполагать, что свою автобиографию Софроний писал вначале как частную справку о своей прошлой жизни и деятельности, возможно, первоначально по предложению митрополита Досифея. Этим, думается нам, объясняется в частности, и сжатый характер ее изложения, и чисто фактическое

Софрония здесь выступило, так сказать, в неглиже, неотфильтрованным и «недезинфицированным» условными нормами литературной традиции, которая в тот период была враждебна чувственно-пластическому представлению жизни.

«Житие» Софрония — бесхитротный рассказ о злоключениях человека, живущего в порабощенной стране. Если Паисий писал о прошлом, о народе, то Софроний пишет уже о современности, о себе. Свойственная, однако, патриархальному сознанию слитность родового и личного, человека и общества выразилась в «Житии» в том, что судьба одного человека здесь непосредственно представляет судьбу народа, страны.

Священнослужитель Софроний оказывается прежде всего земным человеком, которому ничто человеческое не чуждо. Он погружен в мир реальных, практических забот. Рано оставшись сиротой, он один вынужден пробивать себе дорогу в жизни, что вырабатывает в нем особую энергию и активность духа. В молодости он, как положено, безрассуден. Гордыня еще в годы учения толкает его на конфликт с соучениками: «По причине безумной своей молодости я не желал покоряться другим (священникам), потому что они были грубы и неучи» (с. 5). Эта строптивость принесла ему немало бед. Живой, непоседливый, он расточил отцово наследство, а «женившись, расточил и оставшиеся (деньги). И надумал я оставить и дом и жену и отправиться по селам на промысел» (с. 4). Подобно блудному сыну, он долго скитался по миру, пока не водворился на должность священника в родном городе Котел. Будучи священником, он сам или через сына ведет торговые сделки (он вырос в окружении откупщиков скота) и на протяжении всей жизни, несмотря на грабежи и поборы турок, не отступает от этого занятия.

Поразительная живучесть и практическая смекалка

ее содержание. Вот почему в ней нет никаких рассуждений автора, а есть только изложение фактов, прекрасно рисующих прежде всего политическое положение вещей в Турции, находившейся тогда в состоянии анархии и полного административного и хозяйственного развала, что ближайшим образом интересовало, конечно, Ипсиланти и его партию» (Державин Н. С. Сборник статей..., с. 152—154). Не случайно, добавим, книга имеет не антигреческую (как у Паисия), а антитурецкую направленность.

помогали ему выкручиваться из множества передраг. Когда ему было 18 лет, его послали по торговым делам в Царьград. «А я тогда был юношей молодым и красивым, а тамошние турки — содомиты» (с. 3). Они отвели его в сад, где турки «пели, играли, смеялись», и поместили в комнату неподалеку от дороги. Случайно он нашел ключ и заперся изнутри. И как турки, вождедея, ни молили его отпереть, сколько ни предлагали денег, он лишь орал благим матом, чтобы его услышали люди на улице. Наконец пришли проходившие мимо евреи и выкупили его.

Не меньшую сообразительность проявил он, когда его епархия попала в сферу военных действий между султанскими войсками и кирджалиями Пазванд-оглу. Ему нужно было выехать из города Врацы, ворота которой охранялись стражей.

«Ну что же мне делать? Послал я вперед коня с грузом вместе с двумя тамошними турками, а сам закутал голову шалью, взял в руки кнут и погнался вперед. И, словно посыльный от паши, быстро проскочил ворота, и никто так и не узнал, что я за человек!» (с. 30).

Выдумка, достойная Ходжи Насреддина, не правда ли? Кстати, к нему Софроний весьма близок по складу ума и характера.

Блистательным образом выпутался герой из беды, когда турецкие войска вошли в Плевну.

«Ну а если они пройдут через Плевну, куда мне бежать? — размышлял он. — Не оттого бежал я, что сделал какое-либо зло, но имя-то уж у меня больно велико — епископ!»

(Итак, сам он убоился своего епископского сана: сам он проще, чем место, на котором он волей судеб оказался. — Г. Г.)

«Наружу нельзя было никуда выйти, а сидеть в христианском доме тоже было невозможно. И побежал я и спрятался в одном турецком гареме».

(Какова картина! Христианский епископ прячется в турецком гареме! — Г. Г.)

«Поднялся женский крик, писк, но кто их будет слушать?.. Я со страху побежал к самой госпоже, а она, по их обычаю, отворачивает свое лицо, чтобы я на нее не смотрел. И так сидел я в том турецком гареме 26 дней» (с. 32).

Нашему церковнослужителю жизнь земная не менее дорога, чем его религиозные убеждения. Турецкий ага, разъяренный тем, что Софроний без его ведома обвенчал христианскую девушку, на которую турок имел виды, под угрозой смерти заставляет Софрония перейти в ислам.

«Мы остановились. Тогда он нацелил свое ружье на меня и сказал: «Гяур, живо переходи в нашу веру, потому что сейчас же отправишься на тот свет!» Ну что же я мог поделать? От смертельного страха пересох рот, и не мог я перечить, лишь вот что ему сказал: «Эх, эфенди, разве ружьем вера обретается? Ну, убьешь ты одного попа — от людей похвалу ли заслужишь?»

И он долгое время держал ружье против меня и думал. Потом мне сказал:

— Разлучишь ли ту молодую жену от ее мужа?

И я ответил:

— Воистину, как только приду в Карнобат, разведу их.

— Поклянись! — сказал он.

Ну что же я мог поделать! — от смертельного страха поклялся и сказал:

— Ваалахи билахи, разведу их» (с. 19–20).

В этой сцене — весь Софроний. Он, конечно, добрый христианин, но не герой и не мученик за веру, а обыкновенный человек. И как человек он больше держится за грешную жизнь. Как он изворачивается, лукавит, хитрит, увिलивает от прямого ответа! В Софронии нет примиренной покорности судьбе. За свою грешную жизнь он борется до последнего. Даже у порога виселицы он не теряет надежды: «Так как руки мои не были связаны, я вцепился в петлю и тянул вниз и просил агу пощадить меня» (с. 18).

Что-то не очень проглядывает во всей этой отчаянной борьбе за жизнь традиционный лик житийного героя. Зато неожиданно для нас вырисовываются черты, близкие герою европейского авантюрно-бытового, плутовского романа. «Житие» Софрония являет собой такое продолжение агиографического жанра, основного жанра средневековой литературы, которое его изнутри взрывает и создает новый жанр. Как некогда жанр жития святого подверг отрицанию народное сказание об эпическом герое, ставя взамен изображения его внешней жизни (поступков, действий) изображение абстрактного духа, но зато в его внутренней жизни, так и теперь под воздействием земной жизни жанр жития отрицается и вместо условной истории хождения святого по мукам возникает изображение судьбы ре-

ального, простого человека, который приобретает ценность сам по себе, независимо от прикрепления к какой-либо абстрактной идее¹. Если по традиции Софроний видит содержание своей жизни в страданиях, то они не представляются им как страдания за веру, за идею. Это просто мытарства рядового человека, который желает лишь, чтобы его оставили в покое, и он будет жить тихо и сытно, заниматься своим ремеслом и растить детей. Земной, безыдейный практицизм сменил потустороннюю идейность религии. И тогда эта с религиозной точки зрения «безыдейность» героя была прогрессивным фактором. Человек хотел жить не для бога, а для себя.

Этот новый тип человека и его отношений к жизни стал складываться по мере того, как средневековое оцепенение сменялось брожением эпохи первоначального накопления². Человек оказывался выбитым из колеи. Он видит в этом временную и случайную ненормальность и стремится вернуть себе и миру *status quo*, вернуться в колею. Только и всего. Но в tomto и дело, что каждый шаг, который он предпринимает с целью возвращения, уводит его все дальше и дальше от обетованного покоя. Он все время натал-

¹ А житие и плутовской роман не столь далеки друг от друга, как это может представляться на первый взгляд. Плутовской роман генетически возникает из жития как его противоположность, и потому их связывают общие принципы осмысления бытия и человека. Герой равно безличен и там и здесь, он лишен индивидуального содержания и осуществляет стоящий за ним общий закон: веры или жизни, бога или фортуны. И потому он духовно пассивен и страдателен: жизнь предстает как цепь злоключений и там и там, и лишь страдания человека осмысляются как достойные того, чтобы о них поведать в слове. Мир осознается как игралитие независимых от человека сил: все во власти провидения (в житии) — все во власти случая (в плутовском романе). Когда у горожан в эпоху Ренессанса возникла потребность более глубокого и цельного осмысления жизни, чем разрозненные наблюдения, закрепленные в фавль и анекдотах, жанр жития, естественно, предложил свою сюжетную канву как основу для объединения вокруг одного лица серии эпизодов, ранее выраженных в фавль. Русская «Повесть о Горе-злочастии» и распространенные в Европе и России мистерии и комедии о блудном сыне (ср., например, у Симеона Полоцкого) представляют собой переходную ступень от жития к плутовскому роману.

² Для Болгарии (и вообще европейской Турции) эпоха первоначального накопления началась с междоусобных войн между султаном и кирджалиями, происходивших на рубеже XVIII—XIX вв. Софроний явился свидетелем и жертвой этих войн. Они и превратили его в скитальца.

кивается на сопротивление пришедшей в движение жизни, которая бросает его, как мячик. Он барахтается и едва успевает выплыть на поверхность, как его настигает новая волна. Софроний, например, постоянно становится перед дилеммой: и так поступишь — мат, и не так поступишь — тоже мат.

«Что же мне делать? — рассуждает Софроний. — Денег на харчи у меня не осталось, а с меня требуют налог! Уйти — беда, не уйти — опять беда» (с. 37).

Мир вокруг грозит опасностями. Самые частые восклицания у Софрония: «А уж сколько страху я натерпелся!» — или: «Куда ж мне бежать?» Смысл жизни сгущается вокруг проблемы просто существования: лишь бы уцелеть и выжить среди бедствий. А для чего? — этим вопросом уже не задаются.

Итак, временное беспокойство превращается в постоянное. Человек ошеломлен и растерян. Старые ценности и представления о мире и себе начинают колебаться. Оторванный от родового целого, человек убеждается, что он, песчинка, никому не нужен и, если сам о себе не позаботится, упование на бога его не спасет. Вместе с Ласарильо с Тормеса, первым пикаро из серии западноевропейских плутовских романов, герой «Жития» Софрония неоднократно мог бы сказать о себе: «Я бы так и сошел в могилу, если бы господь бог и моя собственная сообразительность не помогли мне»¹.

На смену средневековому созерцательному и пассивному отношению к жизни приходит активность и утилитаризм. Человек становится предприимчив. Содержанием человеческого характера становится чистая живучесть. Ему некогда заглянуть в свою душу — успевай только увиливать от ударов. Инстинкт самосохранения заменяет идейность.

Сфера духовной жизни сведена в нем на нет. Религиозность становится формальной. Нравственный идеал отсутствует. Любви к ближнему нет, а индивидуальная любовь к женщине еще не народилась. О женитьбе своей наш герой сообщает в следующих словах: «Родные побудили меня жениться, так как некому было за мной смотреть» (с. 4). А о смерти жены он сообщает в следующем контексте: «Попадья лежала

¹ Жизнь Ласарильо с Тормеса. Пер. К. Н. Державина. М., 1955, с. 36.

большая шесть месяцев и умерла. Навалились на нас и другие расходы» (с. 11). И это несколько не значит, что жена была ему не дорога. Просто отношения к женщине на той ступени не входили для человека в понятие жизни, не осознавались как значимые для других и потому достойные быть выраженными в слове. Он не писал о них, как не считал нужным писать о том, что он ел, как дышал, и о многом другом, о чем будет писать современный писатель. Из чувств, кажется, лишь страх знаком нашему герою. Но здесь это не социальное чувство, а производное от инстинкта самосохранения. Софроний нигде не пишет о своих душевных страданиях. Зато о физических пишет часто и с наивной доверительностью (как и Паисий):

«А уж что вытерпел в тюрьме! У меня сидит болезнь в кишках, недуг почечный привязался ко мне от отвратительной пищи. И от страха и от гнета болезни опали у меня все волосы с головы» (с. 10).

Свои физические страдания он передает с необычайной выразительностью:

«Охватило меня нервное расстройство, и не мог я выстоять на одном месте, пока сосчитаешь до десяти, а лишь ходил, как безумный, около реки и плакал... Дал мне Бог наказание за мою безумную молодость, когда я, будучи спитропом, возгордился и штрафовал невинных людей» (с. 10).

Но это не угрызания совести (она вполне спокойна), а просто логическое объяснение страданий телесных.

Таким образом, освободившись от связанности религиозной формой общественного идеала, человек выступает вообще скорее в своих естественных, чем социальных проявлениях. И его энергия — это скорее активность природного существа, чистая игра сил, чем духовно-человеческая активность, которая у житийного героя больше, чем у «плута». Житийный герой наполнен идеей, и она делает его несгибаемым, деревяннм. «Плут» не имеет своего содержания, и потому он гибок, принимает любую форму, приспосабливается к любым обстоятельствам. И его реакция на раздражения бытия — это не есть какое-либо отношение, оценка (ибо у него внутри нечем оценивать, не из чего исходить), а реакция инстинкта самосохране-

ния. Наш герой духовно пассивен. (Это утверждение странно звучит в применении к человеку, который все время в действии, преодолевает неисчислимые бедствия, проявляя при этом большую энергию.) Его размышления не носят характера рефлексии, а сводятся к взвешиванию разных практических решений (Что мне делать? Куда бежать? Остаться — нельзя, выходить — опасно, и т. п.).

Все предметы попадают в поле его зрения как объекты не мысли, созерцания, а — действия. Не имея нравственного критерия, он довольствуется плоской практической моралью, соотнося все явления лишь со своим интересом. А его интерес к ним — чисто утилитарный: его интересует лишь, чем они грозят — болью, расходами — или обещают покой, выгоду.

Ярче всего это ощутимо в изображении природы. Ее он замечает, лишь когда она ему мешает. Она не будит у него никаких эмоций, кроме ощущения физической преграды. Его «пейзажи» носят поэтому не задуманно-созерцательный характер, а являются изображением драматической борьбы с природой и потому исполнены особой дикой силой. Вот как он изображает ночную переправу через реку Искр:

«И отправились мы ночью (а ночь коротка в мае месяце) вчетвером сквозь леса, через поля и не по дороге, а наугад. И дошли мы до реки Искр, а эту реку без ладьи не минуешь. На другом берегу лежит село Коинларе. Кричим — не слышно из-за речного шума. Ни одна душа не отозвалась, а настал вечер, полил дождь. Выстрелить из ружья не смеем: вдруг в селе окажутся названские гайдуки. Что делать? Растерялись мы. Наконец увидели одного пастиуха. И узнал он нас, и пошел сказать в село. И пришли люди с лодкой, а уж та лодка — смертоносное корытто. Вместила она трех-четырёх человек, а лошади должны были переправляться в плывь. А уж как погнали мы лошадей в реку, да как побежала одна лошадь назад в лес! Боже мой, что делать? Стемнело. Остальные лошади уж вылезли на том берегу, эта ушла в лес — за теми ли смотреть? эту ли ловить? А эту смертоносную реку ночью, в темноте, как минуем? — всей братией утонем! Но дал Бог, та лошадь не ушла далеко, вернулась и присоединилась к остальным. И когда мы переправились через реку, посветлело у нас немного на душе, потому что близ Врацы не так опасались кирджалиев» (с. 35).

Эта характерная для повествования в «Житии» передача чистых действий, не загроможденных описаниями (даже фраза — «стемнело» — имеет целью не живописание, не передачу освещения нарисованной картины, но указание на дополнительное препятствие),

создает впечатление некоторой оголенности: перед нами как бы одни «кости» и «мышцы» повествования, без «мякоти». Но зато именно она и создает впечатлительную неповторимой энергии и силы.

Новый, в сравнении с религиозным, тип человеческого характера, самоощущения породил и новые принципы изображения *обстоятельств*, окружающих жизнь человека. Пока жизнь катилась по инерции, создавая ощущение неподвижности и покоя, у человечества словно отсутствовало чувство времени. Каждая новая эпоха видела себя такой же, как и предшествующая, и осмысляла себя в проверенных веками и тысячелетиями канонах религиозного сознания. А для них существенным было не видимое и преходящее, а вечное и неизменное. Поэтому вся и всякая жизнь казалась вполне сводимой к условной ситуации рождества, хождения по мукам, искушений диаволом и чудесной смерти святого мученика имярек. И в этих аллегорических формах единственно и могли предстать в литературе обстоятельства земной жизни.

Но вот жизнь дрогнула. Момент прекращения инерции больно ударяет человеческое сознание именно об окружающую человека в данный момент конкретность. И сознание уже устремляется на нее, так как от нее можно ждать всяких и неприятностей и выгод и надо быть бдительным по отношению к ней. Обстоятельства жизни теперь становятся главным предметом изображения. Мир запестрел вдруг конкретным чувственным многообразием, явившимся на место картины серого единства, какой жизнь представляла в религиозном мирозерцании. Перед читателем «Жития» Софрония проходит серия живых эпизодов, из которых встают картины быта, нравов. Они складываются мозаикой в панораму эпохи, представляющей в «Житии» в своих важных сторонах: и правовой, и политической, и религиозной, и нравственной, и семейно-бытовой — как их назвало бы современное сознание.

Повествование проникнуто наивным реализмом, поражающим точностью своих скупых характеристик, пластичностью деталей. Нужно ли что-нибудь добавлять к изображению Софронием нищеты, в которой он застал своих детей после бегства от турок: «И потом я отправился в Свищов. Увидел, как мои дети сидят голые, на рогоже» (с. 28). И как живо предстает

радушная, патриархальная обстановка семьи Софрония из его рассказа о том, как он стал архиереем:

«И пока я думал о том, какой дать ответ, начали дети мне говорить:

— Почему ты, отче, не хочешь согласиться, раз тебя просят: пусть и у нас будет батя архиерей.

И я по их настоянию склонился и обещал» (с. 22).

Живописные и психологические «находки» (с современной точки зрения) рассыпаны по всему «Житию». Но в том-то и дело, что он их не искал: это не есть продукт сознательного художественного мастерства. Разве задумывался он над тем, чтобы верно передать психологию турка, рассказывая о том, как турок требовал, чтобы он вернул ему «его жену»? А между тем перед нами глубокое проникновение в психологию. Озверев от страсти и ревности, пьяный с горя, что у него из-под рук ушла добыча, «ага шел вслед за мной, бранился и говорил: «Если не тебя я убью, то кого же? Обвенчать мою жену с гяуром!»» (с. 19). По-наивившемуся ему христианскую девушку он уже в наивно-детском эгоизме называет «моя жена», не спрашиваясь о том, свободна ли она. Ему даже сочувствуешь: он так искренно переживает свое горе, хотя выражает его по-звериному, твердя, как маньяк: «Если не тебя я убью, то кого же?» Но в том-то и дело, что убить кого-нибудь ему нужно позарез: облегчить свое горе он может только зверством.

Эти эпизоды и характеристики при всей их живости являются скорее результатом эмпирической фиксации, чем поэтического осмысления жизни как целого. Если раньше все казалось ясным, то теперь жизнь предстала как проблема. Утратив общую организующую идею (религиозность), наш герой стоит перед миром в растерянности, ничего не понимая, не видя никакого смысла и успевая лишь фиксировать свои отрывочные наблюдения, нанизывая их механически на стержень своей жизни. Это объясняет и жанр «Жития» как родственного плутовскому роману: серия эпизодов, мозаика, отличающаяся от анекдотов, фабль и новелл лишь их контаминацией вокруг одной личности. Монументальность Паисиевой картины мира уже оказывается недостижимой.

Итак, обратившись к рассказу о своей жизни, Софроний отказался от отвлеченных религиозных форм

сознания и тяготеет вновь к непосредственной художественности фольклора. «Житие» носит характер *устного* сообщения, лишь письменно зафиксированного. В ходе непринужденной беседы рассказчик как бы на наших глазах вспоминает свою жизнь, увлекается, переживает вновь, порой как бы обращается к слушателю за советом. Временами он добродушно посмеивается и над людьми, и над собой. Стиль повествования ясно выдает у Софрония типично народный стигб ума. Его сравнения строятся на материале народного быта: «Мы смотрели, как овцы, обреченные на заклание» (с. 9); «я смотрел, как вол, которого вот-вот умертвят» (с. 16); «мы, райя, боязливы, как зайцы» (с. 7). Повсюду народные обороты речи, пословицы, поговорки: его дом так разграбили, что не осталось «ни ложки, ни миски» (болг. «ни ложка, ни паница», с. 28). «Валашская земля голая: не видно ни пути, ни дороги» (с. 36); «Ученый человек любит ученого, простой — простого, пьяный — пьяного» (с. 5). Определения у Софрония имеют вид устойчивых формул, напоминая «постоянные эпитеты» фольклора. «А холод — лют, ночь — долга. Пути нету: снег глубок» (с. 31). «Время — зимнее, путь долог» (с. 30). Эпитет «страшный» употребляется наиболее часто: «страшный паша», «страшная смерть», «беда страшная и злосчастная» и т. д. Для строения фразы в «Житии» характерно бессоюзие, свойственное устной речи: «Пришел один поп поцеловать мне руку. Смотрю на него — лицо его, как огонь, зажглось» (с. 26). Как это непохоже на длинные риторические периоды «Недельника» или «Философских мудростей»!¹

¹ «Житие» Софрония как тип произведения весьма напоминает русскому читателю «Житие протопопа Аввакума», хотя Софронию оно не могло быть известно. Яркая художественность и наивный реализм (даже натурализм) повествования связаны с долитературной, фольклорно-поэтической ступенью сознания. Одинакова здесь мнимая связь с жанром жития и действительная связь с жанром плутовского романа, ибо именно условиями эпохи первоначально накопления оказались выбитыми из колеи и Софроний, и Аввакум. Однако Софроний уже и субъективно более новый человек, чем Аввакум. Аввакум — фанатик. Софроний — трезвый, рядовой человек, хотя как личность он, разумеется, мельче, чем титаническая фигура Аввакума. Идею Аввакума не могла тогда выразиться иначе, чем в оживлении религиозных форм сознания. Отсюда — мистическая напряженность снов, видений, которые господь посылает Аввакуму (у Софрония о снах и видениях не говорится ни слова). Аллегория часто стоит у Аввакума за реальным рассказом.

Рассмотрев все аспекты литературной деятельности Софрония Врачанского, можно построить «пирамиду» его мирозерцания. Ее основанием служит пласт *бессознательно-художественного*, фольклорно-поэтического мировоззрения. Сам по себе он являет уже пройденный этап болгарского духовного развития и осмысливается как низший и недостаточный письменного слова. Он, однако, обретает продуктивность в перспективе ренессансных процессов и будущего литературно-художественного сознания.

Над ним лежит пласт христиански-*религиозного* сознания. Самим Софронием он расценивается как единственно значительный, и субъективно литературная традиция им утверждается именно как религиозная. Объективно, однако, уже началось восхождение к *рассудочному* сознанию в его гуманитарно-просветительской и гражданственно-правовой формах.

* * *

До сих пор мы могли проследивать тенденцию болгарского духовного развития сравнительно легко, так как оно было, так сказать, однозначным и прямолинейным и проходило через простую последователь-

В «Житии» Софрония ее нет. Показательна различная мотивировка спасения от истязаний: «начальник» стреляет в Аввакума, но «Божьей волей» не попал. «Порох вспыхнул, а пищаль не стрелила» (цит. по кн.: «Хрестоматия по древней русской литературе». М., 1952, с. 498). И турецкий ага стреляет в Софрония: «Щелкнул курок пищали за мной, но не вспыхнул огонь; после опять щелкнуло, и огонь загорелся, но он или не попал в меня, или не в меня целил, потому что был пьян» (с. 19).

Если в сравнении с «Житием» Аввакума «Житие» Софрония являет в некоторых отношениях большую свободу от религиозной традиции, то в сравнении с автобиографией Досифея Обрадовича (а много литературоведческих копий поломано в связи с выяснением вопроса, знал ли Софроний автобиографию Обрадовича) оно являет более низкую ступень литературного развития, хотя и более художественно в «абсолютном» смысле слова. Огромная дистанция между ними видна даже в заглавиях: с одной стороны, «Жизнь и приключения Досифея Обрадовича» (1788), то есть целиком светская книга об авантюриной жизни свободного индивидуума; с другой стороны — «Житие и страдания грешного Софрония», то есть и в заглавии отражена полусредневековая ступень сознания. И преимущество Софрония в художественности (старого типа) менее плодотворно для выработки художественности нового типа, чем рационалистическая сухость и дидактизм, связанные с сознательным характером литературного творчества, у Обрадовича.

ность писателей: Паисий — Софроний, кроме которых на болгарском литературном горизонте практически никого не было. Теперь мы вступаем в полосу более основательного и потому более медленного и противоречивого развития. Многосложный комплекс возникающих задач реализуется через возрастающую множественность явлений, писательских имен и книг, каждая из которых, в силу уже отмечавшейся запоздалости болгарского развития, не однозначна, а решает клубок идеологических и литературных проблем. Сущность и общая перспектива процесса будут тем более затемняться, чем более богатыми будут становиться литературные явления. При этом общетеологические, гносеологические и эстетические проблемы потонут в дробности более мелких вопросов собственно литературоведческого порядка (проблема возрождения прерванной литературной традиции и новая литература, литературные влияния, место публицистики, разделение литературы на роды и виды, трансформация жанров, проза и стихотворство, литературный язык и стиль и т. д. и т. п.).

Вступая в этот лабиринт, мы должны запастись ариадниной нитью общей перспективы. Ее необходимые звенья нами уже, собственно, выявлены при анализе сочинений Софрония. Находясь в узловой точке болгарского идеологического процесса, Софроний сосредоточил в себе как его прошлое, так и будущее. И «пирамида» Софрониева мирозерцания и есть «вертикальный» разрез того процесса, который далее более основательно пойдет «по горизонтали». Его основная тенденция: «от живого созерцания — к абстрактному мышлению», и в ближайшей перспективе мы будем наблюдать последовательное подавление чувственных, бессознательно-художественных форм сознания формами отвлеченными, рассудочными. Таким образом, с вершины Софрониева мирозерцания, в котором художественно-поэтическое видение мира еще сильно и продуктивно, наш путь пойдет через спуск в расстилающуюся далеко впереди низину, покрытую туманом, в котором солнце художественности лишь изредка, на мгновение, осветит небольшие высоты, да и то нам останется неизвестным, чем они светят: то ли отблесками прошлого, то ли зарницами будущего?.. Зато мы знаем, что далеко впереди где-то вырывается из мглы новый высокий хребет и сверкает

на солнце — это сознательная художественность литературы нового времени. Туда и лежит наш путь. Но пока мы спускаемся в долину и под покровом тумана теряем нашу цель из виду.

3. РЕЛИГИОЗНАЯ СТАДИЯ НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ ПРЕРВАННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ. «НОВИЗНА АРХАИКИ»

«Восстановительный» этап ускоренного развития. Вторичное порождение в XIX в. христианско-религиозной ступени, типичной для литературы XIV в. Повторение на высшей основе цикла древней и средневековой литературы. Продуктивность жанров: житий, апокрифов, видений. Дантовы круги ада, чистилища и рая в «Мытарствах св. Теодоры». Религиозный фольклор. Осмысление современной жизни XIX в. (греческой «заверы» 1821 г.) в форме жития. «Внеисторичность» мышления как плод исторического развития. Художественные моменты в религиозном сознании. От музыкально-ритмических структур молитв — к поэтической речи (соотношение распевности и смысла слов). Наивный формализм.

Как справедливо полагал и сам Софроний, именно утверждение его «Недельником» христианско-религиозного сознания отвечало необходимой в то время ступени духовного развития Болгарии. А поскольку старая и средневековая болгарская литература не поднималась выше религиозной стадии сознания, возрождение в начале XIX века христианско-религиозной традиции было тождественно восстановлению прерванной традиции национальной культуры. Вступая с конца XVIII века в новый цикл духовного развития, Болгария вначале как бы повторяет на высшей основе цикл древней и средневековой литературы, тем самым восстанавливая литературную преемственность и создавая фундамент для последующего органического развития. В Болгарии XIX века эта архаика имела характер новизны. Появляются не только религиозные сочинения официально-канонического направления: «Недельник» Софрония и продолжающие его традиции «Зерцало» Кирилла Пейчиновича (1816), «Различные поучительные наставления» Хаджи Кырчов-

ского (1819), — но и книги апокрифического характера: Хаджи Кырчовский издает в 1814 году «Слово искаженное заради умирания» и «Повесть ради страшного и второго пришествия Христова», посвященные апокалипсической теме конца света, а в 1817 году — «Книгу глаголемую Мытарства» (книга написана в жанре видений) и «Чудеса Пресвятыя Богородицы», содержащие 66 созданных религиозным фольклором легенд¹.

Апокрифы, особенно напитанные богомилской ересью, составляют мировую славу древней болгарской литературы. Являясь плодом народного художественного творчества, народного переосмысления христианства, апокрифы содержат причудливую амальгаму фольклорно-чувственного и отвлеченно-религиозного мирозерцания. В них преодолевалась неподвижность канонических образов Христа, богородицы, святых мучеников — преодолевалась сухость и абстрактность официально-христианской концепции бытия. Они наполняли эти образы и идеи содержанием земного опыта и превращали холодные аллегории официального христианства в теплокровные, чувственные образы. Эта активность и свобода воображения и роднит мистиков — создателей апокрифов — с художниками, народными поэтами. Но именно за это апокрифы и отвергались церковью, а их создатели объявлялись еретиками. Особенно привлекали мистиков темы второго пришествия и загробной жизни души — темы, наименее скованные каноническими представлениями. Здесь свободная фантазия творила картины загробной жизни как проекцию земной. Неудивительно, что целая литература «видений» сложилась в западноевропейском средневековье. Удивительнее, что в Болгарии жанр «видений» оказывается продуктивным и в начале XIX века. В переведенном Кырчовским с греческого отрывке из «Жития св. Василия Нового» рассказывается о двадцати мытарствах, которые прошла душа св. Теодоры на пути в рай². Рассказ дается в форме видения св. Григория. Он по-

¹ На апокрифический характер этих книг обратил внимание еще Б. Пенев: «В этой книге («Мытарства»), — писал он, — как и в других произведениях Кырчовского, имеется несколько «слов» апокрифического содержания. Апокрифический характер имеют и сами «Мытарства» (Б. П., III, 374).

² Сия книга глаголемая Мытарства. Пер. Х. Кырчовски. Бундин, 1817.

желал узнать, где находится душа только что умершей вдовицы Теодоры, ученицы св. Василия,

«и однажды ночью, егда лежал он на ложе своем, открыл ему Бог, и увидел он, что была блаженная Теодора в раю и в палатах прекрасных.

...И, увидев ее, Григорий возрадовался и, как наяву, стал спрашивать ее».

Далее следует рассказ св. Теодоры, отличающийся живописностью и наивным реализмом. Когда настал ее смертный час, окружили ее дьяволы,

«черные, аки Арапы. Одни рыкали, аки звери и животные, а другие, аки псы, лаяли; иные выли, аки волки, а другие, аки свиньи, хрюкали; все смотрели на меня и ржали... и скрежетали на меня зубами и хотели меня сразу проглотить; и готовили бумаги, словно ждали прихода какого-то судьи, и открывали записные книжки, а в них все мои тяжкие грехи были записаны»¹.

(Так предсмертные физические муки человека персонифицируются в образы дьяволов.) И душа испугалась. Но вот явились во тьме два ангела, «как некие красивые юноши, и велели смерти вынуть душу из тела».

«И пришла смерть, как лев, и ревела страшно. Была она как человек, а плоти не имела: из голых костей была составлена, — и несла... орудия истязаний: сабли, стрелы... топоры, косы, серпы, разные пилы, секеры, тесаки, крюки и другие орудия, которых никто и не видывал».

Смерть в сознании средневекового человека предстает в облике средневекового ремесленника, обладающего универсальным инструментом!

Далее со свойственным средневековому мышлению наивным натурализмом детально описывается, в какой последовательности и как смерть отделяла члены от тела: сначала отсекала ноги, потом руки, затем ослабила все жилы и суставы и наконец отрубила голову.

«И вот чужим мне стало тело, и приготовила смерть в чаше напиток, и напоила меня насильно; и столь горек был тот напиток, что душа моя не могла вытерпеть: встряхнулась и вылезла из тела, словно кто-то ее исторг оттуда силой»².

¹ Сия книга глаголемая Мытарства, с. 9.

² Там же, с. 10, 15.

И душа глядит на свое тело:

«...Как тот, кто снимет свои одежды, оставляет их и смотрит на них, — так и я смотрела на свое тело и очень удивлялась».

Таким образом, идеальную, бестелесную душу выгоняют из тела средствами чисто материальными, — какой стихийный материализм лежит в основе этих фольклорно-религиозных «идеалистических» представлений! Двадцать мытарств, которые далее проходит душа св. Теодоры, прежде чем достигнуть рая, напоминают Дантовы круги ада и чистилища. (Хотя в православных представлениях о загробной жизни души есть лишь ад и рай, а чистилища нет.) Ангелы подхватили душу и понесли ее туда, где солнце, «высоко вверх, почти до облаков». Там их встретили «воздушные дьяволы» и приступили к испытаниям.

В каждом испытании перед нами разыгрывается действие совсем в духе средневековых мистерий. Его действующие лица: грешная душа Теодоры и борющиеся за нее ангелы и дьяволы. Ангелы, как чисто «положительные» персонажи, абсолютно абстрактны и неразличимы. Дьяволы, персонажи «отрицательные», более дифференцированы: в них больше земной, чувственной конкретности¹. При том, что все они «сердиты, люты и сильны» — это является как бы их «родовой» характеристикой, — встречаются и индивидуализированные атрибуты данного греха и «мытарства». Там, где пытали за немилосердие, «было много дьяволов, а князь ихний, — увидела Теодора, — был сухой и словно дремотен оттого, что много сердился и, казалось, дышал огнем» (с. 32). А князь мытарства за грех блудный был «в одеянии гнусном и смердящем, кровью, как пеной, политом; и он красовался в нем, как в царской одежде» (с. 27). Дьяволы активно борются за душу Теодоры, язвят, хохочут, порой силой пытаются выхватить ее из рук ангелов, и действие тогда превращается в своего рода

¹ Ср. стенопись Преображенского монастыря в г. Тырново, расписанного примерно в то же время Захарием Зографом. Святые и ангелы там нарисованы стереотипно, а грешники — пьяницы, чревоугодники, ленивцы и др. — показаны в жанровых сценах. Вообще в христианской идеологии зло более дифференцировано, чем добро. Последнее — всеобщее и абстрактно. Первое — сфера конкретности и различения. Потому именно в теме «зла» совершалось движение в литературе.

буффонаду; потерпев же неудачу, они пророчествуют: «Ладно, когда подойдешь к блудному испытанию, увидим, чья возьмет» (с. 26). И Теодора трепещет: она ведь совсем не идеальный, а лишь средний, но «положительный герой» христианства. С помощью записей ее грехов в книжках дьяволов, через воспоминания о совершенном на земле абстрактный образ души Теодоры постепенно облекается плотью. Мы узнаем, что она в молодости была хохотуньей и певуньей, немало зубоскалила на девичьих посиделках, а теперь все свои «гнусные речи и насмешки» и «песни грешные светские» прочитала она, «словно они были сегодня сказаны», в книжках дьяволов во время мытарства «за праздные собрания» (с. 14). А в мытарстве за чревоугодие записано все чем она лакомилась и что тайно брала в детстве. А уж из мытарства за блуд и прелюбодеяние она не чаяла и вырваться. Дьяволы «вынесли записи моих блудных грехов, и срамили меня, и рассказали мне, с кем я совершала грех в моей молодости и когда, в какое время согрешала, и я не могла ничего ответить, а была потрясена от стыда», «и самой мне уже казалось, что я должна быть посрамлена». Ангелы, однако, оказывается, философски-снисходительно смотрят на этот грех: «Смолоду едва ли упадется кто-либо от нечистого блуда, — объясняют ангелы Теодоре. — Нельзя удержать тело, когда оно распалется от многой еды и питья, и погибают люди от блудных дел» (с. 28—30).

Грехи, однако, прощаются Теодоре за чистосердечное ее раскаяние, и ее вводят в рай. Рай представляется ей, как в народном лубке: бог повелел показать ей все «красные избы» («каши»), и ходит она по раю, словно по сказочному царству, как оно изображается в фольклоре, и дивится. кругом много улиц с домами апостольскими, пророческими, епископскими, домами святых мучеников.

«И всякая палата и дом — ихней красоты ни сказать, ни описать нельзя; а ширины и длины такой, ну, сказала бы, как Царьград (!), но побольше, получше, покрасивей: не руками ведь сотворенные. Были там и сады, то есть деревья, фрукты. И в тех палатах слышался глас радости, глас веселия».

В этом домашнем, наивном сравнении рая с Царьградом так чисто выразился патриархальный кругозор болгарина той эпохи, который далее Царьграда не бы-

вал, о другом — не слышал, и потому краше Царьграда для него нет города на свете!

В «Мытарствах», таким образом, народно-поэтическое чувственное мирозерцание мирно сосуществует рядом с христианской идеей. Здесь поэтому нет аллегорий: идея и образ равноправны; и когда автор рисует образы смерти, бесов, картины мучений, он не персонифицирует в них отвлеченные понятия, а просто изображает чудовищ, как их ему рисовало его воображение.

Еще более свободны от абстрактной религиозной идеи 66 рассказов о чудесах, собранных в книгу «Чудеса Пресвятыя Богородицы»¹. Они представляют собой фольклор, фальбо, анекдоты — творения религиозного быта, жизнь монахов и монахинь, их борьбу с искушениями грешной плоти. Образ богородицы² является в этих рассказах лишь в конце, как *deus ex machina*, разрешающий запутанную ситуацию. Наивное мирозерцание народного, низшего духовенства в первозданной прелести предстает в рассказе «О некоем воине разбойнике, он каждый день молился, не убит быв бесом». Идея рассказа напоминает зерно старофранцузской легенды о жонглере богородицы, обработанной А. Франсом.

«Был один воин, крепкий и сильный человек; жил у Царского пути со своей дружиной и грабил людей, проходивших там. Но был у него один добрый обычай: молиться каждый день Пресвятой Богородице и читать молитву «Богородице Дево». В дружине его вот уже 14 лет жил переодетый дьявол и искушал разбойника, чтобы тот перестал молиться. Разбойник, однако, «молился каждый день Богородице с умлением и смирением»³ — и... продолжал себе благочестиво грабить «во славу Божию».

Рассказы о «чудесах» носят характер увлекательной беллетристики. Чудо 11 «О исцелении рук царицы Галлов» имеет сложный, запутанный сюжет, исполненный острых ситуаций, перипетий, узнаваний:

«Был в Галии некий Царь. Первая его жена умерла, оставив дочь — девицу очень красивую и добрую, и назвали ее именем Марии. А Царь женился потом на другой».

¹ Чудеса Пресвятыя Богородицы. Будин, 1817.

² Вообще образ богородицы из всех персонажей христианских священных книг был наиболее близок народу, наиболее «одомашнен», и потому с ним связано множество средневековых апокрифов: ср. знаменитое «Хождение Богородицы по мукам».

³ Чудеса Пресвятыя Богородицы, с. 85 — 86.

Мачеха невзлюбила падчерицу и однажды велела слуге отвести ее в горы, убить и отрезать руки. Но слуга сжалился... Такова экспозиция рассказа, построенная совсем в духе народных сказок. Девочка попадает в монастырь. Через несколько дней монастырь посещает английский король Рихард (!). Увидев ее красоту, он взалкал и прислал за нею ночью. И далее подробно описывается испуг игуменьи и стойкость героини, с помощью богородицы посрамившей царя.

В этом рассказе ощущается контаминация мотивов народной сказки, христианской легенды и даже звучат отголоски *куртуазной* рыцарской беллетристики (откуда бы вдруг в Болгарии явиться рассказам о царе Галлии, об английском короле Рихарде и т. д.?!).

Итак, та предренессансная беллетристика, земной чувственный дух которой мы ощутили уже в переводе Софронием «Мифологии Синтиппа-философа», оставшемся, однако, в рукописи, поскольку Софроний не считал этот материал достойным печатания, теперь уже осознана как значимая для литературы. Та свобода фольклорно-религиозного сознания, которая встречается в средневековых апокрифах, создававшихся, когда христианская идеология *еще* не утвердилась полностью, в Болгарии непосредственно перекликается с моментом, когда под воздействием ренессансных процессов сознание уже стало освобождаться от господства религии.

Однако пока что духовное развитие Болгарии только покидает ступень фольклорно-религиозного мирозерцания и начинает подниматься к более строгому и отвлеченному мышлению, к более высокой культуре, которая тогда была тождественна богословской учености. Ученик Кырчовского Кирилл Пейчинович решительно отмежевывается от фольклорного мирозерцания, видя в нем плод невежественного ума и разнузданной фантазии. В своем «Зерцале» (1816) он обличает полуязыческие нравы болгар — их «дикие хороводы», игрища, «песни роскошные», «соблазнительные», их суеверия — и вопрошает с горечью: «Откуда в тебе это неверие? Откуда в тебе это многобожие?»

Если «Мытарства» и «Чудеса» Кырчовского как сочинения переводные еще не столь убеждают в живости традиции религиозной литературы в начале XIX века, то *первые оригинальные сочинения* того времени по-

казывают, что и современность осмыслялась в образах и формах религиозной, в частности житийной, литературы. Когда читаешь полное заглавие относящейся к 1822–1824 годам рукописной «Книжицы» иеромонахов Никифора и Иеротея – «Книжица, содержащая в себе службу новому святому великомученику Иоанну Трапезонскому и повествование о пленении святей горы Атонстей и о неких христианин неправедно избиеших у Болгарию от агаряни», – трудно догадаться, что речь идет не о заплесневелой древности, а о только что совершившемся, животрепещущем событии. А между тем в «Книжице» рассказывается о страданиях, перенесенных болгарскими во время греческого восстания 1821 года (так называемой «заверь»). Освободительный смысл греческого восстания (столь восхищавший Байрона и Пушкина) не мог быть тогда понят болгарскими, и наши авторы выражают явное недовольство тем, что опять эти «богопротивные» греки, как и в эпоху османского завоевания в XIV–XV веках, что-то смутьяничают, навлекают на себя божий гнев, который заодно обрушивается и на мирных болгар. Рассвирепевшие во время «заверь» турки после жестоких истязаний повесили некоего болгарина *Ивана Димова*, очевидно торговца или ремесленника, за то, что он, насильственно обращенный в магометанскую веру, затем от нее отрекся. Этот случай и отливается в форму «Жития и мучений святого *Иоанна* новаго Терновского», а также в посвященные ему «Стихове пинитически над тогожде святаго великомученика *Иоанна*», где конкретный человек Иван Димов, быть может знакомый наших авторов, самовольно возносится ими в ранг святого и соответственно теряет все конкретные человеческие приметы, превращаясь в традиционный абстрактный лик. Исчезают и приметы времени, и кажется, что читаешь о случившемся в XIV веке, во время завоевания болгар османами. (Попытки отуречения болгар и их стойкость в христианской вере не раз отражались в средневековой литературе – ср. известный памятник XVI века «Житие св. Николая Софийского» Матвея Грамматика.)

Это тождество литературных форм XV и XIX веков – следствие того обстоятельства, что и в эпоху турецкого завоевания, и в начале эпохи национального возрождения перед болгарскими стояли практически те же самые проблемы: сохранение нации, веры, языка

и т. п. Действительность как бы замерла на месте со времен завоевания. Естественна поэтому «внеисторичность» общественного и литературного мышления болгар. В этом заключаются причины того архаического звучания новизны, или «новизны архаики», которая составляет характерную сторону болгарского литературного процесса в первой трети XIX века. Этим объясняется и тот факт, что произведение житийного жанра – «Житие св. Алексия, человека Божия», изложенное в 1833 году в стихах К. Огняновичем¹, смогло стать самым популярным беллетристическим сочинением в Болгарии вплоть до 60-х годов XIX века. Болгарский просветитель Ил. Р. Блысков вспоминал впоследствии:

«В годы 1857–60 я был учителем в селе Айдемир (около Силистры), и в праздничные дни я не имел покоя от посетителей-слушателей:

– Давай-ка, учитель, прочти нам снова житие святого Алексия, но прочти его от корки до корки.

– Эх, учитель, коль научится мой сынок читать, как ты, да станет мне читать такие жалостные книжки, – день и ночь ненасытно буду его слушать».

«Столько женщин, стариков плакало, когда я читал им эту книжку, что и ученики, и ученицы, и сам я не мог не прослезиться»².

А поэт Петко Славейков в юности (40-е годы) под влиянием этой книги решил бежать из дома на Афон и постричься в монахи. И здесь перед нами не столько факт влияния христианских идей, сколько факт эмоционального потрясения, родственного эстетическому переживанию, которое вызвано живым, трогательным беллетристическим повествованием. Если иеромонахи Никифор и Иеротей превратили жизнь простого человека, их современника, в отвлеченное житие, то в изложении Огняновича, напротив, каноническое, тысячи раз пересказанное в мировой религиозной литературе житие приобретает черты жизнеописания реального человека, показанного в окружении живых людей. Тем самым незаметно происходил процесс взаимопроник-

¹ Константин Огнянович (1798–1858) – серб по происхождению, большую часть жизни подвизался в Болгарии в качестве учителя, переводчика и издателя. «Житие Алексия» переведено им с сербского языка, на котором «Житие» было изложено в стихах Викентием Ракичем в конце XVIII в.

² Блысков Ил. Р. Материали по историята на нашето възбуждане. Шумен, 1907, с. 217.

новения между вневременным содержанием и внепространственными формами религиозной литературы и современными потребностями, интересами и формами осознания и представления жизни болгарами первой половины XIX века. Знаменательно, что в изложении Огняновича совершенно обходятся традиционные для всякого жития моменты (искушения дьяволом, укрощение плоти, борьба против идолопоклонников и т. д.). Вообще в центре здесь находится не столько сам Алексей, чей «подвиг» воспринимался сознанием людей XIX века скорее как выражение душевной черствости, чем доблести¹, сколько переживания его отца, матери и невесты, попавших в ситуацию, которая действительно не может не вызвать сочувствия. Их причитания над телом Алексея, особенно плач невесты-вдовы, «живомужней вдовы безрадостной» (с. 41), выдержанный в духе фольклорных лирических плачей и причитаний, потрясали наивным и проникновенным выражением горя:

О днес станах лженевестая
неутешная вдова нещастная,
днес посегнах — и днес вдова станах:
днес получих — и днес пак изгубих;
днес възлюбих, но до смерти плачем
догде, бедна, от жалост не умрем.

Гуманистическая тенденция «Жития» всячески подчеркнута и предвещает даже чувствительные, сенти-

¹ Гегель в одном месте своих «Лекций по эстетике» глубоко раскрывает бессодержательность эгоистического «подвига» Алексея, человека Божия, приводя его историю как пример такой «грубости духа и варварской мощи абстракции, которые должны нас отталкивать... Если благочестие заходит так далеко, что мы видим его насилие над тем, что в самом деле разумно и нравственно, то мы не в состоянии симпатизировать такому фанатизму святости... Существует много легенд, рассказов и поэм на эту тему. Например, сюда относится рассказ о человеке, полном любви к своей жене и семье и, в свою очередь, любимом ими; он покидает свой дом и странствует. Когда он наконец возвращается под видом нищего, то не открывается своей семье. Ему подают милостыню и из жалости указывают для пребывания уголок под лестницей. Так живет он в продолжение двадцати лет в своем доме, принимает к сердцу печаль своей семьи о нем и открывается лишь перед смертью. — Перед нами отвратительное упорство фанатизма, которое нам рекомендуют почитать как святость... Такого рода поступкам не хватает содержательной, значимой цели, ибо то, чего они достигают, лишь совершенно субъективно, это — цель единичного человека для самого себя, для спасения своей души, своего блаженства». (Гегель. Соч., XIII. М., 1940, с. 114—115).

ментальные¹ настроения, которые имеют установить в Болгарии в 40—50-е годы. Недаром Блысков ищет о потоках слез, которые проливали чувствительные слушатели «Жития». Слезы станут мерой эстетического воздействия, так сказать, критерием художественности, а термин «жалостная» книга станет синонимом понятия «прекрасная» книга.

Герои приближены к современной жизни, и в свете ачавшегося в Болгарии школьно-просветительного движения не случайно, что так подробно рассказывается об обучении Алексея («изучи го и на грамматика, стихотворство и риторика» — с. 21), об образованности его невесты. А в лице его отца, благочестивого Евфимиана, автор рисует идеал просвещенного, гуманного человека и призывает подражать ему. В преисловии К. Огнянович пишет:

«Этим я хочу показать тем из вас, кто являются родителями, как Евфимиан, при таком богатстве и славе, желал своему сыну Алексею просвещения и благообразования. Видите, как он говорил го учителю, чтобы тот научил его не только читать и писать, но как остерегаться порока и греха, и хотел, чтобы он был доброжелателен» (цит. по кн.: Б. П., III, 571).

Поэтику «Жития» отличает аналогичный сплав традиционных в религиозной литературе моментов фольклорными и даже светско-литературными. Так, плаче невесты ощутима традиция не только фольклорных причитаний, но и византийского красноречия. Она видна в ясно продуманных антитезах и других риторических фигурах:

О ви, моря и вси источники,
сберете се и ви, вси кладенци,
и на глава моя ви излейте
струи ваши или позаймите
толко вода днес на мои очи,
да аз бедна повише от прочи
слез множество можем да получим
да щастие злополучно плачем!²

¹ Невеста постоянно уподобляет себя горлице,
Коя кога затрие своего
сожителя многолюбезного,
то не сади выше на зелена
млада ветва, и коя е цветна.
Нито чиста вода она писе,
но все плаче свое нещастие
и нема ни едину радость,
догде сама не умре от жалость (с. 43).

² Цит. по сб.: Първи стихотворци. София, 1946, с. 32.

Фольклорно-сказочные элементы (узнавание тела Алексия родителями и невестой происходит потому, что в написанном им перед смертью житии он упоминает заветные слова, сказанные им невесте в брачную ночь, когда он дал ей «пояс и свой золотой перстень» — с. 45) переплетаются с собственно литературными приемами ведения драматического повествования. Автор всячески смакует сердцещипательные моменты: исчезновение жениха в брачную ночь, пребывание Алексия в келье, выходящей окнами на сторону дома, где жила его невеста-вдова, каждый день в слезах выходявшая на балкон убиваться по муже.

На первой странице «Жития» помещена иллюстрация (в ней есть уже и элементарная глубина, и перспектива, и известная дифференциация в выражении лиц и позах персонажей), на которой изображен момент, когда Алексей, занесенный после бури в Рим, просит на коленях приюта у Евфимияна и, не узнавший отцом, говорит ему:

Помилуй мя днес ниша и бедна
и упокой убога и странна
и некого ако в странствии имаш,
Бог да даде да го скоро видиш.

Стих «Жития» тоже обнаруживает начало перехода от силлабических виршей, которые коренились глубоко в традиции духовного стихотворства на церковнославянском языке, к силлаботонике. Силлабический десятисложник, которым написано «Житие», в наиболее эмоционально напряженных местах уже не членится лишь механически обязательной цезурой после 4-го слога, но дробится естественно, поэтически:

Днес посегнах —
и днес вдова станах;
днес получих —
и днес пак изгубих;
днес възлюбих —
но до смерти плачем...

Эти ритмические единицы легко воспринимаются слухом и приближаются к тому богатому и сложному поэтическому размеру, основанному на своеобразном синтезе силлабики и тоники (с большим, в сравнении

с русским стихом, удельным весом силлабики), который составляет специфическую природу национального болгарского стихосложения¹.

Однако из двух наличествовавших в сознании болгар того времени представлений о распевной, размеренной речи — фольклорно-песенного и молитвенно-религиозного² — как литературно значимое осознается лишь последнее. *Стихотворство* развивается только как духовное. Оно имело давнюю традицию в Болгарии и начиналось еще акростихами: «Азбучной молитвой» и «Прогласом к Евангелию» епископа Константина (конец IX — начало X века), весьма распространенными в древней литературе православных стран (в том числе и на Руси) и вызвавшими немало подражаний³. В XVII — XVIII веках развивается силлабическое стихотворство (вирши) на церковнославян-

Так, стих Хр. Ботева не поддается втискиванию в схемы силлаботонических размеров, а делится цезурой на группы слогов, содержащих чуждые тоническому принципу количества:

5 + 5 «Жив е той, жив е // Там на Балкана,
Потънал в кърви // лежи и пшка.
(«Хаджи Димитър»)

5 + 3 Я надуй, дядо // кавала
След теб да викна // запеа
Песни юнашки // хайдушки.
(«Хайдутин»)

Эти размеры целиком согласуются с ритмикой болгарской народной песни, типичными для которой являются не характерные для Европы такты на 2, 3 и 4, а такты на 5, 7, даже 11; а если и встречается внешне похожий такт, например 8/8, то он внутри себя делится не на 4 + 4, а 5 + 3 или 3 + 5. Стих Огняновича в наиболее поэтических местах основан именно на подобном размере:

Днес посегнах // и днес вдова станах.
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

² Генетически они, собственно говоря, однородны. Когда христианский культ входил в народную жизнь, он неизбежно впитывал в себя традицию языческого обряда. И если христианство могло отмежеваться от языческих идей, то от интонаций и ритма, присущих национальному словесному и музыкальному языку, у него не могло быть защиты. Потому, анализируя далее ритмическую структуру христианских молитв, мы косвенно анализируем и очищенные метрические схемы славянских песен.

³ См. статью И. Н. Розанова «Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова» в сб. «Вирши» (М., 1935).

ском языке — едином официально-религиозном языке русских, сербов и болгар. Потому и вирши Дм. Ростовского, Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича, и «Стематография» серба Жефаровича воспринималась болгарам как собственная литературная традиция. Вклад болгар в этот межславянский литературный «котел», к сожалению, пока почти не исследован. Очевидно, в эпоху ига, как и в прозе, стихотворная их деятельность была крайне незначительна, и в XIX веке они начинают почти с того же уровня, что и в X веке, а может быть, и более низкого, чем литературно изощренные акростихи епископа Константина¹.

Подпочвой для возникавшего вновь литературного духовного стихотворства в начале XIX века, как и раньше, служил музыкальный характер церковной литургии и метрические структуры молитв. Соответственно тем идеям и образам, которые внушались в богослужении, идеализированной была и человеческая речь: она как бы воспаряла ввысь («Поэзия — язык богов» — это выражение, имевшее в эпоху классицизма и вообще в новое время сугубо метафорическое значение, является указанием на действительное происхождение поэтической речи, — в частности, из религиозного обряда). Важнейшими элементами этой идеализации речи были ритм и интонация. Собственно, они одни и воздействовали на слушателей. Ибо тексты, произносившиеся в Болгарии на греческом или, реже, на церковнославянском языках, были непонятны слушателям. Мало того, они произносились не-

¹ Во всяком случае, показательно, что Софроний, упоминая в переводах с греческого имеющиеся там ссылки на поэтов, не улавливает в стихе ничего, кроме внешнего: более коротких сравнительно с прозой строчек. Так, в «Театрон политикон» он пишет: «Ибо легковёрность властителя много крат является злополучию причиной, о чем говорит стихотворец:

Всякиго не верувай, но токмо они
Що чисто истина думат, понеже язык и неповинни
урежда

Кога са лесно наклонишь кам него...
Рядко есть на человеците вяра
Исполнени сут сас лест всякому уста,
Потому властител да не верит всякому человеку.

(Софроний Врачански. Избрани творби, с. 117).

вежественными в большинстве своем священниками, которые сами не всегда ведали, что говорили. Речь, таким образом, как бы носила такой же «аллегорический» характер, как и христианский метод мышления: материально-чувственный поток слов нужен был лишь для того, чтобы намекнуть на высшее, знакомое всем и без слов содержание жизни, страстей и смерти Христа. И потому главной в речи была не ее конкретная материя и плоть — точное слово, а ее идеальная, духовная сторона — музыкальность: интонация, модуляция голоса, ритм.

В церковных молитвах отстоялось множество богатых музыкально-ритмических структур. Вот — я не боюсь сказать — строфа из молитвы, приведенной просветителем Петром Бероном в его «Букваре» (1924):

Пресвятая Троице, помилуй нас;
Господи, очисти грехи наша;
Владыко, прости беззакония наша;
Святыи, посети и исцели немощи наша имене
Твоего ради.

После трех равных по длине речевых отрезков, построенных на ритмико-синтаксическом параллелизме, следует как бы суммирующий их четвертый, удлиненный.

Еще более богата начальная строфа из молитвы «Отче наш»:

Отче наш, иже еси на небесех!
Да святится имя Твое,
да придет царствие Твое,
да будет воля Твоя,
яко на небеси, и на земле.

Это пятистишие спаяно с такой прочностью, какая редко встречается и в развитой литературной поэзии. Организующим моментом здесь служит фраза, выдержанная на едином дыхании. В ней перекликаются первая и пятая строки, образуя как бы обрамление. Последняя строка, будучи построена как первая, состоя почти из тех же слов, имея «внутреннюю» рифму и перекликаясь с первой «внешней» рифмой, являет собой как бы репризу. А средние три стиха построены тождественно, соизмеримы друг с другом. Притом их связывает еще и анафора («да»), и эпифора («Твое»).

Организация строфы получается, таким образом, исключительно симметричной.

В словесном потоке литургии и молитвы расчленяющую и организующую роль играло не слово, завершающее речевой отрезок (как в поэзии, основанной на рифмах), а слово, его начинающее. Это объяснялось тем, что, согласно правилам литургии, фраза произносилась на едином дыхании, которое набиралось к началу и таяло к концу, в силу чего конец фразы звучал *diminuendo* и невятно. Это объясняет широкое распространение характеризующейся единоначатием строк формы акафиста, которая и позволяла создавать продолжительные речевые конструкции.

Эта фольклорно-религиозная поэтическая стихия, однако, не улавливалась сознанием болгарских стихотворцев в 10–30-х годах XIX века. Они тяготели к традиции силлабических виршей, стереотипная метрическая схема которых отвечала тенденции: от живого многообразия к абстрактному единству, пролагавшей себе путь во всех формах материальной и духовной жизни болгарского общества той поры. Дм. Ростовский и Симеон Полоцкий были высшими авторитетами для болгар-стихотворцев. И ориентация на них (особенно на последнего, который своим переложением в стихи псалмов Давида — «Псалтырь рифмотворная» — и другими сочинениями как раз осуществлял обмирщение духовного стихотворства) отвечала потребностям органического болгарского духовного развития. Через стихи «на случай» все более проникают в болгарское стихотворство современные события не только религиозной, но и светской жизни (ср. упоминавшиеся уже «Стихи пинтические» иеромонахов Никифора и Иеротея¹, ср. также «Надгробные стихи на убитого архиерея» Н. Рильского (1829).

¹ В качестве первого новоболгарского стихотворения обычно рассматривают «Оду Софронию» Димитра Попского (1813). Однако уже Б. Пенев высказал подозрение о ее поддельном характере: «До известной степени она напоминает стиль Раковского. Не принадлежит ли это творение Раковскому, этому «мечтателю безумному» (так Раковский назван в «Эпопее забытых» Ив. Вазова. — Г. Г.), фантазеру, который не остановился бы и перед фальсификацией, лишь бы прославить свой народ?» (Б. П., III, 996). Нам это предположение кажется вероятным и по следующим соображениям. До

В 30-е годы стихотворство перестает быть духовным и утверждается в светской школе. Там, на уроках риторики и грамматики, учат слагать вирши так же, как учат писать и читать. Стихотворство освобождается от последних остатков поэзии и превращается в чисто рассудочное сочинительство. Если в религиозной поэзии обращение к стихам диктовалось конкретным возвышенным содержанием, то теперь в стихах видят лишь абстрактную форму, безразличную к содержанию и подчиняющуюся правилам такого же типа, как правила логики и грамматики¹. «Стихотворство имеет различные правила, — объясняет в 1836 году учитель Кипиловский этот термин в ряду не понятных болгарам иностранных слов, — и оттого существуют различные песни»². Показательна логика его мысли: от правил, формы — к содержанию. Формализм, таким образом, возникает в неразвитой культуре так же, как и в изоцированной. Здесь это наивный формализм. В школах учат, «как делать стихи»³ (выражение учителя Васкидовича в 1847 году). Но выработка сознательного отношения к стихотворной форме за счет умерщвления живой, наивной, фольклорно-религиозной поэзии явилась необходимой ступенью на пути к сознательному поэтическому творчеству в духе нового времени.

1861 г., когда в газете Раковского «Дунавски лебед» было напечатано это стихотворение, о нем не было никаких упоминаний. Ничего не известно и о личности его автора. Более существенно, однако, что оно по уровню своего идеологического сознания и литературной культуры совершенно выпадает из состояния болгарской литературы 10-х годов XIX в. Зато своими революционными призывами к оружию и историческими экскурсами о царе Асене, патриархе Евтимии напоминает излюбленные идеи и мотивы поэзии Раковского. Раковский писал вообще намеренно архаическим языком, и язык оды весьма близок языку Раковского, но многим отличается от действительного языка 10-х годов XIX в. (Это, однако, может доказать лишь лингвистический анализ.) Таким образом, и в Болгарии в романтический период обнаруживается попытка, аналогичная Макферсоновой подделке песен Оссиана или подделке Краледворской рукописи Вацлавом Ганкой.

¹ Подобное отношение к стиху наблюдается и в России в XVII — начале XVIII в. «Арифметика» Магницкого тоже ведь написана стихами.

² Первые стихотворцы, с. 114.

³ Маяковский тоже учил, «как делать стихи», но после того, как Россия уже научилась стихи творить.

Религиозное сознание как «заместитель» буржуазно-правового. Ренессансный ученый гуманизм. Победа рассудочного мышления как дальнейшее отчуждение общества от народной жизни, литературы от фольклора. Очищение мышления от остатков чувственности и зримости образа. Рассудочное понятие — на место религиозного представления. Зарождение сознательной художественности и начало «вхождения идеи в образ». Влияния. «Денационализация» как необходимая потребность именно национального развития. Воспринимающая литература как субъект, определитель влияний. Энциклопедизм в силу отсталости. Трагедия болгарского Ломоносова. Предел национально и исторически необходимой образованности. Вред влияний. Беронов комплекс (ученый в ускоренном развитии культуры).

Чем далее развивается болгарская действительность в сторону установления так называемого «гражданского общества», тем более обнаруживается, что религиозное сознание и литература работают, собственно, не на себя, не на религию, что они лишь замещают новую, светскую, идеологию, опирающуюся на рассудочное мышление. По своей слабости последние выступают вначале не в чистом виде, а под религиозным покровом. Большинство болгарских просветителей и писателей первой трети XIX века — Иоаким Кырчовский, Кирилл Пейчинович, Неофит Рильский, Неофит Бозвели — священнослужители. Но религиозный сан все менее отвечает характеру их просветительской деятельности. Неофит Рильский, например, постигается в монахи не столько из религиозных побуждений, сколько из стремления к занятиям, к занятиям живописью, что осуществить тогда он мог только в церкви, поскольку она занимала монопольное положение в области культуры. Такие болгарские просветители, как Райно Попович, Неофит Бозвели, начавшие свое образование в церковных келийных училищах при монастырях, уже начинают тревожно метаться между «миром» и монастырем, пока наконец не порывают с церковной деятельностью и не обособиваются в создаваемой ими светской школе. С 20-х годов XIX века школа начинает становиться таким же средоточием культурной жизни, каким в пред-

шествующую эпоху был монастырь. После издания в 1824 году Петром Бероном «Букваря с различными поучениями» и до конца 30-х годов литература целиком подчиняется задачам школы.

Какие же ступени общетеоретического, литературного развития были осуществлены в Болгарии в «школьный» период — 20—30-х годов XIX века?

Главное здесь — интенсивное преодоление средневековой изолированности и приобщение Болгарии к основам современной европейской цивилизации. В основе этого духовного процесса лежит постепенное вовлечение болгарской экономики в орбиту складывающегося европейского рынка. Для отсталых стран, таких, как Болгария, это означало энергичное, порой насильственное подтягивание под современный европейский образ жизни, что на первых порах не могло не привести к известной денационализации жизни и литературы¹. И действительно, содержание школьных книг 20—30-х годов вначале совершенно внешне национально. В «Букваре» Берона рассказывается и о чужеземных диких животных, и об античных философах и полководцах, данных же о Болгарии мы здесь не встретим совсем.

Но это абстрагирование от национальности, однако, было необходимой ступенью именно национального развития Болгарии. Национальное есть исторический опыт нации. А Болгария знала лишь опыт патриархального бытия, которому соответствовало фольклорно-религиозное сознание. Переход к новому, светскому, стилю жизни в буржуазно организованном обществе необходимо должен был сопровождаться отрицанием старой национальной — то есть религиозной — традиции. Таким образом, процессы становления «гражданского общества», начального «обуржуазивания» жизни, восхождения от религиозного мышления представлениями к рассудочному мышлению логическими понятиями, наконец, известной денационализации культуры здесь оказались тождественны друг другу. Таково общее содержание идеологического развития в «школьный» период.

¹ Процесс известной денационализации наблюдался и в России в аналогичную эпоху — при Петре I, ибо национальное тогда отождествлялось со старинным, патриархальным укладом, а новые формы жизни и мышления порой механически заимствовались из Европы.

Что же конкретно, как, откуда и в какой последовательности усваивалось болгарам из культурного опыта Европы — это раскрывает характеристика Петра Берона и его «Рыбного букваря»¹.

Петр Берон (Берович; 1795—1871) — выходец из Северо-Восточной Болгарии (г. Котел) — наиболее развитой экономически части страны. Отныне она будет играть ведущую роль в общественной и литературной жизни Болгарии, определяя ее буржуазный, светский характер в той же мере, в какой до сих пор Западная Болгария с ее монастырями (Афон, Рильский) задавала религиозный тон в культуре (Паисий, Кырчовский, Пейчинович и др. — выходцы из Западной Болгарии. Софроний родом из г. Котел, но его деятельность протекала во многом в Западной Болгарии, в городах Враца, Видин).

Петр Берон — в полной мере человек нового времени, деятель ренессансного типа. Вынужденный из-за разорения отца прервать учение в келийном училище г. Котел, он переезжает в Варну, где занимается ткацким ремеслом. Влекомый ненасытной жаждой знания, он затем переезжает в Бухарест и — великовозрастной детина двадцати лет от роду — садится на школьную скамью в бейской академии Константина Вардалаха — выдающегося греческого просветителя. Берон овладевает современной европейской культурой, языками. Живя крайне бедно, он учится в Гейдельбергском, затем в Мюнхенском университетах, защищает диссертацию по медицине, написанную на латинском языке (1831). В 40-е годы он живет в Праге, Берлине, Лондоне, Париже, занимаясь медициной, физикой, химией, математикой, астрономией, метеорологией, философией. Берон издает ряд своих трудов на французском, немецком и греческом языках. Он и педагог, и лекарь, и торговец, и ученый, и философ². Его кругозор исключительно широк. Он первый выдвигает идею общенационального патриотизма на смену локальному:

¹ «Рыбным» букварь Берона называли потому, что на его обложке был изображен дельфин.

² Универсализм его научной деятельности сродни энциклопедизму деятелей европейского Ренессанса. Он как тип деятеля напоминает также Досифея Обрадовича в Сербии и Ломоносова в России. С последним его роднит даже сходный путь к науке. Начало культурного возрождения в каждой стране требует деятелей именно такого, универсального, типа.

«Я не считаю своим отечеством лишь Котел, а всю Болгарию», — говорил он (цит. по кн.: Б. П., III, 405).

Созданный им в 1824 году по греческому образцу «Букварь с различными поучениями» исполнен самых передовых для своего времени педагогических идей, утверждает гуманистическую традицию в болгарской школе. Берон ратует за ланкастерскую систему взаимного обучения. В «Букваре» он отвергает физические наказания, заявляя, что учитель должен воздействовать прежде всего своим душевным и интеллектуальным обаянием. Он должен сделать учение живым, радостным занятием, должен гулять, играть с учениками на поляне, петь — словом, приближать учение к природе, к естественным стремлениям детей. «Учение не должно быть мучением», — скажет после Берона Неофит Рильский. Оно должно основываться на живом, познавательном материале, преподнесенном увлекательно. Такой характер и носил материал его «Букваря», являющегося маленькой энциклопедией. В деле образования он оттеснил часословы и псалтыри, по которым детей учили в келийных училищах. В рассказах и поучениях «Букваря» Берон последовательно проводит свои гуманистические и просветительские идеи. «Все происходит от воспитания», — заявляет он устами Ликурга в рассказе «Плохо воспитанный ребенок»¹. В поучении «Какую силу имеет воспитание» Берон излагает типичную для просветительской идеологии мысль о том, что сознание человека при рождении представляет собой *tabula rasa*, на которой жизнь может написать что угодно. Эту идею повторяли вслед за ним и Бозвели, и Н. Рильский, и Р. Попович, и др. Заметим попутно, что нигде здесь не высказывается основополагающее для христианской идеологии положение о первородном грехе, согласно которому человек грешен уже от рождения, и искуплении. Весь материал «Букваря» исполнен гордости за человека, всеилие его разума, самостоятельность и свободу его воли. Даже рассказ с таким, казалось бы, религиозным названием: «Никому не постичь Божьего промысла»² выражает скорее

¹ Берон П. Рыбен буквар. София, 1949, с. 58. (Далее при ссылках на это издание указывается лишь страница.)

² Некто посеговал на то, что бог совсем не думает о людях, и оттого столько несчастий происходит кругом. Ночью ему привиделся сон: он встречает одного путника и входит с ним в дом к до-

идею античной фортуны или рационалистическую концепцию предустановленной гармонии, нежели христианского провидения. А в главе «Человек» содержится истинный гимн человеку и его высшей способности — разуму:

«Но человек отличается и возвышается над всеми животными, над которыми он царит, своим умом, потому что с его помощью он отыскивает и понимает причины многих вещей и предвидит некоторые, прежде чем они возникли. Изобрел человек многие искусства, обошел всю землю. Побеждает он своим острым умом и самых лютых зверей. Недостало ему земли, чтобы насытить свою любознательность, но вознесся он почти до неба; там познает он с великим удивлением Божественную бесконечную и непостижимую силу, измеряя, сколь далеко отстоят от нас месяц, солнце и звезды, какова их величина, каким законам подчиняется их движение, и прочее. Так наконец познает и своего Создателя» (с. 88).

Разум здесь поднимается выше веры, и бог постигается им, а не открывается лишь вере, как учила церковь. Познание мира и его законов и есть познание бога. Это — чисто рационалистическая концепция бытия. Пафос познания пронизывает книгу Берона, «Какое богатство не теряется?» — спрашивает он. И отвечает: знание. Многократно возвращается он к рассказу о взаимоотношениях Александра, Филиппа и Аристотеля — последнему Александр обязан больше, чем отцу, ибо отец дал ему жизнь, а учитель научил, как жить мудро.

Если до сих пор на протяжении столетий Болгария знала лишь христианско-богословскую образованность, то Берон объявляет главным в духовной культуре положительные знания, накопленные человечеством в области гуманитарных и естественных наук. Материал священных книг он вытесняет античным, впервые вводя его в культурный обиход Болгарии¹. После Берона школьные книги запестрели именами

бродячему человеку. Его спутник крадет золотую чашу и затем оставляет ее в доме у злого человека. У другого добродетельного человека он поджигает дом, а у третьего убивает сына. Когда же сновидец возмутился, спутник разъяснил ему, что чаша была отравлена, что под сгоревшим домом лежит клад и что сын должен был вырасти негодяем. Таким образом, перед нами притча-сказка с широко распространенным на Востоке и Западе сюжетом.

¹ Материал античной истории встречался еще в «Театрон политикон» Софрония, но там он терялся среди материала священной истории.

Александра, Перикла, Солона, Аристотеля, Сократа, Платона, Диогена и др. Болгары открыли для себя новый мир человеческих отношений, жизнерадостное мироощущение античности. Место потусторонних христианских идеалов заняли идеалы социальной жизни: человек предстал не как «раб божий», а как гражданин, мыслитель, воин.

Таким образом, Берон осуществлял в Болгарии ступень *ренессансного ученого гуманизма*. Его делом было раскрепощение мысли. О плоти же, о жизни чувственной он думал не менее строго, чем религия. Исповедующийся здесь рассудочный стоицизм оказывается родным сыном христианского аскетизма. Два рассказа, в которых затрагиваются темы супружеской жизни, злых жен и женских измен («Польза от злой жены» — о пресловутой Сократовой Ксантиппе и «Сам знает каждый, что у него болит»), лишь темой напоминают веселые фантасмы, анекдоты, манерой же изложения решительно от них отличаются. Если в «Мифологии Синтиппа-философа» у Софрония подобные сюжеты излагались со вкусом, с интересом к подробностям ситуации, то здесь действие остается в стороне — это ведь низкий предмет! — на него лишь дается намек, а в центр ставится рассуждение, мораль.

Рассудочное сознание высокомерно третирует конкретность и чувственность. Изголодавшаяся по точному знанию мысль, направляясь против религии, борется против всякой туманности, мечтательности, с порога отвергает сферу образов и представлений. Вымысел поэта — явился он тогда в Болгарии — был бы приравнен дурману невежества, ослепляющего себя и других людей фантастическими домыслами о мире. Суверенное положение идеи в отношении к образу выступает, например, в характере изложения Бероном басен Эзопа. Поучение здесь дается уже не в конце, а выносится в заглавие. Так, известный сюжет о вороне и лисице озаглавлен: «Неразумным многое должно пройти через голову, прежде чем они научатся» (с. 49), а басня на сюжет «Волк и Ягненок» рассказана под заголовком: «Кто делает зло, напрасно ищет благой причины» (с. 48). Рассказ в басне максимально лаконичен, сообщает лишь голый сюжет.

Показательно, что и античный материал в «Букваре» ограничивается лишь историей и философией — из

мифологии и поэзии Берон не берет ничего. Эстетическая потребность еще не выделилась из общекультурной. Две истории, в которых более развитое и расчлененное сознание увидело бы прямо поставленные художественные проблемы: искусство и природа («Естественная икона»), художник и народ («Не слушай всякого»)¹, — трактуются Бероном в общеморалистическом плане. В «Букваре» изложена легенда о поэте Ивике, разбойнике и журавлях. Но если Шиллер увидел в этой легенде идею высшего призвания поэта, то заключенная потенциально в сюжете эстетическая идея растворяется Бероном в назидательной: эта легенда помещена под заголовком «Совесть — судья человеку» и сведена в одно с рассказом о некоем отцеубийце, большая совесть которого выдала его преступление. Незрелость художественного сознания нашла свое выражение и в терминологии: картину Берон называет иконой, статую — идолом, живописца — зографом (иконописцем). Иной живописи, чем иконопись, иного искусства, чем прикладное ремесло, обслуживающее религию, Берон представить себе еще не может.

Итак, тенденция восхождения от наивного образа через аллегория к чисто рассудочному понятию, которая обнаруживается еще у Софрония, реализована у Берона полностью. Но у него же нарождается новая тенденция, которая в перспективе приведет к возникновению присущей новому времени сознательной художественности. Суверенное рассуждение у Берона начинает быть простым, наглядным, пластичным, изящным. Знакомство с античным типом мышления с присущими ему живостью, остроумием и пластикой не пропало даром. И вот понятие начинает в целях наглядности как бы входить в чувственное изображение, в картину, в рассказ. Яснее всего эта тенденция высту-

¹ В «Естественной иконе» изложено известное античное предание о споре между живописцами Зевксисом и Парразиом. Зевксис в подтверждение своего мастерства указывает на птиц, прилетевших поклевать нарисованную им гроздь.

Рассказ «Не слушай всякого»: «Поликлит сделал два идола (статуи. — Г. Г.), один — по своему разумению, а другой — как ему всякий советовал. Закончив, он их выставил вместе. Тогда начали все смеяться над одним и хвалить другой. А он им сказал: «Тот, что вы хвалите, сделал я; а тот, что порицаете, сделан вами, и потому он таков» (с. 54).

пает в разделе «Физические сказания» «Букваря» — в рассказах о животных. Они теряют наивную одушевленность, присущую фольклорным рассказам о животных и связанную порой с народными суевериями, и с этой точки зрения они прозаичнее и серее. С другой стороны, в них нет аллегоризма, присущего описанию повадок и нравов животных в средневековом «Физиологе»¹. Но здесь появляется одухотворенность нового качества: она не плод наивной веры в реальность «человечьего голоса» животных и не аллегория, а сознательная метафора, имеющая целью сделать наглядной и осязаемой жизнь животных через ее сравнение с жизнью людей. Если в «Физиологе» рассказ о жизни «трудолюбивых пчел» имел лишь подсобную роль: он нужен был лишь как прозрачная видимость человеческого общежития, то у Берона описание пчел — цель, а как средство его полноты и яркости используются сравнения с жизнью людей:

«Улей — словно царство: там у каждой пчелы есть свое дело». В хорошую погоду пчелы вылетают «как войско или как большая братия и устремляются бегом по нивам, и лугам, и садам; и немного спустя видишь, как они возвращаются с веселыми песнями, украшенные цветами, а иные, искупавшись в воде, возвращаются с мокрым телом. Так они, как молодые парни и молодые девушки, ходят по лугам, а более старые, у которых уже не держат ноги и крылья, работают дома...

Когда смеркается, они собираются за общей трапезой и ужинают все вместе; посидят еще немного и галдят; когда же приходит время ложиться спать, появляется вновь та пчела, что их будила утром, и особым жужжанием повелевает им спать» (с. 83—84).

Богатство содержания, живость повествования, прозрачность языка обеспечили долгую жизнь «Рыбному букварю» в болгарской литературе². Его читали не только в школе, но и взрослые.

Что же, однако, мы все говорим о букваре да о букваре? А другие, научные сочинения Берона? Его «Система атмосферологии» и «Система геологии»

¹ На это обратил внимание еще Б. Пенев (см.: Б. П., III, с. 422).

² Русский славист Венелин писал в 1829 г.: «Я не видел ни единой русской азбуки, которую бы можно было сравнить с достоинствами сей книжки, весьма поучительной; изложение статей ее ясно, слог приятный, показывающий, что болгарский язык гибок для всяких оборотов» (цит. по кн.: Б. П., III, 432).

(1846), «Славянская философия» (Прага, 1855), «Потоп, его причины, его действия и последствия» (1857), «Происхождение физических и природных наук и метафизических и моральных наук» (Париж, 1858), «Метеорологический атлас» (1860), «Панэпистемия» в семи томах (1861–1867), «Физико-химия» (1870)?

Тут смешивается древнейшая и новейшая, XX века, проблематика: библейский потоп и физико-химия... Но главное — его попытка синтеза всех знаний и начертания целостной картины мироздания. «Натурфилософская система П. Берона, — пишут Н. и М. Бьчваровы, — ставит перед собой задачу вскрыть происхождение и характер основных строительных единиц мироздания, определить источник и природу движения. Панэпистемия — это наука и о единстве макро- и микрокосмоса.

П. Берон считал, что все мыслители древности (кроме Аристотеля), а также и современные философы и теоретики фундаментального естествознания предлагали неудовлетворительный ответ на вопрос о сущности бытия, его структурных элементах и о характере движения. Вместо серьезных теоретических исследований ныне философия и естествознание погрязли в эмпиризме и односторонности. Отсюда возникает необходимость создания новой теории. Всенаука обобщает факты, принадлежащие всем наукам, но в каждой науке эти факты кажутся недоступными для человеческого ума...

В своей натурфилософской системе д-р Берон ставит и решает вопросы онтологии с позиций своеобразного дуализма. Вначале существовала безначальная, бесструктурная и гомоидная субстанция. Она является вневременной и беспространственной и подобна «абстрактному бытию» Парменида или «материи прима» Аристотеля. Эта субстанция обозначается как первичный флюид-электр. На этот первичный флюид-электр влияет высшая сила... Космология и космогония, которые Берон обосновал, сложны. С одной стороны, все свои доводы он обосновывает новейшими открытиями физики, астрономии и химии, а с другой — ряд проблем решает в спекулятивном духе натурфилософии»¹.

¹ Бьчварова Н., Бьчваров М. Д-р Петър Берон. Живот — дейност — натурфилософия. София, 1975, с. 214–216.

Каково же было значение этих научных трудов П. Берона для современного ему болгарского духовного развития? А никакого. Это парадокс? — Ничуть. На родине Берон был важен и любим, чтим и читаем лишь как автор «Букваря с различными поучениями», который выполнял там роль беллетристики и переиздавался многократно — в 1841, 1847, 1850, 1856, 1862 годах. Подобное, кстати, надо сказать и о Б. Франклине, труды которого по электричеству в середине XVIII века явились вкладом в европейскую науку, но не в американскую, традиция которой начинает закладываться разве что с середины XIX века. Для родины Б. Франклин прежде всего — автор альманахов бедного Ричарда, которые давали первичное социально-гуманитарное образование его народу, переводили его, так сказать, из «естественного состояния» в цивилизацию.

Такие деятели науки, как Б. Франклин и П. Берон, формируются как бы стечением двух разных временных потоков: современного передового уровня мировой цивилизации — и стадии развития, которую в это время проходит его народ. В этом перекрещивании и в особых образованиях, из него проистекающих, и состоит суть ускоренного исторического развития общества и культур, наук и искусств в странах, которые с запозданием приобщаются к мировому процессу.

Личность и деятельность Берона показывает, что никому, будь он и семи пядей во лбу, не дано перескочить через последовательность задач, стоящих перед его нацией, его эпохой. Болгария во время Берона нуждалась в начатках образования, и потому весь гигантский объем научных знаний и широкие интересы Берона могли иметь лишь субъективное значение: как показатель его личной талантливости, — для Болгарии же они еще не нужны. Овладев современной европейской культурой, Берон как бы на машине времени перенесся на пару веков вперед от стадии развития, в которую вступала его страна. А если он желал быть полезным своему народу, он должен был отказаться от своих научных исследований (например, в области высшей математики) и учить болгар в школе таблице умножения. Любовь к родине и любовь к науке вступили в конфликт. Берон был уже слишком «отравлен» страстью познания, уже достаточно отведал от древа

познания добра и зла, чтобы добровольно вернуться к патриархальной невинности неведения. Это глубоко трагическая ситуация. Быть может, перед нами человек гениальный. Но в Болгарии той поры в области науки и литературы гениям было нечего делать.

С другой стороны, его научные труды не могли иметь большого значения и для Европы, где он работал, покинув родину. Если Болгария еще не была готова воспринять его труд, то европейская наука уже обогнала уровень сознания Берона, на которого отсталость болгарской жизни успела наложить свою печать. На фоне современной ему европейской науки он являет собой анахронизм и порой выглядит алхимиком, ищущим философский камень: в середине XIX века в Европе он стремится создать «панэпистему» — науку наук, а эта задача уже давно была отвергнута европейским научным развитием¹.

Трагическая судьба П. Берона показывает, что влияния передовых культур могут и стимулировать самобытную деятельность (если они поглощаются в дозах, соизмеримых с органическими потребностями) и могут совершенно задушить маломощные самобытные ростки или вырвать лучшие силы нации из родной почвы и пересадить их в другую культуру, открывающую перед ними перспективы высокой духовной деятельности. Берон «виноват», что узнал слишком много, и потому его деятельность повисла в пустоте: от родной почвы он оторвался, а в чужеземной, европейской, — не укоренился.

Так это при локальном рассмотрении: с точки зрения современной ему пользы и осуществленности. Однако в более широкой перспективе развития мировой культуры в целом совсем не бездарны и не пропадающие оказываются такие островные и боковые образова-

¹ Б. Пенев следующим образом характеризует научные изыскания Берона: «В своих научных исследованиях он стремился установить ту неизменную постоянную силу, которая определяет перемены в физическом мире, — и создает гипотезу об электроде как основном факторе всех природных явлений. По его мнению, все изменения и явления в естественном мире находятся в зависимости от этого основного элемента; более того: по Берону, — это основная субстанция мира и бытия» (Пенев Б. Болгарска литература. Кратък исторически очерк. София, 1946, с. 161).

ния, как Берон и его мышление о мире. И если они не могли быть ошутимо результативны в европейском научном процессе середины XIX века, то зато для научно-философского синтеза и опытов воссоздания целостной картины мира, которые совершаются в любые века и времена (в том числе и у нас, в XX), такие феномены, как Берон, питаючи в гораздо большей степени, чем многие славнейшие даже специалисты, ему современные, результаты научной деятельности которых были целиком абсорбированы течением науки того же XIX века (именно потому что лежали в ее русле) и ничего (или мало) не забросили наперед, на последующее размышление и внимание... И если последние теперь имеют чисто преходящее историческое значение, то такие острова (или старицы), как Берон, именно в силу выпадения из «нормальной» эволюции оказываются параллельны и как бы равноценны ей (при всей малости) и современны «навсегда», подобно тому как, в силу геологически-океанного обособления материков или островов, на иных из них доживают до наших дней старинные виды, и в этих ареалах и экосистемах совершаются особые эволюционные судьбы, которые для мыслителя о Целом драгоценны. Так и для мыслителя о сознании человечества в целом (и наперед), о возможных в нем духовных заходах к бытию эти особняком стоящие духовные построения (как «Панэпистемия» Берона) демонстрируют такие возможности и ходы Логоса, которые дают почувствовать его не линейным (как его являет обычно история), а объемным и даже *n*-мерным.

Потому и в историко-научном анализе таких особняковых образований, как Берон и его «Всенаука», требуется и особо деликатная методика, предполагающая в них разные пласты, ценность которых нам может быть понята, а может быть пока и нет... В них есть некая «вневременность», которая возникает хотя бы оттого, что для них надо прочертить не одну ось исторического времени, а по крайней мере две: для того же Берона это будет шкала событий истории и науки западноевропейского XIX века — и последовательность фаз ускоренного исторического развития Болгарии в том же XIX веке, где задним числом возникают и проходятся те же стадии культуры, которые, скажем, во Франции, где поселился Берон, осуществлялись совсем не в XIX, а в XVII, XV, XII веках и даже до всех

ее веков... — а за нее, например, Аристотелем, в Элладе IV века до н. э. ...¹

В Бероне словно Аристотель взирает и осмысливает электромагнетизм XIX и физико-химию XX века, то есть осуществляется как бы антиистория: то духовное деяние, которое лишь в мысленном эксперименте может себе представить историк науки в рассудочной реконструкции, тут совершилось реально, вот оно — «всенаука» Берона, которая есть, возможно, и аристотелевский вариант системы наук XIX века, и фома-аквинская «Summa» их же, и натурфилософская — то ли в духе Фалеса, то ли в духе Шеллинга, а может, и в духе не рожденного еще мыслителя XXI века...

Надо сказать, что подобный феномен, так сказать «комплекс Берона», не только постоянно совершался в истории культуры разных стран, особенно в периоды их смыкания со много более развитыми (Ломоносов, Франклин и образуют такие перепады), но и еще шире наблюдается в культуре XX века в развивающихся странах Азии, Африки и Латинской Америки, где ускоренный тип исторического развития смыкает водино даже гораздо более удаленные друг от друга исторические формации и стадии сознания, нежели это было в Болгарии XIX века. И участь мыслителей такого целостного типа допускает большой спектр вариантов: и удачливых, и счастливых в том числе, и не обязательна та трагическая немота, в какой оказался в свое время Петр Берон.

С Берона начинается характерная для болгарского развития в XIX веке коллизия, которую мы встретим



и у Н. Герова, и Л. Каравелова, и почти у всех деятелей болгарского Возрождения: передовой деятель, восприняв в чужих краях современные идеи, забегаает далеко вперед от той ступени органического развития, которую проходит в его время нация в целом. В своей деятельности он начинает энергично, порой насильственно подтягивать ее к своему уровню. (Это и понятно: народу некуда торопиться — ведь он бессмертен. «И жить торопится и чувствовать спешит» лишь «смертный» человек.) Вследствие этого страна шла по пути прогресса семимильными шагами, хотя при этом многие стадии естественного, органического развития проходились, точнее, пробегались прежде, чем они успевали оформиться и усвоиться. Обширный материал европейской цивилизации — и чем дальше, тем больше — проглатывался скорее, чем его могли переварить. При этом сами передовые деятели, пытаясь подтянуть до своего уровня массу, вынуждены были терять высоту (впоследствии и Геров, и Чинтулов, и Каравелов в плане чисто интеллектуальном жили более интенсивной жизнью в России, Сербии или Румынии, чем по возвращении на родину, где провинциализм накладывал на них известную печать), хотя только таким образом они и могли оставить прочный след в истории культуры своего народа, как это мы видели на примере П. Берона.

Таким образом, перед нами предстал закон соотношения иноземных влияний с органическим развитием нации. Последнее выступает как первичный, определяющий фактор, и литературные воздействия осуществляются лишь в зависимости от степени зрелости воспринимающей литературы. Обратившись к сокровищнице европейской цивилизации, болгарская культура 20—30-х годов, однако, не берет оттуда ни идей Французской революции, ни Гете, ни романтизма, ни гегелевской диалектики: к этим явлениям она еще нечувствительна. Зато отбирается материал, содействующий более быстрому прохождению той ступени, которую в данный момент породил естественноисторический процесс болгарского развития (а он сам, в свою очередь, есть звено мирового, и потому ни один национальный процесс не является абсолютно саморазвивающимся). С разительной диалектикой влияний и усвоения мы в еще большей степени сталкиваемся дальше.

ОБЩЕСТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Становление собственно художественной литературы

Конец «восстановительного» периода. Стяжение различных исторических и культурных формаций в одну и распределение одной стадии на несколько — закон ускоренного развития. Узкое и широкое понимание проблемы, подлежащей исследованию.

Если окинуть взглядом путь общественного и литературного развития Болгарии от Паисия (1762) до Берона и школьных деятелей 30-х годов и сравнить его с циклом древней и средневековой болгарской литературы, то станет ясно, что охарактеризованный период в основном является «восстановительным», возрождающим прерванную османским завоеванием традицию. В самом деле, начавшие с XVIII века подспудно действовать силы капиталистической формации не выходили на поверхность и не могли еще выступить в своей собственной форме именно потому, что в Болгарии были разрушены и предшествующие ей общественные и литературные институты (феодалы, религиозные) и страна жила формами догосударственного, патриархального уклада. Поэтому эти силы вынуждены были на первых порах тратить-

ся на создание собственных предпосылок и делать дело предшествующих формаций — образовать элементарные основы общественной, духовной жизни. Вот почему в литературе от Паисия до Берона мы видим больше старого, чем нового.

Мы столкнулись здесь (у Паисия) со ступенью фольклорно-эпического мирозерцания. Но ведь это не новость для болгарского духовного творчества: она встречается и в народном эпосе, и в исторических хрониках древней болгарской литературы.

Мы столкнулись со ступенью религиозного фольклора (легендарный материал у Паисия, апокрифические «Мытарства» и «Чудеса» у Кырчовского). Но ведь все это встречается в неизмеримо более богатом виде в древней апокрифической богомильской литературе.

Мы встретили ступень официальной, канонической религиозной литературы (в «словах» и в религиозных поучениях Видинских сборников Софрония, в его же «Недельнике», а также в «Зерцале» Пейчиновича). Но вся древняя и средневековая литература от учеников Кирилла и Мефодия до дамаскинов XVIII века больше всего развивала именно этот тип сознания и эти жанры.

Мы встретились с житийным жанром (в «Житии Софрония», «Книжице» времен греческой «заверь» и «Житии Алексия» Огняновича). Но в этом основном беллетристическом жанре религиозной литературы написаны замечательные образцы древней книжности, начиная с «Паннонских легенд» Климента Охридского (IX—XIV века) до «Жития Ивана Рильского» патриарха Евтимия и «Похвального слова патриарху Евтимию» Григория Цамблака XV века.

Мы встретились с духовным стихотворством. Но ведь вирши иеромонахов Никифора и Иеротея недалеко ушли от акростихов Константина Преславского — «Азбучной молитвы» и «Прогласа к Евангелию» (IX—X века).

Богословская схоластика и рассудочные толкования священных текстов, пролагающие путь к отрицанию религиозной формы сознания, выступают не только в поучениях и толкованиях у Софрония, но — в еще более расчлененном, казуистическом виде — у изощренных богословов XIV—XV веков патриарха Евтимия и Григория Цамблака.

Наконец, мы столкнулись с предренессансным материалом фавль, городского фольклора (в «Мифологии Синтиппа-философа» у Софрония и в «Чудесах» Кырчовского). Но в средневековых дамаскинах давно уже попадался беллетристический материал подобного характера, а также встречались и басни Эзопа, и повесть об Эзопе. Сами Видинские сборники Софрония продолжают традицию дамаскинов — сборников со смешанным содержанием¹.

И лишь просветительские рассуждения в «Театрон политикон» Софрония да светский материал «Рыбного букваря» Берона — то есть ступень светского рассудочного сознания — не имеют прецедентов в древней и средневековой болгарской литературе. Тенденции нового времени лишь здесь выявили себя в чистом виде. В остальном они проявлялись в чужой форме, делая ее уже не «чистой», а переходной. Поэтому все ступени сознания и литературы, перекликающиеся с традицией, уже выступали как «то» и «не то»: в отношении Паисия уже мы заговаривали о романтизме; в отношении Софрония — о буржуазно-правовом сознании и плутовском романе; в отношении «Жития Алексия» Огняновича — о сентиментальности, и т. д.

Если сопоставить основные этапы духовного развития, пройденные болгарской литературой от Паисия до Берона, с основными фазами европейского развития в аналогичный период (начиная от раннего средневековья), перед нами обнаружится многозначительный факт: у болгар представлена и ступень фольклорно-эпическая, и ступени религиозной литературы, и рассудочной схоластики, то есть идет та же последовательность, что и в странах Европы от IX—X веков до XIV века. Но далее совершается нечто непонятное. Если в Европе наступала затем полоса жизнерадостной полноты мировосприятия (Ренессанс), то в Болгарии, как мы в этом могли убедиться, рассматривая мирозерцание Софрония и Берона, *рассудочное* сознание типа

¹ Вот названия некоторых «слов», близких к фавль, из Первого Видинского сборника Софрония: «О некоем кунице, како погуби у море все имене и свое и чуждое»; «Слово о брани»; «О девине, сотворшем милость над хотящим удавиться должников ради»; «О разбойнице, спасшемся малых ради слезы в десетъ дни»; «Слово к женам, яко да будут молчаливы»; «Слово к ленивым, иже не хошут делати»; «Слово к царем и князем, и к епископом и попом, и ко всем христианом, еже не упиватися» (см.: Державин Н. С. Сборник статей..., с. 155).

религиозной *схоластики* через еле намеченную ступень ученого гуманизма в духе Ренессанса прямо переходит в просветительский рационализм в духе европейского XVII—XVIII веков, минуя ступень Ренессанса¹. Происходит своего рода стяжение разностадиальных типов рассудочного мышления. С другой стороны, вроде выпадает самостоятельная ступень Ренессанса. В ходе ускоренного развития, протекающего уже в условиях XIX века, ренессансные процессы будут совершаться, но уже не в чистом, а смешанном виде: внутри процессов, типичных для эпохи Просвещения и XIX века и других². Однако и эти соображения относительно уже пройденного болгарской литературой до 30-х годов XIX века пути обретут свое основание лишь при рассмотрении следующего периода литературного развития.

* * *

С середины 30-х годов XIX века развитие Болгарии вступило в такую фазу, когда его капиталистический характер стал проявляться довольно отчетливо. В Болгарии возникает национально-освободительное движение. На первом этапе — до середины XIX века — оно направлено против духовного ига греческой церкви и носит культурно-просветительский характер. После Крымской войны 1853—1855 годов оно направляется и против политического гнета Турции и становится все более революционным. В апреле 1876 года болгарский народ восстал против рабства. Восстание, однако, было жестоко подавлено, и лишь русско-турецкая война 1877—1878 годов принесла Болгарии национальное освобождение. Эта война по своей сущности и сыграла для Болгарии роль антифеодальной буржуазно-демократической революции. Лишь

¹ Предренессансные явления могут быть здесь обнаружены лишь в анекдотах и фавль «Мифологии Синтиппа-философа» у Софрония, а также в его «Житии», близком к жанру плутовского романа.

² Аналогичное положение мы видим и в России, которая тоже не переживала особой эпохи Ренессанса, и ренессансные процессы совершались здесь запоздало — в XVIII—XIX вв., слитные с тенденциями Просвещения (классицизм, сентиментализм) и XIX в. (романтизм, реализм). Поэтому в XIX в. в России смогли возникнуть такие фигуры ренессансного типа, как Пушкин, и просветительско-го типа, как Толстой.

тогда окончательно и установится в Болгарии капиталистическая общественная формация.

Исследуемый же период болгарской литературы (до середины XIX в.) протекает в условиях, *предшествующих* буржуазно-демократической революции. Наш последующий анализ поэтому, имея дело с литературой капиталистической формации, когда она находится в процессе восхождения, естественно, сможет уловить прежде всего те черты, которые ее возвышают над предшествующей эпохой литературы. Показать же глубокую внутреннюю противоречивость этого движения возможно лишь тогда, когда начальные процессы рассматриваются в свете более отдаленной перспективы зрелой капиталистической формации. Едва намечающуюся тенденцию мы сможем понять, лишь если будем иметь в виду ее зрелую форму. Вот почему иногда наши соображения могут казаться читателю превышающими возможности материала. Однако теоретический анализ явлений — в отличие от их описательной характеристики — порой требует таких «забеганий вперед».

Но было бы слишком узко приурочивать те общественные и литературные процессы, которые нам предстоит исследовать, только к капиталистической формации. По сути дела, речь пойдет об установлении нового, более сложного и развитого типа производства, общества и сознания. В отличие от полупатриархального, нерасчлененного их состояния, когда жизнь общества была еще во многом слита с природой, этот новый тип общества основан на отделении — высвобождении жизни общества от жизни природы, общественной жизни человека — от его «естественной» жизни. Это более сложное производство и сознание уже не может целиком осуществляться в труде и мышлении каждого человека: он уже не может владеть их полностью, а владеет лишь их особой частью. Производство и сознание теперь будут основываться на общественном разделении труда.

Но такой, более разветвленный, тип общественной жизни есть закономерное порождение развития производительных сил и продолжает жить и в то время, когда общество снимает с себя капиталистическую форму. Эти процессы возникают в XX веке в ходе национально-освободительного движения у всех народов, переходящих от полупатриархального бытия

и сознания к современному производству и культуре, и протекают они не обязательно в капиталистических, но и внутри социалистических и иных общественных отношений.

Распад синкретического сознания и установление системы форм общественного сознания, в том числе и собственно художественной литературы, есть, следовательно, более широкая историческая закономерность, а не связанная только с капитализмом. Другое дело, что в Болгарии XIX века эти процессы возникали и протекали параллельно установлению в ней капиталистической общественной формации, в ее формах, так что практически совпадали. Но это совпадение не есть всеобщая норма.

Итак, в исходный момент дальнейшего анализа (начало 30-х годов) мы имеем перед собой еще синкретическую литературу — как универсальную идеологию. В конечный (середина 40-х годов) — перед нами в сочинениях Н. Герова произведения собственно художественной литературы. Чтобы понять, какой тип литературной деятельности и художественного сознания складывается теперь в Болгарии, нам придется сделать разрез всей области духовной жизни, рассматривая ее как идеологический субстрат, в котором вызревает специфическое содержание художественной литературы нового времени.

РАСПАД СИНКРЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ, ОБРАЗОВАНИЕ СИСТЕМЫ ФОРМ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

1. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМАЦИЯ В ПЕРИОД УСТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ЕДИНСТВА¹

Унификация жизни. На место множества свободных волей феодальных владетелей — одна воля (режим просвещенного абсолютизма). Единая идеология национального самоопределения. Национализм. Идея национальной избранности. Образование интеллигентной среды, общественной и общественного мнения. Унификация метода мышления. Сведение многообразия к абстрактному единству. Принцип однозначности истины: все — едино. Одна весовая мера на рынке — один разум в мышлении. Унификация литературного языка: грамматики, стиля (сравнение реформы Н. Рильского с реформой Ломоносова). Новаторы-архаисты (патриотическое отождествление современности со славным прошлым). Утрата чувства времени. Установление единой нормы в обществе. Форма приличия и «хорошего тона» — на место содержательного многообразия непосредственных реакций человека. Классификация жизненных ситуаций и чувств на рубрики и примерные образцы их словесного выражения в письмовниках. Отталкивание литературы от фольклора. Рационализм и наивная художественность. Классцистическое переосмысление романтических идей. Литературное «облагораживание» народных песен. Возвышение искусства над естеством.

В 30-е годы в Болгарии заметно консолидируется общественная жизнь нации, начинает устанавливаться «гражданское

¹ Понятия «идеологической» и «литературной» формаций вводятся нами как рабочие термины, чтобы подчеркнуть целостность и структуру процессов.

общество». Первое проявление капиталистических процессов в общественной и идеологической области обнаруживается в тенденциях к национальному единству: государственному, культурному, языковому и т. д. В их основе лежит формирование национального рынка.

Эти тенденции отчетливо выступили в Болгарии в 30-е годы XIX века и на поверхности обнаружались в некоторых явлениях, по которым и определялся новый этап болгарской жизни. О них писал деятель этого периода В. Априлов в 1842 году: «Нельзя допустить предположение, что болгаре гораздо прежде преобразования турецкого правительства, Венелина и учреждения Габровского училища начали входить в себя и почуствовали необходимость народного образования»¹.

Глубокий кризис феодального строя в Турции в начале XIX века выразился в поражениях в русско-турецких войнах 1806—1812 годов и 1828 года, в революции греков 1821 года, наконец, в жестоких междоусобных войнах между кирджалиями и султанским правительством, войнах, парализовавших инерцию средневеково-патриархальной жизни. В этих войнах была в основном взаимно уничтожена феодальная воляница (ср. аналогичный предбуржуазный характер войн Алой и Белой розы в Англии, католиков и гугенотов во Франции и т. д.), так что естественным следствием их было утверждение абсолютистского режима в Турции, который, как и соответствующие периоды в Европе — в XVI—XVIII веках — временно выступал в качестве «цивилизующего центра» и приобретал черты просвещенного абсолютизма. Частичное «обуржуазивание» турецкого феодализма выразилось в провозглашении султаном ряда реформ. В 1826 году был ликвидирован янычарский корпус, являвшийся своеобразным государством в государстве. В 1839 году был провозглашен Гюльханский хаттишериф — первый в Турции манифест буржуазного права. Султан обещал поддержку экономическому прогрессу и просвещению, «гарантии нашим подданным в том, что их жизнь, честь и имущество будут полностью сохранены; справедливую разверстку и порядок сбора нало-

¹ Дополнение к книге «Денница новоболгарского образования». СПб., 1842, с. 8.

гов»¹. Обещано было также равенство перед законом всех подданных, независимо от веры и национальности. Хотя хаттишериф 1839 года и остался без серьезных практических последствий, он пробудил большие надежды и стимулировал борьбу болгар за национальное и культурное самоопределение, дав ей элементарное законное основание.

Свое идеологическое обоснование эта борьба получила из России, в книге русского ученого-слависта Ю. И. Венелина «Древние и нынешние Болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к Россиянам»², вышедшей в Москве в 1829 году. До Венелина никто в мире не знал и не думал о болгарях. Представления о них в европейских странах были самыми неопределенными³. Карамзин в «Истории государства Российского» утверждал, что болгары как славянский народ давно перестали существовать и что современные болгары — народ татаротюркского происхождения.

Венелин своей книгой как бы открыл для Европы, и прежде всего для России, новый народ. Он показал, что нынешние болгары не ассимилированы турками, а являются собой славянский народ, единокровный русскому, некогда могущественный и высококультурный, которому славянство обязано письменностью. Во введении к своей книге он писал:

¹ Цит. по кн.: Косев Д. Новая история Болгарии. М., 1952, с. 122.

² Юрий Иванович Венелин (1802—1839), закарпатский украинец по происхождению, учился в Львовском и Московском университетах. В Москве он изучал историю болгар и в 1829 г. опубликовал названный труд. В 1830 г. он ездил в Северную Болгарию, где собирал памятники старины и народные песни. В 1835 г. Венелин написал работу «О характере народных песен у славян задунайских», получившую высокую оценку В. Белинского. В 1837 г. с Венелиным вступили в переписку болгарские просвещенные торговцы в Одессе — В. Априлов и Н. Палаузов. Венелин в письмах к ним предложил программу сбора исторических, этнографических и фольклорных памятников. В 1838 г. Венелин опубликовал брошюру «О зародыше новой болгарской литературы».

Венелин был близок к М. Погодину, к кругу московских славянофилов. Как ученый он отличался склонностью к романтическим гипотезам.

³ Вольтер в «Кандиде» для иноказательного обозначения пруссаков смог воспользоваться именем «болгар» как раз потому, что никто не вкладывал в него какого-либо определенного содержания.

«Пусть иностранцы, по неведению ли или по нерадению, мало о них заботятся, но тем непростительнее нам забыть Болгар, из рук коих мы получили крещение, которые нас научили писать, читать, на коих природном языке совершается наше богослужение, на коих языке большею частью писали мы почти до времен Ломоносова, коих колыбель сопряжена неразрывными узами с колыбелью Русского народа»¹.

Многие положения книги Венелина не выдерживают научной критики²: он выводил имя народа от реки Волга (болгары — волгари); ошибочно утверждал, что староболгарский язык тождествен церковнославянскому, что «Болгаре суть часть Русского народа». Говоря о былом историческом могуществе болгар, Венелин увлеклся не менее, чем в свое время Пансий. Но может быть, именно в недостатках книги как труда исторического в русской науке и заключаются ее публицистические достоинства как страстного воззвания к национальному сознанию болгар, к чувству славянской солидарности. Холодная геллертерская терминология вряд ли могла так потрясти душу болгар, как огненная романтическая фразеология и эллигический стиль всей книги:

«Между тем как европейские публицисты, человеколюбивые политики ахали над судьбой Греков... Болгаре не бывали и в помине, даже никакой Славянин не рыдал над телом зарезанного льва; почему же так?.. Огромное его туловище заброшено в Балканских, Македонских и Румельских лесах: там питается им чудовище двуногое, вышедшее из пустынь Аравии; перья же орла ветром разнесены по белу свету»³.

В другом месте Венелин оплакивает народ, распятый на Балканских горах: минуют века, все проходят мимо, и никто не слышит его глухого стога, звучащего как погребальный колокол, стога, быть может, последнего перед тем, как исчезнуть навеки⁴. В романтическом сознании Венелина Болгария представлялась

¹ Венелин Ю. Древние и нынешние Болгаре..., т. I. М., 1829, с. 10—11.

² Не случайно в России труд Венелина сразу стал предметом насмешек. Даже его научный покровитель М. Погодин в предисловии ко второму тому его труда, изданному в 1841 г., отмечал у Венелина скорее отважные и оригинальные гипотезы, очень часто — опрометчивые, нежели научную доказательность.

³ Венелин Ю. Древние и нынешние Болгаре..., т. I, с. 9—10.

⁴ Венелин Ю. Рецензия на книгу Игн. Яковенко «Нынешнее состояние турецких княжеств Молдавии, Валахии и Российской Бессарабской области». — Московский вестник, 1828, с. 214—215.

классической страной в отношении славянства, такой же, как Эллада — для современной европейской цивилизации. В 1830 году, накануне поездки в Болгарию, он писал другу, что уезжает в «классическую страну для Руси, Литвы и Венгрии» — в Болгарию, «отечество Баяна — славянского Оссиана», отечество «священного языка нашего».

Можно себе представить, как ошеломлены были этими открывавшимися перед ними упоительными перспективами национального возрождения болгарские просветители, мирно учившие читать и писать в патриархальных городках и селах. Сам факт обращения к ним человека из другой, великой страны, человека, который им рисовался в облике свыше вдохновенного, ниспосланного богом, имел колоссальное психологическое значение. Болгары переставали ощущать себя заброшенными, особенными и начинали чувствовать себя равноправными в семье европейских народов, осознавать их культурное достояние как общее также и для себя. «Они видели в нем того гения, — писал В. Априлов о воздействии Венелина на болгар, — который может извлечь их из неизвестности, ознакомить их с их братьями Русскими и поставить их наравне с просвещенными народами»¹.

В связи с книгой Венелина начинается переориентация болгар с греческого влияния на русское. В предшествующий, «школьный» период греческое влияние было для Болгарии более плодотворным, чем русское. Основная задача заключалась тогда в придании культуре мирского характера, создании системы светского образования. С Россией же связывали Болгарию узы единой веры и религиозной литературы на церковно-славянском языке. Ориентация на Россию означала бы в тот период усиление религиозной струи в культуре, поскольку Болгария была совершенно не готова к восприятию большой русской литературы. Напротив, именно потому, что к грекам болгары относились враждебно, как к религиозным поработителям, хотя узы единой веры тоже связывали их, они воспринимали новогреческую и сербскую светскую культуру, уровень и характер которой тогда был ближе задачам, стоявшим перед болгарской жизнью. Все болгарские просветители «школьного» периода — и Н. Рильский, и

¹ Априлов В. Денница новоболгарского образования. Одесса, 1841, с. 93.

Н. Бозвели, и П. Берон, и Р. Попович, и др. — воспитанники греческих школ. Учебные книги тоже переводились с греческого. Райно Попович прямо называл себя «эллино-греческим учителем».

К 30-м годам светское направление образования уже утвердилось в Болгарии. Теперь как основная встала задача национального самоопределения. Здесь то и обнаружилось, что интересы национального освобождения Греции были противоположны аналогичным интересам Болгарии. Когда болгары стали притязать на самостоятельную общественную жизнь, со стороны Греции началась усиленная эллинизация, которая в середине XIX века была даже сильнее, чем раньше. Опору же своим национальным устремлениям болгары нашли в идеологии славянской избранности, проникавшей в Болгарию из России, откуда повеял «северный вихрь премудрости и учения», как писал в 50-е годы Р. Попович.

Естественно поэтому, что первый общенациональный культурный центр стал складываться в Болгарии вокруг идей Венелина. Если до сих пор духовное развитие Болгарии не было централизованным, а носило кустарный, полусредневековый характер, совершалось в разрозненных очагах культуры (монастырях, школах), осуществлялось не связанными друг с другом учителями («даскалами»), то теперь культурные силы стали сплачиваться. Идеи Венелина как бы образовали в духовной жизни магнитное поле с его силами притяжения и отталкивания. Образуется *литературная общественность*, интеллигентная *среда*, в лице которой духовная жизнь целого (общественное сознание Болгарии) начинает функционировать самостоятельно, как отдельный целостный, общенациональный духовный организм.

Первым общим делом, осуществленным в Болгарии, было создание в 1835 году на паевых началах Габровского училища, где преподавание велось на живом новоболгарском языке, образование было совершенно свободно от давления церкви, обучение было бесплатным, доступным для детей всех сословий. Инициатором создания Габровского училища и вообще идеологическим главой духовной жизни Болгарии 30-х годов стал Василий Евстатиевич Априлов (1789—1847), габровский купец, обрусевший и живший постоянно в Одессе.

С Априлова начинается новое поколение и новый тип болгарских просветителей, сменивший тип ученого-схоласта и ученого-гуманиста. К нему принадлежат еще и Фотинов, а затем — Богоров, Раковский и др. Это трезвые буржуазные практики, торговцы. Надо, однако, иметь в виду, что торговля и прочая предпринимательская деятельность в Болгарии в эпоху национального возрождения, как и на Западе в эпоху Ренессанса, не имела того характера «грязной буржуазной практики»¹, который она приобретает позднее. Торговцы были самыми образованными и духовно развитыми людьми. С помощью торговли эти люди в обстановке феодального бесправия обрели материальную независимость и возможность отдаться просветительской, духовной деятельности.

Все предшествующие болгарские просветители выглядят архаичными по сравнению с В. Априловым. Они живут в статичном буржуазном мире. Для них словно еще не наступили великие потрясения Французской революции и европейского XIX века. Априлов — уже человек XIX века. Его нельзя представить без газет, без интереса к игре цен на бирже, к политике. И так как Болгария не представляла возможностей для такой разветвленной жизни, он живет в эмиграции. Однако эмиграция эмиграции рознь. Берон, эмигрировав из Болгарии, выключился из духовного развития родины. До 30-х годов и Априлов забыл, что он болгарин, считал себя греком и участвовал в греческой гетерии. Прочитав в 1830 году книгу Венелина, он был ошеломлен открытием родины. И теперь, в 30-е годы, когда в Болгарии обнаружилось поприще для участия в ее жизни людей с современными духовными запросами, Априлов становится основателем эмигрантской линии болгарской литературы, которая, как это

¹ Об этом свидетельствует и ренессансная литература. Предпримчивый, смелый и остроумный торговец — один из основных персонажей «Декамерона» и других ренессансных новелл. А каким ореолом окружен у Шекспира Антонио — царственный купец («Венецианский купец») или с какой симпатией показан Петруччо («Укрошение строптивой») — этот предпримчивый и деловой человек в духе нового времени! Недаром лишь тогда смог быть создан героический эпос буржуазии, воспевающий торговлю как подлинно человеческую деятельность, — «Лузиады» Камозенса, эпос эпохи великих географических открытий, совершавшихся именно торговцами.

предвидел Венелин¹, в условиях турецкого ига и отсутствия национальных культурных центров станет магистральной линией ее развития. Он вступает в переписку с Венелиным и болгарскими учителями Н. Рильским, Р. Поповичем, Кипиловским и др., служа посредствующим звеном между ними. Он организует среди торговцев сбор средств на устройство Габровского училища. В 40-е годы он выхлопотал у русского правительства несколько стипендий для обучения болгар в Ришельевском лицее и Одесской духовной семинарии. Он сам собирает и побуждает других собирать памятники болгарской старины и народные песни, видя в них, правда, еще не художественную, а научно-историческую ценность. Он издает в 1841 году программную брошюру «Денница новоболгарского образования», в которой впервые дается анализ культурному движению в новой Болгарии и подчеркивается его связь с традицией древней болгарской литературы. Тем самым в «Деннице» духовное развитие Болгарии первой половины XIX века впервые получает свое осознание. То явление «новизны арханки», которое осуществлялось ранее бессознательно, получило наконец свое теоретическое осмысление. Априлов со знанием дела пишет о памятниках древней болгарской литературы, тексты которых были недавно установлены трудами славистов Добровского, Востокова, Копитара, Шафарика.

Можно себе представить тот патриотический восторг, который ощутили болгары, когда в памятниках староболгарской литературы перед ними открылась великая культура, древняя цивилизация. Они с гордостью стали ощущать себя ее наследниками. Теперь все² заговорили именно о *возрождении*, о возобновле-

¹ Ю. Венелин в брошюре «О зародыше новой Болгарской литературы» (М., 1838) писал: «Конечно, при упомянутых обстоятельствах (безграмотность массы, отсутствие культурных центров. — Г. Г.) нельзя ожидать, чтобы новая болгарская литература зародилась в пределах Турции. Однако есть богатые болгары и вне Турции, в Бухаресте, Галацах, Браилове, Бессарабии, в Одессе, в Трансильвании, в Песте. В этих-то местах они могли бы заняться не только изданием азбук, грамматики, прописей и других учебных книг, но устройением первых училищ. Таким точно образом началась вне Турции как новогреческая, так и новосербская литература».

² И в «Деннице» Априлова, и в издававшемся в 1844—1846 гг. журнале Фотинова «Любословие» дается научный обзор древней болгарской литературы и славяноведческих споров.

нии (а не о возникновении) болгарской литературы. Не случайно, переводя в 1842 году брошюру Венелина «О зародыше новой Болгарской литературы», Мих. Кифалов заменяет слово «зародыш» словом «возрождение» («Заради возрождения новой болгарской словесности или науки»). Априлов выражал надежду, что во времена более счастливые, когда «луч просвещения при помощи единокровной России озарит нынешних чад Болгарии... Болгаре будут обрабатывать кроме новой и старую¹ свою литературу» («Денница», с. 14). Как будто не было пяти веков рабства, и болгарам в первый момент пробуждения, естественно, кажется, что они проснулись от спячки такими же, какими и заснули. Не случайна поэтому аналогия, которую проводит В. Априлов между деятельностью Неофита Рильского, написавшего болгарскую грамматику, и деятельность Кирилла: «Труды отца Неофита напоминают невольно жителя Фессалоники философа Константина, или св. Кирилла, изобретателя Болгарских букв» («Денница», с. 98). Настоящее осмысливается в понятиях прошлого. Прошлое — в понятиях настоящего. Но — парадокс истории — архаика *теоретически* осознается как новизна именно тогда, когда она *практически* свою новизну уже исчерпала. Новой она осознается, когда в действительности уже стала архаичной. В самом деле, трудами Паисия, Софрония, Кырчовского, Огняновича и др. традиция древней болгарской литературы была уже в основном возрождена. И теперь, когда на этом фундаменте следовало сознательно строить новую литературу, она строится так же бессознательно, а сознательно делается старая. Культивирование древней языковой и литературной традиции становится искусственной архаизацией, стилизаторством. Это особенно ярко проявилось в языке целой группы писателей 40-х годов, таких, как Фотинов — издатель журнала «Любословие» (1844—1846), Пиперов — переводчик Фенелонова «Телемаха» (1845). Ошеломленные открывшимся их глазам великим про-

¹ Еще в 1836 г. Н. Рильский издает знаменитый памятник старой болгарской литературы «Житие Ивана Рильского», написанное патриархом Евтимием в XIV в. Это уже научное, комментированное издание, содержащее историю рукописи и сопоставление различных вариантов. Тем самым сочинение предшествующей эпохи уже становится объектом рефлектирующего литературного сознания нового времени.

шлым, болгары смотрят на все последующее развитие своего языка как на отклонение от своего истинного, исконного национального пути, от своей сущности, как на наследие проклятого ига. Новаторы, они из самых радикальных патриотических соображений выступают как архаисты и стараются писать на некоем искусственном «славено-болгарском» языке¹, в сравнении с которым язык Софрония, даже Паисия выглядит как новоболгарский, простой, народный язык. Националистические и славянофильские соображения играли в этой архаизации немалую роль, ибо, ощущая себя теми, кто дал славянству письменность и литературный язык, болгары стремились возродить «праславянский» литературный язык как основу объединения современного славянства. Но эти идеи уже относятся к более позднему времени — к романтической идеологии 50—60-х годов (Раковский).

Пока же, в 30-е годы, *унификация литературного языка* на основе возрождения национальной литературной традиции является насущной задачей, без решения которой невозможна централизация духовной жизни. Это проблема еще не стояла в предшествующий период, когда книг было мало, издавались они учителями для местного, школьного потребления и писались на местных диалектах. Но когда в 1835 году за один год издано было сразу 10 книг, обнаружился разительный разноречивый в лексике, фонетике, правописании...

«О языке развращенный и невоздержный! — восклицал тогда Н. Рильский. — Найдется ли еще один язык с такой развращенностью и несогласием? ... Нам скажут, — полемизирует он с воображаемым противником, — ведь мы должны не стыдиться, а гордиться этим, ибо, значит, богат и многообразен наш язык!»

Но, по его мнению, «это не богатство, а развращение языка»²

Как нельзя более ясно выражен в этих словах типичный для того периода рационалистический, *унифицирующий метод* мышления, который против конкретного чувственного богатства и многообразия выдвигает идею отвлеченного единства.

¹ Фотинов упорно называл болгарскую литературу «славено-болгарской».

² Рилски Н. Избр. съч. София, 1926, с. 25.

Предпринятая Н. Рильским в 1835 году реформа национального литературного языка¹ напоминает реформу русского литературного языка, проведенную на аналогичной ступени русского духовного развития Ломоносовым. Оба выдвигают в качестве основы и стержня языка сохранившиеся в живом употреблении славянские слова и формы (ср. Ломоносов, «О пользе книг церковных»). «Воистину, — писал Н. Рильский, — если начнем избегать простонародного и подлого языка и будем придерживаться, насколько это возможно, его матери — славянского языка, скоро с Божией помощью увидим некоторый успех в исправлении языка нашего»².

Литературный язык создается как средняя норма на основе языка образованного сословия. Намеченная Н. Рильским классификация стилистических сфер в языке (которая в силу недостатка в Болгарии литературной практики не могла, разумеется, быть еще достаточно разветвленной) сродни ломоносовской теории «штилей». Н. Рильский различает 3 группы слов: архаические славянизмы, вышедшие из употребления; слова, общие церковнославянскому и новоболгарскому языкам; слова простонародные. Сам метод строго формально-логического мышления, с помощью которого Н. Рильский обосновывает свои положения, расчленения мысль на ее составные части³, сходен с той дробной классификацией форм мышления и высказывания, которая излагается в «Риторике» Ломоносова.

Таким образом, пафос регламентации, типичный для эпохи становления национального единства, оттачивает способность рассудочного мышления, которое вторгается во все сферы жизни и неустанно проделывает там операцию сведения чувственного множества к абстрактному единству. При этом сами болгарские просветители, проделывающие эту работу, прекрасно отдают себе отчет в тождестве этой сублимированной

духовной процедуры с производственно-экономическими явлениями. Что получится, если каждый торговец станет употреблять на рынке свои весовые меры, свои гири? — спрашивает Райно Попович, разъясняя этим примером свою идею создания в Болгарии единой школьной системы. Следует ликвидировать разноречие в образовании, чтобы «все одним разумом пользовались, что подобно тому, как если бы все, покупая и продавая, стали взвешивать одной весовой мерой, и тогда зажили бы все в мире и покое»¹. И тут же Попович высказывает положение о вечном, неподвижном характере истины: «Поскольку истина и правда всегда одинаковы, то не может нечто быть сегодня правдой и истиной, а завтра — ложью или ложь стать истиной»².

Задача, следовательно, заключается в том, чтобы через сведение множества к единству, к средней норме, найти во всем истинное, разумное начало, которое существовало извечно, но лишь теперь смогло быть открыто всемогущим разумом из груди заблуждений и предрассудков, вызванных сном невежества³.

Особенно озабочены болгарские просветители выработкой средней нормы поведения в обществе, моральных нормативов. Болгары только переходили от жизни в полуприродном, патриархальном коллективе (являвшем собой непосредственное общежитие) к жизни в гражданском, цивилизованном обществе (общее-

¹ Попович Р. Христоития. Буди, 1837, с. 59.

² Там же, с. 63.

³ Показательны для логики просветительского рационализма рассуждения о языке Фотинова — издателя журнала «Любословие» (1844—1846). Он рассматривает современное многообразие и разноречие в языке не как необходимый результат многовекового исторического развития нации, а как плод невежества и исторического заблуждения, как неразумное отклонение от чистой языковой нормы, заданной болгарам в древней болгарской литературе. Священное писание (в старых болгарских переводах) есть «непоколебимое основание и церковного и разговорного языка болгарского». По мнению Фотинова, не стоит особого труда убедить нацию просто вернуться к соблюдению нормы. «Неужели дойдет болгарский народ до такого безрассудного состояния, — вызывает он к разуму своих соотечественников, — что презрит народное наречие, сглаженное и обработанное, словно некоей знаменитой академии, блаженным и любомудрым Кириллом, которого весь мир славит и почитает; наречие, испытанное и изукрашенное его сотрудниками, народными книжниками Климом, Наумом, Саввой, Ангелом и Эразмом (очевидно, Экзархом. — Г. Г.)?» (Фотинов К. Избр. сч. София, 1939, с. 124).

¹ См. пространное «Филологическое предуведомление» к его болгарской грамматике.

² Рильски Н. Избр. сч., с. 27.

³ «Всякое мнение, — рассуждает Н. Рильский, — должно строиться на некоем твердом основании, сиречь на достаточных доказательствах, а то, что не может быть подтверждено достаточными и достоверными доказательствами, то не может быть положением, но лишь мнением и всегда остается сомнительным» (Рильски Н. Избр. сч., с. 29). Как видим, Н. Рильский различает категории мышления: «положение» и «мнение».

житие опосредствованное). Многообразие непосредственных реакций естественного человека необходимо должно было смениться униформой этикета, общественных приличий, которых придерживается человек социальный. Ты можешь ненавидеть данного человека, и он может действительно заслуживать презрения, но ненавидь его про себя, а в обществе ты должен улыбаться ему и быть с ним вежливым. Если тебе хочется плакать, смеяться, негодовать и т. д., сдерживайся, чтобы не создавать неудобств обществу, и носи вечно благопристойную маску. Конкретная содержательность естественных движений человеческой души заменяется формой приличия, обязательной независимо от содержания: бессодержательной с точки зрения человека как существа природного и бесконечно содержательной с точки зрения человека как существа общественного. В Болгарии середины 30-х годов в бесконечных зеркалах, христойтиях, письмовниках мелочно регламентируется все, вплоть до выражения лица:

«В лице своем не будь страшен и грозен или словно испуган; пусть глаза твои не смотрят люто или смущенно, но, насколько это возможно, старайся иметь взгляд тихий и кроткий и смешанный с некоторой почтенной сладостностью», —

вплоть до меры смеха (что было весьма актуально для болгар, одаренных живым чувством юмора):

«Мерой твоего смеха да будет полуулыбка: ослабляйся в ней и показывай свое душевное веселье краем губ, а громогласного смеха берегись, как явного безумия и сумасшествия», —

вплоть до положения рук и ног при беседе:

«Не три руки одна о другую, не поджимай ног, не ударяй их о землю»; собеседнику «смотри в глаза не мигая»¹.

В этой операции сведения множества проявлений жизни к единству, к среднеарифметической норме тогда была необходимость, ибо на первых порах познания, освоения мира лишь таким схематизирующим (и умерщвляющим единичность, чувственность) образом человечество (и человек) может справиться с бесконечным многообразием бытия, грозящим растворить в себе человеческое сознание и парализовать его ак-

тивность. Лишь так активная деятельность и державный разум человека способны тогда подчинить себе природу и подняться над ней. И в этом отношении показательны те примерные жизненные ситуации, те рубрики и шаблоны, на которые в письмовниках разбивается индивидуальная человеческая жизнь с целью дать болгарам руководство и ориентир в основных возможных житейских положениях. В них косвенно получает отражение конкретная болгарская жизнь тех лет. Вот сын просит отца, чтобы тот дал ему дозволение оставить учение:

«Чадолубивейший отец! Наивеликое благодеяние мне сделаешь, если дадите дозволение оставить училище и учение. Я худоумен и непонятлив... Мои соученики ненавидят меня, подсмеиваются надо мной и презирают меня как глупца»¹.

Далее сын выражает желание научиться какому-либо ремеслу. В ответном послании отец на примерах из истории доказывает необходимость упорства в науке, призывает сына не отчаиваться от первых неудач и превозносит свет знания.

Еще более любопытны «Уничжительные письма», где даны штампы для выражения разных чувств. Отец горько укоряет развращенного своего сына:

«Окаянный сыне! Что слышу о тебе? Все мои приятели в один голос мне заявляют, что ты, вместо того чтобы ходить в училище и слушать учение, зачастил по виноторговцам и расточаешь там многоценное время своей младости, живя блудно».

Затем гневная интонация меняется на умоляющую:

«Сыне мой! Отказал ли я тебе когда-либо в чем-нибудь? Не был ли я чадолубивым отцом?»²

А письмо, укоряющее приятеля за раскрытие тайны деликатного содержания, уже передает довольно сложную гамму чувств душевно тонкого человека:

«Неверный приятель! Я всегда опасался, что наша дружба не продлится долго, ибо Ваша привычка к многословию, которое в Вас, так сказать, врождено, всегда меня тревожила. И опасения мои не были напрасными, поскольку раскрыли Вы превеликую мою сердечную тайну... О, зачем я узнал Вас!» — и т. д.³.

¹ Писменик общеполезен, от Хр. Павлович, Белград, 1935, с. 15.

² Там же, с. 35.

³ Там же, с. 38.

¹ Попович Р. Христойтия, с. 138, 139, 135.

Так развивалась способность схематического, рас-судочного мышления о жизни. Так учились болгары познавать и самих себя по родовым чертам своих же-ланий и страстей. Так привыкали они литературно, об-щезначимо выражать свои мысли и чувства на род-ном языке.

Вырабатывающийся единый, отвлеченный соци-альный критерий высокомерно третирует все природ-ное, естественное, порой просто его не замечая. Так, рационалистическое сознание 30-х и начала 40-х годов не видело красоты, эстетической ценности фольклора. Любые сплетенные на уроке риторики вирши в глазах просветителей той поры обладали большей красотой (ибо это была красота социальная, сознательная, на-меренная), чем какая-нибудь народная песнь о Крале Марко (ибо это красота стихийная, естественная, при-родная). Что может быть ценного в этих исполненных суеверий сказках и песнях, которыми впору развле-каться лишь невежественным бабкам и вообще про-стонародью? Серьезному человеку просто стыдно при-давать значение таким безделкам¹. И в этом отноше-нии крайне поучительны тщетные попытки русских славистов в 30—50-е годы, от Венелина до В. Григоров-вича и П. Бессонова, побудить болгар собирать на-родные песни. Венелин в письме к Априлову от 27 сен-тября 1837 года рассказывал о том, как во время своей поездки в Болгарию в 1830 году он собрал всего 50 песен, «да и то с величайшим трудом».

¹ О том, как трудно было понять литературное, эстетическое значение народных песен, свидетельствует признание Вука Караджича, великого сербского просветителя и фольклориста. Как из-вестно, он начал собирать сербские народные песни по предложе-нию чешского слависта Копитара. Когда же раньше ему предло-жил заняться этим архимандрит Лукиян Лушицкий, он отказался по следующим мотивам: «Правда, тогда я имел в памяти различ-ного рода песен в пять раз больше и помнил их в десять раз луч-ше, чем теперь. Но я не осмеливался ни одной из них записать и дать ему, так как был совершенно уверен, что он таким образом хочет посмеяться над нашей простотой, над нами как над деревен-ской, что выросла в лесах возле свиной, коз и овец... Тогда в Вене были и ученые сербы, которые все это дело считали пустяч-ной затеей и прямо говорили мне, чтобы я не изводил бумаги по-напрасну» (Скуплени граматички и полемички списи Вука Ст. Ка-раџића, т. III. Државно издање. Београд, 1894, с. 62, 66. — Цит. по кн.: Стоилов. Показалец на печатаните през XIX век български народни песни, т. I. София, 1916, с. 8). Такое же отношение к своим народным песням существовало в то время и у болгарских просветителей.

«Когда я просил господ болгар продиктовать мне песню, то удивлялись, то не понимали, к чему это, и, наконец, заключали, что в этом таится что-то тайное, и... начисто отказывали».

Мало того, даже образованные болгары-торговцы в Кишиневе и Бухаресте не понимали его...

«Я бился полтора года, просил, умолял, и что же? Одни под-стрекали других не давать мне песен (потому что они воображали, что петербургским или московским генералам, как они говорили, нет никакой нужды петь болгарские песни!!!), а другие смотрели мне в карман. Кармана я не жалел... Однако я и на деньги не успел ничего сделать»¹.

Положение мало изменилось и к 1844 году, когда В. Григорович совершал свое путешествие по европей-ской Турции.

«Не столь богатые, как сербы, народною поэзиею, болгаре не-охотно передают ее чужому. В одном месте стыдились, в другом принимали меня за человека, от которого уходить надо»², — писал он.

Когда же под влиянием Венелина наиболее просве-щенные болгары типа В. Априлова, Н. Рильского, Ки-пиловского, Пешакова и др. начали все же в конце 30-х годов собирать народные песни, то они видели в них совсем не то, что Венелин. Венелин восхищался в них красотой безыскусственной поэзии и видел в ге-рое сербского и болгарского эпоса Марко Кралевиче такого же представителя духа нации, каким, по его мнению, был Ахилл у греков, Дон Жуан у испанцев, Фауст у немцев. С этими мыслями Венелина пол-ностью солидаризировался и Белинский который именно в связи с сербскими и болгарскими народными песнями высказал свои известные мысли о наивной прелести и детской простодушии народной поэзии:

«Первобытная поэзия народов заслуживает особенное внима-ние, потому что она юна и свежа, как жизнь юноши, непритворна и простодушна, как лепет младенца, могущественна и сильна, как первое, девственное сознание жизни, чиста и стыдлива, как улыбка красоты. Это творчество истинное, бессознательное, бесцельное, хотя в то же время и одностороннее, одноцветное. Оно вполне, истинно и живо, проявляет дух, характер и всю жизнь народа, ко-торые высказываются в нем непринужденно и безыскусственно. От

¹ Цит. по кн.: Шишманов Ив. Д. От Паиси до Раковски. София, Хемус, с. 218—219.

² Там же, с. 220.

этого произведения младенцествующих народов вечно юны и неумирающи...

Песни задунайских славян... представляют самые лучшие данные для подтверждения этого мнения о первобытной поэзии... Песни задунайских славян выражают всю жизнь народа, которым они созданы, так же, как «Илиада» выражает всю жизнь греков в ее героический период»¹.

Романтическая проповедь Венелина, попав в Болгарию на иную, а именно «классицистическую», фазу литературного сознания, была в рационалистическом духе преобразована и переосмыслена.

Совсем другие, не эстетические качества ценили в песнях своего народа В. Априлов и др. Видя, что европейцы почему-то интересуются этими «безделками», они стали собирать их для того, чтобы через их посредство привлечь внимание Европы к несчастной судьбе болгар, то есть преследовали этим государственно-практическую выгоду. Сам Венелин в письме В. Априлову в 1837 году натолкнул их на эту счастливую идею, указав им на пример серба Вука Караджича, собравшего сербские народные песни, благодаря чему «теперь говорят об сербах в хороших обществах гораздо чаще, нежели прежде».

«Греки и сербы не забыты европейскими просвещенными народами потому, что сами же греки и сербы, торгуя и служа по Европе, писали, говорили и кричали о себе *этнографические сведения*. Честь сербам! Сербы доказали, что они народ благородный; они потому и сделали об себе в Европе *хорошее мнение*, которое для них, как я думаю, будет *полезнее, чем золото и серебро*».

...Но какая разница между сербами и болгарами!» (курсив мой. — Г. Г.).

Именно не художественную ценность, а «этнографические сведения» о себе, которые могут создать «хорошее мнение» у цивилизованных народов, что «полезнее, чем золото и серебро», видели просвещенные болгары в своих народных песнях. Недаром они называют их «старые песни»², разумея под этим именно

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 65.

² Ученик Н. Рильского Захарий Круша в письме от 3 августа 1838 г. пишет о том, что он «разыскивает старые песни, царственики (летописи. — Г. Г.) и другие рукописные книги, написанные на пергаменте, а также некоторые другие старые монеты болгарские» (см.: Балабанов М. Отзыв в България по венелиновите писма. — В кн.: Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (в дальнейшем сокр. Сб. НУНК), № 2, с. 306).

исторические свидетельства о древности. Априлов собрал немало песен, намереваясь издать их в России, «чтобы познакомить Русских (не болгар. — Г. Г.) с ними и решить с большей вероятностью мысль о татаризме болгарском» («Денница»), то есть опровергнуть теорию татаро-тюркского происхождения болгар. Итак, народная песня воспринимается Априловым как материал для рассудочного мышления, для гуманитарной науки¹. Эстетический их характер для него абсолютно закрыт. В их непритязательной безыскусственности он не только не видел их превосходства над литературой, как Белинский, а, напротив, готовя сборник песен к изданию, всячески «облагораживал» и «олитературивал» их: изымал «грубые» слова и выражения, причесывал их, одевал в рифму, чем позднее возмущался Раковский². И для той ступени духовного развития, на которой тогда находилась Болгария, Априлов был прав: именно в возвышении социального над природным, «искусства» над «естеством», сознательности над наивностью и состояла основная задача болгарского общественного и литературного развития. Из двух основных противоположных (и взаимосвязанных) критериев прекрасного в жизни, человеке, слове — благородное единство или живое многообразие — та эпоха решительно высказывается за единство.

К действию этого принципа в литературе мы еще вернемся. Пока же рассмотрим общидеологические процессы на второй ступени осознания становящейся буржуазной формации.

¹ Эту же мысль: песнь — не забава, а серьезный исторический документ — высказывает М. Кифалов в 1842 г.: «Хорошо было бы и нам иметь напечатанным собрание песен со всей Болгарии, т. е. книгу или песенник, как это имеют все просвещенные народы. Книгу эту болгары смогут покупать не только для увеселения (он уже допускает возможность эстетического наслаждения народными песнями. — Г. Г.), но и чтобы находить в ее песнях много достопамятных старых и новых деяний Болгарской Истории».

См. примечание М. Кифалова к переводу книги Венелина «За ради возрождения новой болгарской словесности или науки» (Букурещ, 1842, с. 112—113).

² «Пытаясь приставить к ним рифмы, — писал Раковский, — он (Априлов) переделал их по русскому образцу и так их изуродовал, что они не стали ни русскими, ни болгарскими» (цит. по кн.: Шишманов Ив. Д. От Паиса до Раковски, с. 235).

2. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМАЦИЯ
В ПЕРИОД ОТКРЫТИЯ ПРОТИВОРЕЧИЙ
В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Распадение единого потока литературы. Ожесточенная борьба различных общественных позиций и односторонних истин. Борьба архаистов и пуристов по вопросу о литературном языке. Борьба грекофилов и русофилов. «Разделение труда» между влияниями. Способность воспринимающей литературы маневрировать между влияниями. Обоюдоострый характер просвещения как знания не только добра, но и зла. Идея узды на просвещение (цензуры). Цивилизация и опасность развращения нравов. Опосредование в жизни и в мышлении. Разделение труда внутри духовной культуры. Возникновение системы форм общественного сознания. Фольклор. Религия. Школьно-просветительная деятельность и отпочкование гуманитарной науки. Журналистика. Политика. Закон и мораль — на место обычая. Первичное философствование и его утилитарный характер. Отсутствие четких граней между рождающимися формами общественного сознания. Их смешение. Возрождение религиозной идеологии, выступающей в функции гражданственно-политического сознания (борьба за национальную церковь). Превращение литературы из «словесной науки» в «красное художество» (то есть изящное искусство). Профессионализация писателей. Опосредованный тип связи между читателем и писателем. Отдаляющая и сближающая роль книжного рынка. Количество книг как развернутые качественные (жанровые и проч.) различия внутри литературы. Относительная самостоятельность форм общественного сознания как их взаимодействие. Способность саморазвития на основе внутренних противоречий и закономерностей.

Противоречие и отчуждение уже с самого начала лежало в основе складывающегося в условиях буржуазной формации «гражданского общества». Единство общественного производства строилось через разобщение и взаимное отчуждение производителей. Единство нации осуществлялось через ее расслоение: отделение города от деревни и противоположность между образующимися сословиями; через отделение умственного труда от физического и формирование образованного сословия, противостоящего невежественному «простонародью». Это противоречие, однако, не осознавалось вначале, и одна сторона его иллюзорно представляла за целое, одно сословие осознавало себя представителем всей нации, одна точ-

ка зрения осознавала себя как всеобщая, вечная и единственно истинная. И вот постепенно — в Болгарии это происходило в 40-е годы — начинает обнаруживаться ее не всеобщий, а односторонний, ограниченный, частный характер. Каковы симптомы этого обнаружения? Они проступают в той горячности, с которой отстаивает себя старая точка зрения, ранее излагавшаяся со спокойной уверенностью и убежденностью в своей истинности и непререкаемости. Возьмем вопрос реформы языка, вокруг которого ломалось больше всего копий в те годы. Фотинов, Пиперов, Владыкин и др. излагают в 40-е годы как будто бы ту же точку зрения, которую в 30-е излагал Н. Рильский. Они — за создание литературного языка на основе национальной славянской языковой традиции, стилистической унификации и строгого отбора слов и языковых форм. Но сравним тон аргументации Н. Рильского и его последователей, например, в вопросе о сословном характере образуемой языковой нормы:

«Не следует ли, чтобы у каждого возникло честолюбивое стремление научиться письменному языку, отличному от простонародного?» — вопрошал Н. Рильский в 30-е годы¹.

А вот Георгий М. Владыкин и Конст. Феодорович в 1847 году категорически оспаривают мнение о том, что за основу литературного языка должен быть взят современный народный язык:

«Если бы, по злополучию, верх взяло это худое мнение, тогда каждая болгарская бабка могла бы писать книги на великое посямление болгарского рода»².

С еще большим пылом излагает свою точку зрения Пиперов в предисловии к переводу «Телемаха» Фенелона (1845):

«Нужно разсудити нам, о любезнии мои!.. Како говорим? Плевание и блевание! (у Н. Рильского самыми сильными словами были: «О языке развращенный и невоздержный!» — Г. Г.) ...До толка достигохом яко никтож от едиnorodных наших славян может разумети нам: ниже россияни, ниже поляки, ниже сербии, ниже илири, ниже чехи, единым словом, ниже сами наши прадеди иже говоряху прежде четырех веков сей истый язык»³.

¹ Рильски Н. Избр. съч., с. 26.

² Библическа повесть. Будим, 1847. Предисловие.

³ Приключения Телемаха, от Фенелон. Пер. П. Пиперов. Виена, 1845, с. 7.

Вся аргументация отличается теперь какой-то деревянной прямолинейностью, бездоказательностью, возмещаемой эмоциональным рвением. Логика опровержения противоположной точки зрения проста: «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда», — как опровергал чеховский сосед «ученого соседа» теорию Дарвина. Если Н. Рильский говорил о единстве славянских языков, никак не думая их отождествлять и понимая, что современный болгарский язык исторически разнится от славяно-болгарского, то Пиперов утверждает абсолютное их тождество. Верный своей доктрине, он пытается реализовать ее на практике и пишет абсолютно неестественным языком.

Мало того, мы видим не только возрастающую ожесточенность в защите одной и той же точки зрения в разное время разными людьми, но и рост нетерпимости в отстаивании своих взглядов одними и теми же людьми. Так, явную эволюцию вправо по вопросу о языке проделал Христати Павлович Дупничанин. Если в первом издании «Славено-болгарской грамматики» в 1836 году он признавал формы народного языка (артикли, носовые звуки), то во втором ее издании, в 1845 году, он с омерзением отворачивается от них, называя их: «гнуснота и квас фарисейский». «Их силу и произношение знают только БЪЛГАРН, а Болгарин о них и знать не знает» (цит. по кн.: Б. П., III, 558). Это различие терминов в высшей степени симптоматично: БЪЛГАРН — это собирательное понятие, обозначающее в его понимании презренное и невежественное простонародье, массу, толпу; а гордое «Болгарин» обозначает гражданина, просвещенного сына отечества, истинного человека. В этом различии ясно выразился процесс социального расслоения, проходивший в те годы.

Если Павлович поправел в течение 10 лет, то Фотинов в более интенсивный период середины 40-х годов успел поправить за два года. Начиная издавать свой журнал «Любословие» в 1844 году, он придерживался той точки зрения, что

«писатель должен говорить в своем сочинении так, как привык народ, и как он говорит, так и писатель по народному обыновению говорить должен, ибо для народа сочинение предназначается, и какая же польза и добро могут выйти из сочинения, если его не будет понимать народ»¹.

¹ Фотинов К. Избр. съч., с. 49—50.

Но, вдаввшись затем в философские споры, он настолько архаизировал язык своего журнала, что к концу второго года растерял подписчиков и вынужден был прекратить его издание.

Что же произошло? Почему *то же* уже звучит как *не то*? Обнаружилась ли просто неверность старой точки зрения? Нет. Дело, оказывается, в том, что жизнь немножко изменила местоположение этой точки зрения в данной области. Раньше она стояла в центре и, осуществляя в себе ведущую тенденцию, была объективно-универсальной. Теперь же она универсальна лишь субъективно, в своем сознании, а на самом деле поляризующая жизнь оттесняет ее с центра вбок. Она продолжает существовать как еще необходимая, но уже лишь частная позиция, как одна сторона в единстве противоположностей. А на другой стороне, соответственно, формируется новая точка зрения, которая постепенно занимает положение ведущей, но, в свою очередь, со временем необходимо заходит в крайность и обнаруживает свою односторонность. Это происходит с новой, демократической теорией языка, представляемой в 40-е годы Геровым, Богоровым и др.

Отражая потребности практического буржуазного времени, они упрощают систему языка и вырабатывают новую языковую норму, в основу которой ложится современный, новоболгарский язык (диалект Северо-Восточной, наиболее экономически развитой области Болгарии). Резко отмежевываясь от всех предшествующих попыток создания болгарской грамматики, Богоров заодно называет свою грамматику, изданную в 1844 году, «Первой болгарской грамматикой». Имевшая громадный успех и утвердившая новую языковую норму, она в 1848 году выходит вторым изданием, но уже с симптоматичным заглавием: «Первая болгарская *словница*». Наместо односторонности архаистов рождается односторонность пуризма, которую тот же Богоров в свое время (в 50—60-е годы) доведет до абсурда¹. Таким образом,

¹ Так, он начал изобретать подобного же рода неологизмы, как в России начала XIX в. адмирал Шишков. Богоров предлагал заменить слова: «фантазия» — на «присторка» («скажимость»), «телеграмма» — на «самобърза» («самоскорка»), «почта» — на «сновалка» (от слова «сновасть»), «Запад» — на «зайди-солнце» (весьма по-

в связи с потенциальной односторонностью нарождающейся точки зрения старая, как уравнивающая ее, обретает новый смысл. Но старая точка зрения никогда не согласится признать эту свою роль лишь ограниченного противовеса. Она в субъективной слепоте мнит себя всеобщей и в этом самоослеплении необходимо активизирует свои ретроградные потенции: частичную истину, заложенную в ней, она последовательно развивает до предела всеобщности и превращает в абсурд. Одновременно она утрачивает ту эпическую широту и спокойную и уравновешенную объективность, свойственные ей, когда она была новой и ведущей. Ей уже дорога не объективная, а субъективная истина — верность своей марке и «великим традициям». Раньше она была широкой, гибкой и терпимой платформой. Теперь она становится сектой с ее нетерпимостью к инакомыслящим. Она необходимо деревенеет и с пеной у рта доказывает свою правоту в партийной полемике.

Да, теперь возникла в болгарском просветительском движении *борьба группировок*. Началось размежевание по всем вопросам: политической ориентации и влияний, характера просвещения и воспитания. Разные мнения и позиции наличествовали и раньше, в 30-е годы. Например, в вопросе о влияниях. Учителя, работавшие в Болгарии, — Н. Рильский, Р. Попович, Эм. Васкидович, Павлович и др. — придерживались греческой ориентации как более плодотворной, чем русская, в установлении современной системы образования в Болгарии. Они упрекали сторонников русской ориентации — Априлова и одесскую эмиграцию — в преждевременном забегании вперед, вытекающем из недостаточного знания потребностей болгарской жизни, незнания, вызванного их оторванностью от родной почвы. Однако полемика шла лишь по частным вопросам (например, по вопросу о пресловутом постпозитивном члене-артикле в болгарском языке) и отличалась терпимостью и взаимным уважением. При этом они приходили к согласию и работали вместе: Априлов пригласил именно Н. Рильского в качестве ведущего педагога в Габровском училище, а

этично), «история» — на «бивалница» («бывальщина»), «галопи» — «калница» (ср. «мокроступы» Шишкова) (цит. по кн.: Б. П., III, 894).

Н. Рильский признавал руководящую роль Одесского центра и обменивался с Априловым находками памятников болгарской старины.

В 40-е же годы нас поражает острота полемики, тяжесть взаимных обвинений, которые предъявляют друг другу болгарские просветители. Каждый ратует за правильность избранного лишь им пути и всеми правдами и неправдами стремится очернить инакомыслящих в глазах читателей. Эм. Васкидович в 1847 году даже издал целую брошюру «Прескорбное оправдание», целиком посвященную опровержению клеветнических обвинений со стороны врагов, которых он называет «мнимыми просветителями», «зоилами» (как видим, полемика уже становится европейски цивилизованной). Раздаются уже призывы к взаимному примирению. Тот же Васкидович как бы заявляет: «сочтемся славую»!

«Не бойся, товарищ! — пишет он. — Одна ласточка не делает весны, одним писателем просвещение не достигается, и не может народ быть просвещен одним писателем»¹.

В 1833 году сентиментальный К. Огнянович, в предисловии к «Житию св. Алексия, человека Божия», сетовал на «студеность «ихнего» (болгар) сердца», из-за которой усилия редких и одиноких просветителей остаются бесплодными:

«О народе, — зывал он, — восняет ли некогда и в Болгарии благодатный луч премудрости? Однако я изнемогаю духом, и слезы текут вниз по моему лицу, ибо вижу кругом противное» (цит. по кн.: Б. П., III, 569–570).

А в 1844 году в предисловии к «Забавнику» он уже озабочен тем, чтобы разоблачить конкурентов на поприще народного просвещения — этих, по его утверждению, мнимых друзей народа.

«Но при том надобно знать нам, что многие завидуют нашему благополучию, и, желая стать преткновением самому нашему просвещению, некоторые из них скитаются и по самой Болгарии под видом приятельства, которое походит на лобзание Иудино, а некоторые издалека письменно трудятся (очевидно, выпад по адресу Априлова и одесских болгар. — Г. Г.), дабы под видом братолюбия смутить мир наш и ввергнуть нас в пропасть горести и вечного не-

¹ Первая посылка за детинско употребление. Пер. Ем. Васкидович. Белград, 1847, с. 11.

счастья, чтобы нашим сокрушением они бы воздвиглись и на нашем прахе свое благополучие утвердили. Чего ради мы и в настоящем мирном нашем состоянии должны быть бдительными и должны оберегаться каждого иностранца (уже! — Г. Г.), кто бы ни появился в болгарских обществах и начал бы нам проповедовать некое будущее (!) наше благополучие или убеждал бы нас разными обещаниями, чтобы мы отступили от нашего верноподданнического долга, — такого тотчас же мы должны изгнать из нашей среды как явного общего супостата и врага. Также же и всякие газеты и журналы, которые случайно были бы вынесены в Болгарию неведомыми людьми и содержали бы в себе возмутительный дух и некое побуждение, противное благонравию и честности, — таковые тотчас же, как пагубоносное некое оружие, мы должны от себя удалить и до конца уничтожить и истребить»¹.

Развитая и точная охранительная терминология (в духе «тащить и не пущать»), заступившая место расплывчатых общих призывов к просвещению, свидетельствует о значительном сдвиге в развитии общества отчуждения и идеологии в Болгарии. Поправление отдельной личности (здесь — Огняновича) служит показателем прогресса общества в целом.

Если в предыдущий период просветители восхваляли пользу образования и знания вообще, то теперь обнаружилась противоречивость знания и разума: знание оказывается обоюдоостро. Рождаются ограничительные в отношении просвещения тенденции. Фотинов уподобляет не привыкший к интеллектуальной жизни болгарский народ, которому теперь дают различные книги и «исторические разумы», несмышленику, которому дали в руки острый нож.

«Вот что да знаешь: острый нож — это учение и чтение, если о нем не радеют духовные пастыри».

Он сравнивает просвещение с вольным потоком:

«Учение и чтение подобны воде, которая течет, куда ее направил: а если оставишь ее свободной и не поставишь ей преграды, она сама собой умножается и углубляется по всем местам, по которым проходит и течет и становится настолько сильной, что и гору разбивает и превосходит; и что другое встретит на своем пути — заносит; и никто ничего не может сделать, чтобы ее приостановить». И обосновывает право и долг «духовных пастырей» «запрещать нам и не допускать употреблять то, что может повредить нам и погубить нашу душу, за которую они будут держать ответ перед Богом, ибо он поставил и определил их именно для этого»².

¹ Забавник за лето 1846, от К. Огняновича. Париж, 1846, с. 10 — 11.

² Фотинов К. Избр. съч., с. 47 — 48.

Итак, возникла идея «узды» на вкушение от древа познания добра и зла, идея цензуры. И на основе обнаружения действительной противоречивости духовного прогресса *возрождается религиозное сознание*. «Давно ли мы предостерегали вас от развития наук в Болгарии, — могли бы, здора радуясь, обратиться святоши к просветителям, — а теперь вы сами признали опасность знания». И в самом деле, еще в 1837 году Р. Попович в предисловии к «Христонгии» страстно обличал аргументы «хулящих учение», которые усматривали опасность просвещения в том, что от многого ума рождаются еретики:

«И если их спросят, отчего учение не есть добро, — они отвечают: оттого, что из ученых выходят еретики. — Но не знают, что из них выходят и законодатели, философы, отцы церкви, градоправители. Говорят, что Арий был ученым и потому стал еретиком. Но если он один стал еретиком, то треста восемнадцать богоносных отцов были святы и добродетельны... Такие речи подобны тому, как если бы некто так заговорил: кто-то там объелся — потому вы не должны есть; кто-то там перепился — потому вы не должны пить; в какой-то там дом вошла чума — потому вы должны сжечь ваши, чтобы она не вошла в них; в какой-то ниве взошли ядовитые злаки, и сеятели, евши хлеб, заболели — потому вы не сейте, дабы не разболеться»¹.

А теперь, в 1845 году, через 8 лет всего лишь, словами «хулящих учение» заговорили просветители К. Огнянович и Фотинов. Вновь, как во времена Софрония, начинают различать предназначение книги «на внешнюю» или «на душевную пользу». Хр. Павлович в предисловии к переводу повести Ганса Христиана Шмидта «Потерянное дитя» (1844) писал:

«Нет, однородные читатели, нет никакого сомнения в том, что всякое просвещение есть ничто или, лучше сказать, — потемнение, если оно не основано на благочестии Духу Святому, говорящему: начало премудрости — страх Господень... Потому я дерзаю сказать, что каждый из наших ученых людей должен предлагать вниманию своих однородных читателей сочинения не только *внешние*, но и *духовные*, что я и делаю сегодня и, выполняя свой долг, предлагаю вам настоящую книжку, «Потерянное дитя, приключенные весьма приятное и полезное»².

Однако теперь по ведомству «духовной пользы» уже идут нравоучительные беллетристические сочинения, которые Софроний зачислил бы по ведомству «внешней пользы».

¹ Попович Р. Христонгия, с. 44 — 45.

² Изгубенное дете. Прев. Хр. Павлович. Будни, 1844, с. 3.

Если раньше просветители ориентировали болгар на учебу у цивилизованных европейских народов без каких-либо оговорок, то теперь все сильнее звучат предостерегающие голоса, которые указывают на возвращение нравов в современной Европе и причину усматривают — в цивилизации.

С другой стороны, во влияниях уже начинают ощущать опасность подчинения национальных интересов Болгарии чужеземным и опасность культурной и языковой ассимиляции. Выпестованная, таким образом, Европой светская, современная форма болгарской идеологии уже обнаруживает свою национальную содержательность, упругость, сознательное, критическое отношение и отбор чужеземного материала¹. И в этом отношении наиболее противоречивым стало в 40-е годы отношение к русскому влиянию.

Как наиболее близкая к болгарской по языку, а также и по историческим судьбам, русская культура своим влиянием создавала наиболее благоприятные условия для ускоренного духовного развития болгар. В 40-е годы в Одессе создалась уже целая болгарская колония. Наиболее даровитые из молодых болгар продолжали там свое образование в Ришельевском лицее и Одесской духовной семинарии (Геров, Чинтулов, Захарий Княжеский и др.). С русского языка переводится много учебных и общепросветительных книг. В обиход болгарских школ с середины 40-х годов вводится «Полная русская хрестоматия» Галахова², через которую целое поколение болгар (в том числе и поэт Петко Славейков) начинало свое приобщение к русской художественной литературе. Наконец, болгарам была осознана историческая общность своей судьбы

¹ Этот отбор, разумеется, осуществлялся и раньше: его мы видим хотя бы в том, что Берон из творений европейской культуры переводил не Шекспира, а греческий буварь. Но теперь уже отбор начинает осуществляться сознательно.

² В журнале «Любословие» Фотинова за 1846 г. напечатана пространная корреспонденция учителя Изворского о торжестве, происходившем в г. Шумене во время экзаменов в училище. «Внезапно другое явление отвлекло внимание всех, и шум замолк. Явились один за другим четыре мальчика, из которых один нес обеими руками книгу Святая Библия. Второй нес «Камень веры», третий следовал с книгой, нарицаемой «Сочинения святого Дмитрия Ростовского». А что же нес четвертый мальчик? — Книгу, именуемую «Полная русская хрестоматия Галахова А. В двух частях» («Любословие», с. 181). Итак, книга художественной литературы встает в один ряд со священными книгами.

и судьбы России не только в старое, но и в новое время: ведь Россия тоже была татаро-монгольским игмом задержана в своем развитии и лишь с Петра стала бурно и стремительно нагонять другие народы. Опыт ускоренного, сокращенного развития, который накопила Россия — единокровная славянская страна, — мог оказаться чрезвычайно плодотворным для болгар, вступивших на аналогичный путь с XIX века. Именно эту мысль проводит русский воспитанник Пиперов в своем предисловии к переводу «Телемаха» (1845), восторженно рассказывая болгарам о деятельности Петра I и стремительном преобразовании России

«Братие мои, — приводит он речь Петра, — «принадлежащие сему неподражаемому Государю», «глаголы сия, иже достойны суть прийти даже до последнейших питомцев», — соедините учение вкупе со послушанием. Художества кругообращаются по всему миру, якоже кругообращается кровь в человеческом теле (кстати, в этих словах превосходно выражена унифицирующая роль капиталистического мирового рынка — основы единства мировой литературы. — Г. Г.). Аз дерзаю надеяться, яко мы будем сотворити, един день да посрамятся просвещеннейшая племена нашим трудом и самою нашею славою». И Пиперов призывает своих соотечественников пойти по пути, указанному Петром I, в результате которого, «по свидетельству мудрейших писателей¹, в разная места в Европе не возмозга предупредити толкико в пять сот год, елико предупреди Россия в пятьдесят год»².

Опыт России ободрял болгар, показывая им, что цивилизация и просвещенность суть не врожденные, а исторические понятия; что, по словам учителя Кипиловского,

«эти просвещенные народы и вся Европа не явились с неба такими, а и они были некогда дикие, грубые и варвары, какими мы являемся сейчас, и сейчас именно этими прозвищами европейцы отличают нас от самих себя. Надобно и нам потрудиться и снять это пятно с себя и стать и себя достойными, и наших любезных учителей, — и показать просвещенным народам, что и мы можем не быть варварами, а можем, как и они, усовершенствовать и просветить себя и стать если не первыми и вторыми, то по крайней мере одиннадцатыми и двенадцатыми»³.

¹ Пиперов уже ссылается на «Историю Петра I» Вольтера и дает ее наименование на французском языке, обнаруживая тем самым появившееся у болгар стремление блеснуть европейской эрудицией.

² Приключения Телемаха, от Фенелон. Пер. П. Пиперов, с. 6—7.

³ Кратко начертане на всеобщата история Ив. Кайданова. Пер. Ан. Кипиловски. Будин, 1836. Предисловие Кипиловского.

Однако на проводниках русского влияния, в частности на Пиперове, наглядно отразилась и его отрицательная, а именно — ассимилирующая сторона. Пиперов пишет на смешанном болгаро-русско-церковнославянском языке, где болгарская основа тонет в море русизмов. Именно родственность болгарского и русского языков грозила бедой более слабому болгарскому языку. Вот почему активно протекавший в Болгарии 40-х годов процесс языкового самоопределения своим острием был направлен против русизмов. В 30-е годы, когда основная задача состояла в том, чтобы утвердить право болгарского языка на самостоятельное существование *в принципе*, ориентация на славянскую, русскую культуру и язык помогала преодолевать грекоманию и пренебрежение к родному — *тоже* славянскому — болгарскому языку. Теперь же, когда задача, в принципе, уже была решена и остро встала задача конкретного, практического развития и обогащения болгарского литературного языка, сокровищница языка русского явилась не только живительным, но и опасным источником, живой и мертвой водой одновременно. Символическое значение имел тот факт, что И. Богоров, занимавший самую последовательную национальную и демократическую позицию в вопросе о литературном языке, покидает Одессу, где он подвизался в 1840—1842 годах, и обосновывается в Лейпциге и Царьграде. И первым он создает не русско-болгарский, а французско-болгарский словарь (греко-болгарские разговорники существовали уже раньше, в 30-е годы). Французское и греческое влияния не грозили теперь ассимиляцией, как русское. Поэтому в 40-е годы наряду с ожесточенной политической борьбой, которую вели против греческого духовенства и грекофильствующего чорбаджийства болгарские просветители во главе с Н. Бозвели, усиливается вновь греческое общекультурное влияние, падающее уже на окрепшую национальную болгарскую традицию культуры. Так, Фотинов и Богоров, основывая свои журналы и газеты, берут образец с греческих периодических изданий (в частности, «Амалфеи»), откуда заимствуют большинство материалов.

В 40-е годы XIX века началось проникновение непосредственно западноевропейского влияния (раньше оно осуществлялось через посредство греческого, русского или сербского), и в первую очередь — француз-

ского¹, что было связано с обострением политической борьбы на Балканах между Англией, Францией и Россией. В Царьграде издавался «*Comptier d'Orient*», на который подписывались многие болгары и черпали оттуда сведения всякого, в том числе и литературного, характера.

Итак, в 40-е годы Болгария оказывается объектом влияний различных национальных культур — и это потому, что сама выросшая болгарская литературная традиция стала субъектом, то есть активным определителем этих воздействий. Между влияниями возникает своего рода «разделение труда» по содержанию. Показательно изменение содержания русского влияния от 30-х к 40-м годам. Если в 30-е годы русское влияние (идеи Венелина) носило общественно-политический характер в сравнении с чисто культурническим, шедшим из Греции, то в 40-е годы все более обнаруживается учено-академический и общепросветительный характер русского влияния, шедшего в основном по линии решения славяноведческих и лингвистических проблем, в сравнении с радикальной буржуазно-правовой идеологией, проникавшей из республиканской Франции. Последняя приучала болгар к общественно-политической деятельности в духе нового, буржуазного времени (чему николаевская Россия научить не могла).

В 1836 году Кипиловский, переводя с русского «Всеобщую историю» Кайданова, прилагает к переводу словарь непонятных болгарам иностранных терминов, среди которых такие, как «государство», «избирательное право», «общество», «политический»², и призывает учиться у России всем формам общественной жизни. Самостоятельно написав раздел о Европе XIX века, Кипиловский характеризует Наполеона как кровавого республиканца, мятежника, низвергателя за-

¹ Английское и американское влияние ограничивалось чисто миссионерской деятельностью: финансированием переводов Библии на болгарский язык.

² Полная неискренность в вопросах общественной жизни явствует из следующих толкований этих терминов: «избирательное право — когда по выбору народа кто-то становится царем»; «политический — всякое дело, не являющееся церковным, есть политическое», то есть различие идет по линии самого первичного противопоставления понятий светского и религиозного, что объясняется неразвитостью болгарской жизни. См. словарь, приложенный Кипиловским к переводу «Всеобщей истории» Ив. Кайданова.

конных престолов и т. д., — то есть справа, с официально-русской, монархической позиции. А вот Огнянович в 1844 году в предисловии к своему «Забавнику», изданному в Париже, уже поет дифирамб Франции как стране свободы, равенства и братства.

«Такое французское человеколюбие известно всем народам, потому что все те, кто желают просвещения, находят у них всевозможную помощь и поддержку, и для благообразования своего рода в их стольном городе Париже всякий печатает разные книги даром или малой ценой»¹.

Прогрессивный (для Болгарии) политический аспект русского влияния сохранялся в дальнейшем из-за враждебности между Россией и Турцией. Поэтому в устах одесских болгар, очень умеренных с точки зрения социальной, внутренней политики, звучат в 40-е годы антитурецкие политические призывы к вооруженной национально-освободительной борьбе (патриотические стихи Герова и Чинтулова). В то же время более буржуазно-прогрессивные (с точки зрения внутри-социальных проблем) болгары, тяготеющие через Царьград к Западу (Огнянович, Фотинов, Богоров, Бозвели), подчеркивали свою лояльность по отношению к султану, стараясь действовать на основе хаттишерифа.

Культурное влияние России было ослаблено в 40—50-е годы неумной николаевской дипломатией².

¹ Любопытно отметить следующий парадоксальный факт, ярко характеризующий отсталость общественного сознания болгар: в глазах Огняновича колониальная политика Франции есть освобождение народов. Он с восторгом пишет о завоевании Францией Алжира: «Заслуживают похвалы честолюбивые и некорыстолобивые французы, которые жертвуют миллионы на просвещение всякого народа без различия языка, исповедания и племени и на освобождение под игом рабства страждущего человечества. Французы, говорю, которые не могли уже без стыда смотреть на человечество, страждущее под игом лютого алжирского бесчеловечия, вооружились несколько лет тому назад, чтобы всей своей наземной и морской силой истребить с лица земли алжирских корсаров, морских оных разбойников, которые со своими грабительскими кораблями обходили все моря и ловили всех христианских путешественников и торговцев и поработали их заодно с невинными их детьми мужеска и женска пола» (с. 5—6).

В глазах болгарина того времени алжирыцы, «арапы», такие же разбойники, как турецкие янычары и кирджалии, от которых страдали сами болгары.

² Россия в 40—50-е годы дела на Балканах весьма негибкую политику. В качестве своей опоры на Балканах она рассматривала греческую патриархию. А так как освободительное движение

Это повлекло за собой известные отрицательные последствия для духовного развития Болгарии. В ответственный период роста, когда Болгария должна была впитывать в себя общекультурный опыт европейской цивилизации, было далеко не безразличным, воспримет ли она его через посредство России, которая, как мы уже говорили выше, находясь в аналогичных с Болгарией условиях, начиная с Петра уже проделала это исторически необходимое дело и могла передать Болгарии общеевропейский опыт в снятом, «препарированном» виде, преломленным через развивающуюся самобытную культуру, близкую к тому же к Болгарии по славянскому духу и языку, или воспримет его, так сказать, из первых рук, встав лицом к лицу с современной западноевропейской цивилизацией, которая в середине XIX века переживала исторически более позднюю стадию литературного развития. По возможностям своего восприятия болгары тогда могли усваивать и усваивали отнюдь не лучшие достижения западноевропейской литературы и в 40—70-е годы навели страну многими третьестепенными беллетристическими сочинениями, черпавшимися ими из самых доступных им источников: новогреческой периодики и французского «*Courcier d'Orient*». Материал последнего заполнялся французской бульварной журналистикой 40—60-х годов и отнюдь не был рассчитан на то, чтобы постепенно и целенаправленно приобщать болгар к достижениям мировой литературы. С помощью русской литературы болгарская проделала бы свой путь в тот период с меньшим количеством «увечий» и «поражений»¹. Этим был нанесен немалый ущерб болгарскому литературному развитию.

В Болгарии, не будучи в состоянии сразу нацелиться на свержение турецкого ига, направлялось в 40—50-е годы на освобождение от духовного ига греческой церкви, Россия всячески препятствовала освободительному движению болгар и поддерживала греческое духовенство. Так, вождь движения за национальную церковь Н. Бозвели был заточен в темницу именно с ведома русского представительства в Царьграде. Антирусской ориентации придерживался позднее и Раковский. С другой стороны, Англия и Франция были заинтересованы в ослаблении греческой патриархии, и потому на этом этапе освободительное движение болгар, поскольку оно выражало свою лояльность по отношению к султанскому правительству, находило у них поддержку.

¹ Русское влияние, разумеется, осуществлялось и в 50—60-е годы. Но оно не было преобладающим.

Рассматривая идеологическое развитие Болгарии в 40-е годы, мы увидели, как его явления одно за другим начали вскрывать свою противоречивость. Внутри каждой проблемы, области формируются противоположные позиции, точки зрения. При этом каждая опосредствована своей противоположностью и потому лишь существует, что на другом полюсе складывается ее антагонист. Единство каждого явления, проблемы именно в этом взаимном опосредствовании, борьбе и движении противоположных сторон и реализуется. Общественное сознание (взятое в целом) отходит от «унифицирующего» типа мышления, который уже сыграл свою роль на предшествующей, рационалистической ступени и теперь оказался несостоятельным, и переходит, так сказать, к *опосредствующему* типу мышления. Проявление последнего, однако, нельзя увидеть прямо в методе мышления одной какой-либо из противоречивых позиций (точек зрения). Напротив, каждая, взятая сама по себе, теперь мыслит неизмеримо более односторонне и узко, чем в эпоху господства унифицирующего типа мышления (как мы это видели, например, в «поправении» сторонников церковнославянской теории языка и «левачестве» богоровского пуризма). «Опосредствующий» тип мышления как раз и проявляется в единстве противоположных односторонностей.

Раздвоение единого явления на противоположности в области общественного сознания явилось следствием интенсификации жизни и выявления противоречивой экономической основы буржуазной общественной формации. Другой стороной этого же процесса, связанной с тем, что единство капиталистического производства осуществляется через специализацию и разделение труда, явилось установление *разделения труда между материально-практической и духовной деятельностью*¹, а затем и разделения труда внутри

¹ Именно в 30-е годы, в связи с интенсивно протекающим в Болгарии процессом отделения умственного труда от физического, возникают разные термины для их обозначения. Куда отдать сына учиться, — вопрошает некий отец в одном из примерных писем в появившихся тогда «письмовниках», — наукам (что невыгодно) или ремеслу? И некто просвещенный разумом дает ответ: «*Рукодельные искусства* (ремесла. — Г. Г.) смиряют дух и природную

духовной области для обслуживания разных идеологических потребностей общества, разных аспектов социального и личного бытия. Это привело к распаду синкретического сознания и литературы на систему взаимодействия обособляющихся друг от друга форм общественного сознания: политики, права, морали, религии, философии, науки, искусства и т. д. В духовной сфере постепенно определяется то специфическое противоречие (специфическая проблема, предмет), из которого, как из зерна, разовьется данное идеологическое древо.

Чтобы увидеть, как формируется специфическая область собственно художественной литературы, мы должны рассмотреть, что и в какой последовательности уходило из предмета синкретической идеологии (и, следовательно, синкретической литературы) в особую область; как рядом с этим внешним отпочкованием (разграничением) и в силу какой необходимости складывался тот аспект видения мира, тот угол зрения на бытие, который и вызвал к жизни собственно художественную литературу в форме, присущей именно капиталистической общественной формации.

Характеризуя исторический процесс от добуржуазных общественных формаций к капиталистической, Маркс писал, что «исторический процесс сводился к разъединению элементов, до того связанных между собой. Его результат состоит поэтому не в том, что каждый из этих элементов исчезает, а в том, что каждый из них выступает в отрицательном отношении к другому»¹. Рассматривая идеологическое развитие Болгарии от Паисия до 40-х годов как процесс восхождения к более глубокому познанию бытия, мы видели, как внутри синкретической идеологии последовательно сменяли друг друга фольклорно-поэтическое мирозерцание, религиозное и рассудочное сознание. Эта смена, однако, не означает исчезновения предыдущей ступени с рождением последующей. Она означает лишь то, что каждый тип сознания, осуществив свою всеобщую функцию, перестает быть универсальным представителем сознания своего времени, а становится

добродетель, тогда как *свободные искусства и науки* возвышают ум и возвеличивают род и еще делают имя бессмертным» (Писемник общеполезен, от Хр. Павлович, с. 35).

¹ Маркс К. *Формы, предшествующие капиталистическому производству*. М., Госполитиздат, 1940, с. 39.

лишь частным внутри последующей фазы. Так, фольклор с рождением литературы утратил значение универсального выразителя духа своего народа и далее стал обслуживать лишь идеологические потребности его низов. Религиозное сознание, уступив первенство метафизическому, рассудочному, удаляется в более узкую область: *религия* стала теперь обслуживать лишь потребность в целостном мировоззрении, которую метафизический рассудок, мелочно раздробляющий бытие, удовлетворить не мог.

Рассмотрим дальнейшее дробление идеологической сферы.

С возникновением в Болгарии в 30-е годы общественно-политических потребностей *школьно-просветительная* деятельность все более выходила за свои пределы и становилась как бы заместителем гражданской идеологии. Основание Габровского училища и было первым актом общественно-политического сознания в Болгарии. А развившееся в рамках школьно-просветительного дела на основе идей славянской изобретности патристическое народоведение (труды Венелина, Априлова и др.) стало идеологией национального самоопределения, так сказать национальной философией¹.

С опубликованием в 1839 году Гюльханского хаттишерифа общественно-политическая потребность болгарской жизни начинает снимать с себя форму школьно-просветительного дела, замещавшую ее раньше, и все более выступает в чистой форме своего существования: в форме собственно *политики*. Следствием этого явилось и обретение школьно-просветительным делом не всеобще-универсального, а специализированного — образовательного характера. А патристическое народоведение, бывшее всеобщей национальной философией, теперь начинает становиться собственно *гуманитарной наукой* (история, филология, языковедение). Преобладание гуманитарных интересов в начале национального духовного развития есть общая закономерность (Естественные науки выдви-

¹ Идея особой исторической миссии славянских народов в начале национального движения в ряде славянских стран развивалась в целые философские системы, имеющие подчас противоположную политическую ориентацию (ср., например, идеи панславизма, русское славянофильство, идею польского мессианизма). См. также в Чехии «Дочь Славии» Яна Коллара.

гаются на первый план позднее.) Недаром первый общественно-политический журнал в Болгарии носил название «Любословие» (калька со слова «Филология»).

Собственно политическая деятельность болгар в 40-е годы выразилась и в Браильском заговоре Раковского (1842), и в борьбе Н. Бозвели за национальную церковь, и в появлении в 1843 году напечатанного на стеклографе в Париже первого политического манифеста болгар-чорбаджиев:

«Надпись ради Болгаров, представленная Высокой Порте и пяти великим силам: Галлии, Англии, России, Пруссии и Австрии», где «Александр Стойкович Бойоглу, Екзарх Болгарии, в пользу Высокой Порты и во имя своих братьев христиан предлагает следующее: ...Болгария принимает как свершившийся факт завоевание турок... Они (болгары) желают учинить свое отечество свободным и присоединенным к Турецкому царству»¹.

Далее развертывается программа национально-культурной автономии. Политические интересы великих держав на Балканах, вовлекая Болгарию в свою орбиту, стимулировали тем самым собственное политическое самосознание болгар. В 40-е годы уже возникает *журналистика* — периодическая печать: журнал «Любословие» Фотинова 1844—1846 годов, издававшийся в г. Смирне, и уже собственно общественно-политические газеты: «Болгарский орел» Богорова, три номера которого вышли в 1846—1847 годах в Лейпциге, и «Царьградский вестник», издававшийся регулярно Богоровым в Царьграде с 1848 года.

Переход болгар от патриархального состояния к жизни в «гражданском» обществе потребовал выработки норм общественной жизни, закрепляющихся в установлениях *права*, и норм *морали* как самостоятельных идеологических форм. Регулирование отношений между разными сословиями, между гражданами (подданными) и правительством стало предметом юридической идеологии. Идеи буржуазной *законности*, идущей на смену феодальному произволу, впервые официально были декларированы в том же Гюльханском хаттишерифе:

¹ Надпись ради Болгаров, представлен на В. Порте от Ал. Екзарх. Париз, 1843.

«Когда не обеспечено имущество человека, — говорилось в нем, — тогда он не слышит гласа Правителя и Отечества и, обеспокоенный своими заботами, никак не радуется об общем интересе и добре... И оттого сейчас нам следует для каждого члена турецкого общества определить дань в соответствии с имуществом и силой его и, кроме этого налога, ничего более с него не требовать... Без таких законов, которые, как мы видели, являются необходимыми, не установятся в царстве ни богатство, ни благополучие, ни тишина — а все эти блага произойдут от таких новых законов... Эти царские милости разливаются и простираются на всех наших подданных, независимо от вероисповедания и национальности: все равно могут радоваться этим милостям»¹.

Устанавливающийся буржуазный правопорядок почти автоматически вызвал к жизни и в Болгарии фразеологию «свободы, равенства и братства». В устах только что выходящих из средневекового состояния болгар она приобретает архаическую описательную форму. В стихотворении Н. Рильского, посвященном хаттишерифу (1839), эти понятия выступают не в развитой форме отвлеченных существительных, а в более конкретной форме наречий и прилагательных:

*сички равно да восприемат царски милости,
свободно да изьявлява всяк свои жалости...
...все да са равни и като братя да живут²*

(все равно пусть воспринимают царские милости,
свободно да изьявляет всяк свои жалости...
все да будут равны и да живут, как братья).

Равенство в пассивном восприятии высочайших «милостей» и свобода выражения своих «жалоб», разумеется, есть еще лишь отражение начальной, переходной, феодально-абсолютистской стадии буржуазного общества.

Обособление *морали* как формы общественного сознания коренилось в необходимости регулировать интересы и поведение отдельного человека с ему подобными индивидами и обществом в целом. В патриархальном коллективе таким регулятором был неписанный *обычай*, дедовская традиция, стихийно, бесспорно сложившийся «закон», в котором основой было полуприродное право физически сильного. В классовом обществе природные основания общежи-

тия заменяются чисто социальными. И потому в человеке, являющем собой живое, противоречивое единство природного и социального начал, всячески подавляется первое и развивается второе. Мы уже видели, как в среднеарифметических, формальных нормах приличия унифицировались содержательность и многообразие естественных реакций человека. Индивидуальное «я» и общество, у которых равные права на существование, как бы вступают в формальный договор на принципах взаимной выгоды и благоразумия, что «практично» и «удобно» для обеих сторон. Этот договор является как бы равнодействующей между эгоистическими стремлениями «я» и ассимилирующими тенденциями общества. И его положения (правила приличия) записываются в разного рода зеркалах, хрестоитиях, учебниках благонравия и отдельных брошюрах по вопросам нравственного воспитания (см.: «Хрестоития, или Благонравие» Р. Поповича (1837); вторая часть «Славено-болгарского детоводства» Н. Бозвели и Эм. Васкидовича, «содержащая известия о пяти чувствах — надлежательства в обхождении с разными лицами и обязательства» (1835); различные «письмовники» и «послательники»; появившиеся в одном 1842 году брошюры: «Корень пьянства» и «Приятельские советы родителям о воспитании детей»).

Излагающаяся здесь первая светская система морали (ранее мораль была растворена в религиозной идеологии) носит ярко выраженный сословный характер и служит интересам обособления возникающего сословия горожан, городского мещанства от деревенского «простонародья». В основе ее, как об этом писал Б. Пенев, лежит филистерский принцип золотой середины как основы поведения. Главное — не выделяться, приспособливаться.

«Наипохвально учиться делать так, как поступают другие там, где ты живешь, — поучает Р. Попович в § 44 своей «Хрестоитии», — ибо иной раз и прихрамывать рядом с хромым — мудрым делом назвать можно». «И одежды такие же следует носить, какие носят тебе подобные (§ 79). (Цит. по кн.: Б. П., III, 537.)

Однако сам факт рождения первой светской системы общественной морали был явлением прогрессивным. Усвоение даже чистых форм внешней куль-

¹ Превод на царският хати-шериф. Букурещ, 1839, с. 3–6.

² Първи стихотворци, с. 22–23.

туры необходимо стимулировало и приобретение внутренней духовной культуры¹.

Интенсификация и противоречивость жизни затруднили человеку ориентировку в усложнившемся добре и зле. Религия, отказывающаяся от решения конкретных вопросов земной жизни, не могла уже удовлетворять сознание члена гражданского общества, человека буржуазной эпохи. Наряду с внешней формальной путеводной нитью в лабиринте бытия, которую предоставляла мораль, возникает потребность в более глубоком проникновении в тревожную и чреватую всякими неожиданностями сущность вещей. В литературе возникает *первичное философствование* о времени, жизни и смерти, о превратностях бытия и неустроенности человека в мире. Переводятся сочинения полубогословского-полуфилософского характера. Так, в переведенной в 1844 году с греческого книге Франческо Солбиа «Первоначальная наука о должностях человека» последние классифицируются на три группы: по отношению к богу, к себе, к другим. В своей душе человек обнаруживает следующие способности: § 1 — Ум; § 2 — Память; § 3 — Воля. Далее классифицируются страсти: Желание, Страх, Скорбь (болезнь душевная) и др. Страсти, вредные нам самим и другим: Гнев, Ненависть, Зависть. (Написание болгарскими этих слов с большой буквы² выдает еще полусредневековый, аллегорический тип мышления.)

В том же 1844 году выходит в свет «Психология, или Душесловие для обучения детей», где в живой форме бесед матери с сыном, происходящих под деревом в саду, разъясняются свойства человеческого сознания, способности духовной жизни. Тогда же переводится светско-богословский трактат русского митрополита Платона «Православное учение, или Сокращенное христианское богословие», являющее собой именно полусветское философское сочинение. Миро-

воззренческие проблемы начинают затрагиваться и в сочинениях не собственно философских, в частности — в публицистике, беллетристике. При этом на философскую проблематику сразу ложится печать буржуазного сознания. Возникает *утилитарная философия*. Образец ее мы находим в статье «Употребление времени», помещенной в «Забавнике» Огняновича за 1844—1846 годы. Основной ее постулат: время — деньги. К услугам читателя предлагается целая система практических советов, как мудро жить, чтобы из времени делать деньги. Стремление к приятным ощущениям, наслаждениям рассматривается как побудительная причина человеческих деяний. «Само по себе время не есть ни добро, ни зло. Добро есть чувствование» (с. 135). Сенсуалистический принцип этот почерпнут неким Г. К. — вероятно, Гавриилом Крыстовичем, — очевидно, из французских источников.

Отсюда «наше правило заключается в следующем: каждый час должен или произвести или приготовить нам удовольствие. Согласно этому правилу, мы и говорим работникам: смотрите, чтобы каждый час приготавливал вам удовольствие, сиречь претворялся бы в деньги; а стяжателям или зажиточным людям мы говорим: делайте так, чтобы каждый час вам доставлял удовольствие» (с. 144).

Как видим, в этих рассуждениях в первичной ясности, свойственной ранней поре национального мышления, уловлены сущностные черты буржуазного века и общества. Принцип «время — деньги» весьма верно отражает сущность закона стоимости (в ее основе лежит общественно необходимое время). И наш автор справедливо замечает:

«Отличительный признак нашего века есть не что иное, как употребление времени, ибо, если вдумаемся глубоко, увидим, что сегодня и люди работают и больше, и лучше, и быстрее, чем когда-либо. Сегодня употребляют в работе не только руки, но и машины» (с. 156).

Так свершалось в 40-е годы в Болгарии первооткрытие сущностных сторон жизни в капиталистической общественной формации.

Мы рассмотрели, таким образом, процесс специализации различных форм общественного сознания, свойственных новому времени. В итоге к концу 40-х годов духовная жизнь болгарского общества предстает расчлененной как сравнительно многообразное

¹ Аналогичный процесс обособления общественной морали наблюдается и в России при Петре I, когда по различного рода зеркалам (типа «Юности честное зеркало») россияне учились общественным приличиям, когда русское «новоманьерное шляхетство» прощалось с «Домостроем» и на ассамблеях обучалось галантному обхождению.

² В «Забавнике» 1846 г. Огняновича страсти тоже обозначаются с заглавной буквы: Гнев, Сладостратие, Славолюбие, Невоздержание, Гордость и др. (с. 83, 85).

единство идеологических форм, обслуживающих различные потребности общества. И в этом смысле показательна программа газеты Богорова «Болгарский орел», напечатанная в 1-м номере от 20 апреля 1846 года. Она показывает, как в сознании самих болгар того времени дифференцировалась сфера духовной жизни. Издатель обещает, что газета будет содержать:

«1. *Гражданские* (политические. — Г. Г.) известия отовсюду; большей частью новости из Царьграда, из Турции, из Валахии (Румынии. — Г. Г.), из Греции и из других близососедних славянских стран; обо всем будет извещаться как можно быстрее.

2. При этой главной основе нашей газеты *учебный* отдел ее будет содержать: описания разных удивительных мест, стран и народов нашей отчизны, а также и других европейских стран, и в первую очередь славянских, которые стоят ближе к нашему народу; превратности судьбы нашего народа от старого времени до сегодняшнего; вести о некогдашнем свободном нашем правлении; дела наших юнаков (героев. — Г. Г.) и наших царей; славу отчизны нашей и т. п.

3. Достояние внимания особенности обучения и порядка в *школах* близлежащих народов; будет показываться, какими способами можно легко их применить в нашем отечестве, чтобы улучшить школу и порядок обучения.

4. Для *торговцев* и тех, кто имеют свое *ремесло*, будут известия, поучения и советы, каким образом должны они поступать, чтобы достигнуть такого имущества и такого процветания торговли и своих предприятий, как у других европейских народов.

5. *Развеселительная* сторона нашей газеты будет содержать сказки, басни, народные песни, народные притчи, смешные рассказы и больше всего такие вещи, из которых *учителя в наших школах* смогут почерпнуть кое-что для образования детей.

6. Наконец, будет обозрение всех новых книг, которые пишутся на болгарском языке.

При столь различном содержании каждый образованный человек найдет в нашей газете что-нибудь, что бы его *поучало, веселило и приносило бы выгоду* («придобивка»). Именно поэтому мы надеемся, что для нее найдется много покупателей (курсив мой. — Г. Г.).

Отсюда мы видим, что политика и школы занимают первое место в духовной жизни Болгарии 40-х годов. Даже «развеселительная» (то есть собственно художественная, беллетристическая) сторона газеты носит прикладной, дидактический характер. Программа богоровской газеты показывает, что далеко не все из возникавших идеологических форм, рассмотренных выше, достаточно развились, чтобы быть осознанными как особенные роды духовной деятельности. Их деление улавливает лишь идеализованную тенденцию процесса. Пока же в Болгарии ни одна идеологическая форма не созревает до «чистого» самостоятельного

бытия. Все они только еще становятся на ноги, держатся друг за друга и лишь начинают робко ходить. При этом грани между ними еще порой почти неразличимы, и одно переходит в другое или замещает его.

Особенно показательно в этом отношении возрождение в 40-е годы религиозного сознания, которое уже выступает не в собственной функции и форме, а как заместитель социально-политического сознания. Я имею в виду разгоревшееся в 40-е годы движение за национальную церковь против власти греческого духовенства, которое развернулось в первую общенародную политическую акцию¹. Характер и форма этого движения аналогичны реформаторским движениям европейского Ренессанса. Религиозная форма и там и здесь явилась оболочкой социально-политических процессов, что типично для массовых народных движений при переходе от феодальной к буржуазной формации. Сознание народных масс, воспитанное в религиозных формах, вдохновлялось идеей возрождения в их чистоте наивно-коммунистических принципов первоначального христианства. Идеологи этих движений — Лютер, Гуттен, Савонарола, здесь (в Болгарии) Неофит Бозвели — обрушивались с памфлетами на развращенное современное духовенство. (Таковы диалоги: «Просвещенный Европейец, Полуумершая Мати Болгария и Сын Болгарии», «Плач бедная Мати Болгарии» и др., в которых в 40-е годы изливал свою душу заточенный в темницу на Афоне Н. Бозвели.) После целой полосы господства светской гуманистической идеологии в литературе возрождаются религиозные традиции. Официальное духовенство обличается именно за измену религиозным идеалам, за

¹ Церковь, идеологическая функция которой уменьшалась, к середине XIX в. все более выступала как юридическая и экономическая организация, через чье посредство греческое фанариотское духовенство, пользуясь невежеством, политическим бесправием и безгласностью болгар, заручаясь поддержкой болгарских чорбаджиев (закиточных болгар, находящихся на службе у турок), выкачивало доходы из Болгарии. Этот гнет затрагивал каждую семью, ибо церковь, в отличие от школы, существовала в каждом местечке. Вот почему пробудившаяся к 40-м годам политическая активность болгар вылилась в русло борьбы за национальную церковь. Для нее сложились тем более благоприятные условия, что здесь болгары могли в известной степени опереться на турецкую политическую власть, которая тогда была заинтересована в ослаблении греческой патриархии и стоящей за ней России и еще не видела в болгарях серьезного врага.

светский характер своих нравов и интересов, более мирской, чем даже у мирян. Складывается парадоксальное явление: ренессансные по своей сути, эти реформаторские движения приобретают антиренессансный по форме характер. Пуритане запрещают театр. Савонарола обличает расцвет искусств в правление Медичи. Идеологи этих движений восстают также и против гуманистической учености, в которой вызревает змий сомнения, и ратуют за наивную, бесхитростную веру. С этим связано проникновение в литературу фольклорной традиции как реакции на гуманистическую изошренность мысли и слога (ср. грубоватый стиль памфлетов Гуттена).

В Болгарии, где аналогичные процессы совершались в середине XIX века, религиозное движение, разумеется, не могло стать такой всеохватывающей формой социально-политических процессов, как это было на Западе в XIV—XVII веках. Здесь не было почвы и для внутрехристианского религиозного фанатизма (в Европе не на живот, а на смерть боролись друг с другом христианин папа и христианин Лютер), поскольку здесь и так уже сравнительно мирно сосуществовали две веры: христианство и ислам. Однако в целом перед нами тот же тип движения и порожденной им литературы. Литературно-художественное сознание, представленное в диалогах Бозвели, являет собой разрушение четких рассудочных литературных форм «школьного периода» и возрождение духа и стиля религиозной литературы (особенно стиля иеремиад), наивного лиризма фольклорных плачей и грубоватой мудрости народных поговорок.

* * *

Мы видим, какое сложное переплетение являет собой в Болгарии идеологический комплекс 40-х годов. И если бы мы попытались выделить специфический предмет и формы возникающей здесь собственно художественной литературы методом исключения или внешнего отграничения ее сферы от смежных идеологических форм, мы обрекли бы себя на мало плодотворную и чисто формально-логическую операцию, неизбежно исходящую из случайных, внешних критериев, операцию, которая никак не способна была бы выявить существо возникающей художественной лите-

ратуры. Начинать нужно, следовательно, *не с краев, а с центра*, с зерна. Нужно вернуться вновь к моменту, когда литература еще была синкретической, и рассмотреть, в силу какой необходимости и как в ней начал постепенно складываться специфический аспект мировосприятия, который реализует себя в собственно художественной литературе. При этом мы увидим, как она в своем становлении является и религией, и моралью, и гуманитарной наукой, и политикой, и философией — и в то же время все более становится сама собой.

Одним из доказательств того, что этот процесс протекает в Болгарии именно в 30—40-е годы, служит различие в понимании качества литературы в 30-е годы и к концу 40-х годов. В 30-е годы литературу понимают просто как письменность (образованность, словесность), всякое словесное высказывание в письменной форме воспринимается как литература. Венелин пишет в 1838 году брошюру «О зародыше новой Болгарской литературы», в применении к Болгарии обозначая этим термином просто образованность, культуру. А Мих. Кифалов переводит термин «литература» как «словесность или наука» («Заради возрождения новой болгарской словесности или науки», 1842). Априлов в своей брошюре «Девница новоболгарского образования» синонимически употребляет понятия «литература» и «письменность»:

«Быть может, — пишет он, — если Болгаре не перестанут подерживать уже зародившейся у них *письменности*, их будущие литераторы с благодарностью будут отзываться о первом (учебном) заведении и, указывая на Габрово, говорить: «Вот колыбель нашей литературы»¹.

Фотинов, издавая в 1843 году учебник географии, называет себя «ревнителем словесности»², а свой журнал, печатавший материалы по всем областям знания, — «Любословие» («Филология»). Любословие — это любознание вообще. Словесный — это всякий, умеющий выразить мысли в слове. Любослов — это любомудр (ср. употребление этого слова в России XVIII века).

Разумеется, внутри этой широко понимаемой, син-

¹ Априлов В. Девница... Одесса, 1841, с. 24.

² Фотинов К. Избр. съч., с. 4.

критической литературы уже происходили объективно художественные процессы. Но они не улавливались общественным сознанием. (Для осознания явления необходимо накопление известного минимума фактов данного рода, и потому оно всегда происходит, так сказать, задним числом.) Вот почему глубоко симптоматично, что к концу 40-х годов эти художественные процессы подходят к их осознанию обществом. В 1847 году в переведенной Эм. Васкидовичем с французского книге «Первые понятия для детского употребления» уже дается терминологическое различие ремесла от науки и наук от искусств. В разделе «Художества и науки» разъясняется, что

«человеческие дела делятся на две большие части: на искусства и науки. Называются *художествами* занятия, в которых руки имеют больше приложения, чем дух: портные, сапожники... строители...¹ Называются *науками* занятия, в которых дух имеет больше приложения, чем руки. А живопись (живопись), ваение (далбанство), архитектура, стихотворение, музыка суть *науки*, которые за их красоту *красными художествами именуется*»². (Курсив мой. — Г. Г.)

Понятия эстетического порядка (красота, прекрасное, изящные искусства) осознаны и входят наконец в обиход болгарской мысли.

* * *

О возникновении собственно художественной литературы свидетельствует и изменение отношений между писателями и читателями, то есть ее внутренняя организация на основах разделения труда и специализации.

Вызванная капиталистической эпохой поляризация эстетической деятельности в слове на активных творцов и пассивно воспринимающих, образование взаимодействия и взаимозависимости между писателями-художниками и читательской аудиторией привели к коренному изменению в условиях бытования литературы и, следовательно, к качественному ее изменению.

¹ Термин «художество», таким образом, обозначает ремесло. Ср. аналогичное содержание этого термина в Петровскую эпоху в России.

² Первая понятия за детинско употребление. Прев. Ем. Васкидович, с. 90.

Раньше такой поляризации и энергичного взаимодействия не было. В Болгарии еще в 20–30-е годы XIX века на литературной арене подвизались учителя-просветители, которые занимались переводом и сочинением книг для школы, преимущественно той, где они сами преподавали. Книга, таким образом, предназначалась для «местного» употребления. «Читатель» являлся большей частью учеником и, разумеется, был стороной безответной, пассивной, с благоговением воспринимавшей все, что ниспослет его мэтр. Издание и чтение книги, тип «читателя» и «писателя» носили, таким образом, патриархальный, домашний характер, имели вид, так сказать, духовного натурального хозяйства.

В 40-е же годы литература вышла за рамки школы и стала обслуживать всю нацию, всех образованных болгар. Но нация не есть осязаемое и зримое понятие, в отличие от данной школы и данных учеников. Исчезают непосредственные отношения между писателем и читателем. Между ними встает посредник — книжный рынок. Сочинение и издание книг перестает быть побочным (как это было для учителя) занятием, а все более становится основным делом жизни, *профессией*.

Литераторы 40-х годов — Априлов, Фотинов, Богоров — не являются учителями, а те, кто были ими (как К. Огнянович и Хр. Павлович), постепенно от школы отрываются. Они формируются как бы в касту избранных «духовных пастырей». У них рождается самосознание своей высокой миссии.

«Мы, братие учителя и просвещения народа нашего рачители, — обращается к своим коллегам Фотинов, — как приняли от Бога это дарование и *талант* (перед этим изложена евангельская притча о таланте, и смысл этого слова здесь и прямой, и переносный. — Г. Г.), так и должны усовершенствовать его и умножить, и тогда мы сможем сподобиться услышать глас, глаголющий: «Добре, рабе благий и верный, о мале ми был еси верен, над многими тя поставлю, вниди в радость Господа твоего». Воистину, радость наша и слава превосходят всякую другую радость и хвалу, ибо все деяния человеческие и творения преходят, как тень, и исчезают с лица земли, как утренний иней, а наше дело и труд остается светлым и, как солнце, повсюду светит и просвещает народ человеческий во веки веков»¹.

¹ Фотинов К. Избр. съч., с. 51.

Горделивое¹ осознание писателями своего таланта и бессмертия своего дела стимулирует специализацию и рост мастерства в литературном производстве, его усложнение, обогащение, развитие его внутренних возможностей, то есть жанров, стилей и т. д. Другой стороной профессионализации литераторов, наряду с обогащением качества сочинений, было быстрое увеличение их количества.

Все более вставая в материальную зависимость от сбыта книг, «писатель» организует создание и издание книг как своего рода предпринимательское дело. Именно как таковое основывает Фотинов издание журнала «Любословие», а Богоров — газеты «Царьградский вестник». Появление периодической печати и означало резкое увеличение частоты и регулярности литературного оборота². А это воспроизводило расширенно читательскую аудиторию. Писатель был заинтересован в увеличении круга подписчиков и сам распространял свое издание, как это делал Фотинов, странствовавший в 1842 году по Болгарии как своего рода офеня и коробейник, организуя подписку на свой журнал. Издание каждой книги становилось делом общественным: около него складывался круг «вспомоществователей» — подписчиков.

Если одной стороной превращения литературного

¹ Б. Пенев высмеивает наивную «комическую самоуверенность и безграничное самомнение», выразившиеся в предисловии Хр. Павловича ко второму изданию его «Грамматики славено-болгарской» (1845), где он обращается к «прелюбезной и преблагой юности»: «Никогда мы свой талант не кроем, но всегда, сочиняя или переводя полезные для тебя книги, не щадим — ни труда, ни здоровья; а особенно, когда вижу, как ты ко мне с великим почтением относишься и усерднее, чем всех других болгарских писателей, приемлешь» (цит. по кн.: Б. П., III, 554). Но это в то же время является свидетельством возведения литературы в ранг важного национального дела, поднятия значения писателя в жизни общества, роста авторского самосознания, а также начала литературного соревнования, что возможно лишь при образовании круга соперничающих (писателей) и наличии ценителей (аудитории).

² Фотинов следующим образом ратовал за организацию периодического издания: «Повсемесячное издание может быть предпочтено перед многими другими типами изданий оттого, что другие книги издаются враз и лишь один раз можно вкусить их сладость, а это — обновляется каждый месяц и имеет различные «новые и многообразные повести и разумы», которые могут услуждать человеку и постоянно обновлять его любопытство к рассмотрению человеческих дел и образа жизни» (Фотинов К. Избр. съч., с. 58).

дела в отрасль буржуазного производства была специализация писателей, то другой — явилась консолидация читательской публики, которая все более активизировалась и через спрос воздействовала на писателя, диктуя ему свои вкусы. И чтобы не «прогореть», писатель все более чутко прислушивается к голосу своей эпохи, улавливает ее глубинные тенденции, глубже постигает и жизнь, и своего читателя. *Отдаление* читателя и писателя в силу распада патриархальной, непосредственной связи между ними явилось в то же время бесконечным их *сближением*. Это новое отношение, в которое встали друг к другу читатель и писатель, Фотинов уподобляет отношению музыканта и плясунов:

«Когда музыкант видит перед собой плясунов хороших и искусных, он с великим старанием и со всем своим искусством играет, и они пляшут радостно и весело; а когда он видит, что плясуны недостойны, что он одно играет, а они другое пляшут и не движутся в лад с музыкой, — он тогда или забрасывает свою скрипку, или перевернет ее и начинает играть все наоборот и пилит по другой струне»¹.

Раньше литература была *относительно более самостоятельна* и независима от читателя именно потому, что не было и истинного разделения на читателя и писателя. В религиозной литературной традиции вообще они сливались в едином лице образованного переписчика, редактора и соавтора (подобно тому, как сознание индивидуального авторства отсутствовало и в фольклоре). В школьно-просветительной литературе книга рассчитывалась на пассивный объект (учеников) или предназначалась таким же ученым, избранным — «ученой дружине» (как называли свой круг в России Феофан Прокопович и Антиох Кантемир). Автор и читатель как бы непосредственно совпадали, и потому эта относительно большая самостоятельность писательской деятельности и независимость от запросов читателя на самом деле была *относительно большей ее несамостоятельностью*, слитностью с ее объектом.

Теперь писательская деятельность получает и постоянно воспроизводит «свое другое» — читательскую аудиторию, смотрящую на труд писателя со стороны. Тем самым и писатель впервые получает возможность

¹ Фотинов К. Избр. съч., с. 58.

(и необходимость) со стороны взглянуть на свой труд и контролировать себя — то есть его деятельность получает сознательный характер. Литература впервые становится относительно самостоятельной, традицией, осознающей свои специфические законы в лице рождающейся эстетики и литературной критики. В Болгарии последнее, однако, есть еще дело будущего.

Итак, в устанавливающемся типе литературной деятельности и взаимоотношений между читателем и писателем мы обнаруживаем то же противоречивое, диалектическое единство, как и в любой клеточке капиталистической общественной формации. Мы увидели, что качество (специализация писательского труда) есть в то же время его количество (увеличение производства книг). И наоборот, количество (рост разного рода изданий) явилось не чем иным, как развернутым во внешнее многообразие качеством (внутренним обогащением содержания и форм литературы). Мы увидели, что активное взаимодействие читателя и писателя, воспринимающей и творящей деятельности, стало возможным только при их отделении друг от друга и взаимном противостоянии как относительно самостоятельных явлений. И наоборот, само относительно самостоятельное их существование возможно лишь внутри системы их взаимодействия. *Относительная самостоятельность, следовательно, и есть взаимодействие.* Одно видит себя в другом и лишь через него узнает и осмысляет себя.

Подобное же наблюдается и внутри общественного сознания капиталистической формации. Оно развертывается в многообразную систему взаимодействия относительно самостоятельных идеологических форм (политика, право, философия, наука, искусство и т. д.). И каждая лишь потому может осуществлять свою функцию, что все другие осуществляют свои. Подмена одного другим может привести лишь к болезненному функционированию системы общественного сознания в целом. Однако каждая идеологическая форма внутри этой системы взаимодействия никоим образом не примиряется с частной своей функцией, а претендует на всеобщность и все более агрессивно вторгается во все другие формы, вызывая с их стороны ответное противодействие и стремление к расширению в универсальность. Само взаимодействие есть, таким образом, подвижная циркуляция идейной «крови», «обмен ве-

ществ», что время от времени приводит к качественным преобразованиям внутри системы, а в конце концов и к ее гибели. Такой характер исторически возникшего — и, следовательно, имеющего также и исторически исчезнуть — явления носит и собственно художественная литература как относительно самостоятельная идеологическая форма.

Но что значит «относительная самостоятельность»? Она означает способность развития на основе внутренней специфической закономерности. Эта закономерность должна являть собой специфическое противоречие — ибо лишь противоречие есть источник движения. К рассмотрению его внутреннего содержания мы сейчас и приступим. Внешнее же выражение этого противоречия в Болгарии 40-х годов мы видим в распаде прежде единого потока литературы на полярности. Старый тип литературной деятельности, отличавшийся непосредственным единством, рассчитанный на избранный круг «ученой дружины», не исчезает, а продолжает функционировать уже как частный (а тем самым старый тип становится уже новым) внутри новой системы взаимодействия, на другом конце которой развивается демократическая литература, рассчитанная на вкусы массового читателя. В Болгарии 40-х годов с одной стороны мы видим В. Априлова, Н. Рильского, Р. Поповича, продолжающих старую традицию высокой, «ученой» литературы, а с другой — К. Огняновича, Фотинова, Богорова и др., доставляющих читателю развлекательную беллетристику. При этом сама деятельность «ученых» писателей породила свою противоположность. Они в свое время прививали массе вкус к чтению, сочинению и в своих учениках опредметили свою сущность. Теперь выпущенный ими же на волю джинн стал сам расти и диктовать свои требования. И ученые люди вынуждены теперь сообразовываться с той неожиданной амальгамой вкусов, которая возникла у читательской массы на основе сплава ее исконных патриархальных вкусов и привитой образованности, в свою очередь трансформированной под воздействием народных представлений. Если для писателей (и читателей) прежней поры духовная деятельность (религия, наука) была окружена ореолом святости, была высшим доступным человеку делом, то в новых условиях она становится таким же делом, как и другие. С книги снят ореол хотя бы тем

СТАНОВЛЕНИЕ СОБСТВЕННО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

обстоятельством, что ее можно купить. Печать, как и деньги, приравнивает и великую, гениальную книгу, и развлекательную халтуру: раз напечатано, значит, заслуживает внимания. Раньше религиозные книги были атрибутом священнодействия, неведомым для необразованной массы, которая лишь дивовалась исходящему из книги божественному глаголу. То же отношение к книге сохранялось и в «школьно-просветительный» период, когда не книга зависела от ученика, а ученик зависел от книги. Теперь же бывший ученик становится уже «сам с усам» и своими потребностями определяет внутреннее размежевание самих писателей. Борьба течений внутри литературы становится зеркалом противоречия между читательской аудиторией и писателями.

Таким образом, дальнейшее развитие литературы станет протекать в разгорающейся борьбе различных литературных группировок — борьбе, которая прямо или косвенно отражает протекающую в обществе борьбу классов.

Сравнение текстов произведений синкретической и собственно художественной литературы. Невозможность вывести их существенные различия этим путем. Путаница остроумных, но случайных соображений. Необходимость исходить из целостности бытия и общественного сознания. Свежесть первично-наивной постановки вопроса. Классификация человеческой деятельности. «Науки», «художества» и промежуточные между ними «науки, которые за их красоту красными художествами именуются». Искусство как познание и как предметное творчество. Непрерывная перегруппировка человеческих деятельностей в ходе истории и необходимость «переклассификаций». Эстетическое в жизни капиталистических обществ. Рождение «чистой» эстетической деятельности — собственно искусства. Индивидуальный труд-творчество и абстрактный труд-работа. Творчество в искусстве как напоминающее о прошлом и прообраз будущего. Гармония между обществом и природой — содержание эстетического. Человек — житель двух миров. Разлад его потребностей и способностей. Конфликт между личностью и обществом — форма противоречия между обществом и природой. Человек — абстракция и человек — целостность. Искусство — товар, бунтующий против товарной формы жизни человека и вещей. Протест против расчленения человеческих способностей и деятельностей: мышления и переживания, воли и познания и т. д. Художественный образ как подвижная целостность геологических ступеней и форм.

Итак, отправимся на поиски той жизненной и эстетической проблемы, которая является зерном художественной литературы нового времени и с необходимостью вызывает ее к жизни. У нас уже есть важ-

ный ориентир. Термин «красные художества», появившийся в книге Васкидовича 1847 года, свидетельствует о том, что к концу 40-х годов XIX века в Болгарии уже рождается новое, эстетическое качество литературы, тогда как к началу 30-х годов она еще синкретична. Чтобы уловить общую тенденцию изменения (а не всю полноту различий, разумеется), сопоставим типы литературного высказывания в исходный и конечный моменты этого процесса¹.

Возьмем отрывок из предисловия Р. Поповича к «Христойтии» (1837), сочинения, типичного для рационалистической литературы 30-х годов, и отрывок из путевых писем (1846) Найдена Герова (являющихся аналогом европейской литературы «сентиментальных путешествий») — сочинения, где качества художественной литературы нового времени уже проявились достаточно отчетливо. Р. Попович пишет предисловие к учебнику благонравия с целью разъяснить болгарам пользу учения и знания норм общественной жизни и опровергнуть аргументы врагов просвещения.

«Учение — самое большое небесное благословение из всех, что Бог даровал человеку... Учение оживляет все прошедшие века и приводит мертвых, как живых, пред наши очи, чтобы мы могли разговаривать с ними.

...Но великое наше невежество и глупость берут верх, и всегда берут верх. И оттого, что они (ученые люди. — Г. Г.) всегда высказывают нам истину, а истина ведь кусается, потому что обличает наше невежество, — оттого она нас не усаждает, а те, кто нам ее высказывают, нам кажутся горделивыми и холодными, за что мы их и не любим. И если видим, что некто является более ученым, чем мы, или знает больше и укорил нас за что-то или осудил нас за какую-либо несправедливость, мы смотрим на него оком завистливым; и вместо того, чтобы научиться от него какому-либо добру или узнать что-либо полезное, мы, побеждаемые своим самолюбием, хотим заставить его мыслить так, как мы мыслим, и говорить то, что нам нравится. И если увидим в его глазу соринку (како мало нечто седи насреца), чтобы показать, что и мы кое-что знаем, высматриваем, как бы заставить его споткнуться, чтобы его обесчестить. А уж если попадет он нам в руки, о! С каким великим наслаждением мы бы выслали его далеко прочь с наших глаз! И мы с радостью великой, как победители, говорили бы: «Так! Поделом ему! Пусть не говорит, что мы — ничто и ниче-

¹ Приступая к проблеме с этого конца, мы несколько не считываем разрешить ее на этом эмпирическом пути (ибо само сравнение уже предполагает некий выбор фактов и критерий различения). Мы хотим лишь дать читателю образцы текстов и тем самым элементарное представление о литературных фактах, подлежащих теоретическому анализу.

го не знаем, но да знает, что и мы кое-что знаем!» Но что происходит в результате? Ложь умножается, а истина высыхает. Или, лучше сказать, истинные учителя исчезли от нас, а лживые умножились; и так как сами они — невежды, хотят, чтобы и мы стали им подобны, чтобы им было легче нас обманывать. «Человецы, глаголю, растленны умом и неискусны о вере, имуще образ благочестия, силы же его отвергшися», которые, раз овладев нашими сердцами и умами, потому что мы им поверили однажды и о всяком деле стали спрашивать их совета и разрешения, поучают теперь нас не по разуму, но по своему ложному мнению и слепому ведению»¹.

Н. Геров в 1846 году описывает свое возвращение на родину из Одессы, стремясь запечатлеть виденное и пережитое по пути. Вот он рассказывает о переправе через Дунай:

«Офицер остался у кордона. Погода была довольно холодная, но по реке мы не могли двигаться быстро. Человек в благоприятном расположении духа может насладиться весьма прелестными видами турецкого берега Дуная...» Вот путешественник видит «отделение солдат, вовлеченных в грозный бой с мамалыгой. Как окружили миску да двинулись на приступ — духу от нее не осталось! Глядя на них, я подумал: «Точно по вас неприятель: «Мамалыга душманлар!»

...Когда мы тронулись в путь, да как заплясали эти тебе кнутовища, да как загикали эти тебе возницы, — я в первый момент растерялся и перестал понимать, где нахожусь, а больше всех выстрадала моя Притти: она не находила в повозке себе места, где бы укрыться от этого треска, этого крика (Притти — собачка (!), которую Геров взял с собой в путь).

...Бухарест — турецкий город, который драпируется в европейское одеяние...

...Чтобы лучше разглядеть Султана, — рассказывает Геров о церемонии встречи Султана в Рушукке, — я ему не поклонился, а только снял шапку и потому рассмотрел его довольно хорошо... Глядя на него, узнаешь в нем восточного властителя, но не того, чьей воле все покорно и на кого никто не смеет поднять глаз, а владыку — раба обстоятельств и изнемогшего под уздой чужой воли...

Сколько идиллических мечтаний рождается в уме, когда окинешь взором поле близ села Бяла с его позлащенными зрелыми нивами... Там и сям на курганах торчат камни. А в довершение красоты этого дивного поля река Янтра, как среброкованый пояс, опоясала его с запада и скрыла свои концы между горами. Над полем этим вздымаются хребты один над другим; а надо всеми — Старая Планина опирает седую голову в небо. По ним, как по ступеням, ум человеческий возвышается»².

Попытаемся из бесчисленного множества бросающихся в глаза различий между высказываниями Поповича и Герова выделить главное, существенное. Быть

¹ Попович Р. Христойтия, с. 41—43.

² Из архива на Найден Геров, кн. П. София, 1914, № 2999—3002, с. 928—944.

может, оно лежит в *предмете* сообщения? Р. Попович пишет о просвещении и его врагах Геров — о Дунае, о солдатах, о собачке, о природе.

— Позвольте, он пишет совсем о другом! — возразят нам, — о своих *переживаниях* при переправе через Дунай, при виде солдат, «борющихся» с мамалыгой, при виде красот природы...

— Тогда, быть может, основное различие лежит в *содержании* высказывания? Попович сообщает всеобщую, отвлеченную истину. Геров передает свои единичные чувственные впечатления.

— Но чем это различие по содержанию важнее предыдущего — по предмету?

— Тогда, быть может, различие коренится в разного рода *отношениях* между автором и высказываемым? Попович сообщает не свое личное мнение, а истину, носящую вне- и надличный характер, действительную для всех и всегда. Геров же претендует на верную передачу лишь своих субъективных, личных переживаний.

— Но на каком основании мы поднимаем это различие над предыдущими?

— Пусть так, тогда поищем его в том, что Попович передает *мысль*, а Геров — *чувство*.

— А по-нашему, — возразят нам, — следует искать основное различие не в том, *что* сообщается, а в том, *как* сообщается, то есть в характере высказывания.

— Действительно, у Поповича средством, формой высказывания является очищенное от чувственности *понятие*, суждение. У Герова же таковым является поэтический *образ*, стремящийся запечатлеть чувственное явление в его непреходящей прелести.

— Но, в таком случае, в чем необходимость обращения писателя к поэтическому образу и почему вдруг в наш спор вводится в добавление к предыдущим неизвестным — X, Y — еще одно неизвестное — Z, «поэтический образ»?

И этот спор может длиться без конца и вновь возвращаться к своему началу, показывая воочию, что каждому остроумному соображению может быть противопоставлено другое, не менее остроумное и вероятное, и что на пути эмпирического обобщения, исходящего из непосредственно созерцаемой жизни, из наглядно воспринимаемых фактов, подлинно необходимого (а не случайного) определения получить нель-

зя. Само характеризуемое явление должно быть понято не статично, а во внутренней необходимости его возникновения из предшествующего, как закономерное развитие последнего.

Итак, мы снова у исходного пункта анализа. Перед нами — процесс распада синкретического сознания и литературы на систему форм общественного сознания.

Рассматривая выше обособление политики, права, морали, религии, науки, мы ведь, собственно говоря, обошли задачу найти внутренне необходимый принцип деления идеологических форм, а сразу стали характеризовать их по нашему современному у них представлению: что из болгарских сочинений 40-х годов *похоже* на правовую идеологию, а что на науку и т. д. Но этот метод столь же несостоятелен, когда речь идет о выяснении необходимой специфики каждой идеологической формы, сколь несостоятельным он оказался при попытке определить специфику художественной литературы путем сопоставления того, что нам, по нашим современным представлениям о художественной литературе, кажется главным у Герова и у Поповича.

Таким образом, обойти этот камень преткновения не удастся. Мы снова стоим перед целостностью духовной области и должны найти внутренне необходимый критерий ее развития и расчленения. И опять же не в ней самой мы можем его найти, а в процессе материально-практического освоения человечеством природы — процессе, являющем собой действительную первооснову существования человеческого общества и общественного человека¹.

¹ Читателя может несколько смутить такой непомерно широкий и общий разворот в постановке вопроса, который, кажется, не соответствует возможностям материала: разве можно выявлять *всеобщую* сущность эстетического, художественной литературы на материале *одной* литературы, взятой к тому же в такой художественно малопродуктивный период? Но без такого «разворота» мы не сможем понять самих малых и «частных» фактов. Ведь как ни мал и ни малоизвестен материал нашего исследования (болгарская литература первой половины XIX в.), проблема, рассматриваемая в нем (происхождение форм общественного сознания и, в частности, художественной литературы), носит действительно всеобщий характер и не может быть решена, если наш материал, с одной стороны, не просматривать в самой широкой «системе координат» и, с другой — не выверять и не выводить саму эту широкую «систему координат» изнутри самого нашего материала, из саморазвития целостного национального духовного организма.

Для выяснения сущности эстетического освоения действительности необходимо наконец выйти за узкие пределы синкретизма духовной области, внутри которой до сих пор рассматривалось нами движение литературы. Именно на этот путь толкает нашу мысль определение «красных художеств» Васкидовичем. Проанализируем повнимательнее это первое в Болгарии определение эстетического.

Первичная постановка вопроса о каждом явлении всегда заслуживает особо пристального изучения, так как в ней обычно в изначальной свежести улавливается и в наивной форме выражается самая суть, целостность проблемы — в отличие от позднейших постановок вопроса, уходящих в глубину, но утрачивающих ощущение перспективы, меры и места данного вопроса в более широкой целостности проблем.

Васкидович, во-первых, четко выражает совершившийся уже в Болгарии факт отделения материально-практической области («художеств» — ремесел) от духовно-теоретической («наук»): «человеческие дела делятся, — пишет он, — на две большие части: на искусства и науки». В этом еще не содержится для нас ничего нового. Новое начинается там, где Васкидович вводит понятие о третьей, промежуточной между первыми двумя, области человеческой деятельности: «А живопись, ваение, архитектура, стихотворение суть науки, которые за их красоту красными художествами именуются».

Эта классификация есть проявление происшедшего в действительности качественного скачка огромной важности: если раньше литература (поэзия) объединялась вместе с науками и рассматривалась как лишь особая форма теоретического знания — «словесная наука», то теперь она объединяется совсем с другой группой явлений (архитектура, ваение и др.), носящих характер чувственно-предметной деятельности, обрабатывающей природой данный материал. Несколько десятилетиями раньше в Болгарии такое объединение показалось бы совершенно непонятным и неосновательным¹. Следовательно, для того, чтобы это объединение смогло состояться, необходимо, чтобы

¹ Современное представление о видах искусства, объединяющее вместе архитектуру и литературу и музыку и живопись и т. д., есть, следовательно, сравнительно позднее явление. Даже в эпоху Ренессанса оно показалось бы нелепым.

в самой материальной и духовной практике родилась потребность в деятельности особого качества, которая как бы перекидывала мост между этими отделившимися друг от друга сферами человеческой деятельности и ликвидировала бы разрыв между ними. Это качество точно названо Васкидовичем: прекрасное, «красота».

Деятельность, для которой «красота» является специфическим признаком («красные искусства»), есть одновременно и «наука» (то есть духовно-теоретическая сфера), и «искусство» (то есть материально-производственная сфера). Как не поразиться соответствию этой наивной первичной постановки вопроса об искусстве с известным положением Маркса о том, что художественная деятельность родственна «практически-духовному освоению мира»¹. В художественной деятельности действительно, выражаясь словами Васкидовича, «руки» имеют такое же «приложение», как и «дух», и наоборот. Она есть в одно и то же время и познание мира, и созидание чувственного предмета.

«Творчество по законам красоты» составляет вообще сущность освоения природы человеком, в отличие от отношения к ней со стороны животного. И в этом смысле эстетический момент необходимо заложен во всей трудовой деятельности человека. Однако осуществляться непосредственно этот эстетический момент мог лишь в добуржуазных формациях, в условиях натурального производства, когда не было еще разделения труда между духовной и практической деятельностью человека. Тогда каждый продукт человеческого труда имел эстетическое значение.

В капиталистическом обществе наступает разрыв между идеологической и материальной, между духовной и практической деятельностью человека. Из потребности хотя бы идеализованно примирить их и рождается «чистая» эстетическая деятельность — собственно искусство как особая область в системе общественного разделения труда. И классификация Васкидовича показывает, что эта потребность и эта

¹ «Целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исключительно образом — образом, отличающимся от убожественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 727—728).

деятельность уже родились в Болгарии в 40-е годы XIX века.

Итак, перед нами предстало качественное отличие между эстетическим освоением действительности в добуржуазную и в буржуазную эпоху. Характеризуя докапиталистическое производство, отличающееся цельностью и универсальным характером трудовой деятельности человека, индивидуальным характером труда, Маркс делает следующий важнейший вывод о творческом, художественном характере этой деятельности. «Здесь труд, — писал Маркс, — сам еще наполовину искусство, наполовину самоцель»¹. Когда потом понятия ремесла и искусства разойдутся и «изящные искусства» обособятся от «прикладных искусств», то в последнем термине останется след прежней слитности искусства с предметно-практической деятельностью. Труд в добуржуазных формациях Маркс считал художественным потому, что он был тогда непосредственным самоосуществлением индивидуальности производителя, конкретным трудом, создающим и имеющим целью вещь, а не стоимость — в отличие от труда абстрактного, безличного, имеющего целью лишь стоимость, каким труд станет в расчлененном капиталистическом производстве. В последнем для большинства людей труд теряет свой свободный творческий характер, перестает быть трудом-наслаждением. Сфера эстетической деятельности суживается до собственно искусства и существует здесь как исключение из системы абстрактного труда (хотя последний всячески стремится подчинить искусство себе, грязной буржуазной практике, требованиям рынка). Художественная деятельность в искусстве остается здесь как напоминание о безвозвратно ушедшей эпохе индивидуального творческого труда (и на основе этого строятся романтические концепции о том, что «золотой век» человечества остался позади) и существует как прообраз грядущей эпохи коллективного свободного труда в идеальном обществе — труда как первой жизненной потребности человека (на основе этого убеждения прогрессисты делают вывод о том, что «золотой век» человечества впереди). Именно этот смысл имеет известное положение марк-

¹ Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству, с. 32.

сизма о враждебности капиталистического производства таким областям деятельности, как искусство, поэзия.

Прогресс от добуржуазных формаций к капиталистической, таким образом, не был абсолютным. И путь литературы был исполнен не только приобретенных, но и утраченных.

Мы увидели, что само обособление эстетической деятельности в форму собственно искусства связано с исчезновением ее из других сфер жизни и тем самым — с обеднением человека. Подобная же противоречивость наблюдается и в процессе формирования *специфического содержания* эстетической деятельности нового времени.

Эстетическая деятельность на первых ступенях человеческого развития вплетена в весь процесс общественного труда и имеет своим содержанием выражение универсальной полноты человеческих «сущностных сил» и свободы общественного человека в его господстве над природой. Она есть и наслаждение этой полнотой и свободой. Следовательно, противоречие между обществом и природой отражается эстетической деятельностью целостно, в его полноте. Целостность этого противоречия, составляющая предмет эстетической деятельности, переживает целый ряд качественных изменений с развитием общества.

Весь прогресс человечества идет по линии подчинения природного начала социальному. Но это противоречие вечно возобновляется, ибо его живым носителем является человек. Он есть природное и социальное тело одновременно. В природном смысле, как плоть, — он смертен. Как частица общества, в чье восхождение он вносит свой неповторимый вклад, человек бессмертен. В добуржуазных формациях это противоречие между общественным и природным в человеке не является болезненным потому, что сами общественные связи имеют тогда полуприродный характер (узы крови, общность земли). Их общественные связи можно было увидеть в чувственной плоти старейшины, рабовладельца, феодального сеньора. Только в буржуазной формации связи между людьми лишаются всякой природной материи и наполняются материей чисто социальной. Общество начинает враждебно противостоять личности. Их конфликт становится формой противоречия между обществом и природой.

Буржуазное общество подходит к человеку крайне абстрактно, видит в нем лишь его специальность, лишь несовершенное, полуприродное орудие труда, которое лучше заменить социальным орудием труда — машиной. Все рассматривавшиеся выше формы общественного сознания в подходе к человеку представляют эгоистический общественный интерес. На их знамени написано: «Человек для субботы!» Они направлены на подавление в человеке естественных стремлений в целях создания из него абстрактного индивида, арифметически средней нормы общественно значимых качеств (политических, юридических, моральных и т. д.). Право знает человека как истца, ответчика, вора, свидетеля; мораль знает человека как порядочного или совершающего неприличные поступки; религия знает человека лишь как «раба божия», праведника или грешника; политика знает человека как патриота или гражданина; наука, например политэкономия, знает человека как производителя, потребителя, рабочую силу и т. д. Каждая область ничем, сверх своих абстрактных требований, не интересуется в человеке. И, видя себя раздробленным на бесконечную множественность определений, возникающих из рассмотрения его в каком-либо *одном* отношении, общественный человек с тем большей страстностью стремится воссоединить свои абстрактные стороны и ощутить себя конкретной универсальной целостностью, единством социального и природного начал.

Возникает потребность в таком товаре (ибо в капиталистическом обществе все есть товар), потребительная стоимость которого как раз и заключалась бы в том, чтобы всем своим существом и обликом утверждать, что человек не должен быть товаром. Продукт этой искомой деятельности должен стать живым воплощением универсального богатства и свободы общественного человека, а его потребление должно быть действительно свободным наслаждением. Но таковым этот продукт станет лишь в том случае, если труд, его производящий, будет творчеством, трудом-наслаждением, будет полным (а не частичным) выражением личности его создателя. Сам труд этот, будучи общественным, в то же время должен быть продолжением созидательной силы природы. Такой формой труда, которая в добуржуазных формациях была уделом всех свободных людей, в капиталистическом обществе

остается лишь труд художника. Маркс писал, что «Мильтон создавал «Потерянный Рай» с той же необходимостью, с какой шелковичный червь производит шелк. Это было действительное проявление *его* натуры»¹. Художественная деятельность в капиталистическом обществе остается единственной общественно необходимой формой «натурального хозяйства». Она не знает разделения между умственным и физическим трудом (ср. труд живописца, скульптора, актера, музыканта). А те ее формы, материал которых носит преимущественно духовный характер (как художественная литература и ее материал: представление, закрепленное в слова), опираются в гносеологической области на такую познавательную форму, в которой цикл человеческого познания «от живого созерцания к абстрактному мышлению, а от него — к практике» осуществляется не какой-либо своей частью, одной стороной, а как целостность. Такой искомой гносеологической формой и является *литературный художественный образ*. Если представление и понятие стремятся освободиться от чувственности, во-первых, и от практической предметной деятельности, во-вторых, то художественный образ есть текучесть чувственного и абстрактного в познании. В то же время он есть не только познание, но и сотворенный, созданный предмет. В образе постоянно возобновляется противоречие между природным и общественным, между теоретической и практической деятельностью, между чувственностью и абстракцией, между единичным, особенным и общим, между индивидуальным и типическим, между содержанием и формой и т. д. Он есть та капля, в которой противоречие между обществом и природой, между сознанием и материей отражается как подвижная и развивающаяся целостность, переливающаяся бесконечным и вечно новым множеством своих граней.

Итак, в капиталистическую эпоху развитие образного отражения жизни связано со становлением личности и углублением противоречия между нею и обществом.

В Болгарии процесс становления личности интенсивно осуществлялся именно в первой половине XIX века. Паисий не выделял себя, свою мысль из обще-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., 1957, с. 196.

народного мирозерцания. Вещая своему народу правду о его великом прошлом, он ощущал себя пророком, рупором бога, вечной истины. В нем самом, как и в героях его «Истории», мы встречаем непосредственную слитность родового и личного, общего и индивидуального, идеального и чувственного. Потому он, считающий себя «худым рабом божим», мог с такой простодушной наивностью рассказывать о своих болезнях («главоболние» и болезнь желудка), помещая эти признания рядом с проникновенными воззваниями к своему народу. Ту же слитность будущих противоречивых сторон мы встречали и в «Житии» Софрония, где повествование о судьбе одного человека непосредственно было рассказом о судьбе народа в самых важных ее моментах.

На первых порах развития собственно общественной жизни в Болгарии значение отдельного человека все более умалется. Социальное начало все более разрастается, подавляет человека в религиозном мирозерцании (но там еще есть дуализм тела и души), и, наконец, конкретность, чувственность человека совершенно исчезают в рассудочном сознании. Но именно рационалистическое сознание впервые и возносит человека на недостижимую высоту, объявляя человеческую мысль, разум верховным началом бытия, заступающим место веры, бога. Вспомним гимн человеку в «Букваре» Берона. Личность начинает высвобождаться от власти внешних ей сил религиозной организации мира, аскетизма и догмы и дерзает обо всем «свое суждение иметь». Если церковь воспитывала в своих чадах абсолютное отрешение от себя (скромность, смирение) и как величайший грех рассматривала гордыню, то в 30-е годы Н. Рильский поет гимн честолюбию: «Честолюбие — великая добродетель для каждого народа и особенно для всякого человека, ибо с его помощью достигаются все хорошие вещи»¹. Человек в своем сознании словно становится богом.

Теперь начинается новый, буржуазный цикл развития противоречивого единства между обществом и природой, которое выступает в форме разрастающегося конфликта между личностью и обществом. В конечном итоге развертывания этого конфликта (в конце XIX века в Болгарии) человек из бога становится ча-

стичным индивидом, который лишь в царстве сознания, в иллюзии может мнить себя свободным сверхчеловеком, а практически влачит жалкое существование маленького человека.

В начале же капиталистического общества уменьшение возможностей свободного действия в материально-практической области сопровождалось бесконечным развитием внутренней, духовной жизни. Благодаря этому личность и общество начинают противостоять друг другу как равные по богатству содержания. Человек обнаруживает себя целым миром. Но богатство внутреннего мира личности есть не что иное, как субъективированное, отраженное, усвоенное богатство объективного мира, а объективный мир — есть не что иное, как результат деятельности всех прошедших по земле людей, есть объективация их индивидуальной сущности. Вот почему каждая сторона противоположности между индивидом и обществом может тогда познать себя только через другую. В путевых письмах Н. Герова автор влюбленно всматривается в свою душу, ловит ее малейшие движения, фиксирует ее мимолетные реакции на все раздражения жизни — и познает все это через живое воспроизведение тех людей, видов природы и проч., которые и вызвали в нем всю многоцветную гамму его настроений. Самопознание личности, таким образом, становится на том этапе не чем иным, как познанием бытия, и наоборот. Такова общая тенденция прогресса индивидуального самосознания¹ в восходящем буржуазном обществе.

Наша задача отсюда конкретизируется следующим образом: проследить, как в Болгарии по мере развертывания богатства личности в самой действительности открывались все новые и новые стороны, пока не были коренным образом преобразованы предмет

¹ Развитие индивидуального самосознания предстает даже в том, как подписывали свои книги болгарские писатели. Софроний подписывался еще уничижительно: «грешный, непотребный и смиренный раб Божий». Учителя 20—30-х годов ставят имя, звание и профессию, например: «Грамматика славено-болгарская. Сочинена от Христаки М. Дупничанина в славено-еллинском в Свищове училище учителя, 1836 г.» А Н. Геров ставит под своей балладой лишь имя: «Стоян и Рада. Стихотворение Н. Герова». Человек, следовательно, перестал быть ценным лишь как звено в средневековой иерархической, цеховой организации мира, а стал сам себе доверять.

¹ Рильски Н. Избр. съч., с. 21.

и содержание художественной деятельности. На этой основе появится возможность рассмотреть становление в литературе художественного образа и развертывание его в богатство литературно-художественных форм. Если до сих пор мы наблюдали процесс выхода отвлеченной идеи из первичного живого образа, то теперь станем свидетелями процесса «вхождения» идеи в образ, пока не родится новое гносеологическое единство — художественная идея, снимающая противоположность чувственного и абстрактного в сознании.

Таким образом, мы заканчиваем начавшийся с Софрония спуск в «безхудожественную» низину и начинаем восхождение на хребет сознательной художественности литературы нового времени. Вся трудность, однако, состоит в том, чтобы своды перекидаваемой нами арки не были сведены искусственно и держались собственным, внутренним сцеплением.

1. ФОРМИРОВАНИЕ СПЕЦИФИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА И СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Предмет и содержание литературы нового времени складываются параллельно со становлением индивидуального сознания и противоречивого единства личности с обществом. По этой линии мы и будем его рассматривать.

А. Литературная формация на рационалистической стадии («классицизм»)

Рационализм как совершенство рассудочного сознания. Индивидуальность и личность. Единство индивидуальности и общества в суженной форме — единство гражданина и государства. Общественный долг. Мотив славы. Сознательное чувство собственного достоинства. Совпадение литературы с моралью. Славословие человека как гражданина в оде и обличении корыстно-животного начала в сатире. Рассечение целостности человека на положительные и отрицательные свойства и их инвентаризация как принцип его познания. Чувство национальной особенности как ощущение своего родства со всеми нациями. Проникновение в литературу

ру античных мифологических образов как интернационального поэтического языка. Поиски античного прародителя и попытки создания национального ложноклассического эпоса. Предклассицизм (школьный классицизм) и постклассицизм как более типичные для ускоренного развития, чем чистая классицистическая норма.

Первая ступень нового отношения между человеком и обществом представляется лишь очищенным и логически развитым их старым отношением непосредственного единства. Рационалистическое сознание выступает, по видимости, лишь как совершенное рассудочное. (В Болгарии ступень схоластического рассудочного сознания, минуя полосу Ренессанса, непосредственно вливается в рационалистическое сознание, типичное для классицизма и Просвещения.) Выйдя в 30-е годы XIX века, в эпоху образующегося национального единства, из школы на попрание общенациональной гражданской деятельности, болгарские писатели видят человека лишь как гражданина, как чистую социальность, как разум.

В отношении к человеку, в понимании его происходит расщепление его на две части: вместо человека как *индивидуальности*, нерасторжимой целостности начинают видеть *личность*, то есть общественно значимую, разумную сторону его существа, основу общественного блага, — и естественную сторону его существа, которую объявляют животным началом, побуждающим человека к корыстному, эгоистическому существованию, и усматривают в ней источник общественного зла.

В Болгарии, после провозглашения Гюльханского хаттишерифа 1839 года, обещавшего народам Турции буржуазные свободы, просветители стремятся мыслью и словом содействовать начинаниям султана. Светлая вера во всемогущество разумных законов, издаваемых просвещенным монархом, звучит в заявлении Априлова о том, что благодетельные реформы в Турции «озарили болгар лучом свободы... Болгаре начинают дышать свободно, развивая умственные способности и шествуя твердыми шагами к образованию»¹. Н. Рильский в 1839 году откликается на хаттишериф

¹ Дополнение к книге «Денница новоболгарского образования», с. 6.

пространным стихотворением «Описание следственных происшествию собившихся от знаменитаго турецкаго хатишерифа, издаанаго султаном Меджитом в 1839 г., октомврий 22-й и прочтенаго публично в Гюльхане. Писал Б. Н. Безимений Некто». В интонациях восторженного одоления он славит султанский закон:

С тех пор, как оттоманское царство настало,
до днесь такого чуда никогда не возникало¹.
Младой царевич турецкий Меджит на престол восстал,
новые законы по всей державе издал,
хаттишериф чудный и знаменитый написал,
в нем всяческое добро райе своей обещал...,
чтоб равны были турок, еврей и болгарин,
католик, армянин, цыган и бедный албанец...²

Государственный диапазон мышления чувствуется в этом перечислении народов и языков, населяющих Оттоманскую империю и облагодетельствованных хаттишерифом. В славословии, однако, постепенно начинают звучать поучающие нотки. Правда, урок драпируется в хвалу, как это умели делать одописцы. Свои мечты и идеалы они лишь представляют как бы уже совершившимися, должное рисуют как уже осуществленное и таким образом тонко обличают с помощью идеализации. Так, Н. Рильский по-своему толкует смысл хаттишерифа:

...чтоб не было больше грабительства,
но каждый подданный имел от царя покровительство,
чтоб не говорили им больше: «Эй, московский гяур»,
чтоб их не били и не говорили им: «Гяуру башина вур!»,
чтоб их не бранили и не делали бы им никакого зла».

Как видим, имеющее быть характеризуется чисто отрицательным образом: в нем не будет того, что бы-

¹ Как не вспомнить здесь традиционный зачин од, выдержанный на звучании *fortissimo* и исполненный пиитического восторга! Ср. ломоносовские зачины од: «Какую радость ощущаю!» или «Восторг внезапный ум пленил».

² «Высокий штиль» явно ошутим в этом обозначении «языков» отвлеченным единственным числом: не болгары — а болгарин, не армяне, а армянин, и т. д. Представим, насколько снизился бы поэтический стиль, если бы Пушкин в «Памятнике» вместо «и финн, и ныне дикой тунгуз, и друг степей калмык», поставил: «финны, тунгузы, калмыки» и т. д.

ло в прошлом¹. И так как настоящее под эгидой мурдрога правителя не может быть иным, как безоблачным, ненавистное зло в настоящем следует только отнести к «пережиткам прошлого», и «под таким соусом» можно обличать его в полную силу гнева. Так и поступает Н. Рильский. Восхвалительную часть он кончает словами:

Каждому народу это дело показалось дорого и мило,
потому что в турецком царстве ни правды, ни закона
не было, —

и пошел честить турок. Н. Рильский сообщает султану, что злые вельможи на местах извратили смысл хаттишерифа и стали свирепствовать пуще прежнего. Автор, таким образом, дерзает высказывать свое мнение, давать советы и как равноправный поучать государя. Это свидетельствует о совершенно новом самоощущении личности. Автор высказывает уже *свое* мнение, свою мысль, но осознает ее не как личную, а всеобщую и безличную истину. (Потому он не говорит от первого лица, а от имени родового целого.) Единство личности и общества, таким образом, уже начинает основываться на богатстве и противостоянии его сторон, но продолжает осознаваться еще как непротиворечивое. Субъективные интересы у просветителей этого этапа целиком совпадают с общенародными задачами просвещения и цивилизации.

О рождающемся богатстве личности и в то же время абсолютно общественном направлении ее активности свидетельствует *мотив славы*, отрицавшейся как разновидность гордыни в эпоху религиозного сознания, мотив, который мажорно звучит у просветителей. Н. Бозвели в «Речи о болгарском просвещении» (1845) (очевидно, заимствованной из русских источников) призывает своих сограждан внимать голосу славы:

¹ Ср. подобный «отрицательный» способ характеристики настоящего в сравнении со смутой, беспорядками и ужасами предыдущего правления в оде «Фелица» Державина:

Там свадеб шутовских не парят,
В ледовых банях их не жарят,
Не шелкают в усы вельмож.
Князья наседками не клохчут,
Любимцы въявь им не хождучут
И сажей не марают рож.

«Вот глас славы! Внемлите ему внутренностью ваших сердец и без сомнения. Укрепляйте его всеми силами. Опасайтесь заглушить его и не стыдитесь любить истинно сухую славу страстно. Это единая страсть, достойная сердца мудрого. Я знаю множество людей, которые не могли удостоиться ее благодати и возлащали против нее и притворно показывали ей презрение, — но несравненно легче дурно о ней говорить, нежели суметь заслужить ее.

Верьте, дорогие мои соотечественники, как и говорят вам ваши чувства, что она единая — виновница всех великих дел. Человек, который не чувствует ее, слаб в стаде человеческого рода, млеет и пресмыкается под мрачным игом и живет в лениности. — Но тот, кто алчет сушей истинной славы, тот отвергает недостойный покой, сам себя превосходит и, так сказать, повсеместно умножает самого себя (совершенно точная формула опредмечивания человеческой сущности! — Г. Г.): в молодые годы — в трудах учения; в зрелом возрасте — в исполнении своих обязанностей, и, служа людям силой и просвещением, надолго оставляет в своем народе уважение к себе. ...И ныне слава отчасти заблестала и в нашей Болгарии»¹.

Итак, в Болгарии родилось сознательное *чувство собственного достоинства*. Оно основывается целиком на осознании личности своего общественного призвания: в себе человек ценит и видит лишь чистую социальность, только общественные добродетели. Бозвели в той же «Речи о болгарском просвещении», воспевая сонм божественных наук (что весьма напоминает русскому читателю ломоносовские гимны «божественным наукам»), знание которых «наполняет душу», иначе «оставшуюся бы пустой», выше всего ставит науки, содержащие «светское нравоучение»:

«История своими примерами учит исполнять свои должности к начальнику и подчиненному и вообще ближнему, уметь повелевать и уметь добродетельно жить — это столь же необходимо, как воздух. А согласно с этим не подобает ли человеку быть правосудным, даже не будучи поставленным судьей? Кто может возразить, что он не есть судья, по крайней мере самому себе? Ибо человек, предпринимая что бы то ни было, должен всегда сам себя судить, дабы осознать, любит ли он честь и согласно ли его дело с божественными, царскими и естественными законами? — И ради этого не нужно ли нам знание, которое преподается нам под именем законничества?»²

Самих болгарских просветителей окружает сознание своей призванности и пафос пионеров на поприще просвещения своего народа. Они ощущают себя общественными деятелями, государственными мужами, которые должны сделать из своих соотечественников ис-

тинных граждан, достойных идеала человека. Они верят во всемогущество нравственной проповеди, в абсолютную власть воспитания.

Мораль как форма общественного сознания здесь реализуется через литературу почти с той же степенью универсальности, как в предшествующий период религии. Вся литература теперь обретает подчеркнуто *дидактический* характер.

«Мы должны, — пишет Н. Рильский Р. Поповичу в 1838 году, — поощрять, увещевать, всеми силами советовать, а иногда, когда нужно, еще и изобличать, пока не возбудим честолюбие в душах нечестливых и чувство добра и красоты в головах нечувствительных». Он уверен, что, если «Христовития» Р. Поповича «будет пушена в ход в училищах, зло в скором времени будет искоренено» (цит. по кн.: Б. П., III, 978). Он призывает свой народ пробудиться от сна невежества (этот типичнейший для рационалистического сознания образ мы встретим в сочинениях всех болгарских просветителей): «Доколь заблуждение? — вопрошает Н. Рильский в предудомлении к «Болгарской грамматике» (1835). — Доколь невежество? Доколь сон глубокий? Довольно той спячки, в которой проспала наша Болгария целые века. Пробудитесь хотя бы отныне и наперед!»¹

Владея, как им кажется, вечной истиной и абсолютным идеалом человека, просветители стремятся внедрить их в жизнь, в практику. Литература на первых порах не мыслит своего предназначения вне конкретной практической роли *поучения*. Социально-практический угол зрения на мир определил отчетливость нравственных критериев. Резкая, прямолинейная и метафизическая классификация вещей, явлений, людей на положительные и отрицательные вызывает господство в литературе двух интонаций: хвалы и обличения, рождающих соответственно в поэзии жанры *оды* и *сатиры*. Уже разбиравшееся нами стихотворение «Описание хаттишерифа» Н. Рильского резко делится на 2 части: оду и сатиру. И насколько райски чистые тона и золотистое сияние окружает идеальный образ султана и его закона, настолько в непроницаемо черных красках рисуются деяния злых вельмож, для которых автор не жалеет бранных слов: «Турки — варвары, злые басурманы», «эта собачья вера», «эти варварские сыновья», что истязают болгар «бесстыдно, разбойнически, пребеззаконно, богопротивно и зловредно».

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели. София, 1942, с. 249.

² Там же, с. 247—248.

¹ Рильски Н. Избр. съч., с. 46.

Писатели создают идеальные образы выдающихся мужей, достойных подражания. Так, Г. Т. Пешаков¹ слагает в 1837 году «Оду Венелину» и «Оду Берону». Автор так усердствует в «пиитическом восторге», что не только загромождает текст традиционными восклицаниями (О!) и обращениями (Тебе, Юрий Венелин!), но в оде Берону после каждой строчки ставит восклицательный знак. Пиита обращается на «ты» и к отвлеченными понятиям:

Заботы познай! Славянская Муза!
Будь ее сестрой – болгарская мать!..²

Берона он призывает служить славяно-болгарской музе:

Начни, прошу, хотя б однажды
Славяно-болгарской Музе служить!

Он увещевает Берона покинуть Европу: разве сравнится польза, которую извлекут из его трудов болгары, с одной стороны, и «грек, англез, француз, латин и немец» – с другой. Ведь у последних давно уже есть богатая литература, а у болгар – нет.

У них уже Парнас цветет,
Олимп высокий цветами покрылся.

Появление античного *мифологического* языка – этого международного арсенала поэтических образов – в болгарской литературе как раз свидетельствует о стремлении болгар вырваться из рамок национального провинциализма и встать в один ряд с европейскими цивилизованными нациями³. Н. Бозвели называет

¹ О нем известно, что он родился в 1785 г. в г. Видине, жил в Бухаресте, тяготел к кругу Априлова, собрал несколько народных песен, изданных в сборнике П. Бессонова (1855). Писать стихи начал под влиянием Кипиловского, сторонника русского стихосложения.

² Ода Берону хранится в Центральном историческом архиве при библиотеке им. В. Коларова в София: 26 П, В № 2408.

³ Ведь именно в эпоху становления буржуазных наций принакают новоевропейские литературы к арсеналу античной мифологии, которая для Европы служит художественным «эсперанто» – единым художественным языком. Никто в России до эпохи Петра I не назвал бы Урал Рифеем, любовь – «жесточкой Купидой» (как в одном чувствительном романсе того времени). И по одной такой детали литературовед может реконструировать целую эпоху литературно-художественного мышления, как естествоиспытатель реконструирует целый вид по найденной кости скелета.

своего последователя Андрея Рובה «мой Ахилл» и «наш болгарский Ахиллес». А Сичан Николов в «Похвале древним болгарам и их отечеству» (1840) стремится найти болгарам прародителя из сонма античных богов и героев. Он рисует совет олимпийских богов, на котором Зевс назначает Марса покровителем болгар за их храбрость:

Наши прадеды были поклонники
многих богов и их прислужники.
Но Дий великий, словно отец единый
Всех богов, к ним так воззвал:
«Чада мои любимые, боги и богини,
Кое-что задумал я вот уж много лет:
Мысль моя к тому ведет, чтобы внизу,
На земле, установить порядок,
Распределить вам все земные царства.
И что кому подходит, тому я и отделию.
Сказав это, Дий – Бог небесный
Скоро совершил то, что намеревался:
Разделил места, какое кому подходит,
Дабы он вечно им владел и любил его.
Часто Дий, великий Бог,
На землю Фракии и Мезии глядел.
И порешил отдать он их богу геройскому
Марсу-стрелку, на битвы несытому,
Ибо людей, что рождаются там,
Сплошь героями само место делает.
Когда в бой они идут, в тимпаны бьют
С песнями и играми врагов побеждают,
Марс им невидимо и тайно помогает,
Дерзость и мужество в сердце влагает.
На бой они устремляются, словно на свадьбу, –
Такой дар им свыше был дан!»

Здесь Николов в отношении болгар последовал типичной для эпохи становления наций и национальных государств общеевропейской традиции выводить свой народ (по примеру Вергилия, который в «Энеиде» представил Энея прародителем римлян) от того или иного античного бога или героя и тем самым, освятив свой народ (а это уже есть чисто светское, а не религиозное крещение), легализовать его как равноправный в ряду других цивилизованных наций. Именно с этой, общенациональной, государственной, целью писались эпические поэмы, претендовавшие на роль национально-героической эпопеи, «Илиады» своего народа (ср. «Франсиада» Ронсара, «Мессиада» Клопшто-

¹ Първи стихотворци, с. 40–41.

ка, «Генриада» Вольтера, «Петриада» Ломоносова, «Россиада» Хераскова и др.). В этих эпопеях пытались объяснить этимологию названия своего народа и выводили его из имени действительного или специально вымышленного для данного случая мифологического героя. И Николов пытается термин «славяне» вывести из слова «слава»:

Получили древние чада Болгарии себе имя —
Славяно-болгары — из-за своих побед:
После победы они руками потрясали
И все славу богу Марсу кричали¹.

Симптоматичен в стихотворении и выбор исторической ситуации для прославления своего народа. Николов вслед за Паисием после долгого перерыва (почти в столетие) обращается к дохристианской, языческой эпохе. Этим бесконечно удлинялась история народа и могла быть укоренена в легендарной эпохе, где сложился как бы «праевропейский» героический субстрат, о котором можно было писать лишь на интернациональном героическом языке античной мифологии. Николов далее останавливается на следующей великой эпохе: перехода от героической вольной стихии язычества к мудрой государственности и общественному порядку, установившимся с введением христианства (то есть того перехода от полуприродного, патриархального бытия к жизни в гражданском обществе, который на высшей основе вновь осуществлялся в Болгарии в первой половине XIX века, в современную автору эпоху). Этот переломный исторический момент часто избирался авторами национально-патриотических сочинений (см., например, трагедокомедию «Владимир» Феофана Прокоповича). Он, во-первых, связывал воедино две великие страницы национальной жизни: эпоху язычества, от которой ни один уважающий себя народ отказаться не может, ибо это идеальная эра героев, область эпопей, и эпоху нового времени. А во-вторых, торжественный момент введения христианского социального монотеизма в борьбе с языческим полуприродным многобожием перекликался с современной эпохой великих преобразований, когда нация объединялась под эгидой абсолютной монархии, при которой силы разума и света

¹ Первые стихотворца, с. 40.

торжествовали (действительно или иллюзорно — в этом смысле все равно) над предшествующими невежеством и темнотой:

Нашим отцам свыше был дан
Промысел Божий: он их избрал
Стать добра начинателями,
Ибо они первыми приняли веру христианскую
И показали путь своему роду,
Как освободиться от идолов.
Истребив многобожие,
Они возжелали просвещения.
Музы заговорили чрез их уста,
На славянском языке они буквы сочинили.
Книги перевели¹, школы построили.
И на земле бессмертную славу оставили.

Просветители утверждают социальное начало в человеке и путем прямого обличения естественного, природного начала. Оно, как частное, должно быть абсолютно подчинено общему; чувство приносится в жертву долгу и разуму. И на той ступени это действительно было прогрессивно, ибо высвобождало собственно человеческую, общественную природу человека. Она выступала впервые как его естественное состояние (ибо быть «животным политическим», как еще отмечал Аристотель, есть естественное назначение человека). И стрижка бород при Петре, и переодевание россиян из долгополых шуб в короткие камзолы и чулки — все это, снимая животную, высвобождало в человеке его человеческую телесность: она сама стала выступать в по-античному свободной форме. (Борода и шубы из звериных шкур в феодальном обществе были социальными символами и обозначали высокое положение человека в сословной иерархии.) Распад синкретизма социального и природного начал в человеке свидетельствовал о переходе их к относительно самостоятельному, свободному друг от друга и в то же время взаимосвязанному существованию как опосредствованных друг другом сторон противоречия.

¹ Как это типично для подражательного характера литературного сочинительства у болгар 30–40-х годов! Исходя из современной литературной практики, которая состояла в переводах иностранных книг для нужд школы (потому он и о древних пишет: «школы построили»), автор не может себе еще представить, что книги можно сочинять, создавать впервые. Такова вообще наивная модернизация прошлого в литературе классицистической эпохи.

Естественное начало в человеке — чувственность — впервые становится самостоятельным объектом внимания в литературе. Но, как подлежащее отрицанию, оно обретает место лишь в низких жанрах: комедии, сатире и т. д. И поскольку социальное начало рассматривается как начало единства, а естественное — как начало многообразия, многообразие реальной жизни, конкретно-исторические картины нравов и типы людей воспроизводятся в литературе способом «от противного» — как враждебные униформе социального идеала. Болгарские писатели той поры, стремясь в учебниках благонравия предусмотреть все могущие возникнуть нарушения нормы, косвенно дают чувственно-наглядные зарисовки болгарской жизни и нравов того времени. Как живо предстает в них облик болгарского простолюдина, впервые попадающего из родного села в город!

«Срамись дергать за одежду тех, с кем хочешь говорить, или окликать их издали, или подмигивать им глазами. Но подобает нам подойти к ним близко и, наклонив голову, испросить у них разрешения поговорить с ними...»

...Неуместно и стыдно засовывать пальцы в рот или нос, зевать или показывать язык... а когда сморкаемся, не следует трубить ноздрями»¹.

Наряду с этими описаниями внешних манер и поведения встречаются и характеристики нравственные, психологические. В соответствии с унифицирующим методом мышления писатели стремятся рассортировать все человеческие страсти и характеры на основные типы. И человек предстает лишь как персонификация определенного порока или добродетели. Особенно часто встречаются в книгах 30–40-х годов сатирические характеристики воинствующих невежд, «хулящих учение», не любящих «ученой дружины»².

¹ Славено-болгарское детоводство, ч. II. Крагуевац, 1835, с. 28–26, 27.

² Эти выражения взяты нами из сочинений и писем Феофана Прокоповича и Кантемира, которые духом и стилем перекликаются с сочинениями Н. Рильского, Р. Поповича, Н. Бозвели — этой первой в Болгарии «ученой дружины» — и вообще с литературой 30 — начала 40-х годов в Болгарии. Н. Рильский и Н. Бозвели — церковные деятели и страстные просветители и публицисты — даже своим личным обликом напоминают Феофана Прокоповича. А неоднократно приводившаяся нами «Христоития» Р. Поповича многими своими сторонами близка к сатирам Кантемира.

Вспомним приведенный в начале этого раздела отрывок из предисловия к «Христоитии» Р. Поповича. Там же мы находим характеристики щеголя, ханжи, простака, невежды:

Щеголь: «Не следует столь безмерно охорашиваться и краситься, а то впадешь в женское кокетство и в мягкий и расслабленный образ жизни... Того ради да не бродят руки твои по шапке твоей; не поправляй ежечасно свою прическу, ни пояс свой. Пусть твои глаза не ходят и не останавливаются на украшениях на твоих одеждах, словно ты спрашиваешь глазами и тех, кто пред тобой: разве не видят они, сколь красивы твои одежды и украшения»¹.

Ханжа: «Не подобает, будучи в церкви, смущать молитвы тех, кто стоит перед тобой, своими частыми воздыханиями и громогласными восклицаниями, ибо не только будут досадовать стоящие возле тебя, но и покажешь, что делаешь это специально, чтобы тебя похвалили»².

А вот и неотесанный деревенский *enfant terrible*. В его характеристике автор употребляет и грубоватые народные выражения, и живописные сравнения:

«Приучайся не петь ни мирских, ни церковных песен и без нужды не брэнчать. А когда разговариваешь, не размахивай руками туда-сюда, как имеют некоторые привычку разговаривать и ногами и руками, как будто играют на цимбалах или борются с тенью и ветрами»³.

Эти характеристики являют собой не образы людей, а персонификации определенных нравственных идей. В этом классицистическом, схематизирующем принципе изображения человека своеобразно отражалась диалектика соотношения человеческого характера с социальной нормой. Ренессансные процессы расширяли христианскую идею вне человека и человечества существующей нравственной необходимости и выдвинули идею свободы индивидуальной воли. Человек теперь предстал не в свете традиции, не как искупающий первородный грех прародителей, а самоцельно, как самостоятельный определитель своих пороков и добродетелей (в западной литературе эта стадия наиболее полно выражена Шекспиром). Однако формирующееся далее гражданское буржуазное общество рассматривает человеческий характер лишь по отношению к себе, к своему порядку, и с этой точки зрения видна лишь одна какая-нибудь сторона человека, ко-

¹ Попович Р. Христоития, с. 135–136.

² Там же, с. 115.

³ Там же, с. 120.

торый теперь предстает не объемно, а плоско (ср. теория «юмора» и практика Бен Джонсона, сменившая в английском театре шекспировскую свободную стихию характера). Лишь одна черта человека становилась общественно значимой. Она представляла за весь характер и рассматривалась как единственная пружина, мотивирующая все его проявления. Индивидуальный человек, таким образом, вновь терял свободу воли, становясь марионеткой, пассивной формой определенного порока или добродетели, которые осознавались как извечные свойства человеческой натуры. И литература устремляется на изображение этих отдельных страстей (ср. галереи человеческих типов в «Характерах» Лабрюера, сатирах Буало и Кантемира, в классицистических комедиях)¹.

¹ Мы бы могли продолжить аналогии литературной формации на стадии абстрактного единства, как она складывалась в Болгарии в 30–40-х годах XIX в., с европейским классицизмом, ибо последний возник в то время, когда европейские литературы проходили эту же стадию. Она (эта стадия) лишь назвала себя тогда термин «классицизм» по ее весьма внешнему и не необходимому признаку (как это часто бывает с образованием терминов, которые мешают образованию истинных понятий о явлениях). Естественно, что и многие черты болгарской литературы аналогичного периода имели отношение к классицизму. Мы уже могли убедиться, что и социально-исторические процессы (образование национального единства под эгидой абсолютизма, претендующего на просвещенность, — компромиссной политической формы между феодальной и капиталистической формациями), и гносеологические (унифицирующий тип мышления, который пронизал все идеологические формы и сделал литературу лишь особой областью рассудочного знания, а именно — словесной наукой) здесь аналогичны. Не случайно, когда сами болгары начали осмысливать происходящие у них процессы, их взоры обратились именно к Франции XVII–XVIII вв. и к России XVIII в. Так, Фотинов в подтверждение своей теории литературного языка ссылается на Лакомбов словарь французского языка и на опыт Французской Академии по очищению языка, а Пиперов, переводя в 1845 г. «Телемаха» Фенелона, излагает в предисловии целую концепцию истории цивилизации и прямо ориентирует болгарскую общественную и литературную мысль на век Людовика XIV и Петра I. Он видит 4 «возраста» европейской культуры. «Первый век — есть оный Филиппа и Александра, или оный Периклеса, Демосфена, Аристиды, Платона, Фидия, Праксителя». Второй век — век Августа, Цицерона, Вергилия. Третий век — эпоха Возрождения; смутно сказано о «Медичи во Флоренции, кои ревностно призывали ученых, изгонявшихся турками из пределов греческих». «Четвертый век, иже приближается больше к совершенному искусству и к обогащению, к избранию же болши от всех иных, — семнадцатый век. В сем веке всякий любопытен читатель может видети, как перемены быша. Во Франце под управлением Лудвика XIV, под Фридриха Великого во Пруско (простим

Б. Литературная формация на стадии «чувствительности» («сентиментализм»)

Недоуменное первооткрытие противоречий в мире. Практически чистая совесть. «Судьба» как объективная воля — и разум как лишь субъективное знание. Чувство как сфера индивидуальной активности человека. Расщепление целостного бытия человека на жизнь общественную и частную. Частная жизнь как гавань среди бурного моря общественных страстей. Принцип рационализма: человек — государь (своих чувств). Принцип чувствительности: государь — человек («будь на троне человек!»). Критика деспотизма с позиций гуманности. Свобода воли и добродетель. Свобода как эстетическая (а не общественно-политическая) проблема. Культура чувств и сентиментальное воспитание. Просвещенность разума человека и красота его души. Их тождество для рационализма и обратная зависимость в эпоху «чувствительности». Потребность в идеале как иллюзии. Воскрешение патриархальных добродетелей. Взгляд назад. Открытие красоты естественного бытия и сознания: детства, природы, фольклора — как результат определенного уровня «искусственной красоты»: общества, цивилизации, литературы. Появление в литературе картин и образов детства. Созерцательное отношение к природе как плод активного укрощения ее. Пейзаж через поступки и пейзаж через настроение. Бегство от природы и бегство от общества. Природа как физическая преграда и как одухо-

автору ошибку на один век, ибо он справедливо считает эти явления однотипными. — Г. Г.), под Иосифом II в Аустрии, под Карлом XII в Швеции и под управлением Петра Великого в России и под толкини другии» (Приключения Телемаха, с. 3–4).

В Болгарии 30–40-х годов мы застаем скорее «предклассицизм», перерастающий уже в «постклассицизм», чем чистую классицистическую норму. «Предклассицизм» осуществился в стадии «школьного классицизма» (не случайно влияние виршей С. Полоцкого, Дм. Ростовского и Ф. Прокоповича на Н. Рильского, Н. Бозвели), который, не успев развиться в зрелый «классицизм», уступает место чувствительным тенденциям (ср. тот же Бозвели, Г. Т. Пешаков, Огнянович и др.). Но в 50–60-е годы классицистические тенденции оживают в сплаве с романтизмом. Такое соединение вполне закономерно (ср. Байрон, Гюго, Грибоедов, Кюхельбекер, ранний Пушкин и др.). Моменты жанра героической эпопеи мы встретим в романтической поэме Г. Раковского «Лесной путник» (1857). В его незаконченной поэме о Стояне и Бояне проступает жанр идиллии. Черты классицистической драмы с ее схематизмом образов и риторикой обнаруживаются в романтико-патриотических драмах Войникова (50–60-е годы) и Друмева и Величкова (70-е годы). Это факт, что в 60-е годы молодой Вазов восторгался Ломоносовым и Державиным и не понимал Пушкина (ср. его очерк «Даскалите»). Классицистическая риторика ощутима и в так называемой «даскальской» (учительской) поэзии 40–60-х годов.

творенная стихия. Анимизм первобытный и «созвучие души» человека нового времени и природы. Потеря своего «я» в обществе и поиски себя в природе. Одиночество и уединение. Пейзаж в фольклоре и на разных стадиях литературы. Осознание эстетической ценности фольклора как плод высокого развития литературы в ходе ее оттапливания от фольклора. Особенности «руссоизма» в ускоренно развивающихся странах. Открытие красоты естественного начала внутри человека. Доверие чувству. Владение собой как лицемерие. Непосредственность реакций как искренность. Утопия естественного человека. Любовь в фольклоре и литературе на разных ее ступенях. Эрос. Духовная, чисто социальная любовь — в христианстве. Куртуазный культ Прекрасной дамы. Возвышенная любовь — поклонение. Рационалистическая любовь-дружба. Любовь-утеха и анакреонтика. Любовь как индивидуальное чувство. Мотив предназначенности. Любовь как смысл существования. «Удельный вес» любви в жизни человека нового времени в сравнении с прежними эпохами. Любовь — чувство социальное и природное одновременно как тематический фокус искусства нового времени. Открытие внутреннего мира человека как специального предмета искусства нового времени. Психологический анализ. Раздвоение индивида на субъект и объект. Охота за собой. Освобождение литературы от дидактизма. Исповедь — на место проповеди. Жанры дневника, писем. Приближение литературы к простому человеку. Индивидуальные впечатления — на место однозначной всеобщей истины. Искажение вещи как ее воспроизведение в ее собственной мере. Тайна «субъективизма» как объективности. Почему познание себя может быть равным познанию объективного мира. Богатство внутренней жизни как универсальный ключ ко всем объективным явлениям. Способность максимально развитого сознания превращаться в *tabula rasa*. Открытость восприятия, его «пассивность» как выражение высшей активности сознания. «Всесимпатия». Перерастание активности внутренней жизни из связи в преграду между человеком и миром. Заколдованный круг индивидуального творчества. Утрата объективных критериев и пропорций. Превращение диалектики в релятивизм. Распадение синтетической картины мира, созданной рационалистическим сознанием, на мозаику отрывочных наблюдений. «Возвышающий» индивида обман и «низкие истины» жизни. «Гений» и «инертная» толпа. Естественное перерастание проблемы предмета и содержания художественной литературы в проблему художественной способности, видения (метода отражения и воспроизведения). Перерастание «что» в «как» и зависимость первого от последнего. Превращение особенного предмета художественной литературы во всеобщий принцип видения бытия, распространяющийся на все его предметы и явления. Погружение в микромир человеческой души как выход в макромир мироздания. Восстановление непо-

средственного единства человека и мира, но происходящее уже в сознании. Социальный характер и естественный человек. Эгоизм и чувство личности. Действование, которое не есть поступок, и созерцание, которое есть поступок. Диалектика естественного и социального в действительной жизни и в иллюзиях человека нового времени.

Рационалистическая однозначность, ясность и простота в осмыслении жизни и воспроизведении человеческих характеров в литературе, однако, начинают исчезать по мере распада единства личности и общества. Его симптомы улавливаются уже в относящейся к 1838—1839 годам переписке Н. Рильского и Р. Поповича¹. В письме от 9 ноября 1838 года Н. Рильский горько сетует на безрезультатность всех усилий пробудить инертную массу к активной, сознательной жизни:

«Я объят отчаянием и охладел к трудам, касающимся нашего родолюбия, ибо я чрезвычайно огорчен некоторыми здешними делами, которые никак не могли пойти по нашему желанию, несмотря на весь наш кровавый пот и неутомимые труды. Того ради... я и отступился от всех своих намерений, относящихся к пользе нашего народа...»

В ответном письме от 18 ноября 1838 года Р. Попович обращается к Неофиту со словами утешения: и ему знакомы минуты отчаяния и разочарования, и он «таковы, господин мой, все болгарские дела: не идут они, как должно или как лучше по мысли кого-либо, но как случится». Как нельзя более точно выражено здесь обнаружившееся противоречие между объективным ходом вещей и субъективным желанием личности, между объективной закономерностью и рационалистической мыслью, которая, оказывается, не тождественна объективной, абсолютной истине, а является лишь субъективной, относительной. Это открытие ввергает просветителей, веровавших во всемогущество разума и нравственной проповеди, в «глубокий ров лютого отчаяния» (по выражению из письма Н. Рильского). Как же урегулировать противоречие между субъектом и объектом и каким практическим моральным принципом руководствоваться в своем по-

¹ Отрывки из писем приведены у Б. Пенева (см.: Б. П., III, 474, 475, 477).

ведения? Р. Попович делится с Н. Рильским житейским постулатом *практически чистой совести*, который он выработал на опыте своей жизни:

«И много уже времени тому назад я отчаялся и решил не мудрствовать много, но вести свои дела, как получится, потому что тяжёлы наши болгары и совсем не привыкли к этому (общественному делу. — Г. Г.), — и ты говори как хочешь, а они все тянут в свою сторону. Того ради и не скорби впустую и не иставяй без пользы, потому что ты нужен и своему отечеству, а наипаче и себе самому (впервые это противопоставление значимости человека для себя и для общества. — Г. Г.), и как ты сам примечашь, так и следует поступать в соответствии с временем, ибо оно всему наилучший учитель...»

Побуждай дела идти, куда можешь и докуда они идут, а коли увидишь, что они совсем не идут, то возымеешь утешение, что ты трудился сколько мог, а уж если не идут, — что поделаешь?»

Н. Рильский, которому эта мысль пришлась чрезвычайно по душе, в ответном письме формулирует ее следующим образом:

«Наша совесть должна нас достаточно успокаивать, если мы хотели, но не могли; напротив того, мы должны скорбеть, если мы думали, что могли, но не испытали».

Открывшееся противоречие между субъектом и объектом, свободой индивидуальной воли и исторической необходимостью рождает, таким образом, стремление их примирить в мышлении (именно в *сознании*, ибо в материально-практической области они примирены в капиталистической формации быть не могут). Возникает философствование в духе нового времени с типичным для него дуализмом теоретических и практических принципов. Этот дуализм здесь еще не заходит в антинормию, а в силу неразвитости противоречий в болгарской жизни и в мышлении приводит в сфере рассудка к компромиссному решению в духе формального принципа золотой середины, умеренности желаний. Но это примирение формальное. И хотя рассудок может удовлетвориться им, что-то в человеке протестует, и «практически чистая» совесть не приносит мира душе. Она скорбит и мятется оттого, что не находит теперь полного выражения в деятельности и общезначимом мышлении, то есть в сфере объективной, социальной. И этот «остаток» общественно не реализованных субъективных душевных сил личности так и остается ее индивидуальным достоянием. Он заперт в ней и начинает развивать субъек-

тивную внутреннюю жизнь. Он разъедает душу, волнует ее, смутно бродит в ней и ищет выхода. Так распадается рационалистическое единство духовной жизни человека и рождается противоречие между рассудком и чувством. Ибо именно эмоциональная жизнь выделяется человеку в новое время как сфера чисто индивидуальной активности (в отличие от социальной). И здесь уже превалирует естественное начало. Рационалистическое мирозерцание начинает в литературе сменяться мироощущением *чувствительности*. Типичные для последнего настроения одиночества, потребность в друге, чтобы излить ему свою печаль, выражены в последнем письме Н. Рильского Р. Поповичу от 20 августа 1839 года, написанном накануне их разлуки. Невиданное доселе в Болгарии сосредоточение на своих чувствах, переживаниях, их анализ, рефлексия выдают в наших корреспондентах эмоционально утонченных людей, которые ценят свои чувства и даже гипертрофируют их:

«И мне, что это будет с моей стороны последнее (письмо), в котором заключено и наше последнее целование. Воистину, меня очень *опечалило* Ваше чувствительное признание, в котором Вы признали, что и Вы почувствовали ту же самую *скорбь от разлуки* нашей, которая и меня едва не растерзала и которая для меня, быть может, *сугубо тяжела*, как Вы можете заключить, нежели для Вас. Ибо я, *удаленный там, в той пустынной обители*¹, от всякого столь дорогого содружества, яко Ваше, не буду иметь никакой поддержки. *Но увы, судьба* наша так определила... Ваше приятие мне столь необходимо, сколь и само дыхание... Где теперь я могу надеяться иметь такого друга, как Вы? Приятелей у меня воистину много и может быть еще больше, но они мне бесполезны. А Вы, кто мне был полезен во всем и являлся опорой во всяком моем начинании, остаетесь далеко от меня. Вот почему моя скорбь должна быть больше Вашей». (Типичный для сентиментальной эпохи спор: кто кого «переживает». — Г. Г.)

Этот гимн дружбе и элегия, рожденная ощущением одиночества, эта меланхолическая печаль и чувствительная утонченность слога — признаки нового литературного периода, когда предметом литературы становится прежде всего внутренний мир личности².

¹ Характерная для чувствительного мирозерцания туманность мышления, выражающаяся в употреблении неопределенных слов вместо точных. Рильский, когда он еще был чистым рационалистом, сказал бы здесь: я еду из села Копрившицы в Рильский монастырь.

² О развитии у Н. Рильского в 40-е годы внутреннего самозерцания свидетельствуют некоторые биографические факты.

Этот период начинается именно тем недоуменным первооткрытием противоречия между царствующим в мире объективным законом и интересом личности, которое мы уловили в переписке Н. Рильского и Р. Поповича. Это открытие приводит к целому перевороту в мирозерцании и мироощущении человека. Весь мир начинает восприниматься теперь в свете этого противоречия как утративший стабильность, зыбкий, изменчивый, управляемый непостижимыми законами, вырвавшимися из-под власти человеческого разума.

«Время за один год совершает много удивительных перемен, — говорится в помещенном в «Забавнике» за 1846 год «Рассуждении о человеческой жизни», являющем собой один из первых в Болгарии образцов философствования в духе нового времени. — Многие деяния ежедневно падают, а многие — нечаянно поднимаются, и око человеческое с удивлением смотрит на них, но ничего не может увидеть и что-либо познать в вечном этом падении и вознесении, кроме непостижимой судьбы Божией»¹.

Для патриархального сознания категории времени не существовало, ибо жизнь мерно текла, согласно раз заведенному порядку. Бурный темп буржуазного раз-

В 1843 году он построил на свои средства виллу возле Рильского монастыря (но вне его стен), где до конца жизни отдался писательской и филологической деятельности. Этот «дом безмолвия» он предназначал и для того, чтобы «доставить возможность писателям, посещающим монастырь, *вдали* от монастырского шума мыслить и писать что-либо для нашего народа» (цит. по кн.: Б. П., III, 478). Дом его находился в живописнейшем месте Рильских гор, у подножия горы Бричебор, откуда открывался вид на Царев-верх. По его признанию, созерцание природы подкрепляло его духовные силы. Своим ученикам он говорил позднее: «Наблюдение природы, которая есть творение руки Божией, возвышает душу к Богу и помогает человеку совершенствоваться» (цит. по кн.: Б. П., III, 480). В 60-е годы он написал книгу «Описание болгарского священного монастыря Рильского», где посвятил окружающей природе вдохновенные строки: «...боры приснозеленые, буки высокие и благосеннолиственные, дубы великие и многоветвистые, липы благовонные, тополи высоковерхие...» (цит. по кн.: Б. П., III, 479—480).

Над входом в дом и на стенах он написал стихи. В доме висел его автопортрет (Н. Рильский в юности учился иконописи у Дм. Зографа, а теперь уже написал не икону, а автопортрет). Он первый вел дневник. Правда, по замечанию Ив. Д. Шишманова, его дневник похож скорее на журнал метеоролога, где аккуратно записаны данные о погоде, нежели на дневник — беседу с самим собой. О тонкой и нервной душевной организации Н. Рильского вспоминает и его ученик И. Груев: «Учитель Неофит был нервным, раздражительным человеком, не терпел ни малейшего шума и часто бил немирных учеников» (цит. по кн.: Б. П., III, 976).

¹ Забавник за лето 1846, от К. Огняновича. Париж, 1846, с. 70.

вития позволяет человеку ощутить биение пульса времени, и теперь он улавливается во всем:

«За один год, — продолжает автор «Рассуждения», — случается народу изменить свои законы, а вместе с ними и нравы, и обычаи, чувства, пороки и добродетели, свои увеселения, радости и горести. Там, где путник проходил год назад, теперь почти не верит своим глазам и ушам: города, села, улицы и дома стоят, как и прежде, также и реки то же самое течение имеют, но люди, *внутренне изменившиеся*, следуют своим умом, словом и делом за *обстоятельствами времени*».

На фоне относительно неподвижной природы и внешней обстановки человеческой жизни тем острее ощущается движение мира социального, изменения в душах людей. Так рождается *контрастное видение мира*. Жизнь человека предстает как цепь радостей, компенсируемых страданиями, и наоборот: «Некогда богатый, счастливый человек теперь квасит черный хлеб горчайшими слезами». В доме умершего старца веселится младая жизнь.

«И так всегда обыкновенно бывает: где прежде господствовала радость, там сейчас владеет неизреченная жалость (скорбь), а где существовала жалость, там на ее месте сейчас царствует преизлишняя радость. Они суть, естественно, две сестры, которые поочередно всякое царство, всякий народ, всякий град, всякое село, всякий дом и всякую беднейшую хижину посещают.

Словом, «где стол был яств — там гроб стоит». Да, именно этот, «державинский», тип мироощущения устанавливается теперь в болгарской литературе. Сознание впервые обнаруживает противоречие и движение как сущность жизни. Оно делает гигантский шаг к диалектическому видению мира. Но оно еще только выходит из рационалистической метафизики и движется во многом в рамках формально-логического мышления. Обнаружив противоречие, сознание останавливается на противоположностях, полагая одну против другой, сопоставляя их, но не постигая их живого единства, взаимопроникновения, не понимая необходимости противоречия, видя в нем нечто неисповедимое, иррациональное; и человек лишь с трепетом преклоняет колена перед державной волей времени и силой обстоятельств. «Непостижимая и правосудящая Судьба!» — восклицает Н. Бозвели в одном стихотворении. Образ Судьбы, Фортуны мы встретим по-

чти у всех болгарских писателей 40-х годов¹. Образом колеса Фортуны начинается «Рассуждение о человеческой жизни»: «Сколь чудесна жизнь человека! Она уподобляется колесу, которое непрестанно катится по земле и каждое мгновение изменяет свой вид и образ» — и заканчивается двумя измечтанными, посвященными судьбе, в одном из которых развертывается образ античных парок, прядущих нить человеческой жизни².

Если в предшествующий (рационалистический) период человек чувствовал себя в силах держать в руках и направлять по воле своего разума историческую необходимость, то теперь она как бы вырвалась из-под его контроля. Она обнаружила свою активность, упругость и теснит человека из сферы общего, где она хочет царствовать одна. И в Болгарии, где едва-едва возникли стремления к преобразующей общество деятельности, уже возникают центробежные в отношении общества тенденции. Сфера государственных, политических интересов обнаруживается как враждебная личности и подвергается критике с позиций последней, которая начинает предъявлять ко всему требования *гуманности*³. Рушится иллюзия просвещенного мо-

¹ В Болгарии XIX в. мысль о превратностях бытия вселяла не только мистический ужас, но и светлую надежду на изменение жребия отечества, веру в то, что судьба вновь улыбнется болгарам. Поэтому болгары слагают судьбе не только меланхолические элегии, но и поют ей гимны. Образ Фортуны ассоциируется у автора «Рассуждения» в «Забавнике» с образом Феникса: он замечает, что науки и просвещение вновь возрождаются теперь в Греции и Болгарии, как Феникс из пепла.

² Ощущение зыбкости, иррациональности жизни сказывается и на возникновении интереса к повествованию с драматическим сюжетом, исполненным перипетий, зачастую совершенно алогичных (см. ниже сюжет повести «Потерянное дитя», 1844). Это уже не возрожденческая авантюристность: жизнь плута исполнена не меньших подъемов и падений, однако за ними не стоит ничего мистического.

³ Сюжет вышедшей в 1844 г. в двух переводах драмы Трауцшера «Велизарий» (популярность ее объяснялась, очевидно, тем, что там действуют «благородные разбойники», болгары по национальности) строится на конфликте человечности и деспотизма. Велизарий, прославленный полководец, оклеветан завистниками перед императором Юстинианом. Ему выкололи глаза. Слепого старца приютил у себя Гелимер, бывший царь вандалов, взятый некогда Велизарием в плен и ныне живущий отшельником на лоне природы. Оба — жертвы судьбы. Они рассуждают о тщетности славы, о верности и приходят к идее стоицизма, то есть идее лишь индивидуальной (не признанной обществом) добродетели (такой

нарха. Если раньше он считался непогрешимым (*deus ex machina*) и не «разделялся» на государя и человека (ср. «Сид» Корнеля), то теперь как ведущее выдвигается требование: будь на троне человек! И с этой позиции начинается моралистическая критика деспотизма. Не случайно в 1845 году издается перевод «Телемаха» Фенелона, столь популярного во всех странах в период начала кризиса абсолютизма и распада классицистического сознания именно вследствие его живых моралистических уроков и изложенного там нравственно-го кодекса, которому должен подчиняться правитель. В «Забавнике» за 1844—1846 годы Огняновича помещена восточная притча «Небрежение родительское и неблагодарный человек» о том, как у гуманного царя под влиянием дурного воспитания вырос сын-деспот. Коварный воспитатель втолковывал царевичу,

«что его рождение — царское и кровь его — царская, более благородная, чем кровь его подданных, ибо сам Всевышний Промысел отделил его положение от других людей и от его простых подданных, которые даны ему, чтобы покоряться и его царскую волю без долгих рассуждений и проволочек исполнять, не проверяя, противоречат ли это законам государства. Ибо (по учению воспитателя) каждый царь имеет свободную власть дать, отнять, разорить все, что ему ни заблагорассудится, независимо от закона» («Забавник», с. 83).

Перед нами целая система буржуазно-правового, гуманистического мировоззрения, которое против сословно-феодалного, полуприродного права крови выдвигает чисто социальную норму — закон. Он ограждает право личности. Если деспотом она рассматривалась как «колесик и винтик», механическое орудие его воли, то теперь она дерзает обо всем «сметь свое суждение иметь» и контролировать через закон действия правителя. В противовес развратному деспоту и низким страстям, царствующим при дворе, в притче выдвигается мирный дровосек, живущий в хижине на лоне природы. Частная жизнь представляется как благословенный приют, тихая гавань среди бурного и грязного моря общественных страстей. Если раньше

постановки вопроса о чести не могло быть в эпоху расцвета классицизма). В конце, правда, верность Велизария вознаграждается, но лишь случайным образом. Юстиниан просит прощения у опального полководца и говорит, что он впервые познал высшую радость, возможную в этом мире, — «радость покаяния». Итак, идеал частной жизни торжествует над общегосударственным началом.

Н. Рильский воспевал честолюбие, а Н. Бозвели — славу, то теперь эти страсти ставятся в отрицательный ряд. Н. Бозвели в стихах 1847 года предается меланхолическим медитациям о славе: «Ты в мрачном гробе истлеваешь — блистанье славы уж не льстит»¹. Коварный воспитатель (в притче из «Забавника») прививал царевичу «Славолюбие, Лицемерие, Гнев, Любовь к Роскоши, Невоздержание в телесных желаниях и увеселениях, свободную волю делать все, что принесит удовольствие его телу», и, наконец, «ядовитейшую страсть — Гордость» («Забавник», с. 83). Все эти страсти проистекают из активного отношения человека к жизни. Им противопоставляется идея страдательно-пассивного отношения к жизни: смирение, умеренность в желаниях, стоицизм. Претерпевший до конца — спасется. Вновь возрождается религиозная мораль. Однако если раньше она освящала сферу общесударственного бытия, то теперь освящает сферу частной жизни и мещанских семейных добродетелей. В 1844 году Хр. Павлович переводит первую в Болгарии сентиментально-моралистическую повесть «Потерянное дитя»². В повести проводится мысль о том, что смирение и упование на бога вознаграждаются: так, здесь к несчастной матери возвращается ее сын.

Таким образом, в Болгарии становящееся буржуазное сознание за десятилетие проходит целую эпоху. Если в Европе во время Ренессанса будущее третье сословие выступало против всяких норм, сковывающих человека, то в эпоху Просвещения идея свободы воли отождествляется с феодальным произволом («свободная воля» ставится автором восточной притчи в «Забавнике» в ряд дурных страстей деспота) и буржуазное сознание в ограждение прав личности выступает за законность, как средство ограничения свободы воли. Если в эпоху Возрождения мы видим буйное пиришествие страстей, плоти, то в эпоху Просвещения третье сословие вырабатывает кодекс гражданских и семейных добродетелей, близкий к старым, христианским нормативам³. В Болгарии же смена этих стадий мораль-

ного, гражданственного сознания мало заметна именно из-за стремительности ее протекания и просвечивает лишь как тенденция.

Отвращаясь от общественной сферы, взгляд человека устремляется в глубь себя. Огнянович прямо переносит вопрос о свободе в психолого-этический план: главное — это не свобода политическая (внешняя), а свобода духовная — от невежества и страстей.

«Ничто другое не отсутствует у Болгар, кроме нравственной свободы, то есть наука, просвещение и благообразование ума и сердца... Народ всегда находится в бедности, несчастьях и вечном рабстве, ибо если мы и не работаем на внешних мучителей, то порабощаемся самими своими страстями, которые владеют нами и держат нас под игом рабства и вечного несчастья» («Забавник», с. 8–9).

Просвещение, таким образом, вступает в Болгарию в новую фазу, в которой главным уже становится не рационалистическое, а *сентиментальное воспитание*, культура чувств. Разум и созданная им цивилизация начинают критиковаться с позиций сердца. «Без души просвещеннейший умница — жалкая тварь!» — восклицал герой Фонвизина в аналогичную эпоху в России. И не случайно в восточной притче из «Забавника» появляется в качестве отрицательного персонажа *просвещенный воспитатель с низкой душой*,

«который за свое высокое знание и мудрость имел у всех вельмож большой почет и даже у самого царя встречал доверенность и любовь. Но никто не мог проникнуть в его внутренность душевную и увидеть проницательным оком его гнусную душу, его лицемерие, лукавое и притворное сердце: да и не мог никто предположить, как заодно с такой мудростью могли обитать в человеке отвратительные страсти и развращенные мнения, которые могли причинить пагубу всему человечеству» («Забавник», с. 81).

Если раньше просвещенность рассматривалась как абсолютно положительное качество, то теперь она ставится в зависимость от качеств души. Если раньше

аскетической моралью. Носителями же ренессансной полноты жизни, но уже в потребительской форме гедонизма, оказываются в XVIII в. аристократы. В их среде атеизм, часто в форме вольтерьянского скептицизма, распространен больше, чем среди буржуазии. В Болгарии, в силу ускоренного ее развития, просветительский аскетизм наступает раньше, чем возрожденческая полнота жизнеощущения. Точнее: они будут причудливо развиваться рядом, как мы увидим при анализе анакреонтики и любовной лирики 40-х годов.

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 303.

² Ее автор — Ганс Христиан Шмидт (1768–1854).

³ В Западной Европе третье сословие в эпоху Просвещения, следовательно, во многом противостоит своим же идеалам эпохи Возрождения. Просветители отказываются от возрожденческой полноты жизнеощущения и зачастую смыкаются с религиозной

европейская цивилизация была абсолютно притягательной, то теперь обращают внимание на упадок нравов в современной Европе, где, по словам Фотина, человека не учат «ни Бога знать, ни царю покоряться, ни священника почитать, ни старца стыдиться»¹. И вновь, как в период господства фольклорно-религиозного сознания, на щит поднимаются патриархальные болгарские добродетели: чистота и простота нравов, незлобие, гостеприимство и т. д.². В «Забавнике» Огняновича помещена заметка «Гостеприимство славян»:

«Во всех летописях восхваляется гостеприимство славян, редкое у других народов... Всякий славянин, выходя из дома, оставлял свои двери открытыми и готовую пищу для странника и путника. Торговцы и разные ремесленники усердно посещали славян, между которыми не было ни грабителей, ни разбойников. А бедный славянин, если нечем ему было угостить чужестранца, имел право взять без разрешения у своего богатого соседа все, что ему нужно для его гостя, и важность и долг гостеприимства всегда оправдывали такую дерзость и преступление» («Забавник», с. 65–66).

Как видим, в век неприглядной буржуазной практики уже рождается потребность в иллюзии, в неосуществимом идеале (в рационалистический период идеал казался ясным и осуществимым). И человек, с прогрессом цивилизации вынужденный расстаться с естественным миром патриархальности, полуприродных отношений в социальном бытии, впервые ощущает их прелесть и стремится возродить их хотя бы в своем частном бытии. Стихотворение Н. Герова с выразительным заглавием «Плач от одиночества»³ (1841–1842) превосходно воссоздает настроения человека, у которого жизнь обрубаёт патриархально-родственные связи и бросает его нагим и одиноким в холодный социальный мир:

Кога слана веке начна да пада
И шумата веке вся пожълта,
Тогава нужда менека извади
От къщата на мойт драгий баща.

¹ Фотин К. Избр. съч., с. 47.

² Вспомним, как Паисий противопоставлял «мудрым и политичным грекам» простосердечных болгар: «боле есть болгарская простота и незлобие».

³ Имеется в архиве народной библиотеки им. В. Коларова в Софии.

(Когда уже стал оседать иней и пожелтела вся листва, тогда нужда меня извлекла из дома моего дорого отца.) А жестокая «нужда» эта состояла в том, что Н. Герова, который уже «превзошел все науки» у себя на родине, посылают учиться в Ришельевский лицей в Одессу. Совсем недавно этот акт преисполнял души будущих «Невтонов и Платонов» праздничным чувством: ведь они устремлялись к светочу разума, науки. А теперь об этом пишется как о страдании: приходится ехать «на чужбину, чтобы чернеть с тоски там, где нет утешения, а все — огорчение». Попав в чужой город, наш герой скитается без цели среди чужих людей и берет лиру, чтобы оплакивать свое одиночество оттого, что у него теперь нет ни отца, ни матери, ни дяди, ни тети и т. д. В заключение поэт взывает к богу с просьбой вернуть его в теплое родное гнездо, чтобы там его жизнь прошла тихо и мирно.

С человеком, выбитым из патриархальной колеи, мы столкнулись еще в «Житии» Софрония. Но тогда он не осознавал принципиальной разницы между старыми и новыми условиями жизни. Потому он испытывал лишь физические страдания. Нравственная категория *одиночества* совершенно чужда сознанию Софрония, ибо и скитаясь по миру он ощущает себя в интимном родстве, в непосредственном единстве с ним.

Итак, если в начале пути люди того времени видят впереди лишь цель и идут вперед не оглядываясь, то, дойдя до определенного этапа по дороге цивилизации, когда исчезает яркий, новый, праздничный характер движения и оно становится будничным, они начинают осознавать, что путь далек, а жизнь коротка и что цель равнодушна к тому, дойдут они до нее или нет. Здесь-то человек чувствует, что от старого счастливого единства он ушел, а к новому не пришел. И тогда исходный пункт движения предстает не со стороны своей сонной и бессодержательной неподвижности, а со стороны покоя и безмятежности. Человек *оглянулся*. И он увидел то, чего не видел раньше, в патриархальный период, когда оно было у него под рукой и он им дышал, как воздухом: он увидел красоту естественного начала в жизни — *Природы*, фольклора, простых чувств, — которые предстали в противовес своим антагонистам: цивилизации, литературе, разуму. Так в литературу на этой ступени хлынуло все естественное, начиная от появления интереса к детству — картин

детства и образов детей (на Западе лишь с XVIII века в литературе начинают изображать детей) — до картин природы. Надо, однако, со всей силой подчеркнуть, что лишь благодаря социальному засверкала для человека красота природного. Естественная красота — человека, природы, фольклора — становится доступна лишь на определенной ступени выработки «искусственной» красоты — общества, цивилизации, литературы. И в этом смысле естественная красота светит отраженным светом искусственной, и «прошлое» получает свое содержание от «будущего».

В самом деле, неутилитарное, непрактическое, *созерцательное* отношение человека к природе становится для человека возможным, лишь когда в процессе *активной борьбы* с природой человечество выстроило вокруг себя, по выражению Горького, «вторую природу» и человек начал задышаться в «неволедушных гор-родов». Чтобы ощутимо представить себе разницу в восприятии природы на разных этапах общественно-го развития, сопоставим рассказ Софрония о том, как он ночью бежал по горам из Врацы, с описанием горной природы в путевых письмах Н. Герова (1846).

У Софрония:

«Ночь темна, погода дождлива, а горы *отвесные*, высокие. Сколько раз на пути я *надал*, пока мы добрались до Черепишского монастыря!» А оттуда — снова в путь: «И встал я, чтобы отправиться в другой монастырь, что в Софийской епархии. А там горы высокие, конь не может идти, а у меня *болели ноги*: не мог я идти пешком. А подъем и спуск *длятся пять часов*. И пока взбирался и спускался, *воистину, слезами оплакал свою жизнь!*»¹

У Герова:

«Когда наш путь стал пролегать через горы Старой Планины, многие вершины, которые перед этим нам казались высокими, оставались под нами и с каждым шагом снижались все больше и больше, и если (на первый взгляд) они все представляются одинаковыми, то (на самом деле) *являют собой великое разнообразие, и с огромным наслаждением оборачиваешься назад, чтобы их рассмотреть!*».

Вот Геров приближается к родной Копривщице. Еще один перевал — и он дома, но даже предвкушение встречи с родными не заслоняет от него красоты природы:

¹ Софроний Врачански. Избр. съч., с. 29. (Курсив мой. — Г. Г.)

«Когда я поднялся вверх на Чумену поляну, я, начав рассматривать вокруг лежащие горы Старой Планины, *забыл, что приближился к селу, — какой вид!*

В Ваших херсонских пустынях (письмо адресовано друзьям, оставшимся в Одессе. — Г. Г.) никакое описание не может дать понятия о чем-то *столь величественном*. Мы стояли на том месте, где Старая Планина образовала отрог, и находящиеся на отроге и на хребте высокие вершины осветило солнце, а вершины пониже покрыло облако. Из лежащих высоко ложбин выползают клубы мглы и катятся по хребту, пока не улягутся в каком-нибудь ущелье или не растекутся по долине. Вдоль всей Старой Планины, насколько хватает глаз, протянулся пояс из облаков, а с ее вершины до противоположного отрога взвился над полем полукруг радуги. Этот вид был выше всякого описания»¹.

Природа воспринимается Софронием лишь как физическая преграда на его пути, и она, соответственно, вызывает чисто физические ощущения: Софроний рассказывает, как *трудно* было взбираться, как у него *болели ноги*, а конь не мог идти. Все это абсолютно не существенно для Герова. Мы не знаем, как — пешком, верхом или на повозке — он поднимался, трудно ли это было для его тела (очевидно, цивилизация позаботилась о том, чтобы он при подъеме не ощущал неудобств), зато узнаем, как это было *красиво* и какие духовные переживания волновали нашего путника. Он даже забывает о близости родного села, о встрече с родными и в благоговейном, пантеистическом экстазе как бы сливается с мирозданием.

Интерес Софрония к природе — практический, и потому он видит ее крайне субъективно: лишь в отношении к своим минутным интересам. Никакой объективной картины природы, как она сама по себе существует в реальности, он дать не может. Геровское отношение к природе лишено практического интереса, и он оказывается способен передать явление в его объективной истине, воссоздать его, употребляя выражение Маркса, «по мерке самого предмета». Индивидуалистическая свободная личность, таким образом, отражает действительность в известном смысле более объективно, чем сознание человека, находящегося в бессознательном единстве с общественным целым.

Это превосходство, однако, не абсолютно. Вду-маемся в общий содержательный комплекс каждого из приведенных отрывков, в которых мы произвольно

¹ Из архива на Найден Геров, кн. II, с. 942, 944. (Курсив мой. — Г. Г.)

выделяли лишь одну сторону — отображение природы. В обоих случаях одна и та же художественная проблема: противоречие между человеком и природой. Софроний прекрасно передает активность, энергию, волю человека, взятого в его *деянии*, то есть охватывает самую человеческую суть проблемы. У Герова же человеческая сторона проблемы представлена лишь как бездейственное, безвольное созерцание, пассивно отдающееся воздействию со стороны природы, которая здесь является активной силой.

Но у Софрония (как вообще в патриархальном обществе и его отражении — фольклоре) отношения между человеком и природой предстают как «человечные» именно потому, что человек сам еще полуприроден. Изображая человека и его энергию, Софроний передает в них природное начало. Движимый инстинктом самосохранения, он бежит, чтобы спасти свою жизнь. Он передает физические ощущения: боль, плач. А вот Геров, изображая, казалось бы, только природу, на самом деле воспроизводит в ней красоту, то есть духовное, социальным опытом человечества обретенное начало. Описание природы здесь насквозь очеловечено, одухотворено. В нее проецируется душа человека, одинокого в социальном мире.

Освободившись от бессознательной слитности с общественным организмом, человек почувствовал ограниченность позиции только личной свободы. Он стал тяготиться ею, ибо она обрекала его на холодное одиночество. И он вновь ищет опоры вне себя, хочет слиться с чем-то прочным, вечным, а не преходящим, каким является его личное бытие. Когда общественные отношения разовьются достаточно, человек находит внутри общества социальные силы, с которыми он сливает свою волю, и оставляет след в преобразовании общества. Другой же сущностью, в которой человек находит опору, теперь является природа. В городе, среди суеты, он кругом наталкивается на созданное обществом и, кажется, теряет себя. Вновь же он обретает себя именно в уединении, на лоне природы. Именно она бесконечно отзывчива и откликается на малейшие движения души, хотя в то же время тяготит и подавляет человека спокойным величием и невозмутимостью бессмертия.

Для Герова природа — друг, тогда как для Софрония она — мертвая, враждебная, бездуховная сила. Ге-

ров стоит, оглядывается и наслаждается. Софроний бежит, спотыкается, падает и вновь карабкается, чтобы поскорее избавиться от этой проклятой напасти — природы. У Герова — день, и он воспроизводит свет и тени, краски (радуга) поразившей его картины. У Софрония — ночь. Днем он природы не замечает, так как при свете она не доставляет уже неприятностей.

И Софрония, и Герова на пути застал дождь. Но если Софроний прямо сообщает об этом, чтобы передать, какие еще испытания свалились на него, бедного, то для Герова дождь только потому попал в поле внимания, что благодаря ему он смог увидеть потрясающую его арку радуги.

Так в каждой клеточке сказывается новое мироощущение человека, которое и породило *пейзаж* в литературе.

Фольклор его не знает. Природа выступает там как одежда антропоморфических божеств, то есть не сама по себе, а пронизанная человеческой жизненностью (которая сама носила не столько социальный, сколько природный характер). Представления о природе были поэтому крайне абстрактные, односторонние, субъективные, мерились на человеческий узкий аршин, а не объективной мерой самих природных явлений. Далее, с утверждением в человечестве собственно общественной жизни, внимание переключается на создание именно «второй природы», и человек забывает, что через нее он опосредствует свое отношение к «первой» природе.

До 40-х годов сознание болгар целиком заполнялось делами общественными: религиозными, государственными, просветительными. Если их взгляд и падал на материальное окружение человеческой жизни (в различных «географиях» и «землеописаниях»), то они видели лишь то, что создано человеком: города, ремесла, торговлю, монастыри, школы и т. д. Даже неизмеримо более развитые нации Запада вплоть до XVII—XVIII веков по-настоящему не видели природы. Великие мастера итальянского Возрождения весьма условны в пейзажных моментах своих картин. Люди тогда были слишком полны слитностью с общественным бытием и не испытывали потребности в одиночестве, самоуглублении. В классицизме природа тоже играет лишь роль социально организованного (симметрично, гармонично прилаженного) фона (па-

стораль, идиллия) или служит условным одеянием для риторических олицетворений (ср. ломоносовский образ России — женщины, простершейся от Великой Китайской стены до Каспийского моря и упирающейся головой в облака, — образ, никак чувственно не представимый и даже уродливый, антиэстетический).

Лишь когда вторая природа (общество) противостала человеку как его отчужденная сущность, тогда свою истинную сущность он стал иллюзорно видеть в природе и начал осваивать ее эстетически. Встав в свободное отношение к естественной природе и не будучи от нее материально зависим, человек увидел ее собственную меру и начал воспроизводить ее в ее собственной органической жизненности и одухотворенности (а не в одухотворенности, приданной ей, вложенной в нее первобытными анимистическими представлениями дикаря). И именно эта свобода видения бытия: с одной стороны, способность крайне субъективного, социального отображения любого явления природы, когда оно непосредственно делается зеркалом человеческой сущности («На небе красный, как марсельеза, вздрагивал, околевая, закат».— Маяковский, «Облако в штанах»), — и, с другой стороны, способность передать любое явление природы как существующее само по себе (как у М. Пришвина, например), когда человеческое наслаждение природой опосредствовано именно тем, что человек наслаждается своей свободой воспроизвести все в мире в его независимом от человечества существовании, — вот это и есть сущность эстетического отношения человека к природе, которое и порождает в искусстве нового времени пейзаж. И он появился впервые в XVII веке в нидерландской и фламандской живописи, в стране, где впервые природа полностью стала «второй» природой (даже их земля, почва отвоеваны у моря) и где человек обрел способность с наслаждением увидеть все окрест себя как отражение своей сущности, а естественную природу осознать лишь как неорганическое тело общества

Все естественное, данное матерью-природой, приобретает теперь неизъяснимое очарование.

Вместе с осознанием красоты природы приходит осознание эстетической ценности фольклора. В тех же путевых письмах Герова воспроизводится потрясающее впечатление, испытанное им от народной песни:

«Когда мы спускались с кургана вниз к селу Бяла, на поле, покрытом тенью, работала жница и пела. Услышал я ее голос — и что твоя Сеччи-Корси! (хотя лучшей певички, чем она, я в жизни не слышал!). Эта не сгибается вдвое, не натягивает свои жилы, как тетиву, не вращает губами и не морщит лоб, чтобы наполнить своим голосом всего лишь здание театра, — а работая и наклонившись за пела — да так, что голос ее наполнил тысячи долины, полился по деревьям, закачал лес и остановил путников в пути. И разве только у той женщины такой голос? Сколько раз я слушал их потом, да и сейчас иной раз их слышу, и уже не дивлюсь им, а начинаю сожалеть и говорю себе: почему не дается такой голос какой-нибудь артистке? Раз уж на чистом поле он носит свет и молнию и, как гром, врывается в твой слух, — уму непостижимо, как можно было бы вынести такой голос в театре, на сцене» (с. 936).

Раньше болгары не дорожили своим народным бытом, фольклором, обычаями, ибо все это было у них в избытке, а не доставало именно цивилизованности, и потому она представлялась как земля обетованная. Теперь вновь, после долгого перерыва, в литературу начнет проникать фольклор. Но если Паисий и Софроний писали наивно и фольклорно потому, что у них не было достаточной литературной культуры, то теперь Геров и др., именно поднявшись до определенного ее уровня, ощущают ее искусственность и сознательно стилизуют под фольклор свои сочинения.

Итак, постигнув красоту естественного начала в жизни, человек обнаруживает фальшь в мишурном блеске цивилизации. Что такое театр перед широким полем и горами! Что такое одесская оперная певица Сеччи-Корси, которая пыжится и надувается, перед волевой, ненамеренной песнью жницы! Что такое вообще жизнь в душном городе перед свободной жизнью на лоне природы! И Геров мечтает уйти от городской суеты и пожить в хижине среди сельской идиллии:

«На границе Тырновского округа есть один курган, довольно высокий. Право сказать, если бы был рядом виноградник, то по крайней мере на одно лето хотел бы я стать сторожем и соорудить хижину на этом кургане. Сколько *идиллий* (sic!) рождается в уме, когда озираешь оком поле близ села Бяла, позлащенное созревшими нивами, красиво желтеющими между кустарниками» (с. 936).

Как видим, *руссоистские* настроения отнюдь не чужды душе нашего путешественника. Однако оговорка о том, что пожить среди природы он желал бы лишь один год, весьма многозначительна. Слишком

¹ Очевидно, итальянская певица, выступавшая в Одессе в 40-е годы XIX в.

хорошо знаком Герову идиотизм деревенской жизни (если употребить выражение Маркса), слишком жив в его памяти материально-конкретный облик этой идеализируемой патриархальной идиллии! И он не поступится ради нее кипением, стремительным темпом жизни, высшими духовными наслаждениями, которые доставляет интеллектуальная жизнь современного европейского города.

Осознание красоты естественного начала вне, окрест себя протекало одновременно с осознанием ценности и красоты естественных, природных стремлений, заложенных внутри человека. Он все более осознает себя не только социальным, но и *естественным* человеком. И если раньше прогресс состоял в обуздании естественного начала и болгары во всякого рода учебниках благонравия прививали своим согражданам внешние нормы поведения, умение умерять свои непосредственные реакции, то теперь стала цениться именно искренность, а не этикет, содержание, а не форма. Показательно, что в восточной притче в «Забавнике» умение коварного воспитателя владеть своими мыслями и чувствами оценивается со знаком минус, как лицемерие и притворство.

«Воспитатель учил царевича притворству и лицемерию, с которыми надо всегда всех встречать, даже своих приятелей, чтобы можно было проникать в их истинные мысли и узнавать и испытывать их сердца. Это искусство необходимо властителю»¹.

Возникает интерес к изучению врожденных человеческих способностей, а вместе с тем — утопия естественного человека. Анализируя его столкновение с цивилизацией, пытаются выяснить, действительно ли сознание человека при рождении являет собой *tabula rasa* или оно уже имеет врожденные природой понятия о добре и зле. В этом отношении знаменательно, что в журнале Фотина «Любословие» в середине 40-х годов из номера в номер печатался рассказ о Каспаре Осере (Гаузере), нашумевшем в Европе 30-х годов психологическом феномене,

«повествование об одном человеческом природном состоянии, человеке, который был заключен в одном темном месте и изолирован от всякого общения с жизнью и познания света с младенчества вплоть до семнадцати лет». Не знал он ни языка, «ни того, что

есть солнце, а что день, что такое ночь, что есть человек». Когда же начали его воспитывать, его чувства обнаружили некую болезненную остроту... все ему представлялось свежо и первозданно. ...Никогда он, однако, не доверялся чужим словам и мыслям, пока сам своими руками не испытает и не осмотрит вещи»¹.

И автор далее задается уже метафизическим вопросом: вложена ли в человека от природы идея бога?

Человек начинает больше доверять своей чувственности, на основе которой можно освободиться от ложных мнений и предрассудков цивилизации. Возникает, с одной стороны, культ непосредственно природных радостей, отраженный в анакреонтике и легкой поэзии, а с другой — культ духовных чувств. И среди них, как наиболее социальные из естественных чувств человека, первыми были легализованы, осознаны как общественно (а следовательно, и литературно) значимые — потребности в дружбе и любви. *Тема любви*, а с нею и образ женщины как возлюбленной впервые входит в болгарскую литературу именно в 40-е годы XIX века.

Раньше любовь находила отражение лишь в фольклоре. На ранних ступенях патриархального общества любовь выступала как Эрос, как продолжение в человеке стихийной животворящей силы природы и как таковая — обожествлялась. Женщина выступала не как возлюбленная, а как объект природной страсти или как мать. Прогресс социального начала в человечестве преобразовывал и любовь. Из влечения к продолжению рода, из средства достижения человеком бессмертия как существа природного общество стремится сделать любовь чисто духовным чувством, средством соединения людей в общественный организм, в котором находит человек свое бессмертие как существо социальное. Христианство недаром признавало общественно (для него = божественно) значимой (ибо бог, согласно учению Христа, живет в общине) именно идеальную любовь к ближнему, любовь, независимую от пола. Оно легализует лишь один, и чисто духовный, женский образ — образ богородицы-девы, то есть опять не возлюбленной, а матери. Только в таком виде — как мать или отрешившаяся от плоти раскаявшаяся блудница — имела женщина право на существование в религиозной литературе. В «Житии

¹ Забавник за лето 1846, от К. Огняновича, с. 84.

¹ Любословие за 1844, 1845 и 1846 г., с. 146, 162, 177, 5.

Алексия, человека Божия» Огняновича два женских образа: мать и невеста. Но невеста-то, как она сама себя называет, — «лженевеста», то есть непорочная дева, и вместе с матерью они и воссоздают комплекс богородицы.

Эпоха рассудочного, а затем и рационалистического сознания вообще низводит сферу чувств (даже духовных — религиозных) на второстепенное положение. Однако здесь через раскрепощение мысли начинается раскрепощение личного начала, а вместе с этим и интеллектуальная эмансипация женщины, которая ведь тоже должна приобщаться к просвещению, чтобы стать достойной воспитательницей детей — будущих граждан. Как переходная от общества к индивидууму ячейка для литературы открывается *семья*. В Болгарии Фотинов на страницах своего журнала «Любословие» в 1845 году впервые заговорил о женщине именно в этом плане: не только как о матери, но и воспитательнице детей, и *друге* мужа (см. статьи в № 11 — «Советы матерям»; в № 13 — «Материнское влияние», «Священники, учителя, женщины» и «Училища для болгарских девочек»; в № 16 «Женское воспитание»; в № 21 — «Образование женского пола»). В последней статье содержится подлинный гимн женщине:

«Женщина создана с такими же умственными силами, как и мужчина... Славнейший Аристотель-философ доказывает очень ясно: если женский пол останется неученым, никакого совершенства человеческому роду не достигнуть, и справедливо говорит, что вся наша начальная и последующая жизнь зависит от женщины. На женских руках и через материнское воспитание протекают наши первые опыты. Из женских уст мы впервые слышим обо всех величайших Божьих созданиях. Женские заботы и попечение нас ранее всего воспитывают, и их мы имеем в качестве первого образца во всем. Жена образует для мужа все домашнее устройство и украшение: в ней состоит великое счастье мужа, а следовательно, и всякое благочиние. Одним словом, женщина есть первая и последняя причина нашего благоденствия и благополучия...»¹

Как противоположность этому отвлеченному, бесчувственному отношению к женщине в рационалистическую эпоху возникает абсолютно бездуховное к ней отношение, которое мы встречаем в анакреонтике (см. переводы Кипиловским ломоносовской анакреонтики, а также «Песни» греческого поэта Афанасия Христопуло). Женщина и чувство к ней выступают

¹ Фотинов К. Избр. съч., с. 66—67.

и там и там не как индивидуальные, а как абстрактные: в анакреонтике это условное, эстетизированное чувство. Показательно, что тот же Кипиловский, первый переводчик анакреонтики на болгарский язык, поясняя в переводе «Велизария» имя Афродиты (Лады, как он тут же в духе славянофильства заменяет ее аналогом из псевдославянской мифологии), с благопристойной стыдливостью обходит понятие «любовь» и называет ее покровительницей брака¹.

Когда же в Болгарии начался кризис рационалистического сознания и реабилитация чувств, духовное и чувственное отношение к женщине взаимопроникают друг друга (при господстве духовного начала). Любовь между полами выступает в форме дружбы или поклонения², то есть как идеальное (более социальное, нежели природное) чувство, а женщина — как идеальная возлюбленная. Такой тип любви мы застаем в лирике Н. Герова. В стихотворении — послании к Ч*** поэт обличает светского повесу, «утопающего в чувственной телесной сладости»:

Бессмысленно купаешься в веселье,
Цирци рядом с тобою лежат.
Тебе ли любить
Невинную красоту и простоту?³

Он рисует свой идеал любви возвышенной как чувство святого, требующего благоговейного к себе отношения. Он зовет возлюбленную покинуть шумный

¹ Велисарий, от К. Х. Траудсен. Прев. Ан. Ст. Кипиловски. Лейпциг, 1844. Примеч. к с. 34.

² Подобным же образом и предренессансная форма любви (поклонение Прекрасной даме в куртуазной литературе или образ Беатриче у Данте) заимствует дух и форму у христианского обожествления богородицы и становится общественно значимой именно как чисто идеальная, высокая любовь. В Болгарии в силу отсутствия собственно ренессансной эпохи, тип предренессансной куртуазной любви и тип петраркистской высокой любви сливаются со степенью любви сентиментальной. Потому, если бы мы, например, стали искать здесь женский образ, типологически равный Дантовой Беатриче (который соединяет в себе образ Прекрасной дамы с идеей богоматери и является аллегорией и любви, и истины, и красоты, и родины — словом, всего светлого в мире), мы обнаружили бы его черты и в аллегорическом образе Мати Болгарии в диалогах Н. Бозвели, и в образе возлюбленной в лирике Н. Герова.

³ Эти и следующие стихи цитируются по рукописям Н. Герова, хранящимся в Архиве Н. Грова в библиотеке им. В. Коларова в Софии.

и пышный город и жить в сельской простоте и спокойствии. Там они насадят сад и будут вдвоем ходить и наслаждаться присутствием друг друга. Там, разумеется, соловей будет петь на заре и веселить влюбленных, а тихий ветер будет развеивать кудри возлюбленной.

Для Герова любовь — созвучие душ. Она разрешает одиночество, в котором страдают разобщенные в современном ему обществе индивиды. Но это не есть слияние двух людей, тяготеющих друг к другу по абстрактному половому влечению или рассудку. Это конкретное, индивидуальное чувство, необходимо связующее именно *этих* людей. Оно возможно лишь при развитом чувстве личности. Мотив избранности, предназначенности постоянен в лирике Герова:

За тебе аз на светът съм се родил,
За тебе и от дома съм се отдалечил.

(Для тебя я родился на этот свет, для тебя я и от дома удалился.)

Излюбленный сюжет его стихотворений — это рассказ о том, как он, оказавшись на чужбине, скитался, неприкаянный душой и одинокий среди чуждой толпы, мечтая о друге, но наконец встретил *Ее* и обрел счастье. Тогда вся предшествующая жизнь задним числом приобретает смысл как путь к любимой:

«Я покидаю родных, — пишет поэт в одном из стихотворений первой тетради, — и отправляюсь вдаль, надеясь найти наконец свою суженую и сказать ей: «Душа моя! Я для тебя рожден!» А из уст ее услышать: «Ты предназначен мне». Найдя друг друга, они уже не будут никуда стремиться, а лишь станут повторять друг другу слова любви: «Ты моя, я — твой», — и так до конца жизни.

Индивидуализированный характер любовного чувства нового времени ярко выступает при сопоставлении помещенных в «Забавнике» Огняновича рядом, под заголовком «Песни народные», песен действительно народных и городских романсов. Вот текст одной из подлинно народных песен:

Погледай ергенче да ли ти приличе,
Да замеш мома от чужда дома.
Ако ли ти видиш, че не е за тебе,
Оскачи коня, бягай от мене.
Да после не речеш, че аз те премамах
В тѣщина къща, и те измамах.

Погледай момиче да ли ти приличе,
Да те аз зема¹ и ел'ти време
Ако ли ти видиш, че не сам за тебе.
Скоро кажи ми да бягам от тебе:
Да после не речеш, как те аз премамах
В майчина къща и те измамах.

(«Забавник», с. 205)

(Подумай, парень, стоит ли тебе брать девицу из чужого дома. Коль увидишь, что не про тебя она, оседлай коня и скачи от меня прочь, чтобы потом не говорить, что я тебя приманила в тещин дом и обманула.

Подумай, девица, по сердцу ли тебе, чтобы я тебя взял, и пора ли тебе замуж. Коль увидишь, что не про тебя я, сразу скажи мне уйти прочь, чтобы не говорить потом, что я тебя переманил в материнский дом и обманул.)

Другие народные песни «Забавника» (№ 3, 4, 7) — тоже на темы сватовства, перехода молодой жены в чужую семью. На первом плане здесь не чувство и его воздействие на человека, его душу, судьбу, а женитьба и ее воздействие на судьбу человека: изменение объективных условий жизни в связи с переходом из одного социального (или родового) коллектива в иной.

Другое дело — «жестокие» любовные романсы. Здесь на первом плане — чувство, страсть, как бы изъятые из объективного окружения, самоцельные. Волнуют влюбленных первый взгляд, лобзанье, вздох, пожатие руки, разлука, измена, смерть:

Взор твой первый устрели ме напрасно,
И уязви сердцето ми нещастно (№ 8);

В позорици сего мира прелестна
Ти си свет мой, ти звезда поднебесна (№ 7).

Влюбленному приснился сон (в народной поэзии сны встречаются редко, вместо иллюзий крепка почва действительности), что он обнимал возлюбленную, целовал ее; они радовались, смеялись и обещали любить друг друга верно. А когда проснулся — все исчезло. И со смятенной душой он просит любимую утешить его (№ 9). В другой «песне» (№ 5) влюбленный опла-

¹ В лирике Герова вместо полуприродного: «Я возьму тебя» или «Будь моей» — говорится галантино: «Не хочешь ли ты, чтобы я стал твоим?», «Назови меня твоим», «Возьми меня».

кивает смерть возлюбленной, отторгнутой от него «людской лютой злобой и мрачной завистью». Она «зашла, как солнце на западе». И он с радостью ждет смерти, ибо без любимой ему не жить на свете (с. 207–209).

Итак, любовь становится смыслом жизни. Если она исчезает, то и незачем жить. Экзальтация чувства ведет к бездействию и вялости. Жизнь протекает не в поступках, а в созерцании и рефлексии. Приведенная выше фольклорная песня исполнена динамизма, построена на диалоге, а чувствительные романсы являются собой монолог, рефлексией по поводу своего чувства. Переживая разлуку с любимой, неизвестный автор песни № 8 вопрошает:

Доколь меня будет это зло гнать?
Доколь мне слезы горькие из очей ронять?
Ах! Ах! Сколь несчастен я, бедняга!
Не щадишь ты ни возраста моего цвета,
Или хочешь лишить меня сего света?
Ах! Ах! Сколь несчастен я, бедняга!
Как перенесу я, душа моя Анна, разлуку с тобой,
Когда не знаю, как угасить любви страшную силу?

В лирике Герова влюбленные лелеют свое чувство, всматриваются в него, ловят и изучают все новые его проявления. Цельное сознание предшествующих эпох приняло бы за сумасшедших людей, страдающих от неласкового взгляда возлюбленной. И если общим местом обиходной молвы является мнение о том, что теперь уже не любят так, как прежде, что великая любовь есть достояние предшествующих времен, то это суждение основано на непонимании того места, которое индивидуальная любовь занимала в жизни человека в добуржуазные эпохи. Тогда любовь носила только характер чувственного наслаждения, и ее удельный вес в сознании людей был бесконечно меньше, чем общественных интересов.

Они вообще находятся в обратно пропорциональной зависимости друг от друга. Возникающее именно в капиталистической формации у человека чувство социального одиночества порождает бесконечную жажду любви, через которую он может свободно и полно слиться и раствориться в высшем (чем эгоистическое индивидуальное бытие) начале и тем самым пережить великий миг свободного самоотрицания. Оно тем более сладостно, что буржуазное общество на каждом

шагу заставляет индивида приносить тягостные жертвы, вынужденные силой необходимости. И для человека XIX века любовь значит больше, чем для человека времен Ромео и Джульетты. В эпоху Ренессанса никто не стал бы стреляться из-за неразделенной любви, а Вертер, человек XVIII века, это делает. В новое время индивидуальная любовь как доступный всем единственный оазис свободного бытия, где человек ощущает свою полноту и целостность как духовного и физического существа и где его жизнь для другого есть непосредственно жизнь для себя, становится содержательным и тематическим фокусом искусства. Ибо любовь, чувство социальное и естественное одновременно, есть та точка зрения, воспроизводя с которой все бесконечное богатство социальной и естественной жизни, литература способна наиболее полно улавливать мир в аспекте своего предмета — противоречия между обществом и природой, как оно проявляется в человеке, взятом как целостность. Отображая давление социальных условий жизни на любовь и ответное сопротивление последней, искусство берет свой предмет в самый напряженный момент столкновения его противоречивых сторон — и тем самым в момент наибольшего обнаружения его сущности.

Сама — следствие разившегося индивидуального сознания, индивидуальная любовь образует ум и сердце человека, бесконечно обогащает его внутренний мир, ибо она, как это превосходно выразил Геров в одном стихотворении, «раскрывает чувства», то есть освежает наше восприятие себя и мира. Охваченный любовью, человек сам ощущает себя целым миром и начинает пристально вглядываться в себя. Не случайно именно в любовной лирике во все времена максимально осуществлялся психологический анализ, а интенсивно протекающее в литературе с XVIII века познание внутреннего мира души ведет начало с анализа любовных переживаний (жанры романов в письмах, исповедей, дневников). Показательно, что и в индивидуальном развитии человека именно пора первой любви толкает его к интенсивному самопознанию, и почти каждый начинает тогда вести дневник.

Итак, на данной ступени развития литературы место интереса к объективному миру занимает интерес к миру субъективному. Впервые открытый человеческим сознанием, он ошеломляет своим богатством.

Человек как бы раздваивается в себе на субъект и объект наблюдения. Предмет литературы мельчится. Чтобы проникнуть в духовный микромир, она прибегает к рефлексии, к психологическому анализу. Нет ничего дороже для Стерна в «Сентиментальном путешествии» или для Карамзина в «Письмах русского путешественника», чем незаметно поймать себя на тайном движении души. Писатель выслеживает, подкрадывается и, наконец, ловит себя — да, это действительно охота за самим собой. Радищев даже написал «Дневник одной недели», где дал скрупулезно-мелочный анализ микродвижений своей души в течение 7 дней. И Н. Геров в путевых письмах 1846 года также ведет за собой пристальное наблюдение. В момент приближения к родной Копривщице он неожиданно для себя замечает, что его душа не испытывает того трепета и волнения, которые, по логике вероятности, следовало бы предполагать. Обнаружив этот психический феномен, автор сопоставляет его с другим, аналогичным состоянием души: в момент расставания с Одессой.

«Когда мы покинули Одессу, сердце мое было заперто, и первый раз я обернулся из лодки назад, на Днестровский лиман, чтобы посмотреть, насколько мы отделились от берега, — так и когда я приближался к дому, никакое внутреннее чувство не волновало мою грудь, лишь необыкновенно много я разговаривал» (с. 944).

Точнее, Геров удивляется не отсутствию волнения, а неожиданной форме его проявления — необычайной разговорчивости.

Проповедь в литературе сменяется исповедью. Литература перестает поучать — она лишь выражает. Она освобождается от дидактизма. А для интимной исповеди уже в качестве аудитории нужен не народ и нация, не храм и площадь, а камерная обстановка, узкий круг друзей или самый отзывчивый собеседник — «я». К ним и обращается теперь писатель. Книга тем самым бесконечно приближается к жизни индивидуального человека, становится его задушевым другом. Литература спускается с высот великих общегосударственных проблем и занимается проблемами частной жизни простых людей. Она демократизируется.

В Болгарии эта ступень представлена путевыми письмами Н. Герова (1846), болгарским вкладом

в европейскую литературу сентиментальных путешествий. Герову, конечно, далеко до стерновской изошренности и тончайшей отзывчивости на все раздражения бытия. Далеко ему и до мудрой гуманности Радищева и Карамзина. Но он все же осуществляет сходную ступень в эстетической эволюции своей нации. В письмах его сознание занято прежде всего собой, фиксацией мимолетных движений души. Мир предстает в крайне кривом зеркале. Разрушены все пропорции. Важное соседствует с незначительным, великое с ничтожным. Неслышанным кощунством казалась рационалистическому сознанию та равная серьезность, с которой автор сообщал о своих игривых мыслях при виде одетых в шаровары габровских женщин и о высокой меланхолии, охватившей его при созерцании развалин г. Тырново — древней столицы Болгарии. Общее, объединяющее эти, казалось бы, несоизмеримые предметы, — в том, что все они суть *впечатления* одного человека. Исчезла иерархия вещей в мире — все они равны перед созерцающим, чувствующим и мыслящим «я». Все, весь мир, кажется, потонул в безбрежном океане субъективности, из которого не видно никакого выхода в объективный мир.

Мера и характер того искажения, которому подвергалась действительность в «кривом» зеркале этого, на первый взгляд, субъективистского сознания, рельефно предстает в рассказе Герова о встрече султана, совершавшего поездку по Болгарии и Румынии, в Рушуке. По тем временам это — важное событие общегосударственного значения. И естественно было бы ожидать, с точки зрения рационалистического сознания, что Геров поделится своими соображениями о причинах, целях поездки и ее последствиях: об экономическом и политическом положении Турции и поработенных ею народов. Так, например, писали бы о поездке султана Априлов или Фотинов, и такая характеристика удовлетворила бы рассудок как объективная и полная. Ничего подобного мы у Герова не встретим. Он увлекается описанием второстепенных, с точки зрения рассудка, вещей: подробно рисует церемонию встречи, передает реакцию толпы, свои впечатления; рассказывает о том, как они с приятелями сблежали с церемонии и заглядывались на красавицу гречанку. Все это крайне несолидно выглядело для какого-нибудь даскала (учителя), который ждал от книги рационального

знания. Но так ли уж незначительно то, о чем пишет Геров, и не дает ли оно нам представление о сущности турецкого деспотизма в некоторых отношениях гораздо более глубокое, чем иные политические рассуждения? Послушаем самого писателя.

«Чтобы лучше увидеть султана, я не поклонился ему, а только снял шапку и потому разглядел его достаточно хорошо. Возраст его, должно быть, средний, борода — короткая и рыжая, как и его усы. Лицо его довольно правильное, но рябое. Нос — средний. Если бы лицо его было несколько больше, он походил бы на Ямщикова (очевидно, один из знакомых Герова в Одессе. — Г. Г.), а так он имеет сходство с одним чиновником из канцелярии попечителя. *Живость, однако, отсутствует* в лице как одного, так и другого. Посмотришь на него — и видишь в нем восточного владыку, но не того, чьей воле все покоряется и на кого никто не смеет поднять глаз, а владыку — раба обстоятельств и немошного под уздой чужой воли... Эта натянутая церемония, с жалобным плачем детей, с глухим ропотом стариков, с унылыми звуками турецких инструментов и с мертвой поступью султана, больше походила на великолепные похороны, нежели на торжественное шествие гордого восточного владыки, пробуждала скорее уныние, чем удивление перед восточным великолепием.

Я не мог идти до Паша-капыса, чтобы увидеть, как царь сойдет на землю. В торговых рядах, в одной из лавок, я увидел девушку чудной красоты: *глаза ее огнем горели*, брови — как две радуги на небе, уста ее... лицо словно нарисованное... Увидев ее, я остановился, но не мог пересечь дорогу, так как по ней шли войска» (с. 934).

Перед нами раскрылась картина, в которой застыло мгновение жизни. С помощью какого-то волшебства мы становимся очевидцами того, что воспринимал только сам рассказчик. Геров передает и зрительно-живописные впечатления, и звуковые. Благодаря этому чувственному характеру описания и эмоциональной его проникновенности становится доступным то, на что вряд ли обратила бы внимание рационалистическая мысль: ощущение мира в его контрастах. Торжественная поступь султана и его свиты сопровождается удручающим плачем, ропотом толпы, а в нем сквозит мнение народное. Последнее и определило тот эмоциональный строй души автора, в силу которого у него от церемонии осталось впечатление погребального шествия, а музыку он воспринял как печальную (самими участниками шествия она, очевидно, воспринималась, напротив, как бодрящая и веселая). Так через этот не логический, а чувственно-эмоциональный момент мы получаем представление о турецком деспотизме как о силе жестокой и в то же время обречен-

ной, безжизненной. Вглядываясь в лицо султана, Геров за внешними его чертами ищет душу — и не находит. Психологический портрет, акцентирующий бездуховность выражения лица, вырастает в обобщенный образ, символ целого общественного явления. И не случайно взгляд нашего путешественника отворачивается от мертвого и пустого лица султана и отдыхает в созерцании простой девушки: все в ней говорит о живой жизни, красоте человечности. А позиция живой жизни и есть истинная почва искусства.

Таким образом, те моменты геровского изображения, которые при поверхностном взгляде казались беспорядочным перескакиванием мысли с одного на другое, на деле обнаруживают глубокую внутреннюю связь. Она лишь идет совсем по другой линии и лежит совсем в другой плоскости, нежели рассудочная логика, и потому эта связь не улавливается последней.

Посредством этого сугубо индивидуального *художественного* (пора наконец произнести это слово) видения мира мы проникли во взятую в специфическом аспекте гуманности сущность вещей глубже, чем посредством рассудочного знания. Крайний субъективизм данной, чувствительной, ступени сознания оказался решительным вторжением в объективный мир. Деформация явления оказалась его подлинно человеческим освоением, познанием его в его истине и воспроизведением его в его собственной мере.

На наших глазах произошло чудо преобразования: внутренний мир «я» словно превратился в объективный, действительный мир. И это не мираж, а выражение той реальной диалектики субъекта и объекта, которая выступила впервые так ясно лишь в капиталистической формации. Отделяясь от личности, общество формирует ее — свою противоположность — по своему образу и подобию. Внутренний мир личности есть не что иное, как проекция объективного мира в индивидуальном сознании. «Маленькое» отличие их состоит только в том, что реальное, материальное богатство и многообразие общественного бытия личность может усвоить себе и воспроизвести лишь идеально, в сознании. И чтобы индивид мог это сделать, в процессе усложняющейся общественной практики бесконечно развивается, с одной стороны, человеческая *чувственность*, рецепторные органы, через которые он в состоянии вобрать в себя все многообра-

ние действительности («человеческий глаз, — писал Маркс, — воспринимает и наслаждается иначе, чем грубый, нечеловеческий глаз, человеческое ухо — иначе, чем грубое, неразвитое ухо, и т. д.»)¹, — а с другой — *рефлектирующая* способность сознания, благодаря которой оно может активно творить, создавать в воображении, ставшем теперь обетованной областью свободы, в то время как материально-практическая действительность стала областью суровой необходимости. При этом активность восприятия и активность творчества взаимообусловлены друг другом. Богатство внутренней жизни становится тем универсальным ключом, которым открывается собственная жизненность любого явления.

Максимально наполненное индивидуальное сознание способно осуществить принцип *tabula rasa* так же, как и абсолютно пустое. Человек отворяет все амбразуры своих чувств, сердца и ума навстречу всему живущему, жившему и имеющему жить. Все осваивается как его предмет. И во всем душа человека видит себя. Эта способность, которую Томас Манн удачно назвал *всесимпатией* («Признания авантюриста Феликса Круля»), и есть основа художественной способности.

Обнаженные нервы сформированного новым временем человека (здесь — Н. Герова) стали реагировать на такие раздражения окружающей среды, которых не существовало для цельных людей предшествующей ступени, мембрана сознания которых, защищенная здоровой броней природного эгоизма (эгоизм человека нового времени в этом отношении выступает как эгоизм «социальный»), была гораздо более грубой. Его утонченный разум и чувство видят в мире такое богатство, мимо которого люди рационалистической эпохи проходили, не подозревая о его существовании.

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

(Пушкин, «Пророк»)

То, что в мире казалось бездушным, относилось к мертвой природе, обнаружило теперь свою жизнен-

ность и одухотворенность. Вот взгляд Огняновича падает на соловья, ослепленного и запертого в клетке, — и немедленно тысячи ассоциаций с человеческой судьбой возникают в сознании поэта, в частности, сопоставление с образом слепого Гомера (стихотворение «Ослепленный Соловей» — «Забавник»). Н. Геров своим воображением оживляет мертвые камни: при виде развалин города Тырнова он погружается в созерцание живой жизни, протекавшей там полтысячелетия назад. Человек оказывается способным понять любое человеческое или природное состояние, перевоплотиться в любого человека любой эпохи, животное, траву, камень и т. д. Это, однако, уже не есть бессознательный анимизм первобытно-фольклорного мировоззрения, но сознательная, пантеистическая слитность с бытием на основе бесконечно развитой духовной жизни индивидуального сознания.

Однако иллюзорная свобода только в сознании, потребность в которой развивается у индивида в буржуазном обществе тем сильнее, чем более человек становится в материальной жизни рабом необходимости, есть не что иное, как крайняя сторона болезненного противоречия, и как таковая она и в себе таит внутреннюю противоречивость. Чем активнее наше сознание, тем больше оно способно проникать в объективный мир, — но и тем более, конечно, оно способно и исказить его, подменять действительное воображаемым. Это неизбежное противоречие нашей творческой способности, которое в прогрессе человечества то временно преодолевается, то вновь возникает на высшей ступени с еще большей остротой, уже довольно ясно определилось в литературе на стадии «чувствительности».

С одной стороны, здесь бесконечно углубилось и расширилось познание человеком и внешнего и внутреннего бытия в их диалектической противоречивости. С другой стороны, здесь утратились объективные критерии, смешались реальные пропорции: незначительное стало заслонять значительное, и диалектика обернулась чистой относительностью, релятивизмом. Достигнутая рационалистическим сознанием цельная, синтетическая картина мира теперь распалась вдребезги: перед нами — бесконечное множество мелочей, разрозненных деталей, отрывочных наблюдений, объединенных лишь субъективностью воспринимающего,

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 592.

а не своим реальным сцеплением. Мало того, каждый предмет предстает в дробной множественности своих сторон. Передавая свои ощущения при въезде в г. Тырново, Геров делает очень глубокое наблюдение:

«Когда я вступал в Тырново, казалось мне, что я смотрел на город словно сквозь *многогранную линзу*, через которую *один предмет представляется как множество* предметов, рассыпанных повсюду и в различных видах. Повернешь линзу — и *мнимый облик предметов* изменяется. Так и Тырново: сделаешь один шаг — и город предстает в новом виде — еще более прекрасным и чудесным» (с. 938).

Та многогранная призма, через которую Геров воспринимает мир, есть не что иное, как его многогранный внутренний мир. Именно благодаря его богатству и объемности личность оказывается способной увидеть в объективном мире каждый предмет не плоско (односторонне), а объемно, во многих измерениях. Но эта множественность восприятия, с другой стороны, на первых порах препятствует цельному видению вещей и явлений.

Ощутив свою могущественную власть, творческое воображение вообще начинает свысока относиться к действительному миру как лишь миру видимостей и само ощущает себя способным создать в противовес ему свой мир иллюзий.

«В праздник почти все тырновцы и тырновки, — пишет Геров, — выходят из города гулять среди виноградников. Я, однако, не мог идти одновременно и туда, и на Трапезицу (развалины древней столицы. — Г. Г.) и предпочел последнее: *больше хотелось мне подумать о прошлом, чем смотреть на настоящее*» (с. 940). (Курсив мой. — Г. Г.).

Обнаружив в себе способность внутреннего созерцания, личность дорожит ею, культивирует, сознательно ее стимулирует, как бы взвинчивая себя до экзальтации. Геров, отправляясь на Трапезицу, берет с собой стихи своего одесского друга и единомышленника по поэзии Добри Чинтулова с сознательным намерением пережить на священных камнях мгновение поэтического восторга:

«Отправляясь на Трапезицу, я взял с собой стихи Добри. Обойдя ее всю, мы остановились на самом высоком месте, чтобы их прочесть. Воистину, я не просто читал стихотворение, а чувствовал то, что в нем сказано. И — о, чудо! Когда я дочитал до последнего куплета, раздался голос муллы из мечети, на месте которой рань-

ше была церковь св. Петко, и книга выпала из моих рук. Я наклонился, взял ее и, пока мы спускались вниз, не проронил ни слова» (с. 940).

Здесь впервые в болгарской литературе запечатлено душевное потрясение, вызванное переживанием эстетического порядка. Это миг вдохновенного самозабвения, который сродни упоению творчества.

Велика энергия индивидуального сознания, и порой кажется, что мир мечты вообще есть единственно истинный мир.

«Какие мысли, какие чувства кипели в моей душе, — пишет Геров, — когда я входил в этот город (Тырново. — Г. Г.), столь близкий сердцу каждого болгарина!.. Я забыл, в каком веке я живу, неосознанно отступил на 450 лет и мысленно встречал посадников... (многоточие на целую строку призвано дать намек на невыразимое. Заметим, что для рационалиста слово было способно выразить все. — Г. Г.). В час этого *волиебного упоения* обрушилось что-то над моей головой и *разбудило меня от сладкого сна*. Это заиграла гайда (народный инструмент. — Г. Г.), а за ней по дороге над курганом шла свадебная процессия. *Ах, истина! истина!* Кому ты сладка, кому горька! — Для меня же ты, истина, — отрав! Это я испытывал, пока мы не вступили в город, и минувшее смешалось в моей памяти, а от настоящего я запрятался в тесных улицах, под низкими крышами» (с. 938).

Момент, когда грубая, низкая действительность резко и жестоко, пронзительными звуками гайды вторгается в сладкий сон, пробуждает поэта из мечтательного забвения и возвращает на землю, в высшей степени характерен для сентиментально-романтического мирозерцания (этот контраст доведен здесь до остроты и прекрасен передан средствами слова: рядом стоят слова «обаятельно упоение» и «изрухтя»). И не случайно по этому поводу рассуждает поэт об истине, которая для него полна яда. Вот он, романтический мотив:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

Таким образом, развитие индивидуального сознания на основе противоречия между личностью и обществом чревато тенденцией полного разрыва между ними (идеи избранной личности, поэта, гения — и инертной толпы), между мечтой и действительностью, между истиной и иллюзией. Созданное человеком обладает великой властью над ним самим и зачастую

порабощает своего создателя. Вызванный к жизни могучим напряжением творческих сил личности и явившись величайшим свидетельством могущества человеческого сознания, мир фантазии столь богат, что, кажется, делает излишним существование реальности. Окостеневая, он превращается в таком случае в величайшую преграду между человеком и действительностью, которая идет вперед не останавливаясь. И подобно тому, как река, меняя русло, оставляет старицы, — в такого рода духовных старицах могут порой остаться люди могучей творческой силы, ставшие ее рабами.

* * *

Итак, наш разговор о предмете и содержании художественной литературы нового времени сам собою перерос в разговор о способности художественного восприятия и воспроизведения всей полноты бытия в сознании, о свойстве «всесимпатии». «Что» перешло в «как». К анализу становления художественного образа мы приступим в следующем разделе. А пока подведем некоторые итоги рассмотренной эволюции содержания художественной литературы.

Когда стала распадаться синкретическая литература, на долю возникающей собственно художественной литературы выпала весьма частная проблема: противоречие между обществом и природой, как оно проявляется в общественном человеке, взятом как конкретная целостность. Погружаясь в свой новый предмет — внутренний мир индивидуального человека в его отношении к обществу, — литература неожиданно для себя в этой бесконечно малой частице мироздания открывает одну за другой незнанные земли, неведомые просторы: любовь, чувство природы, всесимпатию к многообразному богатству бытия. Индивидуальное сознание, этот микромир, оказывается, является собой не только такое же бесконечное многообразие различий, что и макромир, но и устроен по образу и подобию последнего. Чем более отбиралась у личности возможность универсального проявления себя в материально-практической области общественного труда, тем более развивалась в ней способность универсального освоения мира в сознании. И, стиснутая в тшедушном теле, загнанная куда-нибудь на ман-

сарду, душа предается пиршествам воображения, которое оказывается способным проникнуть во все, оживить все, преобразовать по своему идеалу, наложить на весь мир печать своей индивидуальности. Воистину: «я телом в прахе истлеваю — умом громам повелеваю, я царь — я раб, я червь — я бог» (Державин). Противоречие, таким образом, не оставляет личность цельной в себе стороной в противоречии между человеком и обществом. Оно идет дальше: это противоречие личность носит в себе, и оно разрывает ее, ее жизнь на идеальную и реальную. Возникает противоречие между тем, что личность является собой для общества — и что для себя, между мыслями и поступками, между теорией и практикой. Появляются люди вялые, инертные в жизни и необыкновенно активные в сфере сознания.

Таким образом, вновь восстанавливается непосредственное единство, гармония мира и человека, но уже не в области деяния, как это было в добуржуазных формациях, а лишь в сфере сознания¹. Содержание литературы, оставаясь частным, специфическим, благодаря способности «всесимпатии» вновь становится всеобщим². Ее предметом может стать любое явление — политическое событие, весеннее прорастание травы, философское размышление, ощущения звезд в мирозданье и трепет от прикосновения любимых рук, поскольку оно пропущено через личностное мирозерцание, видящее себя во всем³. Итак, обособле-

¹ Вначале, впервые открытое и осознанное, это иллюзорное единство с миром и свобода в сознании представляются возвысившимся до них мыслителям и художникам высшими и единственно истинными формами свободы и единства человека и бытия (ср. немецкий идеализм на грани XVIII—XIX вв.; романтизм в искусстве). Затем, однако, обнаруживается мнимый характер этого единства, и человеческое сознание ищет способов реализации найденного идеала единства в действительности (развитие социализма от утопии к науке).

² Искусство было осознано как универсальная деятельность в философии Шеллинга. Как универсальная и в то же время частная деятельность искусство впервые было осознано в эстетике Гегеля.

³ Вот почему при определении специфического предмета художественного сознания нового времени бесперспективно начинать с ограничения его сферы от других идеологических форм. Начинать нужно не с краев — ибо границ здесь нет, и одно переходит в другое, — а с центра, с зерна, с выяснения специфического противоречия, и от него идти далее во все стороны.

ние, сужение, концентрация специфического предмета художественной литературы нового времени есть в то же время его бесконечное обогащение и расширение. Его отдаление от проблем собственно общественного бытия было одновременно и более глубоким в них проникновением.

И единственной спецификой собственно художественной литературы оказывается не столько внешний предмет, сколько аспект, точка зрения, которые сами определены специфическим предметом литературы. Эта точка зрения — противоречие между социальным и природным началами, взятое в его живой целостности. Ее единственным носителем оказывается в новое время именно и лишь человек (раньше и общество было полуприродно). По сравнению с отделившимся от личности общественным организмом человек нового времени являет собой начало естественное, природное. Но стоит сравнить его с предшествующим человеческим типом, чтобы ясно предстал социальный характер этой его естественности.

Сопоставим тип сентиментального путешественника, как он обнаруживается в путевых письмах Н. Герова, с героем «Жития» Софрония. Первый осознает себя естественным человеком — на самом же деле он есть истинный сын цивилизации, ее утонченнейший продукт. Он носит ее в себе как свое собственное содержание, и потому он столь дружелюбно относится ко всему естественному в бытии: природе, к другим людям, к их чувствам и т. д. Второй, собственно, еще не возвысился до самосознания своей личности. Он просто живет. Существование и есть его цель, и в этом смысле его бытие есть непосредственное продолжение бытия природы. Он активен и постоянно в действии, но его действия нельзя назвать поступками, ибо они являют собой не исходящее из некоего нравственного критерия деяние, а простую, бессознательную реакцию инстинкта самосохранения. Сентиментальный путешественник, напротив, пассивен и лишь думает и переживает. Но его *мысль* и *чувство* являют собой именно человеческое действие, *поступок*, ибо они исходят из активного отношения упругой своим содержанием личности, сформированной обществом. Герой «Жития» Софрония легко принимает заданную ему жизнью форму существования, но его гибкость проистекает от отсутствия собственного содер-

жания. Герой Герова тоже гибок, но — от богатства своего содержания. В силу способности «вссимпатии» он может перевоплотиться во все и понять любое состояние. Способность стать пассивной формой в этом случае является высшим выражением собственно человеческой активности.

Героя «Жития» Софрония отличает безыдейный эгоизм полуприродного существа, которое ко всему может относиться лишь с узко потребительской, утилитарной точки зрения. Но этот эгоизм совсем не есть сознание ценности своей личности. Она не может еще сделать себя объектом сознания, со стороны взглянуть на себя — и потому не может со стороны объективно взглянуть и на окружающий мир. Сентиментальный путешественник в полной мере обладает индивидуальным самосознанием, но это уже есть сознательный, идейный индивидуализм (а не безыдейный эгоизм). И именно потому, что он способен сделать себя объектом сознания и тем самым как бы удвоить себя и преодолеть свою субъективность, он может и каждое явление мира понять в его собственной, объективной мере.

Таким образом, если учитывать, что духовное богатство индивида есть спроецированное в него богатство общественных отношений, что характер и есть обстоятельство, сентиментальный путешественник (герой нового времени) являет собой сомкнутый социальный характер, тогда как герой «Жития» Софрония в социальном смысле еще бесхарактерен, а «характерен» в полуприродном смысле, то есть именно и являет собой тип естественного человека, в сознании которого еще не отделились собственно социальные письмена от природных. Но парадокс как раз состоит в том, что человек нового времени, формирующийся в условиях, когда общество окончательно стало для человека природой (благодаря его отделению от последней), когда социальные законы противопоставили человеку в форме стихийной силы природы (товарный фетишизм) и когда в индивиде не остается ни грана чисто природной субстанции, которая не была бы проникнута социальностью, — этот человек впервые оказывается способным отделить в себе и окружающем мире естественное начало от «искусственного» (социального) и осознает себя и свои стремления как естественные, а сложившуюся обществен-

ную необходимость — как искусственную. Отвращаясь от бездушного интереса общества, человек видит источник гуманности в природе. Слово «естественный» становится синонимом слов «прекрасный», «истинный». В своем стремлении преобразовать общество на началах, обеспечивающих свободу личности, человек апеллирует к естеству, к принципам «естественного права» и свои конкретно-исторические социальные притязания (идеи свободы, равенства и братства) объявляет исконно присущими человеческой природе. Так все более затемняется иллюзиями истинная диалектика социального и природного начал в общественном человеке. Соответственно бесконечно усложняется труд художника, которому приходится пробиваться горы иллюзий (становящихся тоже законным предметом искусства), чтобы добраться до коренной сути вещей и воссоздать из противоречащих друг другу одно-сторонностей живую, развивающуюся, конкретную целостность человека и человеческого.

2. СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА. РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

А. От рассудочного понятия — к художественной идее

Необходимость новой гносеологической формы для выражения специфического содержания художественной литературы нового времени: противоречия между природой и обществом, как оно проявляется в общественном человеке, взятом как конкретная целостность. Художественная идея. Ее отличие от рассудочного понятия и от бессознательной художественности фольклорного образа. Становление литературного художественного образа в ходе преодоления абстрактности рассудочного понятия. Вхождение отвлеченной идеи в образ и новое рождение аллегории. Художественная идея как процесс, никогда не кончающееся движение чувственного и абстрактного в познании, его целостность. Нескончаемая жизнеспособность произведений искусства. Установление нового типа художественности, произведения, писателя-художника, творческого процесса.

То специфическое содержание художественной литературы нового времени, разветвление которого из зерна противоречия между обществом и природой мы

прослеживали в предыдущем разделе, не могло уже улавливаться окостенелыми категориями рассудочного сознания, не признающего правомерности противоречия ни в реальности, ни в сознании. Общественное сознание встало перед задачей выработки новой гносеологической формы. И поскольку цель художественной деятельности состояла в воссоединении в конкретную целостность тех бесконечных абстрактных определений, на которые раздробила общественного человека система разделения труда в капиталистической формации, то и метод воспроизведения действительности в сознании в искомой гносеологической форме и должен был заключаться в восхождении от абстрактного к конкретному и воспроизведении конкретного как органически развивающейся системы взаимодействия своих частей.

Этот метод и направление познавательной деятельности прямо противоположны тому процессу, с рассмотрения которого началось наше исследование. Эволюция гносеологических форм от фольклорной эпичности Паисия через религиозное сознание Софрония к строго рассудочному мышлению Берона состояла в преодолении конкретной целостности и полноты чувственного поэтического созерцания и выработке абстрактных общих представлений и формально-логических понятий. Общественно-исторической подпочвой этого процесса было преодоление узкой конкретной целостности бытия людей в патриархальном коллективе и становление отвлеченной от личностной формы системы собственно общественных отношений. Человек стал уже рассматриваться не как целостность, разом «во всех отношениях», а всегда в каком-либо одном отношении: как политическое или юридическое лицо, как производитель или потребитель, как муж, как вор, как пассажир и т. д. Все эти определения уже не были даны в нем материально и не могли улавливаться формами непосредственного живого созерцания. Они потребовали выработки системы абстрактных общих определений, способных проникнуть за видимость, явление — к данной сущности. Соответственно мы наблюдали процесс выхода отвлеченной идеи из первичного поэтического образа. На этом пути свобода фольклорных поэтических форм, естественная красота стали сменяться строгой нормативностью форм литературных, форм искусственной красоты.

Но вот складывающийся социальный миропорядок освободился от остатков полуприродной патриархальной общественности и человечности и противостоял им как их противоположность. Вообще в капиталистической формации все протекавшие ранее процессы — различия (отделения) общества от природы, города от деревни, умственного и физического труда, социальных отношений от индивидуального человека — доходят до предела. В итоге все контрагенты, ранее еще наполовину слитные, даже сращенные и мирно сосуществовавшие, теперь противопоставят друг другу как чистые и полностью отделенные, самостоятельные противоположности. Но именно эта их противоположность и стала ныне новой формой их взаимосвязи, делающей самостоятельность своих сторон относительной.

Аналогичные процессы мы имеем и в гносеологической области. Подобно тому как общественная связь между людьми, став чистой и безличной, выявилась не как единственный и абсолютный властитель бытия и человека, но увидела на другой стороне такого же могучего властителя — природу, естественное начало, и ей пришлось осознать себя не как все, а как часть, как лишь одну сторону противоречия, — подобно этому и восходящее абстрактное, рассудочное сознание, уже, казалось, торжествуя свою полную победу над чувственностью, вдруг обнаружило, что отражаемая им действительность противоречива насквозь и как его необходимое дополнение вновь ему грозно противостоят опытное знание, чувственность, единичность, предъявляя равные претензии на истинность и непрекаемость. И вот перед нами наши действующие лица: гордое своей всеобщностью, но зато становящееся формальным и бессодержательным абстрактно-общее — и гордое своей содержательностью, но случайное чувственно-конкретное, единичное. Одно не может существовать без другого органически, и мы еще будем иметь возможность убедиться в том, что в литературе прозаическому рассуждательству необходимо сопутствует эмпиризм. Это внешнее противостояние — лишь исходный пункт их сближения и взаимопроникновения. При этом наступающей стороной теперь является уже единичность, чувственность. Вновь, как и при рассмотрении «пирамиды» Софрониева мирозерцания, мы обнаруживаем в литературе *аллегорию*.

Она появляется, однако, уже не оттого, что абстрактная идея¹ преодолевает узость образа, а оттого, что мысль словно стремится скрыть свою узость, накинув на себя облачение образа. Образ, наконец, впитывает в себя идею. И в новом синтезе — в *художественной идее* — уже исчезает отдельное, внешнее друг другу существование противоположностей абстрактной мысли и чувственного изображения. Художественная идея есть процесс, брожение. Она есть никогда не заканчивающееся и взаимно критикующее движение чувственного и абстрактного, единичного и общего. В реализации художественных идей (то есть в процессе художественного творчества или восприятия) снимается исключительность граней абстрактного и конкретного в познании.

Художественная идея, будучи процессом, брожением, есть сгусток энергии, движущая сила, которая с необходимостью стремится реализовать себя в практике, в материале.

Овладевая сознанием художника, она бродит в нем — и это называется *вдохновением*. Она как внешняя и в то же время имманентная художнику сила побуждает его к творчеству, не дает ему покоя, пока он не освободится от нее, дав ей возможность вечно жить, двигаться в материальном бытии художественного произведения².

Итак, возникновение в новое время гносеологической формы художественной идеи приводит к преобразованию всего типа познавательной деятельности в литературе, создает новый тип художника, художественного произведения, творческого процесса, художественности. Они отличаются от нерасчлененной формы первичного эстетического образа и бессозна-

¹ Везде здесь и далее художественное сознание сопоставляется не с диалектическим мышлением, выработка которого в Болгарии есть дело будущего, а с рассудочным мышлением в формально-логических понятиях.

² Вот почему каждая новая эпоха по-новому прочитывает для себя памятники искусства прошлого: реализованная в них художественная идея есть никогда не прекращающийся процесс, в котором эпоха создания художественного произведения никак не может уловить, осознать и исчерпать все заключающиеся в ней содержательные возможности. В то же время формально-логическое понятие и истины, добытые с его помощью, статичны и потому умирают вместе со своей эпохой. Так умирают научные представления о бытии, вещах и явлениях с открываем высших о них понятий.

тельно-художественного познания действительности в фольклоре своим внутренне богатым, расчлененным, сознательным характером.

**Б. Распад публицистики
как «моноформы» литературы
и разделе ее последней на роды и виды**

Жанр публицистического рассуждения. Правильность построения силлогизмов и благогласие слога как его критерии. Власть над «туманностями» образов. Выход жизни за пределы возможностей рассудочного мышления и превращение его логики в субъективизм. Смятение рассудка. Утрата меры. Возвышенное и безобразное – на место рационалистической нормы прекрасного. Поиски внепоятийных форм мышления и высказывания. Самозарождение стихов в эмоциональной кульминации прозаической речи и переход к лирике. Развертывания сравнений в «этические отступления» и переход к эпосу. Жанр диалога как переходный от публицистики к самостоятельным литературно-художественным родам и жанрам. Зародыши драмы, эпоса и лирики. Диалог как действие мысли, развивающейся через противоречия самой себе, воплощенные в персонажах диалога (основа драматического рода). Вызревание в диалоге этического начала. Становление образа человека. Безличная персонафикация авторской идеи. Самостоятельный персонаж, обладающий свободой воли, мысли и психики. Упругость характера, поступки и мысли которого не predetermined автором, а неожиданны и для него самого. Необходимое возникновение среды («обстоятельств») для собственной жизнедеятельности персонажей, отделившихся от мысли автора. Сюжет как исследование объективной жизни. Становление образа отрицательного персонажа и переход от сатиры-обличения к сатире-изображению. Персонафикация ложной мысли. Первая ступень обличения – брань, цепь ругательств и поношений. Ценная реакция эпитетов. Рождение сатирической характеристики. Изобразительные эпитеты. Характеристика через действия. Перечислительство и ценная реакция глаголов. Перерастание обличения извне в саморазоблачение отрицательного персонажа и возникновение в нем внутренней активности. Собирательный персонаж. От плоскостного изображения к объемному. Право на внутреннюю оправданность ложной позиции. Механизм психологической характеристики. Диалог как синкретический жанр. Его развитие: от рационалистической дискуссии, основанной на силлогизмах, к непринужденной беседе. Многозначие как признак включения «невыразимого» в состав образа. Тенденция к объекту. Наибольшая пластичность изображения («эпичность») в моменты высшего напряжения субъективного пафоса («лиризма»).

Рассмотрим, как охарактеризованные выше закономерности пролагали себе путь в болгарском литературном развитии 30–40-х годов XIX века.

Наш исходный пункт смыкается с конечным моментом предшествующей эволюции. Это – публицистическое рассуждение, основанное на развитии логической мысли, свободной как от фольклорной поэтичности, так и от религиозного аллегоризма. К этому жанру словесного высказывания пришел Софроний. Этот жанр усовершенствовался у Берона и учителей 20–30-х годов, а в 30-е годы он занимает господствующее положение в литературе. Все оригинальные сочинения болгарских просветителей – предисловия Н. Рильского к «Болгарской грамматике» (1835), Р. Поповича к «Христинии» (1837), Н. Бозвели к «Славено-болгарскому детоводству» (1836), «Денница новоболгарского образования» В. Априлова (1841) – являются собой логические рассуждения на определенную тему. Основной критерий красоты здесь – правильность построения силлогизмов, ясность и благогласие слога. Выработался вкус к рассуждательству, и Н. Рильский педантично различает мысль – «мнение» и мысль – «положение». А в «Деннице» Априлова бросается в глаза изящество в ведении научной полемики и современный, позитивный стиль мышления. Унифицирующий тип сознания, стремление найти однозначную истину определяли и *внеличный* характер *стиля*. «Благообразие» и «сладостность» выдвигает в качестве стилистической нормы Н. Рильский. А Н. Бозвели поучает в своем «Письмовнике»:

«Подобает сперва хорошо продумать предмет в целом, а после разделить его на его части и поглубже рассмотреть каждую. При этом внимание надо сосредоточить на существенных сторонах, не разбрасывая мысль без дела.

Иногда под контролем разума разрешалось впасть в «пиитический восторг» и прибегнуть к распространению и украшению слова:

«Насколько кратки и сладостны периоды, настолько хорошо и красиво бывает речение и высказывание. Но если наслаждение вопрошения много значит для того, кто принимает послание, или заодно для обеих сторон, – тогда пишущий послание может продлить и распространить высказывание в чувственное пространство, выражая и душевную теплоту, и страх, и надежду и стремясь воз-

действовать на сердце адресата. Противно же и неприлично по поводу малых дел простирать послание в *непотребное бесконечнословие*¹.

Таким образом, эмоциональность в высказывании столь же подчинена рассудочной логике, как в отвлеченном мышлении чувственно-конкретное и единичное не имеют самостоятельного значения, а целиком подчинены абстракции общего. Приводившийся нами в начале второго раздела отрывок из предисловия к «Христоитии» Р. Поповича являет собой воплощение этого строгого и стройного стиля мышления и выражения. Господствующая здесь рационалистическая мысль временами прибегает и к чувственной форме выражения, преимущественно через *сравнение*. Так, образованные болгары, которые не знали иного языка, кроме славянского, уподобляются Поповичем «человеку, который сидит, запершись в своем доме, и не выходит наружу поговорить с другими людьми, ни в какой-либо чужой дом не входит, чтобы посмотреть, как живут другие люди, и понаучиться от них тому, чего он не знает»². Как видим, сравнение не носит ни индифферентного, аллегорического характера, как притчи в религиозной литературе, ни поэтического характера, как остроумные, замысловатые, основывающиеся на работе воображения фольклорные сравнения. Оно рационалистически четко и ясно. Показательно, как Р. Попович растворяет в потоке рассуждения потенциально сказочный и новеллистический сюжет. Обличая суеверия болгар, он пишет:

«Из-за великого потемнения многие полагают, что водятся на земле драконы, которые имеют наших жен в качестве любовниц; и много мужей не смеют спать под одной крышей со своими женами, чтобы их не убил змей, и по этой причине становится женщина своей хитростью мужчиной, а мужчина своей слепотой становится ниже женщины. И не смеет, окаянный, ни порассудить своим умом, что принял в дар от Бога, ни расспросить тех, кто знает больше, чтобы научиться от них, ибо страх в нем сидит перед змеем, о котором ему вдобавила его жена. И так «приложился скотом несмысленным, и уподобился им». Ибо как скажет ему жена: «Этот вечер прибудет змей», этими словами опутывает его, как быка, и выгоняет его вон спать, как осла, а она будет вершить дела со своим любовником»³.

¹ Славено-болгарское детоводство. Послательник, с. 5, 7. (Курсив мой. — Г. Г.)

² Попович Р. Христоития, с. 66.

³ Там же, с. 47–48.

Как живо, остроумно был бы рассказан этот сюжет в фавль или сатирической сказке! Но для рационалиста сам по себе он не имеет никакого значения. Он и не подозревает о возможном здесь художественном единстве и пренебрегает сюжетом, оставляя лишь чистый логический костяк ситуации. Правда, вместо чувственно-изобразительной пластичности здесь мы встречаем пластичность энергичного, афористического выражения мысли (чему болгары учились тогда, в частности, на античном материале).

Недолго, однако, длилось царство ясной, уравновешенной в себе рационалистической мысли. Уже в сочинениях второй половины 30-х годов мы сталкиваемся с какой-то смятенностью мысли и выражения, утратой ощущения *меры*. Почувствовав, что жизнь выходит из-под контроля и оказывается больше, глубже и сложнее, чем рассудочно-логическое понятие может охватить, оно на первых порах словно еще не верит в конец своего владычества, поднимается на котурны, тщится превзойти свои пределы. Тот самый Бозвели, который в «Письмовнике» так настоятельно рекомендовал писать кратко, когда сам касается такой больной темы, как нынешнее рабское положение болгар, утрачивает душевное равновесие и власть рассудка и обрушивает на читателя грандиозные периоды, величиной в страницу, где громоздит Пелион на Оссу и налагает по 5–6 сложных эпитетов на одно существительное:

«Состояние нашего отечества в настоящее время, — пишет он в предисловии к «Славено-болгарской грамматике» (1835), — вот уже сколько лет жалостно-плачевно, ничтожно, достойно поношения, хулы и посрамления. Итак, от вас, — вызывает он к болгарской молодежи, — от вас отечество нетерпеливо жаждет и ожидает («прежждоственно ожидава») искренне восторженной и охотно-рачительной любви, о младовозрастная славяно-болгарского рода поросль! Вспомните ваших преславных древних славяно-болгарских праотцев!

Которые народом управляли
И наукой его просвещали,
А ныне у него много училищ пусты,
Человек, если подумает, теряет чувства!
О, как можешь терпеть это, сирота!
Не видишь ли, что пред другими это срамота.

(Цит. по кн.: Б. П., III, 746).

Перед нами литературный факт чрезвычайно симптоматичный: в эмоциональной кульминации прозаиче-

ской речи совершилось как бы *самозарождение стихов*. Уже в предшествующих стихам строках нагнетался эмоциональный поток, но он до последнего момента выражал себя в формах, еще кое-как допустимых в логическом рассуждении: риторические обращения, вопросы, повторения, скопление эпитетов, частое использование превосходной степени. Исчерпан же все возможное и невозможное (автор ставит восклицательный знак в точке сочленения главного и придаточного предложений: «Вспомните ваших праотцев! *которые* народом управляли»), при воспоминании о славных предках автор дрогнул, и его голос зазвенел, и душа «ищет излиться наконец свободным проявлением». И свершилось неслыханное: порвана рационалистическая норма высказывания, не допускающая смешения стилей, и *одно (!)* предложение выражено наполовину прозой, наполовину стихами.

Итак, содержание высказывания стало больше, чем содержание рассудочного понятия. И этот излишек идеи мечется, ищет для себя выражения. Не будучи в состоянии быть выраженным в старой форме логического понятия, он прибегает к непонятной форме выражения: либо к чистому выражению (музыке мерных стихов), либо к изображению через единичное, чувственное, посредством которого удастся намекнуть на «невыразимое». Мера сменилась безмерностью, гармония — выразительной, но зачастую уродливой дисгармонией. Прекрасное (в старом, рационалистическом качестве ясности, стройности и симметрии) сменилось *возвышенным*, где идея уже не равна выражению, а больше его.

Вместе с обнаружением ограниченности понятийной формы мысли начинает распадаться публицистика, являвшаяся как бы «моноформой» литературы в рационалистический период. На месте свойственной публицистике логической субъективности начинают вызревать с одной стороны — чистая эмоциональная субъективность лирики, где субъект выражает себя прямо, а с другой — объективность эпоса, где субъект выражает себя через свою противоположность посредством изображения предметов и явлений объективного мира.

В том, что тенденция, уловленная нами в бозвелиевском предисловии, не есть факт случайный и еди-

ничный, убеждает нас и жанр знакомого уже нам «Рассуждения о человеческой жизни» из «Забавника» Огняновича. В целом оно представляет собой поток публицистического высказывания. Но свои рассуждения о превратностях бытия автор то и дело подкрепляет примерами повествовательного характера. Он рассказывает о доме, где когда-то путник мог видеть счастливую семью, а теперь он слышит неутешный плач вдовицы; о некогда богатом человеке, который теперь слезами солит свой хлеб.

Это, так сказать, *эпические отступления*.

С другой стороны, автор заканчивает «Рассуждение» стихами о судьбе, Фортуне, переходя к ним непосредственно от прозаического текста:

«Видите, какие перемены производит в этом мире судьба, которая во мне восхитила дух, умилила и побудила воспеть ее в следующих стихах:

Боже вышний, создатель мира!
Да воспет днесь тебя моя лира» — и т. д.¹

Нам, таким образом, предстоит рассмотреть, как идея в произведении преодолевала форму отвлеченного понятия и «входила в образ». В зависимости от того, какая сторона в этом движении оказывалась доминирующей, складывались различные литературно-художественные формы.

* * *

Протекание этого процесса можно ясно проследить по диалогам Н. Бозвели, написанным в 40-х годах XIX века. Все его творчество — становление, брожение. Оно предстает перед нами стихийное, неупорядоченное, все здесь безмерно. Но именно это — признак кипящей в нем жизни, которая порождает и уродливые образования, и явления большой художественной выразительности. Мы вступаем как бы в гигантскую литературную кухню, где имеем возможность собственными глазами увидеть и своими руками осязать вырастающие один за другим члены живого литературного организма.

¹ Забавник за лето 1846, от К. Огняновича, с. 74.

Само обращение к жанру диалога явилось знаменем разбухания идеи, выражением стремления писателей преодолеть ограниченность и субъективность абстрактной мысли. Эта тенденция намечается уже у Р. Поповича. Обличая в предисловии к своей «Христинии» хулящих учение, он в наиболее эмоционально напряженных, конфликтных моментах развития своей мысли разбивает ее сомкнутое в себе единство и предоставляет возможность поочередно выразиться ее противоположным сторонам. Он дает слово противникам просвещения для полемики с собой. И внутри публицистического потока появляются диалогические отрывки с элементарной речевой индивидуализацией контрагентов спора:

«Они («хулящие учение»), когда зайдет речь об учении, так поучают наших невежественных болгар:

— Занимайтесь своим делом: вам много учения не нужно. Если хотите быть добрыми христианами, опасайтесь учения.

Но я удивляюсь, какими смогут они быть добрыми христианами, если веры своей не знают?.. Но мы должны так понимать, что этими словами говорят нам:

— Бегите от света, да не познаете, что вершится в темноте! Не смотришь в зеркало, если хочешь не видеть, где я тебе измазал лицо!

И если их спросишь: «Отчего учение не есть добро?» — они отвечают:

— Оттого, что от учения происходят еретики»¹.

Дальнейшую ступень этого процесса мы видим в диалогах Бозвели. Они еще насквозь публицистичны и субъективны, но в постоянном обращении к форме диалога сказывается стремление к преодолению односторонности логической идеи и публицистики. Перед нами как бы разыгрывается *действие мысли*. Если рационалистическая мысль, типичная для предшествующего этапа литературы, была сравнительно проста в себе и не требовала своего членения на противоречивые ее стороны, то теперь, отражая большую сложность и противоречивость бытия, более богатой и противоречивой становится и субъективная мысль о жизни. Чтобы развернуться в своем богатстве, она должна выявить все свои сложные изгибы, стороны. Эти стороны как бы отделяются друг от друга и получают объективное существование, персонифицируются в участниках диалога. Персонификации обладают раз-

¹ Попович Р. Христиния, с. 43–44.

личной степенью упругости: от чисто внешнего олицетворения, когда персонаж является простым рупором авторской идеи, до сравнительно индивидуализированного образа, порвавшего нить, связывающую его с субъективной авторской мыслью, и обретшего самостоятельную внутреннюю жизнь и характеристику.

Проследим рождение объективного образа человека из отвлеченной персонификации.

Вначале персонификация — чисто внешняя, рассудочная. В «Разговоре любородных» диалог ведут «Протосингел Неофит» (то есть сам Н. Бозвели) и «Любородные болгары». Функция последних сводится к постановке вопросов в нужных Неофиту местах сочленения его мысли, и сюжет диалога строится на элементарной цепи силлогизмов, то есть чисто рассудочным образом. Отличие от чистой публицистической проповеди здесь лишь в том, что аудитория введена в текст и не молчит, а вопрошает.

Более развитая, но тоже рассудочная персонификация предстает в «Здорового разума разговоре». Здесь уже автор совершенно исчезает. Вместо него диалог ведут некие просвещенные болгары — Любомир и Добромир. Эти персонажи — абсолютно безличные резонеры, лишенные каких-либо конкретных жизненных примет.

Рассудочная персонификация перерастает далее в более живое олицетворение (типа аллегории), где чувственный образ пусть и подчинен абстрактной идее, но уже начинает играть определенную роль. Не случайно в диалоге «Просвещенный Европейец, Полуумершая Мати Болгария и Сын Болгарии» (1840) действующие лица вынесены в заглавие. Это отражало концентрацию интереса не на том только, *что* высказывается, но и *кем*, а отсюда — и *как*. Идея здесь уже является не оголенной — она принимает на себя видимость живой ситуации: разговор матери, сына и наставника сына. Это уподобление уже начинает обязывать, и развитие мысли в диалоге приспособляется к реальным отношениям этих трех лиц. Мать трепещет и волнуется за судьбу своих детей; сын — молод, горяч и неразумен; а мудрый воспитатель успокаивает обоих, разъясняя все сложные вопросы, в которых они запутываются. Так рождается живая эмоциональная атмосфера действия.

В диалогах предшествующего типа персонажи,

именно потому, что им достаточно было быть чистыми рупорами отвлеченного тезиса, не нуждались в материальном пространстве и двигались как бы в вакууме, в безвоздушном пространстве чистой логики, которая одна и определяла движение диалога и любое слово. Теперь, одновременно с «вочеловечиванием» абстрактный, рождается и *среда* для их существования: чувственные *обстоятельства*, первичный сюжет. Появляются «излишества», совершенно не нужные с точки зрения логического развертывания мысли. Прежде чем приступить к разговору, автор устами Просвещенного Европейца рисует ситуацию, давая нам возможность *видеть* место действия и различать самих персонажей:

«Прошел я чрез многие земли и народы, — открывает диалог Просвещенный Европейец, — а здесь, между твоих (обращается он к Мати Болгарии. — *Г. Г.*) сынов (не знаю — ум мой затуманился — как их назвать), вижу премирную темноту... Смотрю я и на тебя, которая им всем являешься общей матерью, и вижу, что тебя связали, изранили до смерти; к твоим очам и ушам привязали толстые пластины, чтобы ты не видела и не слышала, что они делают, — прости же меня, многогранная и бедствующая Болгарская Мать! Прошу тебя, легонечко-легонечко встань; вот мы развязали тебе глаза и уши; видишь ли теперь того, кого я к тебе, покаявшись именем Божиим, с собой привел, чтобы он увидел, в каком жалком состоянии ты находишься, и, как сушый твой сын, пожалел бы тебя и те причины, из-за которых тебя столько лет смертоносно истязают, кратко бы изложил; и ты, как только уразумеешь их, — тотчас же испелишься»¹.

Такова завязка диалога. Физические движения, переданные через прямую речь Европейца, имеют, разумеется, переносный смысл: это сила просвещения помогает согбенной Болгарии выпрямиться, скинуть пути и прозреть. Но сам покров реальной ситуации начал обязывать. Раз сделав уступку чувственности, абстрактная идея неизбежно все дальше будет сдавать ей свои позиции, пока сама не материализуется и не обретет внутри себя конкретно-чувственный характер. И уже в этом диалоге мы видим, как персонажи наполняются земным содержанием. Разве не обнаруживает заботу о верности психологии Просвещенного Европейца введенная в скобках реплика: «не знаю — ум мой затуманился — как их назвать»? Ведь в самом деле, вполне реально, что европейец, впервые столкнув-

шись с болгарами — этим (как мы уже раньше показали) неведомым тогда Европе, «диким» племенем, не знает, каким именем его и назвать. «Очеловечение» идет дальше, и вот уже Европейец обретает черты патриархального болгарского даскала (учителя) типа самого Бозвели:

«Ученик мой, учениче, — успокаивает он Сына, — не будь пуглив, как простой мужичишка («просто селенче») или робкий болгарский пастушонок («скотопасно българско плахо момче»)»¹.

В этих простонародных словах, с другой стороны, живо передается смятение Сына. Наполнение его образа эмоционально-чувственным содержанием идет по линии уподобления образу блудного сына. Возвратившись из чужих краев, он с патриархальной почтительностью припадает к ногам матери и, обливая слезами ее руки, просит благословения. Встреча Сына с Матерью выписана была весьма наглядно в первой редакции диалога «Плач бедная Мати Болгарии» (1846). После монолога Мати, где она, покинутая, зывала к своим сынам: отзовитесь, где вы? —

«услышал ее бедный, несчастный, простосердечный и чистосовестный ее сын болгарин и бегом, с обнаженной головой перед своей дорогой матерью, горькой, бедной матушкой («мака») Болгарией, с прослезившимися глазами, с дрожащими ногами, со скрещенными руками, благоговейно, с сыновней почтительностью предстал, оцепенев, — и умильно стал ей отвечать: «Премилая мати моя Болгария! Сыновне прошу тебя, прости свою материнскую десницу, чтобы я со слезами ее поцеловал. Прости меня, премилая моя мати, и матерински благослови меня. И о чем хочешь спрашивай меня. Что знаю и могу, я тебе вкратце изложу, — но если посмею — извини меня»².

Вся эта наглядность и конкретность (позы, жесты, выражение лица и т. д.) стереотипны: автор просто

¹ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. XVIII, с. 339.

² Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 39. По предположению М. Арнаудова, Бозвели изъясил это живое описание из диалога, чтобы не вводить авторской речи, которая нарушила бы иллюзию естественно протекающей беседы. Взамен этой картины после слов Матери следует Ответ Сына, в котором он излагает свою биографию (подобно тому, как в классицистической драме персонаж при появлении сообщал о себе анкетные сведения): «Вот я, твоё чадо, рожденный в угнетении, прочитавший отчасти и церковные и светские повести и летописи, служивший священным особам... много раз бывавший в Бессарабии, Молдавии» — и т. д. (там же, с. 47). В облике Сына запечатлены автобиографические черты самого Н. Бозвели.

¹ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. XVIII. София, с. 335.

придает персонажу условные атрибуты внешнего облика сына, что характерно именно для построения образа в религиозной литературе (и живописи). Но пусть условная – перед нами уже конкретность.

Ее дальнейшее вхождение в идею мы видим в образе Мати Болгарии. Это вообще самый человеческий, богатый и наиболее наполненный содержанием живой жизни персонаж из диалогов Бозвели¹. Это тоже аллегория. Но ассоциации, вызываемые ею, весьма многообразны, и главное: они по своему характеру не рационалистичны, а эмоциональны. В построении образа Мати контаминированы: во-первых, рационалистическая абстракция «естественного человека» – Мати наивна, простосердечна, все время вопрошает и удивляется чудесам добра, а больше – зла, творящимся на белом свете; во-вторых, фольклорное уподобление родины², родной земли – матери (ср. «Болгарийо, мила майка!» – излюбленный оборот в народных песнях; ср. русское «мать – сыра земля») и, в-третьих, уподобление религиозному облику богородицы – образу, наиболее близкому народу из всего христианского мартиролога. «Партия» Мати в диалоге выдержана в интонациях народных плачей и причитаний: «Ох! Горкана си и горчица!» – оплакивает она, покинутая детьми, свою горькую долю. В ней уязвлена ее материнская гордость. В своем монологе, открывающем диалог «Мати Болгария», она недоумевает: чем обделила своих сыновей? Или плохо их кормила, или бедна земля, плох воздух болгарский, или не была она столь же славной и почтенной, как и матери других народов??

«Ужли я, несчастная, оставила вас в лишениях и скудости, чтобы столько лет, нестрадавшаяся, черным платком покрытая, смотреть, как вы по чужим землям и царствам, как птички, рассеянные ястребом, скитаетесь?» И она заклинает своих чад: «Премилые мои, бедно-горькие мои чада! Матерински, во имя Божие,

¹ В диалоге «Плач бедных Мати Болгарии» за счет исчезновения образа Просвещенного Европейца стали богаче образы Мати и Сына, поскольку они разделили между собой функции третьего персонажа.

² Просвещенный Европейец говорит Сыну, что его Мать плачет «около Янтры-реки и на берегу Дуная» (с. 336). Этим явно обнажается аллегорический характер образа Мати, ибо реальное существо не может одновременно находиться в этих двух местах, удаленных друг от друга на сотню километров.

кровавыми слезами заклиная: да не пойдет вам впрок материнское молоко... если вы не скажете, какая причина вас по свету рассеяла»¹.

Ее разговор с Сыном исполнен нежности и любви. Она задета смиренной мольбой Сына и его церемонными извинениями: кому же, как не ей, родной матери, сын может рассказать все без утайки? И в ответ на учтливую, цивилизованную речь Сына она изливает на него поток нежных, совсем простонародных слов: «Милоча моя единоутробная рождбо! То что ще да рече: «Колико смея? Чи от кого, мил мамци, не смеешь? И ти, мама, не си ли от майка роден»². Народность образа Мати видна и в грубоватых, взятых из народного быта сравнениях, характеризующих ее: «Около Янтры-реки и на берегу Дуная, страдаая от болезней, она высокогласно, как корова о потерянном своем теленке, мычит: «Сыне мой вожделенный» (Сб. НУНК, с. 336). Образ Мати из всех персонажей диалогов наиболее национализирован. Это именно старая болгарка. Ее внешний облик охарактеризован одним, но показательным атрибутом: она носит черный платок – одежду старых болгарских женщин («черным платком и рваным платьем покрытая» – «Просвещенный Европейец», сб. НУНК, с. 348; «сос черна забрадка забрадена» – «Мати Болгария», с. 73). Она появляется на фоне болгарского пейзажа: в пещере на берегу Янтры-реки или на вершине Хемус в горах Старой Планины («трубно-громким и жалостно-умильным голосом с вершины Хемус на Старой Планине горько плачет и умильно, матерински призывает...») ³.

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария» и други съчинения. София, с. 73, 70.

² Цит. по кн.: Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 39.

³ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., 73. Здесь показательная национализация того образа оплакивающего свой народ Иеремии, который так понравился, видимо, автору, что он использует его почти во всех своих сочинениях. Ср. еще в «Славено-болгарском деловодстве»:

Ах, Болгария, всеокаянная Болгария!
Скоро умильно призови пророка Иеремию,
Пусть он поднимется на самую высокую гору
И жалостно и умильно оплачет тебя.

Этот же образ в диалоге «Просвещенный Европейец» приводится трижды (см.: Сборник за народни умотворения, наука и книже-

Итак, образ Мати Болгарии, являясь еще аллегорическим, уже близок к собственно художественному образу, который не соотносится с абстрактной идеей, а в самом себе носит идею — уже художественную. Этой последней ступени Бозвели почти не достигает. К ней максимально приближается заключительный эпизод диалога «Разговор любородных». Здесь процесс преодоления авторской субъективности доходит до конца и делает самого автора объектом повествования. Рассказ о самом потрясающем эпизоде своей бурной жизни, когда он бежал из заточения в темнице на Афоне, на ялике через море добрался до Царьграда и как снег на голову свалился в среду своих учеников, считавших его уже заживо погребенным, — этот рассказ он дает не от себя, а от лица присутствовавших при его возвращении учеников:

«В августе 21-го числа (1844 г.), — рассказывают «Любородные», — когда мы беседовали в Бялкапане¹ в Царьграде, вдруг архимандрит Неофит вошел и сел с нами! Все удивились, увидев его внезапно и неожиданно (возвратившимся). И все словно замерли и оцепенели! (Как автор подчеркивает всеобщее изумление и тишину оцепенения, рисуя эту немую сцену! — Г. Г.) Он смотрел на них умильно и жалостно и молчал (!), а из глаз его, как реки, текли слезы! Постоял немного и рек (Только теперь заговорил. Какая громадная пауза! Впервые молчание становится предметом словесного выражения. — Г. Г.): «Мои милодрагии чада духовные! Оплакивания достойные! Несчастные Мати Болгарии чада! Что смолкли? Разумно я, что вы убоялись, увидев, как я без патриаршего дозволения вышел из своего четырехлетнего отравленного ядом и смертоносного заточения и прибыл к вам в Царьград... Не бойтесь, сыны мои! («синко»). Не бойтесь — Богу благодарение за все... Радуюсь, слава Всеблагому Промыслу, что он сподобил меня увидеть вас живыми и здоровыми. Не беспокойтесь — тот, кто меня избавил, он и вразумит меня, научит и наставит, что делать» (с. 66–67).

Так и представляешь себе эту картину², выдержанную в темных, рембрандтовских тонах, эту паузу, когда в полуосвещенной комнате в корчме открылась дверь — и апостол и ученики увидели друг друга. Погрязенные, они не в силах вымолвить ни слова,

нина, кн. XVIII, с. 340, 344, 347). Но в «Мати Болгария» оплакивает свой народ уже не Иеремя, а старая болгарская мать, покрытая черным платком; и рыдает она не на абстрактной «высокой горе», а на вершине Хемус, не раз воспетой в болгарских песнях.

¹ Место, где жили и встречались царьградские болгары в XIX в.

² Она вылилась у Бозвели в форму, напоминающую явление Иисуса апостолам в евангельском рассказе о страхах Христовых.

и лишь слезы текут по изможденному, вытянутому, изрезанному морщинами лицу старика, а ученики застыли, пронзенные вдруг тем высшим, невыразимым в словах ощущением, когда человек словно преодолевает границу своего обособленного в себе, эгоистического существования и растворяется в чем-то великом, общем для всех людей и всего бытия. И в мгновение, в которое человек ощущает себя причастным к этому великому, наступает молчание, та пауза, когда люди настолько проникаются друг другом и настолько непосредственно ощущают себя в другом, что общение их душ осуществляется без слов — музыкой тишины. Именно этот тип ощущения, который сродни высшим моментам эстетического воздействия («всесимпатии»), можно уловить при чтении данного отрывка из бозвелиевского диалога. В нем нет ни одного слова, которое нужно было бы сказать для сообщения логической мысли. Разве необходимо для этого пластическое изображение действующих лиц, места действия, душевных переживаний его участников? Разве нужно было для этого писать о выражении лица Неофита? Прямая речь, которая вкладывается в уста Неофита, уже не является «закавыченной» рассудочной авторской мыслью (как это было в начале этого же диалога), но передает, как говорит этот уже обрисованный с внешней стороны человек именно в данных, уже изложенных обстоятельствах. Отсюда — сбивчивые, короткие фразы (ср. с колоссальными периодами, в которых излагалась у Бозвели рационалистическая мысль), повторения, обращения (ср. это трогательное, народное: «Не бойтесь, сыны мои!»). Все это, собственно говоря, к «делу» не имеет отношения, если его понимать лишь как ясное сообщение рационалистической мысли. Но если «дело» понимать как воспроизведение человека, который сам по себе стал проблемой (художественной), то все это относится к его существу прямым образом и как раз свидетельствует о возникновении в болгарской литературе признаков именно литературно-художественного дела.

* * *

До сих пор мы рассматривали персонификацию, так сказать, «положительной» стороны авторского субъективного пафоса в диалогах Бозвели. Аналогич-

но протекает персонификация «отрицательного» начала, которая приводит (также в моменты высшего эмоционального напряжения) от сатиры-обличения к сатире-изображению.

Пафос негодования порождает крайне активное отношение к жизни, как бы воспалая творческую деятельность воображения. При этом в обличении, поскольку оно направлено всегда на объект, последним опосредствуется, контролируется субъективная эмоциональность, и потому в тенденции сатира тяготеет к пластическому изображению обличаемого. Правда, вначале его характеристика есть скорее характеристика авторского к нему отношения. Изливая свою желчь, Бозвели не скупится на резкие слова, обличающие греческое духовенство и болгарских предателей-чорбаджиев:

«Сын: Эти грекомано-чорбаджии бесноватее кырджалиев и более осатанелые, чем янычары...

М а т и: Ох! Откуда появились среди любимых моих чад такие сатанинские исчадия и содомо-гоморрские пресмрадные цветы? Аспидо-скиднимо порождение! Чумо-холерная зараза, поразившая несчастных моих детей! Ах, и много ли этих отравленных ядом греко-фатриковарных, бессовестных и бесчеловечных грекомано-чорбаджиев?»¹

Итак, первая ступень обличения — это чистая брань, цепь ругательств и поношений². При этом интенсивность гнева выражается через экстенсивность слова: много чувств, — следовательно, много слов. Это как бы цепная реакция слова. Для Бозвели нормальное дело — 5–6 сложных эпитетов на одно определяемое.

Постепенно, однако, среди субъективных эпитетов появляются определения, несущие образительную нагрузку, например: «Эти необразованные, глупо-надменные чорбаджии» (с. 124). С помощью этих слов передается их чванливая осанка. В другом месте остроумно материализуется каламбур: «Чорбаджии» = «чорба яджии» — то есть они «не способны ни на что другое, кроме как есть чорбу» (болгарская еда. — Г. Г.) (с. 124).

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 108.

² Аналогичный метод примитивной сатирической характеристики (= брани) мы встречаем в стихотворении Н. Рильского, посвященном хаттшиерифу 1839 г.

Далее автор переходит к характеристике через действия обличаемого персонажа и так же накапливает глаголы, как раньше — прилагательные:

«Твои чада, — говорит Сын Матери, — там боятся, где бояться нечего. Они по углам лишь из слов мосты мостят и замки из воздуха создают» (с. 134). «Но вы, — говорит Мати, — столько лет уже как замолкли и прячетесь; вас, как скотов бессловесных, порабощают, а вы лишь молча стонете, вздыхаете, кое-как перебиваетесь и между собой по углам шепчетесь» (с. 117).

Здесь уже неизвестно, что преобладает: выражение или изображение. Характеристика через действия обличаемого открывает путь к обнаружению его собственной внутренней активности и построению более развернутого образа. Вместе с этим возникает необходимость акклиматизировать образ в его собственной среде. Так появляются сравнительно развернутые повествовательные отрывки — эпические отступления от публицистического самовысказывания.

Возмущаясь тем, что церковные должности продаются по протекции фанариотских любовниц, Сын (другое «я» Н. Бозвели) рисует картину: ищущий священного сана грек ползает на коленях перед «полномочной любовницей» сановного лица, угодливо зажигает ей трубку. Бывает, что и сам патриарх

«заявляется к этим полномочным любовницам, чтобы у их ног благосклонно и смиренно о их здоровье и о их, любовниц, благополучии расспросить и дозволение испросить на совершение некоторых важных мероприятий! ...А прочие первосинодальные патриархии митрополиты, приходя к этим полномочным любовницам, головы свои перед ними преклоняючи, смиренно им говорят: «Светлейшая моя госпожа, кланяюсь тебе и целую твою туфлю. Даете ли мне, госпожа, позволения спросить о драгоценном Вашем здравии?» И если им дадут разрешение, садятся, а если нет — они и на ногах постоят и, поклонившись им, удаляются. Греко-курварское («греко-конное») правление!»¹ —

проническим каламбуром заключает Сын это рассуждение-пример. Здесь уже пластикой слова переданы и угодливые позы греческих духовников, и их заискивающая речь. Обличение становится не внешним, а идущим изнутри самого обличаемого, то есть саморазоблачением. Последнее требует воспроизведения отрицательного персонажа в его собственной жизни.

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 101.

Вначале это — просто персонификация, объективация лишь авторского к нему отношения. Слова, которые высказывал бы *об* отрицательном персонаже автор, просто переключаются им в уста разоблачаемого. Меняется лишь 3-е лицо глаголов на 1-е, вместо «они» ставится «мы». Так прямолинейно саморазоблачают Тырновские чорбаджи в одной ответственной им реплике из «Разговора любородных». В ответ на возмущение «любородных» заточением Н. Бозвели и назначением вместо него грека на должность Тырновского митрополита чорбаджи заявляют:

«Так и нужно! Ибо по головам и бритвы, и наш митрополит знает, как нахлобучивать шапки, чтобы отныне болгары не болтали о болгарских епископах. Болгарам вот какое священство приличествует — в заточении в святогорских башнях священнодействовать»¹.

Перед нами — *собираемый персонаж*, некие безличные «они». Они — враги и потому как бы не имеют права на внутренне оправданную позицию. Автор не различает своей точки зрения от того, каким видит и понимает сам себя персонаж. Изображение поэтому плоскостное. Правда, в реплике Тырновских чорбаджиев есть определенная характерность: наглый тон, надменная, поучающая интонация. Но эта характерность *придана* персонажу автором и возникает из авторской иронии. А в иронии всегда заложено объективное начало, ибо она строится на смещении двух точек зрения.

Более высокая ступень становления сатирического персонажа предстает в «Любопытно-простом разговоре». Здесь Тырновские чорбаджи в разговоре с Сыном выражают те же мысли, но уже на жаргоне, в котором смешаны турецкие слова с болгарскими:

«Эй, побратим! Здорово ты завираешься! (Голям янашлак имаш!) Наши епископы чистокровные (халис) греки, богом дарованные болгарскому народу. Если бы не греческие епископы, у *кого бы купили болгары христианство?* И если бы чорбаджи не поторговались, почем что стоит, смогли бы разве болгары когда-нибудь купить христианскую веру?»².

Здесь уже заработал механизм психологической характеристики: чорбаджиев разоблачает сам поворот

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 61.

² Арnaudов М. Непознатият Бозвели, с. 193–194.

их мысли — «купить веру», — нелепость которого они, привыкшие обо всем мыслить с точки зрения купли-продажи, не замечают.

Отрицательные персонажи стали говорить от своего лица, с точки зрения своих критериев добра и зла. Если раньше автор субъективистски не допускал возможности мыслить иначе, чем он, то теперь эта односторонность, субъективизм мышления оказывается на стороне отрицательного персонажа: именно чорбаджи не подозревают о существовании вещей, которые не продаются и не покупаются, и потому не замечают алогизма своего образа мыслей. Изображение, таким образом, как бы дается в двойном ракурсе, объемно. Механизм здесь, правда, еще примитивен. Сатирические персонажи — это куклы, марионетки с автоматически действующей однозначной психикой. И белые нитки, которыми они шиты, тотчас обнажаются автором в следующей реплике Сына:

«Чудовищно! Постыдно! И осмеяния достойно! Ваша греко-епископская и чорбаджийская на гроши продаваемая насильно вера — что же это такое? Уж не вроде ли яблок и груш?»¹

Проникновение во внутреннюю жизнь отрицательных персонажей идет рука об руку с их характеристикой «вширь», то есть более развернутым изображением их внешности, поступков, среды. Так, прежде чем Сын завязывает беседу с Тырновскими чорбаджиями, ему указывают на них его прежние собеседники:

«Видишь ли, браток, тех троих, что сидят напротив в кафе?.. Вон тех, у которых на фесках кисточки длинные, а на чубуках мундштуки янтарные? Да вон, видишь ли ту застекленную комнату? В ней они и расселись... Если хочешь, поболтай с ними, а потом уж поговорим снова»².

Так сюжетно мотивирован переход к новому разделу диалога.

Вообще «Любопытно-простой разговор» в творчестве Бозвели являет собой вершину тенденции к объективному изображению. Действие происходит, очевидно, на какой-то международной ярмарке. В кафе, среди лейпцигских немцев и румын из Брашова,

¹ Арnaudов М. Непознатият Бозвели, с. 194.

² Там же, с. 179.

Сын Мати Болгарин встречает нескольких болгарских торговцев, приехавших из Турции. Сын, который воспитывается в Европе и давно уже не был на родине, подсаживается к столику, где сидят болгары, и между ними завязывается непринужденная беседа, в ходе которой выпукло очерчиваются характеры. (Вся эта обстановка действия не изложена автором, а проясняется в ходе беседы.) На изысканно-вежливое обращение просвещенного Сына: «Доброе утро, дорогие господа! Имею ли честь спросить вас о дарованном вам Богом здравье и особенно о благополучии в ваших делах?» — болгары отвечают на живом, простонародном языке, пересыпанном турецкими словами:

«Ответ:» Благослови тебя Господь, кардаш, боюрун отур (присаживайся, браток). Хаджи! А ну принеси чубук и чашку кофе его благородию!

Сын Мати Болгарин: Прошу вас, не беспокойтесь, господа!

Ответ: Ох, олмас (ну что ты!), давай познакомимся! Ваше благородие уж не болгарин ли? Смотрим мы — хорошо говоришь по-болгарски...»¹

Итак, вместо рационалистического диалога, основанного на силлогизмах, перед нами непринужденная беседа, основанная на живой ситуации. И характеристики здесь сравнительно дифференцированы. Так, болгары на вопрос о их торговых делах увильвают от прямого ответа, прибегают к «Так, всякую мелочь привезли на продажу... Впрочем, об этом поговорим потом». Им явно нужно приглядеться к собеседнику — возможному покупателю, прежде чем выкладывать свои карты. Этой группе простых, сердечных болгар противопоставлены наглые и надменные чорбаджии. Дифференцируется речь персонажей. Развиваются моменты живого драматического действия:

«На другой день (болгары) находят Сына в его квартире.

Болгары: доброе утро, побратим! Ваше благородие, ты нас забыл, а мы, видишь, тебя нашли! Ну, разве так можно? Всего один раз поговорить — и больше уж не видеться? Или нашел ты поважнее нас и уж с нами и водить дружбу не хочешь? Но мы, хотя и необразованные, любим тебя, потому что ты из наших, из болгар... Своего своего не кормит, но тяжело тому, у кого его нет...

Сын Мати Болгарин: Господь вас благослови, любезные мои единоплеменные братья! Добро пожаловать... Прошу вас, сяди-

тесть... Мальчик, быстро зажги самовар и подай господам по пирогу... дай им и сладкое... Приятного аппетита, мои любезные»¹.

Так постепенно расширяется круг пластических, изобразительных возможностей. Уже появились реплики в сторону, подразумевающие сценическое движение, а также многозначительные паузы — *многоточия*, обозначающие протекание времени. (Многоточие после слов: «дай им и сладкое» — обозначает время, в течение которого слуга должен накрыть на стол. И тогда уже хозяин может сказать: «Приятного аппетита!», что говорится перед началом трапезы.)

* * *

Итак, по диалогам Бозвели мы проследили, как по мере наполнения абстрактной идеи чувственным содержанием и «вхождения ее в образ» преодолевался субъективизм мышления, распадалась публицистика — эта «моноформа» предшествующего, рационалистического периода литературы — и начиналось своеобразное *разделение* ранее однородного словесного потока на *роды и виды*. Переход от публицистического монолога к диалогу уже знаменует первый шаг этого разделения. В диалоге присутствует субъективное («*лирическое*») начало как самовыражение каждого из участников. С другой стороны, в них опредмечены отдельные моменты авторского пафоса. Они — самостоятельные существа, которые должны быть представлены в характерности своей мысли. Каждый противостоит другому как объект убеждения, и поскольку наибольшей убеждающей силой обладает не субъективная логика мысли, а ее жизненное содержание, они прибегают к иллюстрациям, вносят в беседу повествовательный элемент (эпические отступления). На этой основе возникает изображение характеров и действий (сюжет). Все это моменты *эпического* порядка. Наконец, диалог — жанр синтетический (в данном случае скорее синкретический, ибо синтез предполагает предварительный анализ, разъединение элементов, а здесь все дело в том, что будущие элементы пока слитны и дремлют в нерасчлененном единстве). Мысль предстает здесь как процесс. Она не льется беспрепятственно,

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 194.

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 197.

а расчлняется, становится, и столкновение персонажей диалога – воплощение живой противоречивости мысли. Это уже основа *драматического* рода.

При разделении литературы на роды и виды в данную эпоху важнейшей нам представляется тенденция к объекту, становление эпического начала (потому прежде всего *его* элементы мы прослеживали по диалогам Бозвели). Предшествующая стадия общественного и идеологического развития, когда личность и общество были в единстве, характеризовалась именно абсолютным субъективизмом мышления, ибо рассудочное сознание было совершенно убеждено в вечном, объективном характере своих истин (отсюда, наоборот, можно утверждать абсолютную объективность, то есть внеличный характер той стадии мышления). Когда же тождество личности и общества стало распадаться, пришло в смятение и прежде непосредственное единство объективного и субъективного в познании. Оно становилось противоречивым, опосредствованным единством. И поэтому в той же мере, в какой развивалась личность и ее субъективное видение мира, нарастала упругость объективного бытия, которое стало противостоять личности и одним своим отдельным от нее существованием критиковать и корректировать ее субъективные представления. Но это отдаление друг от друга внутреннего мира личности и объективного действительного бытия было одновременно процессом их бесконечного сближения и взаимопроникновения, как мы это видели, анализируя развитие предмета литературы. Диалектика процесса такова, что наиболее глубокое постижение объективности и наиболее яркие *эпические* эпизоды мы встречаем в моменты высшего напряжения субъективного пафоса, в эмоциональных кульминациях произведения. Вспомним; что потрясший нас рассказ о явлении Бозвели своим ученикам посвящен самому напряженному эпизоду из жизни автора, представляя который он сам должен был испытать тот священный трепет, чьи токи передались через магнитное поле повествования и читателю. В такие мгновения высшего напряжения всего внутреннего мира он как бы исчезает как отдельный и целиком сливается с объективным. В момент высшей активности нашего сознания оно становится, как уже говорилось, пассивной формой, в которой как бы прямо выражает себя мирозданье.

Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем говорить о первых в Болгарии художественных индивидуальностях – Бозвели и Н. Герове. Пока же продолжим анализ становления художественных родов и видов в литературе 30–40-х годов.

а. Становление эпического начала

Отпочкование беллетристики от диалога и ее обособленное развитие. Эпические жанры, образующиеся как ступени погружения отвлеченной идеи в образ. Повествование как подсобная иллюстрация к отдельно выраженной мысли. Погружение мысли в рассказ и дидактическое заглавие как ее рудимент. Эволюция заглавия: от логической формулировки художественного содержания – к указанию на жанр. Развитие внутренней организации («структуры») повествования. Беллетризация рассудочного афоризма. Развернутая загадка. Вымысел как средство «зашифровывания» отвлеченной истины («правды»). Метаморфозы вымысла и действительности. Реальность зачерпывается в вымышленный образ для виртуозного обмана. В итоге вымысел («ложь») предстает как правда самой жизни. Поэтическая действительность. Сюжет и характер. Персонаж как марионетка для построения сюжета. Перерастание сюжета в характер в кульминации событийного повествования. Становление образа человека. Абстрактная математическая характеристика: первый, второй, третий. Безличная, но уже качественная характеристика: «некий». Рассудочная характеристика целостности через положительные и отрицательные свойства. От безымянного героя – «представителя» – к индивидуальному герою с именем.

Если в диалогах Бозвели эпическое начало выступало несамостоятельно, то в других произведениях этого периода оно начинает свое обособленное существование, образуя малые формы беллетристики. Процесс вхождения идеи в образ здесь предстает, быть может, с еще большей наглядностью, чем у Бозвели. Его исходный момент – *эпические отступления*¹, где

¹ Жанр эпических отступлений в потоке публицистики порождает при отделении эпического элемента остаточные публицистические образования в начале или в конце рассказа. Так, в «Забавнике» под заголовком «Сила сыновней любви» изложен, по сути, новеллистический сюжет: в плен к алжирским корсарам разными путями попадают отец и сын. Сына выкупают, но, узнав, что его

повествование играет роль иллюстрации к *отдельно* выраженной мысли (ср. «Рассуждение о человеческой жизни» из «Забавника» 1844–1846 годов). Далее мысль уходит в повествование. У него появляется самостоятельное заглавие. Но в качестве рудимента логической мысли остается дидактический характер заглавия (ср. «Безрассудное осуждение», «Польза молчания», «Истинное товарищество», «Сила сыновней любви», «Похвальные черты благородства», «Сила любви к отечеству», «Небрежение родительское и неблагодарный человек» и другие рассказы из раздела «Нравоучительные повести» «Забавника» 1844–1846 годов). Далее, в заглавии рядом ставится беллетристический и назидательный элементы: «Путник, или Повесть аллегорическая» (в «Забавнике» 1844–1846 годов), «Пропащее дитя, или Приключение весьма приятное и полезное» (1844). Это «или» в высшей степени показательно: рассказ нужно логически мотивировать, оправдать соотношением его с более высоким началом логической идеи, по отношению к которой рассказ играет лишь вспомогательную роль. В повести «Пропащее дитя» в названиях глав тоже обозначено не их сюжетное, а нравоучительное содержание: «1. Благочестие дает истинное утешение. 2. Бог печется о добродетельном человеке. 3. Божий промысел все хорошо устраивает». Под этими заголовками движется занимательное повествование, но автор как бы боится пустить его на волю, все время насильственно подтягивая его к вне его лежащей высокой цели. Далее, в заглавии утверждается беллетристическая сторона (дается указание на тему): «Атенорово видение», «Феникс» в «Забавнике» 1844–1846 годов. И, наконец, начинают ограничиваться указанием на жанр, форму, не пытаясь логически сформулировать художественную идею (ср. раздел «Анекдоты» из «Забавника» 1844–1846 годов).

Рассмотренная эволюция заглавия отражает процесс

отец в плену, сын жертвует собой, чтобы освободить отца. В конце рассказа автор раздражается грозной филиппикой против алжирцев и славословит французам, которые освободили наконец Европу от корсарской язвы. Смелость неслыханная: внедрение политической злобы дня в дидактический рассказ! Но эта смелость, с трудом дающаяся современному писателю, возможна была на той ступени литературного развития, ибо она просто не осознавалась: ведь первичным для автора был еще поток публицистического самовысказывания, а рассказ служил лишь примером.

исчезновения абстрактной идеи и становления идеи художественной. Вначале рассказ являет собой элементарную беллетризацию рассудочных афоризмов (см. раздел «Умные ответы» «Забавника», где приведены изречения античных философов и политиков и изложена кратко ситуация, в которой они были высказаны).

Следующая ступень — *аллегорическое повествование*. Вначале это простейшая притча (типа евангельских). Таков рассказ («приказанье») «Три приятеля»¹, помещенный в № 1 газеты Богорова «Болгарский орел» (1846). Здесь сюжета почти нет, аллегория прозрачна. Это как бы беллетризованная загадка.

«Путник, или Повесть аллегорическая» из «Забавника» являет собой уже более плотное повествование². И данное в конце его раскрытие аллегии тоже облечено в беллетризованную форму: «Старики, передавая некогда своим сыновьям и внукам это славянское предание, толковали его им: старый отец есть Бог, невинная горлица — это человеческая совесть и душа, свеча в фонаре — здравый разум. По-аллегорически здесь изображается возмездие в будущей жизни за добродетель и терпение в здешней» (с. 69).

Постепенно нарастает вкус к замысловатому повествованию, затемнению смысла, разгадка которого уже требует остроумия. В притче «Пустынный остров», помещенной в № 3 газеты Богорова «Болгарский орел», перед нами уже довольно сложная сюжетная конструкция, имеющая характер робинзонады или утопии³. Рассказ здесь уже интересен сам по себе. Он

¹ У некоего человека было три приятеля: двух он любил, а к третьему относился безразлично. Когда же его позвали на суд, двое первых от него отказались, и лишь третий стал свидетельствовать в его пользу. Так, когда придет смертный час и человек предстанет перед судом божьим, первый приятель — деньги — отказывается сразу; второй приятель — родные — провожают до гроба; а третий — добрые дела — свидетельствуют на суде.

² Придя в некий город, путник покидает своего сына на ночь на постоялом дворе и оставляет с ним горлицу и горящую свечу. Ночью на постоялый двор ворвались «ярыжки кабацкие» и начали бесноваться, соблазнять сына и пытались задуть его свечу. Син, однако, устоял. Когда рассвело, явился отец и благословил сына.

³ Один хозяин, отпуская своего раба на волю, нагрузил его ладью добром. Внезапно налетела буря, все добро погибло, а самого раба вынесло волной на неизвестный остров. Неожиданно для себя он видит, как ему навстречу направляется группа жителей и просит его стать у них царем. Вступив на престол, он вскоре узнает, что владычествовать ему положено всего один год,

изошренно зашифровывает сложную аллегорию, обнаруживаемую в конце: хозяин — бог; раб — человек при рождении; остров — наш свет; жители — родители; визи́рь — разум; год правления — срок человеческой жизни; пустынный остров — тот свет; работники, которых царь посылает на остров, — добрые дела. Здесь соотношение рассказа и толкования противоположное тому, что мы видели в толковании притчи о Закхее в «Недельнике» Софрония. Там все дело заключалось в мастерстве и изошренности аллегорического толкования простого текста: здесь — в изошренности вымысла, затемняющего аллегорию.

Итак, вымысел, выдумка, неправдоподобие, ложь, иллюзия, которые отвергались рассудочным сознанием, вновь обретают свои права в литературе. Но вначале вымысел здесь воспринимается именно как ложь, а как действительность — скрытая под вымыслом аллегория. Никто не верит в реальность рассказываемого, а все ожидают аллегорического подвоха. Но на пути создания вымысла происходит его парадоксальное превращение в действительность. В самом деле, вымысел, чтобы его было трудно расшифровать, должен выглядеть как правда. И поэтому вымышленное повествование намеренно приземляется и отягощается земным, конкретным содержанием. Действительность, правда жизни, следовательно, входит в аллегорический рассказ для вымысла как его строительный материал, чтобы виртуозно обмануть, чтобы сделать идеальным именно обман. Результат же получается неожиданным: не только ложь выглядит как правда, но и правда выглядит как ложь. Исчезли грани между ними, и рождается *действительность вымысла*¹, которая и есть поэтическая действительность

а затем его, как и его предшественников, прогонят голым на другой, пустынный, остров. Первый визи́рь советует ему использовать год, имеющийся в его распоряжении, не на наслаждения, а на труд и заселить и освоить другой остров. Так он и поступает.

¹ Эта вымышленная действительность устанавливалась в литературе Болгарии — как и в свое время в Западной Европе — с помощью материала условного Востока. Он был идеальной сферой для вымысла (бог знает что там делается точно!) именно потому, что такой вымысел не с чем сопоставлять; а попытайся болгарин, например, изобразить свою страну, ему сразу предъявили бы строгие требования правдоподобия, ибо всем ясно, чем проверять автора. Потому так распространен в беллетристике 40-х годов в Болгарии восточный материал: восточная притча о коварном воспитате-

и собственная сфера деятельности художественного сознания. И читатель начинает уже интересоваться: истинно или вымышленно происшествие, описанное в рассказе? А если оно печально кончилось, радуется, что это лишь в книжке. Словом, читатель соотносит рассказ с реальностью и недоумевает, неужели можно так выдумать. С другой стороны, авторы на первых порах эстетического развития общества постоянно подчеркивают (часто и в целях рекламы) истинность изображаемого и дают подзаголовки: «истинная повесть», «правдивая повесть», «жалостная повесть» и т. п.

Таким образом, по мере появления разветвленного и полножизненного повествования, аллегорическое толкование уже начинает восприниматься как произвольное и притянутое приложение к самостоятельно существующему и в себе осмысленному повествованию, содержащему свою, *художественную*, идею.

На первых порах, естественно, главным в аллегорическом повествовании является не характеристика действующих лиц, а остроумно построенный *сюжет*, то есть материализация схемы отношений, которая идеально, в возможности, заключена в логическом ключе аллегории. Именно в занимательном сюжете интерес охарактеризованной выше притчи «Пустынный остров». В повести «Пропавшее дитя» (1844) интерес дидактический закономерно дополняется интересом мелодраматически построенного сюжета, полного неожиданных поворотов: исчезновений, узнаваний и прочих перипетий¹. Автор всячески смакует, остана-

ле — в «Забавнике», сказка о дровишке и железном подсвечнике — в «Болгарском орле» Богорова, издание «Мифологии Сиянтипа-философа» и «Александрин» (где много восточного материала).

¹ Неподалеку от Дуная в хижине жила вдова рыбака Теодора с сыном Августом. Однажды, когда сыну было 5 лет, мать отлучилась, оставив сына спящим под сенью дуба, а когда вернулась, мальчика не было. В отчаянии она каждый день бегала к берегу Дуная искать мертвое тело сына. «Потеряла я, — убивалась она, — за короткое время такого доброго мужа и такое доброе дитя!» А тем временем сын оказался в Вене, где жил в роскошных палатах. Это произошло следующим образом: проснувшись, мальчик вышел на берег Дуная, где играли дети, сошедшие с парохода. Они пригласили его к себе, а пароход тем временем тронулся. Мальчик усновил богатый торговец и растил его со своими детьми. Когда Август вырос, он женился на дочери благодетеля и стал его наследником. Однажды, через 26 лет после разлуки с матерью, Август распределял деревья беднякам в своих владениях на берегу

вливается на острых моментах. При этом здесь отчетливо видно, как *сюжет* в своей кульминации *переходит* в новое качество, а именно — в *характер*. В самом деле, в сцене узнавания наше восприятие говорит нам, что напряжение действия доходит до предела. Но фактически здесь действие как внешнее движение персонажей даже замедляется. Оно лишь переносится во внутренний мир героев и делает своей ареной их души. Теперь интерес сосредоточивается на тех душевных реакциях, которые вызываются поворотами сюжета:

«Август никак не думал, что эта старая женщина, одетая так бедно, есть его мать». ...И тогда мать и сын, которые видели друг друга последний раз 26 лет тому назад, не узнав друг друга, готовы были расстаться второй раз, и, быть может, навсегда, «если бы Божий промысел не определил иначе...».

Когда срубили дуб и старуха бросилась к иконе с криком «Моя!», Август, увидев имя матери написанным на обратной стороне иконы, «возмущился превосходно». «Но, увидев нежную свою мать такой сиротливой женщиной, был почти вне себя. Сердце его воспалилось нетерпением», и он воскликнул: «Я — сын твой!» — «Ты!.. (Какая нагрузка налагается автором на многоточие! — Г. Г.) — вскричала осиротевшая женщина и кинулась в его руки. Она не могла больше ничего промолвить. И так они вдвоем, обнявшись, стояли долгое время, не говоря ни слова. Люди, там находившиеся, были живо растроганы и не могли сдержать своих слез» (с. 37–42).

Мы выписали эту сердцещипательную сцену, чтобы показать, как персонаж перестает быть марионеткой, с помощью которой конструируется сюжет. Здесь, напротив, сюжет уходит в характер, и рождается элементарный психологический анализ человеческих чувств. Задача правдоподобного их выражения сменяет задачу создания остроумного, занимательного сюжета. Живая характеристика человека и становится зерном, из которого вырастает та действительность вымысла, о которой говорилось выше.

Проследим же основные этапы становления *образа человека* в беллетристике 40-х годов.

В примитивной аллегории типа притчи о трех при-

Дуная. И когда рубили дуб, выделенный им старой вдове, в дупле оказалась икона богородицы, а на ней надпись: «Здесь в 1632 году 10 октября я последний раз видела сына моего Августа». Вдова воскликнула: «Моя икона!», и так сын узнал мать. А она, утратившая сына, теперь с «Божией помощью» обрела и его, и его жену, и двоих внучат.

ятелях — это рассудочная персонификация: 1-й, 2-й, 3-й приятели. Здесь перед нами самая абстрактная, безличная (но для подхода общества к человеку часто совершенно достаточная) математическая характеристика людей, идущая по числу и совершенно равнодушная к их своеобразию, качеству. В притче об этих «трех приятелях» сказано ровно столько, сколько нужно, чтобы догадаться о явлениях, ими обозначенных.

В «Путнике» персонажи более массивны и приобретают известную расплывчатость по отношению к аллегорическому «подобrazу»: это уже *некий* (некий — это хотя еще и неопределенная, но уже характеристика человека по качеству) отец, собирательный образ «голи кабацкой» («у одного в душе кипит черная злоба, а у другого — гнусное чевоздержание, и все желают скверных деяний соответственно нечистым своим сердцам») («Забавник», с. 68). Параллельно с уплотнением образа уплотняется и его среда, его обстоятельства: действие уже *где-то* происходит (в «Трех приятелях» налицо было не материальное место, а абстрактная ситуация — суд), здесь — в некоем городе, ночью, на постоялом дворе. В восточной притче о гуманном царе и коварном воспитателе персонажи не только распределены для выражения отдельных сторон более сложной идеи (царь, коварный воспитатель, мирный дровосек), но в силу противоречивости последней они несут противоречие и в себе: царь мудр и гуманен — но не радеет о воспитании сына; воспитатель мудр и просвещен — но низок душой. Эти противоречивые стороны в человеке — в соответствии с переходным, метафизическим типом осмысления противоречия — размещаются рядом, без взаимопроникновения в цельном единстве. Но важно отметить, что в связи с противоречивостью эпохи пробудился интерес к противоречивости человеческой души.

На первых порах изображения человека «положительные» образы удаются лучше. Они первыми начинают осознаваться как сравнительно сложные: добрый человек допускает ошибку, которая становится его трагической виной, за что его и карает судьба (ср. образ царя в притче). Отрицательный же персонаж осознается как однородный и простой¹ и рисуется

¹ Теперь происходит обратное тому, что мы видели у Пансиа и Кырцовского.

одной черной краской¹. Психология «зла» и «греха» — завоевание будущего времени.

В повести «Пропавшее дитя» действуют уже сравнительно расчлененные персонажи, имеющие драматическую судьбу. Элементарный психологический анализ расчленяет душевные движения. Человек стал восприимчивее как индивидуальность, своеобразная конкретность. Впервые у героя появилось имя: Август, Теодора. В самом деле, до сих пор герои были безымянные: 1-й приятель, некий отец; затем — в соответствии с корпоративным мышлением — человек обозначался по сословию и профессии: воспитатель, царь, дровосек; и, наконец, когда стала крепнуть личность, перед нами *просто человек*. Он уже не «представитель» какого-то родового целого, а индивидуум. И потому ему нужно имя.

Дальнейшее углубление образа человека совершается не в эпосе, а в лирике и связано с появлением рефлексии.

б. Становление лирического начала

Родство публицистики и лирики как форм прямого субъективного высказывания. Рождение эпоса и лирики из публицистики как единый процесс. Непосредственное и опосредованное переживание. Рефлексия и пластичность. Становление лирической художественной идеи в ходе преодоления социальной безличности рассудочной мысли и животной безличности непосредственных ощущений. Субъективность отвлеченной мысли и лирическая художественная идея. Напряжение рассудочной мысли. Ее обращение к помощи предшествующих гносеологических форм: религиозному витийству и гиперболизму фольклорных образов. Попытка рассудочного мышления освоить своими средствами новое, художественное содержание и возникающая в итоге интензивность слова. Многообразие как «обесмысливание» слов, расширение рассудочных значений, что высвобождает и приготавливает слова для выражения иных, уже художественных, значений. Переливание значения в музыку. Содержательность слова и содержательность ритма. «Самозарождение» стихов. Эволюция заглавия стихотворения. Заглавие как мотивировка, оправдание. Дублирование художественного содержания в отвлеченно-логической форме. Постепенное исчезновение

¹ И в литературе классицизма отрицательные персонажи более схематичны, чем положительные.

заглавия. Обозначение по жанру (сонет, элегия) или по начальной строке. Право лирической художественной идеи на смутность, богатую содержанием неопределенность. Лирическое переживание и прозаическая чувствительность. Описательность и перечислительность. Многообразие без единства. Навязанный натурализм. Рассудочность как его необходимому дополнению. Эволюция слога. Силлогистический костяк стихотворения и громоздкий синтаксис рационалистического периода. Калейдоскоп эмпирических впечатлений и нанизывание однородных членов предложения в эпоху «чувствительности». Поэтические клише как абстрактная конкретность. Освежение интернациональных поэтических штампов в молодых литературах.

Рассмотрим теперь другую сторону процесса распада публицистики как «моноформы» литературы, а именно — становление лирики. Если при анализе рождения эпического начала из публицистики у нас был сравнительно ясный критерий — тенденция к пластическому воспроизведению объекта (объективных явлений) в его собственной жизненности, то здесь перед нами более сложная проблема, ибо лирика, как и публицистика, является субъективным высказыванием, прежде всего самовыражением, не опосредствованным прямо через объект. Как же в таком случае уловить грань между лирикой и публицистикой? Главное здесь заключается в том, что лирика — такой тип субъективного высказывания, когда оно уже не является универсальной и единственной формой литературы (чем была публицистика), а имеет свою противоположность в типе объективного изображения. Лирика, следовательно, немислима без эпоса, и наоборот. И поэтому перед нами не два процесса — становление лирики и становление эпоса, а единый процесс, который из нерасчлененного словесного потока публицистики формирует новое единство, но уже противоречивое, на одном полюсе которого стоит эпос, а на другом — лирика. Нам, следовательно, незачем искать нового основания деления, а надо проследить тот же процесс в другой его форме: как при устремленности субъекта на объект и, следовательно, как бы «самоотстранении» субъекта он обретает чистую форму выражения своего пафоса? Но здесь-то и видно, как одну сторону противоречия невозможно понять без другой. Обращение к объекту дало сознанию такой опыт, которого у него

не было раньше: возможность подняться над собой, посмотреть на себя со стороны, преодолеть свою непосредственную субъективность. Потому, когда на этой ступени сознания субъект пытается выразить себя, его выражение уже не может быть чистым, непосредственным, не ведающим своей ограниченности, а есть одновременно как бы на себя со стороны смотрящее, рефлексивное высказывание. Отсюда *пластичность*, то есть объективированное воспроизведение душевных движений, является таким же отличительным признаком истинно высокой лирики, как и эпоса. Следовательно, погружаясь уже в конкретное протекание процесса, мы должны уловить в нем переход от непосредственного переживания к опосредствованному. Преодоление мертвенности, абстрактно-социального характера субъективности рассудочной мысли с одной стороны, и животного характера непосредственной эмоции — с другой, — это и есть суть становления художественной идеи в лирике. В итоге рождается благородный артистизм, дающий меру переживанию, поскольку оно выражается в художественном слове, а не в цепи силлогизмов и не в крике (улавливаемом в междометиях).

Мирно и спокойно течет субъективная рационалистическая мысль у Н. Рильского и Р. Поповича, В. Априлова, выражая себя в ясной цепи силлогизмов. Правда, и здесь в моменты высокого напряжения души и мысли, словно зарницы, возникают на мгновение выражения, интонации, в которых отдается некий рокочущий подспудно гул. Так, Райно Попович, сетуя на равнодушие болгар к просвещению, выражает отчаяние просветителей в словах потрясающей энергии и пластической яркости: видя, как написанные ими с великими трудами книги «валяются в лавках и гниют в магазинах», «видя, что впустую они гноили свои груди и без пользы жгли свечи, они уже не хотят писать: ведь ни себе, ни другому не будет от этого пользы»¹.

Размышляя с печалью о своем поколении и сравнивая его со славными предками, он погружается в эгегическую думу, напоминающую лермонтовскую:

«Вот что наделала ошибка наших праотцев, которая как темная мгла придавила («прихлопила») наш народ еще с начала и до

¹ Попович Р. Христонтия, с. 17, 15.

ныне, и в темноте этой мглы растаяли и наши праотцы, так что ни они не знали, где и чем они были, ни нам ничего не оставили, дабы мы знали, чем они были и что делали. Но о них можем сказать, что в них было что-то, хотя для нас ничего от них не осталось, чтобы мы могли разуть, что они читали или писали... Может быть, они и писали, но из-за непостоянства мирского все погибло. Или даже если они сами о себе не писали, так другие о них писали, ибо они были храбры и славны. А нас, какими мы теперь стали, если не изменимся вскоре, после нашей смерти забудут, словно нас никогда и не было на этом свете»¹.

Но этот романтический мотив — «и сказок о нас не расскажут, и песен о нас не споют» — вплетается в цепь рассудочных силлогизмов, которые у Поповича еще прочно господствуют.

Гул иных миров, лишь отдаленные отзвуки которого мы слышали у Поповича, уже начинает нарастать у Бозвели, заглушая и приводя в смятение уравновешенность рассудочной мысли. Она уже смутно ощущает, что ее царству приходит конец, но еще не осознает этого и лихорадочно волнуется, стремясь преодолеть пределы своих возможностей и через себя выразить это неясное другое. Это подспудное брожение порождает в мысли и высказывании утрату ощущения меры (старой, рассудочной), и как ступень к новой, художественной, мере рождается безмерность возвышенного, которое то потрясает своим величием, то отвращает своей уродливостью.

«Милая моя Мати, — обращается Сын к Мати Болгарии в диалоге Бозвели «Плач бедная Мати Болгарии», — мне понадобилось бы небо вместо бумаги, море вместо чернил и мафусаиловы веки; надо было бы призвать из стихотворцев боговдохновенного царя-пророка Давида, чудного Гомера дивного Вергилия, чудесного Овидия и плачевнорыдателя иерусалимского пророка Иеремию, чтобы они помогли мне живо рассказать о твоём смертоносном времени... и ты вместе с пророком Иеремией горько оплачешь несчастные свои чада!

Они уста имеют — языка не имеют,
Глаза имеют — но не видят;
Уши имеют — но не слышат;
Терпят больше, чем скоты, а отчего — не знают,
Горько вздыхают и стонут, но по какой причине —
не смеют и спросить,

Стоят в слезах, несчастные,
Смотрят словно бесчувственные
И, как бараны, ходят в кромешной мгле»².

¹ Попович Р. Христонтия, с. 28.

² Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 79. (Я сознательно расположил строки столбцом, чтобы яснее выступила их поэтическая природа.)

Эта пламенная тирада, изливающаяся лавиной из души пророка, порождает такой гиперболизм образов, до которого далеко романтической фантазии Гейне, стремившегося вырвать сосну, окунуть ее в пылающий кратер Этны и начертать на небе слова любви. Мы видим здесь, как рассудочное мышление, обнаружив свое бессилие выразить превосходящий его возможности напор субъективного пафоса, взывает к помощи предшествующих форм мышления и высказывания, а именно: к религиозным и позднее — к фольклорным. (Вспомним, как при становлении эпического начала возрождалась религиозная аллегория.) Здесь Бозвели прибегает и к библейской традиции книг пророков, особенно к традиции иеремиад; использует и евангельскую формулу: «имеющий уши — да слышит», и обращается к традиции византийского витийства, откуда идут его пространные периоды, риторические фигуры и экстенсивность слова (многословие). У Бозвели эти формулы не звучат как штампы, а обрели первоизданную выразительную силу, так как в них изливалось смутно зреющее новое — уже не религиозное — содержание жизни. Религиозная фантазия и образность здесь выступают как переходное звено к собственно художественной. Потому в мышлении Бозвели обретают силу все творческие формы религиозного сознания, и прежде всего — мистические видения. Потрясающая, мрачная, чисто апокалипсическая картина светопредставления возникает из предсмертного письма, отправленного умирающим в заточении Бозвели на волю, его последователю, священнику Андрею Робову:

«Тьма объемлет круг болгарской земли и мрак — народ! Окутался в сумрак и катится в темноте!.. От чад своих отнимают хлеб и бросают его псам людским, чтобы они на него непрестанно лаяли, грызли и кусали всячески!..»

Непостижимая и правосудящая судьба!
Ужасная мира сего диавола и плоти борьба!
Кедры ливанские над облацы верхи возвысили!
Дубы моавитские, ветви простерши, развесили!..»

Снова перед нами самозарождение стиха в эмоциональной кульминации прозаической речи¹.

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 163. Кстати, Л. Толстой считал, что обращение современного писателя к ритмической речи будет органически оправданным лишь в том случае, если оно

Вдумаемся, какая потребность, какой семантический процесс осуществляется в этом обращении к витийству, риторике. Витийство и риторика есть распространность слова, изобилие слов для выражения мысли. Но значит ли, что это изобилие слов есть лишь внешний привесок к мысли, которую можно было бы выразить более однозначно и лаконично? Попробуем произвести эту операцию: будем оставлять каждый раз вместо 5—6 бозвелиевских эпитетов или глаголов один — и мы увидим, что мы стали выражать не ту же, а совсем другую мысль.

Возьмем, например, только что процитированный отрывок из письма Бозвели Андрею Робову. В разных словах здесь выражено, кажется, почти одно и то же содержание:

«круг» — «земля» — «народ»;
«тьма» — «мрак» — «сумрак» — «темнота»;
«лаяли» — «кусили» — «грызли».

К чему же такая поистине бессмысленная расточительность? Ведь в логическом отношении слова «мрак», «сумрак», «темнота» ничего не прибавляют к понятию «тьма», а дают лишь его вариации. Уберем же эти повторения — и у нас получится примерно следующее: «Тьма объемлет болгарскую землю», «Хлеб бросают псам людским». Смысл вроде стал проще, яснее... На самом же деле он исчез: мы совершили подмену содержаний и уже *не то* высказали. Куда девались энергия, ритм, интонация, которые создавались накоплением и повторением однородных по значению слов? Если для отвлеченно-логического содержания интонация, ритм, пульсация слов, их звучность не имеют ровно никакого значения и без них можно обойтись, то в данном отрывке из Бозвели перед нами

носит характер самозарождения. В письме П. И. Бирюкову от 20 декабря 1887 г. он писал: «Все, и самое хорошее, так испортилось в мире, что надо все начинать сначала. Стихи? Мне кажется так: если совсем серьезно относиться к поэзии: хоть эта мысль Светлохристового Воскресения — я бы начал говорить — писать, как вижу, чувствую, не стихами, а потом пришло бы место, где моя мысль потребовала бы больше сжатости, силы, законченности, и вышли бы стихи; может быть, так и кончилось бы стихами, а может быть, несколько строк, а потом опять проза. Только для этого надо забыть хорошенько всякие стихотворения, места, где они помешаются, и пиитику, а хорошенько вспомнить свою душу...» (Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 226—227). Итак, начало, возникновение поэзии Толстой представляет себе именно как спонтанное самозарождение.

совершается какой-то таинственный процесс превращения логического смысла высказывания в какой-то иной. И знаменем этого процесса является как раз. многословие!

И действительно, много близких по значению слов теснясь рядом и поправляя друг друга, начинают мешать друг другу, лишают каждое из них устойчивости намекают на неистинность и неполноценность сократых в каждом из них смыслов. Значения расшатываются. Появляется какое-то совокупное значение, которое отделяется от плоти, материи каждого из синонимических слов и витает над ними. И теперь уже неизвестно, в чем более полно выражается это новое совокупное значение: в смыслах слов, взятых в их сумме, или просто в самом факте накопления, нагнетания слов, рождающем их ритм, биение, ток. Удельный вес этого ритма в выражении целостности нового содержания пропорционально возрастает настолько, насколько со значений каждого из синонимических слов снимается «ответственность» за полное и точное выражение этого содержания.

Такое переливание целостного смысла высказывания в ритм и «обесмысливание» слов есть лишь момент, промежуточная ступень в становлении поэзии. Происходящее здесь обесмысливание слов есть не что иное, как выталкивание из них отвлеченно-рассудочных значений и приуготовление материи этих слов для выражения собой иного комплекса содержаний — мира художественных образов.

Тот переход к стихотворной форме, который мы обнаружили у Бозвели, решительно отличается от духовного стихоплетства на уроках грамматики и риторики. В последних случаях стихотворная форма задана сначала, независимо от содержания; в первом же случае к стиху обращает не авторский произвол, а объективная содержательная необходимость: содержание мысли, которое сначала было прозаическим, в определенный момент перестает быть им и, становясь поэтическим, именно здесь, *в этом месте* необходимо требует для себя иного, высокого типа речи, организованной музыкально, образно насыщенной.

Здесь, собственно, ключевой момент, где лирическая художественная идея начинает самоопределяться, осознать себя и где начинается цикл самостоятельного бытия лирической поэзии. Внешним индикатором

ее развития является *эволюция заглавия*, аналогичная эволюции названия эпического сочинения. Вначале, при самозарождении из прозы, заглавия еще нет из-за отсутствия в стихотворных строках самостоятельной цельности: они еще не являются собой организма и потому разомкнуты. Начало здесь ничего не начинает, а конец ничего не кончает.

Следующую ступень мы видим в стихах, заканчивающих «Рассуждение о человеческой жизни» в «Забавнике».

«Видите, — завершает автор свое рассуждение, — какие перемены производит в этом мире судьба... О которой судьбе я *восхищался духом, умилался, дабы воспеть днесь настоящие стихи:*

Боже вышний, Создатель мира!
Да воспоет днесь моя лира
Благости Твои и многие щедроты, —
Что нам Ты даришь с высоты» — и т. д.
(«Забавник», с. 74)

В отличие от Бозвели, у которого мысль непосредственно и безотчетно переливается из прозы в стих, наш автор перед переходом к стихам останавливается, оглядывается и дает себе и читателю мотивировку, *оправдание* стихотворения¹. Мало того, автор тут же делает следующий шаг: вслед за первым стихотворением он, войдя, вероятно, во вкус, помещает уже второе: «Здесь прилагаю и другие Стихи (прописная буква выражает высокое почтение к поэзии — «языку богов», как она воспринималась на рационалистической стадии литературы. — Г. Г.), которые относятся также к Судьбе, или Доле, как некоторые говорят про-сто» («Забавник», с. 75). Эти стихи уже являют собой сомкнутое единство — стихотворение, развертывающее мифологический образ парок, прядущих нить человеческой жизни. И если первое стихотворение само было эмоциональным толкованием предыдущего прозаического рассуждения и не нуждалось в особом толковании, то второму, реализующему художественную идею, заложенную в мифологическом образе парок,

¹ Такой же случай «рефлексивной связки», мотивирующей переход к стихам, мы встречаем в книге «Два поучительных слова Плутарха Херонейского о воспитании детей» (1845), в конце которой переводчик Иоанн Стоянович приложил свои стихи, предпослав им следующие слова: «Знай, любимый мой род! отчего с плачем пою следующие стихи...» (Перви стихотворци, с. 117).

приходится предпослать рационалистическое толкование, переводящее язык образов на язык понятий¹.

Отсюда исходит следующий шаг: стихотворение уже не прилагается к прозаическому высказыванию, а совсем отделяется. Но и на пути самостоятельного существования стихотворения прозаическая, рационалистическая мысль сопровождает его. Мы видим ее не только в прозаическом характере содержания, но и в рассудочно-педантичном, пространном заголовке, в котором прячется прежний жанр толкования, теперь ограничивающегося лишь указанием на повод, на случай: «Описание происшествий, последовавших за знаменитым турецким хаттишерифом, изданным султаном Меджитом в 1839 г. октября 22-го и прочтенного публично в Гюльхане» — таково точное название знакомого нам уже стихотворения Н. Рильского. По стихотворениям, помещенным в «Забавнике», можно проследить дальнейшее развитие заглавия:

Стихи на прошедший 1845 год
Состояние некоторых болгарских училищ
Болгарское духовенство
Ослепленный и в клетку запертый соловей
Поздравление Солнцу
О, весна прекрасная!
Смех и плач
Разлука
Винолюб
Сон

Итак, заглавие сходит на нет. Стихотворение, все более реализуя художественную, а не абстрактно-логическую идею, начинает яснее обнаруживать чуждый себе характер рассудочного заглавия, которое, находясь в совсем другой плоскости и других измерениях сознания, имеет еще претензию объяснить собой и тем самым как бы отменить надобность поэтического высказывания. И поскольку точно выразить содержание поэтической идеи в заглавии невозможно, авторы

¹ Эта форма самокомментирования стиха, рассудочной расшифровки аллегории напоминает тип стихотворения, распространенный в начале западноевропейской лирической поэзии, на грани средневековья и Возрождения. Его мы, в частности, встречаем в Италии в период *dolce stil nuovo*, а также у Данте — «*Vita Nuova*».

ограничиваются указанием на ее форму (жанр) — «Сон», элегия, сонет и т. д. — или вообще отказываются от заглавия, и стихотворение обозначается по начальной строке (эту ступень мы уже встречаем в лирике Герова). Таким образом, при самозарождении из прозы стихотворение не нуждалось в заглавии из-за несамостоятельности своего содержания — теперь оно лишается заглавия из-за емкости своего содержания.

А теперь попытаемся перейти с поверхности к сущности процесса и рассмотреть сам переход от абстрактно-рассудочной идеи к лирической форме художественной идеи. На сущностный признак последней указывает сам момент ее самозарождения из прозы. Мы видели, как у Бозвели, например, предельный накал субъективного пафоса является следствием того, что в самой абстрактной ранее идее идет напряженный процесс превращения во что-то другое. Она смутно бродит, мечется, прибегает к помощи внелогических форм выражения (восклицания, повторения, риторические фигуры, междометия и т. д.) и, наконец, вырывается из привычных, упорядоченных форм мышления и речи и выносится на простор, в иные пределы, где идея становится открыта всем ветрам и бурям бытия и нервно и чутко реагирует на них в гибком, музыкальном слове. Итак, художественную идею отличает преодоление автоматизма и пустоты формально-абстрактного мышления и разрушение брони окостенелых норм суждения в силлогизмах, которой оно отгораживается от непосредственных чувственных воздействий бытия, с одной стороны, и от глубинных его процессов — с другой. Художественная идея раздвигает, освежает наше восприятие бытия. В лирике она приобщает нас непосредственно к полюсам бытия: неведомым рассудочному мышлению подспудным глубинам и живой чувственности — именно причащает, дает нам возможность ощутить их целостно, всем нашим существом, но не стремится дать о них живого представления (что делает эпос) или рационального знания, которое воссоздает целостность предмета не непосредственно, а убивая его, расчлняя на части, анализируя их, то есть опосредствованно. Потому лирическая идея имеет право на неопределенность, недосказанность, ибо они намекают на то, о чем Гамлет говорил Горацио:

Есть в мире тьма, Гораций, кой-чего,
Что вашей философии не снилось¹, —

и тем самым движут человека к новым берегам. Поскольку общественная жизнь нового времени все более начинает требовать ясных, рассудочно установленных форм жизни и сознания, то содержательная неопределенность лирической идеи может возникнуть в капиталистической формации, отталкиваясь не от безлично-общественного, а от личного, индивидуального сознания. И так как первое берет на свое вооружение рассудок, последнее все более опирается на индивидуальное чувство, переживание, стремясь уловить их и выразить в чистом, не опосредованном объектом виде.

При этом на первых порах лирика вынуждена двигаться в антиномии прозаической рассудочности и не менее прозаической чувствительности. Примеров первой мы уже видели достаточно. Представление о последней нам может дать любовное стихотворение «Разлука» из «Забавника»:

Ушла ты, моя душечка,
О, сладкая, любимая!
Целую твою ручечку,
О пташка моя милая!
...Ох! один-одинешенек остался,
Что мне делать, сироте?
Глаза свои я выплакала,
Все слезы проливая.

(«Забавник», с. 169)

Перед нами — непосредственный крик души, который и выражается с помощью натуралистического подражания стонам и вздохам: бесчисленные ахи и охи, реки слез, восклицания, жалкие слова, плаксивая интонация сердцещипательного романа. Этот беспомощный, наивный натурализм в передаче переживаний, понимаемых буквально, как страданий, немедленно требует своего дополнения рационализмом абстрактной мысли. Сколько угодно примеров этому их взаимообусловленному сосуществованию мы можем видеть в диалогах Бозвели — в партии Мати Болгарии, например.

Поучительно в этом плане сопоставить с оригиналом перевод стихотворения греческого поэта Суцоса

об ослепленном соловье, помещенный в «Забавнике» Огняновича¹. Само по себе уже довольно сентиментальное, стихотворение Суцоса выглядит сдержанным и строгим по сравнению с потоком нескромной чувствительности, которым наводнил свой перевод Огнянович:

У Суцоса:

«Заклоченный в клетке, мой соловей, ты плачешь и начинаешь забывать свой музыкальный голос.

— Некогда свободный, прежде, чем мне отрезали крылья, я пел в лесу, радовал всю природу. Но сейчас, плененный, я плачу, плачу, несчастный.

Видел я до того, как меня ослепили, долину, горы, и зеленый дуг, и звездное небо».

В конце поэт утешает соловья примером Гомера — Соловья Геликона.

Огнянович пишет как бы парафразу на этот мотив. Его перевод в несколько раз длиннее оригинала. Он, к тому же, предпосылает стиху сентиментальное рассуждение в прозе:

«Жестокосердие человека не довольствуется тем, что отнимает свободу у птичек, но выдумало еще способ лишать их и зрения, чтобы они часто услаждали ему слух печальными песнями. Вот почему я, увидев несчастье одного соловья, ослепленного по этой причине, пожалел его, что мне и внушило сочинить следующие стихи...»

В стихи он добавляет много «жалостных» и «жестокосердных» слов, ахов, вздохов. Он не удовлетворяется передачей воспоминаний соловья о том, как он славил природу, но добавляет и несколько дидактических строф, в которых говорится, что соловей «в естестве славил Бога, бедных утешал, счастливых убажывал, любезных утверждал в любви, радовался ей и сам пел песни о любезной подруге». Но «слона-то», основного поэтического нерва, в стихотворении Суцоса Огнянович и не заметил: он выпустил слова о том, что соловей — начал забывать свою песнь. «Отняв у оригинала художественные качества, — замечает В. Пундев, — Огнянович вложил и сюда свою религиозную

¹ Я пользуюсь здесь сопоставлением текстов, произведенным В. Пундевым в его работе «Гръцко-български литературни сравнения» в кн.: Списание на Българска академия на науките, кн. XXVIII. София, 1929.

¹ В. Шекспир в переводах Б. Пастернака. М. — Л., 1949.

поучительность, свою слабость объяснять *подробно и перечислять*, что характерно проявилось в конце стихотворения: Суцос упоминает Гомера, не называя его (Соловей Геликона. — Г. Г.), а Огнянович не только вставляет имя «Гомер — эллин, старец честный», но прибавляет и еще один утешительный для соловья пример — Велизария, который был уже известен болгарским читателям»¹.

Дело здесь, однако, не столько в личной бездарности Огняновича. Многословие, экстенсивность слова как раз типичны для периода становления, когда слово бродит вокруг да около художественной идеи, не улавливая ее. Не умея нащупать основное зерно поэтического образа, автор как бы перечисляет его внешние приметы. Возникает многообразие без единства, непоэтическая множественность и дробность. Так, в стихотворении «О, весна прекрасная» в «Забавнике» пейзаж воссоздается внешне-описательно, как сумма механически нанизанных и не объединенных настроением элементов. Глаз замечает много, обо всем хочет сказать и валит все в кучу, без связи, без смысла. Стихотворение напоминает собой детское изложение на тему «Весна».

Вот настала прерадостная и веселая Весна,
Вся тварь, обновленная, теперь поет с человеком
песни.

Автор словно задался целью коллекционировать все приметы весны, прищипить их пером-булавкой и создать своего рода стихотворный гербарий. Он пишет о листе деревьев, распускающихся цветах в полях, набухших почках, пчелах, о солнце и ветрах, пенье птиц и о соловье, разумеется:

Юный соловей с любезной песнь поет умильно
И превосходит в пении всех других птиц,
В лугах многоцветных здесь овцы блеют,
А там, на пригорке, прехитрые ягнята играют.

Строфа — показательная для метода бездумного, механического коллекционирования. Песнь соловья не вызывает никаких человеческих душевных ассоциаций, а единственно лишь звуковые — и по этому признаку связывается с... блеянием овец. В конце, чтобы скре-

¹ Пундев В. Гръцко-български литературни сравнения. — Списание на БАН, кн. XXVIII, с. 175.

пить это натуралистическое перечислительство, добавляются две рассудочно-дидактические строфы о том, что это «красное позорище нас увеселяет и весенними щедротами наш дух оживляет, вслед за чем естество с пречудесной силой претворит цветение в плод милый и сладостный» («Забавник», с. 172).

Итак, и в передаче чувств, и в передаче внешних предметов мы не видим той содержательной неопределенности, о которой мы говорили выше как о признаке лирической идеи. Напротив, здесь перед нами полная прозаическая определенность: натурализм, описательство, способность уловить и выразить только эмпирическое, единичное. Но эта ясность формальна и бессодержательна. В воспроизведении чувства с помощью «охов», «ахов», рек слез и т. п. нет ни грани индивидуального переживания. Здесь воссоздается просто условный штамп, клише, абстракция любого переживания. И хотя текст уже идет от 1-го лица, в отличие от безличного субъекта стихотворения рационалистической стадии, это «я» столь же безлично и абстрактно. Потому-то абстрактная чувствительность не в силах преодолеть прозаической рассудочности и сосуществует с ней так же, как она не может подчинить себе и одухотворить фактографию и описательство внешних предметов (как это мы видели в стихотворении «О, весна прекрасная»). Эти пласты существуют в стихотворении как параллельные ряды. Лишь на основе конкретного индивидуального переживания станет возможным преодоление всей этой разорванной, непоэтической множественности в единой пластической художественной идее. Этот процесс мы сможем рассмотреть лишь в лирике Н. Герова.

Эволюции от абстрактной рассудочной идеи к не менее абстрактной чувствительности соответствуют изменения в *слоге и стихосложении*. Здесь еще нужно учесть факт, с одной стороны, слабости литературной традиции в Болгарии, а с другой — ее стремительного развития. Не успела созреть традиция рационалистической мысли и соответствующая ей стилистически упорядоченная форма слова, как они уже начали распадаться. И когда мы встречаем у стихотворцев 30–40-х годов — Н. Рильского, Г. Пешакова, Н. Бозвели и др. — чудовищную *разностильность* и сочетание самых разнородных элементов, мы не можем точ-

но сказать, что здесь идет от преодоления рационалистической нормы, а что оттого, что литература еще не доросла до нее¹. Так, в конце уже известного нам стихотворения Н. Рильского о хаттишерифе автор от лица Болгарии взывает к помощи России как единокровной сестры. Перед нами — олицетворение абстрактной идеи:

Болгарии уже другой надежды не осталось,
Как с плачем и мольбой к России обратится:
«О Россия, моя единокровная сестра, милая,
Зачем ты на столько веков меня оставила?..
Помоги твоей бедной сестре Болгарии:
Она ведь не из чужого племени, не из Татарии.
Но твоя чистая сестра, родная и милая,
И сейчас, как и в старое время было.
Доказал это весьма ясно Венелин чудный,
Историк русский в наше время и zelo рассудный»².

Поэтическое олицетворение, едва начавшись, сбилось на рассудочный силлогизм, в котором добросовестно пересказывается венелинская концепция славянского происхождения болгар. Обличая здесь же беззаконных греческих духовных пастырей, Н. Рильский прямо в стихе ссылается на книгу пророка Иезекииля:

Кто желает, пусть прочтет главу тридцать четвертую
И увидит, как там истинно написано все это.

Аналогичный случай сочетания развернутой аллегории и беспомощного прозаического рассуждательства мы видим и в «Оде Венелину» (1837) и «Рыдании на смерть Венелина» (1839) Пешакова. Вся «Ода Венелину», состоящая из 10 четверостиший, по сути, представляет собой одну громаднейшую фразу, которая сокращенно выглядит примерно так: тебя, Венелин, благодарят болгары за то, что ты доказал, что они — народ славянский, но забытый своими братьями, угнетенный и спящий глубоким сном, и указал им средство пробудиться — просвещение, за что Болгария сплетет тебе венец и имя твое не забудет никогда.

¹ В России XVIII в. подобная стилистическая какофония наблюдается дважды: у Тредиаковского и Державина. У первого оттого, что классицистическая норма еще не сложилась. У второго — оттого, что она уже начала распадаться.

² Первые стихотворцы, с. 24.

Подобный же абсолютно противопоказанный поэзии громоздкий синтаксис мы встречаем и в «Рыдании». Развертывая в 6 пятистишиях аллегорическую картину — о вы, небесные силы, как вы могли допустить, что светлая звезда, которая, ко всеобщей радости, только начинала всходить на нашем небе, не пройдя своего пути, закатилась еще на востоке, зайдя «под облак премерчанный» (передается в изложении. — Г. Г.), — автор преспокойно начинает строфы союзными словами «который», «что», причастными оборотами и т. д. Груда словесного шлака и бессмысленных словосочетаний, надуманных для создания свойственного классицистической оде «распространенного через украшения слова» (как об этом писал Ломоносов в «Риторике»), сочетается с ученической старательностью логически правильно выразить свою мысль¹.

Переход в стихотворении к индивидуальному сознанию и чувствительности ставит на место сложного и цельного рассудочного силлогизма дробную мелочность несвязных впечатлений и переживаний. И вместо пространныго периода со всякими «который» и «что» единицей фразы становится простейшая синтаксическая ячейка типа однородных членов предложения или однородных предложений, что более соответствует поэтическому синтаксису. Вот стихотворение Бозвели, относящееся к 1844 году:

Ох! Начали живительные зефиры веять
И все земные сады зеленеть...
Сладкогласные же соловьи! Громко стали петь!
Леса с горами радостно веселиться!
Различные цветы! весело цвести!
И все птицы! радостно петь!
Ах! Мне же выпало на долю в темнице умирать,
Как посмотрю да послушаю — от жалости замираю².

¹ Любопытно, что Белинский, которому случайно попали в руки стихи Пешакова, следующим образом отзывался о них: «Если они внушены чувством благодарности, признательности — мы должны похвалить автора за это чувство, — но стихи очень плохи», «Совсем нам не нравится это «Рыдание на смерть Венелина»... Впрочем, и это нужно сказать: может быть, эти стихи и хороши для людей, знающих болгарский язык и болгарский вкус к поэзии, — не спорю. — Учитесь, учитеесь, добрые, почтенные болгары!.. Да, просвещайтесь, да поможет Вам бог!..» (цит. по кн.: Б. П., III, 933).

² Арнаудов М. Незнатият Бозвели, с. 294.

Воспроизведение переживаний и впечатлений личности, как это явствует из приведенных стихов, на первых порах является столь же абстрактным, как и воспроизведение рассудочных мыслей. «Живительный зефир», «сладкогласный соловей», «различные цветы», «веселящиеся леса и горы» и т. д. — это клише, мнимая, условная, абстрактная конкретность. Недаром у Бозвели эти же образы в другом стихотворении — 1842 года — носят и полуаллегорический характер:

Живительный зефир повеет —
Покрывало притворства развеет.
Светлозрачная заря заблистает —
Тартаромрачную лживость рассеет.
Правда, коль ее толчешь, хоть и утончается,
Но не рвется и не кончается¹.

Литература сплошь наполняется штампами поэтических образов и ситуаций: здесь и «путеводная звезда любви», и «уязвление сердца с первого взгляда, как стрелой». Видя, как горлица «любезно обнимает друга и целует его пресладостно», влюбленный, обращаясь к возлюбленной, назидательно замечает: «Видишь, сколь чиста любовь невинных птичек!» — и призывает ее любить его столь же целомудренно. В обращение входит интернациональный язык мифологических образов. Усвоение всех этих поэтических штампов в молодой литературе Болгарии, однако, имело свой смысл. Оно повышало уровень литературной культуры и создавало арсенал поэтических выражений. К тому же надо учесть, что такие образы, от частого употребления стершиеся в развитых литературах, здесь звучали впервые и обретали изначальную свежесть. Ведь когда-то в них отлилось непосредственное переживание и у других народов.

* * *

Все рассмотренное создавало формальные предпосылки для поэтической деятельности. Литература ждет теперь появления художника — творца оригинальной поэтической идеи, которая, перегруппи-

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 286.

ровывая вокруг себя весь поэтический арсенал, смогла бы вдохнуть в него действительную жизнь и превратить стихотворство в поэзию¹.

3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Безличная форма литературного процесса. Потребность в художественной индивидуальности. Писатель-художник как орган объективного процесса. Индивидуальное своеобразие как наполненность объективным содержанием. Все предопределено = все неосмысленно. Секретический писатель и писатель-художник. Духовный универсализм и профессионализм. Анонимность и автобиографичность.

Итак, мы рассмотрели (в их внутренней необходимости) развитие специфического содержания и становление специфических форм собственно художественной литературы. До известного момента, когда идет процесс чистого перехода, становления, накопления элементов нового качества, все образования (произведения, писательские фигуры) на пути не имеют еще характера чего-либо завершенного, характера достижений. Они имеют только историко-литературное значение, как подступы к чему-то высшему, и, собственно, в качестве таковых мы и рассматривали всех писателей и их сочинения после Паисия и Софония. Останавливаясь на характеристике писательских индивидуальностей, на цельном анализе отдельных произведений не было никакого смысла, так как в рассматривавшийся период в Болгарии, с одной стороны, распалась старая, бессознательная полуфольклорная художественность, питавшая мощные и оригинальные писательские фигуры Паисия и Софония, а с другой стороны, не накопилось еще достаточного количества художественной «энергии», специфической уже для литературы нового времени, чтобы создать подлинно самобытную писательскую индивидуальность, носителя истинно оригинальной художественной идеи, твор-

¹ В стихотворении вначале мы видим виршевое стихотворство (у Н. Рильского, Н. Бозвели). Постепенно оно превращается в силлабо-тоническое. Стихотворные строки становятся короче и музыкальнее.

ца художественного произведения, имеющего уже сравнительно «абсолютное» эстетическое значение (то есть способного и сейчас доставлять эстетическое наслаждение). Но то обстоятельство, что литературно-художественный процесс мог некоторое время протекать во внеиндивидуальной форме, доказывает, что до сих пор возникали лишь *предпосылки* появления подлинно художественных идей, характерных для нового времени, но сами они еще не родились. Ибо в новое время выражающаяся в произведении художественная идея есть непременно *индивидуальная* художественная идея, могущая быть рожденной *только этой* художественной личностью. Художественная деятельность нового времени — в отличие от фольклора, а также синкретической литературы — не безразлична к осуществляющим ее индивидам, не анонимна, но лишь через отличные друг от друга художественные индивидуальности и может перейти из состояния возможности в действительность. Потому закономерно, что, доведя рассмотрение объективного литературного развития Болгарии до момента, когда истинно художественные идеи вот уже должны возникнуть, мы необходимо переходим к рассмотрению художественного субъекта, писательской индивидуальности.

Писатель-художник есть орган объективного процесса. В нем, в создаваемых им произведениях нет ничего, чтобы не было вызвано к жизни объективным процессом художественного развития, — и в то же время нет ничего, что не было бы полностью субъективно, не было бы порождено только данной, неповторимой художественной индивидуальностью. Все те явления содержания и формы, которые мы пока рассматривали по частям и лишь с точки зрения объективного литературного развития, в писателе-художнике, в его художественном произведении находятся в живом синтезе, живут как члены самодвижущегося организма. Вот почему бессмысленно было бы при анализе писателя отделять, что у него общее с другими писателями (или произведениями), а за вычетом этого общего и находить в остатке индивидуальное своеобразие. *Вся* субстанция писателя-художника и художественного произведения есть живое воплощение диалектики субъекта и объекта, их единства.

Писатель-художник в духе нового времени отличается от предшествующих типов деятелей литера-

туры, которые были духовными универсалами, тем, что именно художественная деятельность, предпосылки для самостоятельного существования которой в системе разделения общественного труда уже созрели, становится его призванием, его профессией. Это внешнее выделение есть следствие того, что потребление именно художественных идей становится постоянной потребностью общества. Противоречивое и разорванное внутри себя, общество, человек лишь идеально, в художественной деятельности непосредственно воссоздает себя как целостность, единство социального и природного начал. И в акте художественного созерцания человек — частичный индивид — получает на время способность расшириться до всеобщности, слиться с человечеством и раствориться в нем. Для выполнения этой функции общество формирует особым образом организованную личность, в которой гипертрофированно развивается та деятельность активного, постоянно действующего художественного воображения, что соответственно изымается в капиталистическом обществе из духовной организации других людей. Обладая высокоразвитым чувством «всесимпатии», способностью проникнуться любым человеческим и природным состоянием, художник нового времени ощущает и осознает себя «сосудом избранным», высоко поставленным над «заурядными» людьми, не могущими подняться над ограниченными прозаическими условиями собственного существования, охватить единым взором бытие как целостность и в акте творчества как бы состязаться с самой природой. Субъективность, высокое индивидуальное самосознание, отъединенность от общественного коллектива, отличие себя от «толпы», рефлексия — характеристические черты художника буржуазной эпохи. Именно этим различаются любой третьесортный буржуазный писатель или художник от любого гения добуржуазной эпохи. И в этом плане глубоко символично, что два величайших гения, творившие в добуржуазную эпоху — Гомер и Шекспир, — как личности абсолютно или почти неизвестны человечеству, а известен только мир, через них прошедший, тогда как художник буржуазной эпохи автобиографичен: он пишет от себя, в своей манере, и лишь так, опосредованно, выражается через него объективный мир.

Пытаясь определить, в ком же впервые в Болгарии воплотились качества писателя-художника в духе нового времени, мы сразу же сталкиваемся со следующим затруднением: в 40-е годы, когда болгарский литературный процесс созрел настолько, чтобы породить собственно художника, в литературе выделяются из массы переводчиков, издателей, журналистов и просто пописывающих два творца: Неофит Бозвели и Найдено Герев. «Который же из двух?» — так ставить вопрос не следует. Задача состоит в том, чтобы, анализируя их индивидуальности и их творения, выявить более полно и конкретно качества художника нового времени.

А. Писатель поневоле

Когда писатель-«нелитератор» художественнее писателя-художника. Художественность высказывания как непривольный спутник могучей, самобытной индивидуальности в ее жизненной борьбе. Художественная энергия как «заместитель» общественно-политической активности. Принудительное чувство личности. Рождение проблемы: я и народ. Народность и романтическая жертвенность. Брожение разных пластов литературно-художественного сознания. Стилистическая какофония как признак творческой мощи. Творческая, но не художническая субъективность. Эмпирическая автобиографичность.

Неофит Бозвели (1780-е годы — 1848) являет собой фигуру, переходную от писателя старого типа к писателю-художнику. Он в своем сознании еще пророк, говорит от имени народа и бога — но он уже и человек, личность, изливающая в слове свою душу, свои субъективные переживания. Он сам — живая традиция новой болгарской литературы. В начале XIX века он учится в келийном училище и постригается в монахи. Затем он покидает монастырь и свыше 20 лет учителем в школе (1815—1838). Когда же в Болгарии возгорается первое общественно-политическое движение — борьба за национальную церковь, — Бозвели покидает школу и вновь возвращается к профессии священнослужителя, которую превращает в деятельность политического вождя, трибуна. Однако эту деятельность он *по независящим от него обстоя-*

тельствам вынужден был сменить на писательскую. Борец, заточенный происками греческого духовенства в темницу на Афоне, Бозвели не смог бы жить, если бы не нашел в писательстве отдушину, клапана, куда мог бы изливаться его могучий темперамент. И так, Бозвели — писатель поневоле. По призванию же он — политический деятель. Сочинение литературных произведений не было для него единственной и внутренней необходимой формой жизнедеятельности. И этим он ближе к писателю старого типа, в частности, к типу универсального титана в духе Возрождения, чем к писателю буржуазного общества.

Это обстоятельство, однако, несколько не умаляет значительности его литературного дела. Напротив, именно это самоощущение пророка, нового Иеремии, позволяет ему временами сотрясать души читателей разрядами такой мощи, которые не всегда удаются и художнику нового времени. Вспомним момент его явления ученикам после бегства из заточения («Разговор любовородных»), или его воззвание к помощи неба, моря и величайших писателей («Плач бедная Мати Болгарии»), или его апокалипсическое видение из письма Андрею Робову. В содержащихся в этом же предсмертном письме стихах необыкновенно ярко запечатлелся титанический, мятежный дух их создателя:

Тяжко и несносно бремя —
Но безначально и бесконечно время.
С искренней любовью любовь питаю,
О народе нашем сердцем, как воск, истаял...
Аз, океанный, семь затворен,
Но пакы во мне дух храборен.
Но вы дерзайте, говорите,
Греков из Болгарии изгоните.
И дерзайте, не бойтеся,
Помните мои словеса¹.

Но в исповеди титана мы уже начинаем улавливать субъективные интонации. Ярче всего они проявляются в почти романтическом мотиве жертвенности: герой, борющийся за благо своего народа, гибнет непонятый и неузнанный, наталкиваясь на равнодушные толпы. В стихах 1848 года есть следующие меланхолические строки:

¹ Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 164—165.

Родила меня Мати Болгария,
 То Бог знает, но и злобна змия.
 Для народного добра стараюсь,
 Просвещения ему желаю,
 К народу моему любовь питаю,
 Сердце мое, как воск, истаяло,
 Не знаю, народ меня знает ли,
 А Всезнающий по делам воздаст.
 Тех, кто до смерти страдает,
 Никогда и ни за что не шадят.
 Изгнывать в заточении их оставляют.
 Они замолкают, и там их забывают...¹

И это лейтмотив. К нему как к навязчивой мысли вновь и вновь возвращается Бозвели. «Тяжко и горько тому, — говорит Сын в диалоге «Плач бедная Мати Болгарии», — кто от греко-фатрической клеветы падет за общенародное добро. О нем, несчастном, о его избавлении никто не пойдет помолиться, но оставляют его любородные, и изгнывает он себе в темнице»².

Этот же мотив звучит и в диалоге «Просвещенный Европеец» в рассказе Мати о том, как несколько лет назад явился к ней Сын (имеется в виду сам Бозвели), принес ей и черный платок, и «эти книжки (имеются в виду 6 книг «Славено-болгарского детоводства») и жалостно плакал и молил: «Ты же, милостивая моя мати, дай мне материнское благословение, потому что я — что же делать? — пойду в Царьград, хотя там, *может быть, и совсем за правду погибну...* и прости меня, ибо меня — как я это предчувствую — тайно погубят или отравят или клеветнически и несправедливо изведут»³.

Таким образом, «я» и для Бозвели стало уже проблемой, ставящейся в аспекте — личность и народ. Но это чувство личности у Бозвели носит, так сказать, принудительный характер. Он, пророк, народный вождь, для которого родная стихия — непосредствен-

¹ Арнаудов М. Непознатият Бозвели, с. 301.

² Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 134.

³ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, № 2, с. 340.

Как не вспомнить здесь стихотворение Ботева «Прощание», где юнак, уходя в гайдуки и прощаясь с матерью, говорит:

Быть может, погибну в битве,
 Но хватит и той награды,
 Что скажет народ когда-то:
 Он умер, бедняга, за правду,
 За правду и за свободу!

ная общность всех мыслей и чувств с народными, — неблагоприятным стечением исторических обстоятельств оказался вытолкнутым в положение, где он вынужден был остро испытывать свою особенность, отличность от остальных людей — его соотечественников. Рождение индивидуального самосознания здесь ощущается как трагедия, но приобретенная (в отличие от трагедии романтического одиночества, которую испытывает человек нового времени, ощущающий это свое одиночество как нечто прирожденное, вместе с ним на свет родившееся).

И недаром такой субъективной страстностью отличается его сатира, где он нещадно гвоздит и обливает и желчью, и горечью, и злостью своих сонных соотечественников:

«Известно, что болгары выше меры благоговейны и богобоязненны (за это порицает их кандидат в болгарские митрополиты! — Г. Г.). Они весьма боятся, как бы их не проклял священник, чтобы не ударил град по их нивам и виноградникам, чтобы не ояловили их овцы и коровы, чтобы не спустил им Бог огонь с неба и не испепелил их и не оставил их по смерти неприкаянными. ...Хорошо известно, милая моя Матерь, кого слушает наш простой народ. Спустишь с неба ангел Божий или апостол Христов или сам Христос сойди с неба и скажи им, что то не добро, — простой наш народ болгарский не поверит, а тому, что рекут ему епископы, попы и монахи, — тому верит¹ и делает»².

И он наконец изливает свою ярость в лапидарной формуле: «Ни один народ на свете не пал до того, чтобы его же камнями ему проламывали череп»³.

И опять здесь вспоминается горечь ботевской «Элегии», которой предпослан эпиграф из Пушкина:

Паситесь, мирные народы!
 Вас не пробудит чести клич.
 К чему стадам дары свободы:
 Их должно резать или стричь, —

элегии, воссоздающей образ народа, распятого на кресте, — народа, которого «и наши сосут, и гости».

Наши сравнения бозвелиевских интонаций и мотивов с мотивами великого поэта романтизма в Болга-

¹ Как видим, в воображении Бозвели возникает ситуация, аналогичная той, которая развита Достоевским в легенде Ивана Карамазова о Великом инквизиторе.

² Бозвели Н. «Мати Болгария»..., с. 137.

³ Там же, с. 135.

рии — Ботева — показывают, как далеко, в послезавтрашний день болгарской литературы, простираются тенденции, рождающиеся в творчестве Бозвели. Диапазон залегающих в его сознании пластов поистине необъятен: от стихийного фольклорного мирозерцания и самоощущения религиозного пророка — через рационалистическое мышление и рассудочную чувствительность — к мироощущению романтического типа. Но эти пласты мы здесь уже не можем отделить друг от друга, как это делали, анализируя «пирамиду» Софрониева мирозерцания. Они находятся в процессе брожения, взаимно проникают друг друга. Бозвели часто использует фольклорные пословицы, но они включены в цепь рационалистических афоризмов и рассуждений и потому уже не являют собой наивно-фольклорную форму высказывания. Мати Болгария излагает свое горе в интонациях народных плачей и причитаний — но где у народа мы встретим риторические фигуры византийского красноречия внутри причитания? Реформатор церкви, Бозвели, ратуя за чистоту христианства, возрождает литературную традицию священных книг: он использует формы и евангельских притч, и библейских псалмов, и иеремиад и т. д. Но разве случайно, когда мы цитировали одно его патетическое высказывание, построенное на реминисценции из священных книг, нам пришла на ум аналогия с романтическим образом гейневской сосны, которую поэт погружает в пылающий кратер Этны и пишет ею на небе? Разумеется, и романтические мотивы здесь еще живут не в своем собственном качестве и не в своей стихии.

Итак, перед нами не физическая смесь различных элементов, а сплав и даже химическое их соединение. Единство всему придает именно могучая творческая субъективность Бозвели, через которую выразилось первое в XIX веке действительно самобытное содержание болгарской общественной жизни: движение за национальную болгарскую церковь. И это содержание отлилось в свободной и *единственной для этого случая пригодной* и неповторимой форме. Единство формы и содержания, их органичность, — также свидетельство творчески-самобытного характера литературного дела Бозвели.

Итак, Бозвели — первая *творческая субъективность*, но еще не собственно художественная. И то об-

стоятельство, что в обращении его к литературе был момент случайности, обнаруживает еще не собственно художественный характер обуревавших его идей. Отсюда словесное их выражение носит яркий, мощный, порой космический характер, но нет в нем одного — художественной меры. Величественное перерастает у Бозвели в уродливое, возвышенное — в безобразное. Он органически не может подняться над собой, над своим творением и посмотреть на него со стороны. Субъективный характер его творчества выражается еще крайне примитивно — в *эмпирической автобиографичности*. В своих диалогах он буквально воспроизводит эпизоды своей борьбы. Он не может написать о чем-либо другом, вжиться в другого человека. Художественный самоконтроль и рефлексия ему абсолютно чужды. Он просто, наивно, чистосердечно и не мудрствуя лукаво изливает свою душу в слово. А для художника нового времени этого уже недостаточно. Его творчество характеризуется своим сознательным характером. Потому анализ творческого облика Бозвели не дает нам оснований видеть в нем реализованной потребность болгарского литературно-художественного развития в писателе нового типа — писателе-художнике.

Обратимся теперь к Найдуну Герову.

Б. Поэт по призванию

Жизнь поэта. Тонкая душевная организация. Образование ума и чувство родины. Чужбина и невозможность денационализации. Интеллектуальная среда. Литературный дилетантизм. Роль соревнования. Самоопределение личности через оттачивание. Баловень судьбы. Первое ощущение таланта. Призвание. Общественно и литературно значимая любовь. Любовь как поэтический ритуал. Начало поэтической рефлексии. Ее первые проблемы: поэзия и любовь, поэт и народ. Оригинальность художественной идеи как синтезирование уже развитого содержания и формы в органическую целостность. Камерная поэзия сентиментально-романтической стадии. Следы рассудочного мышления. Сопоставление басен Герова и басен Крылова. От сравнения-силлогизма — к поэтическому параллелизму. Следы эмпирической чувствительности. Пути одного мотива в лирике поэта. Восхождение от описательной точности к поэтически обобщенному образу. Поэтическая конкретность. От перечисления событий — к лирическому сюжету. От перечисления

чувств — к целостному настроению. От автобиографического «я» — к конкретно-всеобщему «я». Лирический герой — родовая личность или индивидуальность? Поэтический анализ своего переживания как способ выявления сущностных сил жизни. Удвоение себя и катарсис. Процесс художественного творчества и рассудочное сочинительство. Мысль, ясная до творчества, и выяснение художественной идеи лишь через сотворение материальной плоти произведения. Стабилизация стиля поэтической речи. Как рождается «стихов пленительная сладость». Муки слова. Сознательность и бессознательность в художественном творчестве нового времени. Субъективизм и произвол намеренного сочинительства. Объективная, жизненная содержательность произвольного зарождения поэтической идеи. Художник — раб и господин себя в процессе творчества. Вдохновение и холодный артистизм. Обратная пропорциональность мощи поэтической идеи и художественного самоконтроля на первых ступенях сознательного художественного творчества. Художественная интуиция как исторически выработанная мера стихийности и сознательности творческого процесса. Художественность литературы и художественность фольклора. Открытие литературой художественности (то есть родственности себе) фольклора в ходе превращения ее в искусство. Анализ поэмы-стилизации под народную балладу. Единство и противоположность между индивидуальной художественной идеей и нормой народной жизни и поэзии. Вытывание и преодоление фольклорной традиции в период установления национальной художественной литературы. От лирики — к эпосу. Рождение (в лирике) и мужание (в эпосе) индивидуальной художественной идеи. Элегия, песня, баллада, поэма. Окончательное отделение художественной литературы от публицистики. «Безличность» эпической художественной идеи как утверждение и спокойная власть индивидуальной художественной идеи. От поэзии — к прозе. Стиль как общая норма и индивидуальный стиль. Манера как осознанная и намеренная индивидуальность стиля. Фраза как прозрачная материя мысли. Тяжеловесность стиля — неумение писать или сознательный прием? Единство стиля. Стиль как правильность (благозвучие) и как пластичность слова. От сатиры — к юмору. Однозначность оценки в сатире и однозначность истины в рассудочном мышлении. Юмор как многозначность и самокритика мысли. Полное освобождение от традиционности и возникновение свободной формы, изготавливаемой специально для данного содержания и бессмысленного в любом другом случае. Совпадение конца исследованного периода с его началом. Родство полной свободы от традиции со свободным самочувствием внутри традиции. Летопись и дневник как равноуниверсальные жанры. Два типа единства «я» и мира. Поэтическое волнение души в пору мятежной юности и постоянное излучение художественных идей писателем-профессиона-

лом. Юношеское брожение крови как биологический импульс и национально-историческая форма его проявления. Эмигрантская среда как катализатор органического процесса внутри страны. Забегания вперед как закон ускоренного развития.

Найден Геров (1823—1900), в отличие от Бозвели, уже свободен от груза многих предшествующих ступеней сознания. Его тонкая душевная организация — результат всего развития и расчленения болгарской жизни, достигнутого к его времени. Он принадлежит к новому, самому молодому поколению болгарских просветителей, сознание которых развивалось на почве, уже обработанной отцами и дедами. К этому же поколению принадлежит Богоров, Г. Крыстевич, Д. Чинтулов, Петко Славейков, Г. Раковский. Они воспитывались уже на родном языке, в школах современного типа, таких, как Габровское училище (Н. Геров учился сначала у своего отца — учителя Хаджи Геро, а потом у Н. Рильского). Гуманные учителя, такие, как Н. Рильский и Р. Попович, прививали им любовь к родной старине, языку, песням, поощряли самостоятельную мысль учеников. Между учителями и учениками устанавливалась дружба (ср. переписку Н. Герова и Н. Рильского, Г. Крыстевича и Р. Поповича).

Когда же для продолжения образования они покидали отчизну, их чувство родины отличалось по содержанию от патриотического чувства предшествующего поколения. Берон, Априлов, Фотинов включались в интеллектуальную жизнь лишь за пределами родины и в известной степени сразу денационализировались. Люди же геровского поколения получали первые — и потому самые яркие — знания о мире у себя, в Болгарии, и они связывались в их сознании с родной природой, бытом¹ и т. д. Новые интеллектуальные воздей-

¹ В плане выработки национального чувства знаменательно, что вместе с Геровым в духовную жизнь Болгарии вступает район Центральной, прибалканской Болгарии (до сих пор выдвигались районы Западной, а затем Северо-Восточной Болгарии) с городами: Копривщица, Карлово, Сопот, Калофер и др. Здесь в наибольшей неприкосновенности сохранился в годы турецкого ига болгарский дух. Народ здесь не был забытым, пользовался известными вольностями. И не случайно отсюда вышли такие деятели зрелого Возрождения в Болгарии, как В. Левский, Каравелов, Ботев, Вазов и др.

ствия, которые они получали за границей, ложились уже не на девственную почву, а на относительно крепкую субстанцию национального сознания. И если Априлов, Фотинов, Берон так и остались жить за границей, то Геров, Богоров, Чинтулов и др. после ряда лет учебы и странствий возвращаются на родину. Чужие земли они воспринимают именно как чужбину, и в поэзии этого поколения впервые зазвучали настроения тоски по родине, ностальгии (ср. «Отечество» Богорова (1842), «Тоска по Родине» Н. Ивановича и стихи Герова и Чинтулова).

В этом поколении Геров выдвинулся первым. Ни у кого из его сверстников индивидуальное развитие не протекало в столь благоприятных условиях и столь быстро. В 1839 году он уже в Одессе, где поступает вскоре в Ришельевский лицей (будущий Новороссийский университет) на стипендию, выхлопотанную Априловым у русского правительства для наиболее даровитых болгар. А в 1846 году, первый из болгар, получивших высшее образование, 23-летний Н. Геров возвращается учительствовать на родину. В пору юности, проведенной в Одессе, и созданы Геровым произведения, о которых мы будем говорить.

Одесса была тогда центром притяжения для молодых болгар. Если в 30-е годы тон в Одесской колонии задавали просвещенные купцы вроде Априлова, Палаузова и Мутева, то теперь тон задает молодежь. В 40-е годы в Одессе учится несколько десятков болгарских студентов. В их среде преобладают филологические и литературные интересы. «Молодые ученики, — писал Априлов, — отвлекаются от своих занятий и стремятся поправить грамматические правила и ищут писательской славы» (цит. по кн.: Б. П., III, 817). «Одесса во многих отношениях дает нам добрые надежды на нашу письменность, — писал в 1842 году Н. Геров в своей брошюре «Несколько слов о переводе математической географии г. Ивана А. Богоева». — Как духовные, так и светские учебные заведения Одессы день ото дня полнятся молодыми болгарскими... Всякий, согласно своим силам, пытается перевести или сочинить что-нибудь, чтобы преподнести соотечественникам. Можно сказать, что в Одесских учебных заведениях зреют такие плоды, от которых мы скоро сможем вкушать духовную сладость» (с. 23).

Литературные опыты одесских болгар носили чаще

всего характер подсобный по отношению к филологическим целям, ибо теоретические вопросы литературного языка могли быть решены лишь на основании практики. Ведущее сочинение Герова — баллада «Стоян и Рада» — было напечатано в опровержение мнения Венелина о невозможности сочинять стихи на болгарском языке, так как постпозитивные артикли — *ът, та, то, те* — якобы суживали возможности рифмы.

Как бы то ни было, и рассудочное сочинительство способствовало повышению литературной культуры. Литературный дилетантизм, распространенный в среде одесских болгар, как, несколько раньше, и в России, был подражательным и навевался темами и образами русской литературы. Правда, как это видно по лирике Герова и Чинтулова, даже эти наиболее талантливые из болгар не способны были тогда понять ни Пушкина, ни Лермонтова, а в лучшем случае переводили Крылова (у Герова есть переводы нескольких басен Крылова), подражали славянофильской поэзии Хомякова (как Д. Чинтулов), а больше всего стихам сентиментально-романтической, допушкинской поры русской литературы и зачастую (как это встречается у Герова) — расслабленным альбомным стишкам. И тем не менее именно благодаря этой (пусть и невеликой) школе у русской поэзии в кругу одесских болгар создались предпосылки для начала оригинального собственно художественного творчества.

Этот шаг сделал Н. Геров. В Одессе он — наиболее даровитый из сверстников (Чинтулов талантливее Герова, но он стал писать позже). Ему присуще высокое самосознание личности¹. Рано ощутив силы своей индивидуальности, он отстаивал ее в постоянных конфликтах со своим шефом — Априловым. Поучительно сравнить письма отца Найдена, Хаджи Геро, где он препоручает сына Априлову, с письмами, которые Геров писал домой из Одессы. В письме отца (от 23 сентября 1839 года) все дышит патриархальной, «домостроевской» стариной. Он просит Априлова, чтобы он «наставлял его сына поступать благочинно... чтобы

¹ Для высокообразованного у одесских болгар чувства личности показательны, что «бывший подмастерье по гончарному и мыловаренному ремеслу и церковный служака из Старой Загоры Захарий (Жеко) Петров в России начал называть себя «Княжеским» (см.: Ив. Шишманов. — Сб. БАН, VI, с. 126).

без Вашего позволения он не имел своей воли... желаем, чтобы все было от Вашей руки и ничего — ни зла, ни добра — не делалось бы без Вашего на то повеления; и наречется он благопокорный сын и чадо и наше, и ваше: наше по плоти, ваше же — по духу святому»¹.

И как ощутима гордыня, своеволие, непокорство, которыми дышит письмо Н. Герова (без даты), полученное в Копривщице в 1841 году! Человек нового поколения, он быстро ощутил внутреннюю способность избрать свой собственный путь: «Как только я стал учиться в лицее, начал я узнавать лучше, как делаются дела, и стал избирать, какие науки полезны для меня и могут легче указать прямой путь, и по этим вопросам я не слушал советов г-на Априлова»².

Геров ощущает свою талантливость, оригинальность — качество, о существовании которого в человеке никто до сих пор в Болгарии и не подозревал (в человеке видели рассудок, практическую ловкость, наконец, чувствительность, но талант? — это было непонятно). В Априлове он видит своего рода Сальери, бездарного завистника: «Увидев, что я познакомился с этим человеком (известным славистом Стурдзой. — Г. Г.) — что совсем немаловажно — и сделаю с его помощью многое, если не случится какое-нибудь препятствие, Априлов, по-видимому, убоится, как бы я со временем не совершил такие дела, что превзойдут его. (Это пишет 18-летний юноша в то время, когда Априлов — в зените славы. — Г. Г.) Это я заключаю и по другим случаям, и с того времени он ко мне совсем иначе расположен... Априлов старался, как бы лишить меня того, на что другие всю жизнь свою изнуряются, чтобы получить, — и не могут, а мне, хотя я его и не искал, — само удалось»³.

Итак, он — счастливец, баловень судьбы, ему везет в жизни. У него проснулись мысли об индивидуальной славе, карьере — нечто, над чем люди патриархально-общенародного сознания (Софроний, Бозвели) и не задумывались. И призвание свое он видит именно в литературной деятельности, в том, чтобы стать поэтом. (До сих пор болгары мечтали стать богатыми, священниками, купцами, учеными людьми.) В стихотво-

рении «Посвящение», помещенном в первой тетради стихов¹, написанных до 1842 года, он рассказывает о своих странствиях в поисках цветка, который делает человека поэтом:

Узнал я как-то: где-то есть
Такой чудесный цвет,
Его кому случалось съесть,
Тотчас в нем рос поэт.

И тот же час без колебаний
Искать я этот дар пошел.
В каком-то граде, среди скитаний
Случайно я любовь нашел.

И оказалось, что любовь обладает таким же даром превращать человека в поэта, как и заветный цветок. Любовь указывает поэту его избранницу:

Я знаю, эта дева
Твой раскроет чувства

(то есть любовь бесконечно расширяет свойство «всемпатий»). И тогда он будет писать от всего сердца — и только так надо писать всегда. Поэт, однако, предварительно осведомляется: не устанет ли дева слушать его песню? Появилось, следовательно, новое условие для любви: если избранница поймет творчество поэта, тогда он будет ей служить верой и правдой.

Мы знаем, кто избранница Герова. В его отношениях с Еленой Мутевой² любовь впервые в Болгарии

¹ Большинство стихотворений Герова, цитируемых здесь, впервые вводится в научный обиход. Они (числом до 75 стихотворений и отрывков) хранятся в Архиве Найдена Герова в Центральном историческом архиве при библиотеке им. В. Коларова в Софии. Некоторые из них приводились М. Арнаудовым в журнале «Училищен преглед» за 1923 г.

² Елена Мутева (1825—1857) — первая болгарская поэтесса, автор перевода оды Державина «Бог» и повести Вельтмана «Райна — болгарская княгиня» (1852). Ее отец, Мутев, — торговец и меценат типа Априлова. Ее старший брат, Димитр Мутев, впоследствии окончил Берлинский университет. Дом Мутевых в Одессе был одним из литературных «салонов». Славист В. Григорович, посетивший Одессу в 1844 г., записывает в своем дневнике: «20 июля, Булгарин Геров, студент, добрый мальчик, без дальнейших особенностей. Встреча с первою болгаркой. Эта встреча вознаградила меня за все неудовольствия. Миловидна, проста, довольно разговорчива, но и оставляет чего-то желать. Не все ли такие славянки? Это девица Мутьев, рожд. в Калофере. Есть привязанность к родине. Кажется, скромность, а может быть, пренебрежение не позволили ей выразить более возвышенной любви к родине. Эта встреча — долж-

¹ Из архива на Найден Геров. Под ред. на Т. Панчев, кн. I. София, 1911, с. 10.

² Там же, с. 333.

³ Там же, с. 332—333, 380.

становится общественно и литературно значимым фактом. Это чисто идеальное, возвышенное и серьезное чувство, сублимированное, очищенное от вожделиний, и своей реализации оно ищет не в обладании, а в интенсивной духовной жизни, в литературном творчестве. В любовной лирике Герова нигде нет признаков страсти. Чувство мягко, не напряжено. Оно эстетизировано и существует как куртуазный ритуал¹, как средство приобщения к идеалу, к жизни в высших сферах духа. Высокий душевный подъем, видение мира глазами друг друга и отсюда поэтическое вдохновение — вот чем они дорожат в любви. В дар возлюбленной подносит Геров свою балладу «Стоян и Рада», предпослав ей «Посвящение»:

Не свил тебе венка цветов,
Чтоб в дар твоей красе отдать
И в душу с ним войти твою, —
Обычай старый так велит.
Но, вдохновлен живой любовью,
Тебе в душе вздыхаю я грех —
И вот прими от всего сердца
Печальную песню в дар, в поклоны!
Ко мне свои ты очи ясны
И с ними сердце оберни,
И запоем мы песни красны
Про счастья радостные дни².

Итак, впервые писатель задумался над проблемой поэта и поэзии. И решает он ее отнюдь не только в плане любви. Он хочет быть национальным поэтом, певцом славы своего народа и его старичны. Мы видим его в облике некоего романтического барда, взывающего к помощи Гуслана (очевидно, воображаемый славянский аналог Аполлона):

на быть памятной» (цит. по кн.: Шишманов Ив. Д. Студии из областта на българского възраждане. — Сб. БАИ, VI, 87).

¹ И как дополнение к чисто духовному чувству, культу Прекрасной дамы рождается потребность в любви земной. Друг Герова Максим Княжевич пишет из Симферополя в Одессу в 1846 г.: «Не думают, чтобы ты, окруженный Е-ой и Гл-ой, мог забыть своего старого товарища и друга... Что у вас делается в Одессе? Курновой мне говорил, что ты сильно ухаживаешь за Гл-ой Ни-евой. Смотри, чтобы не пришлось взять два места на пароход вместо одного» (Из Архива на Найдена Герова, кн. I, с. 834).

² Първи стихотворни, с. 74.

Перед твоим днесь алтарем
К тебе взываю я, Гуслан.
Раскрой своих щедрот мне длань,
Излей в меня благой свой дар
И гусли мне ты в лад настрой,
Чтоб я сумел воспеть достойно
Великий подвиг Симеона
И славу древних тех времен.
О них нам принесла преданья
Глубокая, святая старина,
И многие из них исчезли,
Покрыты мглой и тьмой веков...
Когда бы я ударить смог
С таким искусством по струнам,
С каким наш славный Симеон
С плеч вражьих головы снимал!
Из уст моих хвалы и гимны
Пусть так обильно потекут,
Как его волей властной, сильной
Лилась струею кровь врага!
Тогда, надеюсь, что достойна
Тебя и гуслей станет песнь,
Во всякой же душе болгарской
Зов предков звукам передать... (Рукопись оборвана.)

Таким образом, Геров ощущает себя призванным быть органом чего-то большего, нежели есть он сам. То богатство субъективного и объективного мира, которое болгарская литература открывала в то время в жизни, выступает в его поэзии и прозе с наибольшей полнотой. Все стороны души современного ему человека — и любовь, и дружба, и природа, и социальное одиночество, и тоска по родине, и стремление забыться в бездумной радости вина и веселья — все это темы, мотивы его творчества; и в этом смысле оно действительно — орган объективного процесса. В то же время в творчестве Герова все они выступают как только его неповторимые мысли-переживания, то есть совершенно субъективно. Они не безличны, но пропущены через призму его души и носят печать ее оригинальности. Например, кто из эмигрантов не писал в те годы об отечестве, о тоске по родине? Мы уже знаем плачи Мати Болгарии у Бозвели. Вот и Иован Стоянович «с плачем поет следующие стихи»:

Все, что меня окружает, все со мною тужит,
Ни птица птице не поет, ни с другой не дружит.
Голос мне из леса с плачем отвечает,
Ветерок среди листов жалостно меня облетает,
И вода бесчувственная со мной воздыхает,
Глаза мои, слезы, как дождик, проливайте!

Уста мои, непрестанно жалостно рыдайте!
В рыданье племя мое бедное вспоминайте,
Которое точно происходит из Болгарии,
Что имя свое получила от Волги-реки¹, — и т. д.

А вот и Геров вспоминает родину на чужбине:

В один горячий летний день,
Трудом, печалью угнетен,
Покинул я сей душный град,
Стремясь найти покой и хлад
Под сенью влажной и густой
И там перенестись мечтой
В родные, милые края,
Туда, где дни оставил я
Сейчас давно уж тленные,
А в те годы блаженные.
Я был — младенческая простота.
С улыбкой ясной на устах
Повсюду простирал свой взгляд...
Сейчас ишу я тишь и хлад
У моря шири...
На Черном море есть скала,
На ней сосна совсем стгнила,
Далеко распростерла ветви,
Покрылась мхом столетий белым
И, времени немой свидетель,
Все шепчет кроной беспрестанно,
Как будто в слове своем тайно
Ведет рассказ о временах
Минувших и о племенах,
Что близ нее здесь проходили
И тень в день жаркий находили...
Печалью пало ее слово
Мне в сердце, я и сел под ней,
Чтоб в шелесте ветвей растаять
И скорбь, что душу мне теснит,
В беседе с нею растворить.
Заговорю я с ней о славных
Болгарских прадедах, что здесь
Минули из пустыни дикой
В иные земли, волей Бога...

Итак, на место рассудочной и безличной сентиментальности становится индивидуальное, конкретное поэтическое переживание, из которого и рождается неповторимая художественная идея. И на ней — печать именно геровской субъективности. У Герова есть особый комплекс поэтических переживаний, настроений, художественных идей, образов и ассоциаций. Его трудно уловить и определить в формуле, но уже мож-

¹ Първи стихотворци, с. 45.

но ошутить из приведенных стихов. Это какое-то *интимное чувство родины*, с которой на чужбине связывается все прекрасное: и любовь, и природа, и воспоминания о снах золотого детства, и улыбка возлюбленной, и старое развесистое дерево на берегу Черного моря — ведь под ним многие века тому назад могли отдыхать болгары-кочевники, шедшие из азиатских пустынь на благовонные берега Дуная. Он мечтает и любовь воссоединить с родиной: по старинному болгарскому обычаю, вручить возлюбленной букет цветов — залог любви, вернуться с любимой в родной дом и сад и слушать там песни болгарских девушек. Весь комплекс поэтических идей обволакивает неопределенное стремление вдаль (*dahin! dahin!*), как в песне Миньоны, и этой туманной далью, окутанной идеализирующей дымкой воспоминаний, является для поэта родина¹. В ключе этого настроения написано большинство стихотворений Герова. И как ни навеяны многие его темы и образы ситуациями и образами русской поэзии, — это, до Герцена незнакомое русским писателям, «эмигрантское» мироощущение переплавляет, органически усваивает все чужое и, понижывая его собой, превращает его в творение самобытной художественной деятельности.

Итак, Геров — поэт интимный, камерный. На его произведениях лежит еще и собственно геровская печать какой-то кротости, мягкости. Печаль его светла, переживания смягчены постоянной меланхолией: чувство никогда не поднимается до порыва. Даже в любви оно кроткое, ручное, домашнее. Геров тяготеет к жанру миниатюр: его стихи — это послание другу, надпись в альбом, мадригал, куплет, шутка, эпиграмма, эпитафия. Его краски — приглушены, колорит — мягкий, нежный. Он тяготеет к неяркой звучности *piano* или *mezzo forte*. Бозвелиевского *forte* и *fortissimo* здесь мы не услышим. Ему знакомы, как мы видели,

¹ Родина для Бозвели — это высокая рационалистическая аллегория — Мати Болгария. Для Герова — это милый облик возлюбленной. У Бозвели родина предстает как расчлененный комплекс ясных рационалистических представлений: это великое прошлое и нынешняя забитость народа, это наивный болгарский народ, который обманывают предатели-чорбаджи. У Герова она предстает вне социальной и политической конкретности, а в конкретности интимных переживаний: народная песня, сад, букет цветов и т. д. Любовь Бозвели к Родине — активная, требовательная, а у Герова она — нежно-трепетная, пассивная, просящая.

и общенародные, патриотические мысли и чувства, но он и им придает интимный, задушевный характер. Он способен испытать и вакхическую радость непосредственно чувственного праздника жизни (см. его «Вакхические песни»). Но эти чувства быстро смягчаются и обретают сентиментальный характер (см. «Игра с Купидоном»). Он способен возгореться гневом и обличить развратника, утопающего в роскоши и неге (см. «К Ч***»), но удержаться на этой высоте напряжения он не может. Начав стихотворение «К Ч***» в традиции державинской оды-сатиры (ср. «Вельможа»), он покидает позицию пророка-обличителя и скользит к увещательным интонациям. Гнев растворился в мягкой чувствительности. Ода-сатира переросла в идиллию. Нет у Герова и резких переходов, контрастов, типичных для будущей собственно романтической поэзии. Геров — типичный поэт сентиментально-романтической или предромантической ступени (вроде раннего Жуковского).

Итак, самобытная художественная идея (пусть и не очень яркая) всегда лежит в основе стихотворения Герова. Разумеется, и в ней мы можем найти следы идеи рассудочной: давно ли то время, когда лишь рассудочные идеи выражались в литературе? Не случайно так любит Геров дидактический жанр басен, и сравнение его переводов с крыловскими оригиналами показывает, как много живой, конкретной художественности ускользает от его сознания, хотя основу художественной идеи он передает живо и сравнительно красочно¹.

С предшествующим, рассудочным, этапом связан и излюбленный Геровым в поэзии прием сравнения, параллелизма, в котором еще сохраняются следы

¹ Так, везде вместо крыловского зачина *in medias res* Геров дает начало *ab ovo*: «Однажды...». Крылов начинает басню «Волк и Кот» словами: «Волк из лесу в деревню забежал». Геров же ведет рассказ более размеренно, в стиле сказки: «Однажды в старинные времена (то случилось у гор Стара Планина)...» Геров сглаживает острые, драматические повороты сюжета всякого рода связками, и вообще он разжигает энергию крыловского рассказа поясняющим многословием. Так, в басне «Орел и Паук» у Крылова после гордых слов Орла реплика Паука следует сразу:

«Какой же ты хвостун, как погляжу! —
Паук ему тут с ветки отвечает. —
Да ниже ль я тебя, товарищ, здесь сижу?»

«вхождения идеи в образ». Вот мадригал, который сам Геров весьма ценил (он переписан в разных тетрадах стихов):

Как будто в зеркале, моя *** [Елена]
В моей душе всегда запечатленна.
Однако ж есть различие меж ними:
Твой облик зеркало изображает,
Когда лишь ты сама в него зришь, —
Моя ж душа хранит твой образ вечно.

Остроумие и галантность не скрывают силлогистической схемы. Так же построен и другой мадригал:

Цветок рано набухает,
в обед цветет, а вечером
осыпается: так летит
наша младость.
Но пчела находит время
собрать мед с цветка.
Бросим все заботы!
Нам... пора цвести.

У Герова после слов Орла следует авторское разъяснение:

Так громогласно он хвалился,
И сам собою он гордился.
Но слава вдруг его пропала,
Когда над ним лист зашумел,
И выскочил Паук вперед
И с гордостью Орлу сказал:
— Почто дерзаешь ты, бесстыдный,
Хвалить себя такой хвалой безумной?

Крылов выражает характеры персонажей точными словами, индивидуализированной речью: весь «петушинный» характер Паука выявился в этом слове «товарищ», с которым он обращается к Орлу. Геров не в силах еще найти аналогичных сильных слов и сменяет диалог описанием. А может быть, его сознание еще не улавливает эстетической разницы между энергичным, индивидуализированным словом от персонажа и многословным описанием от автора. Последнее, возможно, ему кажется более художественным. Он не улавливает юмора и лукавства Крылова и передает характеры в безличных, абстрактных, ничего не значащих эпитетах — «бесстыдный», «безумный» и т. д. Идиоматическая речь сменяется более нейтральной; «грубые», простонародные слова — более «культурными». Так «мужик» заменен на «селянин», «неуч» — на «неученый сей простак». А такие крыловские реплики в скобках, как: «А где до прибыли коснется, не только там гусям, и людям достается», вообще исчезают. Крыловский вольный ямб подменяется более механическим четырехстопным. Геров как бы возвращает басне докрыловскую, более безличную и сентиментально-сглаженную ступень и из Крылова делает Дмитриева, то есть в своих переводах осмысляет Крылова по-дмитриевски. Акклиматизация басни на болгарской почве идет по линии внешних атрибутов: вместо Кавказских гор — Стара Планина, вместо кедр — бук, вместо хвалы Зевсу — хвала богу, и т. д.

Или:

Как подснежник
из-под снега ранней весной
пробивается, — ты
в сей жестокий и каменный век
одна лишь моей весны утеха...

В иных параллелизмах сравнение проводится не столь прямо, скорее намеком, а в самых поэтических стихах расшифровывающий противочлен совсем исчезает. Но даже в приведенных стихотворениях сравнение, силлогизм являются не целью, а подсобным средством, служат поэтическому переживанию — и тем самым уже не являются рассудочными, ибо они вовлечены в иную, а именно — художественную сферу.

В своем становлении художественная сфера (поэтическая действительность, художественная идея, художественное слово) отталкивается и от обнаженной натуралистической эмоциональности, которая в отличие от рассудочного сознания, являвшегося для Герова позавчерашним днем сознания и литературы, стоит перед ним как непосредственно предшествующая ступень. Процесс ее преодоления и явился путем становления собственно художественного творчества в поэзии. И чтобы понять сущностные качества последнего, поучительно проследить, как изменилось воплощение излюбленной Геровым ситуации — расставания с отчим домом и пребывания на чужбине — от чувствительного стихотворения «Плач от одиночества» (1840—1841) к художественному стихотворению, начинающемуся со слов: «Мысль врѣла ми влезна в главата» (1844).

Уже факт отсутствия заголовка во втором стихотворении обнаруживает главную тенденцию к поэтической обобщенности и большей неопределенности в передаче переживания. *Преодоление эмпирической конкретности* в целях создания конкретности поэтической видно в любом элементе стихотворений. В первом стихотворении Геров подробно и точно перечисляет и называет своими именами все действительно происшедшее с ним: осенью его посылают далеко от отца и матери, сажают на коня, а он, глупый, и не подозревает, что его обрекли на страдание в проклятой «черной Одессе». Там он сидит сейчас, плачет и вспоминает и перечисляет всех родственников (а и

много в разветвленной системе болгарских родственных отношений). Каждому он посвящает отдельную строфу, строящуюся по схеме:

Я страдаю в форме *n*,
потому что у меня нет *a*,
и поэтому я одинок
и страдаю в форме *m*.
(Сироткой я остался:
Ведь нет со мною папы.
Теперь я стал больным,
Не ем, не пью я больше.)

Прозаическое перечислительство по заданной схеме приводит к нудным повторениям, а порой и к таким «мудрым» выводам: раз нету бабушки, мне надо отравиться. Перечисление, которое можно длить без конца и «художественной» мерой которого является лишь наличное количество родственников, прерывается мольбой к богу. Стихотворение аморфно, без конца (хотя с весьма поэтическим началом), без действия и тонет в безбрежной, дряблой сентиментальности.

Стихотворение «Мысль врѣла...» сразу изымает нас из сферы эмпирической реальности. Не ясно ни время, ни место действия: ни Болгария, ни Одесса не названы, а вместо последней — «далекая и чужая страна», «другие царства», куда поэт стремится, чтобы узнать и увидит своими глазами, «где, как и что добром считают». Когда в первом стихотворении поэт писал, как он садился на коня, в нашем сознании возникал вполне реальный облик лошади. Теперь же конь, который вмиг, как вихрь, пронесет всадника «по хребтам и долинам», вызывает лишь фантастические ассоциации. Еще более погружает в сферу вымысла рассказ о том, как он, «сидя в ладье, переплыл море посуху». И вообще то «я», от лица которого ведется рассказ, подозрительно неопределенно: поэт предстает в облике некоего сказочного героя, которому не сидится дома, и он отправляется за тридцать земель, в тридцатое царство — тридцатое государство, чтобы своими глазами увидеть чудеса, о которых он много слышал. И вот, перенесенный сказочным конем через горы и доли, он стоит в заморском городе и дивится («ошеломлен от удивления, а не от страха»): оказывается, за морем житье не худо. Сложные чувства свои он уже не может назвать так прямо и точно — плач и одиночество; желания тоже не сводятся

к элементарному стремлению домой — свидеться с родными. И автор более намекает, чем называет, он начинает обходить точные слова и употребляет слова неопределенные, которых не было в первом стихотворении:

Куда взгляну — людей я вижу,
И многое здесь ново мне...
Что пожелаю — все встречаю,
Что я спрошу — на все ответ,
Но многого не понимаю,
И что-то, чую, здесь гнетет.

Итак, вместо четкого, автобиографического «я» по-является некое условное, обобщенное, через которое передаются не точно случившиеся факты и переживания, а неопределенные, вымышленные. Все вроде и правда — и в то же время вымысел, и иллюзия — и истина, и обман — и действительность.

И самое большое «чудо»-то заключается в том, что эта смутность, неопределенность оказывается гораздо более содержательной, ясной, конкретной, поэтически определенной, чем ясность и точность первого стихотворения. А ведь куда уж точнее, казалось бы! Автор скрупулезно точно передает, что он переживал от отсутствия дяди со стороны матери, а что — от отсутствия дяди со стороны отца. Но вдумаясь, есть ли какая-либо внутренняя связь в следующих стихах:

На девушек я не гляжу:
Ведь нет у меня мамы.
Пойду-ка я совсем в леса
К разбойникам, в их шайку...

Конкретность здесь совершенно внешняя: с одной стороны, перед нами самостоятельно живущая в стихотворении область плача и страданий, где каждое переживание абсолютно расплывчато и тонет в море расслабленной чувствительности; с другой стороны, механически наклеивается атрибут — условный штамп выражения горя, безразличной к конкретному содержанию переживания. Во втором же стихотворении через посредство обобщенного «я» поэт передает конкретность более глубокого порядка, которая и лична, и всеобща в одно и то же время и потому находит отзвук во многих душах, а не специально в домашнем употреблении — в кругу лично знающих жизнь автора.

Давно ли болгарская литература преодолевала безличный характер общеродового сознания, и каким великим открытием было появление в литературе личного «я»? И вот уже снова это эмпирическое «я» отрицается, и его место заступает «я» конкретно-всеобщее. Это действительно авторская личность, ее индивидуальное, неповторимое переживание, переданное в его конкретном богатстве. Но это конкретное содержание никак не тождественно эмпирическому бытию поэта, а соответствует его сущностному бытию, в котором он непосредственно приобщается к глубинным процессам своего времени. Вот почему анализ поэтом своего конкретного переживания и синтез его (воссоздание в стихе) является в то же время анализом единичного проявления всеобщих сил, движущих человеком и человечеством. Поэтому лирическое стихотворение приобщает и читателя, и слушателя к этим всеобщим силам, которые действуют и в его собственной душе (как тоже единичном их проявлении). Это конкретно-всеобщее «я» и есть *лирический герой*.

Повторяем: он не есть родовая личность — то есть безличность, он не есть абстрактное отвлечение общего из аналогичных эмпирических переживаний всех людей. И нелепо было бы представлять, что Геров изымал конкретные автобиографические детали из стихотворения в процессе сравнения своей судьбы с путями на чужбину других болгар, у которых иные факты обставляли этот путь, стремясь тем самым создать некий трафарет, шаблон безличного переживания, под которое каждый мог бы просто подставить и полностью ощутить в нем себя. Когда он анализировал свои конкретные переживания в первом стихотворении, написанном по горячим следам происшедшего, его сознание улавливало просто факт, не видя его более глубоких пружин и перспектив, и потому не могло рассмотреть свое переживание как момент в каком-то более глубоком потоке движущих сил жизни. Случайные, внешние, фактические детали казались важными и фиксировались в слове.

Стихотворение «Мысль врля...» написано через 3—4 года после «Плача от одиночества». Память уже проделала незаметно свою анализирующую и идеализирующую работу, сохранив от конкретного переживания те его сущностные моменты, которые в последующем жизненном опыте нашли себе развитие, проясне-

ние, отклик и т. д., и «забыла» то, что хотя и казалось тогда острым и сильным ощущением, но было скорее случайным, чем необходимым. Теперь Геров помнит о прошлом лишь то, что он знает о себе сейчас, ощущает в своем сегодняшнем бытии. А теперь он уже знает и жажду и радость познания, и страдания и блаженства любви, и противоречия души цивилизованного человека: конфликт между цивилизацией и природой. И потому в стихотворении появляется новое продолжение:

Так на чужбине я скитался,
Пока тебя не встретил я...
Сейчас, куда ни взгляну, вижу
Я твое милое лицо.

И он мечтает, вернувшись в родной дом, сказать отцу: «Ушел один — вернулись двое», — то есть итог жизненного пути не есть возвращение «к разбитому корыту» прошлого, а возвращение к патриархальной идиллии с обогащением, опытом жизни в цивилизации, сохраняемой в духовной любви. И, напротив, начало, отъезд из дома уже рисуется не как насильственное (силой «нужды») отторжение, а как изнутри идущее смутное влечение вдаль, к идеалу, как жажда познания мира и вечная неудовлетворенность, находящие себе высшую цель — в любви.

Теперь для Герова гораздо важнее стало передать именно это движение первичного переживания, дать его в перспективе его будущего (и уже совершившегося) опыта, чем просто точно передать его во всей эмпирической полноте. Точнее, здесь для поэта уже не могло быть выбора: или точная фиксация первичного ощущения в его статике — или воспроизведение его как момента в сущностном движении жизни. Благодаря тому что художник и отличается именно этой способностью соотносить каждое впечатление, факт, явление непосредственно с сущностным движением жизни, стараясь полно, богато, всесторонне, во всех деталях воспроизвести единичный «факт», он уже тем самым конкретно улавливает эти сущностные силы, ибо они пронизывают все, миллиарды граней каждого явления. Вот почему истинный поэт, стремясь разобраться в неопределенно-волнующем его личном переживании, вглядываясь в него, отдает себе отчет, различает и через слово выводит из хаоса именно и лишь сущ-

ностные, «типические» детали. Иных для него в явлении просто не существует.

Художник тем самым словно раздваивается на субъект-объект: он сам становится как бы органом этих сущностных сил и излучает их свет на объект — на себя, на свое эмпирическое «я». Потому он может подняться над собой и превратить энергию личного переживания в «перл создания», то есть осуществить чудо: сделать себя — не собой, свое — всеобщим, субъективное — объективным, и, придав себе же, своему переживанию, пластичность и новую форму, сделать его способным к самостоятельному, без соотнесения с автором, существованию и пустить в свет как живой, самодеятельный организм. Поэт тем самым в процессе творчества переживает катарсис и в его итоге как бы удваивает себя.

Здесь мы подошли и к различению процесса художественного творчества от рассудочного сочинительства. Художественная идея не есть заданная заранее, до процесса творчества уже готовая в представлении художника мысль, которую следует лишь облечь в материал слова (или материал других искусств — звуки, краски и т. д.). А именно так протекал процесс рассудочного сочинительства: сначала уяснялась логическая идея, правильно расчленялась на части, а затем она более или менее остроумно зашифровывалась в прозрачное или пыльное одеяние образа. Идея здесь, таким образом, существует до «художественной» формы и может быть отдельно от нее выражена. Художественной же идеи до и вне «материала» художественных образов нет. Она исходит из смутного брожения души, которая «стесняется лирическим волнением, трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявлением» (Пушкин). Она и для автора впервые определяется, изготавливается в процессе стихотворения: слитное расчленяется, неясное выясняется. Содержание художественной идеи рождается на свет именно как поэтическая действительность: как сюжет, образ, музыка стиха и т. д. Художественное содержание в этом смысле и есть художественная форма, и наоборот. Эстетический момент здесь не случайный, а единственно возможный, необходимый и достаточный.

Отсюда так естественно и непринужденно мысль отливается в стих, как свое собственное достояние:

стих Герова гибок и музыкален. «Стихов пленительная сладость», употребляя слова Пушкина о Жуковском, впервые в Болгарии зазвучала именно у Герова¹. Отсюда и слово впервые становится собственно художественным словом, и стабилизируется стиль художественной речи в отличие от научной и пр.

Кога слана начна веке да пада
И шумата вся пожълтя.
(«Плач от одиночества»)

Минутната минаваш младост.
(«К Ч***»)

И что-то, чуя, мя глуши.
(«Мысль врѣла...»)

Точное поэтическое слово уже становится сознательной целью поэта. Он ищет его. И в рукописях Герова видны поиски слова, муки слова — явление совершенно новое в болгарской литературе. В архиве Н. Герова лежат 4 списка стихотворения «Мысль врѣла...». Из них явствует, с каким усилием и как долго он искал эпитета «врѣла» для обозначения этой мысли — смутного стремления вдаль, к идеалу, к познанию, стремления, которое не дает ему покоя, мучит, терзает и в котором в то же время таятся истоchnики высшего блаженства. Он пишет:

Мысль лоша ми влезна в главата.
(Мысль дурная мне пришла в голову.)

¹ До Герова стихотворцы от начала до конца выдерживали в стихотворении один размер. Геров же часто пользуется перебоем, сменой размера, который чутко улавливает изменения внутри поэтической мысли. Так, в стихотворении «Плач от одиночества» поэт начинает эпически спокойным пятистопным ямбом: «Кога слана начна веке да пада» (условные обозначения ударных и безударных слогов расставлены в рукописи самим Геровым). Рассказывая о том моменте, когда он на коне отправляется в путь, поэт переходит на хлесткий двух- и трехстопный хорей (со стопой пиррихия):

Коньят цвилї:
Хайде да вѣрвїм.

Затем вновь звучит повествовательный ямб, но уже четырехстопный:

С родитѣльє сї сѣ простїх,
На коньят сетне се качих.

Но это узкооценочно, и потому тут же, карандашом он исправляет: «мысль сладка» — то есть на прямо противоположное: «мысль сладостная». Но и это слишком мелко, и поэт продолжает искать:

Добра ми мысль влезна в главата.
(Хорошая мысль...)

Но это тоже — бессодержательная абстракция. И наконец: «Мысль врѣла». А «врѣла» — слово очень богатое по оттенкам своего значения¹.

Как бы поступил перед лицом такого затруднения Бозвели? Очень просто: он не выбирал бы одно слово, а поместил бы варианты эпитета («лоша», «сладка», «добра», «врѣла»), и получилось бы 5—6, да еще сложных и составных, определения на одно существительное. М. Арнаудов, произведя сличение двух вариантов диалога «Плач бедныя Мати Болгарии», приходит к выводу, что Бозвели никогда не сокращал, а

¹ Позднее в словаре Н. Герова оно объясняется так: *врѣлый*, л, ла, ло, пр.

1. Лютый, безжалостный, бездушный, лошавый, жестокий, свирепый, злой, грозный. «Врѣли хайдути, врѣли душмани, врѣли клети кеседжин».

Твой ми е братец отишъл
Съе седемстотин юнаци,
Врѣли Маджары да бие (пес.).

2. Мѣчный, что докарва мѣка, тѣжный, что не ся тѣрпи, лютый, жестокий, мучительный, тягостный. «Врѣла треска го трясе».

3. Сильный, буйный, голямый: жестокий, сильный. Врѣлый ветер, врѣла клятва. «Врѣлый гѣскѣнджиа».

4. Лютый на вкус, кисельный, кескин, жгучий на вкус, крепкий. Врѣла ракия, врѣл отсет.

5. Утровный, ядовитый.

Посрещнаха го две зми,
Две зми врѣли и люти (пес.).

6. Брѣзый; спешный. Врѣла работа.

7. За место: стрѣвный, лоший, сарп; крутой. Врѣла Планина. Врѣло, нар. — люто, эле; люто, жестоко, круто.

Люта мя тряска затрясе,
Врѣло мя глава заболе (пес.).

Итак, изю всех семи указанных здесь значений слова «врѣла» пять (кроме № 4 и № 7, да и эти при развитом воображении подходят тоже) приложимы как эпитет к слову «мысль».

в основном добавлял слова¹. Слово у Бозвели экстенсивно: оно рождается и никак не может разродиться, и отсюда проистекает та потрясающая стилистическая какофония, которую нам уже доводилось у него слышать.

У Герова слово — интенсивно, он не расширяет, а сокращает, не ставит рядом, а заменяет одно другим, более точным. Его отношение к слову, следовательно, сознательно. Это искусство, *мастерство* слова.

Но нет ли здесь противоречия? Ведь чуть выше доказывался бессознательный характер художественного процесса, отличающий его от рассудочного сочинительства, а теперь откуда ни возьмись пошел разговор о сознательности творчества.

Противоречие здесь действительно есть. Но оно живое, движущее, и лишь благодаря ему совершается художественная деятельность нового времени, постоянно преодолевая его временно и относительно (в акте создания единичного художественного произведения) — и вновь возобновляя его на высшей основе. Художественное творчество нового времени является противоречивым единством бессознательного и сознательного начал. По отношению к намеренному, произвольному, субъективному сочинительству для иллюстрации рассудочного тезиса — оно действительно стихийно, непреднамеренно, произвольно, бессознательно, объективно, необходимо, ибо смутно бродящая поэтическая идея овладевает художником, мучает его, не дает ему покоя, пока он не освободится от нее, отчуждая ее от себя в творческом процессе и опредмечивая ее в материале. И в этом смысле художник не свободен, пассивен, так как он стремится преодолеть все свои ранее сложившиеся субъективные пристрастия, предрассудки, предвзятые мнения и услышать, что ему говорит на своем языке нахлынувшая на него сила — голос эпохи. Но, с другой стороны, эта сила, проходя через художника, активно вбирается им в себя, и усвоить ее он может лишь в уже сложившихся

¹ Заявляя, что муки поисков точного художественного слова впервые знакомы лишь Герову, мы исходим не из отсутствия архивов предшествующих писателей (архивы Бозвели, например, изучил М. Арнаутов), а из того факта, что критерий их подхода к слову не основывался на потребностях художественной идеи, ищущей своей единственной формы.

в нем формах мышления, хотя они тоже преобразуются под воздействием того нового, неведомого доселе миру и художнику содержания, которое поэт сообщает и себе и людям, создавая художественное произведение. А эти формы уже контролируются сознанием художника. И потому сознание через них контролирует обуревающее его содержание, господином которого он тем самым и становится. Художник предстает как максимально развитая личность, обладающая сознанием и «ведением» того, что она творит.

Здесь мы вновь присутствуем при акте раздвоения художника на творящего и контролирующего, на силу — источник потока поэтических идей и на трезвого, холодного их судью, который *сразу* производит их очищение, отбор. Пыл поэтического вдохновения имеет своей необходимой противоположностью «уменье властвовать собой», холодный артистизм, который как чувство эстетической меры входит в плоть и кровь художника. Это и есть художественная *рефлексия* — необходимейшее и специфическое качество художника нового времени, когда искусство становится профессиональной деятельностью. С помощью рефлексии автор преодолевает непосредственную субъективность, обретает способность взглянуть на себя, на дело рук своих со стороны. Категории прекрасного, изящного, благородства стиля, ранее дремавшие «в себе», теперь начинают осознаваться как необходимо присущие поэтической, художественной деятельности. Искусство начинает любоваться собой и понимать, что оно прекрасно. (Выражением этого и явилась классификация «изящных искусств» Васкидовичем в 1847 году.)

У Бозвели не было потребности в художественном самоконтроле. Разве может пророк, из груди которого вырываются стоны и проклятия, который в неистовстве мечет грома и молнии, — разве может он одновременно взирать на себя в зеркало?

Будь Геров носителем такого могучего содержания, он не смог бы его взнуздать на той ступени выработки болгарской литературно-художественной традиции. Художественность на первых порах присуща именно воплощению мыслей и переживаний не столь ярких, сильных, а более умеренных, камерных¹.

¹ Вот почему в России на грани XVIII—XIX вв. художниками являются Карамзин и в еще большей степени Жуковский, а могу-

И первыми художественными поэтами и в России и в Болгарии необходимо оказались поэты камерные — Жуковский (таковым его считал Белинский) и Геров. Лишь позднее художественность окажется в силах уловить более субстанциальные и могущественные идеи и переживания. Пока же неизбежно, что Геров должен был уступать Бозвели в силе чувств и их искренности. И это было прогрессивно. Ибо историческая задача, стоявшая тогда перед болгарской литературой, именно состояла в том, чтобы преодолеть бессознательную художественность, присущую фольклору и вообще искусству буржуазной эпохи, и выработать опосредованную холодным размышлением сознательную художественность. И на пути к этому сознательность расщепочной стадии литературы, вырабатывавшая культуру мысли и слова, была необходимым этапом. Она не пропала, но стала осуществляться теперь уже бессознательно, ибо вошла в плоть и кровь художника, стала художественной интуицией, или, если хотите, внутренней самокритикой¹.

Итак, именно сознательным, рефлектирующим характером отличается художественная деятельность буржуазной эпохи от ей предшествующих. Ибо ее предпосылкой является развитое индивидуальное самосознание, которого не было у «художественных дел мастера» прежних эпох. Тогда не знали противоречивого разделения художника на творца и мастера: они были непосредственно слиты и не различались. (Это отразил и язык. Термины «художество», «художник», «искусство» обозначали тогда: «ремесло», «мастер», «мастерство».)

Таким образом, лишь удалившись до полной противоположности *фольклору*, превратившись в совершенно сознательную профессиональную деятельность, литературная традиция стала ему внутренне родственна, тождественна. И поэзия Герова ясно свидетельствует о том, что художественность в литературе, пре-

чий дух Радищева отлился в сочинение, мерить которое не удастся критериями изящества, чувства меры. А вот у Пушкина, Лермонтова и Гоголя художественная мера уже оказывается способна сравниться с великими художественными идеями.

¹ Арнаудов, например, объясняет тот факт, что Геров не опубликовал других своих стихов, кроме баллады «Стоян и Рада», его «чрезмерной самокритикой» (см.: Арнаудов М. Найден Геров и художествена ни проза. — Училнищен преглед. София, 1923, с. 741).

одолевая рассудочное мышление, крепла, впитывая в себя фольклорную традицию. Основное произведение Герова — баллада «Стоян и Рада» (1842—1845) — возникло из поэтической идеи, являющей собой литературное переосмысление ситуации, типичной для народных лирических песен.

Стоян и Рада с детства любили друг друга, но мать Стояна воспротивилась их любви и женила Стояна на другой. Рада и Стоян, не в силах вынести разлуки, умирают. Их похоронили вместе, а из их могилы выросли два деревца и сплелись кронами. Сюжет — традиционный в народной поэзии любого народа. Есть он и в болгарском фольклоре. И Геров в балладе создает сознательную стилизацию под фольклор, наивную народную поэзию, с ее бесхитростными характерами, искренностью чувств, естественностью их выражения. Характеры Стояна, Рады и матери как будто традиционны. Как в народных песнях, молодые сопротивляются воле родителей лишь пассивно: страдают, мучаются, но все-таки покоряются. Их типы даже национальны: пассивность Стояна и энергия Рады отражают действительность болгарских народных песен, где женский характер часто активнее мужского.

Речь персонажей проста, имеет народный колорит. Так, Стоян, обращаясь перед смертью к матери, говорит:

Да ти е булката драга!
Теб да венчае с нея, мале
че ти сама си я избрала,
та Рада, моята пръвнина,
зарови в черната земя!¹

(Люби себе невесту, пусть тебя с ней венчают, мамо: ведь ты сама ее избрала, а Раду, мою первую любовь, зарыла в черную землю!)

В авторской речи встречаются обороты, типичные для фольклорной стилистики: «калена в яд стрела», «черна чума», «катран му тя капна на сръце» и др. Живо воспроизведены в балладе народный обряд обмена букетами между женихом и невестой, обряд свадьбы и торжественное шествие под венец. Все эти народные моменты есть в балладе — но они являются собой именно плод литературного искусства. Не изну-

¹ Първи стихотворци, с. 80.

три, наивно, — а сознательно, со стороны, с точки зрения фольклориста и этнографа, воспроизводятся и народные обычаи. И если попристальнее приглядеться, стилизация под фольклор только рельефнее обнаруживает противоположность литературной трактовки ситуации, внешне схожей с фольклорной.

Вдумаемся в мотивировку коллизии в балладе. Почему мать препятствует соединению Стояна и Рады и хочет женить сына на сироте?

Да задоми Стоян тя рачи
с безродно отредно сираче;
тя иска булка да му земе,
что знае къща да реди,
та майка си на старо време
той да избави от беда¹.

(Она стремится женить Стояна на безродной сиротке; она хочет избрать сыну такую жену, что знала бы, как вести хозяйство, и избавила бы от забот мать на старости лет.)

Рада, следовательно, не отвечает этому идеалу. А ведь это фольклорный идеал. С точки зрения патриархальной трудовой морали, мать совершенно права. В фольклоре о сиротке-труженице всегда говорится с симпатией, а характер, подобный Раде, будет заклеямен презрительным словом «белоручка».

Таким образом, фольклорный сюжет трактован Геровым в антифольклорном духе, да так, что социальная норма фольклора оказалась практически перевернутой. И это — знамение времени. Именно тогда, в 30–40-е годы, в Болгарии, как мы видели, интенсивно протекало размежевание города и деревни, сфер умственного и физического труда и образовывался слой людей, которым нация как бы передоверила монополию на жизнь в сфере сознания. Стоян и Рада — в этом плане новые люди, люди с тонкой душевной организацией, живущие лишь духовной (здесь — эмоциональной прежде всего) жизнью. И возникнуть они могли лишь при условии освобождения их от материальной стороны жизни (такой свободы не существует в патриархальном обществе и его отражении — фольклоре). В своем протесте против патриархальной старины, охранительницей которой выступает мать, они

идут до конца и через смерть утверждают свободу чувств, истину достойной человека жизни в сфере сознания над истиной природного, растительного существования. И та экзальтация чувствительности, которую современный человек воспринимает как курьез, есть здесь заострение мятежной идеи. Фольклорный герой никогда не живет одной любовью — он еще работник или воин. Для героев же баллады любовь — единственная сфера жизнедеятельности. Они существа «не от мира сего».

Стоян и Рада, по сути, являют собой излюбленные персонажи лирики Герова. Стоян, другое «я» автора, — характер пассивный, созерцательный, меланхолический. Он весь углублен в анализ своих переживаний и постоянно рефлектирует, лелея свое чувство, даже свое горе, предаваясь продолжительным lamentациям. Эта расслабленность чужда простым и цельным характерам народной поэзии. Как и герой лирики Герова, Стоян мечтает всенародно, перед богом дать букет своей возлюбленной. Когда же он видит, что не суждено ему соединиться с милой, решает он оставить себе на память букет, подаренный ею: созерцая его и «впивая его аромат, он прольет бальзам на сердце; глядя на увядшие и высохшие цветы, он будет думать о ней и с отрадой сохнуть в этом лживом мире»¹.

Рада являет собой образ высокой, идеальной возлюбленной. И та отрешенность от материальных забот, из-за которой мать Стояна отвергает ее, для поэта как раз является признаком высшей природы.

Печать индивидуального творчества ясно видна и в построении сюжета. Автор, стремясь воздействовать на чувства читателя, всячески обыгрывает чувствительные ситуации (например, свидание Стояна с Радой после отказа матери) и прибегает к мелодраматическим эффектам. Так, он соединяет в единую картину свадьбу Стояна и похороны Рады:

Ерген към церква с млада булка
роднина, сватове ведат,
топани, гайди и дигулки
пред них връвят с прапорец в път.
У церква светят ясно свещи.
Темян ся пуши там гореший.

¹ Първи стихотворци, с. 75.

¹ Първи стихотворци, с. 77.

Кога ся сватбата запрела
преди черковната врата,
попове жално-милно пели:
— Да и е вечна памятьта!¹

(Жениха с молодой невестой ведут к церкви родные и сваты; впереди них тимпаны, флейты, скрипки и хоругвь. А в церкви светят ярко свечи и ладан дымится горячий. Когда свадебная процессия остановилась перед церковными воротами, в церкви горестно запели: «Да будет ей вечная память!»)

Чужда фольклорной традиции и религиозная кантовка баллады. Зато она сближает ее с аналогичными балладами эпохи романтизма (баллады Жуковского наверняка были известны Герову).

Итак, баллада «Стоян и Рада» есть в полной мере создание индивидуального творчества, которое вплетывает в себя фольклорную традицию и преодолевает ее изнутри², — что и следует ожидать от произведения, утверждающего эру самостоятельного существования художественной литературы³.

Однако индивидуальность здесь проявляется не в первичной форме автобиографичности, как у Бозвели или у раннего Герова (в «Плаче от одиночества»

и даже в «Мысль врѣла...»), но опосредствованно — как особое, именно данному поэту присущее видение мира, которое является источником самобытных художественных идей. Притом поэтическая индивидуальность тем богаче и сложнее, чем более преодолевает автор свою эмпирическую индивидуальность. Это прекрасно обнаруживает тенденция развития поэтического мира Герова к *большой объективности* в предмете изображения.

В «Плаче от одиночества» перед нами еще чистая автобиографичность. В «Мысль врѣла...» «я» уже есть лирический герой. «Стоян и Рада» — уже лиро-эпическое произведение — баллада, и герои здесь совершенно независимы от автора, живут в своей, присущей им среде. Однако в них мы непосредственно ощущали прямую связь с «лирическим героем». А в ряде незавершенных стихотворных отрывков перед нами открывается дальнейшая эволюция поэта к объективному, эпическому повествованию. По отрывкам можно реставрировать замысел национально-исторической поэмы в романтическом духе или серии баллад, навеянных образами и ситуациями народных юнацких и гайдуцких песен. В одном из отрывков намечен рассказ о том, как орда болгар, кочующих по азиатским пустыням, услышала о сказочных богатствах земли на Дунае у Черного моря и решила переселиться туда. Следовательно, речь идет о том, «откуда есть пошла» земля и род болгарский, — типичная проблема национально-исторической эпопеи:

Прослышалось по свету,
Что есть земля широкая
И в ней царство великое.
Кто там был, рассказывает,
Что земля там богатая:
Не нужен ей ни плуг, ни орало,
Горстями сгребают золото,
Лопатами бросают серебро,
Бесценным камням числа нет,
Кто сколько хочет — берет;
Возами возят шелка...
В той земле греки владычили,
И смекнули болгары,
Что там добра немало —
А от добра никто не бегае...

Далее, на той же странице, пропуск, который автор, очевидно, собирался заполнить, после чего следует:

¹ Първи стихотворци, с. 79.

² В «Забавнике» мы без всякого труда различали подлинные народные песни от созданий индивидуального творчества. Но когда мы начинаем читать «Песнь» Герова, помеченную 28 февраля 1842 г., мы долго находимся в недоумении: запись ли это действительной народной песни или искусная стилизация. И лишь по сходству мотивов (одиночество, тоска по любви и др.) с другими стихами Герова да по выдающейся его усиленной слезоточивости мы узнаем, что это искусная подделка. Геров очень глубоко проник в дух и стиль народной песни. Его «Песнь» построена на диалоге, совершенно свободна от описательности. Начинается она не с рассудочного сравнения, а с поэтического параллелизма:

Сколько может, мама, весна пролить дождей,
Столько я, мама, выплакал слез.
Мои слезы, мама, не как весенний дождь.
Весенний дождь, мама, льет и нивы поит.
Нивы поит, мама, доброе жито растит!
Мои слезы, мама, моют несчастное мое лицо,
Лицо моют, мама, подушку гноят.

Поэтика народной песни — и отрицательный параллелизм, и подхваты, и повторы, и язык, полный идиом, — мастерски использована здесь Геровым.

³ Ср. аналогичный характер народности в «Руслане и Людмиле» Пушкина.

Одно колено вымерло —
Другое народилось.
Новый вождь его повел,
И тот едва довел.

Очевидно, сюда же относятся отрывки, записанные на других листках:

В этих бескрайних пустынях,
В этих плоских равнинах... —

являющие собой, вероятно, описание тех просторов, по которым кочевали болгары.

До самого молодого хана — Аспаруха
Докатился этот слух.

Аспарух, как известно, и был тот хан, кто привел болгарских кочевников на славянские земли у Дуная.

Другой эпизод из национальной истории воскрешает в отрывке, который условно можно назвать «Завещанием Кубрата»:

Болен лежит князь Кубрат:
Вот-вот переселится на тот свет.
Собрал Кубрат своих детей.
Дети его были — пятеро братьев,
Пятеро воевод молодых.

Наконец, знаменитому в истории Болгарии эпизоду разгрома греческого царя Никифора болгарским ханом Крумом посвящены две баллады, скорее даже одна (так как два отрывка являют собой и общий сюжет, и размер), но в двух частях:

Похотелось царю Никифору
Прославиться по свету.
Вскочил он и грозилась развалить
Болгарскую державу.
С грозным войском он вступил
В пределы Болгарии,
Палил, крушил, детей пленил,
И дедов сск и женщин.

Услышал о вторжении греков «молодой царь» Крум (Каран) и после жертвоприношения языческим богам обратился с речью к дружине:

— Дружина стоворная, верная!
Землю нашу враг пленил.
Тяжко нам зло безмерное,
Избил он жен и детей наших,
Но юнак согнет ли шею?..

И он призывает:

— Сечи, коли,
Земята ни
Да се освободи!

Воины послушали царя, и началась битва. Это первое в Болгарии батальное полотно написано, быть может, не без влияния «Слова о полку Игореве», которое Геров, участь в Одессе, разумеется, знал:

Солнце покрылось сетью
От бесчисленных их стрел,
И воздух задрожал
От криков, проклятий и мольбы...
Царь Крум без оглядки в бой вступает...

Здесь, очевидно, поэт собирался дать образ легендарного богатыря в бою (вроде «буй тура Всеволода»), но рукопись обрывается. Однако разработанный здесь сюжет и обретенный здесь размер¹ продолжают в стихотворении, записанном на другом листке:

Взялся раз
Храбрый царь Гром²
Бить греков.

Дойдя до Царьграда, он стал с войском у ворот:

Испугавшись,
Царьградцы,
Только услышали,
Разбежались
По подвалам,
По домам, по башням.

И смотрят они, как царь Крум с войском встал на молитву своим языческим богам:

И скотину,
И плененных
Для молитвы колет.

¹ Если разложить две строки из первого стихотворения на три, получим размер второго:

В 1-м: Палил, пленил Во 2-м: Заплакало,
Деца робил Заврякало
И секъл женурия. В града старо младо.

² Гром — Крум. Здесь эпитет заменяет имя.

Жертвенный дым поднимается к небу и достигает богов. Сотворив эту «юнацкую молитву», царь с дружиной идет к морю омыть ноги, а затем «воссел на коня вороного» и пошел брать Царьград:

Заплакало,
Заврякало,
В граде старо-младо:
Леле-варе
Мила мале,
Взяли Цариград-то!

В отрывке «Затрубила труба на поле боя...» набросан эскиз сцены прощания молодого воина-юнака с невестой:

Затрубила труба на поле боя —
Задрожало сердце воина.
Молодой юнак саблю одевает,
В кровавый бой идти готов,
Красавица дева
Преклонила голову ему на плечо
И милого своего просит...

Все приведенные стихотворения и отрывки, а также и ряд не упомянутых нами свидетельствуют о переходе Герова от интимной, камерной лирики к поэзии объективной, эпической. Лишь она прочно утверждает художественный характер литературной деятельности и окончательно отмежевывает ее от публицистики. И в том, что именно Геров сумел совершить это освобождение литературы от рационалистического и чувствительного субъективизма, как раз и проявилась его *художественная субъективность*. Высшее достижение поэтической индивидуальности как раз и состоит в ее исчезновении, в силу чего сам предмет выступает совершенно свободно, без авторских костылей. Безличность эпоса и является плодом высшего развития и напряжения личности¹. И то, что это именно так, подтверждает *проза* Герова, знакомые уже нам путевые письма (1846), где личность «сентиментального путешественника» раскрылась в многообразии ее внутреннего мира.

Сам факт перехода от стихов к художественной прозе — знамение роста художественного сознания. Ес-

¹ Не случайно дилетантизм в литературе ограничивается сферой лирики и не дерзает выходить в открытое море эпоса.

ли в стихах антихудожественность идеи еще как-то может быть скрыта автоматизмом ритмической речи, то в прозе поэтичность или прозаичность идеи обнажена, и лишь истинный художник на первых порах развития художественной литературы может отважиться обратиться к прозе¹. И если путь становления художественности в поэзии привел к сознательной безличности авторского стиля, «подлаживающегося» под безыскусственную песнь народного сказителя, то проза как раз обнаруживает сугубо индивидуальный характер мирозерцания, что проявляется в рождении индивидуального стиля. Именно у Герова мы впервые в болгарской литературе встречаем *индивидуальный стиль*. Стиль, разумеется, был в литературе и до того. Но он отличался родовым характером. Так, византийское витийство, религиозное красноречие и рационалистическая ступень литературы имели строго выработанные стилистические нормы для разных жанров: проповедей, поучений, житий, од, сатир и т. д. Личностное восприятие мира либо нивелировалось, либо — при могучей индивидуальности (как у Паисия или Бозвели) — прорывалось в речь помимо сознания авторов. Геров уже сознательно стремится быть оригинальным, верным раз принятой *манере*. Свой рассказ он ведет в тоне непринужденной, шутиливой беседы. Но и в этом ключе фраза Герова чутко реагирует на малейшие оттенки чувств и настроений. Вот путник приближается к Габровскому училищу, светочу просвещения в Болгарии, и его фраза пародирует благоговейно-молитвенный культ этого учебного заведения в кружке Априлова. И полились торжественные архаические слова, сплетенные в сочетания, лишённые всякого смысла:

«Сердце мое так билось, что выскакивало из груди, когда я подходил к тому месту, где благодеяниями соотечественников, радеющих юношества обучения благоотечества ради и образом образованных, училища учрежденных паки чистоты язык наших ради не все сохранили»².

Геров стремится к живости повествования. Преодолевая монотонность речи, он разнообразит синтакси-

¹ Знаменательно, что Пушкин, переходя в конце 20-х годов от стихов к прозе, ясно осознавал это и как закономерность художественного развития, и как эстетическую задачу высшего класса.

² Из архива на Найдено Герова, кн. II, с. 942.

ческое строение фразы. У него мы встречаем и чрезвычайно простые предложения, напоминающие порой строгость пушкинской прозы, и сложные словесные периоды. Однако в отличие от периодов Бозвели геровские пространные фразы очень гибки и прозрачны и строятся не по тяжеловесным схемам византийского витийства, а по ясной синтаксической схеме, выработанной к тому времени развитием европейских языков (в том числе и русского). Если же в некоторых случаях во фразе появляется определенная тяжеловесность, то она имеет сознательный, стилистический характер. Так Геров следующим образом рассказывает о приеме, который ему оказали в Калофере:

«Следствие очарования — разочарование, и я ничего другого не могу Вам сказать сейчас о Калофере, кроме того, что мы отправились сразу на постоялый двор, что в тот же час собрались там все чорбаджи, что повели нас в училище, которое они строили; что это училище станет наилучшим из тех, какие я выдывал доселе; что привели нас к Ботю (Ботю Петков — отец Христо Ботева. — Г. Г.), что Ботева — красивейшая из калоферских женщин, что ходили мы в кафе, что ходил я к монашенкам и, наконец, что, проходя по пути мимо плачущего ребенка, я услышал, как мать говорила ему: «Молчи, а то отдам тебя медведю!» — и показывала на меня»¹.

Геров хочет передать досаду, которая его охватила от назойливой опеки и самохвальства калоферцев, от их гостеприимства, напоминающего крыловскую «демянову уху», — и создает фразу, тоже своего рода «демянову уху», куда сваливает все, что возможно и что невозможно: читателю преподносится и то и се — и одно придаточное предложение, и другое, и третье, и еще, и еще... Таким образом, тяжеловесность фразы у Герова проистекает не из косноязычия, как у Бозвели, который иначе, чем во фразе на целую страницу, не мог излить свою мысль, а есть намеренный стилистический прием.

Геров стремится к единству стиля и в каждый момент старается быть верным взятому образу. Рассказывая о страданиях одного своего товарища в Одессе, влюбленного и мучимого ревностью, Геров выдерживает образ и стиль библейского сказания о грехопадении:

«Часто близ нее он предавался мечтам о будущем, голова его кружилась, и ему казалось, что он в раю. А в это время кто-нибудь из нас, словно диавол в человеческом образе, являлся посидеть

¹ Из архива на Найден Геров, кн. II, с. 943.

у Катерины Павловны и соблазнять ее, как ему казалось, вкусить от древа познания добра и зла, — и он бежал из рая в другую комнату и там на кровати оплакивал свое утраченное блаженство»¹.

Итак, у Герова впервые в Болгарии появляется ощущение литературного стиля, понимаемого не как благозвучие и гладкость речи (стремление к правильности стиля было и раньше, в школьный период, и исходило просто из соблюдения грамматических норм), но как гибкое, отзывчивое средство передачи художественной идеи в многообразных ее оттенках, как своеобразный артистизм, пластичность слова².

Отличительным свойством геровского индивидуального стиля является юмор. Появление юмора в литературе стало возможным именно в период распада рационалистического и утверждения рефлектирующего сознания. Ибо юмор — явление более сложное, чем сатира, и предполагает более многообразное состояние действительности и более развитую индивидуальность. Когда мир еще казался стабильным и простым, рассудочному сознанию легко было находить для каждого явления однозначное решение и либо восхвалять его в оде, либо обличать в сатире. Когда же мир обнаружил свою противоречивость и зыбкость, родилось рефлектирующее сознание, преодолевающее прямолинейность рассудочного. Оно понимает явление более объективно, полно. А понять — значит простить, — гласит известный афоризм. И действительно, с пониманием сложности каждого явления, в том числе и «отрицательного», исчезает напряженность гнева, питающая сатиру. Гнев сменяется шуткой. Бозвели, кипя яростью, не находил слов, чтобы обличить «грекоманов-чорбаджиев», и громоздил одно ругательство на другое. А Геров пишет о Тырновском владыке, греке, главе христианской церкви в Болгарии, в игривом тоне. В другом месте

¹ Из архива на Найден Геров, кн. II, с. 940.

² Стиль Герова носит на себе печать эпохи «чувствительности». В его речи немало восклицаний, обращений, «чувствительных слов», многоточий. Последнее особенно характерно. Предшествующая, рассудочная, эпоха их не знала, так как была убеждена, что все можно высказать без всяких туманных намеков. Теперь же, перед лицом сложнейшей внутренней жизни, обнаружилась ограниченность слова, открылась сфера невыразимого, о котором слово может лишь намекнуть, а высказать которое в силах лишь музыка или молчание. «И лишь молчание понятно говорит», — писал В. Жуковский в стихотворении «Невыразимое».

Геров посмеивается над невежеством болгарки, которая не поверила ему, что он болгарин, ибо «по ее понятиям, человек, получив образование и одевшись в приличные одежды, становится уже греком»¹. В представлении Бозвели, было бы кощунством говорить так легко о столь серьезных вещах.

И в самом деле, у рефлектирующего сознания уже нет той ответственности за свои суждения, что у рассудочного. Последнее допускает лишь единичное суждение о каждом явлении и потому со всей основательностью ищет и выражает его. Первое же допускает множественность суждений, понимает возможную ложность своего мнения и выдвигает в своей оценке момент относительности. А это и есть подлинная почва юмора, который как раз призван улавливать эту зыбкость границ между явлениями, обнаруживать и выставлять напоказ существующее в них противоречие. На геровской стадии юмора преобладает парадокс, игривость. Больше всего Геров заботится о передаче комической стороны каждого явления, а она ведь действительно есть во всем. Он посмеивается и над болгарским гостеприимством, не знаящим меры, и над встречей, которую ему устроили родные. Для него нет «ничего святого»: не шадит он ни отца родного, ни родного огнища, ни самого себя. Отметив, что в Габрове женщины ходят в шароварах, путешественник потешается над собой: «И мое холодное, замерзшее в горах Старой Планины сердце ожило и запрыгало от шаровар турчанок. Так штаны примирили меня с чадрой, и я весьма опасуюсь, как бы не стать ревностным поклонником (женской) половины Востока»².

Итак, мы видим, что Геров в итоге своего художественного развития во всем пришел к полной свободе. Своим сознанием благодаря «всесимпатии» и воображению он свободно соединяется с любым явлением мира. Он творит оригинальные художественные идеи, выливающиеся в неповторимые, специально только для этого случая возникающие художественные формы. Слово, не стесненное никакими внешними канонами, свободно следует за прихотливыми изгибами его мыслей и настроений. В путевых письмах, наконец,

он отказывается от всякой устойчивой структуры произведения и свободно следует за течением впечатлений. Форма тоже становится сугубо индивидуальной.

Но сама эта творческая свобода и нестандартность художественных идей и форм есть форма проявления объективной необходимости литературно-художественного процесса нового времени, единство которого может реализовать себя только через многообразие и все нарастающую субъективную прихотливость и причудливость, в которых, кажется, нет ни грана объективной закономерности. Все в Герове произвольно, и в то же время все целиком предопределено и выводится из объективной необходимости.

Мы вновь пришли к тому единству субъекта и объекта, человека и мира, из которого мы исходили в начале, при рассмотрении «Истории» Паисия. Действительно, конечный момент рассмотренного почти столетия болгарской литературы совпадает с исходным: и там и там — свободное взаимопроникновение человека и мира. Новое единство субъекта-объекта вновь реализует себя в синтетической, свободной литературной форме. Жанр путевых писем (лирического дневника) такой же свободный, как и летопись. Дневник — это та же летопись, но уже не жизни народа, а развившейся индивидуальности. Паисий в «Истории» незаметно переходит от исторического повествования к изложению легенды, затем высказывает свои мысли и чувства, наивно сообщает читателю и о своих болезнях. И сентиментальный путешественник не сковывает себя заранее принятым планом и фиксирует и свои высокие думы, и игривые настроения. Но это единство и эта свобода осуществлялись у Паисия на основе отсутствия собственного содержания у личности, ощущающей себя словно органом божественного откровения; здесь же, у Герова, — на основе того, что личность стала бесконечно содержательной и, исходя из себя, тем самым выражает мир.

* * *

Геров, таким образом, первый в Болгарии реализовал тип художественного писателя в духе нового времени. Художественная деятельность в слове стала внутренней потребностью его бытия и необходимой и достаточной формой его самореализации. Однако так было лишь в пору его мятежной молодости — за-

¹ Из архива на Найден Геров, кн. II, с. 940.

² Там же, с. 942.

тем муза его покинула. И он, и его еще более талантливый младший современник Добри Чинтулов много писали лишь в годы учебы в Одессе, а вернувшись на родину, отошли от поэтического творчества и занялись учительской деятельностью, филологией. В их неспособности подняться до профессиональной художественной деятельности выразилось то обстоятельство, что к 40-м годам, когда развернулось их поэтическое творчество, объективный литературно-художественный процесс в Болгарии еще не созрел настолько, чтобы без собственно художественной деятельности Болгария не могла бы жить. Необходимость эта тогда уже возникала, но перейти из возможности в действительность она смогла в 40-е годы лишь в сравнительно искусственных условиях высокоразвитой литературной культуры в Одессе, что послужило для Болгарии катализатором естественного процесса. Первые художественные органы в лице Герова и Чинтулова оказались не совсем жизнеспособными. Пыл поэтического творчества был формой, куда изливалось юношеское брожение, кипение крови, «сил избыток»¹. У многих поэтическая струна души играет в молодости. Они пишут стихи и дилетантствуют в других формах. Зачастую у них выходят вещи проникновенные. Но творческого накала не хватает. И когда он перестает подогреваться юношеским брожением сил, потребность в творчестве постепенно отмирает в этих людях. Они возвращаются к нему лишь спорадически, и притом повторяя лишь одну — преимущественно меланхолическую или шутовскую — струну своих юношеских опытов.

К такого рода поэтическим натурам, но все же не поэтам по призванию в полной мере, относились и Н. Геров, и Д. Чинтулов. Однако показателен сам факт, что в Болгарии в 40-е годы уже стала возможна художественная форма для изливания юношеского «брожения крови». Как биологический факт оно существует всегда, но характер и формы его проявления диктуют-

ся уровнем и состоянием общества. И Геров, и Чинтулов впервые уловили назревавшую общественную потребность в эстетической деятельности — в форме внутренней потребности проявить себя в поэтическом творчестве. Они при этом, разумеется, и не подозревали, что само появление в них этой внутренней потребности есть их собственное достояние лишь в малой степени. Можно с уверенностью сказать, что до 40-х годов XIX века в Болгарии не мог сложиться тот тип духовной организации индивида, поэтически настроенного и занимающегося в молодости художественным дилетантизмом, который мы встречаем в лице Герова и Чинтулова. Непрочная, юношеская художественная ступень их индивидуального развития совпала и явилась рупором юношеского (в художественном отношении) периода развития их нации. Они оказались призванными сыграть роль первых вестников художественной необходимости, роль ее предтеч. В них она предчувствуется и обнаруживает уже свое качество. Вот почему, анализируя творчество Герова, мы имели основание делать выводы о качестве художественной деятельности нового времени.

Однако лишь с Петко Славейковым, основная деятельность которого протекала в 50—60-е годы XIX века, по-настоящему прочно на родной почве укореняется в Болгарии собственно художественная литература. Она становится для Петко Славейкова делом его жизни, его профессией. Не писать он не мог. Вот почему именно Петко Славейкова по праву считают в Болгарии первым писателем-художником в духе нового времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повторение или перспектива? Законы ускоренного развития. «Перепрыгивание» через необходимые ступени и историческая «задолженность». Заполнение скачка задним числом. Наложение стадий и форм как постоянный принцип последующего исторического развития Болгарии. Современность как наследница того, что не сделано. Традиция и новаторство. Многообразие современной жизни и литературы как объективное требование прошлого к настоящему. Сходство России и Болгарии. Полистадиальность как содержание оригинальности Пушкина и Толстого. Ускоренное развитие в XIX и XX вв. Их различие. Эволюция и скачки. Задачи дальнейшего исследования.

¹ М. Лермонтов писал о такого рода поэтическом настроении:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток!

(«Не верь себе»)

А что, собственно, заключать? Вся суть настоящего исследования состоит в прослеживании литературного процесса шаг за шагом, во плоти фактов. При этом дело теоретического рассмотрения мы видели не в том, чтобы мысль двигалась в форме силлогизмов и факты ее иллюстрировали, а в том, чтобы мысль шла в форме движения самих фактов. Если же в конце работы повторить исследованный процесс, представив его уже не в форме фактов, а в форме голых рассуждений, может создаться ложное впечатление, что вся суть заключается в них, в «выводах», а все предшествующее изложение есть лишь средство, материал для извлечения выводов.

Вот почему задачу заключения мы видим не в том, чтобы повторением дублировать текст, а в том, чтобы наметить перспективу последующего развития исследованного общественного и литературного организма. И в самом деле: если наш предшествующий анализ соответствовал предмету исследования, если последовательность в движении понятий и категорий, с помощью которых мы в каждый данный момент стремились уловить внутреннюю сущность предмета, соответствовала последовательности самого духовного и литературно-художественного процесса Болгарии с середины XVIII по середину XIX века, то наши выводы должны сводиться к выявлению перспективы дальнейшего движения литературы и ее изучения. Ибо то новое качество, которое обрел исследовавшийся литературно-художественный процесс к конечному моменту нашего анализа, яснее всего может выявиться в вытекающих из него историко-художественных задачах, вызывающих необходимость дальнейшего движения, тенденцию которого нам и следует определить.

Все предшествующее рассмотрение было направлено на то, чтобы понять ускоренное развитие литературы не как случайное нагромождение разнородных явлений — каким оно представляется на первый взгляд, — а как органическое поступательное движение. Основные ступени его воспроизводят необходимые фазы мирового литературно-художественного процесса, хотя и не в чистом виде, а часто в зародышевой форме или в смешении с другими ступенями. Если же кажется, что литература перескочила через некоторые из них вчера, то она осуществит их сегодня

или завтра, хотя и в ином, зачастую неузнаваемом виде.

Так, Болгария не пережила в XV—XVI веках эпохи Ренессанса. Однако она не миновала того, что в ренессансных процессах являлось внутренне необходимым, и осуществляла их уже в XIX веке (разумеется, в крайне обобщенном виде) одновременно с прохождением рационалистической и чувствительной стадий литературы («классицизма» и «сентиментализма»), то есть стадий, типичных уже для эпохи Просвещения. Все вместе они далее набегают на специфические именно для европейского XIX века стадии романтизма, реализма и т. д. Вот почему каждый болгарский писатель вынужден был осуществлять не одну какую-либо, а целый комплекс ступеней художественного развития. Их нелегко отделить одну от другой. В этом смысле научный, теоретический (а не эмпирически описательный) анализ творчества таких писателей, как Софроний, Н. Бозвели, Н. Геров, не говоря уже о П. Славейкове, Ботева, Вазове и др., сталкивает нас в известном смысле с большими трудностями, чем характеристика, например, Расина, Байрона, Гоголя. Каждый из последних осуществляет сравнительно однородную историко-эстетическую задачу (хотя они, разумеется, в силу своего идейного и эстетического богатства являют чрезвычайную сложность для анализа, идущего по другим линиям). А вот сколько задач реализует в Болгарии такой писатель, как Петко Славейков: он окончательно утверждает в стране литературу как искусство, он же идет от увлечения религиозно-житийной литературой через гедонистическую лирику в духе Ренессанса к романтическим поэмам и социальной, гражданской лирике, близкой реализму Шевченко и Некрасова. Так называемые писатели-«народники» 90-х годов XIX века не только аналогичны русской собственно народнической литературе, а осуществляют стадии и русской «натуральной» школы, и «шестидесятников». В романе «Под игмом» И. Вазова эпос, родственный «Тарасу Бульбе», соединяется с моментами эпопеи типа «Войны и мира», а то и другое — с сентиментально-романтической мелодрамой в духе романов Гюго. В реализме этого романа сливаются и реализм Возрождения, и просветительский, и критический реализм. И все это, что поверхностный анализ отнесет по ведомству «индивидуально-

го своеобразия» писателя, есть, лишь субъективная форма *объективного* своеобразия болгарского общественного и литературного процесса.

Таким образом, ускоренное развитие и вызываемое им наложение одной ступени на другую становится для Болгарии традицией, которая сказывается на всем дальнейшем развитии болгарской литературы. Она объясняет, в частности, такой, на первый взгляд, парадоксальный факт, что Болгария, все время отстававшая в XIX веке от развитых в капиталистическом отношении стран Европы, вдруг в 90-е годы XIX века оказывается впереди многих из них по размаху социалистического движения и его влияния на литературу. Возникает марксистская эстетика и литературная критика (Д. Благоев) и пролетарская литература (Г. Кирков, Д. Полянов). А вся реалистическая литература (Влайков, Георгиев и др.) и даже связанная с символизмом (Яворов, Тодоров) подпадает под могучее воздействие социалистических идей. А далее в Болгарии вызревает мощная линия литературы рабочего движения (Смирненский, Вапцаров), и социалистический реализм утверждается там раньше, чем в таких развитых странах Запада, как Англия, США и др.

Это явление тоже имеет связь с ускоренным развитием Болгарии. Не успела в стране утвердиться капиталистическая общественная формация с присущими ей литературными явлениями (в частности, критическим реализмом), как само капиталистическое общество стало подлежать отрицанию, и возникло пролетарское сознание и соответствующая ему литература. Не успел патриархальный коллективизм разрушиться буржуазным чувством личности, как он начинает вновь обретать силу и на высшей основе сливаться с коллективизмом социалистическим. Аналогичным образом обстояло дело в России, что отразилось в теориях общинного социализма Герцена и Чернышевского. Сплетение задач буржуазно-демократических и пролетарско-социалистических неоднократно отмечалось Лениным как коренное своеобразие революционного движения в России в начале XX века. Все это объясняет, в частности, почему так восприимчивы оказались и болгары и русские к идеям социализма и почему социалистическая литература в Болгарии и России развивалась на более цельной литературной традиции реализма классики, чем в ряде стран Запад-

ной Европы, где классический реализм прошел через болезненный кризис в разнообразных декадентских течениях. (Последние имели место и в Болгарии, но они не были там столь могущественными, как в капиталистически развитых странах.)

Ускоренный характер развития объясняет, с другой стороны, и то явление, что возникшая социалистическая литература уже на своей основе развивает те способы художественного освоения действительности, которые не успели развиться в полной мере на предшествующих ступенях литературы. Это во многом объясняет, почему так сильна *романтическая* традиция в болгарской социалистической поэзии (Д. Полянов, Хр. Смирненский, Гео Милев, Хр. Ясенов, Н. Хрелков, Л. Стоянов). Вот, в частности, почему так плодотворна традиция *критического реализма* в современной литературе Болгарии, и не случайно ее крупнейшее завоевание — роман Д. Димова «Табак» — являет собой такое произведение социалистического реализма, в котором преобладает критическое начало. Вот, в частности, почему в 50-е годы расцветает в Болгарии *жанр классического романа*. Не случайно так силен интерес к психологическому анализу в прозе Л. Стоянова, Г. Караславова, П. Вежинова, Д. Димова и др.

Все это нельзя, разумеется, представлять себе примитивно: будто современная болгарская литература не имеет своих задач, а лишь «замаливает грехи» прошлого. Дело обстоит куда сложнее. Новое потому именно и есть новое, что оно не есть старое, то есть не сделано раньше. Традицию следует искать сегодня не в том, что на нее похоже, а в том, что на нее *не* похоже. И те задачи, которые возникают перед болгарской литературой сегодня, как раз и есть *живая жизнь традиции*, которая сегодня выражается через *новаторство* народно-демократической литературы. Она оказывается наследницей не только свершений, завоеваний, достижений предшествующей литературы, но и ее «несовершенств», «неосуществлений». Сколько сторон и глубин жизни не отражено предшествующей болгарской литературой! Сколько литературно-художественных стадий, форм, жанров не осуществлено еще в Болгарии! Потому, в частности, современной литературе Болгарии, как ничто другое, противопоставлены единообразие и серость.

Требование многообразия не есть субъективное же-

вание того или иного современного писателя или критика. Это — объективное историческое требование, которое предъявляет к современности вся предшествующая история, все предшествующие писатели. Они как бы говорят: мы не успели — сделайте вы! И эти требования не есть требования мертвого, не представляют собой векселя по когда-то сделанным долгам, не имеющим отношения к современным задачам. Диалектика в том и состоит, что каждое, казалось бы, совершенно новое явление жизни, требующее совсем новых форм своего отражения в сознании, есть материальный образ, заключающий в себе идеально все бесконечное богатство предшествующего бытия, которое в своем закономерном (идущем и через цепь отрицаний) развитии привело теперь к данному явлению, данной литературно-художественной форме, хотя в них совершенно невозможно узнать предшествующего.

На первый взгляд, понимание настоящего как зеркала прошлого несовместимо с его пониманием как уникального современного момента, имеющего свои особые проблемы. На самом же деле здесь есть единство. Поясню эту мысль примером. Общеизвестно, что творчество Пушкина несравненно более многогранно, чем творчество любого современного ему западноевропейского писателя, будь то Байрон, Стендаль или Гейне. Эстетические проблемы, которые решал каждый из писателей, черпались ими, конечно, из живого ощущения современной им национальной и общемировой действительности. Но в том-то и дело, что русская действительность первой трети XIX века была отягощена гораздо большим грузом не осуществленных в прошлом эстетических проблем, чем соответствующие по времени действительности Англии, Франции или Германии. Во Франции, например, отдельно были пройдены стадии Ренессанса, Просвещения, романтизма. И соответствующие этим эпохам эстетические проблемы были как бы *распределены* по писателям, каждый из которых решал какую-то сравнительно однозначную проблему. В России же они как бы сгустились, и потому именно сама современность первой трети XIX века была чревата большим эстетическим зарядом. Пушкин, ренессансный характер творчества которого не раз уже отмечался исследователями, и решал для России задачи, которые во Фран-

ции, например, выпали на долю Рабле, Ронсара, Монтеня, Расина, Лафонтена, Вольтера, Стендаля и оказались более рассредоточены во времени. И Россия, и мировая культура от этого совсем не остались внакладе, как и оттого, что Толстой в напряженных исторических условиях второй половины XIX века решал одновременно и проблемы, свойственные западноевропейскому Просвещению. Ибо именно это наложение друг на друга разных исторических и художественных пластов и создало в Пушкине и Толстом такие уникальные литературные явления, о возможности возникновения которых, если исходить из известного к их времени опыта мировой литературы, невозможно было и подозревать. Это уже потом, когда мы задним числом пытаемся освоить эти самобытные, неповторимые литературно-художественные «организмы», нам (из-за самой природы аналитического рассматривания, которое может освоить организм, лишь расчленив его на части и воссоединив их затем, но уже не в организм, а в более или менее сложный механизм) приходится представлять это неизвестное как новое сочетание уже известных исторических ступеней и художественных форм. Иным способом мы ничего и высказать не могли бы о любом новом, оригинальном явлении, кроме того, что оно — оригинально и ново.

Возвращаясь к болгарской литературе первой половины XIX века, мы видим то же самое — то, что она совершенно самобытна, представляет собой оригинальный вклад в мировую культуру. Но выявить, в чем конкретно состоит содержание этого национального своеобразия, мы могли лишь тем путем, что заполнили наше неизвестное (оригинальность) особой последовательностью всеобщих (повторимых) ступеней и форм общественного и литературного развития.

Таким же образом и то, чем наполнена, чревата современность — это еще неведомое явление, о котором поначалу мы ничего и сказать не можем кроме того, что оно ново и неведомо, — может стать явным лишь в том случае, если мы раскроем ее исторически сложившееся содержание. А оно складывается как из того, что нация и ее культура сделали, так и из того, чего они *не* сделали. И если в этом свете взглянуть на задачи современной болгарской литературы, то можно сказать, что современная болгарская литература, вы-

росшая на традиции ускоренного развития и ее продолжающая, лишь тогда выполнит свою именно *современную* историческую миссию, если разовьется в такое идейно-художественное богатство, которого не знала предшествующая литература.

В заключение, однако, не лишне еще раз напомнить, что нами исследован случай ускоренного развития, характерный для относительно мирных, спокойных исторических условий XIX века. Здесь мы, хотя с трудом, все же могли представить сам реальный процесс в форме поступательной эволюции общих стадий общественного и литературного развития. Реконструированная нами поступательная эволюция совсем не есть стройная логическая конструкция, наложенная на сам процесс извне, но есть действительное, хотя и идеализированное по форме, содержание самой общественной и литературной жизни Болгарии первой половины XIX века. Но и здесь, в реальности самого процесса, прежде всего бросаются в глаза непрерывные скачки, забеги вперед с последующим «эволюционным» заполнением скачка, происходящим, так сказать, задним числом. Отставшая литература, развивающаяся в окружении более развитых, как правило, как бы «хватается» сразу за новейшие достижения, однако воспринимает в них часто лишь форму или какую-то малую часть из их содержания. Лишь потом под эту форму подводится присущее ей содержание, когда жизнь и литература подойдет к необходимости развить его в себе органически. Поэтому всегда следует задаваться вопросом о конкретном содержании того явления, которое по внешнему сходству названо термином, выработавшимся на опыте других обществ и литератур (романтизм, критический реализм, социалистический реализм и т. д.).

В XX веке скачкообразность ускоренного развития становится нормой. Представить этот, более сложный, тип общественного и литературного развития как все же какое-то внутренне сцепленное, закономерное движение — особая и более трудная задача для ума.

Мировая литература — в одном произведении

Повесть Чингиза Айтматова
«Джамиля»
как явление ускоренного
литературного развития



«Джамиля» в советской литературе 50-х годов. Идеи к истории многонациональной советской литературы. Двойное содержание. Две шкалы времени. Жанр как историческая стадия.

...И резвая задумается радость.

А. Пушкин

Просторы мировой литературы. Современный стиль. «Специфика» — исходное состояние мира: патриархальный род вливается в социалистический коллективизм. Нерасчлененность. Становление индивидуальности. Необычность Джамили. Пробуждение «я». Ситуация трагедии. Эпохи и формы любви: родовая и индивидуальная. Романтический герой и пейзаж. Новый изгой-Агасфер. Одиссей и типы странничества. Внутренняя жизнь души. Ее несовпадение с поступками. Фольклорно-этическое сознание и поэтика. Сюжет богатырского святотства. Испытания. Скачки. Игра. Песня. Умыкание невесты. Физическая сила и нравственная воля. Несение креста. Голгофа Данияра. Обращение язычников. Совесть. Пение Данияра. Акын или индивидуальный композитор в духе нового времени? Музыка-заклинание. Шаманская стадия. Музыка, превосходящая слово. Культура кочевья. Эпос «Манас». Полистадиальность фольклора. Ахиллес в эпоху пороха. Гипербола и литота. Трагическая вина. «Илиада» важнее Троянской войны. Три эпохи: патриархальная идиллия, страсти личности, самосознание. Эпос, трагедия, мышление. Горький плод познания. Смысл отделяется от жизни. Вопрос как завязка. Художественная мысль в соседстве с логической. Хождение сознания по мукам. Сюжет в сюжете. Форма. Обрамление: «я» вставлено в «я». Остранение. Этажи сюжета. Субъективность и предмет. Самосознание и критика разума. Роман? Прозаическое состояние мира. Повесть, а не поэма. Художественный синкретизм. Пластическое зрение кочевника. Живопись — при оседлости. Объем, линия, цвет. Песня и типические образы. Зрительные поэзия. Кадр. Кино. Узнавание. Место повести

Когда я начал читать повесть «Джамиля», я ощутил себя не только среди киргизских просторов, но и на просторах мировой литературы. Мое сознание вдруг стало излучать неожиданные для меня самого ассоциации: в герое повести Данияре мне почудились приметы байроновского героя; в развитии характера Джамили я узнал ренессансное становление личности; в том, что повесть подводит к песне (стихотворению) и занимает ею всю свою кульминацию, я увидел признаки весьма архаической ступени повествовательного жанра (ср. куртуазный роман в Западной Европе), которая надолго установилась на Востоке (ср. индийская и арабская проза, постоянно чередующиеся со стихотворными вставками, или китайский классический роман «Сон в красном тереме»); а вся коллизия повести — разлом патриархальной слитности индивида с обществом, пробуждение титанического характера, сдерживаемого страстью, смеющего желать, думать и поступать из себя, — напомнила коллизии и античной, и шекспировской трагедии.

Что это? Игра прихотливой фантазии? Произвольное обращение с фактами? Или все-таки не без причины возникли эти ассоциации? Какая-то глубокая связь между самими этими явлениями, возможно, и породила скачки в моем сознании?

* * *

Приступая к чтению повести Чингиза Айтматова, я уже знал, что она переведена на французский язык Луи Арагоном. Из этого факта еще до чтения повести я составил себе предварительное представление о ней: она, следовательно, не только стоит на уровне современного литературного мышления, но и как-то обогащает его. Последнее не могло иметь причины ни в чем другом, как в национально-киргизских корнях писателя, в особом складе ума. И, начиная читать повесть,

мой глаз уже целеустремленно искал национальных, своеобразных ситуаций, поворотов сюжета, характеристик, стиля, мыслей. Но до них поначалу было весьма трудно добраться.

Повествование через оптику подростка, наивно-простодушный взгляд на мир и на отношения между людьми, — может быть, все дело в этом?.. Но это совсем не простая неосознаваемая наивность — это утонченное простодушие как прием и очень искусная безыскусственность стиля. Коль скоро мы повели речь о включении повести в современную французскую литературу, то здесь она перекликается с манерой Франсуазы Саган, в романах которой отношения взрослых также остраиваются наивным сознанием девочки-подростка.

Если мы вспомним далее «Дневник Анны Франк» (хотя это документ человеческий, он естественно вошел в литературу), то увидим определенную (одну из многих, конечно) тенденцию в современном сознании мира: сложность и запутанность современной жизни и человеческих отношений поддаются художественному прояснению уже не на пути дальнейшего усложнения и интеллектуализации литературной призм, направленной на мир (как это у Томаса Манна, например), но на пути ее, так сказать, «прозрачнения».

Ясные глаза наивно-простого сознания (ребенка или патриархального в недавнем прошлом народа) умеют видеть и задавать самые первичные «почему?» — и тем самым задумываются вновь над такими коренными вещами, к которым взрослые, мудрые, культурные и ученые, уже притерпелись и потому не способны их живо и ясно увидеть.

Повесть Чингиза Айтматова, таким образом, может быть помещена в русло самой современной, даже «модной» литературной тенденции.

Но где же то неподменное, которое могло быть рождено, именно в Киргизии?

Вот подросток описывает жизнь и напряженный труд людей в родном аиле на третьем году Великой Отечественной войны. Конечно, уже то, что рассказывается о быте, о жизни целым семейным кланом, в котором управляет «старшая мать», о соблюдении обычаев родового адата, по которым отец должен был жениться на вдове своего брата с двумя сыновьями, — все это относится к своеобразию национальной жизни.

Но меня интересует национальное не как предмет (тема) изображения, а как точка зрения, не как «местный колорит» — но как особый склад мышления.

И вот когда рассказчик заводит речь о своей «джене» (жене старшего брата) Джамиле, здесь начинает брезжить та особая жизненная и художественная проблематика, которая уже невозможна ни в современной французской, ни в русской советской литературе.

Чтобы ее представить точно, взгляды попристальнее в то исходное «состояние мира», с которого начинается действие в повести.

«В соседнем дворе, или, как называют его в аиле, в Малом доме, живут наши близкие родственники. Не то наши прадеды были родными братьями, но я называю их близкими потому, что жили мы одной семьей. Так повелось у нас *еще со времен кочевья*¹, когда деды наши вместе разбивали стойбища, вместе гуртовали скот. Эту традицию сохранили и мы. Когда в аил пришла *коллективизация*, отцы наши построились по соседству. Да и не только мы, а вся Аральская улица, протянувшаяся вдоль аила в Междуречье, — наши *одноплеменники*, все мы *из одного рода*».

Вскоре после коллективизации умер Хозяин Малого дома. Жена его осталась с двумя малолетними сыновьями. По старому обычаю *родового адата*, которого тогда еще придерживались в аиле, нельзя выпускать на сторону вдову с сыновьями, и наши одноплеменники женили (не он женился — действие не из «я»), а коллектив — субъект действия. — Г. Г.) на ней моего отца. К этому его обязывал *долг перед духами предков*: ведь он доводился покойному самым близким родственником».

Итак, семейно-родовые традиции, сложившиеся еще в эпоху кочевья, то есть века и тысячелетия назад, кажется, не поколеблены. Коллективизация не должна была объединять одиночных хозяев, а превратила род (то есть уже готовый коллектив соплеменников) в колхоз, спаянный не по роду и крови, а по совместному труду. Но пока еще принципиальное отличие этих объединений людей и отношений внутри них между индивидом и целым — не очевидно. Патриархальный коллективизм вроде естественно, без распада и обособления личности и индивидуальных интересов и характеров, переливается в коллективизм социалистический. К человеку и со стороны советского общества предъявляются как будто те же требования: трудись честно, уважай старших, крепи семью, будь скромн, смиряй гордыню, не выпячивай свое «я»,

¹ Здесь и далее курсив везде мой. — Г. Г.

подчиняя свои личные интересы и желания интересам коллектива, и т. д.

Даже условия Отечественной войны, кажется, мало что меняют. Напротив, то обстоятельство, что женщины вынуждены были в аиле сами заправлять всем хозяйством, очень естественно легло на традиционную, от матриархата идущую активность женщины в кочевом племени¹.

Но эта ненарушенность патриархального состояния мира именно кажущаяся. Где-то в глубинных своих основах оно непоправимо подорвано и потрясено, ущемлено в своих правах на человека.

Эта ущемленность и растерянность старых норм и представлений о должном проявляется в поведении Джамили еще до начала сюжетного действия.

Для окружающих очевидно, что Джамили ведет себя как-то странно, по-своему, слишком многое себе позволяет того, что не то чтобы нельзя, но не принято, — и тем не менее вроде нет оснований ее судить и призывать к порядку. Напротив, она, кажется, полностью отвечает патриархальному идеалу.

«Но кое-что в Джамиле все-таки смущало свекровей уж *слишком* откровенно была она весела, точно дитя малое. Порой, казалось бы, совсем беспричинно начинала смеяться, да еще так громко, радостно. А когда возвращалась с работы, не входила, а вбегала во двор, перепрыгивая через арык. И ни с того ни с сего принималась целовать то одну свекровь, то другую.

И еще любила Джамили петь, она постоянно напевала что-нибудь, *не стесняясь* старших. Все это, конечно, не вязалось с устоявшимися в аиле представлениями о поведении невестки в семье, но обе свекрови успокаивали себя тем, что со временем Джамили остепенится, ведь в молодости все, мол, они так же».

Но то, что патриархальному идеалу (носителницами которого выступают обе свекрови) приходится «успокаивать себя», когда он сталкивается с таким человеческим явлением, как Джамили, которое вроде и входит и не входит в его рамки, говорит о том, что «подгнило что-то в Датском королевстве», что внутренняя тревога уже охватила патриархальное состояние мира: в нем нет прежней уравновешенности, самодовления.

¹ Потому киргизы, в отличие от узбеков — народа оседлого, земледельческого, не знали угнетения женщины, паранджи и проч. Недаром героический эпос киргизов знает массу сказаний о женщинах-богатыршах.

И в самом деле, ну как понять Джамилю? С одной стороны, все, что в ней есть, отвечает идеалу. Она — «работающая невестка», «неутомимая, сноровистая». Она верная жена: когда к ней пристает их дальний родственник Осмон, она презрительно выпроваживает его. Она поет, весела, горда, в скачке не уступит мужчине... Ну что же? — И это входит в идеал девушки-джигита.

И тем не менее все это в ней как-то не так: поет *не стесняясь*, смеется *беспричинно*. Осмона отталкивает? — так здесь еще неизвестно отчего: оттого ли, что она действует по обычаю, соблюдает верность, или оттого, что он ей лично неприятен...

Во всяком случае, в ней очевидна какая-то внутренняя раскрепощенность, потенция свободного обращения со всем, в том числе и с семейно-родовыми порядками. Нам пока еще неясно, отчего это, но мы видим, что откуда-то родилось в ней чувство своего права жить из себя, сверяясь не с тем, что принято, а с тем, к чему побуждает ее свое «я».

Что это за почва, выявится потом, когда Джамили уйдет из аила. Это — тот простор жизни, социалистическое объединение свободных (в том числе и от родовых связей) людей, которое существует рядом с аилом, где это трудовое объединение еще погружено в кровно-родственное. Но и большая земля, и война, где люди объединены совсем на другой основе, чем в аиле, — все это как задний план существует с самого начала повести, и его подтачивающее воздействие сказывается именно в независимости поведения Джамили, хотя она этого и не осознает.

Итак, пока в первоначальном облике Джамили мы улавливаем ту же нерасчлененность, сращенность чего-то очень древнего, патриархального — с новым, что и в первоначальной характеристике жизни аила, в котором родовой коллективизм крови как бы сросся с социалистическим коллективизмом производства. Но это то сращение, соединение, которое внутренне чревато расщеплением. И не удивительно, ведь в этом кажущемся тождестве таится гигантское историческое расстояние. Социализм призван воссоединять людей, преодолевать индивидуализм, здесь же он сталкивается с той стадией, когда человек не отделился еще от пуповины рода, еще не сложился в личность, не стал индивидуальностью. И это всемирно-историческое

расстояние в тысячи лет пролегалось сквозь судьбу Джамили, делая ее жизнь и характер ареной подлинно трагической коллизии. Речь здесь не о том, что повесть Айтматова трагедийна, — в ней потенциально трагическая ситуация приглушена и разрешается не трагическим образом. Об исторических причинах этого мы еще скажем ниже. Нет, речь о том, что она имеет дело с конфликтом между двумя всемирно-историческими состояниями жизни и складами души, который всегда был и есть специфическая ситуация трагедии.

С одной стороны, на Джамилю смотрит род, ее муж Садык. Это, по всей видимости, образцовый джигит. От него с фронта получают письмо

«Еще не начав читать, я наперед знал, что писал Садык. Все его письмо *полодило одно на другое, как ягнята в отаре* (это — косвенная характеристика и самого Садыка — Г. Г.) Садык постоянно начинал со слов «Послание о здравии» и затем неизменно сообщал «Посылаю это письмо по почте моим родным, живущим в благоухающем, цветущем Таласе премного любимому, дорогому отцу Джалчубаю». Далее шла моя мать, затем его мать, а потом уже все мы в *строгой очередности*. После этого следовали неизменные вопросы о здоровье и благополучии аксакалов рода, близких родственников и только в самом конце, вроде бы второпях, Садык приписывал «А также шлю привет моей жене Джамиле».

Конечно, когда живы отец с матерью, когда здравствуют в аиле аксакалы и близкие родственники, называть жену первой, а тем более писать письма на ее имя просто неудобно, даже неприлично. Так считает не только Садык, но и каждый уважающий себя мужчина. Да тут и толковать нечего, так уж было заведено в аиле, это не только не подлежало обсуждению, но мы просто над этим не задумывались, да и не до того было. Ведь каждое письмо — желанное, радостное событие».

Да, так это с точки зрения всенародной беды и радости, которая ощущалась особенно сильно как общая для всех и всех роднящая именно в годы войны.

Но — общая радость, оказывается, может быть кому-то страданием.

«Если в это время Джамиля оказывалась дома, то и ей давали прочитать письмо. Каждый раз, когда она брала в руки треугольник, я замечал, как она вспыхивала. Она читала про себя, жадно, торопливо пробегая глазами по строчкам. Но чем ближе подходила она к концу, тем ниже опускались ее плечи, и огонь на щеках медленно угасал. Она хмурила свои упрямые брови, не дочитав последних строк, возвращала письмо матери с таким холодным равнодушием, словно отдавала то, что брала в долг».

Что это? Огорчена ли она нечуткостью мужа? — Так бы мы имели право сказать, если бы речь шла об

отношениях во всякой непатриархальной семье (например, городской русской). Если муж не учитывает индивидуальных «запросов» жены, не предполагает в ней особых потребностей и желаний, там это была бы *его, личная вина* перед женой, ибо он может и должен знать и уважать в своей жене индивидуального человека. Но наш Садык здесь ни в чем не виноват. Он делает все, как нужно, как положено. Он искренне любит жену и стыдливо прячет свое чувство: не положено письменными знаками его выражать.

К письму и письменности у народов, только ее получающих, отношение священное, как было и у других народов, когда у них возникла письменность века и тысячелетия назад. Письменное слово есть знак глубоко общественный, государственный, священный. В нем выражается лишь общезначимое содержание. Потому письмо Садыка есть донесение старейшинам рода и главам семьи о том, что он жив, составленное по всей ритуальной форме. Это — грамота. И так ее воспринимают все.

Вот почему не Садык виноват, — напротив, виновата Джамиля, ибо она не понимает порядка, а хочет, чтобы в его нарушении письмо было обращено к ней и в нем говорилось бы, как ее муж скучает без нее. Мало того, Джамиля выключается из общенародного горя и противопоставляет ему свое маленькое личное страдание. Настолько дико и непонятно это переживание Джамили, что мать, видя ее страдание, даже не назовет это капризом (тут хоть было бы понимание того, что невестка хочет, предполагалось бы в ней ее «я»).

«Мать, видно, по-своему понимала настроенные невестки и старалась подбодрить ее».

— Ты что это? — говорила она, запирая сундук — Вместо того, чтобы радоваться, поникла вся! Или только у *тебя* у *одной* муж в солдатах? Не ты одна в беде — *горе народное*, с народом и терпи. Думаешь, есть такие, что не скучают, что не тоскуют по мужьям своим? Тоскуй, но виду не показывай, в себе тани!

Джамиля молчала. Но ее упрямый, тоскливый взгляд, кажется, говорил «Ничего-то вы *не понимаете*, матушка!»

Так обнаружилась пропасть, столкнулись две логики, открылось взаимное непонимание там, где раньше, казалось, новое мирно срослось и сжилось со старым, патриархальным. А в годы войны патриархальное единство людей, кажется, обрело еще опору во всена-

родном патриотическом объединении всех советских людей.

И тем не менее одинокая Джамия с ее жадной индивидуальной любви эстетически уравнивает, выдерживает противостояние такой комбинированной силе.

Ибо пробуждение в ней «я», сознания прав собственной личности есть столь же великий, всемирно-исторический процесс, необходимый именно для советского общества и для ее, киргизского, народа, который в свое время не пережил этой общественно-психологической стадии и осуществляет ее теперь, задним числом, в условиях социалистического коллективизма.

Таким образом, скачок через тысячелетия не проходит даром. Он несет с собой груз нерешенных задач. А решать их все-таки надо, и не кому-нибудь, а современному поколению.

Как только в человеке начинает пробуждаться его «я», он поначалу оказывается отринутым, непонятым и чувствует себя одиноким и непонятым. Внешне Джамия продолжает все делать, что положено, но ее существование перестало совпадать с ее поведением и поступками. Истинная жизнь ее «я» (а не ее родового существа) стала все более переключаться во внутренний мир души: там родились и бродят какие-то смутные идеалы, стремления. Странности в ее поведении (беспричинные слезы, смех, песня и т. д.) и были уже признаком расщепления ее существа. Смех ее беспричинен, ибо он не от внешнего повода возникает (например, кто-то слетел с коня), а из внутренней жизни, известной лишь ею самой.

Рассказчик часто видит, как она цепенеет в созерцании природы: «Джамия смотрела на закат с таким тихим восторгом, словно ей явилось сказочное видение. Лицо ее светилось нежностью, по-детски мягко улыбались ее полураскрытые губы».

Итак, уже не в коллективе, не в семье, не с подругами, а в одиночестве, в созерцании природы находит человек отклик и пищу для своей внутренней жизни¹.

¹ Таким образом, «руссоистские» по типу настроения и стремления возникают не только у человека, тянувшегося из «шеволи душных городов» к патриархальной жизни и природе, но также и у человека на стадии его отпадения от патриархального бытия, когда в нем пробуждается тяга к более сложной, богатой жизни, которую он рассчитывает найти в городе

Вместо связей с узким кругом людей и своим аиллом в *поступках* рождается всеобщее *духовное* родство и связь со всем миром — природой. Возникает потенциальная способность и потребность слиться с внутренним миром другого существа.

Вот почему неизбежно должна родиться *индивидуальная любовь*, ибо это брожение внутренней жизни «я» не успокоится до тех пор, пока не сомкнется с другим, таким же одиноким и внутренне полным «я». Тогда, лишь в этом новом «коллективе», отверженные от коллектива родового вновь обретут устойчивость в жизни. И если мы разберемся в своеобразии той формы любви, которая предстает в повести (а она есть также стяжение разных исторических стадий любовного чувства), мы на девять десятых разрешим нашу задачу характеристики национального своеобразия конфликта и художественного сознания в повести Ч. Айтматова.

Джамия не вышла, а была выдана замуж за Садыка — так же, как он не женился, а его женили на ней. Но это не значит, что их соединение делалось против их воли. Просто в них еще не возникло понятия о своей воле и желании, отличных от воли родового коллектива, сводившего их вместе для продолжения своего.

И это не значит, что они не любили друг друга: сказать так — значило бы не понимать любовь миллиардов бывших, настоящих и будущих семей в странах Востока и на Западе. Нет, здесь была и верность, и преданность, и тяга друг к другу, запечатленные в бесчисленных народных песнях и сказаниях.

Просто здесь не было индивидуального выбора. Но ведь и в любви нового времени, любви индивидуальной, выбор — не произвольный рассудочный акт. Напротив, влюбленные ощущают предназначенность друг другу, какая-то сила их сводит, большая, чем они сами и их воля. Они получают любовь и друг друга как «дар божий». Все отличие от предшествующей, патриархальной формы любви здесь, следовательно, не в том, что первая — невольная, а вторая — акт свободной воли, но в том, что получение друг друга люди нового времени осуществляют сами, без посредника, ибо они сами научились слышать влекущий их друг к другу голос, а раньше это вручение суженых друг другу осуществлял коллектив старших. Но от этого

муж (или жена) не переставал быть для другого священным даром, счастьем и т. д. Потому любовь и привязанность и т. д. — все здесь было.

Вот пример такого типа любви из киргизского эпоса «Семетей»¹:

«Царство старого Акун-хана окружено войсками богатырей Токтон и Чинкоджо. Они требуют у Акун-хана его дочь, красавицу Айчурек, и грозят разрушить царство, если тот не выполнит их требования. Акун-хан вынужден согласиться, но Айчурек любит и ждет хана Семетея (вы думаете, она его знает, видела? Ничего подобного. — Г. Г.). Еще до рождения детей Манас и Акун-хан сговорились их поженить, когда те достигнут надлежащего возраста. Айчурек верна Семетею (как будто он ее муж. — Г. Г.), и она просит отсрочить свадьбу на сорок дней и, превратившись в белого лебедя, улетает на поиски нареченного...

Хан Семетей вместе со своими дружинниками выехал на охоту. Айчурек незаметно подкрадывается и, заманив его любимого охотничьего сокола (косвенные символы соединения влюбленных — его предвестники. — Г. Г.), возвращается домой к отцу.

Семетей горюет об исчезнувшем соколе. Соратник его отца, старый мудрый Бакай, открывает Семетею тайну Акун-хана и Манаса. Узнав, что его любимый сокол у Айчурек, Семетей, собрав дружину, отправляется в царство Акун-хана.

Семетей и Айчурек с первого же взгляда полюбили друг друга» — и т. д.

Разумеется, с первого взгляда! Ибо их любовь уже жила до их существ, до их «я» — еще до их рождения. Лишь став взрослыми, они узнают о ее существовании независимо от них (Семетей узнает *свою* любовь как тайну своего *отца*¹ — и, не задумываясь, принимает ее как свою любовь).

«Но калмыцкие богатыри не хотят уступить девушку без боя».

Это людям нового времени приходится в любви преодолевать *внутренние* трудности — сближения, отталкивания, взаимопонимания. Здесь же все препятствия вынесены *вне* влюбленных: злые соперники, богатыри и т. д.

¹ Пересказ музыкальной драмы «Айчурек» по мотивам эпоса «Манас» (см. Богданова М. Киргизская литература М., 1947, с. 223—224)

Обратное мы видим в романе Тугельбая Сыдыкбекова «Люди наших дней». Та же форма любви, что и между Семетеем и Айчурек, предстает как нелюбовь, надругательство, насилие над человеком. Здесь девушка Мыскал, вышедшая из раскулаченной семьи, живет на Украине. «Она подчиняется приказу матери и покорно едет в Киргизию, к жениху, с которым ее помолвили с детства и которого она никогда не видела и не любила (Айчурек и Семетей никогда не видели друг друга, но уже *любят*. — Г. Г.), едет, чтобы выйти за него замуж»¹. Она в свете новой системы ценностей предстает несчастной и отсталой.

И все же именно потому, что коллектив рода участвовал в выборе, тогда любовь была более общественно важным, ценным и священным делом, чем в новое время, когда любовь представляется личным эгоистическим делом двух людей, а общество заинтересовано лишь в ребенке и в том, чтобы люди не очень любви предавались — не отдавали бы ей своих сил, нужных обществу.

Европейцу странны семейные отношения на Востоке: он самоуверенно мнит, что он-то знает высшую форму любви — непрерывно служит ей. Между тем эпохи и формы любви взаимно неподменяемы, и нельзя сказать, что одна выше и содержательнее другой — можно лишь выявить их отличия. Во всяком случае, потребность в индивидуальной любви, переход к прямому выбору друг друга и слиянию внутренних миров души есть всемирно-исторический перелом. И он, с точки зрения старой формы любви, выступает как грех, преступление всего святого, попрание морали, неуважение к коллективу и т. д.

И люди, которых охватывает индивидуальная страсть, оказываются изгоями: им нет места, под их ногами горит земля.

Мало того, над зреющей в Джамиле жадной индивидуальной любви нависает и другое отлучение, уже исходящее не из патриархально-родовых норм, а из нравственных понятий современного общества: во время войны изменить раненому мужу!.. Но опять же нельзя здесь модернизировать чувства: Садык на фронте не мог так интимно и остро ощущать привязанность к жене и боль разлуки с нею, как человек бо-

¹ Богданова М. Киргизская литература, с. 255.

лее современный. Вот почему, когда все свершилось, Садык, конечно, переживал, но больше здесь страдало его чувство чести, чем сердце, и когда он говорил: «Ушла — туда ей и дорога. Подохнет где-нибудь. А на наш век баб хватит. Даже золотоволосая баба не стоит самого что ни на есть никудышного парня», в этом нельзя видеть только притворство (чтобы не показать, как он страдает).

* * *

Кто же ОН? Да, здесь приходится прибегать и к этой, романтической, фразеологии, ибо она в применении к повести Ч. Айтматова не только не обветшала, но обретает обновленный и свежий смысл. Недаром тот, кто станет избранником Джамили, возникает на страницах повести как персонаж романтический, и весь стиль повествования, текущего в сфере этого образа, носит характер, отчасти напоминающий поэтику европейского романтизма начала XIX века.

Вот первое появление Данияра перед читателем: «Он остановился неподалеку *над обрывом*, да так и остался стоять, заложив *руки за спину* и чуть склонив на плечо голову. Он стоял спиной ко мне. Его длинная угловатая фигура, словно вытесанная топором (это вам не стройный красавец джигит! Духовная красота человека нового времени даже требует для своего оттенения физического недостатка: ср. слепота П. Корчагина. — Г. Г.), резко выделялась в мягком *лунном свете*. Казалось, он *чутко* прислушивался к *шуму реки*, все отчетливее нарастающему ночью на перекатах. А может (NB эта неуверенность характеристики: «казалось», «может» — для сложного человека нового времени уже не подберешь точной, однозначно характеризующей формулы. — Г. Г.), он прислушивался еще к *каким-то неуловимым* (вот уже неопределенные слова появились — от попытки уловить «невыразимое», тайное в мире внешнем и внутреннем мире души. — Г. Г.) для меня звукам и шорохам ночи. «Опять он задумал ночевать у реки, вот *чудак!*» — усмехнулся я».

В этом отрывке все знаменательно: и сам образ, и средства его построения. Данияр предстает в лунном свете, на фоне романтического пейзажа: обрыв, река, ночные шорохи, к которым он, как посвященный

и причастный к сокровенным тайнам мироздания, чутко прислушивается. И то, что в современной французской или русской литературе прозвучало бы как давно устаревшее клише, образ «с бородой», и обнаруживало бы в авторе дурной вкус, здесь вдруг прозвучало необычайно естественно, непринужденно, свежо и, главное, — просто: словно иначе и выразиться в этом месте невозможно. Вот тайна ускоренного духовного и литературного развития! Вот как оно способно обновлять поэтику мировой литературы, оживлять давно забытые в ней поэтические языки и непринужденно вливать их в русло современного стиля!

Та же характеристика Данияра продолжается дальше в прозаической, «реалистической» манере — и это совсем не звучит как разнотильность, а воспринимается как единый стилевой поток: «Данияр недавно *появился* в нашем аиле. Как-то на сенокос прибежал мальчишка и говорит, что в аил пришел раненый солдат, а *кто и чей*, он не знает».

Итак, сразу акцентируется, что Данияр соединяется с колхозом в аиле принципиально иным способом, чем все: он не исконный житель, а пришлец, человек без роду, без племени. «Оказывается, Данияр был коренным нашим земляком, уроженцем айла. (Значит, он, как и Джамили, с одной стороны, укоренен в патриархальном бытии. Но эти его корни уже расплывались: с этой точки зрения он — неполноценный. — Г. Г.)

Рассказывали, что в детстве он остался *сиротой*, года три *мыкался* по дворам, потом *подался к казахам* в Чакмакскую степь — родственники по материнской линии у него казахи (и по крови — он смешанный, что пока остается для патриархального и детского сознания самым естественным объяснением странностей человека. — Г. Г.). *Ближних родных не было*, чтобы вернуть мальчонку назад, так и позабыли о нем».

В этом объяснении род как будто бы берет на себя вину за то, что Данияр получился не как все, а значит — бедняга, худой, жалкий и никудышный. Если б о нем не забыли и род воспитывал бы его при себе, он получился бы джигит как все, как Садык, и никаких особенностей, пугающих странностей (особой индивидуальности) в нем бы не было. А тут уже грех перед человеком совершен. Потому роду приходится мириться с тем, что Данияр не весь ясен, не открыт как

на духу — всегда в нем остается какая-то тайна, что-то недосказанное и невысказываемое.

«Когда его спрашивали, как жилось ему после ухода из дому, Данияр отвечал *уклончиво*. И все-таки можно было понять (то есть патриархальное мышление вынуждено уже прибегать к косвенным способам понимания: не сразу получают тезис — в форме прямого и доверчивого самообъяснения, исповеди человека, — а должны добыть его обходным путем, косвенным движением мысли — через общие посылки, предикаты, словом, строя силлогизм, умозаключение, а это тоже всемирно-исторический перелом в истории мышления: переход от непосредственного, фольклорно-религиозного знания к знанию опосредствованному, рассудочному. — Г. Г.), что он с лихвой хлебнул *горюшка*, вдоволь познал *сиротскую долю*». Опять здесь патриархальный идеал жизни и человека самодовольно (ибо патриархальная жизнь представляется нормой счастья) жалеет человека нового времени.

Таким образом, в характеристике Данияра устанавливается какой-то переменный масштаб, он выступает как функциональная величина в зависимости от системы координат, идеала, в котором меряется. Да, он — то сверхчеловек, Демон (каким предстает в первый раз на фоне лунной ночи и обрыва у реки), то недочеловек, неполноценный, негерой.

Эта сдвинутость, утрата устойчивых пропорций в характеристике и самоощущении человека — тоже знакома нам, особенно по романтическому сознанию. Героя Лермонтова отличает то титанизм, то инфантильность: он то Демон, то дубовый листок; Мцыри — то тепличное растение, то победитель барса; Печорин то скачет в бурю, ему все нипочем, то он, изнеженный, лежит на диване и боится сквозняка.

Так и здесь — в «системе отсчета» родового сознания Данияр подлежит жалости (а, как верно говорит герой Горького, «жалость унижает человека», и тот, кто жалеет, одним этим фактом ставит себя выше объекта жалости по всем человеческим показателям): «Жизнь гоняла Данияра, как *перекати-поле*, по разным краям. Он долгое время пас овец на Чакмакских солончаках, а когда подрос, рыл каналы в пустынях, работал в новых хлопкосовхозах, потом на Ангренских шахтах, под Ташкентом, а оттуда ушел в армию».

Но ведь все это можно увидеть совсем в иной «системе отсчета» — как благодатные опыты жизни, закалывающие душу, образующие мысль, характер, волю. У Данияра, значит, широкий кругозор: он, подобно Одиссею, «многих стран города повидал и обычаи видел». Но он, хоть и видел и испытал, конечно, меньше легендарного Одиссея, являет собой исторически более высокий тип странника. Странствия и выход в большой мир представляются и Гомеру, и самому Одиссею как чудесные, интересные, но тем не менее насильственные и не присущие человеку отклонения от нормы жизни, и как предел мечтаний и цель всегда перед Одиссеем — уютный узкий круг жизни на родной Итаке.

Эта «гомеровская» система отсчета присутствует и здесь. Возвращение Данияра в родной аил народ встретил с одобрением: «Сколько ни мотало его по чужим краям, а вернулся, — значит, суждено пить воду из родного арыка. И ведь не забыл своего языка, на казахский чуть сбивается, а так говорит чисто!» То, что человек овладел другими языками, понимается не как достоинство, а как беда, вынужденное приспособление к враждебным, чужим условиям существования. И те, кто знает лишь один свой родной язык, здесь опять выступают в патриархальной шкале ценностей как существа высшего порядка перед языковым, а следовательно, и интеллектуальным метисом, гибридом, ибо они целостны. Они, как ангелы, пребывают в райском, непотревоженном состоянии: не отведали еще от древа познания добра и зла. А тот, кто отведал, уже представляется им неприкасаемым, ибо он проклят в поте лица своего добывать хлеб, обречен на одиночество и страдание. Они не подозревают, что благодаря этому «грехопадению», отведав от древа познания, люди становятся «как боги».

И вот отпадение от рода — «грехопадение» Данияра — в повествовании оценивается не только глазами аксакалов, из прошлого, но и исходя из системы отсчета нового времени, установившегося в Европе со времен Ренессанса — как становление мощного индивида, личности, которая разбивает узкие рамки старого orbis terrarum¹, выдупляется в большой мир и зачарованно впитывает в себя его богатство.

¹ Круг земли (лат.).

Но и эта историческая стадия в понимании странствий в рассказе Данияра есть как оттенок, а не как всеобъяснение. Мы уже вскользь сказали, что его странствия — это и закалка характера, и школа жизни, и становление положительного зрелого мужа (как истолковываются странствия начиная от плутовского романа до просветительного романа воспитания — ср. «Годы учения» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гете).

Когда потом Данияр, чья любовь, кажется, разбивается о незбываемые устои патриархальной семьи, чувствует себя неприкаянным и отверженным и готов уйти один в странствие, это может пониматься уже как романтическое «беспокойство, охота к перемене мест».

Отрыв человека от родного гнезда может предстать и как пауперизация и пролетаризирование, отражавшиеся в критическом реализме второй половины XIX века. И это понимание, тоже как момент и оттенок, присутствует в рассказе о скитаниях Данияра («года три мыкался по дворам, а потом подался к казахам»).

Наконец, выпадение человека из патриархального гнезда явилось его приобщением к большой жизни советской страны, к трудовому энтузиазму на стройках тридцатых годов, где трудились люди всех языков и где их смешение привело не к полному непониманию (как это, с точки зрения патриархального сознания, случилось в предании о вавилонском столпотворении), но к взаимопониманию и дружбе народов, расширению духовного кругозора, способности чувствовать себя всечеловеком, гражданином мира. Этот новый народ и новый тип человека и психики проходит каление в горниле Великой Отечественной войны. Ясно, что это в итоге уже не смесь разнородного, а новое, органическое единство.

Всего этого не подозревает патриархальная точка зрения — и она видит и ценит в составе нового человека Данияра лишь тот его «кусочек», который ей кажется похожим, отломленным от монолитной глыбы родной патриархальной жизни.

Аксакалы, найдя для него известных им предков, тем самым наконец могут успокоиться и перевести дух, ибо им кажется: теперь они знают *этого* человека, если узнали, *чей* он сын, или внук, или племян-

ник, — дали ему необходимые предикаты. «Тулпар (сказочный скакун. — Г. Г.) за тридевять земель отыщет свой косяк. Кому не дорога своя родина, свой народ! Молодец, что вернулся. И мы довольны, и духи твоих предков».

Художественным лейтмотивом не случайно здесь вновь звучит то сравнение человека с животным в стаде, которым пояснялись письма Садыка: «походили одно на другое, как ягнята в отаре» — характеристика, точно совпадающая с реальным человеком — Садыком. Но если там оно звучало на своем месте, то здесь — мы чувствуем — оно звучит как-то неприменительно к человеку, который только что был представлен нам как одинокий и гордый Демон наедине с мирозданием. Это сравнение от него отслаивается, отщепляется, не прилипает к нему; между сравнением-характеристикой Данияра и реальным Данияром образовалась щель: образ не прилегает к персонажу.

И тем не менее он (образ) имеет здесь свое оправдание и звучит точно на месте, но уже не как эпическая характеристика реального Данияра, а как психологическая самохарактеристика наивного мышления аксакалов, которое — увы! — уже не совпадает с сутью жизни и типом человека нового времени, не улавливает мотивов и причин его поступков. Они мыслят о мире и людях (здесь о Данияре) в формах патриархальной логики доброго старого времени: раз Данияр вернулся в родной дом, значит, он уже вновь «наш», и его возвращение объясняется властью родной земли, зовом предков (то есть общественной, всеми знаемой, надличной силой). Они не подозревают, что, уйдя из других мест и форм жизни телом, человек может носить их невидимо для всех — в своей душе. Они же видят в нем раскаявшегося блудного сына, «падшего ангела», который вновь — верный служитель «бога», традиций. Но и мы, как и Пушкин о своем Алеко, можем заранее сказать: страсти (и опыты большого мира) не умерли — «они проснутся, погоди».

Свойство человека нового времени — способность жить внутренней жизнью, из «я», и там уже иметь источник самодвижения, мотивы своих поступков — представляется патриархальному сознанию рода (как и его индивидуальному зеркалу — полудетскому сознанию подростка-рассказчика) каким-то волшебством, чудодейством. И в свое время Данияр еще предста-

нет перед нами как чародей, маг и заклинатель и природы (степи), и человеческой души — в пении. И хотя эти его потенции пока свернуты, они обнаруживаются в «странностях» поведения Данияра.

«Скажу по чести, не очень-то он нам понравился. Прежде всего, не пришлось нам по душе его замкнутость. Говорил Данияр мало, а если и говорил, то чувствовалось, что думает он в это время о чем-то другом, постороннем, что у него какие-то свои мысли, и не поймешь, видит он тебя или не видит, хотя и глядит прямо тебе в лицо своими задумчиво-мечтательными глазами.

— Бедный парень, видать, все еще не может опомниться после фронта! — говорили про него».

Опять родовое сознание подыскивает удобопонятную внешнюю причину для объяснения того, что подложит другой юрисдикции: законам внутренней жизни души и мысли.

Итак, в новом человеке, выпавшем из патриархального гнезда, начинается двойная жизнь. Он житель двух миров. В одном он говорит, глядит, работает; «Но что интересно — при такой вот постоянной задумчивости Данияр работал быстро, точно, и со стороны можно было подумать, что он общительный и открытый человек»; в другом он думает, видит и живет (в смысле — переживает, имеет свои цели и содержание жизни). Вот почему его поступки не укладываются в одноплановую логику: ей в них непрерывно видится беспричинность (как и беспричинный смех Джамили), нарушение последовательности, иррациональность.

Но это значит, что старый способ эпического понимания людей разбивается и не проникает в этого человека. И автор, выводя Данияра к читателю, как бы нарочно примеряет к нему поначалу все привычные традиционные мерки и критерии человека (мнение старших, аксакалов, сравнение с Тулпаром и т. д.), ситуации, в которых, если он настоящий человек или «парень», джигит (герой патриархального эпоса), он должен себя проявить, чтобы, разрушив патриархальные ценности и формы мысли (и прежде всего — поэтику патриархального эпоса), начать искать каких-то новых способов и путей, чтобы перелить, освоить это новое (главное: исторически и стадильно новое) явление в слове.

Да, фольклорно-эпическое мышление и поэтика в «Джамиле» присутствуют, но уже либо как руди-

мент, либо как оттенок в новом неразложимом, целостном художественном мирозерцании, в котором сомкнуты начала и концы мировой литературы.

* * *

Здесь настолько кардинальный момент в поэтике повести, настолько хорошо в подобных преобразованиях в поэтике прослеживается преобразование в жизни и мышлении народа, что в этом звене нашего рассуждения мы решаем повести дальнейший анализ повести с точки зрения уже не характера, а формы сюжета, коллизий и изложения.

Для художественного мышления киргизов основную, отлитую поколениями форму дал героический эпос «Манас».

Если попробовать взглянуть на сюжет «Джамили» с точки зрения отстоявшихся фольклорно-эпических сюжетных формул, то перед нами — *сватовство* батыра (или чародея). Здесь по эпическому ритуалу, с одной стороны, герой должен проявить свои достоинства, смелость, ловкость, ум, хитроумие, волю и упорство, а также свои нравственные достоинства (почтение к старшим, защиту слабых) и прочие таланты (мага, чародея, певца, строителя и т. д.). Все это может проявиться в испытаниях, которыми строптивая невеста — особенно если она сама батырша — подвергает жениха для его всесторонней проверки. То же самое герой: один в чуждой и поначалу враждебно к нему относящейся среде (ведь он призван лишить род одного из его членов), он должен бдительно преодолевать препятствия (хитрости и волшебства, заклинания матерей рода — колдуний).

С другой стороны, в сюжете сватовства должен развернуться нрав (строптивый или хитроумный) невесты, и все предыдущие испытания поднимают героя к последнему: сможет ли он или не сможет укротить невесту (как обуздать скакуна) и навязать ей свою волю. Сватовство обычно кончается умыканием невесты и бегством.

Таково содержание, таящееся в сюжетной схеме богатырского сватовства, отлитой тысячелетиями народного мышления. И эта система словесно-художественных улавливателей живет как подпочва и современного литературного мышления (в том числе и

Ч. Айтматова) и незримыми путями как-то притягивает и сплавляет с собой новые, европейские заимствования, литературные формы и сюжеты, приемы. С другой стороны, при таком живом взаимодействии в самих жанровых, сюжетных и прочих формах новой литературы начинают вдруг ясно проступать контуры коренных, древних, традиционных поэтических построений, которые иначе не видны за множеством исторических превращений и усложнений. Содержательные формы фольклора (героического эпоса), будучи приложены к формам современной литературы, выступают как бы проявителем их глубинного родства (благодаря которому и осуществляется в человечестве взаимопонимание поколений и эпох)¹. И как только произведение (повествование) и художественная мысль автора — даже новейшего и наиотдаленного от жизни народа и патриархального мышления — начинает двигаться где-то близко к этой сюжетной формуле, она могуче (и ему часто неизвестно) притягивает его, втягивает в свою орбиту и, сидя в сознании рассказчика как одна из «априорных» (родом «врожденных» ему) форм мышления, предопределяет и принуждает его решать ставимые им новые, индивидуальные, современные, психологические и т. д. проблемы в ракурсе этой изначальной содержательной проблематики: так или иначе осветить отношение новых ситуаций к «извечным».

А для писателя, который, как Чингиз Айтматов, рос в среде, где эти «изначальные» эпические формы жизни и мышления не омертвели, а были продуктивны, непрерывно активно излучали свою живучесть и даже по-своему осваивали современность, — у такого писателя способность чувствовать и осмыслять современное в связи и под углом зрения отстоявшегося должна быть необычайно живой и активной. И это не только не есть ограниченность, напротив, величайшее преимущество младописьменных народов и литератур,

¹ Недаром же человечество потратило столько сил, чтобы усилиями компаративистов осознать, точнее, собрать и хотя бы простым соположением разнородного — разнонационального и разно-эпохального — материала обнаружить те коренные структуры (ситуации жизни человека) художественной мысли, в которых фольклор и литература осмысляют жизнь человека, подобно тому как отвлеченное мышление разных эпох и противоположных учений движется в конструкции силлогизма — цепи доказательств.

ибо та целостность охвата жизни, способность сразу сопрягать начала и концы, смотреть на жизнь одновременно и с наивно-патриархальной, и с развитой современной точки зрения, которая всегда составляет специфику художественного миропонимания, искусства среди других форм общественного сознания, здесь может осуществляться в полном и первичном виде.

Итак, если мы рассмотрим повествование Ч. Айтматова в ракурсе богатырского сватовства, мы увидим, что сюжет повести есть не что иное, как серия испытаний и унижений, которые «невеста» и род предлагают «жениху».

Он, во-первых, сразу, как пришлец, оказывается под изучающими подозрительными взглядами чужой среды — и он непрерывно должен выдерживать это испытание.

Не сразу очевидны становятся всем (и ему) его намерения (сватовство) — они как бы хитроумно скрываются вначале. Затем же, когда влюбленные начинают ощущать что-то непонятное, происходящее с ними волшебство, то людям рода и в голову не может прийти, что этот «худой», обездоленный человечико предстанет претендентом на руку первой красавицы. Так в сказочном сюжете Золушка или третий брат, Иван-дурак, никем не мыслятся как первые и лучшие, как те, кто завоеует принца или царскую дочь. Таким образом, сознательно или бессознательно (со стороны героя и автора), но хитроумие и обман (как неременная ситуация сюжета сватовства) налицо в нашей повести.

Далее начинаются конкретные испытания.

Здесь есть и скачка:

«Да, так уж повелось: Джамия или смеялась над ним, или вовсе не обращала на него внимания. Это зависело от ее настроения. Вот едем мы по дороге, вдруг вздумается ей, и она крикнет мне: «Айда, пошли!» И, гикая и наворачивая над головой кнут, погонит лошадь вскачь. Я за ней. Мы обгоняли Данияра, оставляя его в густых облаках долго не оседающей пыли. Хотя это делалось в шутку, но не каждый бы стал такое терпеть! А вот Данияр, казалось, не обижался. Мы пронесли мимо, а он с угрюмым восхищением смотрел на хохочущую Джамию, стоящую на бричке. Я оборачивался, Данияр смотрел на нее даже сквозь пыль. И было что-то доброе, вопрошающее в его взгляде, но еще я угадывал в нем упрямую, затаенную тоску».

Нас не может не насторожить та метаморфоза, которую претерпевает в повествовании ритуальное испытание скачкой. С одной стороны, она налицо, и автор в характеристике и в построении образа героя не может обойтись без того, чтобы не поставить его в эту традиционную рамку. Но в ходе ее использования происходит что-то непонятное: кто выигрывает, а кто проигрывает? Джамия обгоняет, и герой остается позади, посрамленный, в облаках пыли и под градом насмешек, — но почему же ему дается право глядеть на обогнавших его «всепрощающим» взглядом — так, как может глядеть лишь «власть имеющий», тот, кто выше и кто знает за собой какое-то превосходство, еще неведомое всем? Но может быть, это наше впечатление о метаморфозе ложное? Перейдем к следующему испытанию.

Видя, что Данияр не протестует, а, наоборот, подтверждает этот сложившийся о нем в роде и у Джамии образ человека «худого» и безответного, то есть не джигита, а полный его противоположности, Джамия с братом хотят еще более унижить его.

«Среди мешков, в которых мы возили зерно, был один огромный, на семь пудов, сшитый из шерстяного рядна. Обычно мы вдвоем управлялись с ним, одному это не под силу. И вот как-то на току мы решили подшутить над Данияром».

Рассчитывая, что он не рискнет взять его один, рассказчик и его «джене» Джамия оставили этот мешок для Данияра. Они заранее предвкушали, как насладятся его растерянным видом, беспомощностью и униженной просьбой — помочь.

«Джамия озорно толкнула меня в бок и кивнула в сторону Данияра. Он стоял на бричке, озабоченно рассматривая мешок и, видно, обдумывая, как с ним быть. Потом огляделся по сторонам и, заметив, как Джамия подавилась смехом, густо покраснел: он понял, в чем дело.

— Штаны подтяни, а то потеряешь на полдороге! — крикнула Джамия. Данияр метнул в нашу сторону злой взгляд, и не успели мы одуматься, как он передвинул мешок по дну брички, поставил его на ребро борта, спрыгнул, придерживая мешок одной рукой, и, взвалив его на спину, пошел».

Мы прервем здесь на время рассказ об этом испытании, занимающем в повести центральное место, и, оставляя за собой право, ввиду громадной его для нас интересности, вернуться к его подробному анализу потом, чтобы не запутывать мысль, двинемся дальше.

Это испытание силы и воли Данияр выдержал с честью, как джигит и батыр, тем самым вдруг, неожиданно и для Джамии, и для рода, показав всем, что он может делать все, что делает идеальный джигит, но не только это, а нечто сверх; постольку он не проявляет себя в этих шаблонных формах доблести, поскольку они ниже того, что он может, и ему незачем размениваться на мелочи.

Следующая ситуация, в которой «жених» должен быть проверен, — это традиционная хоровая игра.

«На ток шумной гурьбой завернули мимоходом со скирдовки люцерны молодые женщины, девушки и джигиты — бывшие фронтовки.

— Эй, баи, не вам одним пшеничный хлеб есть, угошайте, а не то в реку покидаем! — И джигиты шутя выставили вилы.

— Нас вилами не запугаешь! Подружек своих найду чем успокоить, а вы сами промышляйте! — звонко отозвалась Джамия».

Это как в народной игровой песне: сначала выступает одно полухорие парней, джигитов и задорно запекает, а им отвечает запевала полухория девушек. Потом начинается буффонада, потасовка:

«— Раз так, всех вас в воду!

И тут схватились девушки и парни, с криком, визгом, смехом они толкали друг друга в воду.

— Хватай их, тащи! — громче всех смеялась Джамия, быстро и ловко увертываясь от нападающих...

— Целуй! — приставали джигиты.

Джамия целовала их, но снова летела в воду и снова смеялась, откидывая кивком головы мокрые, тяжелые пряди волос.

Над затеей молодых все на току смеялись. Старики-веяльщики, побросав лопаты, вытирали слезы, морщины на их бурых лицах лучились радостью и ожившей на миг молодостью...

Не смеялся один Данияр. Я случайно заметил его и умолк. Он одиноко стоял на краю гумна, широко расставив ноги».

Итак, среди общего народного веселья он стоит в стороне в одиночестве и, как злой дух мышления и апостол затаенной внутренней жизни, одним своим присутствием сковывает, цепенит людей, портит им их радость:

«Между тем и Джамия заметила его. Она сразу оборвала смех и потупилась.

— Побаловались, и хватит! — неожиданно осадил ее разошедшихся джигитов».

Не рассматривая пока превращений, которые претерпевает здесь традиционная сюжетная ситуация игры, мы видим, что герой в нашей повести выверен, опробован и на нее.

Следующий эпизод повести — это как бы *состязание певцов*: запеваает Джамия и словно предлагает Данияру помериться с ней силами.

«— Эй, ты, Данияр, спел бы хоть что-нибудь! Джигит ты или кто?»

Пересилив ее в песне, герой наконец овладевает «невестой», укрощает ее.

И последний эпизод повести — это бегство молодых: по жанровой форме — *умыкание* невесты: погоня и хитроумное заматание следов: выбрав удобное время и путь не на станцию, а на разъезд, они ловко ускользнули от погони.

Таким образом, священные для народа жанры патриархального быта (они же структуры эпического мышления) налицо в повести «Джамия». Но уже по сценам скачки и игры мы могли видеть, что они претерпевают переосмысление, — и в этом таится какая-то кардинальная переоценка ценностей жизни.

Они предназначены для проверки героя, но он ведет себя как-то странно: выскальзывает из них — то ли оттого, что он не способен выдержать этих испытаний, то ли оттого, что он не снисходит до них, не удостаивает их серьезным к ним отношением.

Когда народный акын, рапсод, сказывал про подвиги эпического героя, богатырское сватовство, это делалось как для того, чтобы прославить героя, так и для того, чтобы еще и еще раз насладиться и подтвердить красоту и незабываемую общественную ценность форм, в которых от поколения к поколению осуществляется жизнь народа. Герой своим образцовым участием в битвах с врагами, скачках, играх, состязании певцов, отгадывании загадок и т. д. вновь и вновь освящал их разумность и целесообразность.

То преобразование, которое претерпевают остоявшиеся патриархально-эпические жанры-ситуации, в которых добывалось суждение о человеке, можно увидеть по сцене, где испытывается физическая сила Данияра. Традиционное понятие эпического героя требует от него физической силы. По патриархальной логике, здесь возможны два варианта (тоже отражающие разные исторические стадии). Физическая сила прямо пропорциональна телесной массе героя:

Булава — пустяк ему;
Мощный дан костяк ему,
А одежд его клочок

И верблюд нести б не мог.
Страшен видом, как дракон,
Ужасает смертных он.
Борода его — колчан,
Каждый ус — как ятаган,
Как лучок острейших пик.

Таков Манас. Так же необычен и конь богатыря:

Конь — как зверь. Меж задних ног
И верблюд пройти бы мог.

Возможен и другой вариант: герой мал и слаб на вид, а его противник — великан-богатырь, мыслящий о физической силе по логике тождества, похвально и посмеивается (Давид и Голиаф). Но герой побеждает — в силу уже внутренних, невидимых причин. То ли это помощь волшебных сил жизни, которые герой чем-то уважил (так это не в эпосе, а в сказке), то ли это — уже в позднем героическом эпосе — патриотизм (тоже живущая в герое и движущая им совокупная сила народа, рождающая храбрость, ловкость и т. д.).

Испытание Данияра сделано по этому второму варианту, в котором главное — эффект неожиданности, вытекающий из нарушения элементарной патриархальной логики — логики тождества: слабосильный по общему мнению человек обнаруживает большую силу. Это — чудо. В эпических и сказочных сюжетах реакция зрителей на это чудо — радостное или озлобленное (если оно совершается в стане врага) удивление.

В «сказании» о Данияре в ходе испытания герой, удовлетворив и уважив требования рода к мужу — показав силу, — явил себя как джигит и тем самым для рода должен вновь стать свой, «наш». Он может быть опять приобщен к роду. Но автор почему-то совсем мало останавливается на этой стороне, зато повествование здесь нацелено на то, чтобы выявить совершенно обратный процесс: как в ходе испытания, наложенного на Данияра родовым обычаем, проверяется на крепость не столько Данияр, сколько сами эти обычаи и ценности. И если Данияр выдерживает испытания ими, то они этого экзамена не выдерживают, ломаются, и люди в ходе этого испытания ощущают не столько довольство героем, который уважил их (а тем самым дал им повод для самодовольства), сколько стыд и унижение. Они переживают *катарсис*, и через страх и сострадание родовому сознанию становится доступна совсем другая шкала человеческих ценно-

стей: ценности *внутренней* жизни души — гуманность, сочувствие, ощущение брата по человечеству в *чужом* (не ближнем, а — дальнем).

Вот Данияр, взвалив мешок на плечи и припадая на раненую ногу, отправляется в свой крестный путь. Вокруг него люди. Они еще ничего не подозревают. Но предавшие его на муку (Джамиля и рассказчик) уже в ужасе пробуждаются к сознанию того, что они натворили.

«Сначала мы сделали вид, будто ничего особенного в этом нет. А другие и подавно ничего не заметили: идет человек с мешком, так ведь *все* идут. Но когда Данияр подходил к трапу, Джамиля догнала его.

— Брось мешок, я же *пошутила*.

— Уйди! — раздельно сказал он и пошел по трапу.

— Смотри, ташит! — вроде бы *оправдываясь*, проговорила Джамиля.

Она все еще тихонько посмеивалась, но смех ее становился неестественным, словно она вынуждала себя смеяться».

Уже здесь, с самого начала, центр тяжести повествования перемещен не на сам «подвиг», а на психологическую реакцию окружающих. Но это значит, что судится уже не герой, а его судьба. И неожиданное здесь не столько в том, что герой обнаружил силу, сколько в том, что реакция на это — не довольство и восхищение, а стыд и покаяние. А эти чувства есть эмоциональная самокритика, сознание собственной неполноценности, которую в лице Джамили и ее сотоварища переживают родовые обычаи и понятия. Последние неуместны в применении к Данияру; а раз они разбиваются о нового человека (а не человек о них), значит, они уже как шкала человеческих ценностей не обладают всеобщностью, нормативностью для всей жизни. А для эпического сознания, которое только тогда может жить и осуществляться, когда оно знает себя и свои ценности единственно ценными и других на свете просто существовать не может, такое открытие своей частичности равносильно полному краху.

И вот этот-то процесс в ходе испытания Данияра начинают переживать Джамиля и рассказчик, а затем и все окружающие. И хоть происходит он в полудетских душах, отнесемся к нему со всей серьезностью, ибо здесь — *перелом всемирно-исторической важности*, и в истории человечества наиболее общеизвестный аналог ему... Хотя подождем еще выговаривать в фор-

муле — не в ней дело, а приглядымся еще повнимательнее к этому превращению.

«Мы заметили, что Данияр стал сильнее припадать на раненую ногу. И как мы не подумали об этом раньше? До сих пор не могу простить себе этой дурацкой шутки, ведь это я, глупец, такое выдумал!

— Вернись! — вскрикнула Джамиля сквозь *невеселый смех*.

Но вернуться Данияр уже не мог: позади него шли люди. Я толком не помню, что было дальше.

Я видел Данияра, согнувшегося под большущим мешком, его низко склоненную голову и прикушенную губу. Он шел медленно, осторожно занося раненую ногу. Каждый новый шаг, видно, причинял ему такую боль, что он дергал головой (как несчастливо. — *Г. Г.*) и на секунду замирал. И чем выше он взбирался по трапу, тем сильнее качался из стороны в сторону. Его раскачивал мешок».

Зрение живописца, которое, как мы еще это рассмотрим, исторически не случайно так развито в киргизском повествователе, — сознательно или бессознательно — видит Данияра, согбенного под тяжестью мешка, в том всечеловеческом образе страстотерпца, который европейскому художественному сознанию ярче всего явлен в образе Христа. Да, Данияр здесь поднимается на свою Голгофу, и взвалил он на свои плечи тяжесть не только семи пудов, но и всех обычаев, понятий и ценностей патриархально-эпической эпохи, которая в этой ситуации вдруг открывает себя варварской, бесчеловечной. Грехи ее перед человеком, и прежде всего его душой, внутренней жизнью, чувством собственного достоинства, которых она не подозревает в «худых» и «безродных» (чужестранцах, рабах и т. д.), — эти *peccata mundi*¹ взвалил на плечи человек, решившийся возможной жертвой своей раз и навсегда освободить людей от их бремени и причастить их к жизни новой — к уважению человека в каждом.

Вот почему это его страдание вдруг начинает проникать в души людей и нестерпимой болью отзывается в их *внутреннем мире*, который они впервые по этой боли и узнают за собой. И сила душевного страдания и нравственной муки раскаяния оказывается чуть ли не гораздо большей, чем сила физического страдания того, кто несет бремя:

«И мне до того было страшно и стыдно, что даже в горле пересохло. Оцепенев от ужаса, я всем своим существом ошущал тяжесть его груза и нестерпимую боль в его раненой ноге. Вот опять

¹ Грехи мира (*лат.*).

его качнуло, он мотнул головой, и в глазах у меня все закачалось, потемнело, земля поплыла из-под ног.

Я очнулся (это как смерть и воскресение! — Г. Г.) от оцепенения, когда вдруг кто-то, до ломоты в костях, сжал мою руку. Я не сразу узнал Джамилю (да, в этих муках рождается новый человек. — Г. Г.). Белая-белая, с огромными зрачками в широко раскрытых глазах, а губы все еще вздрагивают от недавнего смеха.

Красавица Джамиля здесь чуть ли не уродлива, но это то искажение внешней правильности человеческого тела, которое, как это мы знаем хотя бы по всему готическому искусству средневековья, делает явной новую красоту человека: красоту внутренней жизни, любви, жертвы и сострадания. И вот повесть «Джамиля» — симптом этого духовного события: на наших глазах, в наше время происходит у целого народа первооткрытие новой для него шкалы человеческих ценностей и, соответственно, — новой эстетической реальности.

Итак, воля Данияра через это самоотвержение нацело подчинила себе, оцепенила внутренний мир рассказчика и Джамили. Но идущие от нее импульсы распространяются дальше, и вот уже все собравшиеся на току с изумлением ощущают, как они какой-то невидимой, изнутри их действующей силой стягиваются вокруг этого чужого человека в сострадание и солидарности:

«Тут уж не только мы, а все, кто был, и приемщик тоже, сбегались к подножию трапа. Данияр сделал еще два шага, хотел поправить на спине мешок — и начал медленно опускаться на колени. Джамиля закрыла лицо руками».

Смотрите, как чуть ли не садистски автор замедляет повествование, не торопится пробежать мимо жестокого, неприятного, боли, — а сосредоточивается на этом, дает читателю физически ощутить каждый шаг на крестном пути. Это чуть ли не экспрессионизм, расчленяющий суставы вещей, расщепляющий целостное. Это — как замедленная съемка в кино.

Эпос тоже знает *ретардации*: обстоятельно, спокойно описываются сборы в бой, облачение героя, одевание сбруи на коня. Там ритм повествования, как правило, совпадает с реальным временем: сборы действительно занимают много времени, а сам бой протекает в быстром темпе — и ритм повествования ему соответствует¹.

¹ Этой наивной логике тождества времени и места отвечали известные требования единства места и единства действия в драме.

Здесь же (и это уже свойство психологической насыщенности литературы начиная с христианства) происходит резкое расхождение темпа реального действия и темпа изображения, ибо главной эстетической реальностью становится не физическое действие, поступок, а его переживание.

Между одним и вторым шагом Данияра проходит секунда, но в душах Джамили и окружающих за это время переживается вечность, и автор замедлением повествования дает это ощутить. Время останавливается хотя бы тем, что он переключает внимание читателя на зрительные впечатления — картины (а изобразительное искусство — вневременное, есть миг как *остановка* тока времени; когда же в музыке и поэзии берется миг, то уже как основа *движения* времени).

Мы видим одну группу людей, сбежавшихся к подножию трапа и напряженно глядящих наверх; мы видим пластически-скульптурную фигуру Джамили, закрывшей лицо руками.

«— Бросай! Бросай мешок! — крикнула она. Но Данияр почему-то не бросил мешок, хотя давно можно было свалить его боком с трапа в сторону, чтобы он не сбил идущих сзади».

Итак, подвиг уже теперь становится бессмысленным с точки зрения пользы дела. И от этого особенно ясным становится, что точка зрения пользы дела здесь давно ступевалась — что не в ней дело, а ее место (место ценности материальной) властно заняла другая шкала ценностей — духовных, психологических, и в этой сфере уже протекает все дальнейшее движение.

«Услышав голос Джамили, он рванулся, выпрямил ногу, сделал еще шаг (вот она, замедленная съемка! — Г. Г.), и снова его замотало (опять — некрасив, даже уродлив и безобразен облик, поза героя. — Г. Г.).

— Да бросай же ты, собачий сын! — заорал приемщик.

— Бросай! — закричали люди.

Данияр и на этот раз выстоял.

«Нет, он не бросит!» — убежденно прошептал кто-то. (Вот уже в толпе явились прозелиты, новообращенные, понявшие его идею и принявшие ее как свою собственную. — Г. Г.)

И, кажется, все — и те, что шли следом по трапу, и те, что стояли внизу, — поняли: не бросит он мешок, если только сам не свалится вместе с ним. Наступила мертвая тишина. За стеной снаружи отрывисто свистнул паровоз».

Напряженная взвешенность мгновения подчеркивается этим последним представлением: через свисток паровоза вдруг, среди этого психологического напряжения, прорывается задний план — объективной окружающей жизни. Этот прорыв и разряжает на миг, и в то же время еще более остро дает ощутить ток внутренней жизни души, в сферу которой теперь переключается самая глубокая и индивидуальная жизнь людей.

Этот миг важно было остановить, так как в нем свершился переход бессознательно живущих людей в новую для них сферу: сознания и сочувствия. И вот уже не один Данияр идет, а все следуют его ритму и переживают его муку.

«А Данияр, покачиваясь, как оглушенный, шел вверх под раскаленной железной крышей, прогибая доски трапа. Через каждые два шага он останавливался, теряя равновесие, и, снова собрав силы, шел дальше. Те, что шли сзади, старались подладиться к нему и тоже приостанавливались. Это выматывало людей, они выбивались из сил, но никто не возмутился, никто не обругал его».

То есть уже сорван ритм производства, все делают бесполезное дело с риском грохнуться со своими мешками с высоты вслед за этим маниакальным хромом.

Но люди подняты Данияром в иной мир, иную логику — и с ее точки зрения то, что они теперь делают, не есть бесполезное дело, но есть высшее человеческое дело братства, взаимопроникновения и взаимопонимания, нравственное дело солидарности. И в нем — уже свой ритм:

«Будто связанные невидимой веревкой, люди шли со своей ношей, как по опасной, скользкой тропе, где жизнь одного зависит от жизни другого. (В ходе этой связи и взаимопроникновения в то же время происходит становление «я» — пробуждение и острое ощущение каждым своей собственной личности, и это именно оттого, что ощутили брата, личность в соседи. — Г. Г.)

В их согласном безмолвии и однообразном покачивании был единый тяжелый ритм: шаг, еще шаг за Данияром и еще шаг (это с логической точки зрения уже не нужно повторять, и редактор должен был бы вычеркнуть последнюю фразу как «ненужное повторение»). Но ее значение уже чисто музыкальное, как повтор в стихе. — Г. Г.)

С каким состраданием и мольбой, стиснув зубы, смотрела на него солдатка, что шла за ним следом! У нее самой заплетались ноги, но она молилась о нем».

Вот уже и новая Мария Магдалина отправляется в крестный путь. Уже кончен рассказ о муках Данияра — теперь перед нами очистительные муки окружающих, происходящий в них катарсис, смерть и воскресение, перерождение всего их существа для новой жизни и миропонимания. Точнее, и далее говорится о муках Данияра, но в них мы уже ощущаем не его личную муку обособленного от людей странного человека, чудака и одиночки, но представительную муку — страдания всех людей.

«На потемневшем мокром лбу его вздулись жилы (мотив тернового венца. — Г. Г.), налитые кровью глаза обожгли меня гневом...

Когда Данияр, тяжело дыша и прихрамывая, сошел вниз, руки у него висели как плети. Все молча расступились перед ним, а приемщик не выдержал и закричал:

— Ты что, парень, сдурил? Разве я не человек, разве я не разрешил бы тебе высыпать внизу? Зачем ты таскаешь такие мешки?

— Это мое дело, — негромко ответил Данияр».

Приемщик здесь, на мой взгляд, глубоко в себе ошибается. Точнее, он, верно, разрешил бы Данияру высыпать мешок внизу, но именно *разрешил* бы (недаром здесь это слово), то есть сделал бы это не как человек, равный Данияру, а как над ним поставленный (как человек он поступает сейчас, когда в сердцах — в восхищении и в сострадании — обкладывает ругательствами Данияра). Тогда бы он позволил Данияру высыпать, но сделал бы это с усмешкой, злорадно, наслаждаясь унижением непонятого ему странного и одинокого человека. В этом «разрешении» они не только не ощутили бы брата и человека друг в друге, а, напротив, остро ощутили бы все те внешние перегородки, всю дистанцию, которая их разъединяет и различает. Нет, лишь после подвига Данияра, после того, как он почувствовал человека в чужаке, приемщик смог почувствовать себя человеком, и так уверенно, что, не замечая, переносит это свое состояние и на себя того, каким он был раньше: ему кажется теперь, в этот миг, что он всегда человек, что быть человеком присуще ему, как дышать воздухом.

Так вот какой смысл имело это «мое дело» Данияра. Это есть его специфическое дело — быть «ловцом человек». Он пробуждает в людях внутреннюю жизнь души и сердца, и делает это не сознательным проповедничеством, а просто своим существова-

нием — со своими странностями, молчанием и одиночеством. Ибо он, человек нового времени, живущий уже внутренней жизнью, даже просто находясь в иной среде, не может не «заразить» ее. И вот уже полные симптомы этой «болезни»:

«Всю ночь мы ехали *молча*. Для Данияра это было естественно». Но теперь это молчание, одиночество и внутреннее сосредоточение будет естественным и для них.

«...Нам было тяжело, *совесть* мучила». А совесть есть уже — в отличие от обычая — индивидуальное знание и различение добра и зла, тот суд над человеком, который осуществляет не вне его живущая сила (бог, обычай, закон), а он сам над собой в своей внутренней жизни, невидимо для людей. (Ведь никто из окружающих не мог осудить Джамилю и рассказчика — их затея не была явна людям.)

И это есть опять же всемирно-историческое расщепление: для родового сознания поступать, как принято, и поступать по совести — одно и то же. Здесь же Джамиля и рассказчик поступили, как принято по патриархальному эпическому закону: испытать человека на силу — и, если бы Данияр поступил «ожиданно», то есть высыпал бы мешок внизу, никто бы их не только не осудил, но все были бы солидарны с их шуткой. А теперь, узнай они об этой шутке, они бы отвернулись от Джамилы, но в этом акте они отвернулись бы и от себя прежних, и от прежнего миропонимания. Следовательно, Данияр, пройдя свой крестный путь, тем самым дал людям как бы «новый завет», новый закон — закон совести, который отделяется от обычая и поднимается над ним как его судия.

Вот какие эпохи общественной психологии содержатся в трудовом подвиге колхозника Данияра.

* * *

Итак, патриархально-эпические понятия и жанровые ситуации фольклора бессознательно живут в зрении автора, предопределяют его подход, его отображение жизни и в то же время сами кардинально преобразуются. Они уже оттеснены в своем значении с центра народной жизни — вбок, на периферию: изгнаны в сферу озорства, шуток и забав молодежи. А ведь в эпосе все эти испытания предлагает герою

народ, его вождь — хан или царь. Они, эти испытания, серьезны.

Но мы весьма поторопились бы и мысль наша была бы весьма плоской, если бы мы обратили внимание лишь на благодетельность тех превращений, которые претерпевает жанр, традиционная жанровая ситуация в ходе освоения жизни и человека нового времени, если бы видели лишь их примыкание к формам нового, современного художественного мышления (психологизм, экспрессионизм, принципы кинокадра и т. д.). Ведь даже наш анализ подвига Данияра демонстрирует воочию, какое бездонно богатое историческое и всечеловеческое содержание, что в снятом виде дремлет в нем, открывается, лишь только мы рассмотрели его содержание в ракурсе той отстоявшейся веками и тысячелетиями жанровой формы (крестный путь страстотерпца), с которой, как кажется на поверхностный взгляд, этот эпизод имеет совершенно внешнее и «формальное» сходство. Но не будем оскорблять наше сознание, отказывая ему в закономерности и разумности тех ассоциаций, которые в нем возникают. Назвав их «капризами мысли», мы лишь отмахиваемся от того труда, которым грозит нам вдумывание в природу этих ассоциаций, усматриваемых нашим сознанием сходств между столь отдаленными вещами. Между тем зачем-то эта связь все-таки возникла! Не без причины, наверное, жизнь и культура родила в сознании эту ассоциацию. Раз она независимо от моей воли (то есть не по произволу, не преднамеренно) сама завоевала себе существование, к ней должно отнестись с той же серьезностью, как и ко всему, что обладает реальным бытием.

Сама ассоциация образа Данияра с образом Христа возникла при чтении как автоматическое, произвольно сделанное сознанием сопоставление двух зрительных впечатлений: Данияр, несущий семипудовый мешок среди злорадствующих поначалу взглядов толпы, — картина эта притянулась и легла на аналогичный след в мозгу, оставленный картиной крестного пути Христа. Итак, у начала лежало сближение первого взгляда очей, «чисто внешнее». И такая квалификация, кажется, унижает эту ассоциацию. Между тем это та *очевидность*, которая родственна очевидности аксиом, то есть самых фундаментальных истин, с которыми даже логика не справляется: не может их до-

казать или опровергнуть. Можно отмахнуться от этих ассоциаций, не придать им значения. Так я и сделал поначалу: поиронизировал и над автором, и над героем, и над собой: «Вот Христос новоявленный! Чего только не придет в голову развращенному, беспредметно блуждающему уму!» Но дело уже сделано — след в сознании остался: и зрительный (от картины), и мыслительный (от иронической рефлексии). Правда, потом он может забыться. Но затем, при все более глубоком рассмотрении совершающегося здесь, в «Джамиле», первооткрытия внутренней жизни души, ее ценностей, мысль моя (так как она, по своему методу, расщепляет содержание любого явления, просвечивая его историей человечества), уже из себя, для объяснения, затребовала аналогии с каким-то известным всем всемирно-историческим переломом родственного типа. Так и явилось, уже из дедукции, это сопоставление с переходом от античности к христианству. И оно-то тут же из тайников сознания вызвало к осмыслению то готовое зрительное сравнение, которое в нем уже хранилось. А может быть, оно подспудно уже и раньше вело рассуждающую мысль в этом направлении (к сравнению с переломом от античности к христианству) — и до того, как я осознал цель, к которой двигалось в этом звене мое размышление? Во всяком случае, «тайна сия велика есть», и отнесемся к этому взаимоотношающему процессу с уважением, не будем доискиваться, что раньше: курица или яйцо.

Вот почему, сделав акцент на превращении традиционных жанровых форм, мы теперь должны, если претендуем на полноту истины, воздать должное той их устойчивости, «храимости богом» (народом, сознанием писателя), благодаря которой сила великая накапливается в этих формах жизни и сознания и они умеют справляться и с каждым вновь вступающим поколением, обществом и индивидом, и с каждым непознанным явлением. Эти формы, втягивая их в свою орбиту, как бы направляют на них всю накопленную поколениями и эпохами жизненную и мыслительную энергию, ибо жизнь и мышление всегда как-то в них (расширяя, преобразуя их, но все же в них, а не помимо них) двигались. Это та сила, тот заряд, органом которого становится неповторимая жизнь и мысль каждого нового человека, сознает он это или нет.

Теперь наша задача конкретнее формулируется

так: как принадлежность писателя Чингиза Айтматова к его в недавнем прошлом полупатриархальному народу и, следовательно, органическая, так сказать, прирожденная «отсталость» его мышления сказались благотворно на его художественном мышлении, благодаря чему его повесть и внесла в современную культуру какое-то неподменное, неведомое нам раньше видение жизни и человека?

* * *

Итак, подвиг Данияра заставил умолкнуть звонкий смех, умертвил веселые шутки и погрузил жизнь в сосредоточенное молчание. Угрюмый, хмурый мир, отрешенный от красок и радостей жизни!

Вместо непринужденности — удрученность. Если раньше все, что на уме, тут же открыто и на языке, — теперь то, что в душе, уже словом не выразимо.

«Данияр уехал, а мы до самого аила не проронили ни слова. Да и надо ли было говорить? Ведь словами не всегда и не все выразишь».

Рассказчик вот уже и сам переселился в то мироощущение, которое в начале показалось ему в Данияре странным:

«Говорил Данияр мало, а если и говорил, то чувствовалось, что думает он в это время о чем-то другом, постороннем».

Но жизнь, вытесненная из внешних, телесных форм своего проявления и загнанная во внутренний мир, начинает бродить там, распирает человека изнутри, и вот она ищет иного способа, чтобы проявиться. Вместо стремительного богатырского движения тел являются покой и созерцание. Вместо общения через тела и физическое соприкосновение с узким кругом родственников или врагов — духовное общение с природой, со всем миром, человечеством, с одной, родственной, душой.

«Мы поздно возвращались со станции. Данияр ехал впереди. А ночь выдалась великолепная. Кто не знает августовских ночей с их далекими и в то же время близкими, необыкновенно яркими звездами! Каждая звездочка на виду. Вон одна из них (как одна душа человеческая. — Г. Г.), будто заиндевелая по краям, вся в мерцании ледяных лучиков, с наивным удивлением смотрит на землю с темного неба. Мы ехали по ушелю, и я долго глядел на нее».

Вот уже звезда смотрит на человека и человек — на звезду. И они — и, может быть, только они — совер-

шенно понимают друг друга. Как Большая Медведица и Вертер в ночь самоубийства (Достоевский в «Дневнике писателя» вспомнил этот пример прямого сообщения человека с миром); как Андрей Болконский и небо Аустерлица. Вот и в Киргизии рождается индивид с бесконечно богатым «я» — духовный человек, характерный для нового времени.

В таком состоянии «лишь молчание понятно говорит». А если идет сообщение душ, то оно протекает иными путями:

«Хорошо было ехать по прохладе, смотреть на колышущиеся спины лошадей, слушать августовскую ночь, вдыхать ее запахи! Джамия ехала впереди меня. Бросив вожжи, она смотрела по сторонам и что-то тихонько напевала. Я понимал; ее тяготило наше молчание. В такую ночь невозможно молчать, в такую ночь хочется петь!

И она запела».

«Она-то запела, а вот интеллектуальный герой нового времени не запоет, не раскроется просто и непринужденно», — с горечью подумали мы в этом месте о Данияре, сочувствуя его сдвленной душе человека нового времени — сострада одновременно и к себе, ибо Данияра мы до сих пор ощущали очень родственно нам. Петь может Земфира, но не Алеко, петь будет Наташа Ростова, но не Пьер Безухов — он может лишь восхищенно и завистливо внимать этому само раскрытию вольной птицы.

«— Эй, ты, Данияр, спел бы хоть что-нибудь! Джигит ты или кто?»

— Пой, Джамия, пой! — смущенно отозвался Данияр, попридержав лошадей. — Я слушаю тебя, оба уха наострил!

«Нашла кого просить петь!» — усмехнулся я».

Но вот тут-то происходит неожиданное, и оказывается: мы слишком поторопились с аналогиями, слишком поторопились сопричислить себе нового человека, как он возникает в кочевом недавно племени. И попади он в наш круг, ему было бы и интересно, и внутренне понятно, родственно многое, и в то же время было бы как-то не по себе, неловко, и на наше радостное приятие в нем своего он отвечал бы смущенно. Ему было бы и приятно и лестно, что он, киргиз, уже совсем современный, — и в то же время он чувствовал бы, что в нем ценят не совсем то, что он есть, что эти расположенные к нему люди в нем ищут

лишь подтверждения себе таким, какие они есть, и потому-то они его обласкивают: «Вот видите, мол, к этому идет история человечества, раз вновь — даже из такой совершенно иной почвы, как кочевое племя, — самозародился такой же, как мы, тип человека. То есть мы — венец творенья, и пока не видно иного соперника».

Итак, неожиданностью для автоматизма нашего «европейского» эстетического восприятия было то, что Данияр — запел.

Горы мои, сине-белые горы,
Земля моих дедов, моих отцов!

Но ошеломлены не только мы с нашим нормативом человека нового времени — ошеломлены были и Джамия, и рассказчик с их патриархально-родовым нормативом джигита:

«...Хотя в этом робком, прерывистом пении было что-то необыкновенно взволнованное, и голос, должно быть, у него был хороший, просто не верилось, что это Данияр.

— Ты смотри! — не удержался я.

А Джамия даже вскрикнула:

— Где же ты был раньше? А ну, пой как следует!»

Поначалу Джамия и подросток не могут поверить счастью: раз Данияр пытается петь так же, как они, значит, они могут воспрянуть и успокоиться, снова «их» взяла, снова они могут безоблачно резвиться в своем модусе жизни. И та сцена самоутверждения, в которой Данияр заставил их пройти сквозь мытарства душевного унижения и переселил их в свой хмурый мир, навязал им свои нормы и ценности, — все это было лишь наваждение. Они, думая, что Данияр робеет в пении оттого, что он не дотягивает до обычного уровня джигита, который должен также уметь и петь, поначалу даже покровительственно подбадривают его.

«Данияр снова запел. Начал он так же робко, неуверенно, но постепенно голос его набрал силу и заполнил собой ущелье, отозвался эхом в далекких скалах».

Да это уже батыр! И повествование — смотрите! — как на ходу переходит на эпический склад (и появляются традиционные гиперболы и образы), и прозаическая повесть на наших глазах начинает перерастать в поэму.

Итак, «ужели слово найдено»?
Данияр — певец-импровизатор, акын!

«Ни до этого, ни после — никогда я не слышал такой песни: она не походила ни на киргизские, ни на казахские напевы, но в ней было и то и другое. Музыка Данияра вобрала в себя все самые лучшие мелодии двух родных народов и по-своему сплела их в единую неповторимую песню. Это была песня гор и степей, то звонко взлетающая, как горы киргизские, то раздольно стелющаяся, как степь казахская.

Я слушал и диву давался: «Так вот он, оказывается, какой, Данияр! Кто бы мог подумать?»

Но зря поторопились бы Джамия и рассказчик заключить Данияра в это родное, привычное и традиционное понятие. Есть в этом пении какой-то особый ток, какая-то заражающая воля. Через него властвует над миром и душами индивидуальность Данияра.

«Больше всего меня поразило, какой *страстью*, каким горением была насыщена сама мелодия. Я не знал, как это назвать, да и сейчас не знаю, вернее, не могу определить: только ли это голос или еще что-то более важное, что исходит из самой души человека, что-то такое, что способно вызвать у другого такое же волнение, способно оживить самые сокровенные думы».

Для патриархально-фольклорного сознания эта сила не вставала загадкой, которую надо было понять, — она казалась ясной: это боги, музы, голос предков и т. п., — словом, какая-то общенародная, общественная сила обуяла на время певца, погружала его в экстаз и вдохновение и говорила через него, помимо его «я».

Здесь же, в пении Данияра, отрок-рассказчик улавливает совсем иной корень — полное проявление «я», личности:

«Словно он только и ждал своего дня, *своего часа!*» Это — как романтический гений, как поэт в стихотворении Пушкина:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

«И мне вдруг *стали понятными* его *странности*, которые вызвали у людей недоумение и насмешки: его мечтательность, любовь к одиночеству, его молчаливость. Я понял теперь, *почему* он просиживал целые вечера на караульной сопке и почему оставался один на ночь у реки, почему он постоянно прислушивался к неуловимым для других звукам и почему иногда вдруг загорались у него глаза, взлетали обычно настороженные брови».

Итак, все те обращенные к Данияру «почему?», которые вначале завязывали повествование, призванное раскрыть и объяснить подростку-рассказчику характер Данияра, теперь даются в форме утверждения: в песне наступило самораскрытие личности Данияра — и, следовательно, наступает развязка. Потом, правда, будут и еще очень важные действия, поступки совершаться героями, но поскольку центральная цель повествования — открыть мотивы поведения, а они — в характере человека, то подлинная развязка (точнее, сфера развязки) начинается именно здесь.

Итак, Данияр — индивидуальный художник в духе нового времени, который в песне изливает радости и боли своего «я». В песне, творческом акте, он как бы освобождается от бремени своей личности. И после нее становится прост, весел, спокоен и равен всем. Напротив, слушающие лишаются бессознательного равновесия: свалив на них бремя своей личности, художник заставляет их особенно остро, а часто и впервые, ощутить свое «я».

«И вдруг на самой высокой, звенящей ноте Данияр оборвал песню и, гикнув, погнав лошадь вскачь. Я думал, что и Джамия устремится за ним, и тоже приготовился, но она не шелохнулась. Как сидела, склонив голову на плечо, так и осталась сидеть, будто все еще прислушивалась к витающим где-то в воздухе неостывшим звукам. Данияр уехал, а мы до самого аила не проронили ни слова. Да и надо ли было говорить? Ведь словами не всегда и не все выскажешь...

С этого дня в нашей жизни, казалось, что-то изменилось».

Посмотрите, как здесь поменялись ролями наши действующие лица. Вспомним эпизод в начале повествования, когда рассказчик опробует Данияра на скачку: там с гиканьем пронеслась Джамия, оставив Данияра в пыли, задумчивости и тоске. Здесь Данияр, раскрепостившись от своего «я», от того прибавления, которое дала ему его особая жизнь вне аила, за вычетом его становится равен рядовым аильским джиги-там.

И вот уже он чувствует себя в жизни непринужденным, озорует и испытывает удовольствие от скачки. Зато у бедных Джамии и подростка отбирается радость непосредственной жизни.

«...И резвая задумается радостью», — так писал Пушкин о воздействии на читателя задушевной лиры Жуковского, характерной для нового времени поэтической индивидуальности.

И то, что творчество в Данияре есть самопроявление его индивидуальности, а не просто пение акына, обнаруживается по его воздействию на подростка.

«Слушая Данияра, я хотел припасть к земле и крепко, по-сыновьи обнять ее только за то, что человек может ее так любить. Я впервые почувствовал тогда, как проснулось во мне что-то новое, чего я еще не умел назвать, но это было что-то неодолимое, это была *потребность выразить себя*, да, выразить, не только самому видеть и ощущать мир, но и донести до других свое видение, свои думы и ощущения, рассказать людям о красоте нашей земли так же вдохновенно, как умел это делать Данияр. Я замирал от безотчетного страха и радости перед чем-то неизвестным. Но я тогда еще не понимал, что мне нужно взять в руки кисть».

Итак, музыка Данияра пробуждает в подростке его личное призвание живописца. Он находит себя, свое «я», и, собственно, вся повесть написана как самоуяснение, исповедь рассказчика: каким образом он нашел путь в жизни. Личность Данияра, проявившаяся полностью в его пении, и была огнем, зажегшим личность рассказчика.

Таким образом, Данияр — не акын, а индивидуальный музыкант, композитор в духе нового времени. Но откуда такая колдовская, завораживающая — и именно в прямом, а не в метафорическом смысле — власть его песни? Смотрите, какова реакция Джамилы: она погружается в сомнамбулическое состояние, абсолютно утрачивает свою волю, свое «я», словно под гипнозом:

«Сперва мы шли каждый около своей брички, но шаг за шагом, сами не замечая того, все ближе и ближе подходили к Данияру. Какая-то неведомая сила влекла нас к нему, хотелось разглядеть в темноте выражение его лица и глаз. Неужели это он поет, нелюдимый, угрюмый Данияр!

И каждый раз я замечал, как Джамिला, потрясенная и растроганная, медленно тянула к нему руку, но он не видел этого, он смотрел куда-то вверх, далеко, подперев затылок ладонью, и покачивался из стороны в сторону, а рука Джамилы безвольно опускалась на грядку брички. Тут она вздрагивала, резко отдергивала руку и останавливалась. Она стояла посреди дороги, понурая, ошеломленная, долго-долго смотрела ему вслед, потом снова шла».

А Данияр, как маг и чародей, продолжал свои песни-заклинания, используя их во «зло», заставляя Джамилу забыть все: и стыд, и мужа, пока наконец не добивается своего — через песню овладевает Джамилей.

«Но что случилось на этот раз с Данияром? В его напеве было столько нежной, проникновенной тоски и одиночества, что слезы к горлу подкатывали от сочувствия и сострадания к нему.

Джамила шла, склонив голову, и крепко держалась за грядку брички. И когда голос Данияра начал снова набирать высоту (это как птицы курлычут и токуют в свою пору. — Г. Г.), Джамила вскинула голову, прыгнула на ходу в бричку и села рядом с ним. Она сидела окаменевшая, сложив руки на груди. Я шел рядом, забегал чуть вперед и смотрел на них сбоку — Данияр пел, казалось, не замечая возле себя Джамилы. Я увидел, как ее руки расслабленно опустились и она, прильнув к Данияру, легонько прислонила голову к его плечу».

Откуда истекает чуть ли не сатанинская, оргиастическая, шаманская власть этой музыки? Это — с одной стороны, из жизненно-психологической ситуации нового времени, когда истина, суть каждого человека уходит в сокровенную глубину души и единственный язык осуществляет прямое сообщение всех в этом внутреннем мире — язык музыки. Вот почему лишь в новое время музыка как искусство достигает своих высот, тогда как многие остальные искусства имели свою золотую пору и раньше. Из Данияра, следовательно, излучается та же (в стадийно-историческом смысле) покоряющая сила, что и из кавалера Глюка у Гофмана, и из поэта-импровизатора в «Египетских ночах» Пушкина или из музыканта, исполняющего Крейцерову сонату, в повести Толстого.

Но уже пример Толстого обнаруживает здесь и другое: он — человек, живший в полупатриархальной Руси, был более, чем западный человек XVIII—XIX веков, чуток к древнему, первичному смыслу музыки. Он чуял в ней ту мистериальную, дообщественную силу стихии, развязывать которую опасно, отчего Платон еще советовал изгнать из употребления целый ряд музыкальных ладов — лидийский, фригийский — и оставить лишь те, в которых выражалось «Аполлоново» начало света, числа и порядка.

А в Киргизии, где государственный тип религии (имеется в виду мусульманство, которое, как и христианство, было именно государственным типом религии) не мог пустить глубоких корней как раз из-за большей архаичности народного быта и общественных отношений, верования носили не только языческий характер, но и характер стихийно-природной религии. Песня была больше чем искусство, она была исполнена сакрального смысла, была заклинанием, то есть волевым актом, организацией сил природы и людей. И,

исторически расслаивая тип песни Данияра, мы улавливаем в ней и эту — архаическую, «шаманскую» — стадию. Она в Киргизии не отгорожена, как на Западе, тысячелетиями государственно-общественных форм культуры, в том числе и искусства, литературы (так что ее оргиастическая сила запрятана за толщей культурной традиции), но в современном киргизском мышлении (писателе) имеет прямое сообщение с теми ультрасовременными формами мысли и культуры, которые киргиз (писатель) получает через обучение и образование (например, в Литературном институте в Москве).

Но, вскрыв эту стадию в песне Данияра, мы тоже еще не исчерпали ее содержания, и, пожалуй, наиболее народного, национального. О чем поет Данияр?

«Широко за рекой казахская степь. Раздвинула она по обе стороны наши горы и лежит суровая, безлюдная...

Но в памятное лето, когда грянула война, загорелись огни по степи, затуманили ее горячей пылью табуны строевых коней, поскакали гонцы во все стороны... И помню, как с того берега кричал скачущий казах гортанным пастушьим голосом:

— Садись, киргизы, в седла: враг пришел! — И мчался дальше в вихрях пыли и волнах знойного марева.

Всех подняла на ноги степь, и в торжественно-суровом гуле двинулись с гор и по долинам наши первые конные полки. Звенели тысячи стремя, глядели в степь тысячи джигитов, впереди на древках колыхались красные знамена, позади, за копытной пылью, бился о землю скорбно-величественный плач жен и матерей: «Да поможет вам дух нашего богатыря Манаса!»

Там, где шел на войну народ, оставались горькие тропы...

И весь этот мир земной красоты и тревог раскрывал передо мной Данияр в своей песне».

И все-таки он акын, Данияр! Это только наше литературное мышление воспринимает представление Великой Отечественной войны в формах эпоса «Манас» как искусственную стилизацию. Нет, здесь не «местный колорит», а органический, естественный для народа способ объяснения мира. Ведь «Манас» для киргизов — это не просто художественное произведение (каким воспринимают его все некиргизы). Кочевой народ, принцип жизни которого: «все мое ношу с собой», не может опредмечивать себя ни в городах, ни в храмах, ни в статуях, ни в письменности, ни в удобренной земле, ни в ирригационных системах. По отношению к этой, вещественной, форме опредмечивания кочевой народ играл чисто отрицательную роль: его историческое призвание — разрушать города, храмы,

статуи, каналы и т. д., тем самым обновляя, давая новый стимул к кротовье-муравьиной деятельности народов оседлых. Чтобы они не застаивались, чтобы интенсивно шел «обмен веществ», кочевые народы словно были призваны время от времени осуществлять кровопускание их культуре и цивилизации. Это — народы-ферменты, движущиеся в порах истории. Они — орган и орудие развития, исторического движения. Но сами почти не развиваются — именно потому, что их движение уходит в пространство (смена мест), а не во время (смена обществ на одной земле).

Но чтобы удерживалась стабильность общества, преемственность поколений — при том, что дети и внуки не могут видеть в городах, храмах, зданиях, орудиях труда плоды дел их отцов и дедов, а если и видят вещественное проявление их жизней, то оно в самой примитивной форме: умножение человеческих тел (рода) и животных тел (стад), — нужен какой-то удобоносимый переносный посредник, в котором каждое поколение могло бы созерцать свою связь с предыдущим. Материальная культура, в силу своей громоздкости, мало пригодна для этой цели. Напротив, она вынуждена оставаться крайне примитивной и несложной (юрта, сбруя, резьба на оружии и вышивки на пополах. Ср. также виды пищи: кумыс, бешбармак; позы: посадка на ковре, омовение и т. д.). Такой посредник и создается в лице совокупного устного знания: преданий, легенд, обычаев, религиозных верований, общественных заповедей, полезных наставлений в труде и в быту и т. д. Эпос «Манас» и явился таким универсальным самосознанием народа. Это — стержень нации.

Таким образом, песня в Киргизии (точнее, у киргизов) была не одной из многих форм народного опредмечивания, но центральной и синкретической, ее удельный вес в жизни, истории и культуре народа неизмеримо больший, чем в странах оседлых, торговых, промышленно-городских.

Певец, акын является поэтому не просто художником, увеселителем наподобие трубадуров и менестрелей или шутов и скоморохов. Акыны выполняют в своем народе не побочную, а главную функцию — они выше ханов и баев. Они жрецы, и мудрецы, и поэты одновременно.

Когда раздастся песнь, киргиз настраивается не только на художественный, но и на священный лад, и через песнь течет его сообщение со всей жизнью, историей своего народа, со всем бытием.

Вот еще откуда властная сила пения Данияра: его «я» здесь вооружается мощью всего народного сознания. И на бедную Джамилю наваливается тяжесть не только незаурядной личности Данияра, но и вся духовная сила ее народа. И от этого уже никуда не уйдешь: любовь здесь приходится принимать, впускать в душу (или, наоборот, выпускать из души?) по такому же народному таинству и повелению, по какому в эпосе Семетей и Айчурек открывают в себе любовь оттого, что еще до их рождения отцы Манас и Акунхан предназначили своих детей друг другу.

Таким образом, то, что Данияр — личность в духе нового времени, в то же время — акын, дает его песне особую содержательность и неслыханность, подобно тому как то, что писатель Чингиз Айтматов рискнул занять пять страниц текста в своей повести на сорок одну страницу, всю ее кульминацию, медитацией над песней, обнаруживает какую-то важную особенность жанра. Чтобы объяснить ее, нам тоже приходится исходить как из самого нового, так и из самого старого и из промежуточных ступеней между ними.

Само прибегание словесного мышления за помощью к мышлению музыкальному есть факт, характерный как для очень древней стадии искусства слова, когда слово-мысль были еще не развиты, а ритм и мелодия таили в себе более богатое и священное содержание, так и для новейшей стадии в искусстве слова (романтизм, Толстой, Горький, Ромен Роллан и Томас Манн), когда словесная мысль на своих высших напряжениях, чтобы освоить, проникнуть в «невыразимое»¹, сама признает свою некомпетентность в выс-

¹ Словесное мышление — это сеть, с помощью которой наше сознание пытается каждый раз уловить что-то реальное. Но власть слова завораживает. И тогда начинает казаться, что назвать и значит познать. Между тем имя играет лишь подсобную роль: оно должно «зацепить» предмет, поднять в сферу сознания, где он станет далее обволакиваться всеми нашими «улавливателями»: представлением, воображением, чувством, волей, желаниями, решениями так или иначе поступать в жизни и т. д.

Набрасывая на предмет сеть языка, словесная мысль неизбежно воздействует, и активно, на наше представление о предмете. И самой сложной задачей для сознания остается понять предмет

ших (или глубинных) сферах жизни и, сознательно отбрасывая самодовольные — «классическую» и «романтическую» (по классификации Гегеля) — формы организации художественной мысли, когда она все-таки претендовала прямо и адекватно выражать свой предмет, отводит себе более скромное значение *символа*. Но эта его скромность — злонамеренна. Стусевавшись до намека, слово очищает место для самопроявления вещей и явлений в их не мнимой (словесной), а собственной форме. Тем самым слово-поводырь все-таки властвует и выводит на свет иначе прячущиеся в мистериальных сферах явления, оно организует их, но так, что не ущемляет их собственного достоинства (ибо не претендует само впитать в себя и выразить всю их специфику), в силу чего они не сжимаются (как от грубого претенциозного прикосновения), а распускаются и разворачиваются.

Так, Томас Манн в «Докторе Фаустусе» обращается за помощью к ариетте с вариациями из последней сонаты Бетховена. Но он не пытается пересказать ее содержание с помощью словесных образов или зрительных ассоциаций, представлений (буря, лес, утро и т. п.), а сознательно уводит слово от всякой образности и «художественности» и делает его почти строго научным (с использованием уже чисто профессиональных, внятных лишь знатокам терминов). Это не словесно-образный, картинный пересказ, а почти философско-музыковедческий анализ музыки. Тем самым высвобождается собственная стихия музыкальных образов и, в максимально пока доступной для слова степени, живет своей жизнью в словесном повествовании.

Ромен Роллан, отчасти используя и философско-музыковедческий метод, прибегает к живописно-эмоциональному пересказу музыки; но, давая его в невероятных размерах, расширяя его до фантастической степени, он сознательно выводит слово и образ за грань, подвластную им, — здесь как бы предельным

сам по себе, «без слов» (ведь живет-то он в реальности не для нас, без наших слов). Музыка берedit многие силы и способности нашего существа, которые слово не может так задеть за живое. Вот почему словесная мысль бывает вынуждена пойти на поклон к музыкальной. Это — следствие либо неразвитости словесной мысли (как в древний период), либо ее высокого развития и самокритики (в новейшие времена).

напряжением этого способа представления музыки (словесно-зрительного) достигается его самокритика и выход за его пределы, так что опять-таки открывается не прямая, а символическая ценность выводящего музыку слова.

Превращение словесного повествования в поток музыкально организуемых образов в повести «Джамиля», в силу чего она временно просто преобразуется в поэму в прозе, объективно войдет в эту новейшую тенденцию в мировой литературе. Но природа этого превращения полистадиальна. Здесь более сложные отношения между словом и музыкой, через слово являемой. Здесь есть и прямое — не символическое, а пластическое — представление музыкальных образов через словесно-зрительные:

«Его (Данияра. — Г. Г.) голос вселился в меня, он преследовал меня на каждом шагу: с ним по утрам я бежал через мокрый, росистый люцерник к стреноженным лошадям, а солнце, смеясь, выкатывалось из-за гор навстречу мне. Я слышал его голос и в мягком шелесте золотистого дождя пшеницы, подкинутой на ветер стариками и веяльщиками, и в плавном, кружащем полете одинокого коршуна в степной выси — во всем, что я видел и слышал, мне чудилась музыка Данияра».

Эта вереница творческих замыканий (не автоматических контактов, а сопереживаний) его «я» с явлениями бытия есть хоровод: цепь этих ассоциаций уже организована не словесной мыслью, а мыслью музыкальной — это вариации, орнаментальная вязь образов. Недаром и роль слова здесь снижена: фраза не есть размышление, саморазвитие мысли с помощью слов, а просто перечисление однородных синтаксических форм с помощью внешнего, безвольного, союза «и». Слово здесь выступает не в своей высшей — мыслительной, а в своей низшей — назывательной — функции.

Здесь далее можно обнаружить и тот способ передачи музыки, который мы находим у Тургенева (рассказ «Певцы», где изображается сам процесс исполнения; игра на фортепиано Лемма в «Дворянском гнезде»).

Можно обнаружить и то движение смутных картин — воспоминаний, настроений, — которое аналогично передаче Толстым музыкальных переживаний:

«Я слушал Данияра прикрыв глаза, и передо мной вставали удивительно знакомые, родные с детства картины: то проплывало в журавлиной выси над юртами весеннее кочевье нежных, дымчато-голубых облаков, то... то... то...»

Все это — аналогии с новейшей литературой. Но в общем-то в ней такая главенствующая композиционная роль песни в повествовании воспринимается как архаический момент. Такой тип повествования, когда прозаический рассказ призван подвести и мотивировать стихотворение, песню, встречался на Западе в эпоху перехода от поэзии к литературе — прозе (роману): от словесного искусства для слуха — к словесному искусству для глаза — чтения. Эта стадия — в куртуазном романе в прозе (ср. даже «Vita Nuova» Данте), отчасти в повествованиях эпохи Возрождения, даже у Сервантеса (сонеты и вставные новеллы в романе).

На Востоке эта переходная ступень отстоялась не как переходная, а как наиболее стабильная: вся восточная проза перемежается поэзией (ср. индийская, арабская, персидская дидактическая проза, китайский роман «Сон в красном тереме», например, и т. д.).

Итак, чтобы объяснить появление у Чингиза Айтматова песни в прозаическом повествовании и отсюда — жанровый характер его повести, нам пришлось делать отдаленные заходы в эпохи мировой литературы. Их можно продолжать и дальше. Но тем самым и разоблачает себя такой метод рассмотрения, ибо от него — прямой путь к произвольному блужданию мысли: его выводы не имеют научной власти. Во всяком случае, поблагодарим его пока за то, что он хотя бы намекнул нам на те многие пласты, которые лежат в содержании и формальной структуре повести и которые имеют отношение ко всем приводившимся и многим другим фазам мировой литературы, художественного мышления в слове вообще, но не равны им.

Теперь нас логикой анализа выносит к новой и глубинной проблеме: мы разбередили, разъяли первое представление о повести, ее содержании и форме как о чем-то простом и показали (точнее, намекнули), что при желании в ней можно найти аналогии всему, что было и есть в жизни человечества и мировой литературе. Но именно этот плюрализм в объяснении чреват опасностью: вместо погружения в глубину вещи он может привести к игре поверхностных аналогий. Есте-

ственно поэтому рождается потребность в монизме, в какой-то единой шкале, в которой и процесс — ценности и стадии — мировой литературы (филогенез), и процесс индивидуальной особи (онтогенез — киргизской литературы) могли бы найти единый измерительный масштаб.

* * *

Но прежде чем мы это сделаем дедуктивным, синтезирующим путем, нам нужно с помощью индуктивного сравнения еще установить ряд соответствий между киргизским литературным процессом и мировым, чтобы расставить какие-то основные общие вехи.

Эпоха фольклора нас здесь интересует меньше, ибо типологическое родство его форм у разных народов уже не составляет проблемы для науки. Труднее обстоит дело с развитием литературы.

Поскольку литературы, подобные киргизской, вырастают на почве неизмеримо затянувшейся эпохи фольклора, напрашивается одно общее соображение: уже обнаруженная нами по «Джамиле» *полистадиальность* ускоренно развивающейся литературы имеет отца-мать в полистадиальности замедленно развивавшегося, стабильного фольклора. Один пример натолкнул меня на эту простую, но основательную мысль. Вот отрывок из «Манаса». На пышных поминках, которые богатырь Манас устраивает по своему другу Коктею, начинаются игры, состязания в стрельбе. Сооружают высоченный столб, поставив друг на друга шестьсот самых могучих стволов, подвешивают наверху золотой слиток — «джамбу», и:

Глашатаи вошли в толпу.
Объявили про стрельбу.
«Будет стрельба с коней!» — кричат.
«Кто в прицеле сильнее!» — кричат.
«Лук имеющий — стреляй!
Ружье имеющий — стреляй!»

И далее:

Была удалцам работа в тот день!
Луки проверяли они,
Ружья протирали они,
Ставили на подпорки их.
Пушки-единороги свои
Тщательно прочищали они.
Ставили на треноги свои,
Забивали снаряды в них,
Запальвали фитили...

Не правда ли, непривычное для европейских записей эпоса сочетание? Ахиллес, оказывается, кое-где возможен в эпоху пороха и свинца. Вывод свой Маркс сделал на эпосах «нормально развивавшихся» европейских народов — и для них появление огнестрельного оружия означало гибель эпического героизма. Крале Марко в одной из сербских юнацких песен элегически размышляет о том, что наступает конец героям, ибо при огнестрельном оружии трус может убить храбрца. Но у народов, сохранивших до новейшего времени архаические формы быта и сознания, наблюдается переходная эпоха, в которой образ Ахиллеса (здесь — Манаса), «Илиада» (эпический способ мышления) оказываются более общезначимой содержательной реальностью, чем заимствованные нововведения вроде пороха и свинца. В них не видят еще атрибутов другого всемирно-исторического принципа жизни, отношений между людьми и мышления (как это увидел Крале Марко в сербском предании), а наивно видят лишь некоторое уточнение, деталь оружия, вариант, который можно как внешний атрибут приложить к старому эпическому миропониманию. Эти атрибуты представляются совместимыми с его существом.

И вот появляются в эпосе такие гиперболы:

Грохнул опять в барабан Манас.
Из восьмидесяти четырех
Поднятых в небо ружейных дул
Огонь мгновенно полыхнул,
Одновременный грянул залп,
Дым всю местность затянул.
От гулов раздался гул —
Могучие скалы он колебнул,
Посыпались камни, словно горох,
Среди несчетных толп людских
Возник большой переполох.
Весь народ в тот миг оглох.
А силачи — богатыри все —
Попадали наземь в тот миг с коней, —
Как трупы, распростерлись на ней.
Оказался Манас-исполни
Всех своих силачей сильнее.
Остался на коне один.

Итак, залп восьмидесяти четырех стрелков, что составляет едва полроты современной пехоты, в эпическом мышлении предстает как грандиозное событие! Какая гипербола? Это — литота! Нельзя более оскандалиться, чем это делает здесь патриархальное мыш-

ление. Так это может выглядеть для развращенного рассудочной логикой и гипнозом количества, математической точности европейца. Но есть другое мышление — по качеству вещей. И это-то, качество, удерживает и выражает сама *форма* (стиль, пафос, последовательность, структура) эпического повествования, и имеющий уши слышать ее (а народ именно ее прежде всего и слышит) воспримет ее и здесь, и ему не помешают рассудочные вычисления о том, что эпосу нужен «батыр Манас могучий, как индийский слон», чтобы устоять там, где и не шелохнется современный рядовой пехотинец.

Во всяком случае, извлекаем пока очень важный для последующего развития литературы вывод: проникавшие все-таки в жизнь киргизов с Востока или с Запада либо самозародившиеся новые явления за нимением литературы осваивались эпосом, фольклором, в силу чего он обретал еще большую гибкость, устойчивость и жизнеспособность, что для последующей литературы и хорошо, и худо: в том смысле, что ей придется преодолевать сопротивление фольклора не архаического, а как-то уже приспособившего свою структуру, выработавшего известный иммунитет к новшествам жизни и мышления. Значит, «свято место» в культуре пусто не было: то, чего не делала несуществовавшая литература, исполнял фольклор.

* * *

Итак, с победой Данияра побеждает новый всемирно-исторический принцип жизни и человеческого характера. Но мы обеднили бы содержание и проблематику повести, если бы поняли Данияра и несомое им состояние мира как совпадающее с художническим идеалом рассказчика и тем, что имеет установиться в Киргизии. Это еще переходное состояние.

Там, где появляется Данияр, смолкает веселье, смех, наступает сосредоточенность и молчание. Сфера внутренней жизни души — это бездонный, глубокий, но сумрачный и хмурый мир. Простодушное восприятие жизни сменяется сомнением и размышлением. Люди начинают чувствовать свои отличия друг от друга, одиночество, и лишь индивидуальная любовь способна дать им какую-то устойчивость в мире. Теперь люди не защищены материнским крылом рода.

И когда Данияр и Джамия уходят в открытое море жизни, где они уже не будут ограждены от ее бурь теплотой кровно-родственных связей, рассказчик и восхищается их отвагой, но есть здесь и оттенок меланхолии и сострадания: эти люди уходят в неизвестность, и не ясно, что их ждет впереди...

Как так «не ясно»? Ведь они уходят в большую советскую социалистическую семью! — Это так, таково действительно то состояние мира, которое их будет окружать. Но внутри-то себя они несут не совсем это, а какое-то переходное состояние мира. Мы уже говорили, что у таких народов, как киргизский, в рамках социализма задним числом отчасти осуществляются процессы, происходившие в других странах после распада патриархального общежития и до установления социалистического. Данияр и Джамия во многом характеры переходной эпохи. Да, в каждом из них пробудилась титаническая личность, ибо, только опершись на мощь веры в себя, смог Данияр посягнуть на неслыханное, а Джамия это неслыханное осуществить. Но, поступив так, они совершают то, что называется в эстетике *трагической виной*. Они теперь изгой и обречены уже держаться как соучастники лишь друг за друга. Ибо поддержки в старом им уже нет — там они прокляты, а вот когда они заживут сами по себе в новом просторном — даже слишком, невыносимо для в недавнем прошлом патриархального человека просторном — мире, еще неизвестно: не начнут ли свою разъедающую работу память и раскаяние?.. Подобно тому, как заблуждались аксакалы, переоценивая возвращение блудного сына Данияра в род, ибо они не подозревали, что, находясь телом здесь, в душе своей человек может носить иной принцип жизни; так и Джамия, которая все-таки девушка-джигит, и Данияр, который все-таки акын, — не заблуждаются ли теперь и они, не затоскуют ли по безвозвратно ушедшему и, главное, ими же самими поправленному? И не будут ли они, живя в новых местах, работая на машинном производстве, среди близких по труду, но не по крови людей, во внутренней жизни души запоздало пестовать идеал пусть узких, но столь родных патриархальных форм жизни?..

Но это уже остается за скобками повести. Дальнейшая судьба Данияра и Джамии есть хотя и очень нас по-человечески волнующее и интересующее, но более

их частное жизненное дело, чем дело, входящее в художественный мир повести. В нем они свою роль выполнили и могут удалиться со сцены.

Но это значит, что содержание повести не сводится к судьбе Данияра и Джамилы: их полная драматизма история выступает как момент — но не для себя, а для чего-то другого. Для чего?

...Что осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?

Осталась картина, осталось изображение их в высшее мгновение страсти. И когда отзвенели страсти и перед нами явилась, прошла и истаяла реальная жизнь и любовь, — они остались как панорама жизни и любви, которую мы в любое время можем обозревать. И тут-то мы вспоминаем, что весь сыр-бор был затеян, все эти страсти были рассказаны — для чего? Всего лишь для того, чтобы объяснить, как рассказчик стал живописцем, понял, что в живописи его призвание, и как он написал свою первую картину.

«Вот опять стою я перед этой небольшой картиной в простенькой рамке. Завтра с утра мне надо ехать в аил, и я смотрю на картину долго и пристально, словно она может дать мне доброе напутствие».

Вот как изменилась шкала ценностей! Гомер не дерзнул бы сказать, что Троянская война произошла для того, чтобы он сочинил «Илиаду» (хотя «Илиада» действительно есть для человечества гораздо более значительная реальность, чем некогдашний набег ахеев на троянцев). А вот писатель нового времени говорит такое ничтоже сумняшеся и не задумываясь о «святотатстве», которое он этим высказыванием совершает.

Но раз он может спокойно говорить так, значит, ему на это дано право: и в Киргизии настало время, когда мысль, осознание жизни выдвигается в дело первенствующей важности — такое же, как и сама жизнь. И поэта Ч. Айтматова — этому симптом.

Итак, повесть начинается созерцанием картины, и этим же она заканчивается. Вновь нас включают в поток будничной жизни среди трудов и даже вдохновения — но не среди страстей. Для рассказчика-живописца они уже «пройденный этап», осуществленный за

и для него другими — Данияром и Джамилей. Для него есть его искусство и его мысль, но не ему отдаваться трагическим схваткам, где ставкой жизнь. Он призван и обречен на созерцание и осмысление. И этим он осуществляет третий необходимый всемирно-исторический момент в жизни своего народа: *самосознание*.

Повесть «Джамиля» и есть поэтическое самосознание современной Киргизии. Страна здесь через призму искусства созерцает три всемирно-исторические эпохи, пройденные ею за несколько десятков лет в условиях социалистического строя.

Вначале перед нами раскрылось исходное, «доисторическое» состояние мира: патриархальная жизнь аила (где люди просто живут как положено, не задумываясь над смыслом жизни) и соответствующие ему эпические формы понимания мира и человека. Это состояние мира нарушается в ходе усложнения жизни, становления личности, пробуждения в каждом человеке его «я». Перед лицом расширяющейся жизни, усложнения своих потребностей, рядом с другими индивидуальностями, которые идут своим путем, каждый человек становится в необходимость вырабатывать свое индивидуальное отношение ко всему, найти (понять) свой особый, неповторимый путь в жизнь и найти в себе свободную волю (страсть) проложить его. Эту стадию и осуществляют в повести Данияр и Джамиля. Завязка, течение и разрешение их драмы — это драма рождения страсти и осознания мира и себя в нем как чего-то особого. На этой исторической ступени мы любуемся мощными характерами, титаническими личностями, вступающими в драматическое столкновение с миром. Это излюбленная ситуация для *трагедии*, так же как предыдущему состоянию мира наиболее соответствует *эпос*.

На плечах этой художественно-исторической эпохи (этого поколения) вырастает следующая, к которой и принадлежит рассказчик. Здесь жизнь начинает входить в свои берега, в ней устанавливается какое-то равновесие. Уже не имеют смысла бурные поступки, возмущающие сложившееся состояние мира. Слишком много уже наделано. Наступает пора *понять*: откуда шли, к чему пришли и, следовательно, что же может быть дальше? И эта потребность исходит не из личностей только, но и из общества: оно прежде всего

заинтересовано в точном самопонимании, что оно теперь такое. В самопознании и осуществляется вновь гармония интересов личности и общества.

Повесть «Джамиля» и написана как попытка человека дать себе отчет, что такое жизнь кругом и что такое он сам в ней.

«Почему так непонятна и сложна жизнь?» — под конец выговаривает рассказчик-подросток тот скрытый пафос, который подвигнул его на повесть.

Ему словно нужно поделиться с читателем тем чудным оборотом жизни, которому ему пришлось быть свидетелем, и в беседе он как бы пытается в слове сформулировать для себя и понять непонятное и тем самым отогнать его, освободиться от него. Но тщетно: отныне он, как и весь отдававший от древа познания его народ, обречен на рефлексию, размышление — «на вечную муку понимать непонятное» (как сказал об этой муке познания Горький). И этот трагический перелом, необратимый процесс в жизни его народа окрашивает в несколько элегические тона все повествование. «Ибо горек плод познания, и кто умножает познание — умножает скорбь». Все они — и Джамиля, и Данияр, и все, что произошло между ними, и вся жизнь, отношения в айле — с самого начала подаются не утвердительно (как в народном эпосе), а вопросительно: они вроде должны объяснить себя рассказчику, оправдаться, отчитаться в своей разумности. Гомер, как писал о нем Толстой, прочитав его по-гречески, — орет, гогочет. Наш рассказчик размышляет, то есть судит.

Эпический певец не отделяет себя от описываемой жизни, и потому ему нет нужды определять свое отношение к ней. Он ее просто приемлет и славит, утверждает.

Здесь же у истоков рассказа стоит *вопрос*, недоумение (а не восторг, восхищение — как в эпосе). Но это значит, что рассказчик поднимается над изображаемой жизнью и, обозревая ее, сравнивает, чтобы прийти к какому-то заключению о ней, — словом, судит ее.

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу, —

как в свое время писал о своем новом, вопросительном отношении к жизни Пушкин. Но это значит, что

смысла отделился от жизни и стал чем-то более ценным, чем быстротекущая жизнь.

Патриархально-эпическое сознание не занято отыскиванием *причин* вещей, не копается в вопросе, почему свершилось то или иное событие (война, ссора, женитьба и т. д.), а принимает свершившийся факт на веру («воля богов»), как уже данное, и быстро переходит к описанию самих событий — в этом главный интерес эпического повествования.

У размышляющего же повествователя (а такой тип рассказчика присущ новому времени) описание событий, действий, поступков имеет цель не в себе, а в том, чтобы как-то через них докопаться до их скрытых причин, мотивов.

Для родового сознания Данияр не интересен. Он — пустое место, человек без поступков:

«...ведь в айле тот джигит на виду, который может постоять за себя и за других, кто способен сделать добро, а порой и зло причинить, кто, не уступая аксакалам, распоряжается на пиришествах и поминках, — такие и у женщин на примете.

А если человек, подобно Данияру, держится в стороне, не вмешиваясь в повседневные дела айла, то одни его просто не замечают, а другие снисходительно говорят:

— Никому от него ни вреда, ни пользы. Живет, бедняга, перебивается кое-как, ну и ладно.

Такой человек, как правило, является предметом насмешек или жалости...

— Бездомный, несчастный малый, — говорили о нем. — Хорошо еще, кормится в колхозе, а то впору с сумой пойти... Тихий он, безобидный, точно овца!

Постепенно люди свыклись со странным характером Данияра, а потом вообще перестали замечать его. Пожалуй, так оно и должно было быть: если человек ничем не проявляет себя, то о нем постепенно забывают».

А вот для размышляющего сознания тут-то и начинается работа: в одиночестве и «неделании» оно видит как раз поступок и дело особой важности и интереса. И вот рассказчик удивляется, вопрошает, предлагает.

Завязка повести не в приезде Данияра в аил, а в *вопросе*: почему это получилось, что я стал художником, как это было? — который мысленно задает себе рассказчик. Вопросительное отношение к миру и к людям не перестает преследовать его и дальше, и его не успокаивающаяся активность движет повествование. Вглядитесь в словесную фактуру произведения. Она пе-

стрил вопросами и недоумениями. Вот появляется Данияр — и сразу же обволакивается десятком вопросов:

«В такие ночи я всегда вспоминал о Данияре. Он обычно ночевал в копнах у самого берега. *Неужели* ему не страшно? *Как* только он не гложет от шума реки? Спит он или нет? *Почему* он ночует один у реки? *Что* он находит в этом? Станный человек, не от мира сего».

Вот такой каскад вопросов предваряет событийный сюжет в повести. Рассказчик словно заходит к Данияру с одной стороны и с другой, и так и сяк, примеривает к нему разные ситуации (мы это уже рассмотрели) и разные формы мысли и изложения, чтобы отгадать его и освободиться от вопроса: что есть Данияр? И далее ход событийного сюжета прерывают вопросы — так же, как удивляется и вопрошает коллективное «я» — хор в античной драме, — созерцая и пытаюсь понять поступки героев, их причины и волю богов.

Но вопрос есть завязка мысли. Это — действительное событие в сфере мышления. И бывает эпохи, когда такого рода действие есть наиболее жизненно важное. «Вопрос есть альфа и омега нашего времени», — писал В. Г. Белинский в статье о «Герое нашего времени». В эпоху осмысления, перехода от поэзии к прозе, рефлексии, размышлению сюжет как движение вопросов сменяет сюжет как движение поступков.

И когда Данияр запел наконец, рассказчик ликует: ужели найден ответ, разрешение?

«Я слушал и диву давался: так вот он, оказывается, какой, Данияр! Кто бы мог подумать?.. И мне вдруг стали понятны его странности, которые вызывали у людей и недоумение, и насмешки. Его мечтательность, любовь к одиночеству, его молчаливость. Я понял теперь, почему он просиживал целые вечера на караульной сопке и почему оставался один на ночь у реки, почему он постоянно прислушивался к неуловимым для других звукам и почему иногда вдруг загорались у него глаза, взлетали обычно настороженные брови. Это был человек глубоко влюбленный (рассказчик уже прямо дает определение. — Г. Г.). И влюблен он был, почувствовал я, не просто в другого человека; это была какая-то другая, огромная любовь — к жизни, к земле. Да, он хранил эту любовь в себе, в своей музыке, он жил ею».

Все те же «почему», которые в начале предстают в вопросительной форме, здесь предстают в форме

утвердительной. И уже наступает ослабление внутреннего напряжения (начало развязки повести), хотя событийный ее сюжет еще продолжает двигаться к своей кульминации: соединение влюбленных, неожиданная перипетия; весть о скором возвращении Садыка из гостепитая — и высшая точка конфликта в душе Джамили... и куда перевесит чаша весов?..

Искренно признаюсь: в этой точке повествования я был убежден, что они так и останутся любящими, но разделенными, в традиции классических восточных влюбленных: Лейли и Меджуна, Фархада и Ширин, Тахира и Зухры. Когда же бегство все-таки совершилось, я был убежден, что так это и должно было произойти, — к тому дело клонилось с самого начала. Эту подлинно художественную непреднамеренность мне здесь особенно важно подчеркнуть как раз в связи с тем, что повествование по жанру есть вообще-то размышление, рефлексия рассказчика над жизнью, которой он явился свидетелем. То есть художественная мысль непрерывно находится на грани, соседствует с мыслью отвлеченно-логической, рассудочной, и нет ничего легче, чем уже перейти к рассудочно-силлогистическому продвижению мысли, когда и читателю заранее ясно, что будет. Но эта грань никогда не переходит, отчего «Джамиля» остается художественным произведением, а не трактатом о жизни и характерах людей. То, что ни в одном месте мы не натываемся на рассудочные шарниры, связки, преднамеренное ведение сюжета к предначертанной цели, свидетельствует о том, что перед нами организм, а не система.

Таким образом, повествование в «Джамиле» состоит из сюжета в сюжете: драматическая история любви Данияра и Джамили (событийный сюжет) есть материал, исследование которого осуществляет другой сюжет — не менее драматический, но качественно иной природы: это история сознания — его рождение у подростка и его хождение по мукам. Мы видим, как он сначала живет не задумываясь; потом, видя отличие поведения Джамили и Данияра от принятого в айле, начинает удивляться, задумываться. Перед ним два разнородных состояния мира, и он начинает их сравнивать, просвечивать одно другим. Он к ним заходит то с одного, то с другого бока, и в этом процессе вырастают и совершенствуются

формы мышления и высказывания. И в конце он уже переходит к самосознанию: понимает, что он такое сам и каково его предназначение в жизни.

* * *

Нам теперь в нашем восхождении в процессе анализа ко все более сложным проблемам и явлениям предстоит выяснить самое широкое и всеобъемлющее: форму художественной мысли писателя. До сих пор мы вычленили в повести отдельные жизненно-исторические проблемы, жанровые особенности и т. д. и разбирали их существование независимо и отдельно от авторской субъективности.

Но всех этих членений в тексте, разумеется, нет: есть поток словесно зафиксированной художественной мысли автора. Как она организована? И если мы в предшествующих звеньях анализа пытались выяснить, не содержатся ли в снятом виде в повести эпохи и формы, которые проходило человечество и мировое искусство, то этим же вопросом мы, естественно, задаемся и здесь.

С самого начала в повести на переднем плане — рассуждающее «я» рассказчика, которое, выступив в прологе, тут же передает слово другому «я» — себе как подростку — и появляется вновь лишь под занавес. Перед нами — *обрамление*: одно «я» вставлено в другое.

Потому монологическое повествование сразу острено и сделано потенциально диалогическим. И хотя в дальнейшем повествовании все реальные события жизни, люди, разговоры и т. д. предстают в орбите размышляющего «я» подростка как предметы его сознания, это «я» само сразу поставлено на подобное же место: сделано предметом, вынесено на суд, на наблюдение.

И в продолжение всего повествования, хоть мы сразу и забываем об этом, рефлектирующая мысль подростка сама находится под вопрошающим и изучающим взглядом, облучается им. И этот взгляд незримо сидит все время в нашем читательском восприятии.

Что этим достигается?

Представим себе, что рассказчик вел бы повество-

вание от своего же «я» и не передоверил бы слово «себе»-подростку. Тут же исчез бы тот самый аромат первого пробуждения мысли, ее первых актов, первых и самых наивных (но часто и самых глубоких) «почему», который окрашивает все повествование.

Точнее, это не просто аромат, приправа, а это, собственно говоря, главная художественная тема повести, тот предмет, который в ней исследуется и по отношению к которому сама история Данияра и Джамили оказывается подсобным средством: чтобы понять свое возникновение и действие, сознание должно наблюдать себя на каком-то объективном предмете — он выступает оселком, проявителем, материалом для того, чтобы процесс сознания мог в чем-то материализоваться, отразиться, выйти из внутренней неведомой нам глубины на свет божий и стать явным для всех.

Но не усложняем ли мы, не надумываем ли мы все эти «этажи», «надстройки» и «вкладыши»? Для чего это нужно?

Нет, такая организация повествующего и размышляющего слова диктуется именно полистадиальным содержанием повести. В самом деле, познание патриархальной жизни в ее истине может осуществиться, лишь если ее просвечивать исторически более высокой ступенью: а именно — трагической ситуацией Данияра и Джамили. Познать их, в свою очередь, уже нельзя из патриархального состояния (для него и его эпических форм мышления они, как мы видели, непроницаемы). Они остраиваются как высшей инстанцией зреющим мышлением подростка, питающимся соками их жизни и судеб. Но суть познания в том, что оно бесконечно, и для этого должно бесконечно вставать над самим собой — быть самосознанием, критикой самого процесса познания. И вот появлением «я» зрелого рассказчика в прологе и в конце делается тот необходимый и достаточный сдвиг, который и дает возможность подозревать следующий этаж познания. Но художественный такт писателя заставил его вовремя остановиться и ограничиться лишь этим сдвигом. Ибо, пойдя он дальше, явилась бы иная, может быть, более сложная художественная проблема, — но та художественная идея, которая решается в повести «Джамиля», была бы начисто разрушена. Пока же здесь сама форма самосознания полностью соответствует тому, что познается.

Роман здесь невозможен: ему было бы место, если бы, например, шел уже рассказ о жизни тех же Джамилы и Данияра *после* их бегства, среди прозаически устроенного мира, где люди — частные индивиды, и т. д. В нем могло бы иметь свое место и то, о чем рассказывается в повести, но либо как сухая предистория, либо — если в поэтическом жанре — через видение: сон или воспоминание (как в «Сне Обломова»), то есть как нечто вынесенное за скобки настоящего времени (специфической для романа прозаической реальностью), ибо сразу сдвигает его пропорции.

Однако прозаическое состояние мира уже затронуто в повести (это — подросток, которому нужно найти свою профессию, свое место в жизни; это будничные труд молодого живописца, его поездки в аил за материалом и сюжетами), и потому она именно *повесть*, а не поэма, — но затронуто лишь с края, в точке его соприкосновения с «поэтическим» состоянием мира. Чтобы явить в их живой, простодушной красоте и патриархальную жизнь рода, и эпические его представления о человеке, нужно, чтобы рассказчик относился бы к ним серьезно, простодушно, изнутри («я» взрослого рассказчика может ими любоваться, но мы не поверим, что он может мыслить и оценивать жизнь, исходя из этих форм). Таково сознание отрока: он вырастает как джигит и с молоком матери впитывает эпическую шкалу ценностей: быть первым по силе, в скачках, в игре, в песне и т. д. Но он уже учится в школе и начал задумываться и со стороны взирать на это. Он поэтому уже причастен к прозаическому состоянию мира, подвержен рефлексии, и потому через него можно остранять эпическую жизнь. Но делать его здесь более серьезным и взрослым нельзя. Ибо он должен уметь естественно и непринужденно смотреть не только сверху, стоя *над* родом и над Данияром и Джамилей, но и *из* рода взирать на Данияра и Джамилю — удивляться им снизу, с позиций патриархально-эпических ценностей. Вот почему «Джамиля» — уже повесть, проза, но такая, которая еще не потеряла родства с лиро-эпической поэмой. И тот факт, что кульминация повествования занята длительным описанием песни Данияра, как раз и свидетельствует о переходном характере жанра.

Мало того, если мы приглядимся еще внимательнее к самому способу художественного видения, то

мысль писателя, поэта здесь как-то необычно для современного литературного сознания сливается с пластическим зрением живописца и скульптора и со слухом музыканта. Этот художественный синкретизм совсем не есть просто индивидуальная особенность писателя Чингиза Айтматова. Здесь в очень яркой и чистой форме выразился тот тип художественного сознания, который наиболее соответствует данной исторической ступени киргизского народа.

В повести с самого начала нас ошарашивает слишком уж «эстетский» поворот, зачин повествования: рассказ о живых людях затевается для того, чтобы объяснить сюжет картины. Рассказчик постоянно прерывает размышления, чтобы полюбоваться видом или позой, которую в данный момент принимают персонажи. Примеров такого рода не счесть, мы приведем один, чтобы выяснить особый характер зрения рассказчика.

«И нельзя было не заглядеться на нее. Чтобы взять с борта брочки мешок, Джамиля вытягивалась, изгибаясь, подставляла плечо и закидывала голову так, что обнажалась ее красивая шея и бурые от солнца косы касались земли».

Это не зрение живописца, это — зрение *скульптора*: он видит рельефы, пластические объемы, а не цвета и линии.

И это не случайно. Зрительные впечатления, которые за века и тысячелетия нагнетались в сознании кочевого народа, связаны в большинстве своем с движением, пластикой тел (людей и животных). Увидеть, различить цвет и линию можно уже на остановившейся предметности — и *живопись* возникает, как правило, уже у оседлых, земледельческих народов. Цвет и линия, как более отвлеченные способы представления пространства и тел, возникают и интенсивно развиваются в Киргизии уже в наше время.

Но, во всяком случае, показательно, что структура художественного образа, в котором киргизский народ в наше время начинает осознавать себя и мир, в гораздо большей степени, чем типическая структура образа в современной русской литературе, насыщена зрительным (пластическим и живописным) моментом. Даже музыкальные впечатления (от песни Данияра) писатель рискует представить чисто изобразительно:

«Я слушал Данияра, прикрыв глаза, и передо мной вставали удивительно знакомые, родные с детства картины: то проплывало в журавлиной выси над юртами весеннее кочевье нежных, дымчато-голубых облаков; то пронеслись по гудящей земле с топотом и ржанием табуны на летние выпасы, и молодые жеребцы с нестриженными челками и черным, диким огнем в глазах гордо и ошалело обегали на ходу своих маток; то спокойно лавой разворачивались по пригоркам отары овец; то срывался со скалы водопад, ослепляя глаза белизной всклокоченной кипени; то в степи за рекой мягко опускалось в заросли чья солнце; и одинокий далекий всадник на огнистой кайме горизонта, казалось, скакал за ним — ему рукой подать до солнца — и тоже тонул в зарослях и сумерках».

Вдумаемся в сам набор картин-кадров. Да это же все те основные «типические» зрительные образы, которые следовало бы привести, чтобы дать «научно» точное представление о Киргизии. Здесь нет фальши, нет никакого произвола субъективных зрительных импрессий, как это неизбежно будет при слушании сложных симфонических построений у современного сложного интеллигентного человека.

Здесь слушается отстоявшаяся веками песня, и ей соответствуют народно отстоявшиеся зрительные впечатления. И в то же время эти «государственно общественно значимые» картины возникают здесь непринужденно, как самые интимные воспоминания детства. Вот даже в этом факте произвольно выражается существующее в Киргизии исходное патриархально-эпическое единство индивида с народным целым, которое раньше мы доказывали логическим путем. Здесь оно обнаруживается как самый элементарный, само собой разумеющийся и очевидный факт киргизской жизни, над которым и задумываться нечего: так он всем ясен.

Эти картины играют роль отстоявшихся веками зрительных понятий, категорий, которые создает наше первое «чувство-теоретик» — глаз для духовного освоения реальности, поднятия ее в наше сознание.

Таким образом, если в произведении Ч. Айтматова совершается самосознание киргизского народа, то гносеологическая форма, в которой оно осуществляется, в гораздо большей степени, чем, например, в современной русской литературе, насыщена материей, телесностью жизни и вещей. Это еще первая ступень отвлечения идеальных понятий (представлений) вещей от самой их материальной плоти. И здесь — неповторимая художественная прелесть этой «архаической» гносеологической формы.

Она в то же время звучит ультрасовременно, поскольку обретает новую почву в современном искусстве — кино. В нем человечество, после того как до самой высокой степени интеллектуализировало художественный образ (в романах-философемах Достоевского и Томаса Манна, например), вновь жадно приникает к чувственной плоти вещей, и духовность человека, его внутренняя жизнь и мысль находят рядом с ней живой источник художественного обновления.

Сцена любовного слияния Джамили и Данияра построена сплошь на живописных метафорах. Это тождество пейзажа (гроза) с состоянием героев (литературный прием очень старый, уже переиспользованный классическим реализмом XIX века) здесь обретает живую выразительность от своей кинематографической фактуры (ср. изображение любовного слияния героев в фильме Г. Чухрая «Сорок первый»). Вглядимся:

«— Данияр, я пришла, сама пришла, — тихо сказала она.

...И опять тишина, только с мягким всплеском оборвалась в реку подмытая глыба земли.

— Разве я виновата? И ты не виноват...

Заналенный ветер набежал на степь, вихрем закружил солому, ударился в пошатнувшуюся юрту, что стояла на краю гумна, и косяком заюлил волчком по дороге... Голубые молнии одна за другой, изламываясь, вонзались под обрыв в реку. Зашуршали по соломке косые студеные капли дождя...

— Повернись, дай мне поглядеть тебе в глаза!

Гроза разразилась.

Забилась, хлопая крыльями, как подбитая птица, сорванная с юрты кошма. Бурными порывами, словно целуя землю, хлынул дождь, подстегнутый понизу ветром. Нанасось, через все небо, раскатывался могучими обвалами гром. Весенним палом тюльпанов зажигались на горах яркие вспышки зарниц...»

Перед нами явление очень характерное для образности молодых литератур. Современный сноб, воспитанный на литературах с большой традицией, столкнувшись с подобной образностью, может брезгливо отвернуться: все это давным-давно было у нас — и гроза как метафора страсти, и небо, обнимающее землю и изливающееся на нее дождем. Он будет прав лишь с точки зрения внешнего узнавания. Но *узнавание* есть лишь низшая ступень соображения и художественного переживания, и она, как правило, закрывает путь в высшие этажи. Так, когда я в сотый раз слышу симфонию Бетховена, я могу узнавать ее мотивы, гар-

монии, разработку, — это еще не есть проявление художественного переживания. Оно начинается, лишь если я сумею заново подключиться и начать слушать и следить за движением музыки, как в первый раз.

Такие неповторимые акты нового сотворения внешне знакомой нам образности (на самом деле, как мы уже пытались это показать, очень сложной по своему стадильному содержанию) непрерывно совершаются в современных молодых литературах, и современный эстетический вкус будет ограничен и как раз недостаточно современен, если он не найдет в этом источник художественных переживаний.

Если художественное сознание автора, с одной стороны, тяготеет к живописно-зрительному изображению, то, с другой стороны, художественный образ в повести тяготеет к музыке, песне, и это приближает повесть к лиро-эпической поэме (в духе классических восточных поэм о Лейли и Меджнуне, Фархаде и Ширин и т. д.), какой она на некоторое время и становится в длительной кульминации повествования, заполненной целиком песней Данияра. Но об этом мы уже говорили.

Таковы те пласты содержания и формы, которые в «снятом виде» содержатся в повести «Джамиля». Чтобы вновь «снять» их, раскрыть, нам пришлось просветить это произведение на экране мировой литературы.

* * *

Таким образом, анализ повести «Джамиля» показывает, что каждый факт советской многонациональной литературы таит в себе как бы *двойное содержание*. Если определить место повести «Джамиля» в русле общесоветской литературы, то она находится среди литературных явлений второй половины 50-х годов.

Наметившийся после XX съезда партии интерес к личности человека, его психологии, индивидуальному поведению, которое не поддается шаблонной оценке, а требует конкретного вживания в душу и положение именно этого человека, и переосмысление в этом свете недавних событий Великой Отечественной войны — эта литературная проблематика решается и в произведениях М. Шолохова («Судьба человека»),

К. Симонова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова и др. Произведения последних имеют даже некоторую одностронность в объяснении мира и человека, естественную после односторонности предшествующего литературного этапа, с которым они внутренне полемизируют.

Так и повесть Чингиза Айтматова разрабатывает ситуацию примерно такую же, что и Касымалы Баялинов в повести «Счастье» (1944). Там рассказывалось об инвалиде Отечественной войны, которому изменяет его невеста Джамия (ср. линию Садык — Джамия в повести Ч. Айтматова). Герою повести «Счастье» Джанару, когда он по возвращении на родину случайно сталкивается с Джамией и ее новым женихом, «страшно не это (не измена), а то, что Джанар видит перед собою новую Джамию, какой он не знал, — Джамию расчетливую, как торгаш». Джанар понимал, что бросила она его не потому, что полюбила другого, но побоявшись обузы»¹.

Так, наверное, думает о своей жене Джамиле, возвратившись с фронта, Садык. И, с точки зрения общей нормы, женщина, в годы войны изменяющая мужу в то самое время, когда он лежит в госпитале и поддержка жены ему жизненно необходима, достойна осуждения. В повести Баялинова, писавшейся в годы войны, не могла быть допустима многозначность в оценке одного и того же факта и поступка, и художественная точка зрения не имела никаких моральных оснований расходиться как с юридической, так и с мнением «всех» окружающих.

Напротив, в повести Айтматова, которая пишется на том этапе советской литературы, когда общественный интерес устремлен на *индивидуальную* мотивировку человеческих поступков, эстетически ценным оказывается не подход к Джамиле и ее измене мужу извне, с точки зрения патриархальных и юридических нормативов, но изнутри: из существа ее характера и ее отношений с Садыком. И здесь-то неожиданно обнаруживается, что «измена» Джамии, у которой в любви впервые пробуждается ее «я», ее личность, выступает поступком тысячекратно более нравственным, чем ее верность обычаю и нелюбимому и не понимающему ее индивидуальности мужу, и что для этого поступка от человека требуется столько душевного бла-

¹ Богданова М. Киргизская литература, с. 242.

городства, силы и честности, сколько в иных условиях — для верности.

Если обратиться далее, от содержания к форме повести Ч. Айтматова, то и она находит себе место в потоке общесоветской литературы второй половины 50-х годов. Более широкое, чем прежде, выявление индивидуального писательского почерка, использование приемов современного мирового искусства: с одной стороны, подтекст, недосказанность, эскизность, с другой — смелость фантазии и широких художественных обобщений — все это мы найдем в повести Ч. Айтматова. Повествование ведется во многом с наивной точки зрения отрока (ср. аналогичное просвечивание жизни взрослых через детское сознание в повести В. Пановой «Сережа» — и это в нашей современной литературе есть черта именно взрослой, а не детской литературы). В то же время в кульминацию повести, в рассказ о пении Данияра, в повествование смело вводится эпический размах, патетика и приподнятость.

Таким образом, если бы надо было охарактеризовать повесть «Джамия» и Чингиза Айтматова тех лет как писателя, их следовало бы локализовать в плеяде молодых советских писателей, выступивших с новым словом после XX съезда партии. При этом о повести можно было бы сказать примерно то, что мы только сейчас (на последних двух страницах) преподнесли читателю. Можно было бы добавить, что все эти черты содержания и формы советской литературы 50-х годов проявляются у киргизского писателя в некоем «неповторимом национальном своеобразии». И в качестве иллюстрации упомянуть Манаса, образ которого возникает в связи с песней Данияра, воодушевляет идущих на фронт киргизов, и тому подобные приметы местного национального колорита.

Но ведь мы в первой части нашего анализа «Джамии» попытались показать, что содержание и форма повести заключают в себе нечто гораздо большее, чем это можно выявить, если за основу рассмотрения брать лишь 50-е годы XX века и их отражение в советской литературе.

И вот здесь в заключение анализа повести «Джамия» я выскажу несколько общих соображений о «построении» истории многонациональной советской литературы.

Каждый факт многонациональной советской лите-

ратуры таит в себе как бы двуплановое содержание, и выявить его целиком можно, лишь если рассматривать его одновременно в двух рядах: 1917-й — сей год; начало истории человечества — настоящее время.

Это очень сложная философско-гносеологическая и теоретико-литературная проблема, но она не выдуманна, а есть самая важная реальность истории советского общества и литературы: в рамках социалистических обществ и советской литературы народы и их словесность восходят от древнейших исторических ступеней — к современности.

Если обратиться за аналогией к точным наукам, следует исходить из системы координат:



где Y — история советского общества и его авангардной, наиболее представительной — русской — литературы с 1917-го по настоящее время, а X — все стадии и жанры¹ словесности: от

первобытного синкретизма — до социалистического реализма, от магического заклинания — до полифонического романа.

Что касается практического расположения и рассмотрения литературного материала, я представляю себе это так. Во-первых, литературный факт — это произведение, а не писатель, следовательно, надо «выстроить» в один ряд не индивидуальности писателей, а индивидуальности произведений, и не по степени их абстрактно-субъективно оцениваемых «художественных достоинств», а по тому, насколько полно они выявляют ту или иную (а то и несколько сразу) ступень литературного развития (жанр). Практически здесь возможны несколько путей. Можно начать с произведений (фольклора, а затем и литературы), стадияльно (жанрово) наиболее архаических или сохраняющих «рудименты» древних форм мышления, и постепенно восходить к более расчлененным, сложным, исторически более поздним.

¹ Как показывает теоретическое рассмотрение, это — одно и то же: каждая стадия отличается в определенный жанр, наиболее ей соответствующий; жанр же излучает из себя стадию, ее содержательную проблематику.

Но при таком расположении не ясна будет своеобразная историческая ситуация, в которой происходит это восхождение: оно же осуществляется не просто само по себе, но в обстановке зрелой исторической эпохи, среди литературных произведений необычайно сложных по содержанию и форме, которые воздействуют на художественное сознание и чукчей, и киргизов и т. д., энергично подтягивая их сразу к современному уровню. Отсюда — та полистадиальность каждого явления советской многонациональной литературы, которую мы пытались конкретно вскрыть выше в анализе повести Чингиза Айтматова.

Вот почему имеет смысл и другое расположение материала. Чтобы сразу очертить диапазон взаимодействия, надо дать исходную литературную ситуацию первых лет революции. На одном ее полюсе (1918 год) «Двенадцать» А. Блока и «Левый марш» В. Маяковского, на другом — произведения, так сказать, еще вне времени (хотя и в пространстве): народные песни, сказки, эпосы и первое проникновение в них примет нового времени (практически — вообще времени, ибо только теперь для них начинается историческое развитие).

Таким образом, в истории советской литературы должно быть две части, в которых один и тот же литературный материал будет рассматриваться с двух разных точек зрения¹.

При этом, чтобы не было никаких недоразумений, нужно сразу разъяснить: речь здесь идет не о том, что все в литературе повторяется и ничего нового не возникает, а о том, *каким методом* рассмотрения можно *вскрыть* эту *новизну*, конкретно выявить, из чего она состоит. И сделать это можно, если в сознании исследователей будет постоянно присутствовать весь донныне известный путь мировой литературы, все ее стадии и жанры как возможность, как потенциал пути каждой из советских литератур.

В итоге «тело» советской литературы предстанет одновременно как «тело» мировой литературы (во всяком случае — ему аналогичное) и история советской

литературы практически превращается в историю мировой литературы в ее важнейших и необходимых (раз они воспроизводятся в своеобразном виде даже в XX веке) звеньях.

Да, ни в одной стране в мире не было, нет такого одновременного и живого сосуществования почти всех известных в истории эпох жизни и мышления, которое налицо в истории советского общества за 70 лет. И грех было бы не воспользоваться этим преимуществом для более глубокого осмысления закономерностей литературы вообще.

¹ Я не предлагаю здесь неслыханного дублирования, так как оно уже есть: монографические главы, занимающие львиную долю места в обычных историях, дублируют не только общие очерки, но и друг друга — обо всех писателях говорится примерно одно и то же, с некоторыми вариациями.

Всякая теоретическая идея имеет свое личное происхождение, и отдать себе в этом отчет полезно как для уяснения содержания и пределов самой идеи, так и чтобы не придавать ей ценности большей, чем она того стоит.

Была весна 1955 года, мне шел двадцать шестой год. Совпадали весна историческая у нас (канун XX съезда) и в моей жизни. Душа расширялась, ум жаждал объять необъятное и все понять: и смысл жизни, и путь истории, и свое место тут. Хотелось заниматься мировой литературой, философией, но я был принят в аспирантуру Института мировой литературы жестко прицельно — с тем, чтобы стать специалистом только по истории болгарской литературы. При моих глобальных аппетитах, при желании мыслить «в мировом масштабе» это мне казалось узко, прокрустовым ложем. Я жестоко страдал. Читал я тогда по долгу службы, без особого энтузиазма, «Историю новоболгарской литературы» Бояна Пенева, а для души и духа занимался Гегелем: вникал в шестивие мирового духа сквозь историю. И вдруг в один поистине прекрасный день сверкнула искра — и два эти процесса спаялись в уме: в саморазвитии индивидуального

духовного организма (история болгарской литературы) увиделась возможность проследить, понять и выверить необходимые стадии духовного развития человечества. Онтогенез воспроизводит филогенез, то есть развитие особи, индивид повторяет эволюцию вида.

И возникло тогда во мне как бы двойное, стереоскопическое зрение: на переднем плане движется история болгарской литературы, а за каждым фактом и этапом ее провидятся аналогичные явления в развитии западноевропейской и русской литератур — и так, что они питают друг друга смыслами и взаимно объясняют друг друга. Все болгарские факты стали как бы с двойным дном.

Теперь уже чтение Бояна Пенева начало быть захватывающе интересным, рождало мои собственные пометки, сравнения и т. п. Исследование становилось и моим волеизъявлением, самоутверждением и самоуяснением. В самом деле: я ведь тоже мальчй индивид, который должен соотнести свою жизнь с сутью и длением рода людского. Познание болгарской литературы в свете литературы мировой становилось, таким образом, во мне проекцией Сократовой работы самопознания в ходе познавания бытия.

Так что уже три слоя стал сплавлять и воплощать в себе текст «Ускоренного развития литературы»: два слоя видимые — история болгарской литературы на фоне литературы мировой — и слой невидимый, тот, откуда и исходила вся энергия и воля мысли: страсть познать самого себя и пройти положенный человеку круг бытия, чтобы все его необходимые стадии не миновали тебя. Так что Фаустово прорастание индивида чрез толщи и фазы бытия явилось внутренней матрицей теории ускоренного развития культуры.

Но откуда эта «ускоренность»? Да разве не понятно, что все оттуда же! Ведь я и был тогда тот самый молодой человек, который «и жить торопится и чувствовать спешит», так что мне тогда было естественно все чувствовать и трактовать *accelerando*¹.

Исповедь будет не полна, а значит и не честна, если не признаться, что накануне я был промыт и очищен болезнью: четыре месяца пребывал в условиях, напоминающих «Волшебную гору» Томаса Манна.

¹ Ускоренно (*ит.*) — термин музыкального исполнения.

Я был остановлен — как конь, бурно и стремительно мчащийся по жизни, осаживается на всем скаку. И, ошеломленный, задумался и перетряхнул и жизненный опыт, и миропонимание свое. То есть образовался вакуум, лоно для зачатия идеи.

И еще я оказался тогда в ситуации Онегина в конце романа: пренебрегнут пренебрегнутой некогда мною, и в бессильном раскаянии выгрызал нутро свое. Библиотека и книга и бумага становились единственным прибежищем от эринний запоздалого раскаяния и от чувства своей негодности для дела жизни. В этой реактивности тем лютее набирала силу и стремительность ракета мысли.

Потом, утолив первый голод по жизни и по культуре, я перестал любить процесс и переменчивость и стал ум свой прилеплять не к тому, что изменяется, но что стоит, пребывает неизбылемым в смене веков. Я сошел с исторической точки зрения и принялся исследовать содержательность форм бытия¹, описывать национальные образы мира². И в этих работах дается как бы корректив к тому безоглядному упоению историческим детерминизмом, которым дышит «Ускоренное развитие литературы».

Что же мне делать? Брать и переписывать сейчас сей прежний опус и приводить его в соответствие с нынешними своими позициями? Но ведь я не убежден, что я теперь стал умнее и мыслю истиннее, чем тогда. Просто во мне сейчас другой ум, видящий иные аспекты действительности и уже не видящий тех, которые я видел и любил тогда. Отношение автора к своим прежним сочинениям должно быть подобно пушкинскому перелистыванию жизни своей прошедшей:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

(«Воспоминание»)

¹ См.: Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., Просвещение, 1968.

² См. статьи: Гачев Г. О национальных картинах мира. — Народы Азии и Африки, 1967, № 1; Национальные образы мира. — Вопросы литературы, 1987, № 10; и кн.: Гачев Г. Национальные образы мира. М., Советский писатель, 1988; и др.

И единственный критерий, гарантирующий, что из духа твоего выльются мысли и слова, имеющие отношение к истине, — это чтоб в каждый данный момент максимально самоотдаваться видимой и любимой тобой части истины, детали ее бесконечной фрески.

Сентябрь 1977

(Послесловие к болгарскому изданию книги «Ускореното развитие на културата». София, Наука и изкуство, 1979.)

Еще десять лет прошло — «и сам, покорный общему закону, переменился я» — и проблемы, и стиль (как у живописца сменяется манера). Но выпускать их в сложившийся давний текст? — Получится какофония. И лишь в обрамлении пред- и послесловий возможно дать понятие о совершившемся далее развитии. Чем? — Лоскутом ткани нового стиля мышления и образа.

Во-первых, требуется дать уточнение к термину «ускоренное». Принявшись в последние годы заново заниматься естествознанием, механикой (с целью строить мост — или рыть туннель? — между этими, столь разошедшимися в наше время, сторонами культуры¹), я понял, что движение, которое я описывал, скорее *замедляющееся*, чем *ускоряющееся*, то есть «с отрицательной второй производной по времени», как говорят в механике. Там ускоренное движение — это такое движение, скорость которого, меньшая в начале, затем возрастает: была, например, у тела начальная скорость 2 м/сек., но при постоянном приложении силы образуется ускорение, допустим 1м/сек., так что в каждый следующий момент скорость нарастает: в первую секунду — 2м/сек. + 1м/сек. = 3 м/сек.; во вторую секунду — 4 м/сек., и т. д. В «ускоренном» же общественном, духовном и культурном развитии народов сначала — вспышка, толчок — и скорость максимальна именно в начальный момент, когда совершается контакт и замыкание с более развитыми культурами

¹ См. мои статьи: Гуманитарный комментарий к естествознанию. — Вопросы философии, 1976, № 12; а также: Вопросы литературы, 1976, № 11; О возможном содействии гуманитарных наук развитию естественных. — В кн.: Методологические основы взаимодействия общественных, естественных и технических наук. М., Наука, 1981.

ми, так что бурно протекают первые десятилетия; а потом импульс растекается, и народы эти, входя в более плотное сцепление с современным уровнем цивилизации, развиваются все более равномерно и почти в одном темпе с окружающими странами, хотя волны от первотолчка все время продолжают прокатываться и в каждый момент налагать свой тембр на текущее состояние.

Так, в Болгарии с конца XVIII века, когда, после полутысячелетнего застоя под османским игмом, в стране начинается национальное возрождение, первые деятели на поприще культуры совершают основное навёрстывание: совмещают в своей деятельности и творчестве огромные исторические, разностадийные пласты. В деятельности этих людей более всего динамики и скорости, они выламываются из типа современного (по их времени) человека, тогда как последующие все более соответствуют этому типу. Паисий реализует для Болгарии две тысячи лет европейской цивилизации (от гомеровской стадии до романтизма), Софроний — тысячу, Берон — полтысячелетия, Геров — три века, а фазовый диапазон последующих деятелей культуры: Петко Славейкова, Ботева, Вазова... уже сужается до двух-одного столетия (от Просвещения до критического реализма). Так что если вначале резок перепад между пространство-временами трех «тел (систем) отсчета»: западноевропейской, русской и болгарской, то затем тенденция ведет к их выравниванию. Через сто лет после Паисия появляется Иван Вазов — писатель-реалист уже вполне в стиле европейского XIX века, хотя и в нем, конечно, есть некоторая полистадийность и синкретизм.

И в России Ломоносов — энциклопедист в духе Ренессанса, как Леонардо да Винчи, а Пушкин уже более вписывается в европейский литературный процесс начала XIX века с его течениями от романтизма к реализму, хотя и не укладывается в них, ибо в нем бурлит ренессансность и еще многое другое...

И в XX веке, после Октябрьской революции, младописьменные народы имеют в начале деятелей универсального типа, а затем они все более специализируются — как писатели, ученые и т. д. То же происходит в странах Латинской Америки и Африки и отчасти — в Азии.

Эта закономерность сказывается и в индивидуаль-

ном художественном развитии: например, Чингиз Айтматов. «Джамиля» — еще национальная поэма-песнь, как «Лейли и Меджнун», с героем — акыном и строителем, как Фархад. А «Белый пароход» — уже мастерски сделанная литературная повесть, стилизация под сказ и наивное сознание, с четкой рационалистической идеей, повесть-притча, роман à these, как обозначают это французы, хотя и здесь есть мифологемы: и Мать-Олениха, и Белый пароход, и дитя-рыба.

Причем если первые деятели «ускоренного» развития имеют только национальное значение: ни Паисий, ни Ломоносов, ни даже Пушкин европейскому миру не нужны (у каждого народа аналогичные им деяния и стадии совершены своими деятелями), то уже Толстой и Достоевский незаменимы в мировой цивилизации. В них дозрел плод, завязь которого — в ускоренном развитии России с Петра I. В них та единая магма, что пульсирует в жилах земной цивилизации и прокатывается в муках разновременной складчатости по разным странам, образуя отовсюду видные пики-ориентиры.

Так что это исследователь культуры ускоренного периода в своей точке зрения, в своем понятии и арсенале должен предполагать весь набор возможностей: и стадий, и фаз, и жанров, и форм — всю историческую палитру держать в уме, когда что-то выговаривает и определяет; а реализуются ли они все — это проблема...

Среди многих вопросов, которые поднимались за эти десятилетия в связи с теорией ускоренного развития, неизменны два: первый — обязательно ли проходить все стадии и как тогда быть с индивидуальным и национальным своеобразием; и второй — хорошо это или плохо — ускоренное развитие?

По первому вопросу, повторяю; в уме исследователя должны быть ожидания и готовность встретить в исследуемой литературе все стадии — и тогда он уловит, как и какая потенция реализуется. Ее же контекст позволит выявить и индивидуальное своеобразие: узор прочертится по канве повторяемости...

А по второму вопросу... И хорошо, и плохо. Плохо потому, что есть опасность поверхностного усвоения последних достижений современного, без глубокой их проработки: даром достается то, на что другие народы отдали века и потратили немало пота и крови: жанр

романа, автомобиль, юриспруденция... Взята форма, а настоящего гражданского правосознания и самочувствия личности не выработано. Получается карикатура на право и суд, а в сущности, действует патриархальное кумовство, и какой-нибудь «президент национальной республики» ведет себя как капризный монарх — феодал, а при нем — подпевалы-вассалы... Это не то, что, скажем, Голландия или Англия, где еще в XIII веке йомены добились Великой хартии вольностей и граждане отстаивали свои права в ходе многовековых боений. А тут в XX веке племя получает самую демократическую в мире конституцию, списав ее с некоего передового образца, а как пользоваться этой формой — не ведает.

А проходить-то народу классы истории все равно надо. И если в социализм шагают прямо из общинного коллективизма или из патриархального рабства (не развив тип самостоятельного хозяина, чувство личности и гражданина), есть опасность, что так и будут ждать от начальников руководящих указаний, а экономика и культура, без глобального подстегивания, могут застыть.

Раб нерадив: не принудь господин повелением строгим
К делу его, за работу он сам не возьмется охотой, —

как говорил Одиссею Эвмей, «свинопас богоравный» («Одиссея», песнь семнадцатая).

Так что тут — смотря как получится: бывает, что минусы предыдущей ступени, вливающейся в новую, погашаются плюсами последней; бывает, что плюсы прежней складываются с плюсами новой формации; но бывает, что и минусы той и другой плюсятся и образуют могучий тормоз прогрессу... «Совпадение или несовпадение по фазе», как выражаются физики, тут равно возможны.

Ускоренное развитие стран, народов и культур — просто факт бытия, истории и, в особенности, современного мира. В нем есть и силы-элементы, так сказать, Рока, Судьбы, что вяжет, — но и полет и разгон Свободы и Творчества.

Так что осторожнее, История, с огнем ускоренного развития играй! А вовлеченные в него — да не обольщаются и не заносятся очень своей молодостью и энергией: «Не хвались, девка, перед бабой — старухой станешь!»

Итак, искомым в нашем повествовании-исследовании был «инвариант преобразований», то есть та глубоко-неизменная система (структура), которая остается себе тождественной и в своем осуществлении на длительном протяжении западноевропейского культурного развития, и в своем стяженном воплощении в ускоренно развивающейся культуре.

И последнее. Когда я вводил этот термин, «ускоренное развитие», 30 лет назад, я не мог предполагать, что придет время, которое на своем знамени напишет «Ускорение!» — и в этом контексте «ускоренное развитие литературы» может приобрести несколько комический оттенок: будто берут литературу, сажают в пробирку искусственных условий и ускоряют рост-созревание произведения, как растений и животных. Нет, это волевое, сознательное усилие «догнать и перегнать» есть нечто иное в сравнении с не зависящим от воли людей «сгушенно» протекающим объективным историческим процессом, который есть просто особый феномен в новой истории человечества. Его-то я и исследовал.

Январь 1987

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3	1. Формирование специфического предмета и содержания художественной литературы нового времени	196
ВВЕДЕНИЕ	4	А. Литературная формация на рационалистической стадии («классицизм»)	196
КНИГА ПЕРВАЯ		Б. Литературная формация на стадии «чувствительности» («сентиментализм»)	209
От синкретизма — к художественности (Опыт теоретической истории болгарской литературы первой половины XIX века)	36	2. Становление литературного художественного образа. Развитие литературно-художественных форм	248
Часть первая. Полупатриархальное состояние общества. Синкретическая литература	36	А. От рассудочного понятия — к художественной идее	248
1. Фольклорно-эпическое сознание	36	Б. Распад публицистики как «моноформы» литературы и разделение последней на роды и виды	252
2. От фольклорно-художественного через религиозное — к рассудочному сознанию	60	а. Становление эпического начала	273
3. Религиозная стадия новой литературы и восстановление прерванной национальной традиции. «Новизна архаики»	95	б. Становление лирического начала	280
4. Рассудочное сознание. «Школьная» фаза литературы	112	3. Художественная индивидуальность	297
Часть вторая. Общество нового времени. Становление собственно художественной литературы	126	А. Писатель поневоле	300
Раздел первый. Распад синкретического сознания, образование системы форм общественного сознания		Б. Поэт по призванию	305
1. Идеологическая формация в период установления национального единства	132	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	343
2. Идеологическая формация в период открытия противоречий в общественной жизни	150	КНИГА ВТОРАЯ	
Раздел второй. Становление собственно художественной литературы	183	Мировая литература — в одном произведении (Повесть Чингиза Айтматова «Джамиля» как явление ускоренного литературного развития)	352
		ПОСЛЕСЛОВИЕ ДВАДЦАТЬ И ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ	422

Гачев Г. Д.
Г24 **Неминуемое. Ускоренное развитие литературы.** — М.: Худож. лит., 1989. — 431 с.

ISBN 5-280-00921-0

Эта книга — о типологических чертах развития мировой литературы и культуры в целом, в ней выдвигается своего рода теория относительности — применительно к гуманитарной сфере. Автор подробно рассматривает соотношение скачкообразного развития литературы с «нормальным».

Книга рассчитана на филологов, искусствоведов и всех, интересующихся развитием культуры.

Г 4603010000-285
028(01)-89

КБ-11-39-89

ББК 83.3(0)

Георгий Дмитриевич Гачев
НЕМИНУЕМОЕ
Ускоренное развитие литературы

Редактор С. Анисимов
Художественный редактор С. Биричев
Технический редактор М. Крюкова
Корректоры Н. Замятина и Т. Сидорова

ИБ № 5671

Сдано в набор 27.12.88. Подписано к печати 30.08.89. Формат 84 × 108^{1/32}. Бумага кн.-журн. имп. Гарнитура «Тип. Таймс». Печать выс. Усл. печ. л. 22,68. Усл. кр.-отг. 22,89. Уч.-изд. л. 23,32. Тираж 1600 экз. Изд. № IX-2664. Заказ № 1893. Цена 1 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство
«Художественная литература», 107882, ГСП, Москва, Б-78,
Ново-Басманиная, 19

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР.
197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15



Георгий Дмитриевич ГАЧЕВ — доктор филологических наук, член Союза писателей, ведущий научный сотрудник Академии наук СССР. Основные его работы посвящены вопросам теории и истории культуры, эстетики, литературоведения и науковедения. Он автор восьми книг и более пятидесяти статей на эти темы.

«Мне хотелось бы выделить группу работ, которые я бы назвал «стимулирующими». Это работы... с которыми я готов спорить, но которые будят мысль, тревожат и волнуют исследователя... Это две книги М. Бахтина — о Достоевском и о Рабле. Это работа Г. Гачева об ускоренном развитии литературы. Это книга Конрада «Запад и Восток»

Академик Д. С. ЛИХАЧЕВ