Сравнително литературознание

ПР
154

Година I. 1982. Книга 1

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЧИТАЛНЯ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

Боян Ничев (зам.-гл. редактор), *Ванда Смоховска, Емил Георгиев* (гл. редактор), *Лиляна Минкова, Петър Велчев* (отг. секретар), *Светлозар Игов, Христо Дудевски*

Адрес на редакцията: Сравнително литературознание
Институт за литература, 1113 София, ул. „Чапаев“ 52

© Институт за литература, БАН
1982
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *Ст. Вълчева* Техн. редактор *В. Андронова* Коректор *Е. Алексиева* 9535322211
Изд. индекс 8485 Дадена за набор на 20. IV. 1982 г. Подп. за печат на 20. X. 1982 г. Код 28—5054-6-82
700×100/16 Тираж 550 Печ. коли 6,25 Изд. коли 8,10 УИК 10,16 Цена 1,67 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5 Поръчка № 290

литер.
Пр 154

ISSN 0205—0390

Пр 8365/82

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 1. София. 1982

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Българска академия на науките — Институт за литература

БИБЛИОТЕКА
2009 2010
ЧИТАЛ

Съдържание

* * *

Ем. Георгиев — Към по-нататъшно развитие на литературознанието . . . 5
Б. Ничев — Сравнителното литературознание и понятието „световна литература“ 18
Б. Джонов — Двата именника — на българските ханове и на лангобардските крале. 36
Z. Konstantinović — „Littérature comparée“ und „Comparaison littéraire“ 43
Т. Жечев — Одисей, смъртта на Дон Кихот и животът на Санчо Панса 52
П. Велчев — „Дон Кихот“ в европейската критика през XVII—XX в. 60
Н. Андреева — България и българите в немските пътеписи, превеждани през Възраждането. 81

Научни съобщения и рецензии

Р. Русев — „В полите на Витоша“ и „Ромео и Жулиета“ 89
Хр. Балабанова — Теория на сравнителното изучаване на литературата 92
П. Русев — За съвременната литературна компаративистика 95
В. Тодоров — Към корените на словашката романова история 99

Sommaire

* * *

Em. Georgiev — Vers un développement ultérieur des études littéraires . . . 17
B. Ničev — Littérature comparée et la conception „Weltlitteratur“ 34
B. Džonov — Les deux listes des noms — des khans bulgares et des rois longobards. 42
Z. Konstantinović — „Littérature comparée“ et „Comparaison littéraire“ 51

T. Zečev — Ulysse, la mort de Don Quichotte et la vie de Sancho Pansa 59
P. Velčev — „Don Quichotte" et la critique littéraire européenne aux XVIIe—XXe ss. 80
N. Andreeva — La Bulgarie et les Bulgares dans les notes de voyage allemandes, traduites pendant la Renaissance nationale bulgare 88

Communications scientifiques et récencées

R. Rusev — „Aux pieds de la Vitocha" et „Romeo et Juliette" 92
Hr. Balabanova — Théorie de l'étude littéraire comparée 92
P. Rusev — Au sujet de l'étude littéraire comparée contemporaine 95
V. Todorov — Vers les sources de l'histoire du roman slovaque 99

* * *

Развитието на съвременната българска литературна мисъл като една от формите на национално самопознание налага разгръщането на цял комплекс от специализирани литературоведски дисциплини и методи, сред най-важните от които е сравнителното литературознание. Трезвото самопознание на една национална култура е невъзможно без оглеждането ѝ в духовната култура на други народи, без поставянето ѝ в контекста на цялостния световен културен процес. А най-съответно може да се постигне това оглеждане в областта на литературата със средствата на сравнителното литературознание.

Още от своето зараждане българската литература не само е неделима част от световния културен процес, но е играла твърде важна роля в него като люлка на старата славянска писменост и литература, като духовен мост между античността и новото време, като една от първите модерни — след Рим и Византия — култури на новото време. Още от самото зараждане българската литература не само се е учела и е усвоявала опита на други народни култури, но и сама ги е опложда́ла. От огнището на старобългарската литература лумват пламъците на други славянски литератури, които покъсно, през епохата на Славянското възраждане, дават нов импулс на изостаналото през робството, но неугаснало българско слово, което с бързи темпове ще се включи отново най-дейно в създаването и развитието на модерната европейска култура.

В своето приветствено слово към Първия международен конгрес по българистика в София (23 май — 3 юни 1981 г.) др. Тодор Живков много точно определи и оцени това присъствие на България в световната култура и историческо развитие: „Още от времето на своето зараждане българската писменост, българската литература и българската култура са наченали служба не само на българската народност и на българската държава, а и на всечовешки идеали. Може би тъкмо поради това те са устоявали в неравните борби. Защото силен и непобедим е само този народ, който вижда своето достойно място единствено в градивното съжителство, общуване и равноправие с другите народи. . . И едновременно с това България винаги се е интересувала от света, смятала се е част от света, вземала е и ще продължава да взема активна страна в съдбовната борба между живота и смъртта, между свободата и угнетението, между мира и войната."

Поредицата „Сравнително литературознание", която започва да издава Институтът за литература при БАН, ще се стреми чрез методите на сравнителното литературознание да изрази тази приобщеност на българската литература към света, да даде български принос в развитието на съвременната компаративистика. В нея ще бъдат помествани работи на български и чуждестранни учени за взаимодействието на българската с други национални литератури, по проблеми на чуждестранните литератури, разглеждани в сравнителен план, ще намират място студии и научни съобщения из историята на

българското и световното сравнително литературознание, върху проблеми на сравнителното стихознание, на художествения превод и т. н., ще се популяризира делото на видни представители на компаративистиката, ще се дават прегледи на най-значимите работи в тази област.

Като развива българското сравнително литературознание, „Сравнително литературознание" ще дава своя принос за методологическото обогатяване на българската наука, ще натрупва ценни приноси за участието на българската литература в световния литературен процес и неговото научно усвояване и осмисляне, ще съдействува за многостранното и по-зряло развитие на българската литературна мисъл.

Към по-нататъшно развитие на литературознанието

Емил Георгиев

Литературознанието има извънредно дълга история. Тя може би не е така дълга като историята на неговия предмет — литературата, но наблюденията и съжденията за литературата се раждат твърде рано, защото литературното творчество скоро е почувствувало нужда от тях. И онзи, който създава лирическо стихотворение, и онзи, който създава стихотворен епос, и онзи, който създава драма или роман — всички имат нужда от тяхната теория, от познание за тяхното развитие, от критическооценъчна дейност. И не е чудно, че още преди повече от две хилядолетия древногръцкият философ Аристотел създава своята знаменита „Поетика", която подхранва възгледите върху литературата и изкуството от древността до наши дни. В различни времена увенчани със слава литературни теоретици, литературни историци и критици — Аристотел, Хораций, Боало, Лесинг, Белински и мн. др. — се намесват в литературния живот, за да го осветлят, регламентират или придвижат напред. Към литературата насочи своето внимание и безсмъртният Ленин и обнародва знаменитата си статия „Партийна организация и партийна литература", която представя истински „манифест" на социалистическата литература.

Днес литературознанието е важна обществена наука за литературата като изкуство на словото, за проблемите, които тя извиква, за нейното развитие и нейната обществена функция. Неговите основни дисциплини — *теория на литературата, история на литературата* и *литературната критика* — проследяват, систематизират и обясняват явления, които са важна съставка на нашия живот. Първата от тях — теорията на литературата — изучава принципите на литературното творчество, системата и структурата на литературните явления, критериите за художествеността на литературните произведения и социалната им функция. Историята на литературата проследява и изучава литературния процес, свързва автори и произведения с даден исторически момент, установява и обяснява новите категории и гибелта на старите. Литературната критика спира поглед върху отделните явления, най-често върху новите произведения, тълкува ги и ги поставя в скàлата на художествената йерархия и в съвременния литературен процес.

Принципите на литературното творчество се изграждат върху общите закони на природата, обществото и мисленето, определени от материалистическата диалектика. Това са принципи за усвояване на света и за пресъзда-

ване на неговите процеси и образи по законите на изкуството. Съществено значение тук има теорията на отражението: литературата отразява действителността най-пълно в сравнение с другите изкуства. Отражението на действителността има широк диапазон, но литературата го ограничава, като пресъздава живота на човека във връзка с неговата среда и изразява възгледите, мислите, чувствата и преживяванията на твореца-писател.

Усвояването на света и пресъздаването на неговите процеси и образи по законите на изкуството представят художествена дейност, която можем да определим като интелектуално-емоционална и психоидеографска. Ако в науката творческата дейност върви по правата на логиката, тук върви по кривата на образното изразяване. В изследователската работа се наблюдава известна ретроспективност: при откриването принципите на литературното творчество се тръгва от изкуството към процесите и образите на възсъздаваната действителност. Литературните явления са включени в системи и са получили структури, които трябва да се видят в техния най-общ вид, но с природата и своеобразието им, с доминантите и взимовръзките им, с израстването и залиняването им във времето. Литературните произведения са художествени построения, оценявани с помощта на критерии, които се изработват въз основа на вроден талант и високо развит естетически вкус, на значителен опит и обширни знания в областта на литературознанието и ред други обществени науки. Социалната функция на произведенията се определя от подбора и решението на жизнените проблеми, които интересуват съответната читателска аудитория и се включват в нейните стремежи и интереси.

Изучаването на литературния процес като основа на литературната история насочва изследователската работа към конкретните литературни явления — произведения, замисли и изпълнения, идеи и образи, възникващи във времето. Конкретността на литературните явления се дължи и на това, че литературноисторическият процес е в тясна връзка с общественото развитие. Не би могло да бъде иначе, щом като литературата представя художествено отражение на действителността. Само ако се обърнат към действителността на една определена епоха, литературните явления получават своя смисъл, своя характер, своето конкретно звучене и значение. Живеейки в историята, писателят възсъздава преди всичко своята съвременност, която в различните епохи е различна. Възсъздава ли миналото, в творбата му се отразяват две действителности: освен действителността на миналото и действителността на настоящето.

Изследователят на литературата не може да не се съобрази с това, че писателят отразява в произведенията си процеси и образи от една определена епоха. Оттук произхожда едно основно положение в неговата изследователска работа — той изследва произведението от една гледна точка, определена от съответната епоха. Ако възведем неговата точка в принцип, трябва да дефинираме принципа с термина *историзъм*. Необходимо е да отбележа, че принципът на историзма не следва да се прилага само в изследователската работа по история на литературата, но също и в изследователската работа по теория на литературата, особено в областта на т. нар. историческа поетика, а също и в литературната критика.

Създаваните в дадена епоха литературно-художествени произведения са с различна стойност, а съвременното литературно движение, към което отправя вниманието си литературният критик, е многообразно и противоречиво. Литературната критика трябва да разчисти пътя за истинските стойности. Изхождайки от своите познания за литературното развитие, литературният критик трябва да покаже и обясни новите явления, да разкрие замисъла и изпълнението им от автора, да ги включи в съвременния живот.

Но и нещо повече, той трябва да разкрие и оцени оная действителност, която е получила отражение в литературното произведение. В днешния момент нашата партия и нашата общественост поставят извънредно сериозни задачи пред критиката: да насочва литературата към по-високи завоевания, да допринесе за повишаването на нейното социалистическо съдържание, да повиши нейното естетическо въздействие, да допринесе за по-нататъшното развитие на социалистическия реализъм в литературата ни. Задачите, които набелязват посочените направления и проблеми, са мащабни и вдъхновяващи за всеки значителен литературен критик.

За по-нататъшното развитие на литературознанието би могло да допринесе значително *интегрирането на набелязаните негови дисциплини* — теория на литературата, история на литературата и литературната критика. В случая действително „съединението прави силата" — както гласи известният надпис върху емблемата на нашето Народно събрание, повишава изследователската сила на нашата наука.

На първо място, *теорията на литературата* разширява своята територия, когато получи необятния материал от историята на литературата. Историята на литературата й предлага материал за по-широки наблюдения и обобщения, създаващи достоверност на нейните изводи и дефиниции. Без литературната история не е възможна т. нар. историческа поетика, която е важна стъпка на теорията на литературата. В етапите на литературната история теорията на литературата проверява своите резултати, своите норми, модели и еталони.

Историята на литературата, използувайки заключенията и обобщенията на теорията на литературата, анализите на литературната критика, прави по-ясен пулса и по-целеустремено течението на историческия процес и дава по-богато и по-свежо съдържание на литературно-художествената продукция от миналото. Ако литературната история предлага на литературната теория материал за по-широки наблюдения и обобщения, създаващи достоверност на нейните изводи и дефиниции, литературната теория уплътнява конкретните явления на литературната история с елементите на нормата и модела. И както историческата теоретична мисъл и общоисторическият процес превръщат историята в съюзник при усвояването, разбирането и придвижването напред на съвременността,така и литературнотеоретическата мисъл и цялостният литературен процес се вливат в усвояването, разбирането и придвижването напред на литературната действителност.

Набелязаните по-горе задачи на *литературната критика* могат да бъдат изпълнени само ако тя се интегрира здраво и пълноценно с другите дялове на литературознанието — с литературната теория и литературната история. Така много от нейните въпроси могат да бъдат решени чрез повишаване на теоретичното равнище на критическата дейност и чрез съприкосновение с литературно-художествените постижения на миналото. Колкото един критик стои по-близо до литературната история, толкова по-добре и по-уверено може да разбира и да дефинира литературните явления, да вижда постиженията и недостатъците в тях, да ги градира по скалата на поетическото вдъхновение. Теорията подпомага критиката да излезе извън сферата на преразказване на авторовите мисли, от описателността, от безсъдържателната словоохотливост. Историята на литературата дава на критика възможност да включи разглежданото произведение в литературния процес, да го характеризира от гледна точка на националното и интернационалното литературно наследство, да покаже въздействието му не само в литературното, но и в общественото развитие. При това трябва да отбележим, че литературният критик не се занимава само с възникващите нови литературни произве-

дения; той има задачата да привлече в съвременния литературен живот и художествените произведения, създадени в миналото, като ги изтълкува от съвременно гледище и приобщи към художествените им стойности и съвременните читатели.

Традиционните три литературоведски дисциплини — теорията на литературата, историята на литературата и литературната критика — обхващат твърде широк кръг от литературни процеси и явления, достойни за усърдието на изследователя, обаче не включват всичко онова, което представя интерес за него. Коя от трите дисциплини например изучава общия литературен процес, чието наличие е несъмнено, или международните литературни отношения, които в ново време все повече се разрастват? Коя от тях установява само със своите методи типовете творчество, писателските типове, своеобразието на отделните литератури и т. под.? Коя се занимава с присъствието на чуждестранни образи в една литература, пречупването на националните им черти в чуждата среда, коя разкрива чуждия национален тип върху една широка основа от съпоставки? Отговорът на всички тези въпроси може да даде една литературоведска дисциплина, която изучава общо и сравнително литературните процеси и явления. Тая дисциплина е *общото и сравнително литературознание,* което наистина съществува от по-дълго време, но като че ли все още не е получило подобаващото му се място редом с трите традиционни литературоведски дисциплини — теория на литературата, история на литературата и литературната критика. Дисциплината общо и сравнително литературознание има свой облик, свое съдържание, свои задачи и свои методи, както личи от дадената ѝ от нас дефиниция:

Общото и сравнително литературознание се занимава с процесите и явленията на литературата в тяхната целокупност и в техните взаимоотношения; с типовете творчество, автори и произведения; с международните литературни връзки в миналото и настоящето; с отражението на отношенията между народите в литературата; с литературния процес. За да постигне своите изследователски цели, общото и сравнително литературознание използува всички методи на литературоведското изследване; негов специфичен метод на изследване обаче е сравнително-историческият.[1]

Казах, че общото и сравнително литературознание съществува като научна дисциплина от по-дълго време, но то отговаря особено на потребностите на нашата съвременност. Животът ни днес става все „по-интернационален", все повече националните потоци се вливат в неговия общ процес. Не е може би далече времето, когато човечеството ще се превърне в един многонационален колектив. По отношение „интернационализирането" на живота на народите културата изпреварва много други негови области, националната култура се превръща в общочовешка култура, а общочовешката култура влияе силно върху развитието на националните култури. Широко място в интернационалната култура заемат литературата и изкуството и те допринасят твърде много за популяризиране — допринасят изобщо за интернационализирането на културата. Оная световна литература, за която бе заговорил някога Гьоте, изтъквайки, че настъпва нейното време („Die Weltliteratur ist an der Zeit"), все повече става средище на духовния живот на народите и често в отделните литератури не можем да разграничим националното от интернационалното.

Явява се въпросът: какво трябва да разбираме под *световна литература?* Поставеният въпрос трябва да се смята за нерешен и спорен.

Смятам, световната литература не може да бъде разглеждана като едно сумиране на няколко от големите световни литератури — старогръцката и

[1] Вж. Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974, с. 13.

латинската, италианската, френската, английската и немската, с една-две глави от историята на испанската, руската, скандинавската и американската, нито като една сума от произведения на световната класика. Световната литература слива литературите на всички народи в един общ процес, като спира вниманието си върху техните върхови постижения, които правят принос в общото литературно развитие или могат да бъдат четени с интерес от „интернационалното" множество читатели. Същевременно общият литературен процес трябва да се изгради въз основа на общия живот на народите, който намира отражение в него. Ето защо литературоведската дисциплина, предмет на която е световната литература, трябва да носи в термина си преди всичко титула „общо литературознание". При изграждането ѝ обаче се добавят и играят роля в очертаването на общия процес взаимовръзките и взаимодействията между съставящите го национални литератури. Ето защо във втората част на термина трябва да фигурира и титулът „сравнително литературознание".

Що се отнася до установяването на *типовете творчество, писателските типове, своеобразието на отделните литератури* и т. под., то се постига също от общото и сравнително изучаване на литературните явления и процеси. Сравнителното литературознание само констатира наличието на сходни литературни явления и процеси. Общото литературознание обаче разкрива общите закономерности в литературното развитие, които водят до тяхното възникване. При това задачата на литературоведа не се изчерпва само с констатациите на явленията; литературоведът трябва да даде и тяхното обяснение, в случая обяснението на тяхната поява.

Присъствието на чуждестранни образи, пречупването на националните им черти в чуждата среда и схващането на чуждия национален тип в една литература могат да бъдат установени също в резултат на общото и сравнително проучване. Чуждестранните образи заживяват и се открояват с характерните си черти в общата атмосфера на една литература. Същевременно обаче трябва да се сравнят с домашните образи на литературата, а също и с едноплеменните образи от съответната чужда литература. Нека не се забравя още и това, че писателят изразява симпатия или антипатия към въведения чужд образ, в които се отразяват и отношенията, и равнището на опознаването между родния народ и другоплеменния.

Най-сетне и въпросът за *литературния прогрес* може да бъде поставен и разгледан с успех от общото и сравнително литературознание. В светлината на общото и сравнително изучаване на литературата става явно кога и с какво една литература се отделя от общото литературно развитие — като закъсняла или изпреварила. В придвижването ѝ напред биха могли да помогнат напредналите литератури, онези от тях, които предлагат модели и еталони.

Без да изчерпвам характерните черти и възможностите на общото и сравнително литературознание,[2] осмелявам се да заключа, че тая литературоведска дисциплина има пълно право да заеме място редом с трите традиционни литературоведски дисциплини.

Общото и сравнително литературознание допринася извънредно много за развитието на литературознанието, *ако се интегрира с трите традиционни литературоведски дисциплини* — теория на литературата, история на литературата и литературната критика. Интегрирано с теорията на литературата, то решава основни нейни проблеми: допринася за установяване типовете литературни явления и процеси, типовете писатели и произведения, свое-

[2] Вж. подробно у Е. Георгиев. Цит. съч. Ч. I.

образието на литературите; то е в състояние да ѝ помогне да установи модели и еталони; то я въоръжава със средства да дефинира най-важни теоретични положения, което може да стане в светлината на фактите и процесите в другите литератури.

Общото и сравнително литературознание решава немалко общи задачи и с историята на литературата. От една страна, то изгражда общия литературен процес въз основа на националните литературни процеси, установени от историята на националните литератури. От друга страна обаче, то разкрива закономерностите в развитието на една национална литература и теченията, които им са подчинени, като я сравнява с други национални литератури и с общия литературен процес.

Литературната критика предлага на общото и сравнително литературознание обработен материал за сравнения и го отправя към решение на съвременни задачи. От друга страна, литературният критик решава голям брой въпроси за своята дейност чрез сравнение с явленията на различните литератури. Общото и сравнително литературознание разширява кръгозора на критиката, дава му възможност да съизмерва литературните явления с еталоните на световната литература, подпомага го да разкрие оригиналността на разглеждания автор, евентуално лишеността му от нея.

В сферата на традиционните литературоведски дисциплини като отклонение от тях или от техни раздели и направления в ново време се развиват и обособяват самостоятелни научни дисциплини, някои от които в известни свои части изхождат от езикознанието. По-нататъшното развитие на литературознанието налага да се включат тези дисциплини в неговата изследователска сфера.

Успоредно с теорията на литературата — с преливащи към нея и от нея проблеми — продължава съществуването си възникналата в древни времена *поетика*. Нерядко тя се отъждествява с теорията на литературата, но като научна дисциплина е получила гражданственост още от времето на Аристотел. В сравнение с теорията на литературата тя е едно по-тясно понятие. Смея да предложа следната дефиниция за нея:

Поетиката е литературоведска дисциплина, която изучава моделите и структурите на литературното творчество, използуваните за тяхното изграждане изобразителни средства и закономерностите на тяхното възникване и развитие.

Поради важната роля, която играе езикът в словесното художествено творчество, поетиката се среща в изследователската си област с лингвистиката. Лингвистиката не навлиза в много от въпросите на поетическото изкуство, но поетиката не може да се лиши от нейната помощ, доколкото езикът е основен строителен материал на художественото произведение.

Развивайки се широко в по-ново време, поетиката получи различни направления: обща, описателна, историческа, сравнителна, математическа поетика. *Общата поетика* систематизира художествените средства и определя законите на тяхното използуване. *Описателната поетика* разкрива поетическите структури, техните вътрешни връзки и доминанти. *Историческата поетика* разглежда поетическите системи в различните моменти на тяхното възникване, развитие и гибел. *Сравнителната поетика* определя типологическите особености и жанровите закономерности на поетическото творчество. *Математическата поетика* прилага математическите методи в изследователската работа върху художествените произведения.

Поетиката обхваща като свои области и литературоведски направления, които се обособяват днес в отделни научни дисциплини — текстология, стилистика, стихология и изкуство на превода и по-нататък учението за

литературните структури и семиотиката. Понеже разглеждам тези направления, прераствящи в научни дисциплини, в частта на студията си, която следва, няма да се спирам на тях в изложението си за поетиката.

Първата поменатa дисциплина — *текстологията* — бих определил като филологическа наука. Тъй като и литературознанието е филологическа наука, връзката между двете научни дисциплини е естествена и твърде здрава. Когато в центъра на вниманието на текстологията е литературата, тя изпълнява задачи на литературознанието.

Литературознанието има нужда от *установяването на авторския текст,* имам пред вид литературния текст. В тоя случай то се свързва с текстологията и използува нейните методи. Особено литературоведът-медиевист се нуждае от помощта на текстологията, доколкото текстовете се разпространяват чрез преписи и търпят сериозни изменения от ръката на преписвачите. Изучавайки сравнително преписите, литературоведът-медиевист се стреми да установи първоначалния текст на произведението. Що се отнася до новата литература, особено до нейните класически произведения, издаването и преиздаването им изискват да се установи най-подходящият за издаване текст. В случая литературоведът-текстолог изучава сравнително неговите различни редакции, за да подбере най-обработената от тях или да отстрани пасажи или глави, които не принадлежат на автора на текста. Ако авторът на текста не е известен, литературоведът-текстолог полага *усилия да го установи.* Когато по-нататък литературоведът предприема изследването на произведението, той започва работата си най-често с *текстологични наблюдения* над него. Текстологичните му анализи извеждат най-различни проблеми. В случая например той може да открие различни изменения на текста, станали под влиянието на съответната епоха, на съответните задачи, на съответните идеологически конфликти. Може да се стигне до важни литературноисторически и типологически заключения относно причините за състоянието на текста. Текстовата интерпретация разкрива намеренията и целите на автора и издателя. Например целта на изменението на текста може да носи педагогически, политически или комерчески характер. Може да се дължи на стремеж за по-голяма популярност на произведението. Изменението, особено изменението с комерчески характер, води до съкращаване на съществени глави, части и пасажи. Нерядко можем да говорим за вулгаризиране на текста. То е особено характерно за капиталистическите страни, където издателската дейност е почти изключително комерческа. Изменение на текста става твърде често при превод от друг език. Известно е, че с превод се занимават и некомпетентни и недобросъвестни хора.

Състоянието на текста налага *текстовата критика,* която е важна страна на текстологията. Текстовата критика при художествените произведения се влива в литературната критика. В случая тя може да допринесе както за историята на текста („Всяка книга има своята съдба"), така и за творческата история на произведението. Тя може да допълни произведението с коментар. В подобни случаи текстологията трябва да има високо научен характер.

В текстологията със сравнително най-голям успех се прилагат *кибернетиката,* която установява фонетични, морфологични, синтактични и лексикални явления и е в състояние да попълни липсващи в текста фрагменти; *математическите методи,* благодарение на които се предават в цифри същностни страни на различните текстове — литературни, публицистични, от обиходната реч; *структурно-изследователските методи,* които са в състояние да определят структурите на текста на разните равнища на текстовия анализ, и т. н.

Проблемите, които набелязах, и други подобни на тях, които тук не съм в състояние да разгледам, мисля са достатъчно за обособяването на текстологията като отделна литературоведска дисциплина.

Излизайки извън границите на едно литературоведско направление, *стилистиката* се обособява като наука за словесния стил. Някои гледат на нея като на област на лингвистиката, други — като на област на поетиката. Трети ѝ поставят практически задачи и я разглеждат като наука за правилния стил. Като наука за правилния стил стилистиката се доближава до езикознанието, и то толкова, че можем да я включим в лингвистическата стилистика.

Предмет на *лингвистическата стилистика* са всички форми на словесния стил, но преди всичко стилът на литературния език. Литературознанието се интересува от художествения стил, чието изследване излиза извън кръга на въпросите, с които се занимава лингвистическата стилистика.

Стилистиката трябва да дефинира, на първо място, словесния стил. *Що е словесен стил?* За него има много дефиниции. Ето и моята:

Говоримият и писменият стил са човешка реч, в която се съдържа езиков материал, мисъл, чувство, воля и още нещо, което е свързано с характера и реакциите на човека, а в немалка степен и със „стила“ на епохата.

По-нататък стилистиката трябва да характеризира и да обясни различните видове стил. Тя стига и до установяване на *стилистични норми*.

Словесният стил е както индивидуално, така и социално явление. И като *индивидуално*, и като *социално* явление той се изразява в своеобразието на речника, на словесните съчинения, на фразеологическите конструкции. Звучи различен словесен ритъм, присъствуват разум, чувство, воля с различен строеж, с различни наклонности, с различно възпитание. Речта се отличава с по-емоционален или по-интелектуален пълнеж, с по-елементарна или по-сложна образност. Зависима е от характера, склонностите и културното равнище на говорещия или пишещия индивид.

Социалният характер на речта се изявява в нейното съдържание, в нейната обществено-психологическа насоченост, в нейната функция. В една и съща епоха противостоят различни стилове, които отразяват интересите и културата на различните социални групи.

Начините на изразяване имат *исторически аспект*, със смяната на епохите се сменя и литературният стил. Можем да говорим за съответствие с дадено историческо развитие, можем да говорим за свой „стил“ на епохите, във връзка с който е и литературният стил. Можем да говорим за *историческа стилистика*.

Литературната стилистика изучава стила на писателите. Стилът участвува в самия литературнотворчески процес. Поезията е немислима без богатство на стила, поетът трябва да притежава способност за метафорично мислене, за образно изразяване.

Можем да говорим за стилистика на отделното литературно-художествено произведение и за стил на една литературна епоха. Жанровете имат свой стилистичен отпечатък. В лириката например можем да различим песенен стил, баладичен стил, драматичен стил. Добрият писател характеризира своите герои и със стилистиката на неговата реч. Това се отнася особено за епическите и драматическите жанрове. Тук писателят има право да излезе из границите на стилистичната нормативност.

Стилът на различните епохи е различен. В известни епохи той се отличава със своята пищност, стилът на реалистичната литература е по-малко пищен. Всяко литературно течение установява своя стилистика, свои стилистични норми.

Литературната стилистика вниква в стила на писателите и го оценява най-вече въз основа на метода на съпоставянето и на сравнението. И можем да говорим и за неин раздел в *общото и сравнително литературознание*. Но във всички отбелязани случаи се обръщаме към една *стилистична критика*, която не само описва системите на художествения стил, но и оценява стилистичните стойности. Стилистичната критика не бива да изостава от всяка друга насока на литературната критика.

Безспорно развитието на литературната стилистика прави съществен принос в развитието на литературознанието. И е ясно, че за развитието на литературознанието е нужно развитието и на литературната стилистика, за което допринася и развитието ѝ като отделна литературоведска дисциплина.

Стихологията се разгръща като самостоятелна научна област поради нарастването на проблемите, свързани със стиха. Явленията, с които тя се занимава, принадлежат на системата на езика, но тяхната функция се реализира в областта на литературата, на поезията. И в двата случая стихът трябва да се разглежда в неговото пълно звучене, като изразна и интонационна система на едно поетическо съдържание и с неговата физиологическо-субективна и обществено-историческа обусловеност.

Литературоведът-стихолог решава важни задачи, доколкото стихът създава ритмично звучене, разнообразие, красота и напрежение в речта и доколкото изборът на размера от страна на поета няма случаен характер, а е съобразен с изискванията на съответната творческа задача. Стихологът трябва да изясни националния характер на стиха. От една страна, тоя характер се определя от особеностите на даден език. От друга страна обаче, се обяснява и с традициите на националната литература. Там, където съществуват повече системи стихосложение, важен въпрос за поетите е коя система да изберат за своето творчество, за определена стихова творба. Стихологът трябва да ги подпомогне, като разкрие пред тях характера и функцията на всяка система. Напоследък в някои страни се поведе спор между поетите, коя стихотворна система трябва да получи доминиращо положение — силабическата, или свободният стих. В случая се очаква и думата на стихолога.

Без да изброявам повече областите, в които стихологията се аплицира, смея да заключа, че тя притежава тематика и проблематика, чието разширяване и задълбочаване е в състояние да попълни празнини в литературознанието.

Подобно на стихологията и *преводаческото изкуство* излиза извън рамките на съответната литературоведска, респ. езиковедска дисциплина поради разрастването на проблемите му и се домогва да се развива като самостоятелна научна дисциплина. Тая дисциплина се движи, от една страна, в *стихията на езика*, от една страна обаче, и в *стихията на литературно-художественото творчество*. Ето защо в нея се срещат езикознание и литературознание. И добрият превод е дело на деец, който се движи свободно в двете стихии — на езика и на литературно-художественото творчество.

Наличието на две езикови и две литературни стихии отвежда изследователя до *общото и сравнително литературознание*. Необходимо е да се изучат сравнително двете езикови и двете литературни дадености — на езика, от който се превежда, и на езика, на който се превежда, и на литературата, от която се превежда, и на литературата, в която преводът се включва. Последната наша постановка свързва превода с националнолитературната традиция. Преводът не може да се размине с онези навици и мащаби за художественост, които е наложила домашната литература; или иначе казано — преводът трябва да се чете като оригинал.

Преводаческото изкуство се разпада на два дяла — *превоод на прозаическо произведение* и *превод на поетическо произведение*. Разликата е огромна. Някога В. А. Жуковски бе нарекъл преводача на проза „роб", а преводача на поезия „съперник" — съперник на превеждания поет.

Изследователят на превода трябва да даде отговор на въпроса: каква характеристика следва да получи добрият превод? На тоя вид превод са давани различни определения: *точен, адекватен, пълноценен*. В подреждането на трите определения може да се види градация. Точният превод е критикуем от гледна точка на несъответствието в смисъла на обратите на речта в отделните езици. Адекватният превод в това отношение е подобър, защото държи сметка за това несъответствие. Но предава ли той всички нюанси на оригинала? Още по-висока оценка заслужава пълноценният превод, който предава най-пълно художествените извисявания на оригинала.

При всички случаи става дума за една теоретична дисциплина — „изкуството на превода", така и за една дисциплина с практическа насоченост, която можем да наречем „майсторство на превода". Двете дисциплини са в тясна връзка помежду си. Майсторството на превода импулсира изкуството на превода да го изучава и да усъвършенствува концепциите си за него; изкуството на превода дава „норми" на майсторството на превода, изобщо на преводаческото изкуство.

Изкуството на превода все още не е обхванало напълно своята проблематика, но и проблемите, които тук набелязах, показват значителната му роля в изпълнение задачите на литературознанието, необходимостта то да привлече вниманието на литературоведите и да организира работата на специалисти, които ще го разгърнат и придвижат напред.

Като самостоятелни литературно-лингвистични научни направления или дисциплини се обособиха в сравнително по-ново време *структурализмът* и *семиотиката*. За характера и стойността на структурно-семиотичните изследвания все още се води широка и остра дискусия, въпреки че в работата по литературознание вече години наред особено структурализмът взема дейно участие. Специалистите, които се изтъкват сред литературоведите като привърженици на структурализма и семиотиката, мислят, че тези направления или дисциплини трябва да заемат господствуващо положение в литературознанието, защото били в състояние да решат успешно всички негови въпроси — както на поетиката в тесен смисъл на думата, така и на обществено-историческото съдържание на изкуството на словото. Тази претенция обаче не намира покритие в изследователската им работа. Семиотиката се занимава със знаците и знаковите системи, отнасящи се към езика, и що се отнася до художествената литература, и към поетическата реч и едва ли е в състояние да навлезе в големите проблеми и жизненото съдържание на литературата. Структурализмът има повече възможности в това отношение, но литературните структури, които той извежда напред, са твърде заключени в себе си цялости, за да разкрият съдържанието на литературата с неговата пълнота и динамика, с неговите здрави и многостранни връзки с живота, с човека, с обществото, с развитието. Той няма сили — както личи от досегашните „структурални анализи" — да измести литературната теория, литературната история и литературната критика с обобщенията и конкретността в изследователската им работа, със смисъла и функцията на творчеството като човешка и обществена дейност, с деградацията и възхода в развитието на обществото, където тя взема живо участие. Нека не забравяме сравнително скромното начало на структурализма, излязъл из съветската формална школа и Пражкия лингвистичен кръжец, отправящ

вниманието си към поетическата реч, към проблемите на стихологията и изобщо към въпросите на поетиката в тесния смисъл на думата. Не е ли подходящо да припомним древния „трезв призив": „Обущарю, стой си при калъпа!" Отдалечиш ли се от него, ще свършиш ли, както трябва, своята работа? А поетиката е такава голяма „нива", че можем да я наречем неизбродима, и има нужда от много „работници".

Не всичко можем да натъпчем в „структурите" на структуралистите, не за всичко структурализмът може да поднася лек. В областта на езикознанието структуралният анализ може да бъде разгърнат по-широко. В литературознанието обаче той може да бъде приложен успешно в значително по-ограничен размер. Имам пред вид поетиката, която трябва да насочи вниманието си към литературно-художествените структури. Целокупният интерес към литературата обаче, интересът към нейното историческо развитие, към нейното жизнено съдържание, към нейните идеи, към нейната функция и т. н. далеч не може да бъде задоволен от структурализма. Структуралистите говорят: не е ли художественият строеж, който превръща идеята в изкуство? А ние можем да попитаме: а без жизненото съдържание, без духовния живот и действията на героите и без конфликтите, без идеите на автора и без неговата гледна точка, без морала и без кръгозора, които той очертава, ще съществуват ли силата и величието на литературата? Нека и ние повторим думите на Александър Блок заедно със съветските си колеги: Техниката на стиха може да се обсъжда само при условие, че „глъбината на съдържанието се разбира от само себе си".

Въпреки ограничеността на структурализма той спечели в науката на Запад широк терен. На какво се дължи неговият успех, бих рекъл — и увлечението по него?

Увлечението по структурализма в Западния свят не е случайно. То се дължи на стремежа да се откъсне литературата от живота и особено от развитието към по-високи исторически форми. На същия стремеж отговаря и литературоведското направление новокритицизъм („New Criticism"), което се радва на значителен успех от 60-те години на нашия век насам и което явно има допирни точки със структурализма.

Но може ли да се откъсне литературата от живота и от развитието към по-високи исторически форми на живот? Знаем, че литературата пресъздава живота — в най-широкия смисъл на думата — със средствата на словото и изразява мислите, чувствата и настроенията на своя творец — писателя, и изобщо човека. Тя е форма на общественото съзнание, субективно отражение на обективните неща. Тя се изгражда върху анализ на явленията и на синтеза им. Ясно е, че не може да се откъсне от живота, което значи и от обществото и човека. Не може да се откъсне и от развитието, доколкото животът, обществото и човекът се включват в социално-историческия процес.

Структуралистите, представителите на някои модерни течения в литературознанието, а и някои литературоведи сред нас, главно литературни критици, се обявяват твърде невъздържано срещу историзма при разглеждането на литературните явления, като смятат, че не допринася за определението и изясняването на художествените явления. Водачът на френските структуралисти проф. Ролан Барт отбеляза: „Принципиална съпротива днес оказва на структурализма само марксизмът, при което прави това на почвата на историята, а не на структурата." При литературните анализи обаче историзмът е необходим, за да се разкрият същината и характерът на литературните явления. Историзмът най-точно съпоставя литературното произведение с действителността, той е необходим при изучаването им, за да

бъдат показани като конкретно въплъщение на жизнените явления. Що се отнася до марксическото литературознание, което се изгражда върху историческия материализъм, то насочва вниманието и към литературните явления, които въплъщават изменението на действителноста, осъществяващо изискването на Маркс: действителността трябва не само да се опознае, но и да се измени.

Във всеки случай литературоведът не може да не бъде благодарен на онези, които въведоха структурите в литературоведската работа. Структурите в художественото творчество, както и в природата и в обществото, са един факт, отбелязан и от марксизма-ленинизма. Става дума за възприемането на литературното произведение като цялост. Става дума за неговия строеж. Става дума за законите на тоя строеж. Колкото и различни да са, произведенията са подчинени на едни и същи закономерности при изграждането им. Поетиката трябва да изработи модели и литературоведската работа създава и разкрива техните структури.

Ако наличието на литературните структури е един факт, трябва да стигнем и до техния анализ. Нужен е обаче марксически анализ, а не структуралистки. Литературоведите-марксисти се обявяват против структуралистите, доколкото те искат да подменят марксическия анализ на явленията и процесите със структуралистки.

Литературоведските проблеми, които тук поставих във връзка с изследователската работа в областта на учението за структурите и на семиотиката и чийто брой може да бъде значително увеличен, мисля, говорят достатъчно убедително, че двете направления или дисциплини са в състояние да обогатят и изобщо обогатяват литературознанието.

От всичко казано е явно, че по-нататъшното придвижване на литературознанието изисква развитието на традиционните и на ред нови литературоведски дисциплини и превръщането на някои литературоведски направления в литературоведски дисциплини. В същност повечето от наречените от мен „нови дисциплини" вече съществуват, но все още не са утвърдени, все още не са получили място редом с традиционните. Това пречи на тяхното разгръщане и намалява тяхното значение, пречи на общото развитие на литературознанието. Утвърждението и разгръщането им ще допринесе за издигането на литературознанието до равнището на най-важните и най-популярните обществени науки, ще даде възможност да се навлезе в нови сфери на художественото творчество и изобщо в нови сфери на човешката дейност и на знанието за нея, за живота, обществото и човека. Ако някои мислят, че литературознанието днес дори е в състояние да измести философията, авторът на настоящата студия е на мнение, че то може успешно да я допълни, като реши важни въпроси на изкуството, на живота и на развитието. Всякак литературознанието трябва да получи пълното си разгръщане в ширина и дълбочина, за да даде на човека и обществото всички истини на една висока област на знанието, както и да разкрие мъдростта и красотата на своя предмет — литературата.

Zur weiteren Entwicklung der Literaturwissenschaft

Emil Georguiev

(Zusammenfassung)

Wie jedes Gebiet der Wissenschaft, unterliegt auch die Literaturwissenschaft der weiteren Entwicklung. Als Grunddisziplinen rechnen man die Theorie der Literatur, die Geschichte der Literatur und die Literaturkritik. Zu ihrer Bereicherung führt die Integration ihrer drei Disziplinen. Noch mehr trägt zur weiteren Entwicklung der Einbezug von anderen Disziplinen bei. Im Altertum kommt die Poetik auf. Die Großzahl der Spezialisten identifizieren sie mit der Literaturtheorie. Aber sie hat ihre eigene Spezifik. In neueren Zeiten ist die allgemeine und die vergleichende Literaturwissenschaft, die sich mit den Prozessen und Erscheinungen der Literatur in ihrer Gesamtheit und ihren Wechselbeziehungen beshäftingt, sehr populär geworden. Diese Disziplin liefert einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der Literaturwissenschaft, indem sie die drei obengennannten Disziplinen integriert — Literaturtheorie, Literaturgeschichte und Literaturkritik. Von den traditionnellen Bereichen trennen sich heute einige literaturwissenschaftliche Richtungen, die sich in einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen verallgemeinern — Textologie, Sitistik, die Theorie vom Vers, die Kunst der Übersetzung, die Lehre von den literatischen Strukturen und die Semiotik. Auf jede Weise muß die Literaturwissenschaft ihre volle Entfaltung in Breite und Tiefe erhalten, um alle Wahrheiten auf ein hohes Gebiet des Wissens zu stellen sowie die Weisheit und Schönheit ihres Gegenstandes, der Literatur, aufzudecken.

Сравнителното литературознание и понятието „световна литература“

Боян Ничев

През последните десетилегия в практиката и теорията на някои компаративисти понятието „световна литература“ играе определена функционална роля като най-обща идея за тоталитета на световния литературен процес и неговото монистическо единство. Повечето съвременни автори, изтъквайки дискусионния характер на концепцията за световна литература, я смятат „важна не само като цел, но и като отправна позиция на компаративните изследвания“[1]. Изцяло върху концепцията за световна литература е изградена например книгата на И. Д. Неупокоева „История на световната литература. Проблеми на системния анализ“, която носи личните възгледи и опит на авторката от обобщаването на предварителната работа по създаването на многотомен труд по история на световната литература в Института за световна литература „Максим Горки“. Подобно понятие като опорна точка на една компаративна концепция въвежда и Пол ван Тигем с термина „общо литературознание“ (littérature générale), въпреки че именно с въвеждането на това понятие от френския учен и с противопоставянето му на сравнителното литературознание той фактически извежда последното от проблематиката на сравнителната литература и елиминира връзките му с нея, предоставяйки ги изцяло на „общото литературознание“, в чиято област според него „се отнасят фактите от литературно естество, които едновременно принадлежат на различни литератури“. С понятието „обща литература“ Пол ван Тигем изведе „общите“ теоретически проблеми от сравнителното литературознание, превръщайки го в помощна наука на литературната история, и по този начин сложи началото на кризата в съвременната компаративистика.

В случая е по-важно да отбележим, че той почувствува нуждата от едно подобно понятие в сравнителното литературознание. Това спорно решение на Пол ван Тигем в същност е резултат от една вярно схваната потребност на сравнителното литературознание и от една точно усетена нужда от моделиращо общите страни на литературния процес начало в съвременната сравнителна литературна наука.

В търсенето на една подобна опорна точка, струва ми се, днес съвременното сравнително литературознание се обръща към създаденото от Гьоте понятие, „световна литература“ (Weltliteratur). Употребата и интерпретацията на тоя термин има дълга история, която е добре

[1] Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, с. 83.

проучена[2]. Боя се обаче, че от това самото понятие не става по-ясно и по-функционално за сравнителното литературознание. В произведенията на Гьоте има над двадесет места (особено в дневниците и в разговорите му), в които е употребена думата Weltliteratur[3]. Най-значителните от тях се намират в статиите му „German Romance" от 1928 г. и в писменото му изказване по случай основаване на дружество на читателите, публикувано посмъртно през 1832 г. под заглавие „Епоха на задружна култура", както и в бележките му за немското издание на биографията на Шилер от Карлайн, публикувани посмъртно в 1838 г. под даденото им от Екерман заглавие „Пак за световната литература". В повечето случаи Гьоте свързва лансираното от него понятие, „световна литература" с ускоряването на съобщенията[4] и с възможността народите взаимно „да опознаят отношенията, които имат един към друг, и всяка нация да намери в другата нещо приемливо и нещо неособено поносимо, нещо за подражание и нещо за отбягване"[5]. И, види се, в резултат на това ваймарският олимпиец заключава: „От дълго време стремежът на най-добрите поети и писатели — естетици от всички националности вярно е насочен към нещо общочовешко. Във всяко произведение — било то историческо, митологично-фантастично, повече или по-малко произволно измислено, — през националното и личното все повече проличава и се долавя това общочовешко."[6] Тези думи на ваймарския олимпиец дадоха основание за твърде различни тълкувания, някои от които прогнозираха денационализация на литературния процес. Повод за това стана в същност изказването на Гьоте пред Екерман от 31 януари 1827 г., че „националната литература сама не значи много, настъпва време на световната литература и всеки ще трябва да съдействува идването на това време да се ускори"[7]. Това е единственото изказване, което се цитира измежду споменатите двадесет и два Гьотеви пасажа на тази тема. Тази едностранчивост обикновено води до едностранни изводи, оставащи за сметка на великия ваймарец. Във футурологичния момент в изказването на Гьоте днес изследователите виждат недвусмислено, че „изхождайки от същността му, той има утопически черти"[8]. „Какво може да разбира Гьоте под „световна литература?" — пита се един от последните изследователи на тоя проблем. — Утопичността си остава една от основните черти на тая идея, въпреки че Гьоте виждаше през това време осъществени първите условия за една възможна световна литература. Открит остава въпросът, дали вече през двадесети век световната литература в Гьотевия смисъл, както смята Виктор Ланге[9], може да бъде осъществена.[10] Впрочем по тоя въпрос още през 1956 г. Рене Велек отбелязва: „Сам Гьоте е видял, че тоя идеал е твърде далечен, че нито една нация не е съгласна да се откаже от своето собствено своеобразие."[11]

Разбира се, в случая тук мен ме интересува не толкова субективното съдържание на Гьотевата идея. В някои от нейните изяви може наистина

---

[2] Вж. F. Strich. Göte und die Weltliteratur. Bern, 1957.
[3] Вж. Weltliteratur und Volksliteratur. München, 1972, p. 10.
[4] Гьоте за литературата и изкуството. Т. I. С., 1979, с. 596.
[5] Пак там, с. 598.
[6] Пак там, с. 585.
[7] Й. П. Екерман. Разговори с Гьоте. С., 1966, с. 192.
[8] H. Rüdiger. Ein Versuch über Weltliteratur. — In: Meisterstüke der Weltliteratur. München, 1974, p. X, XV.
[9] V. Lange. Nationalliteratur. — In: Weltliteratur und Volksliteratur. München, 1972, p. 17.
[10] Th. Bleicher. Novalis und die Idee der Weltliteratur. — Arcadia, 14, № 3, 1979, p. 254.
[11] Р. Уэллек, О. Уоррен. Теория литературы. М., 1978, с. 78.

да се открият и очевидни пресилвания. Въпреки че — трябва определено да отбележим — идеята на Гьоте за световна литература трябва да се разглежда в съвкупността от неговите изказвания за нея. А дори и „най-крайното" от тях, това пред Екерман от 31 януари 1827 г., едва ли съдържа подобни крайни убеждения за съдбата на националните литератури. Той изтъква преди всичко, че „националната литература *сама* не значи много" и очевидно носи съзнание за нуждата национална литература да се разглежда в наднационален, международен, интернационален контекст, в отношението ѝ с други литератури, със „световния литературен процес", във връзка с универсални достояния на човечеството, за каквито става дума в същия ред от мисли на големия писател. Тя носи придобитото и школувано в естествените науки съзнание на „функционалист", съзнание за мястото на литературата и функциите ѝ в един по-широк наднационален „системообразен" контекст. Това е първичното и основното съдържание, което Гьоте влага в тая идея. Но тук той не е далеч и от разбирането на понятието „световна литература" като съкровищница на универсални художествени стойности — едно значение, което, както ще стане дума след малко, и сравнителното литературознание днес влага в това понятие.

Но мен в случая ме занимава обективното естетико-историческо съдържание, което се съдържа в това понятие и в литературните процеси, които стоят зад него. Гьотевата „световна литература" в същност означава само *степен (една нова и по-висока степен) на отвореност на национални (или регионални) литератури една към друга и сама отразява съзнанието за някои общи типологически черти на литературния процес при тая нова степен на вътрешна литературна отвореност.* С други думи, литературният обмен и психологическата общност между литературите са факт, който обективно съществува на различни равнища и с различна интензивност се изразява в разни периоди и епохи. Само че тяхната интензивност на проявление и форми на осъзнаване са различни и, разбира се, не Гьоте ги е открил. Той само е фасциниран от силата и яркостта, с които те се изявяват през онзи период, през онези години пред очите и от гледната точка на немската художествена интелигенция. Социално-историческите причини за тоя процес са добре изследвани и ярко посочени още от Маркс и Енгелс в „Манифест на комунистическата партия", в един често цитиран в марксическото сравнително литературознание, но невинаги прецизно интерпретиран пасаж от тоя забележителен документ. В него определено се говори за процес на *отваряне* на националния духовен живот (по аналогия с икономическия) и за интернационализация (което в никой случай не може да се тълкува като денационализация) на съществуващите национални литератури. Историческият смисъл на фактите и духът на марксизма ни карат да разбираме и тук *понятието „световна литература" като степен и форма на литературна общност, а не като изчезване на националните литератури в световния литературен процес.* „Плодовете на духовната дейност на отделните нации стават общо достояние. Националната едностранчивост и ограниченост става все повече и повече невъзможна и от множеството национални и местни литератури се образува една световна литература."[12]

Процесите на отваряне (и състоянията на затвореност) на една национална литература са част от общото движение на литературния процес; смяната на отвореност със затвореност на една литература спрямо нейния извъннационален контекст придава своеобразна *пулсация на литературния развой.*

[12] К. Маркс, Ф. Энгельс. Коммунистический манифест. — В: Сочинения. Т. 4, с. 428.

Но тия процеси се извършват в рамките на определени цикли и следват обществено-икономически и естетико-художествени закономерности, характерни за един значителен, пространствено-временен литературен континиум (за литературата през един продължителен период от една обширна област). Впрочем „интернационализацията" на литературния процес през втората четвърт на XIX в. не е уникално явление. Подобни процеси се извършват на различни равнища и на различни територии през разни исторически периоди (например през древността). Както показаха съветските литературоведи при подготовката за създаване на история на световната литература, редица нови филологически и културно-исторически открития ни „заставиха да преразгледаме историята на древния свят и ликвидираха представата ни за изолираното и спонтанно развитие на населяващите го народи".[13] „Защото Гърция пред II хилядолетие преди нашата ера се е намирала в тесни, нямащи равни на себе си контакти с цивилизациите на Близкия Изток и на Предна Азия, контакти, предлагащи широка циркулация и филтрация на поетически сюжети и художествени форми."[14]

Възникването на понятието *световна литература* е съвсем определено явление. Но то е възможно, колкото и парадоксално да изглежда това, само в период на разцвет на националните литератури. То е невъзможно нито в древността, когато няма национални литератури в модерния смисъл на това понятие, нито в средновековието въпреки очевидните форми на универсализация през тези периоди. Следователно понятието „световна литература" предполага и отразява не само определена отвореност на националния литературен живот „навън" и осъзнаване на тая отвореност като форма на литературна общност, но и *определена опозиция между национална и извъннационална (регионална, зонална, континентална, световна) литература*. Тая опозиция е твърде функционална в литературния развой на новото време. Под нейно влияние са се формирали повечето от представите на съвременното сравнително литературознание и носят нейния печат *и ако релацията вариантно—инвариантно е главната предметно-методологическа основа на едно съвременно разбиране на сравнителното литературознание, опозицията национална—извъннационална литература е централното ѝ превъплъщение.*

Тъкмо по времето, за което говорим — периода на преход от средновековие към съвременност, — се наблюдават характерни противоположности между обществен и духовен живот специално по линията национално — универсално. Те са твърде важни за ред проблеми на сравнителното литературознание. Така например средновековието, което е време на икономическа и държавна партикуларизация, е характерно с литературно-духовна унификация. Новото време, което е период на икономическа унификация, на създаване на редица икономически и социални цялости, заедно с това се характеризира с остро очертаване на национални специфичности. Така че по въпроса за националната определеност и специфика на литературния процес литературните явления се намират в една своеобразна „обратно пропорционална" връзка спрямо историческите и икономическите процеси: на средновековния партикуларизъм отговаря духовна унификация, на буржоазната унификация — духовна разчлененост и специализация.

Следователно сравнителното литературознание възниква в епоха, когато се разширява значително възможността за по-бързо превръщане на произведенията на литературата в по-широко достояние и до голяма степен в резултат на

[13] П. А. Гринцер. Две эпохи литературных связей. — В: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 7.

[14] Пак там, с. 13.

тоя литературноисторически процес. Но то съществува във време, когато се засилват възможностите и степените за национално своеобразие в литературата. Новият начин на „консумация“ на литературния продукт ще даде отражение и върху самия творчески продукт: интензифицират се и творческите сцепления и отблъсквания (осъзнаването на типологическите близости, „предпочитания“ и „антипатии“, каквито винаги са съществували в една или друга степен). Но тоя процес минава през процеса на националната идентификация. Характерно е колко и какви задачи на своята родна литература решават Гьоте и неговите другари в своето време със своя интерес към Изтока и с онова, което „заемат“ оттам. Затова споменатата опозиция (национално — интернационално) ще легне в основата на самия изследователски метод на сравнителното литературознание поне на тоя етап от развитието му. Трябва да отбележим, че историята на сравнителното литературознание като наука в същност е история на пренасянето на акцента от единия към другия член на тая опозиция. Тъй като очевидно и общите явления (онния, които според Пол ван Тигем принадлежат към littérature générale) съществуват в *национална определеност,* неделима от същността им.

Разбира се, заедно с новите международно разширени национално отворени форми на литературно общуване (което на практика значи нови, по-интензивни форми на съществуване и социално обръщение на художествените ценности) се изменя и самото „производство“ на тези ценности. Само едно специално изследване може да отговори на въпроса за сложната двойна връзка между новите потребности и новите художествени продукти. Във всеки случай връзката е двустранна и диалектическа и засиленият литературен обмен е съпроводен с общи или успоредни явления в самия литературен процес. За споменатия период между тях могат да бъдат посочени такива като байронизма, общото влияние на ориентализма и екзотизма върху европейския романтизъм, както и проникващото присъствие на валтерскотското начало в осмислянето на миналото. Но и тук е доста трудно, дори при днешната вече детайлна обработеност на тоя материал, да се отдели контактологичното от типологичното. Още в началото на 20-те години, изследвайки пътищата на „байронизма“ в Русия по повод отношението на Пушкин към автора на „Чайлд Харолд“, Жирмунски писа: „Влиянието на личност предполага вече личност, — *готова* да възприеме това влияние, — *развиваща се самостоятелно срещу това влияние;* как да се отдели в такава личност самобитното от наносното.“[15] За да може петдесет години след това в немския предговор (от 1969 г.) към същата книга да каже: „При това литературните влияния се разглеждат не като механични тласъци отвън; напротив — те се представят като обосновани вътрешни фактори („насрещни течения“), както обичаше да казва А. Н. Веселовски, в еволюцията на поета от дадена национална литература и общество. В съответствие с това образецът се подлага на далеко отиваща творческа трансформация от индивидуален и социален план. Така че различието между образеца и неговото преобразование е не по-малко важно за сравнителното изследване, отколкото сходството между тях.“[16]

За това, че понятието „европейска литература“ означава именно само *степен на отвореност,* говори фактът, че дълго време под „световна литература“, както показва в началото на книгата си Неупокоева,[17] са разбирали само западноевропейската литература. Причините за тоя факт са много

[15] В. М. Жирмунски. Байрон и Пушкин. М.—Л., 1978², с. 22.

[16] Пак там, с. 11—12.

[17] И. М. Неупокоева. История всемирной литературы. Принципы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 65.

Но за тях трябва да се държи сметка и да се имат пред вид при всеки опит за историческия и историко-теоретическия синтез на проблемите и състоянието на съвременното сравнително литературознание. В тях има преди всичко непознаване на извъневропейския или извъневроцентричния литературен материал, както и липса на всякакво отношение към специфичните теоретически проблеми, които се внасят — например към въпроса за неприложимостта или приложимостта на класическите европейски стилни формации към тяхното развитие; или проблема за т. нар. закъсняло ускорено развитие и т. н. Но причините за това са и от определено аксиологически характер. Създадените в Европа литература и изкуство се възприемат в духа и традициите на евроцентризма като връх на човешките художествени постижения в ново време. Така както, когато се говори за античната литература, се разбира преди всичко старогръцката, която отразява ненадминатото детство на човечеството, по същия начин и по един установен аналогичен модел на мислене, когато се говори за новото литературно развитие, се мисли преди всичко за западноевропейската литература като израз на прекрасната зрелост на човечеството. . .

Разширяването на понятието „световна литература“ до реалните му мащаби изисква не само включване на редица нови (обикновено слабо изучени или неизучени) литератури, но и осмислянето на целия тоя материал като единен процес. Обстоятелството, че той продължава да стои до голяма степен научно необработен, значително усложнява проблемите на сравнителното литературознание и превръщането на понятието „световна литература“ от абстракция, от работна хипотеза в реална основна литературноисторическа категория. Трябва да се има пред вид, че при литературоведческата обработка на понятието „световна литература“ и при всяка конкретна работа по написването на една история на световната литература се сблъскваме с неравномерната изученост на „световния литературен терен“. При тая обработка и при една такава конкретна работа неминуемо и неизбежно европейските (и западноевропейските) литератури имат и ще имат предимство поради многогодишната им научна обработеност. Това е едно реално обстоятелство, за което трябва да се държи сметка, защото е една от основите за съществуване на евроцентризма. Само при отчитането на подобни научни обстоятелства е възможно понятието „световна литература“ от *общо място,* от литературоведческа абстракция, от пожелание за обгръщане на световния литературен процес да се превърне в живо и конкретно литературно явление. Условия за преодоляване на едно подобно противоречие в най-голяма степен има в съветската литературна наука, която разполага с огромен кадрови потенциал от висококвалифицирани литературоведи, специалисти не само по европейските литератури, но и по литературите на други региони и континенти, които изучават в духа на значителните традиции на руската и съветската филологическа литературна наука.

Говорейки за рисковете и трудностите за конкретна обработка на понятието „световна литература“, трябва да изтъкнем и други недооценени досега форми, чрез които евроцентризмът се контрабандира в литературната практика. Повечето от категориалните и типологическите понятия на съвременното литературознание са изработени върху опита на западните литератури. Тяхното безрезервно използуване практически означава механическото им налагане върху редица неадекватни им литературни модели, където някои основни категории имат превъплъщение, доста различно от европейските, доколкото са породени от различни, а понякога и от диаметрално противоположни жизнени, философски условия. Само повърхностният характер на съвременното сравнително литературознание, което по принцип се движи по епидермиса на литературния процес като такъв или вън от него, е причина

за това, че съвременната литературна наука не е осмислила достатъчно тези проблеми. Боя се, че в опита за един по-значителен синтез на категориални понятия и модели на литературния процес тепърва ѝ предстои да се сблъска с тези трудности. Една от големите пречки за подобен синтез е дълбоката неедновременност на отделните регионални или национални явления едно спрямо друго, което затруднява формирането на пространствено-временен модел на цялостния световен литературен процес. Очевидно би трябвало да се намерят устойчиви категории в самата същост на литературните феномени колкото се може по-малко зависими от пространствено-временното им проявление, като диалектически снемат в себе си тези проявления. Трябва да се отбележи, че тези трудности са валидни при опита за синтез на всяка литературна цялост (от национална през регионална и зонална до континентална). Само че с увеличаването на обема на общността трудностите растат до нерешимост, докато при по-малките цялости (национална, регионална, зонална) възможностите за моделен синтез на настоящия етап на развитие са значително по-големи.

* * *

В своята амбивалентност обаче концепцията на Гьоте за световна литература е богата с твърде функционални идеи, ползотворни за сравнителното литературознание. Такава е например практически неразработената идея за *литературния развой като пулсация между отворени и затворени структури.* Впрочем самият Гьоте е дал достатъчно основание за едно подобно разбиране на динамиката на литературното развитие, видяно от компаративна гледна точка, т. е. — с оптиката на движението на литературните форми в един по-голям пространствено-временен континиум. Той набелязва четири степени, чието обозначение, пък и броят им естествено са условни. Но по-важно е тук да отбележим, че чрез тях се фиксират движението и ритъмът на една пулсация на национална литература от затвореност към отворено литературно развитие. В същност Гьотевите изказвания за световна литература, взети в тяхната цялост, носят в много по-голяма степен идеята за динамиката на литературния процес, отколкото съвременното литературознание е могло да види това. Обстоятелството, че то не можа да оцени тази страна на Гьотевата идея и нейното обективно съдържание, си остава за негова сметка, т. е. характерно е за статичното му разбиране на понятието „литературен процес". Но ако се върнем към Гьотевите мисли за световна литература от тая гледна точка, трябва да отбележим, че особено перспективни са писмените изказвания на немския поет от 25 април 1839 г. при откриването на читалищния музей във Ваймар, които днес се публикуват под название „Епоха на задружна култура". В тях Гьоте за пръв път набелязва три или четири *форми и степени на литературна отвореност на национални литератури* една към друга. Това е в същност *пръв сериозен опит за типологизация на националните развойни модели в отношението им към по-общ литературен модел.*

Първата „епоха" Гьоте нарича „идилична". В същност това е време на национална затвореност, време, когато „в една повече или по-малко неразвита среда възникват тесни кръгове, отношенията в тях са интимни, с доверие се ползуват само приятелят, възпява се само любовта, всичко има домашен, семеен характер. Кръговете са затворени за външния свят и трябва да бъдат затворени, защото им се налага да осигурят със суровите условия съществуването си. Затова те с особена любов държат на родния език."[18] Тук в същ-

[18] Гьоте за литературата и изкуството. Т. I, с. 599.

ност става дума за проводимостта и преносимостта на националния художествен феномен, за възможността да се освободи за другите затворената „в него поетическа енергия, да се превърне от нещо „в себе си“ в нещо „за нас“.

Прави впечатление например, че някои големи национални поети дълго време си остават поети за своя народ и в себе си. Те стават достъпни на света чрез културно-историческата интерпретация, а не чрез непосредствено естетическо усвояване. Това не значи, че естетическите ценности от един подобен етап на национално развитие са непреодолими или недостъпни. Известно е, че сам Гьоте почувствува художествената стойност на южнославянската балада, представена му в сръбския ѝ вариант, и се опита да я пренесе естетически, т. е. да запознае немския читател с нея. Но за едно такова проникване е необходимо *двата естетически свята, които се* съотнасят, *„да попаднат в ритъм“*. По времето на Гьоте европейската литература проявява вътрешен афинитет тъкмо към такива художествени стойности като тия, създадени в източните и южнославянските народнотворчески култури; дори ги мистифицира (сравни „Гусла“ на Проспер Мериме). Влизането в общ ритъм, интерферирането на вълни с различна дължина, но с еднаква интензивност и съвпадаща посока на движението са важни и неизследвани условия за международните литературни отношения, за затварянето и отварянето на една литература към друга и за превръщането на художествените стойности от феномен в себе си в явление за света. Гьотевата идея за световна литература съдържа имплицитно концепция за едно подобно динамично разбиране процеса на литературните отношения.

В споменатата си реч „Епоха на задружна култура“ той отбелязва и втора форма на затвореност (респективно отвореност) на националния литературен процес спрямо наднационалния — когато „тесните кръгове се умножават и разширяват, циркулацията помежду им се оживява, въздействието на чуждите езици вече се допуска, кръговете остават все така обособени, но се сближават, не изключват взаимно съществуването си. Тази епоха бих нарекъл *социална или гражданска*.[19]

Следващия етап (което в същност значи друга форма на национална отвореност на литературния процес) Гьоте ще нарече „епоха на по-голяма отвореност“. Той се характеризира също с някои общи констатации: „Кръговете все повече се умножават и разширяват отвътре, докато накрая започват да се докосват и да се подготвят за сливане. Те разбират, че желанията, намеренията им са същите, но не могат да се откажат от границите си“. Зад тези общи констатации обаче стоят конкретни динамични движения на литературния процес, които се осъществяват на различно равнище (национално, регионално, зонално) и през твърде различни временни периоди. Очевидно тук става дума за едно съвпадение (или несъвпадение) на развойните тенденции, за пресичане или разминаване на развойни линии. Европейският романтизъм и източният или южнославянският лиричен баладизъм се срещат и засичат благодарение на общото, което имат, независимо един от друг и в различна степен и мяра. И Гьоте чете и превежда „Хасанагиница“. Това засичане, сцепление между литературни линии и тенденции става на различни равнища. Понякога то дава облика на цели литературни епохи и региони. Такъв е медитеранизмът на гръцко-римския художествен мир; по-късно се явява медитеранизмът на романо-католическия юг. Такова сцепление представлява и литературният феномен европеизъм. В същност, когато говори за Weltliteratur, Гьоте има пред вид общността на немската литература с няколко големи европейски литератури (преди всичко с френската и англий-

[19] Гьоте за литературата и изкуството, с. 599.

ската, отчасти италианската и испанската). Така че Гьотевата Weltliteratur по обективното си съдържание е регионална литература, която най-често се отъждествява с литературния европеизъм. Европеизмът обаче именно по едно подобно, създаващо се силово поле на естетически ценности е системно появяващо се явление. То е едно от типологическите категории на европейския художествен развой.

Тук трябва изрично и определено да подчертая, че споменатите литературни контакти са само част от формите и степените на литературна взаимност и общност — при това част от съзнателните активни и нескрити форми на литературно общуване. Те не са нито единствени, нито пък съществуването им елиминира включването на дадена литература и в други форми на литературна взаимност и общност. Защото една литература носи редица скрити и явни, експлицирани и имплицирани, осъществени и неосъществени, осъществими и неосъществими, разкрити в историята или погубени в нея възможности, валенции, афинитети. Между литературата и обкръжаващата я близка среда винаги съществуват дифузионни движения на мотиви, сюжети и други елементи на художествена култура. Във всички досегашни епохи тези движения се извършват обикновено в граничните области на билингвизъм и полилингвизъм. Това особено важи за периодите на художествено развитие до новото време.

В съвременните условия на мащабни масови комуникации, на изкуствен полилингвинизъм (активно целенасочено изучаване на езици и литератури) тези дифузионни движения се динамизират и имат нови пътища.

Освен това, когато казваме, че дадена литература е затворена (съществува в себе си и за себе си) спрямо даден голям зонален контекст, това не значи, че тя не участвува в други големи регионални или зонални цялости. Така „приобщаването“ например на българската литература към европейския литературен процес не само не изключва, но и подчертава факта, че тя участвува и в други регионални литературни общности, като балканска, южнославянска, славянска, и има отношение към европейския развоен модел както сама, така и в рамките на всяка от тези регионални общности.

* * *

Аксиологическата трактовка на понятието „световна литература“ е важен в теоретическо и практическо отношение неин аспект. При него обикновено под световна литература се разбира сумата от произведения и автори, ползуващи се с многолетна световна известност, признание и естетическа жизненост. Това съдържание на понятието „световна литература“ отчетливо е разграничено в по-новите систематични трудове по компаративистика. Дюришин го отделя като „едно от трите“ значения на понятието: „Световна литература като сбор от всичко хубаво, създадено в недрата на отделните национални литератури, т. е. нещо като синтез на най-значителните постижения.“[20]

Не може да не направи впечатление, че тук доста категорично и непредпазливо е внесена твърде неясната в случая категория синтез за една цялост, която е естетически и синхронно нехомогенна и исторически динамична. Други компаративисти подчертават критическата (това значи конкретно-историческа) и педагогическа (това значи практическа) определеност на тая сума от творби и автори, с които се свързва или покрива понятието „световна литература“. „Световна литература“ често се употребява и в трети сми-

[20] Д. Дюришин. Цит. съч., с. 83.

сăл — като съкровищница от натрупан опит от класици, които твърде дълго се ползуват с известност из целия свят, като например Омир, Данте, Сервантес, Шекспир и Гьоте. Така тя става синоним на шедьовър, на един избор из литературите, който е критически и педагогически оправдан, но който трудно ще задоволи учения, защото той не може да се ограничи с върховете, ако иска да опознае в цялост планинските вериги или — ако се откажем от метафората — цялата история и всички промени".[21]

За сравнителното литературознание обаче съдържанието, което се влага от тая гледна точка в понятието „световна литература", представлява интерес поради това, че тук откриваме на ново равнище динамиката между вариантно и инвариантно. Погледнат от тази гледна точка, аксиологическият аспект на понятието „световна литература" ни отвежда към характерни „категориални" понятия на сравнителното литературознание, като *класик, успех, рецепция, история на рецепцията, литературен вкус и т. н.* Специфичната си сфера, своя терен сравнителното литературознание ще намери (и намира) в отношението между относителната устойчивост и постоянната изменчивост на понятието „световна литература", разбрано като „класика", във вариантността на тази инвариантна категория, в установяване принципите на нейните постоянни вътрешни пулсации.

Понятието „класик" в същност е едно устойчиво понятие на литературния процес. Но сравнителното литературознание би трябвало да го изследва не като такова, а като момент от сближението на литературни стойности и идеи в един наднационален литературен процес. Иначе сама по себе си категорията „класик" съдържа важни литературноисторически моменти. Сент Бьов изтъкна някои от тях и преди всичко възникването на представата за национален класик като израз на самопознанието на литературата, на нейната вътрешна мяра, на самоидеята ѝ за континюитет и традиция. („Представата за класически включва последователност и консистентност, завършеност, традиция, която се обогатява и живее през вековете".[22]) Те имат конкретно литературноисторическо—националнолитературно (и след това всяко друго) значение. Но не от тях се интересува сравнителното литературознание, предоставяйки го по принцип на националната литературна история. За него понятието „класик" е важно като момент от движението на художествените стойности в един наднационален (междулитературен) художествен процес. В случая то се интересува от функционалните промени в обема и съдържанието на понятието „световна литература", разбрана като класика, от позициите на тая формация. В тоя смисъл за него е важна нейната вариантабилност и заангажирането му с конкретно дадена, извъннационална литературна среда. Така например известно е, че Шекспир е бил трудно и късно „приет във Франция", че Пушкин трудно прониква пак там и че тоя факт е характерен не само за тези класици, но в еднаква степен той характеризира и френския литературен процес. . . Затова нецелесъобразни ми изглеждат дефиниции и трактовки, в които е сложен акцент върху устойчивия момент в аксиологическата категория „световна литература".

А сравнителното литературознание се интересува от промените, от разширяването и стесняването, от динамическите пулсации на категорията „класика", от динамичните движения, в резултат на които националните класици стават световни класици и, обратно — световните биват „деградирани" до национални. Всички, които се занимават с проблема „що е класика", са се докосвали до динамиката на тоя процес и до историческия характер на понятието „класика".

[21] Р. Уэллек, О. Уоррен. Цит. съч., с. 68—69.
[22] С. Бьов. Портрети. С., 1978, с. 462—463.

Особено близък е тоя проблем на Сент Бьов. В споменатата си статия той отчетливо очертава два мащаба за класик — национален и наднационален. Първият е свързан с утвърждаването на поетика и естетика на завършената художествена цялост, необходим за една утвърждаваща се нова литература, и на съзнание за самата нея като система от йерархични ценности. „Признавам — пише Сент Бьов — че дадената по-горе дефиниция (на световен класик — б. м., Б. Н) излиза малко извън представата, която извиква това понятие у нас. Свикнали сме да я свързваме с няколко преобладаващи условия: строго спазване на правилата, строг разум, умереност, логика, на които са подчинени всички останали изисквания."[23]

Не е чужд на разбиране за него и Т. С. Елиът, въпреки че в духа на характерния за него „неокласицизъм", отъждествявайки или по-точно подменяйки понятието *класичност* със *зрелост,* му придава определен финален, дефинитивен характер, затваряйки го в рамките на закръглен цикъл и пренебрегвайки до известна степен историческата му динамика. Въпреки това Т. С. Елиът също прави разлика между национален и универсален класик: „Искам да направя разлика между универсален класик, какъвто е Вергилий, и класик само в литературата на своя собствен език и въз основа на отношението му към живота от даден период."[24]

Съзнанието за историческия характер и „многостепенността" на понятието „класик", разбира се, още не ни дава ключ за компаративен подход към проблема. Затова сравнителното литературознание усвои или привлече на помощ някои категории на социологията на литературата, като понятието „успех" за означаване степента на естетическа актуалност и социално признание на даден автор. Понятието „успех" е тясно свързано с динамиката на архитектоничните движения в масива на явлението „класика". Освен това детайлната разработка днес на теория и история на рецепцията изисква прецизната му употреба. Сложният статут на категорията „класика" в системата на една художествена литература предполага промени в популярността и успеха на утвърдени и безспорни класици, които по различно време са в различна степен функционални в дадена, извъннационална литературна среда.

Твърде отчетливи стават архитектоничните движения в масива на класиката, които издигат във върхове едни и оставят в сянката на историческите низини други — при парадоксалните, крайните случаи на литературна рецепция. Такъв прецедент е например граничещото с идиосинкразия отрицателно отношение на Толстой към Шекспир. То е в същност конфликт между две цивилизации — ренесансовата и късноxристиянската, нещо повече — на две художествени култури — аудиовизуалната, чийто последен мохикан е английският гений, и християнско-гутенбергова та, чийто най-ярък представител е авторът на „Война и мир", създал един свят от хиляди страници, в който може да се проникне само ако бъдат индивидуално прочетени.

Както личи, литературните сцепления и конфронтации се формират въз основа на по-големи или по-малки съвпадения (или несъответствия) на естетически движения, въз основа на интерфериране или разминаване на литературни вълни с различна дължина. Аксиологически погледнато, класическата художествена стойност не е абсолютна величина на веднъж завинаги даден гениален резултат. Тоя резултат зависи до голяма степен от създалите се условия за функционирането му, за *превръщането му* от нещо в себе си в нещо за другите. Още Сент Бьов, разглеждайки класика в рамките на нацио-

[23] С. Бьов. Цит. съч., с. 465.

[24] Т. С. Елиът. Какво е класик? — В: Традиция и индивидуален талант. С., 1980, с. 62.

налната литература, има съзнание за класиката като отношение между „иманентни“ литературни качества и външни условия за реализирането им. Той говори за епохи, които „независимо дали се наричат век на Луи IV или на кралица Ана са единствените истински класически епохи в съвременния смисъл на тая дума, единствените, които предлагат на усъвършенствувания талант благоприятен *климат и убежище*“[25] (к. м. — Б. Н.). Значителни трудности в съчетаване на аксиологическия критерий с представата за класика има Т. С. Елиът, тъй като неговият идеал за класика е класицистичен, а аксиологическият връх на английската литература след един Шекспир не може да бъде вече Поуп.

Докато явленията от тоя род само изменят функционалността на даден класик, без да участвуват или намаляват състава на корпуса от класици, не по-малко интересни са тези, свързани с *канонизация в класиката на нови имена и творби*. Това става трудно и по същество е цял процес със своя сложна динамика и закономерности. Но всяко време прави по нещо за себе си. Преди всичко се започва с писатели, *класически за даден исторически период* и за неговото литературно пресъздаване. Това са обикновено *национални класици,* добили несъмнено признание в рамките на една национална литература или по-широк регионален кръг около нея. При тях можем най-добре да проследим как един класик *за една литература* става класичен *за другите*.

Типичен и неоценим пример в това отношение е съвременната съдба на поетическото дело на големия български поет Никола Йонков Вапцаров. Авторът на „Моторни песни“ придоби световна известност, защото стана в един или друг смисъл и в една или друга степен *класически поетичен изразител* на един важен и драматичен период в историята на човечеството с неговия комплекс духовни проблеми — литературата на Съпротивата. Отначало светът като че ли прие поета с преклонение пред подвига на антифашисткия герой и пред искреността на поетичната му изповедност. Но при постепенната, продължаваща и разширяваща се рецепция и въздействие на поезията му в целия свят „задействуваха“ и редица *опорни точки на духовна взаимност* с читатели от различни страни. И тая взаимност се превърна в *конструиране на един нов, неподозиран художествен смисъл и съдържание на неговата поезия,* надхвърлящи по значението си рамките на българската литература. Това бяха общи преживявания и проблеми от изминатото време, които, оказа се, неизвестният дотогава български поет бе изразил по начин, който говореше определено на много хора от различни краища на света и от различни социални прослойки, съпричастни към събитията, в които бе участвувал и загинал той. Следите на тази взаимност могат да се проследят по белезите на спонтанната литературна общност между него и редицата поети на Съпротивата от онези години (например един Робер Деснос, Пол Елюар, Луи Арагон и др.). Вапцаров имаше еталонни постижения за духовното съдържание на онова време (като стихотворението „История“ например) и постепенно се утвърди в съзнанието на читателите от различни страни по света като *класически* поет за това време. Но не бе само това.

В най-високите си постижения той се срещна и „засече“ и с други „търсения на епохата“. Тук на първо място стои интересът му към съдбата на обикновените прости хора във всекидневието и в специални исторически ситуации, поставящи ги в мащабните простори на историята. Той очевидно бе уловил и реализира художествено преди всичко един проблем, типичен за времето, защото далеч след войната родените от него въпроси щяха да вълнуват и киното, и литературата, придавайки им световна популярност.

---

[25] С. Б ь о в. Цит. съч., с. 468.

Читателите на неговата поезия се срещнаха в нея няколко години след смъртта му с проблеми на неореализма, изразени от един автор, живял преди възникването на това течение. Вапцаров и в това отношение бе класичен за своето време, и в това измерение имаше свое адекватно покритие. Но така нещата не свършват дотук. Както съм имал възможност вече да покажа,[26] авторът на „Моторни песни" се оказа в центъра не само на идейно-тематичните, но и на глобалните специфично-естетически проблеми на времето си. И стана техен изразител по един начин, който утвърждава неговата репутация на класически представител на това време.

Работата бе в това, че Вапцаров бе налучкал една от основните линии на естетическите търсения на европейската поезия и не само тръгнал по нея, но и в известен смисъл станал един от нейните първооткриватели. Тая линия бе свързана с важни новаторски моменти в търсенията на тогавашното европейско поетическо мислене и преди всичко с усилието да се разграничи поезията от митологическото мислене и да му се противопостави, като се привлече читателят в активно сътрудничество при обсъждане на поставените проблеми, а протичането на поетичното напрежение да се интелектуализира. *Вапцаровото поетическо творчество е открито търсене на адресат, поезия на съзнателно търсения диалог, провокация на читателя за интелектуално сътрудничество в раждане на поетичната идея.* И този момент е свързан със съществени промени в статута на читателя в европейската поезия и литература през нашия век.

Традиционният песенен стих, „орфеичната" поезия (чиято традиция подхранва и Вапцаровото дело в един сложен синтез), лириката от класически тип, поезията на изповедното начало или търси направо съчувствие и съпреживяване от читателя, или не се интересува от него. Но и в единия, и в другия случай тя не се домогва до сътрудничеството му. За нея той няма естетически статут, включващ го в „поетическото производство". Като такъв читателят бе „открит" в поезията от „вапцаровски тип". Това сближава Вапцаров с много от най-съществените естетически търсения на европейската поезия през века. Поезията от тоя тип, който нарекохме условно вапцаровски и който стана класически за цял един период, периода на Съпротивата, по своему синтезира и снема в себе си поетическите търсения на века, изразени в такива различни поети като например Езра Паунд или Маяковски. Но поетиката на Вапцаров носи определени акценти на своето време, на историческия момент, в който е създадена. В тоя смисъл тя по своеобразен начин се свързва с търсенията навред, засягащи също статута на реципиента, търсения да се намери един по-силно *заангажиращ зрителя (или читателя) драматичен стил.* Колкото и странно да е, авторът на „Опера за три гроша" и на „Майка Кураж" се оказа своеобразен естетически съмишленик на един свой български колега, за който щеше да научи едва след смъртта му.

Вапцаров и Брехт стигнаха по различно време и по различни пътища до осъзнаване необходимостта да се използува и стимулира интелектуалната и идейната активност на читателя и зрителя, да се привлече той като сътрудник на писателя, да се накара да мисли заедно с него и да решава заедно с него. Това бе изключително трудна, но и актуална естетическа, бих казал, стратегическа задача на епохата. Брехт създаде „епичен театър", в който чрез ефекта на отчуждението се стремеше да разграничи рязко сценичната от обективната действителност. Вапцаров написа „епична лирика", в която често намесващият се глас на поета и епичната картина на действителността

[26] По тоя въпрос вж. повече у Б. Н и ч е в. Вапцаров и нашият поетически диалог със света. — В: Литературни портрети и проблеми. С., 1972, с. 135, 152.

идват като постоянен коректив на поетичната визия на битието. Срещата на тези два момента, техният вътрешен сблъсък осигуряват една постоянна вътрешна, естетическа цензура срещу фалша и лъжата в изкуството, срещу смесването на поезията с митологическото мислене.

Очевидно вътрешните изисквания на литературния модел на епохата създават сходство на неподозирани места в литературния процес. Тези сходства обаче, както повечето типологически сходства, не са на повърхността, а в дълбочината на явленията, Те говорят, че се е създал комплекс от черти, формиращи основата на едно типологическо единство, което в различни случаи се нарича (според устойчивостта си или по редица други признаци) различно: *литературна епоха, стилна формация, идейно-стилово течение, художествен метод* и т. н. Всички тези явления могат да бъдат разглеждани и от сравнителното литературознание. И мнозина компаративисти им отделят внимание (Пол ван Тигем, Пишоа и Русо, Вайсщайн). Но те не са типично компаративни категории, а по същността си литературноисторически — предмет са на световната литературна история. Компаративистиката се интересува от динамиката на типологическия модел като такъв и от тях, доколкото в отделни случаи те са само негови модификации и превъплъщения. Техните нюанси, тяхната вътрешна типологизация и класификация вътре в рамките на общата категория „типологически модел" е и предмет именно на теоретическото сравнително литературознание. Така трябва да се изследват връзките между стилни формации, литературни епохи, литературни течения, ритъмът на взаимните им преходи и съотношения (преходимост или непреходимост едни в други), йерархията им (или липсата на йерархия) помежду им. Но всичко това — в рамките на компаративната категория типологически модел, за да не се бъркат те с конкретното си литературноисторическо съдържание. Иначе типологическите сходства биха си останали чисти или редки, но случайни, епизодични, в някои случаи анекдотични и куриозни явления. От друга страна, при разглеждането на такива явления като литературни школи, литературни епохи, литературни течения, стилни формации сравнителното литературознание би повтаряло по същество казаното и казваното от литературната история. Както се вижда, типологическото моделиране в рамките на необхватния литературен процес се осъществява на различни равнища и на различни форми; то заангажира различни елементи, участвуващи в различни по трайност и стабилност формации. Една такава формация бе и епохата на Съпротивата, класически представител на която бе Вапцаров. Както личи, отношенията между класическите представители на дадена епоха или *универсалните класици* не са еднопосочни. Последните са останали „извън" епохата си, надживяли са я; първите започват своята международна популярност и своя международен живот като нейни представители и допълнителен сложен въпрос е дали и с какво ще останат извън нея и без нея. Балзак например започна като художник на Реставрацията и се утвърждава като такъв, но надраства тая епоха, остава извън нея и съществува независимо от нея.

Настрана от тоя род проблеми и в тясна връзка с тях стои въпросът за обществено-историческата и културно-историческата динамика, чрез която става утвърждаването на художествените ценности *като класически*. Това е един процес, близък до митотворческия, при който един утвърден обект абсорбира, интегрира в себе си (в известен смисъл присвоява) постиженията на други, или по-точно казано — започва да се утвърждава за главен, а скоро след това и единствен изразител на постижения, които принадлежат не само нему, но и на неговата епоха. В тоя смисъл може да се

каже, че геният не само взима приживе всичко свое, където и да го намери, но че той и през вековете се свързва с най-значителното от своето време и го представлява в един или друг смисъл и степен. Процесът е добре познат от социологията на мита и митоподобните форми на обществено съзнание, които проявяват жизненост и активност далеч зад границата на литературните епохи. Феноменът класик се превръща в магнетичен център, който не само привлича и обобщава естетическите постижения на времето, школата, епохата си, но в известен смисъл ги замества и представлява, а в друг смисъл изчерпва; отъждествява ги със себе си (което по същество е едно обедняване), или се отъждествява с тях (което по същество е едно „разширяване" на обема му в процеса на рецепцията му през вековете). Тези процеси се извършват в съзнанието на веригата реципиенти във времето. Те са колкото психологически, толкова и социални процеси.

Следователно тук се очертават два проблема, тясно свързани един с друг: а) начини на формиране на класическия феномен; б) начини на съществуване на класиката в процеса на рецепцията ѝ. Вторият въпрос е тясно свързан с първия, но не по-малко важен и непроучен от него. Вече имахме възможност да кажем, че класиката съществува на принципа на мита. Класикът, или по-точно класическата творба е една митологема. Тя се знае, без да се познава конкретно. Класическият масив от имена и творби, който стои в основата на една художествена цивилизация, е една своеобразна митологическа система. Неговото значение е задължително за средния (обикновения) поданик на тая цивилизация. Но не и непосредното художествено познание на творбите, които влизат в него. Стотици хиляди хора знаят Жорж Данден, Дон Кихот, Пиер Безухов, Ана Каренина и това е част от тяхната култура. Но не и тяхно непосредно естетическо преживяване. Така древните задължително са знаели мита и за Едип и за Херкулес, и за Орфей, и за Елена и Троя. Но това не значи, че са живели с Омир или Еврипид. Естетическият поданик на нашата художествена цивилизация усвоява класическите творби и образци по принципите на една художествена приемственост, която не предполага и не изисква непосредствен контакт с класическата творба, а, напротив — до голяма степен улеснява отсъствието му. „Класиците се знаят, но не се четат." Присъствието им в съвременната цивилизация е културноисторически, нравствено-дидактичен, идеологически, но невинаги естетически факт.

Характерен пример за тоя прецедент на митологоподобно съществуване на класиката ни дава Томас Ман в известната си статия „Пътешествие по море с Дон Кихот"[27], където изтъква, че едва на 40 години е прочел цялостно известната творба на Сервантес. Така че класиката има по-други форми на битие в сравнение с текущия литературен процес. Докато първият проблем, свързан с класиката, е културно-исторически, вторият е тясно свързан с изследване формите на съществуване на митологемата на класическия феномен, както и с начините на образуването ѝ. Защото то се извършва също по модел, близък до модела на митологическото мислене. Както стана вече дума, в борбата за собственост върху големите художествени открития на човечеството големите имена поглъщат всичко наоколо. Примерите в това отношение са многобройни. Някои от тях находчиво е нахвърлил още Иполит Тен, говорейки за връзките на големия художник с неговото време. Ще ги преведа изцяло. „Сам художникът, ако се вземе неговото творчество в цялост, не съществува самотно. Има едно цяло, в което той влиза, цяло, по-обширно, отколкото е той самият — художествената школа на страната и епохата,

[27] Т. Ман. Литературна есеистика. Т. 2. С., 1976, с. 340—385.

на които принадлежи. Шекспир например, който от пръв поглед като че ли е паднал от небето и изглежда като метеор, прелетял от друг свят, е обкръжен от ред отлични драматурзи. Сред тях се намират Уебстър, Порт, Месинджър, Марлоу, Б. Джонсън, Флечър и Бомон, които са писали на същия език и в същия дух, в който и той. Техните пиеси се отличават със същите особености. Вие ще намерите тук същите необуздани и страшни действуващи лица, същите неочаквани кървави развръзки, избухванията на същите бурни страсти — същия безпорядъчен, причудлив, надут и блестящ стил, същото тънко поетическо разбиране на красотата на природата, същите нежни и горещо обичащи женски типове."[28]

Още по-характерни за генерализиращата роля на класиката в перспективата на историята са разсъжденията на Иполит Тен за Рубенс и неговите съвременници: „По същия начин и Рубенс изглежда като единствен в своя род — без предшественици и без приемници. Но достатъчно е да се отправим в Белгия, да посетим църквите в Гент, Брюксел, Брюге и Антверпен, за да видим цяла група художници с еднороден талант: преди всичко Краер, който в онова време се е считал за съперник на Рубенс, Адам ван Норт, Герт Зигерс, Ромбоутс, Аврам Ян Сент, Ван Роозе, Ван Тюлден, Ян ван Ост и други известни вам (Йорданс, Ван Дайк), които по един и същ начин разбират живописта и въпреки всички различия имат родствени черти. Подобно на Рубенс те обичат да изобразяват цъфтящо, здраво тяло, трепетите на живота, ярката кървава руменина, разливаща се по кожата, грубо реални, често зверски типове, поривите и непринудеността на свободното движение, пищни и пъстри блестящи тъкани, приливите на пурпур и коприна, разкошна, развяваща се драпировка. Днес те са потънали в лъчите на славата на своя съвременник. Но това не отменя истината, че за неговото разбиране е необходимо да се събере около него този сноп от таланти, сред които той е само високият клас и школа на художници, сред които той е най-знаменитият."[29] Разбира се, тук самият класик няма никаква вина или заслуга. Става дума за един характерен „оптически ефект", който се получава в перспективата на времето и който е породен от взаимодействието между класическия обект и обществото, взети в едно сложно движение и взаимодействие. Тоя исторически ефект се осъществява като закон, действуващ в историческа перспектива в различна дълбочина — и при Рубенс, и при Вапцаров. При нашия поет например може да се забележи, че той става изразител и представител на стилистични тематични търсения на 30-те и 40-те години, които са подхванати от други. Така е например „с испанската тема" в нашата поезия, с някои характерни образи на Вапцаровата лирика, като образа на антените и др. Те се срещат преди Вапцаров и успоредно с Вапцаров у редица негови съвременници. Но днес се свързват с него или главно с него. И това е съвсем естествено. Защото той дава най-силен синтез на тези поетически особености на стила на времето. Превръща ги в откритие на епохата. Следователно аксиологическото съдържание на понятието световна класика или (което е все едно) категорията *класически* е едно от устойчивите величини на литературния процес, един от неговите „еони", зад който стоят исторически сложили се динамични стойности, а не „вечни величини". Тъкмо поради това в кръга на сравнителното литературознание като специфична негова задача влиза изучаване пулсациите и вариантабилността на тая категория във времето, нейните промени и динамика, законите на тези промени, доколкото могат да се установят такива. Както вече установихме, самото понятие класика

[28] И. Тен. Лекции об искусстве (Философия искусства). М., 1913, с. 6—7.
[29] Пак там, с. 7.

и класик е неоднородно. От една страна, в него се включват универсални класически феномени за нашата цивилизация (Омир, Данте, Сервантес, Толстой), от друга — съществуват и класически изразители (или представители) на дадена епоха или на значително нейно явление. Някои от тях попълват „контингента“ на универсалните класици. Освен това самото явление класик е постоянно подложено на сложни промени, свързани със специфичните начини на формирането и на съществуването му. Отделни автори, считани за класически, изменят през различни периоди мястото си в йерархията на класическата пирамида. Отделни произведения — също. Това може да се забележи и с международната популярност и рецепция дори на български класически творби. Така например известно е, че през 90-те години на миналия век „Под игото“ се посреща в целия свят като класическа творба, изразител на историческия живот на българския народ и свидетелство за влизането в европейския литературен процес на една нова литература като българската. То се утвърждава в такива страни като Англия от такива критици като Едмунд Грос, популяризира се в Русия и в славянските страни. Днес тази книга също не е загубила своята популярност сред широки читателски кръгове в разни страни. Но до голяма степен се третира, препоръчва и популяризира като четиво за младежи и юноши. Това ни най-малко не намалява нейното значение и място в международния процес, а само потвърждава неговата жизненост, богатството му като литературен феномен, в който различни времена и епохи откриват различни страни.

От друга страна, класиците — били те универсални или национални — имат сложна и неравна съдба в литературния процес, както всеки литературен феномен. Различни епохи се отнасят по различен начин към тях. Едни ги предпочитат, други — не, едни ги ценят, други подценяват, едни ги откриват, други преоткриват, трети — забравят.

Ако в изучаването на всички тези явления видим една от специфичните задачи на сравнителното литературознание, струва ми се, че ще се доближим до най-реалното разбиране на предмета и задачите на тая дисциплина като наука за динамиката на отношението вариантно — инвариантно в пространствено-временния континиум на литературния процес.

Comparative Literary Studies and the Term *Weltliteratur*

Boyan Nichev

(S u m m a r y)

The term *Weltliteratur* assumed a preeminent place in the theory and practice of comparative literary studies in recent decades. First introduced in theoretical use by Goethe, this term is still quite imprecise and undefined. This makes it difficult to classify it as a key category in comparative literary studies and it cannot assume the exactness of a terminological designation. The investigation of this problem would positively bring us closer to a more precise definition of the subject, scope and possibilities of contemporary comparative literary studies. The meaning of this term in Goethe has been gone into. But this has not helped clarify it. Goethe uses the term of *Weltliteratur* a score of times. Of these, his most often quoted suggestion (which has proved to be groundless) is about the merging of the national literatures into *Weltliteratur*. Because of this, some ideas of Goethe are disregarded; in these he touches upon a functional conception of the term *Weltliteratur* as a dynamically pulsating unity among different literatures, which reflects various stages and forms of their fusion and what is more important reflects various stages and forms of realization and rationalization of this unity. This is proved by the analogous process of formulating such an idea

about the unity and interrelation of the works of art throughout the ages in the conscience of modern man. This concept was formulated much later by André Malraux in the form of his idea about the Imaginary Museum (Le musée imaginaire). Malraux's idea about the Imaginary Museum is an adequate analogy of Goethe's idea about *Weltliteratur* related to the world of human art.

The article examines the dynamic character of the concept of *Weltliteratur*, analyses the vertical and horizontal pulsations linked to its modification. The vertical changes touch upon the scope and the composition of the concept and new literary phenomena of new geographical spheres are included. The horizontal changes give us the axeological dimension of the concept of *Weltliteratur*. They express such concepts as World Classic Literature, World or National Classic, etc., in which case a transposition of authors and works occurs along a vertical line.

The second part of the article deals with the vertical axeological dimensions and changes of the concept of *Weltliteratur* as a basic category of comparative literary studies.

Двата именника — на българските ханове и на лангобардските крале

Боян Джонов

Именникът на българските ханове[1] има един съвременник — именника на лангобардските крале[2]. Вторият е съставен по почин на лангобардския крал Ротар (636—652) и е поставен като въведение към съставеното през 643 г., пак по негов почин, лангобардско право (Edictus Rothari). Двата именника отразяват ранната история на двата народа. Те са не само съвременници, но застъпват и някои общи моменти от историята на българи и лангобарди, притежават и някои сходства в своето изложение. Тези общи моменти и сходства ни дават повод за следното съпоставително разглеждане:

I. Исторически съпоставки

I.1. Като родоначалник на лангобардските крале е поставен Агилмунд (ум. 453), съвременник на Атила. За родоначалник на българските ханове е посочен Авитохол, отъждествяван от мнозина автори с Атила (434—453).

Fuit primus rex Agilmund, ex genere Gugingus.

Авнтохолъ жытъ лѣтъ т. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу дномъ твнремъ.

Някои изследвачи искат да видят в Авитохол библейска, други — митична, трети — историческа личност от далечното минало на прабългарите. Тези отъждествявания противоречат на сведението от именника, което причислява Авитохол към владетелите, които „държали княжението от оная страна на Дунава с остригани глави".

Отъждествяването на Авитохол (Й. Микола тълкува това име като титла — „син на бащата", „син на прадеда" — от тюрк. awit >apit „баща, прадед" и ohol „син")[3] с Атила се потвърждава от лангобардския превод на това име — *sunu fatar. Този превод извеждаме от названието Sunufatarungi, с което се обозначават Атиловите войни във възникналия на лангобардска почва и достигнал до нас в старонемска редакция от IX в. героичен епос

[1] Именникът е достигнал до нас в три преписа от XV и XVI в. Сведения за тях вж. у V. Ševliev. Die protobulgarischen Inschriften. Berlin, 1963, p. 306.

[2] Fr. Beyerle. Die Gesetze der Langobarden. München, 1947, p. 4.

[3] J. J. Mikkola. Die Chronologie der türkischen Donaubulgaren. — Journal de la Société finno-ougrienne, No 30, 1914, p. 306.

Hildebrandslied.[4] Той се потвърждава и от названието gesunfader, с което се обозначават последователите на Сина на Отца в повлияната от германския героичен епос старосаксонска повест Heliand, също от IX в.[5]

Личностите, с които започват двата именника, са свързани с едно историческо събитие — убиването на лангобардския крал Агилмунд от Атиловите българи и отвличането на неговата дъщеря Хилдико. В Historia langobardorum на Paulus Diaconus или Paulus Langobardus това събитие е описано така: „И тъй една нощ, когато всички си почивали, небрежно отпуснати, внезапно върху тях налетели българите (subito super eos Vulgares inruentes), наранили повечето от тях и погубили мнозина. Те толкова много вилнеели из лагера им, че погубили самия крал Агилмунд (ut ipsum Agelmundum interficerent) и отвлекли в плен единствената му дъщеря (eiusque unicam filiam sorte captivitatis auferrent).[6]

II.2. Като втори владетел в лангобардския именник е поставен Ламико (в латинските извори Lamissio), храненик на Агилмунд. В българския именник като наследник на Авитохол се сочи най-малкият син на Атила — Ирник (в латинските извори Hernac или Ernac).

Secundus Laasmissio. Ирнік жнтъ лѣт ρ. н. н. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу днломъ твнремъ.

Ламико е влязъл в историята също с едно историческо събитие — отмъщението на лангобардите за убийството на техния крал Агилмунд. В същата Historia langobardorum това събитие е предадено така: „Ламико. . . силно желаел да отмъсти за убийството на отхранилия го Агилмунд и насочил оръжието си срещу българите. В първото завързало се сражение лангобардите обърнали гръб на неприятелите и се оттеглили в лагера си. Тогава крал Ламико започнал да вика към цялата си войска да си спомнят за позора, който били понесли, да имат пред очи безчестието си — как неприятелите заклали краля им, как отвлекли в жалко пленничество дъщеря му, която те пожелали да им стане кралица (quam sibi reginam optaverant).[7] В отвлечената от българите дъщеря на Агилмунд повечето автори виждат последната жена на Атила, Хилдико, която влязла в германския героичен епос — в немската „Песен за Нибелунгите“ и в скандинавските „Песни за Атила“ като Кримхилда.

Събитията, настъпили след смъртта на Атила, принудили Атиловите синове да се изтеглят на изток или да се отправят към пределите на Византия. Най-малкият син на Атила — Ирник — по сведение на Йордан се изтеглил в най-отдалечената част на Малка Скития.[8] Приск съобщава, че след „домашна война“ той успял да наложи властта си над племената от източната част на Атиловата империя и да образува нова държава в Припонтието.[9]

I.3. До изтеглянето на лангобардите от северните склонове на Карпатите над тях са властвували осем владетели, а до изтеглянето на българите от южните склонове на Кавказ над тях са властвували трима владетели.

---

[4] B. D ž o n o v. Sunufatarungo. — In: Actes du XIe congrès international des sciences onomastiques, I, Sofia, 1974, p. 289.

[5] B. D ž h o n o v. Die gesunfader des Heliands. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, No 96, Halle, 1976, p. 313.

[6] Извори за историята на България. Т. II. С., 1958, с. 411.

[7] Пак там, с. 412.

[8] Jordanis Getica. — MGH, Auct., t. V, p. 125.

[9] Priski Fragmente. — HGM, ed. L. Dindorfii, t. II, Lipsae (BT), 1870, frg. 36, p. 346.

Tertius Leth.
Quartus Kildeoch, filius Leth.
Quintus Godeoch, filius Kildeoch.
Sextus Claffo, filius Godeoch.

Septimus Tato, filius Glaffoni. Tato et Uuinigis filii Claffoni.
Octabus Uuacho, filius Uuinigis, nepus Tatoni.
Nonus Uualthari.
Decimus Audoin, ex genere Gausue.

Гостоун намѣстникъ сы. в. лѣтъ. родъ емоу Ермн. а лѣтъ емоу доухсъ твнремъ Коуртъ. ѣ. лѣтъ дръжа. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу шегоръ вечем. Безмѣръ. г. лѣтъ. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу шегоръ вечемъ.

В българския именник се наблюдава едно прекъсване между Ирник и Курт, обозначаван днес под влияние на гръцката транскрипция като Кубрат. Хиатусът възлиза на повече от сто години и може да се обясни със заробването на българите от тюрките и авари след разрушаването на Ирниковата държава. Връзката между Ирник и Кубрат в именника е осъществена чрез Кубратовия регент Гостун, който се титулува „ханскн наместник" и е обозначен в именника като намѣстникъ сы, т. е. като наместник на Ирник.

У летописеца Никифор регентът на Кубрат е назован Орган, което дава повод на някои автори да смятат, че Гостун и Орган са две различни личности. Това съмнение обаче отпада, ако приемем, че Οργαν не е лично име, а прабългарска титла orkhan, „наместник хан" (с озвучаване на kh в γ след ликвида). В такъв случай титлата намѣстникъ в именника е само превод на прабългарската титла. Под понятието намѣстникъ, разбира се, ние не можем да разбираме пряк приемник на Ирник, а само временен обладател на потомствените права върху държавната власт, произтичаща от властта на Авитохол и Ирник и припадаща се на малолетния Кубрат от рода Дуло, ще рече, от коляното на Ирник. Именникът не коментира принадлежността на Гостун към рода Ерми. И това е понятно, защото Гостун, както съобщава Никифор, е вуйчо на Кубрат — Κρούβατος ὁ ἀνεψιὸς Ὀργανᾶ[10] — и в качеството на негов най-близък роднина е негов настойник. Тези отношения са ясни както в именника, така и в изворите и само с тях можем да си обясним влиянието на Гостун в Константинопол, приемането на Кубрат на възпитание във византийския двор и издигането му като малолетен в ханскн сан.

Кубрат се явява на историческата сцена като „господар на уногундурите" — ὁ τῶν Οὐννογουνδουρῶν κύριος.[11] Названието уногундури е съставно и се състои от Οὖννο „хуни" и вероятно герм. gund „войн" (срв. Βουρουγουνδοί „бургунди"), като -ur е прабългарски плурализиращ показател. В гръцките извори името уногундури се свързва винаги с името българи. Говори се за Οὐννογουνδοῦροι βούλγαροι „българи, войни на хуните". Ако това тълкуване е вярно, в уногундурите трябва да видим българите от Атиловия племенен съюз, които под водачеството на Ирник се завръщат в своята стара родина. С това трябва да си обясним, че в изворите именно тези българи се смесват с хуните. Ако съдим по някои лични имена, като Hungund, Hunegund,[12] срещащи се в изворите след VI в., това име ще е било дадено на българите още през Атилово време. То не е могло да им бъде дадено от готите, защото готите са също „войни на хуните", но то е могло да им бъде дадено от лангобардите, с които българите са били в конфликтни отношения.

[10] Nicephori Patriarchae Opuscula historica. Ed. C. de Boor. Lipsae, 1870, p. 24.
[11] Ibidem, c. 34.
[12] E. Förstemann. Altdeutsches Namenbuch. Bd. I, Bonn, 1901, p. 693.

I.4. В историята на лангобардите и българите се наблюдават две аналогични събития — заселването на лангобардите в Италия и образуване на лангобардска държава и заселването на Исперихови българи на територията на Византия и образуване на българска държава. В двата именника тези събития са отразени така:

Undecimus Alboin, filius Audoin, qui exercitum, ut supra, in Italia adduxit.

Сии є. кънязь дрьжаше княженне wвоноу страноу Доунаꙗ лѣтъ ф. и. є. wстрижеными главами и потомъ прнде на страноу Доунаꙗ Исперихъ кнзь тожде и доселѣ.

Заселването на лангобардите от Албоин в Италия става през 568 г. В състава им имало значителен брой българи. За това ни уведомява Павел Дякон в цитираната вече История на лангобардите, гл. II, 26 от която гласи: Alboin Bulgaros aliasque gentes una cum Langobardis in Italia collocat.[13] Този брой на българите по-сетне е бил подсилен със заселването на Алцековите българи през 663 г. в Беневент, лангобардско херцогство от 571 г., вж. гл. V, 26 на История на лангобардите, онасловена Bulgari duce Alcecone in Beneventi regione considunt,[14] и на Алциоковите българи през 631—632 г. около Венеция — in marca Vinedorum[15].

Заселването на Исперихoвите българи на територията на Византия става към 668 г., т. е. един век след заселването на лангобардите в Италия. Пред вожданите от Исперих българи по сведение на Константин Багренородни и на хазарския хаган Йосиф са били именно уногундурите. Според арменската география на Ананий Широкаци тези българи преди разпадането на Кубратовата държава населявали южните склонове на Конската или Хипийската планина.[16] Във връзка с последното сведение трябва да поставим и името Исперих или Есперих, в гръцките извори Аспарух, в което ние виждаме едно прозвище, персонифициращо племето, населяващо Конската планина чието старо иранско название е било образувано от aspa „кон“ и после пр ведено на гръцки Ἱππικὰ ὄρη. Такива прозвища, персонифициращи предвожданите племена, са носили и други български предводители. Така Котраг е предвождал котраги или кутригури, Алцек и Алциок — алциагири, Кубер и Мавър — вероятно кубански българи — Kuрi Bulgar, населяващи т. нар. ἡ Μαυρὴ βουλγαρία „Черна България“.[17]

Старите контакти на българите уногундури с лангобарди и остготи са били оставили следи в антропонимиката, от една страна, на уногундурите, от друга — на лангобардите и готите. Тук искаме да споменем само една от именниковите форми на Исперих — формата Есперерих, която, ако не се отнася за дитография на *ер* в преписите на именника, както допускат някои автори, съдържа наставката *-rik* и е образувана по модела на имена като Ерменерих, Аталарих, Атанарих и пр.[18]

---

[13] Извори за историята на България. Т. II, с. 412.

[14] Пак там, с. 415.

[15] Fredegarii Scholastici Chronica. — MGH. Scriptores rerum Merovingicarum, T. II, Hannoverae, 1888, p. 157.

[16] К. Патканов. Из нового списка географии, приписываемой Мойсею Хорсенскому. — ЖМНПр, 1883, ч. 226, с. 21.

[17] Б. Джонов. Персонификация на племена в имената на племенни предводители. — Филология, 1981, кн. 7, с. 20—27.

[18] Б. Джонов. За имената на първобългарските ханове. — Филология, 1977, кн. 1, с. 18.

I.5. Останалата част от двата именника съдържа сведения за имената и рода на владетелите на лангобарди и българи от основаването на лангобардската държава на територията на Италия и на българската държава на територията на Византия до времето на изписването на двата именника. Последният владетел в лангобардския именник е крал Ротар, съставителят на лангобардския именник, а последният владетел в българския именник е ханът Умор от рода Вокил, където именникът е прекъснат.

Duodecimus Clep, ex genere Beleos.	Есперернχ кнѕ. а. н wдннъ лѣто. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу вереннаемъ.
Terdiusdecimus Anthari, filius Clep.	
Quintusdecimus Agilulf, turingus, ex genere Anauuas.	Тервелъ к. н. а. лѣтъ. родъ емоу Доуло. а лѣтъ емоу текоучнтемъ твнрем.
Quintusdecimus Adaluuald, filius Agilulf.	. . . . .
Sextusdecimus Hariuuald, ex genere Caupus.	. . . . .
Septimusdecimus ego in dei nomine qui supra Rothari rex, filius Nanding, ex genere Harodes.	Оуморъ м. дннн. родъ емоу Оукнлъ. а лѣтъ емоу днломъ тоутомъ.

I.6. Именникът на лангобардските крале завършва с родословие на последния крал Ротар, в което се изброяват десет негови предци:

Nanding filius Noctzoni, Noctzo filius Adhamund,
Adhamund filius Alaman, Alaman filius Hiltzoni,
Hiltzo filius Uuehiloni, Uuehilo filius Ueoni,
Uueo filius Fonchononi, Fronchono filius Fachoni,
Facho filius Mammoni, Mammo filius Ustbora.

Такива родословия ще са водили и българските ханове. Самият именник предполага наличие на такива родословия и е воден по всяка вероятност от представители на рода Дуло. Това се вижда добре от пояснителните бележки към хановете, които не са от рода Дуло. Така например към хан Кормисош, принадлежащ към рода Вокил, авторът на именника пояснява: снн же кнзъ нзмѣнн родъ Доулов рекше внхтѳнъ „Този хан измени на рода Дуло, ще рече той е инородец", а към хан Телец от рода Угаин е пояснено: н снн нного рода — „и този е от друг род".

От интерес за нас би било да узнаем от кой род е бил ханът Токту, сменил последния хан от именника, защото, така би трябвало да се предполага, той е могъл да бъде последният притежател на именника. За съжаление в изворите не намираме такова сведение. Летописецът Никифор за него казва, че бил „мъж българин" и „брат на Баян" — Τοκτου ἄνδρα βούλγαρον τοῦ Βαϊανοῦ ἀδελφὸν.[19] За него знаем също, че по време на избухналите тогава династични борби той бил принуден да побегне в дунавските гори и че там той, брат му Баян и цялата негова свита били застигнати и избити до крак от привържениците на рода Вокил.[20] Ако разчитаме на семейни традиции в имедаването (Баян се нарича най-старият брат на Исперих), на квалификацията „мъж българин" и на окачествяването на хановете от рода Вокил като „изменници" и „вихтуновци", би могло да допуснем, че Токту

[19] Nicephori Patriarchae, op. cit., p. 70.
[20] В. Златарски. История на българската държава. Т. I, ч. I. С., 1970, с.289.

е принадлежал към рода Дуло, че той е бил последният притежател на именника и че след неговата гибел и избиването на неговите привърженици водението на именника е било преустановено.

II. Съпоставки на изложението

II.1. Именникът на лангобардските крале е бил съставен най-напред на лангобардски, а след това преведен на латински. Съставителят на именника е могъл да извлече сведенията за лангобардските крале и техния произход от т. нар. паметни стихове (Merkverse, Wissensverse). Тези паметни стихове са могли да се състоят според Г. Безеке или от двутактови стихове с алитерация на имената — например:

Wehilo Wehoni
Weho Frochoni
Frocho Fachoni,

или от дългостишия, състоящи се от по две полустишия с алитерация на имената. Втората възможност Г. Безеке онаглежда с обратен превод на сведението за родословието на крал Ротар:

Hróthàri Nándìng, Háruthò kúnnì
Nándoìn Nózìg, Nózò Alamùnding,
Hílzò Wéhilìng, Wéhilò Wéhìng,
Wéhò Frólhìng, Fróchò Fáchìng,
Fáchò Mámmìng, Mámmò úhtbèring.

Именникът на българските ханове също е бил съставен най-напред на прабългарски, а след това преведен на старобългарски. Наложилото се схващане, че той е бил преведен най-напред на гръцки, а след това на старобългарски, според нас не е приемливо, защото: а) обликът на ханските имена от именника не съответствува на облика на ханските имена в гръцките извори (срв. Курт — Кубрат, Есперих — Аспарух и пр.[21]), б) именникът съдържа прабългарски калки, в) именникът съдържа прабългарски синтактични структури[22].

II.2. Двата именника дават в хронологическа последователност имената и родовете на владетелите. Съставителят на българския именник обаче, който е разполагал с възможностите на прабългарския календар, привежда и сведения за годината и месеца на тяхното възкачване, за продължителността на тяхното царуване. Наличието на тези сведения подсказва, че старобългарският паметник е бил преведен от прабългарски писмен паметник, който е бил воден на преносим предмет, защото прецизните хронологични сведения за владетелите от Кубратова България не биха могли да се задържат в паметта на авторите на именника, нито биха могли да бъдат почерпани от гръцки източници.

II.3. Лангобардският именник извежда потеклото на лангобардските крале от митичен прадед или прародителка Ustbora. Българският именник, ако се съди по смисъла на името Авитохол — „син на бащата или прадеда", също извежда потеклото на българските ханове от митичен прадед. В митологията на лангобарди и българи могат да се посочат и други успоредици. Така например според едно лангобардско предание, достигнало

[21] Б. Джонов. За имената на първобългарските ханове, с. 14, 16 сл.
[22] B. Džonov. Über Urgestalt und Inhalt der „Namenliste der bulgarischen Khane". — Palaeobulgarica, I, 4, Sofia, 1977.

до нас чрез английски източник от XII в., лангобардският крал Sceafo бил пренесен като дете върху сноп по море, за да властвува над лангобардите.[23] Според едно българско предание пък, достигнало до нас чрез един български летописен апокриф от средата на XI в., основателят на българската държава Испо ъ цаρь бил пренесен по море като „детище" в кошница, за да властвува над българите.[24]

II.4. Лангобардският именник отбелязва смяната на властвуващата династия без коментар. Липсва коментар дори в случаите, когато кралят не е лангобард. Такъв е случаят при крал Агилулф, който е по произход тюринг: Quartusdecimus Agilulf, turingus, ex genere Anannes. Българският именник, както вече отбелязахме, се води от позицията на рода Дуло, като всеки владетел, който не е от този род, се окачествява като „изменник" и „вихтун".

II.5. Съставителят на лангобардския именник, ако се съди по израза ut supra на изречението Alboin, filius Audoin, qui exercitum, ut supra, in Italia adduxit, ще е получил сведението за кралете, властвували до Албоин, ще рече, до заселването на лангобардите в Италия, от източник, съвременен на това събитие. Съставителят на българския именник, ако се съди по израза кнзъ тожде и доселѣ от изречението и потомъ прнде на странꙋ Дꙋна Испερнхъ кнзъ тожде и до селѣ, ще е получил също сведението за хановете, властвували до Исперих, ще рече, до заселването на българите в Дунавските земи, от източник, съвременен на събитието. Това означава, че първите съставни части на двата именника са били съставени по разпореждане на владетелите Албоин и Исперих и трябва да се схващат като учредителни актове на новосъздадените държави на територията на двете стари империи.

Die beiden Namenstafeln — der bulgarischen Khane und der langobardischen Könige

Bojan Džonov

(Zusammenfassung)

Die bekannte bulgarische Khanen- oder Königstafel hat einen Zeitgenossen —die langobardische Königstafel. Die beiden Königstafeln spiegeln die Frühgeschichte der beiden Völker wider. Sie sind nicht nur zeitgenössisch, sondern enthalten einige gemeinsame Momente aus dem Leben der Bulgaren und Langobarden.

Der Verfasser vergleicht die beiden Königstafeln und verfolgt im Spiegel der dort angeführten Nachrichten die frühe Geschichte der Bulgaren und der Langobarden — von der Zeit der Stammväter Avitohol (=Attila) und Agilmund bis zur Gründung des bulgarischen Reiches auf dem Territorium von Byzanz und des langobardischen Reiches in Italia, und dann weiter bis zur Zeit der Aufstellung der beiden Königstafeln.

Die beiden Königstafeln sind nach einem ähnlichen Modell aufgebaut. Sie enthalten den Namen und das Geschlecht eines jeden Herrschers. Die bulgarische Königstafel führt auch die Zeit des Thronantritts des Herrschers und die Zeitdauer seiner Macht an. Dieses Schema ist nur bei Alboin und Isperich, den Bergründern der neuen Staaten, erweitert. Der Verfasser sieht in dem Ausdruck *ut supra* des Satzes *Alboin, filius Audoin, qui exercitum, ut supra, in Italia adduxit* und in dem Ausdruck *Fürst bis heute* des Satzes *und nachher kam in das Donauland Isperich, Fürst bis heute* ein Beweis dafür, daß der Aufsteller der langobardischen Königstafel eine Nachricht aus der Zeit Alboins, und der Aufsteller der bulgarischen Königstafel eine Nachricht aus der Zeit Isperichs benutzt haben können.

[23] G. Baeseke. For- und frühgeschichte des deutschen Schrifttums. T. I. Halle/Saale, 1940, p. 312.

[24] Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина. Т. I. С., 1943, с. 154—161.

„Litté ature comparée" und „Comparaison littéraire"

Betrachtungen über den Inbegriff des Vergleichens

Zoran Konstantinović Innsbrunck

Einer der verwirrendsten Aussprüche zur Definition einer Wissenschaft ist zweifellos in der Aussage J. M. Carées in seinem Vorwort zu M. F. Guyards Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft (*La littérature comparée,* 1951) enthalten. Dieser Ausspruch lautet: „La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire." Die Vergleichende Literaturwissenschaft wäre demnach im Sinne von „littérature comparée" nicht das gleiche wie das Vergleichen von Literatur oder der literarische Vergleich („comparaison littéraire"). Über diese Widersprüchlichkeit, die zu Unklarheiten führen mußte, andererseits aber den Sinn und die Berechtigung einer Wissenschaft enthält, möchten wir im folgenden einige Betrachtungen anstellen.

Vor allem, wenn es sich um den Vergleich von literarischen Werken in verschiedenen Sprachen handelt, diesem letztlich doch wesentlichen Inhalt einer vergleichenden wissenschaftlichen Betrachtung von Literatur, die das einzelne Phänomen auf seinem Wege zur Weltliteratur verfolgen möchte, so wird uns das Suchen nach den ersten Anfängen solcher Bemühungen sicherlich weit in die Geschichte der Menschheit zurückführen. Wir wissen bis jetzt noch nicht, wann es zur ersten Berührung zweier unterschiedlicher Kulturen, die auch auf zwei unterschiedlichen Sprachen beruhen mußten, gekommen ist, jedoch schon die allerältesten uns bekannten Texte, die altägyptischen Totenbücher, enthielten solche Vergleiche. Viele vergleichende Hinweise ähnlicher Art zu älteren, vorhergehenden Kulturen sind auch in den hebräischen *Talmud* eingegangen. In der Tradition der europäischen Kultur dürfte dann Cicero offensichtlich der erste gewesen sein, der Autoren und Werke, die damals von Bedeutung waren, ausführlich miteinander verglich, und von den Anweisungen des Horaz, denen man später den Namen *Ars poetica* gab, wird sich wohl als ganz besonders einprägsam der Rat an die Römer erwiesen haben, sich an die griechischen Dichter als unverrückbares Beispiel zu halten: „Vos exemplaria Graeca, nocturna versate mane, versate diurna."

Diese Anweisung jedoch, sich Ausdruck, Rhythmus und Farbe vor allem bei Homer zu suchen, wurde eigentlich zu einer bestimmenden Ausrichtung unserer Kultur, denn für die zahlreichen Poetiken der Renaissance und des Barock zum Beispiel bedeutete die griechisch-römische Antike, als Einheit aufgefaßt, einen unerschütterlichen Maßstab der Wertung, ein — wie wir heute gerne sagen — Paradigma als Summe anstrebenswerter Lösungsmöglichkeiten

in der Kunst. Einen der damaligen Autoren oder ein damals soeben erschienenes Werk mit Beispielen aus der Antike zu vergleichen, bedeutete daher das höchste Maß der Anerkennung, das man aussprechen konnte. Charles Perrault war sozusagen der erste, der sich, im 17. Jahrhundert, einem solchen Paradigma widersetzte und auf diese Weise jenen bekannten Streit zwischen den Alten und den Jungen, den damals Modernen, hervorrief, zwischen jenen nämlich, die vom Primat der Klassik nicht ablassen wollten, und jenen, die der Meinung waren, daß das Frankreich Louis XIV. der Antike an künstlerischer Größe ebenbürtig sei, sie womöglich sogar übertroffen hätten. Im darauffolgenden 18. Jahrhundert haben dann Voltaire, Johann Elias Schlegel und Herder, jeder auf seine Weise, einen bedeutenden Beitrag zum komparatistischen Denken geleistet. Vom Wunsch beseelt, den Horizont des Wissens nach allen Richtungen hin auszuweiten, und überhaupt völlig vom Gedanen des Weltbürgertums, des Kosmopolitismus durchdrungen, begann man in diesem Jahrhundert die Aufmerksamkeit auch auf bis dahin nur wenig bekannte Völker zu richten. Nachdem er sich aus diesen eigentlich noch aufklärerischen Quellen sein erstes Rüstzeug geholt hatte, vermittelte einer der Schöpfer der Romantik, Friedrich Schlegel, den Hörern seiner Vorlesungen in einer bis dahin unbekannten Art und Weise den erregenden Zusammenklang der europäischen Literaturen, den Goethe dann als erster unter der Bezeichnung „Weltliteratur" erfaßte, worunter er offensichtlich vor allem den ununterbrochenen Austauschprozeß positiver Werte zwischen den Literaturen aller Völker zum Ausdruck bringen wollte. Denn, so sprach er, jedes Volk leistet seinen Beitrag zur gemeinsamen großen Schatzkammer, die die Literatur für die Menschkeit darstellt. Friedrich Schlegel und dann auch August Wilhelm Schlegel haben demnach dem Vergleich den Weg zur Synthese gewiesen. Abel François Villemain und Jean Jacques Ampère führten daraufhin, in den 30-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, mit ihren Vorlesungen an der Sorbonne die Vergleichende Literaturwissenschaft in den Reigen der universitären Disziplinen ein.

Jedoch es ist hier nicht unsere Absicht, einen breiteren historischen Rückblick auf die Komparatistik zu geben. Es könnte noch eine große Zahl von Vorläufern gefunden und eine umso größere Zahl verdienter Geister erwähnt werden, ob es sich nun in ihren Bemühungen um den Vergleich zweier Werke, um die Synthese solcher Vergleiche oder eine Darstellung insgesamt der literarischen Prozesse handelt. Uns geht es vielmehr um ein Erfassen vorerst des sich wandelnden Paradigmas in der Tätigkeit des Vergleichens, um die Tatsache, daß man literarische Werke nicht zu allen Zeiten in gleicher Weise miteinander verglichen hat. So gab es übrigens auch Augenblicke, da die Vergleichende Literaturwissenschaft in ihren Bemühungen ziemlichen Schwankungen ausgesetzt war. Bei den Deutschen zum Beispiel betrachtete Julius Petersen, der führende Germanist in den 20-er Jahren unseres Jahrhunderts, diese wissenschaftliche Disziplin vor allem als der Erforschung der deutschen Literatur verpflichtet; aus ihrem Vergleich mit anderen Literaturen wäre der deutsche nationale Charakter zu ergründen. Übrigens, so fragte sich Petersen, warum könnte man sich nicht als grundlegende komparatistische Aufgabe den Vergleich einzelner Epochen ausschließlich innerhalb der deutschen Literatur vorstellen, den Vergleich der Romantik mit der Klassik zum Beispiel, indem man beide aus ihrer historischen Kontinuität herausnehmen und einfach nebeneinanderstellen würde, und Kurt Wais schrieb dann völlig im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, als diese an die Macht gekommen war, daß die Komparatistik als Hilfswissenschaft zur Entdeckung des deutschen Volksgeistes zu dienen hätte. Der Volksgeist wurde damals als mythische Verkörperung aller

Kräfte des deutschen nationalen Lebens begriffen und in diesem Volksgeist erblickte Wais „die einzige Quelle echter deutscher Dichtung".

Nach dem Kriege änderte Wais dann die Inhaltsbestimmung und nun spricht er von der traditionellen Gemeinschaft des Westens und sieht die Aufgabe der Komparatistik in der Entdeckung dieser Gemeinschaft. Jedoch ohne Rücksicht auf diese Schwankungen in der Vergangenheit und ohne Rücksicht auf die beträchtlichen Unterschiede in den Auffassungen zwischen der traditionellen französischen komparatistischen Schule und der neueren Schulen, sowohl der amerikanischen als auch der sowjetischen, und auch der allerneusten Schule, der deutschen komparatistischen Schule, hat sich die verleichende Literaturbetrachtung in der Zwischenzeit doch vor allem als „supranationale Betrachtung" aller jener Erscheinungen etabliert, die im Laufe ihrer historischen Entwicklung oder überhaupt ihrer Natur nach die Grenzen einer nationalen Literatur überschreiten, ob es sich nun um genetische Beziehungen oder um typologische Analogien oder auch um Berührungen handelt; auch aller jener Erscheinungen, die das literarische Werk besonders mit den verschiedenen Gattungen der Kunst, also vor allem der Malerei und der Musik, aber überhaupt auch mit allen übrigen Gebieten der menschlichen Tätigkeit und den Äußerungen des menschlichen Geistes und der menschlichen Natur verbinden, mit der Philosophie, der Soziologie oder der Psychologie zum Beispiel. Diesen grundlegenden Arbeitsgebieten des komparatistischen Interesses lassen sich ergänzend noch einige relativ kleinere Aufgabenkreise hinzufügen, der Aufgabenkreis der Imagologie, und zwar im Sinne der Untersuchung des Bildes eines Volkes in der Literatur eines anderen Volkes, ferner der Aufgabenkreis, der sich mit der Rolle der Vermittler im Aufbau und in der Gestaltung gegenseitiger literarischer Beziehungen befaßt, zudem der Aufgabenkreis der vergleichenden Folklore, sodann der vergleichenden Stilistik und in neuester Zeit hat sich als eigener Komplex auch eine vergleichende Methodenlehre herausgebildet. Nicht nur als kleineres sondern sogar als umfassenderes Gebiet komparatistischer Betrachtungen wäre letztlich den erwähnten Aufgabengebieten die Analyse literarischer Übersetzungen hinzuzuzählen. In diesem Ausmaß hat sich die Vergleichende Literaturwissenschaft vollauf sowohl als Disziplin der wissenschaftlichen Forschung als auch der akademichen Lehre durchgesetzt, als — neben der Literaturgeschichte, der Literaturtheorie und Literaturkritik — viertes großes Gebiet der Literaturwissenschaft.

Was bedeutet nun in diesem Falle das Vergleichen, woran denkt eigentlich Carée, wenn er trotz eines solch ausgeprägten Hervorhebens des Vergleiches kategorisch erklärt: „La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire" — daß die Vergleichende Literaturwissenschaft nicht das gleiche meint wie den literarischen Vergleich? Aus dem Kontext seiner Ausführungen geht ausschließlich hervor, daß den Grundstein der Komparatistik die Untersuchung der internationalen geistigen Beziehungen zu bilden hätte (relations spirituelles internationales), innerhalb derer dann die Entdeckung der — wie Carée sie nennt — „rapports de fait" — erfolgen müßte, nämlich jener „rapports de fait", die — wie Carée sagt — zwischen Byron und Puskin, zwischen Walter Scott und de Vigny, zwischen den Werken, Anregungen und Lebensansichten der Dichter und Schriftsteller verschiedener Literaturen festzustellen sind. Ich versuche den Ausdruck „rapport de fait" entsprechend ins Deutsche zu übersetzen, denn es handelt sich offensichtlich um einen Schlüsselbegriff, und nach gewisser Überlegung gelange ich zur Schlußfolgerung, daß es in diesem Falle vielleicht am besten wäre, wenn wir von „Zusammenhängen, die unzweifelhaft festgestellt werden können", sprechen würden.

Jedenfalls ein erster Hinweis scheint gegeben, in dem Sinne nämlich, daß die Vergleichende Literaturwissenschaft Zusammenhänge zu entdecken

versucht, die einzelne Schriftsteller oder Dichter und ihre Werke zum Ausdruck bringen. Erst dann könnte aus diesen Zusammenhängen heraus der Vergleich angesetzt werden, also nich in der Form, wie zum Beispiel Armin Arnold dies in seiner Arbeit *Friedrich Dürrenmatt und Mark Twain. Zur Methode der vergleichenden Literaturbetrachtung* (veröffentlicht in der den Akten des Komparatistenkongresses in Fribourg)[1] vertritt, wo er die Behauptung aufstellt,daß es für ihn viel günstiger ist, zwei oder drei Werke zum Vergleich zu wählen, anstatt sich auf ein einzelnes Werk zu beschränken und es für sich allein zu interpretieren; die Interpretation — so meint Arnold — entspringt dann von selbst dem Vergleich. Arnold ist zudem der Auffassung, daß es empfehlenswerter ist, solche Werke miteinander zu vergleichen, die sich nicht in einem gegenseitigen Verhältnis der Abhängigkeit befinden, und zu diesem Zweck stellt er Dürrenmatts Drama *Besuch der alten Dame* und Mart Twains Novelle *The Man That Corrupted Hadleyburgh* einander gegenüber, um festzustellen, was an diesen beiden Werken gemeinsam ist. Der Inhalt — das muß zugegeben werden — entbehrt in diesem Falle sicherlich nicht gewisser Ähnlichkeiten; in beiden Werken reicht die Moral gerade so weit, um nicht völlig in Konflikt mit dem Egoismus und dem rücksichtslosen Gewinndenken der dargestellten Gestalten zu geraten. In soziologischer Hinsicht, fügt Arnold hinzu, enthüllt sich die Ähnlichkeit insofern, als Mark Twain seine Erzählung in dem Augenblick schrieb, da der Ansturm des amerikanischen Kapitalismus seinen ersten Höhepunkt erreichte, Dürrenmatt dann zum Zeitpunkt, da die gleiche Krankheit Europa wie nie zuvor erfaßt hatte. In biographischer Hinsicht besteht die Ähnlichkeit insofern als sowohl Dürrenmatt als auch Mark Twain Dorfkinder waren, aus der Provinz kamen, im Geiste des protestantischen Puritanismus erzogen wurden, beide zugleich humoristisch und pessimistisch veranlagt waren, sich in pädagogischer Hinsicht in gleichem Maße einsetzten, beide diskret über Sex schreiben und sowohl der eine wie der andere einen Konflikt mit dem eigenen Land auszutragen hatte, und zwar in einer Art und Weise, in der gleichzeitig sowohl die Liebe zum Land als auch der Haß gegenüber dem dort herrschenden Geist zum Ausdruck kamen. Mit solchen Vergleichen, hebt Arnold hervor, hatte ich Erfolg bei den Studenten. Der pädagogische Erfolg einer solchen Vorgangsweise ist nachträglich schwer zu überprüfen und soll auch überhaupt nicht in Frage gestellt werden, Arnold wird vergleichend zweifellos zu gewissen interessanten Schlußfolgerungen gelangt sein, aber das, worüber er berichtet, ist weder der Inhalt noch der Sinn der vergleichenden Literaturbetrachtung, und wenn man in der Weise verfährt, so bedeutet dies nicht, sich mit Vergleichender Literaturwissenschaft zu befassen. Diesbezüglich sind sich alle Komparatisten einig, ohne Rücksicht auf die Unterschiede in den Auffassungen, die ansonsten zwischen ihnen und überhaupt zwischen den einzelnen Schulen bestehen. Der Vergleich darf demnach weder formaler Art sein noch dem Zufall überlassen werden, sondern er muß von gegebenen Zusammenhängen ausgehen. Carée hat uns jedoch mit seinem Hinweis auf die „rapports de fait", auf jene Zusammenhänge, die man unzweifelhaft feststellen kann, eben nur einen Hinweis und keine endgültige Erklärung über die wahre Dimension komparatistischer Arbeit gegeben, und so wollen wir versuchen, in der bestehenden Literatur doch noch nähere Anhaltspunkte zu finden. Einen äußerst wichtigen Vermerk können wir bei Horst Rüdiger feststellen, der meint: „Das Vergleichen kann erst dann beanspruchen, eine Methode zu sein, wenn es reflektiert — wenn das Verfahren so verfeinert wird, daß es dem Kritiker die Möglichkeit gibt, das Besondere, Einmalige, Individuelle, das Cha-

[1] Actes du IVe Congrès de l'AILC. II. Fribourg, 1964, p. 1097—1104.

rakteristische und Spezifische eines bestimmten literarischen Werkes zu erkennen und zu beschreiben."[2] W. Holdheim drückt dies mit den Worten aus: „Der Vergleich ist demnach nur Ausgangspunkt, um reflektierend zu einer tieferen Dimension vorzudringen, in der das Nationale nur noch ein einziges, in seiner Bedeutung von Fall zu Fall verschiedenes Moment unter anderem ist."[3]

Bis hieher scheint man in den Bestimmungen gelangt zu sein und das wäre auch — so könnten wir sagen — die Situation in der Literaturwissenschaft, wenn es um die Komparatistik geht. Man vergleicht einerseits sehr viel und ist dabei wohl auch überzeugt, daß es sich in jedem einzelnen Falle um ein komparatistisches Verfahren und um eine komparatistische Untersuchung handelt, jedoch nur eine geringe Zahl dieser Arbeiten kann man wirklich als komparatistische Beiträge betrachten. Andererseits fehlen aber auch die Maßstäbe dazu, die klar festlegen würden, worin eine konsequente komparatistische Betrachtungsweise besteht. Daher zum Beispiel auch die Angriffe von den Vertretern der Konstanzer Schule, vor allem von H. R. Jauß, der der Komparatistik vorwirft, eine bloße Methode zu sein, „um das alte, bequeme Paradigma der Nationalhistorie zu sichern. Denn nur der kann nicht umhin, aus dem Vergleich eine eigene Methode und metahistorische Kategorie zu machen, wer diese vergleichenden Gegenstände selbst wieder als Wesenheiten sieht — als Wesenheiten, die unter autochthonen Entwicklungsgesetzen stehen. . ."[4] Ganz besonders eingehend befaßt sich Jauß mit der Komparatistik an anderer Stelle, wo es dann heißt: „Wo keine Einflüsse, Abhängigkeiten oder Wirkungen zwischen Erscheinungen verschiedener Nationalliteraturen auszumachen sind, läßt sich kein zweigliedriger Vergleich anstellen."[5]

Nun, die Komparatistik ist eben kein zweigliedriger Vergleich, zumindest kein einfacher zweigliedriger Vergleich, herausgelöst eben aus bestehenden Zusammenhängen aus einem Kontext. Das Suchen nach dem Sinn der Vergleichenden Literaturwissenschaft muß demnach in dem verborgen sein, was Rüdiger und Holdheim in ähnlicher Weise zu definieren versuchten. Beide führen uns dazu, in die Suche nach den Zusammenhängen auch die Reflexion einzuführen. Durch Reflexion — so heißt es sowohl bei Rüdiger als auch bei Holdheim — gilt es zu ergründen, was im literarischen Werk das Besondere, Einmalige, Individuelle, das Charakteristische und Spezifische eines bestimmten literarischen Werkes ist, und reflektierend kann man zu einer tieferen Dimension vordringen, in der das nationale Merkmal nur noch ein einziges, in seiner Bedeutung von Fall zu Fall verschiedenes Moment unter anderem ist.

Ich überprüfe die Bedeutung des Wortes „Reflexion" in den philosophischen Wörterbüchern und entnehme daraus, daß Reflexion im Unterschied zur Beschreibung auf ein gründliches gedankliches Überprüfen einer Erscheinung hinweisen soll und damit zugleich auch das Sichselbst-Überprüfen des Prüfenden beinhaltet. Nach Manfred Riedel, dem Erlanger Philosophen, ist in diesem Augenblick der Inhalt der Philosophie insgesamt nach einer bestimmten Phase des Suchens nach dem Sinn der Existenz und daraufhin nach einer Phase, die durch die Kritik an allem Bestehenden ausgefüllt war, nun dadurch gekennzeichnet, daß sie weder als eine Theorie der Wissenschaften noch als Grundlage aller Wissenschaften betrachtet werden kann, sondern daß sie vor allem

---

[2] Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft. — In: Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft, p. 8—9.

[3] Komparatistik und Literaturtheorie. — Arcadia, 1972, 7, p. 302.

[4] Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft. — Linguistische Berichte, 1969, 3, p. 49.

[5] Das Ende der Kunstperiode — Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. — In: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, p. 107.

Reflexion, das Sich-selbst-finden des Menschen im gegebenen gesellschaftlichen Kontext ist. Vergleichen würde demmach auch das Sich-selbst-finden des Vergleichenden in dem Gefüge darstellen, aus dem heraus er vergleicht.

Gerade an dieser Stelle unserer Erörterungen scheint es uns angebracht, an die allraktuellsten methodologischen Bemühungen unseres Augenblicks zu erinnern. Diese sind in der Wissenschaft überhaupt durch den Strukturalismus, durch die Kybernetik, die Semiotik und eine aktuelle Form der Hermeneutik gekennzeichnet, und so neigen wir heute dazu, die Welt in Systemen, Strukturen, Modellen und Zeichen zu sehen, immer dabei bewußt, daß wir historisch bedingte Betrachter sind. Von Systemen sprechen wir, wenn wir Erscheinungen einen gemeinsamen Sinn zu verleihen vermögen, Modelle bezeichnen für uns Abstraktionen und Vereinfachungen innerhalb solcher Systemen, wobei diese Modelle in den Systemen auch verbindend wirken; Strukturen erweisen sich als jene Zusammenhänge in den Systemen und Modellen, die Stelle und Funktion der einzelnen Elemente bestimmen und zwar in der Annahme, daß diese Elemente außerhalb einer solchen Struktur nicht das sein könnten, was sie sind; Zeichen jedoch sind jene über ihre materiellen Träger hinausgehenden möglichen Wahrnehmungen. Der russische Gelehrte Jurij Tynjanov dürfte der erste gewesen sein, der auch das literarische Werk als ein System betrachtete, und heute sehen wir in der Literatur insgesamt ein solches System, und zwar ein offenes System gegenüber noch weiteren gesellschaftlichen Systemen, zugleich jedoch bilden sich innerhalb dieses Systems der Literatur ununterbrochen kleinere Systeme. All dies vollzieht sich in einem ständig sich abwickelden Prozeß. Im Unterschied zum Begriff der Epoche, den wir der geistesgeschichtlichen Methode verdanken und der genau genommen eine sehr scharf abgegrenzte Synthese vor allem philosophischer Inhalte ist, können wir uns ein System im unablässigen Prozeß der Bewegung vorstellen, denn die ständigen Veränderungen gewähren einen Spielraum zu anderen Systemen und auch innerhalb des eigenen Systems. Die Romantik zum Beispiel, als System aufgefaßt, kann auf diese Weise sowohl in ihren Übergängen zu anderen Epochen als auch in ihren einzelnen nationalen Besonderheiten viel leichter erklärt werden. In ähnlicher Weise fügt sich auch das literarische Werk, gleichfalls als System betrachtet, mit jedem einzelnen seiner Elemente in ein umfassenderes System ein. Die Sprache des Werkes zum Beispiel in das umfassendere System der Sprache jener Zeit, da das Werk entstand, oder die Begriffswelt, die im Werk enthalten ist, in din Welt der Vorstellungen, über die man damals verfügte. In diesem Falle sprechen wir vom literarischen Werk auch als einem Strukturgefüge und zwar vorerst von dessen Mikrostrukturen, die über dieses Strukturgefüge hinaus in Makrostrukturen hineingreifen. Die allerneuesten methodologischen Bemühungen der Literaturwissenschaft scheinen offensichtlich dahin zu gehen, das literarische Werk als solch offenes System vor allem als ein Medium des Dialogs zu betrachten. Aus der Wandelbarkeit des Dialogs erklärt sich auch die Wandelbarkeit des Werkes und der Wertmaßstäbe in der Literatur. Literatur als System und als Prozeß ist somit zugleich Teil des allgemeinen Kommunikationsprozesses zwischen den Menschen.

Wie wird in einer solchen Situation die Vergleichende Literaturwissenschaft Stellung beziehen, welchen Sinn wird sie dem Vergleich geben? Carées Forderung, das Vergleichen müsse vor allem das Auffinden von Zusammenhängen sein, weist gerade auf solch umfassendere Systeme hin, die als eine Art „tertium comparationis" dienen könnte. Mit dem Blick auf ein solches System, auf seine Strukturen und Modelle sowie auf die Zeichen, die wir in einem bestimmten Augenblick zu erkennen vermögen, werden wir auf die Suche nach dem gehen, was letztlich in einer gegebenen Erscheinung spezi-

fisch und originell ist. Die Reflexion, und zwar die unablässige Reflexion als eigentliche Methode der Komparatistik würde demnach ein Vergleichen im Hinblick auf ein System historisch erkennbarer Erscheinungen und historisch meßbarer Werte bedeuten, wobei sich der Betrachter bewußt ist, daß auch er historisch begrenzt ist und daß er in der Wahl dieser Erscheinungen und in der Bestimmung ihrer Werte auch sich selbst erkennen soll. In diesem Falle einen supranationalen Standpunkt in der Literaturbetrachtung einzunehmen, bringt zugleich auch den Wunsch sowohl nach einer Ausrichtung, die über die Grenzen einer Nationalliteratur hinausgeht, als auch nach größtmöglicher Objektivität gegenüber sich selbst zum Ausdruck, denn wir sind — wie Gadamer sagt — durch unsere Tradition belastet, die uns einen völlig objektiven Zutritt zu den Erscheinungen verweigert. Den Terminus „supranationaler Standpunkt" aber hat Hugo Dyserinck in der Komparatistik eingeführt. Dyserinck ist Belgier, flämischer Nationalität, und Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Aachen. Sein Terminus ist als Opposition zur Tatsache gedacht, daß der Germanist, Romanist, Slavist und überhaupt jeder Philologe, welcher Provenienz auch immer, vorerst die Erscheinungen aus seinem Blickwinkel betrachten wird und zum Beispiel in Jean Jacques Rousseau fast nur die Wirkung dieses ungestümen Geistes auf die deutsche, englische oder eine andere Literatur zu erkennen vermag. Der Komparatist sieht einen über allen Literaturen stehenden Rousseau. Daneben existiert natürlich auch jener wahre Rousseau, dem wir uns ständig zu nähern versuchen und wahrscheinlich wohl niemals vollauf werden nähern können. Es gibt aber wohl auch einen Rousseau, der zu einem bestimmten Zeitpunkt einem bestimmen System entspringt.

Ich glaube, daß man die Weltliteratur letztlich nur in solchen Systemen und Modellen erfassen kann, und das immer nur einen Bruchteil. In diesen Systemen und Modellen gilt es Strukturen zu erkennen und Zeichen wahrzunehmen. In den ältesten Mythenzusammenhängen, von Isis und Osiris zum Beispiel, können wir schon das Modellartige der frühesten Mythen feststellen, die Zerstückelung des Osiris und seine Auferstehung zu neuem Leben, die Unmöglichkeit, sich als Mensch der letzten Wahrheit zu nähern. Die Vorstellung des Modellartigen gilt auch für die Legenden der Bibel, die sich dann durch die ganze Literatur hindurch wiederholen, und in gleicher Weise gilt dies auch für das Nachleben der Antike. Iphigenie, Orest, Elektra, Ödipus und die übrigen Gestalten des antiken Dramas und der antiken Welt werden immer wieder in verschiedenster Weise neu gestaltet. Auch der humanistische Zitatenschatz zum Beispiel bildet ein System für sich. Wer diese Zitate entsprechend wußte, gehörte durch Jahrhunderte hinduch einer bestimmten Welt an.

Oder ich denke an Gedichte zu Sonetten geformt. Schon als eine Form des Gedichtes ist das Sonett ein Modell, unzähligemale wiederholt, Bestandteil eines Systems, das wir Petrarkismus nennen. Das Sonett ist jedoch auch ein gesellschaftliches Modell, denn um überhaupt in Sonetten zu dichten, bedurfte es eines bestimmten Kulturniveau und dieses konnte nur unter besonderen gesellschaftlichen Bedingungen erreicht werden. Wie italienischen Stadtrepubliken scheinen als erste die entsprechende Kombination von Kultur, Bildung und gesellschaftlichem Leben verwirklicht zu haben. Ein literarisches Modell ist demnach in diesem Falle zugleich auch ein soziologisches Modell. Aber das Sonett ist gleichfalls ein Modell für die Psychologie, denn es bringt auch ein bestimmtes verallgemeinertes Verhältnis zwischen Mann und Frau zum Ausdruck. Als nämlich die Renaissance den Gedanken der Antike erneuerte und den Menschen wiederum in den Mittelpunkt der Welt stellte, mußte sie sich entscheiden, ob sie diesem neuerstandenen Menschen das Ideal der platonischen Liebe oder die Auffassung der römischen Erotiker einverleiben sollte

Das Modell in dieser Hinsicht, das sie letztlich verwirklichte, zeigt, daß es der Renaissance doch nicht völlig gelungen ist, über die Auffassung des Mittelalters hinauszugehen, das im Sinne der christlichen Kirche in der irdischen Liebe nur das Sündhafte erblicken wollte. So sehnt sich der Dichter der Renaissance nach seiner Laura und er verbirgt diese Sehnsucht auch nicht, zugleich aber weist er den Gedanken der Erfüllung dieser Sehnsucht weit von sich. In entsprechender Weise wiederum ist das Sonett auch ein Modell in der Entwicklung der Sprache, denn überall dort, wohin Petrarcas Sonette gelangten, haben sie in jeder Sprache Anregungen zu neuen Ausdrucksformen gegeben, die sich im Grunde genommen ähnlich waren.

Der empfindsame Roman entsprach in ähnlicher Weise den gesellschaftlichen Bedingungen, und zwar im Augenblick, da sich die bürgerliche Klasse in ihrer vollen Entfaltung befand. Der Roman ohne Helden, der Roman des Antihelden ist dann geradezu ein Modell für die Krise dieser bürgerlichen Gesellschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts. Wie nun jedoch die Koordinaten zu jenem System bestimmen, in dem auch unser Augenblick enthalten ist? Ich glaube, daß jeder solche Versuch, den Ereignissen um uns herum einen gemeinsamen Sinn zu verleihen, unseren Blick einige Jahre zurückführen muß, zum Jahre 1968, das sich als unauslöschliche Zäsur kundgibt. Damals ist es nämlich zweifellos zu einem großen geistigen Umbruch gekommen und die künftigen Periodisierungen werden wahrscheinlich mit diesem Jahr den Beginn einer neuen Epoche ansetzen, den Übergang von einem System zum anderen. Bis 1968 war ein ausgesprochen gesellschaftliches Bewußtsein vorherrschend, das Bedürfnis nach Kritik an der Gesellschaft und zugleich auch nach Umwandlung dieser Gesellschaft im Sinne einer progeressiven Entwicklung. In dieser Zeit erreicht auch in Westeuropa die Protestbewegung ihren Höhepunkt, dann kommt es zu einem plötzlichen Meinungsumschwung. Man sagt die drohende Krise, Niedergang des Wirtschaftswachstums, Arbeitslosigkeit und Inflation, Sorge um die Umwelt und die sich ankündigende Knappheit an Rohstoffen, vor allem an Erdöl, hätten zu einem Wandel der Bewußtseinsstrukturen geführt. Erstmals nach drei Jahrunderten war der Glaube an den ununterbrochenen Fortschritt der Menschheit erschüttert und man erkannte sehr wohl auch die Gefahren eines solchen Fortschritts, wenn es zum Beispiel um die Nutzung der Atomkraft ging, um die Möglichkeit der Einwirkung auf die menschliche Erbsubstand durch Manipulation des Gens oder um die ungeheure Einwirkung der Massenmedien auf die Bewußtseinsbildung einer allerbreitesten Konsumentenschicht. Indem die Literatur auf dieses Gefühl reagierte, bewies sie erneut, daß sie ein System im umfassenderen System der gesellschaftlichen Entwicklung und im Prozeß des menschlichen Bewußtseinsstromes bildet. Als subtilste aller literarischen Gattungen reagierte dabei zuerst die Lyrik auf die eingetretenen Veränderungen. Anstelle des bis dahin so ausgeprägten politischen Engagements beginnt sich der Dichter nun in sich zurückzuziehen. Man spricht zur Zeit von einer neuen Sensibilität in der Poesie. Etwas Ähnliches gilt auch für das Drama, wo der Hang zum Dokumentarischen und zum Volksstück überwiegt, und gleichfalls für den Roman. Der neueste Roman des bekannten deutschen Schrifststellers Peter Handke *Langsame Heimkehr* ist in dieser Hinsicht repräsentativ für das Bestreben der deutschen Literatur, zu alten, erprobten Traditionen zurückzukehren. Auch die Franzosen wählen in ihrer Prosa zur Zeit gerne Themen aus der keltischen Vergangenheit Das gegenwärtige System scheint sich somit schon ziemlich umfassend abzuzeichnen. Es ist jedoch noch etwas, was dieses System besonders interessant werden läßt und worauf ich besonders hinweisen möchte. Im immer intensiver werdenden literarischen Kommunikationsprozeß ver-

liert sich die grundlegende eurozentrische Ausrichtung der vorhergehenden Systeme. Autoren aus Asien und Afrika greifen gestaltend in diesen Kommunikationsprozeß ein. Eine Tatsache, die nicht genügend hervorgehoben werden kann. Dazu käme vielleicht noch der Umstand, daß auch im Rahmen der europäischen Literatur das Primat der großen Völker gebrochen zu sein scheint und die Intensität der Übersetzungen sowie die großen Möglichkeiten der Medien auch den kleinen Literaturen einen entsprechenden Zutritt zum literarischen Bewußtsein der Welt verschaffen. Carées widersprüchliche Aussage: „La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire" dürfte vielleicht klarer geworden sein. Die Vergleichende Literaturwissenschaft könnte sich selbst als Wissenschaft nicht genügen, wenn sie sich damit zufrieden geben würde, aufs Geratewohl und rein formal Vergleiche anzustellen. Der Inbegriff des Vergleichens stimmt nicht mit dem literairschen Vergleich allein überein. Dieses Vergleichen muß vorerst nach umfassenderen Zusammenhängen Ausschau halten, aus denen heraus sowohl die Ähnlichkeiten als auch die Unterschiede von zwei mit der Literatur zusammenhängenden Phänomenen erklärt werden können. Es muß sich zudem dessen bewußt sein, daß solche Zusammenhänge aus einer unablässigen Bewegung heraus entstehen, daß sie sich ständig verändern und daß die einzelnen Erscheinungen nicht aus ihrem Kontext gelöst betrachtet werden können. Das gleiche gilt aber auch für den Betrachter, der niemals der gleiche ist, weder in der Betrachtung der Erscheinungen der Vergangenheit noch der Gegenwart. So ist die Vergleichende Literaturwissenschaft vor allem ein Teil der Reflexion unserer Bewußtseinsstrukturen, die uns vom Einzelnen zum Ganzen führt und dabei auch die Möglichkeiten unserer Erkenntnis offenbart.

Сравнително литературознание и сравнение на литературите

Зоран Константинович

(Р е з ю м е)

На Жан-Мари Каре принадлежи изказването „La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire" (из предговора му към „La littérature comparée" (1951) на Мари-Франсоа Гиар). Върху това противоречие, което би могло, от една страна, да внесе известни неясноти, но в което, от друга — се съдържат основанията на една наука, авторът прави някои разсъждения. Ако става дума за сравняване на произведения от различни езици, едно подобно търсене би ни отвело далеч назад в историята на човечеството. От талмуда през античната древност до романтиците и до първите лекции по сравнително литературознание, които четат вече като университетска дисциплина през тридесетте години на миналия век в Сорбоната Жан Жак Ампер и А.-Ф. Вилемен, навсякъде можем да намерим този феномен. Но ако се вгледаме по-внимателно в твърдението на Каре от позициите на тази многовековна компаративна дейност, ще дойдем до извода, че той смята, че в основата на компаративистиката лежи изследването на международните духовни отношения, вътре в които трябва да се установят, както той казва, rapports de fait (в смисъл на взаимоотношения, които недвусмислено могат да бъдат установени), между Байрон и Пушкин, между Уолтър Скот и Вини, между произведения, направление и жизнени възгледи на писатели и поети. Търсенията на смисъла на компаративистиката ни отвеждат към изследване на онова, което в литературната творба е особено, единствено, индивидуално, специфично. Значително се улеснява, актуализира областта на сравнителното литературознание при разглеждането на неговите явления в рамките на определени системи, модели и структури. Сравнението е самопознание на сравняващия в рамките на контекста, извън който сравнението го извежда. Литературата като система или като процес едновременно е част от общата комуникация между хората. Разбира се, системата, в която се включва дадено литературно явление, трябва да се разглежда в тясна връзка със системата на обществения и историческия живот на дадената епоха или на дадения момент. Това може да се види върху материал както от класическата, така и от съвременната литература.

Одисей, смъртта на Дон Кихот и животът на Санчо Панса

Тончо Жечев

Едва сега, след като изредих имената в заглавието, се стреснах. Не са ли прекалено субективни някои сближавания или разграничения между толкова различни герои на толкова различни епохи? Но аз и без това разказвам само за неща, които звучат или отзвучават в душата ми, тъй както е било или е. И нека храбрият Рицар на печалния образ ни води в това малко пътешествие, в което класически здравият разум на Одисей и неговото чувство за мяра ще са достатъчна гаранция и коректив при изповедите за нашия санчопансизъм. . .

И наистина — не са много нещата, които свързват тези герои! Одисей е целостта, скулптурната цялост на двете разделени, разпаднали се в следхристиянската култура на Ренесанса половини. Той е смел до безумие, без да е луд, изпълнен със санчопансовски здрав смисъл. В неговото смело пътуване — завръщане еднакво участвуват и богът, и човекът, той самият е „богоравен", в него е още единно това, което почти карикатурно ще се разпадне и раздели, иронично ще се раздвои, напомняйки ту за „богочовека" Христос, ту за най-жалката карикатура на човека при честа размяна на ролите.

Какви още прилики? Най-важната може би е, че пак става дума за пътешествие, за даровете на завръщането — едното в Итака, другото — в родното селце на двамата герои някъде в портокаловата Ла Манча, където ги чакат, различно, но все пак още ги чакат, защото ги обичат. Външно тези пътешествия много си приличат, те са изпълнени с приключения, перипетии, узнавания и познание. В същност дисагите, които Санчо искаше да напълни с житейски блага, са препълнени накрая само с мъдростта на безумието, както просешките дрехи, с които Одисей след двадесет години стъпва в Итака, само скриват някогашния цар на острова, завръщащ се единствено със „знания и опит". Какво още? Да, и трите герои отиват към петдесетте години, като по всичко личи, че най-близо до тях е Дон Кихот. Но докато Одисей на тези години завършва пътуването си, Дон Кихот тъкмо тогава решава да го започне, повличайки подир лудостта си добросърдечния и простодушен Санчо. Умът на Одисей крепне от опита, той е „многоопитний", докато от опита на същите преживени години се ражда и извира безумието на Рицаря на печалния образ, неговата мъдрост е следопитна, тя извира от неудовлетворение от опита на петдесетте. Само изоставяне на ума и на разсъдливостта, на баналната логика на прага на задната врата, през която потегля Рицарят, е задължително условие за неговото пътешествие към славата. Това пъте-

шəствие във всяко отношение е „следодисеевско“ — от ума към свръхума, от разсъдъка към мъдростта, от опита към метафизиката.

Докато изстисквам мозъка си да търся прилики, непрекъснато се натъквам на разлики. Не трябва ли тогава тъкмо в тях, в разликите, да се открият онези свързващи нишки, които така живо усещам между историите на тези пътешествия? Но преди да се впуснем в тази паст, в тази пещера, изпълнена с по-красиви видения от виденията в пещерата Монтесинос, е необходимо едно малко разяснение. Най-важното условие да се влезе в света на литературата, да се погледне на нея достойно и сериозно е да не се гледа на нея като на литература, а като на живот, като на истина, като на шепа мъчен човешки опит. Моят колега Унамуно вярва повече на Дон Кихот, отколкото на Сервантес, възприема повече като живял и жив героя, отколкото неговия създател и той има свои основания за това: Сервантес е умрял, а Дон Кихот живее. Преди повече от тридесет години, когато прочетох за пръв път някои от коментарите на Унамуно за „Дон Кихот“, бях поразен. Сега ги препрочетох и впечатлението е същото.

Няма друг епос, в широкия и по-нов смисъл на думата, равен на „Одисея“ като „одисеята“ на Дон Кихот и Санчо Панса, разказана от Мигел де Сервантес. Това е епос, в който със същия замах и творческа сила е отпечатан духът на Ренесанса, както в класическата „Одисея“ духът на древността. Това може да се открие във всеки детайл, във всяка най-малка подробност. В „Одисея“ първият въпрос, който се задава на новопоявилия се, на госта, на непознатия, е „Откъде си?“, следва — „Кои те родиха?“ и още — „Коя е земята ти родна?“ и т. н., за да се идентифицира срещнатият. Тук човекът е според рода, може да се каже родът прави човека. За бедния идалго от Ла Манча всички подобни следи са затрити. Ние не знаем нищо за родното му село, назована е само областта, в която се е родил, нищо не се казва за родителите, за детството и младостта му. Достойно за Ренесанса, където човек е син на делата си! „Родът му — казва Унамуно — започва от самия него.“ За да тръгне в пътешествието си, Дон Кихот променя името си, името на любимата си, името на коня си, за да подчертае тъкмо второто, собственото, духовното си раждане и кръщение, а не първото, природното, еднаквото за всички. Едва ли е случайно и това, че първото, което спира вниманието на Дон Кихот, е един хан, един ханджия и две проститутки, наречени за смях на всички от него „девици“ — светът е станал хан, изчезнала е уседналостта, всеки минава и заминава нанякъде, помен няма от онази уютна старина, която Одисей открива където и да спре и която мами да го задържи навсякъде.

Пътешествието на Дон Кихот няма никаква определена цел освен абстрактното намерение да се възстановява справедливостта на земята, да се върне старото достойнство на странствуващото рицарство, да се поправят неправди и т.н. И Рицарят спокойно се оставя на Росинант да го води,където намери за добре. Щом цялата земя е станала безпорядъчен хан, в който клети жени са принудени да се продават, за да живеят, несправедливости ще се намерят навсякъде, работи за оправяне колкото щеш. Единственото изчезнало, чийто призрак е Дон Кихот, е старото рицарство. Само Санчо важно и многозначително може да води своето магаре, сякаш знае накъде и защо.

Всичко е противоположно на самия дух на „Одисея“. В нея всичко е целеустремено, определено, ясно; там е важно тъкмо да не забравиш своята цел поради хилядите съблазни и препятствия по пътя. За Дон Кихот делата и само делата имат значение без оглед на целта, а още по-малко с оглед на резултата им, докато Одисей преследва резултата, целта и невинаги подбира средствата за достигането им. „Трай, о сърце! — си казва Одисей. — И по-

гнусни дела ти успя да изтраеш.“ Такова нещо Дон Кихот не може да повтори колкото и да го бият, което често му се случва, дори и да го пребият. Одисей трае с оглед на своята цел, Дон Кихот моментално въстава срещу гнусните или сторили му се гнусни дела, възмущава се с цялото си добро сърце от самите тях. Получава се парадокс, който заслужава да се запомни — Одисей, който има определена цел, може да изтърпи гнусните дела; величавият луд, понесъл се с възможно най-мъгливата цел да възстанови правдата на земята, се спуска срещу всяко реално и призрачно гнусно дело!

Това е, защото усещането за духовната реалност у Дон Кихот е много по-силно развито в най-зрелите му години, отколкото усетът за реалните вятърни мелници, за опалените камъни на Ла Манча, които спъват Росинант и него. Има дълбок смисъл в неговия разказ за прекрасните видения в пещерата — за да убеди студента и своя оръженосец в тяхната действителност, той добавя, че с ръцете си е опипал всяко видение. Единственото, което Рицарят наистина опипва, е духовното, той е станал сляп и нечувствителен за реалното. Най-реалното сега му се вижда най-призрачно. Неслучайно тъкмо пред прага на пещерата Рицарят произнася знаменитите думи: „Това приключение, приятелю Санчо, съществува само за мене.“ Сравнете всичко това с виденията на Одисей в царството на Аид, в отвъдното царство. Тук всичко е сянка, блед образ, отражение на отсамното и единственото, което Одисей не може да опипа, са тези образи-сенки. Всеки негов опит да се докосне до тях е несполучлив, той няма сетива за духовете.

Както „Одисея“ почива върху митовете на древността, така „Дон Кихот“ се разполага върху сложната символика на християнското и ренесансовото изкуство. И както в класическото изкуство има много повече архитектурност, пластика, сетивност, така сега в по-новото намираме повече от духа на музиката, ироничната многозначност, романтичния полет. В класическата поема всичко се устройва на земята, дори и отвъдният свят досущ прилича на земния и го отразява, боговете ходят сред героите, помагат или пречат, докато в романтичната мистерия на Сервантес всичко земно придобива призрачни тонове — по-лесно става да се опипват виденията, отколкото вещите; всичко е отворено към небето, издължено, изострено като в готиката, а бог е далече и високо. Под комичните доспехи на Рицаря на печалния образ трябва да открием божия пратеник на земята — Христос, дошъл за да ни спаси. След Блажений Августин и цялата християнска култура на средновековието Ренесансът напрегнато отправя поглед все по-нагоре и нагоре към небето, иска да скъса с циклизма на древните, да види и да вижда историята в сянката на бъдещето. Нестор и древните смятат Одисей за ненадминат в ума, в хитростта; той е свръхумен и свръххитър, „хитроумен“. Това, в което не може да бъде надминат ренесансовият герой Дон Кихот, е лудостта — той е свръхлуд дотолкова, че достига висините на мъдростта.

Нямам намерение на пиша литературен трактат. Постепенно искам да стигна до нещо по-съкровено, до Санчо. Известно е, че когато Дон Кихот скришом се измъква от собствената си къща и предприема пътешествието си, той е сам, няма оръженосец — Санчо Панса се появява по-късно, при второто излизане от селото. Сервантес разказва, че когато подготвял второто си излизане, Рицарят влязъл във връзка с един селянин, негов съсед, „човек със златно сърце — ако може да се каже, че беднякът притежава изобщо нещо златно, — но с малко мозък в главата си“. Рицарят му наобещава толкова много работи, включително и управлението на остров, който още не е завоюван. Подмамен от тези обещания, с разпалена алчност, Санчо напуска жена, деца, дом, село и става оръженосец. По хода на цялата история личи, че Дон Кихот не е направил всичко това просто от формалност да спази оби-

чая на странствуващите рицари, за които той и преди да тръгне, е знаел прекалено много и все пак най-напред не си е взел оръженосец.

Въпросът е в това, че още в най-първите си приключения, в първия си допир с широкия свят Рицарят се е почувствувал самотен и изоставен, както Христос в Гетсиманската градина. Молбите му към Санчо все повече ще ни напомнят молбите на Христа към учениците да пободърствуват с него, защото „душата му е пълна до смърт със скръб". Дон Кихот е почувствувал, че му липсва нещо много важно, нещо, върху което и с което да стъпва напред, да крачи нагоре. Той е така извисен и издължен, така неудобно изострен, че му липсват опори и подпори, липсва му тъкмо земята, която по същия начин би липсвала на самото небе, ако я нямаше. С други думи Дон Кихот безнадеждно е усетил липсата на онази своя половина, с която могат да образуват цялото, пълноценно да се закръглят при честа размяна на местата и ролите. От олицетворение на крайности в хода на цялата история те ще образуват онази истинска цялост, която ние винаги си представяме заедно. Достатъчно е да извикаме във въображението си единия, за да се появи неизбежно, неразделимо от него и другият.

Тъкмо измъкването на Санчо от скотския живот (по собствените признания на самия Панса по-късно), възпитанието му, вкарването му в орбитата на духовното, заразяването му с духа на кихотизма и накрая вселяването на този дух в него е най-голямото и плодоносно приключение на Дон Кихот, на неговата обиколка от земята до небето и от небето до земята, на неговото завръщане с този малък къс небе, лъч светлина, които при смъртта му виждаме да греят в сърцето и очите на недодялания селяк. Впрочем заслужава си, след като цял живот ме е вълнувал и вълнува този момент от историята, да хвърля бегъл поглед как се стига до него, да размисля над развитието на отношенията между Санчо Панса и Дон Кихот, между кихотизма и санчопансизма.

Популярният мотив за съгласието на Санчо да придружава великия луд са съблазните за келепир и обещанията за власт. Наистина те са първоначален тласък, за да се извади простодушният селянин от вековните релси, по които е протичал животът му и тези мотиви не напускат докрай Панса. Но малцина са забелязали, че тъкмо те, дори в собствените му очи, придобиват в хода на пътуването все по-комична стойност, а след нещастното губернаторство почти загубват всякаква реална цена. Ако Санчо беше пътувал в цялата тази история само с тези мотиви, взети сериозно, ако той нямаше за водач своя Рицар, това щеше да бъде едно байганьовско пътуване, нищо повече. Но още в злополучния епизод с безкористното, немотивирано с никаква полза за никого освобождаване на каторжниците от Дон Кихот ние виждаме Санчо (от състрадание към нещастния идалго, замерван с камъни от тези, които току-що е освободил) как се мъчи да укрепи вярата и силите на Рицаря. След като се е появил едва в седма глава на романа, в глава двадесет и втора той подхвърля на своя господар идеята да идат някъде, където летописец ще записва делата им, т. е. макар и иронично-двусмислено, той помисля за историята, за увековечаването, за потомците и предците, за славата. А тъкмо това е лудостта на Рицаря. Някъде тук се кръстосват здравият смисъл и безумието като преходното и вечното, започва взаимното им проникване едно в друго, в тази точка санчопансизмът се кръстосва с кихотизма.

И вече в следващата, двадесет и трета глава на първата част, когато знаменитата двойка стига в Сиера Морена, Санчо отказва да се отдели от Дон Кихот, като забележително, невероятно многозначно мотивира своя отказ: „защото мой спътник ще стане страхът". На това Дон Кихот казва с

възхита: „Доволен съм, че търсиш опора в моя дух, Санчо.“ Само една глава след това, пак в Сиера Морена, когато изпраща Санчо с писмо до Дулсинея дел Тобосо и с полици за трите си магарици, Дон Кихот казва знаменитата фраза, която е трябвало да повтори в смъртния си час: „Уверявам те, Санчо, че не изглеждаш по-малко луд от мене.“ Наистина малко прибързано казано, в аванс, но напълно в духа на кихотизма, който винаги е печелил с предварителното доверие, с безкрайното доверие, което храни към добрите пориви в сърцата ни.

Оттук насетне смелостта на Санчо да следва лудия нараства от епизод в епизод, колкото и често да се връща той към здравия си смисъл, към съмненията и чувството си за хумор. Това е обяснимо, това е човешко, много човешко, защото наистина се иска повече кихотизъм у трезвия, за да следва лудия, отколкото у лудия, за да преследва миражите си. Добротата, състраданието, обичта на Санчо постепенно приемат героичен отблясък, както и храбростта на господаря му. Когато Панса изказва съмнение по повод виденията на Рицаря в пещерата, Дон Кихот с разбиране и великодушие се отнася към своя спътник, с любов му отвръща: „Ти говориш така, Санчо, защото ме обичаш, но понеже нямаш опитност, всичко, което е по-трудно за разбиране, ти се вижда невъзможно.“

Оттук насетне редица епизоди и фрази придобиват невероятна дълбочина и многозначителен смисъл. „Аз съм твоя глава — казва Дон Кихот на Санчо, — а ти си част от мене. . . болката, която измъчва мене, трябва да измъчва и тебе, а твоята болка ще боли и мене.“ В началото на втората част, преди третото и последно излизане от селото, Санчо се разколебава и поисква заплатата за службата си на оръженосец. Но когато вижда, че лудият ще тръгне и без него, пред очите му притъмнява, „крилете на сърцето му се свиха“ (значи са били вече пораснали). Тъкмо тогава идва самият връх на здравомислието — бакалавърът Самсон Караско предлага своите услуги да замести Санчо. Отново превъзмогнал себе си, с пълни със сълзи очи знаменитият Санчо свободно избира и заема мястото си до Рицаря. В светлината на всички тези епизоди и фрази става ясно защо с простия си кокоши умец племенницата и икономката на Дон Кихот обвиняват Санчо, че подмамва, залъгва и води техния вуйчо и господар по луди пътища.

Става ясно също защо клетият Дон Кихот се чувствува толкова самотен, когато изпраща Санчо да управлява получения най-после остров. Той има чувството, че го е напуснало детето му, този, който той е създал, напуснала го е самата вярност. „Аз съм човек верен“ — казва с гордост за себе си Санчо — и наистина е трудно да не сравниш това рядко човешко качество с най-високите благородни черти на Рицаря. И още едни забележителни думи изрича Санчо, вече като неизтребима част от кихотската кохорта: „Аз съм от онези, които стават добри, понеже са се събрали с добрите, аз тръгнах с добър господар, от месеци вече го придружавам и , ако е рекъл господ, ще стана като него.“

Много глупости, пълни торби със селски скептицизъм изсипва по пътищата Санчо. Но две от тях самият той не може да си прости. Не директно, но явно тъкмо от тях се отказва той пред смъртния одър на Рицаря. При най-тежкия конфликт между двамата, по пътя за Барселона, когато благородният рицар вече предчувствува смъртта си, т. е. изтрезняването си, Санчо отказва да си нанесе ударите, за да омагьосат Дулсинея, нахвърля се върху господаря си, туря му крак и го поваля на земята. Над простряното мършаво тяло на Рицаря Санчо със сатанинска гордост заявява: „Аз сам съм си господар.“ От хода на всичко следващо обаче личи, че той не е повярвал на собствената си глупост, че тези думи са изречени не от свободен и жадуващ освобождение

човек, а в робско заслепение. Защото няма свобода и освобождение там, където просто се разместват местата на рицарите и оръженосците, където всеки не е на мястото си, където никой не е на своето място. При друг случай Санчо ядосано казва: „Санчо се родих и Санчо искам да умра.“ След Дон Кихот това е невъзможно, невъзможно не само за Санчо, но и за санчопансовците, за човечеството. И това става ясно на смъртния одър на Рицаря, достоен край на ренесансовото пътешествие на двете половинки на човека и човечеството една към друга, получили в трагично-ироничен план въжделеното си съединение.

И тук пред смъртта, в самата смърт се разкрива най-дълбоката тайна в живота на двамата. Каква светлина излъчва този край! В смъртния си час Дон Кихот си възвръща ума, изтрезнява от лудостта, дори я проклева, отново става бедният идалго от Ла Манча, Алонсо Кихана, но вече с добавката „заслужил със своите добри нрави и дела прозвището „Добрия“, т. е. заслужил тъкмо това, което Санчо имаше и носеше през цялото време, което го подтикна да пътешествува — „златното сърце“. В завещанието на Дон Кихот за Санчо се казва: „Ако му съдействувах, когато бях луд, да получи губернаторство на един остров, то сега, когато съм с ума си, бих му дал, ако можех, цяло кралство, защото го заслужава заради простодушието си и вярното си сърце.“ На всички други имуществото! На Санчо — кралството на миражите! За духовен свой наследник Дон Кихот оставя Санчо Панса!

Той вече беше заслужил това. А в последните дни пред смъртния одър на своя господар го заслужи особено, тук той надмина себе си. Трогателни са неговите грижи, уверения и лъжи към бедния Рицар за разсейване на неговите лоши предчувствия при последното завръщане. Ролите се бяха сменили — вместо Дон Кихот вече Санчо виждаше навсякъде магии, призраци. Той не се отдели от леглото на умиращия и заедно с жените проливаше сълзите си. На извиненията на Дон Кихот за заразата на лудостта, която беше предал на Санчо, той разплакан извиква: „Ах, господарю, не умирайте. . . най-голямата лудост, която може да направи човек, е да се остави да умре ей тъй, *за нищо* (к. м. — Т. Ж.), само от тъга. . . Хайде не ставайте сега мързелив, *дигнете се от леглото*. . .“ Бедният Санчо иска сега да измъкне Рицаря отново на поход! Не друг, а той, преодолял съмненията, люшканията, селския си скептицизъм, достига трансцендентните висини на божествената лудост заедно с трагичното човешко чувство, че остава сам.

Сразен и съкрушен, по пътя от Барселона до селото си Дон Кихот пожелава да стане пастир и поет. Поет той винаги е бил, сам е написал безподобния стих:

и тъй животът ме убива,
а смъртта живот ми дава. . .

Но и пастир той е бил също винаги. Не друг, а той измъква и води тази божа овчица Санчо Панса, за да я върне просветлена с кихотизма в божието стадо. Нещо повече, той сам я приготви за пастир и това е резултатът на неговото пътуване-завръщане. „Сине мой, сине мой, Санчо!“ — имал ли е някой по-голямо основание да се обърне така, както се обръща Рицаря към своя оръженосец.

Постоянни спътници и помощници на многомъдрия Одисей са безсмъртните, Зевс, Атина Палада. Постоянен спътник и помощник на лудия Дон Кихот е човек, простосмъртен, добродушен селяк. Единият обърква боговете и човешките дела, другият издига човеците до божиите работи. Одисей се самозавързва за мачтата на кораба, за да устои на Сирените; Дон Кихот се саморазвързва и развързва другите. Одисей търси другари, които да го

държат, здраво да стягат въжетата му; Дон Кихот непрекъснато разплита и развързва дебелите и груби селски въжета, оплели Санчо. Единият носи със завръщането си отмъщение и възстановяване на реда, другият — прошка и просветление.

И сега, ще застана пред вас, двама богоравни, от които единият не може да бъде надхитрен, другият — уплашен. Ще застана не да изкажа възхитата си от вашата безумна храброст, за безумствата на смелите са изпети напълно заслужено много и хубави песни. Нямам какво да добавя. Искам да кажа нещо за мъките, нещастията, апориите на съвременния санчопансизъм, на бедния, останал сам Санчо след смъртта на своя Рицар и единствен господар на златното си сърце. След всичкия товар на живота тъкмо съдбата на изостаналия Санчо ме вълнува повече, отколкото на двама ви. Казвам изоставен, а разбирам и изоставил — дом, деца, село, жена, род — и тръгнал по „луди пътища“ според точните думи на икономката. Нужно ли е след всичко това да направя декларацията, че се чувствувам повече в кожата на Санчо, отколкото във вашата. Знам го по трудните въпроси, които ми задават всеки ден хора, грешни мъже и свети жени (все още има такива), млади и по-стари от мене, и аз нямам храбростта да отсека, да покажа пътя, а като Санчо свивам рамене, най-многото, което мога да кажа и казвам е: „Това е моят път, вашия не го зная.“

Чувствувам, усещам, ръкоплясканията са отзад, ще остават все по-отзад и по-надалеко, ще се превърнат в спомен. Идва ред на подигравките, дюдюканията, насмешливия шепот зад гърба и пред очите ни — за най-искрените мисли, за най-безответните жестове. „Ние двамата — казва Дон Кихот за себе си и Санчо — не разбираме от шега.“ Така подхожда на рицарите, те са щедри и приписват на други собствените си качества. В интерес на истината трябва да се каже, че почти всички шеги на Санчо, подигравките му със своя господар, и със себе си са продиктувани от страх да не стане смешен, да изпревари да се пошегува, преди да са му се подиграли. Това е най-болното ни място, по български одрано и оголено. Ние всички сме големи шегаджии. Без галска яснота на духа, повече със славянско-германска сериозност и музикална мъглявина, ние сме по-чувствителни от галите към подигравката, към това, какво ще каже селото, какво ще кажат хората за нас, изпитваме ужаса да не станем смешни дори когато сме убедени, че постъпваме благородно, дори когато знаем, че ще ни се присмиват глупци. От страх пред подигравките, от ужас какво ще кажат другите ние се надпреварваме всеки да заприлича на всички, да се подреди като всички, а общо ние — като света. Така чезне и умира всичко самобитно, коренно, субстанционално, ярко и неповторимо у нас и край нас.

Това, с което най-трудно се справя Санчо без своя Рицар, са присмехулниците, свирчовците. Нашето бързо преминаване от „какво ще каже селото“ към безсрамието, към „плюя на света“ е безподобно. Ние не чувствуваме у себе си цялата онази епохална бездна, която дели родовото от свободното, отговорно индивидуалното, не сме преминали суровата школа на домашно и гражданско възпитание в условията на свобода и направо, с главата надолу се спускаме в пропастта на най-разюздания, зоологическия индивидуализъм и егоизъм, смятайки, че сме в крак с времето си, европейци, и то какви, направо пò европейци от европейците. „Аз сам съм си господар!“ — ще чуете сега от всеки санчовец, който няма дори и приблизителна представа от рицарство, на сън дори не му се е мяркал Рицарят, не е слушал думите му, не е обичал подвизите му. И не чува смях наоколо си, не чува хомерическия хохот на Олимп, нито вижда тресящия се в смях скелет на Рицаря, оня големия, истински смях на боговете, които заслужено ни се присмиват.

Защото само ние нетърпеливи деца на криворазбраната цивилизация, можем да си въобразим, че така се ставало то господари, с простото изтърсване на бремето на отговорностите при първия завой, при първата несполука, при първата мъка, с разпускането на всички пещерни животни, които дремят у нас, необлагородени, непросветлени. Господар, дори и на себе си, става човек, Санчо, само след дългото и пълно с опасни приключения пътешествие с Рицаря, след отново обладаната Итака, след суровата школа на вярност и всеотдайност, в края на краищата — след постепенното пренасяне бремето на дълга и живота от широките ти селяшки плешки в тесниите и тъмниите на сърцето. Сега ми е ясно, ясно като огряното от слънце море пред мене; от родовото не може да се спре при индивидуализма; чака ни най-трудната част от пътя към свръхродовото, постиндивидуалистичното, към озарения от цялата светлина на небето, от всички рицарски подвизи и мъки на човечеството нов род.

Под тежкия страх от присмеха у санчовци чезне обожанието към жената, каквото непрекъснато и неслучайно изисква Рицарят на истината. Ние очевидно нямаме хабер накъде и докъде води и ще доведе това. Защото, както е вярно, че жените раждат мъже, също така е вярно: отношението на мъжа към жената — майка, дъщеря, сестра, любима — прави от жените хора. Едва ли има по-показателен белег за една култура от отношението към жената в тази култура, от облика на жената в нея. В културата на Ренесанса, вече безкрайно отдалечени, все пак още се борят двете тенденции — на Рицаря и на Санчо, — безплътното обожание на Дулсинея и пренебрежителната, изпълнена с досада търпимост към спътницата в живота Тереза Панса, сама не успяла да създаде онзи уют, от който Санчо не би избягал. От Ренесанса насам в съвременната култура, въпреки трагичните изключения, побеждава санчопансовското отношение към жената, нещо повече — самите жени се превърнаха в по-ревностни санчопансовци във фусти, приеха и сами разпространяват тази полуангажираност, полупренебрежителност към себе си — като необходими майки на децата, отегчени спътници в брака, любими без обожание, сякаш са създадени само за „игрите на Бакхус и Киприда“ по думите на поета.

Според Емпедокъл най-напред е бил Хаос, след това Ерос, след това Космос. Значи враждата между елементите, привличането и отблъскването, безсмисленото въртене и кръжене са получили форма, ред, смисъл от силите на любовта. Двама богоравни сте, научете Санчо да живее и обича, да твори ред от Хаоса!

Одиссей, смерть Дон Кихота и жизнь Санчо Пансы

Тончо Жечев

(Р е з ю м е)

Это эссе о некоторых сходствах и прежде всего о некоторых отличиях между античным героем Одиссеем и двумя ренессансовыми путешественниками — Дон Кихот и Санчо Панса. Автор берет в основу тот факт, что к исполнению своего пятидесетилетия Одиссей возвращается в родную Итаку, тогда как в том же возрасте Дон Кихот начинает свое путешествие, покидая свою деревню в Ламанче. Далее идет речь о том, что во время путешествия Санчо Панса „кихотизируется“, а Дон Кихот „санчофицируется“. Параллель между ними связана с современными проблемами отношения к женщине, с восприятием любви и т. д.

„Дон Кихот“ в европейската критика през XVII—XX в.

Петър Велчев

Литературното наследство на Мигел де Сервантес Сааведра (1547—1616) е богато и разнообразно. То включва великолепни белетристични произведения, събрани в сборника „Поучителни новели“, значителни за времето си романи, като „Галатея“ и „Делата на Персилес и Сехисмунда“, изящни стихове, които могат да съперничат на най-добрите постижения на лириците от неговата епоха. С драматургичното си творчество той е етап от развитието на испанския театър, достоен предтеча на Лопе де Вега. Своята всемирна слава обаче той дължи на романа „Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча“ (1605—1615). Той може би заема в епоса на новото време онова място, което поемите на Омир имат в епическата поезия на античността. Георг Брандес поставя на върха на европейската литература само трима писатели — Данте, Шекспир и Сервантес. Салвадор де Мадариага твърди, че „Дон Кихот, Санчо, Дон Жуан, Хамлет и Фауст са петте велики личности, създадени от човека“[1].

Сервантес — това е „Дон Кихот“. Дон Кихот — това е самият Сервантес. Той е от онези писатели, които сме свикнали да наричаме „homo unius libri“. Ако проследим дори най-общо концепциите за „Дон Кихот“ през епохите на класицизма, романтизма и реализма до сложната идейна атмосфера на нашата съвременност, ще се срещнем с една богато нюансирана гама от интерпретации и оценки. Както обикновено се случва с великите произведения на изкуството, тълкуванията за тях се обуславят както от сложния замисъл и проблематиката на самата творба, така и от съответното идеологическо съдържание на епохата, в която се възприемат.

I

Сложните и противоречиви въпроси, които поставя „Дон Кихот“, дълбочината на художественото проникване в живота на епохата и особено трагикомичната амбивалентност на романа не са могли да бъдат разбрани от съвременниците на Сервантес. За огромната част от читателите през XVII в. „Дон Кихот“ е забавна и развлекателна книга, пародия на рицарски роман, а героите му са комични персонажи. Гениалното произведение на Сервантес

[1] S. de Madariaga, Guía del lector del „Quijote“. Madrid, 1928, p. 111.

не само не предизвиква онова възхищение, което получава през следващите векове, но дори става прицелна точка на рязко отрицателни мнения.

Споровете около творчеството на Сервантес, започнали още приживе на писателя, продължават през целия XVII в. В тях са ангажирани почти всички най-значителни испански автори от онова време. В поемата „Лавърът на Аполон“ (1630) и в романа „Доротея“ (1632) Лопе де Вега въпреки личната си вражда със Сервантес му посвещава редове на възхвала. Тирсо де Молина, другият голям драмагург на века, го нарича „испански Бокачо, който по най-талантлив начин е успял да премахне странствуващите рицари“. Луис де Гонгора обаче го напада в злобното си стихотворение „Дон Кихот, Санчо Панса и неговото магаре“. А големият мислител-моралист и естетик Грасиан намеква за Сервантес, когато пише за онези автори, които, стремейки се да унищожават рицарските романи, стават смешни, защото искат „да избавят света от една нелепост с помощта на друга, още по-голяма нелепост“[2].

Още през 1614 г., една година преди Сервантес да отпечата втората част на своя роман, в Тарагона е публикувано фалшиво продължение на „Дон Кихот“. Над тази литературна мистификация стои името на някой си Алонсо Фернандес де Авелянеда. Кой се крие под този псевдоним, изследователите на Сервантес не са установили и до днес. Във всеки случай това едва ли е само човек, който иска да спечели пари чрез публикацията на своя фалшификат, както счита английският испанист Фицморис-Кели. Фактът, че Авелянеда въвежда в своя роман новели, които са полемично насочени срещу хуманизма на Сервантес, срещу отсъствието у него на официалнорелигиозна поучителност, говори, че авторът на фалшивия „Дон Кихот“ е същевременно идеологически противник на Сервантес.[3]

Още през XVII в. обаче славата на Сервантес надхвърля границите на Испания. Френският драматург Расин и баснописецът Лафонтен го цитират. Споменава го Боало. Писатели като Пол Скарон и Шарл Сорел изпитват благотворното му влияние. В своите комедии „Учени жени“ и „Буржоата-благородник“ Молиер перифразира думите на Дон Кихот за любовта и брака[4].

В сатиричната си поема „Худибрас“ (1663—1678) английският поет Самюел Бътлър създава от „материала“ на Сервантесовите герои своята знамени-та двойка: гротесковия рицар-презвитерианец Худибрас и неговия оръженосец Ралф. Чрез техните похождения той осмива пуританския фанатизъм. Особено показателна е високата оценка на френския свободомислещ Шарл дьо Сент Евремон. Той заявява, че „Дон Кихот“ е единственото произведение, което може да се чете винаги и без умора, и че от всички книги, които познава, тази е, която би желал да е написал самият той. А в своето „Писмо до маршал Креки за религията“ (1672) Сент Евремон пише, че „няма нищо по-подходящо за формирането на нашето правилно възприятие за всички неща“ от романа „Дон Кихот“. Той смята, че Сервантес „е съумял чрез устата на най-големия безумец на земята да покаже себе си като най-проницателен човек и изключителен познавач на душата, какъвто само може да си представим“[5]. От тези думи личи едно възприемане на „Дон Кихот“, което вече преодолява пародийната „видимост“ на замисъла и се домогва до по-дълбокия смисъл на творбата.

---

[2] Graciány Morales. El criticón. 1651—1657.

[3] За фалшификацията на Авелянеда вж. José María Asensio. Cervantes y sus obras. Barcelona, 1901, p. 153—159, 463—484.

[4] Любопитно е да се отбележи, че през 1660 г. трупата на Молиер поставя на сцената откъс от „Дон Кихот“ и главната роля се изпълнява от самия Молиер.

[5] Saint Evremond. Oeuvres. T. III. 1770, p. 88.

Едновременно с това се чуват гласове, че „Дон Кихот“ е антинационално, антипатриотично произведение. Английският писател Уйлям Темпл (1628—1699) в едно от своите есета твърди, че както подигравките над педантизма са убили науката, така насмешките на Сервантес по адрес на рицарството са погубили рицарска Испания.[6] Същата мисъл изказва Даниел Дефо, а по-късно поддържа и Байрон.

Съдбата на романа „Дон Кихот“ през XVII в. е променлива, оценките му са противоречиви, но те подготвят голямата му всеевропейска популярност през следващото столетие. Според остроумния израз на Пол Азар в последната третина на века „критикуват Сервантес, но непрекъснато се връщат към „Дон Кихот“, като че ли авторът и книгата са разделени“[7]. За десетилетието от 1612 до 1622 г. романът е преведен на езиците на големите европейски нации — Англия, Франция, Германия, Италия. През 1676—1677 г. се появява първият превод на датски. През 70—80-те години вече излизат от печат вторите и третите издания на английските, френските, немските и италианските преводи на книгата. Днес сме свикнали с честото преиздаване и големите тиражи, но за онази епоха това са учудващи книгоиздателски темпове.

II

Осемнадесети век е триумф за „Дон Кихот“. Но сред блясъка на неговата слава все пак се промъкват сенки на противоречия, недооценки и отрицания. За първи път Волтер въвежда образа на рицаря от Ла Манча в своите памфлети. С Дон Кихот той сравнява монарси като Фридрих II и Карл XII. Монтескьо в седемдесет и осмото от своите „Персийски писма“ (1721) пише, че „Дон Кихот“ е единствената хубава испанска книга, която „доказва несъстоятелността на всички останали книги“. От тези думи лъха повече галско остроумие и снизходителна двусмисленост, отколкото сериозно и категорично мнение. Подобно е и изказването на английския философ Дейвид Хюм. В своето есе „За националните характери“, подчертавайки, че Сервантес — това е Испания, той отбелязва преди всичко комичния аспект на романа: „Ние имаме основание да очакваме повече остроумие и веселост от французина, отколкото от испанеца, макар че Сервантес се е родил в Испания.“[8] По-задълбочен интерес към „Дон Кихот“ проявяват дейци на Просвещението в Германия — като Виланд и Лесинг; в Англия — Шефтсбъри, Адисън, Самуел Джонсън; в самата Испания — първият биограф на Сервантес, ученият Грегорио Маянс-и-Сискар, писателят Висенте де лос Риос и др.

Измежду сънародниците на Сервантес се налага да спомена и автора на епиграми Хуан Марухана, който претендира да говори от името на нацията. Той нарича Сервантес „палач“, забил нож в честта на Испания.“ Успехът на романа в чужбина според него унижава националното достойнство на испанеца.

Общо взето, векът на Просвещението не съумява да разбере много неща в творчеството на Сервантес. На рационалистично настроеното съзнание на европейските просветители остават някак чужди такива важни моменти като мотива за безумието на Дон Кихот, полемичната диалектика на автора, демократичното съдържание на образа на Санчо Панса, и т. н. Хердер просто

[6] История английской литературы. Т. I, вып. 2. М., 1945, с. 264.

[7] P. H a z a r d. „Don Quichotte„ de Cervantes. Paris, 1931, p. 328.

[8] D. H u m e. Essays moral, political and literary. Edited by T. H. Grose in two volumes. London, 1882.

споменава, че Сервантес е успял да свърже своя „несравним национален роман“ с рицарските традиции на европейската култура и нищо повече.[9] В знаменития си диалог „Парадокс за актьора“ Дидро нарича с името на Дон Кихот онези, които — не на сцената, а в живота — разказват измислени истории. А лаконичната забележка на родоначалника на немската класическа философия Имануел Кант синтезира сякаш безсилието на епохата да схване пълноценно значението на великата творба: „Сервантес щеше да постъпи по-добре, ако, вместо да излага фантастичната и романтична страст в смешен вид, я беше насочил в по-добра посока“ [0].

Но това, което е недостъпно за хората на ума, успяват да почувствуват художниците. Писателят Хенри Филдинг доказва това чрез своето творчество. Комедията му „Дон Кихот в Англия“ (1734) за първи път пренася героите на Сервантес в чужбина и има ефект на остра, антифеодална сатира. На титулната страница на романа „История на приключенията на Джоузеф Андрюс и на неговия приятел Абраам Адамс“ (1742) четем: „Написано по подражание на маниера на Сервантес.“ Близостта на Филдинг до Сервантес се проявява най-вече у пастор Адамс. Писателят щедро надарява този герой с донкихотовски черти, при това не само в повърхностно-комичен, но и в по-дълбок хуманистичен смисъл. Адамс не позволява на грубата житейска проза да победи неговата вяра в хората. И Филдинг, като се смее чистосърдечно над простодушието на своя герой, запазва дълбоко съчувствие и уважение към него, също както Сервантес — към своя Дон Кихот.[11] Влиянието на Сервантес се усеща в романа на Стерн „Животът и мненията на Тристрам Шенди“, у писатели като Т. Смолет и др.

В последните десетилетия на XVIII в. романът „Дон Кихот“ намира и един по-скромен, но твърде проницателен читател. В своите „Мароканси писма“ (издадени посмъртно в 1798 г.) испанският просветител Хосе Кадалсо е споделил впечатленията си от книгата на Сервантес: „Аз я четох и тя безусловно ми хареса. Но през цялото време ме гризеше подозрението, че буквалният смисъл в нея е един, а истинският — съвсем друг. . . Ние четем за екстравагантните приключения на някакъв безумец, който вярва, че съществуват великани, вълшебници и т. н., четем различни сентенции, вложени в устата на глупак, и много сцени от живота, подложени на успешна критика. Но под тази видимост, както ми се струва, се крият множество дълбоки и важни мисли.“[12]

Не започва ли от тези думи възприемането на „Дон Кихот“ като загадка? Не са ли те отправна точка за голяма част от по-нататъшните тълкувания на знаменития роман? Във всеки случай е сигурно едно — на прехода към XIX в. интерпретирането на „Дон Кихот“ навлиза в нов етап от своето развитие.

III

Този етап е свързан преди всичко с оценката на романтиците. Както е известно, една от големите заслуги на романтизма е, че именно той преоткри много европейски писатели, които векът на Просвещението незаслужено бе подценил или пренебрегнал. Между тях са такива колоси на художественото

[9] И. Г. Гердер. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 586.
[10] И. Кант. Сочинения в шести томах. Т. 2. М., 1964, с. 190.
[11] По-подробно вж. А. А. Елистратова. Генри Филдинг и „Дон Кихот“. — В: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 117—140.
[12] Biblioteca de autores espanoles. T. XIII. Madrid, 1898, p. 627.

слово като Данте, Рабле, Шекспир, Сервантес. Ако класицизмът от XVII—XVIII в. с негодувание отхвърляше техните творби, защото неговият вкус не можеше да понася изобразяването на „крайности", през XIX в. романтизмът ги постави на пиедестал тъкмо заради тези „крайности". И това съвсем не е парадокс. Такава е понякога логиката на литературния процес, напомнящ библейската максима за реките, които „отново се връщат към онова място, отдето реки текат, за да текат пак". Романтизмът, който между другото бе и една голяма преоценка на всички ценности, се оказа повратен момент и в оценката на Сервантес.

Любопитно е, че дори такъв проницателен дух като Гьоте, при това в статия от 1823 г., т. е. когато немският и изобщо европейският романтизъм е в разгара си, се изказва твърде снизходително и някак двусмислено за „Дон Кихот". Той не открива в романа на Сервантес нещо повече от „фантастичното, което се проваля пред действителността, не буди съчувствие, а става смешно, защото предизвиква комични асоциации, които са тъкмо по вкуса на злополучния веселяк". И веднага след това Гьоте многозначително добавя: „За това, което тук в по-висш смисъл може и да не бъде одобрено, нека отговаря самият испанец"[13]. Казано с други думи, законът на трезвия разум тържествува над чудото на въображението. И един гений от ранга на Гьоте не иска да поеме отговорността за творба като „Дон Кихот".

Интересът към „Дон Кихот" в неговата родина през XIX в. е свързан с една от важните особености на испанския романтизъм — обръщане към традициите на „Златния век", възприемани като типично романтически. Творците, освободени от сковаващите индивидуалността канони на класицизма, дирят теми и сюжети в отминалите епохи. Забележителният писател и литературен критик Мариано Хосе де Лара дава много висока оценка на „Дон Кихот" и често се обръща към образи и епизоди от романа в своите програмни статии за облика на новата испанска литература.[14]

Най-характерни за схващането на „Дон Кихот" от страна на новата литературна школа са страниците, които му посвещават немските теоретици на романтизма.

За братята Август и Фридрих Шлегел „Дон Кихот" е въплъщение на вечния конфликт между духа и материята, поезията и прозата, мечтата и действителността. При това те рязко разграничават, дори поляризират двамата герои Дон Кихот и Санчо Панса като носители на две враждуващи начала на битието. (Фихте отива още по-далеч, обявявайки Сервантес за съюзник на спиритуализма в неговата борба с материализма, чието олицетворение е Санчо Панса).

От друга страна, Фридрих Шлегел смята, че автори като Сервантес, Шекспир, Бокачо и др. са родоначалници на новия роман, който трябва да преодолее „повествователния епичен жанр" на миналото. Казано с други думи, той оценява „Дон Кихот" в светлината на своята теория за изкуството: „Аз не си представям романа освен като съчетание на повествование, песен и други форми. Сервантес никога не е писал иначе."[15]

Според Шелинг Сервантес е изобразил преди всичко „реалното в борба с идеалното". Нещо повече, „Дон Кихот" ни дава „понятие за митология, създадена от гения на един човек". В този смисъл философът тълкува и героите на романа: „За цялото културно човечество Дон Кихот и Санчо Панса

---

[13] Гьоте за литературата и за изкуството. Т. 2. С., 1979, с. 526—527.

[14] M. José de Larra. Ensayos satíricos. Moscú, 1967, p. 182—189.

[15] Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934, с. 208.

са митологически лица, а историята с вятърните мелници и подобните на нея са истински митове, митологични предания“[16].

У Хегел тези възгледи са свързани със собствената му философия на историята. „Романтическата личност“ е принудена да живее и да действува в една „прозаична действителност“, която вече се е утвърдила, станала е господствуваща в историята. Поради това „търсещата приключения самостоятелна индивидуалност на отделните рицари губи всякакво значение“. Комичното в поведението на подобна личност се дължи на това, че тя „все още иска да счита себе си за единствено важна и да се бори в рицарски смисъл срещу несправедливостта“[17]. Същевременно Хегел оценява Сервантес заедно с Ариосто като „кулминационни моменти на тази остроумна представа за цялото рицарство“[18].

Мигел де Сервантес е едно от често цитираните имена в творчеството на Шопенхауер. Разсъждавайки за алегорията като тип художествено произведение, немският философ използува в качеството на най-ярки примери „Дон Кихот“ на Сервантес и „Гъливер“ на Суифг. Той смята, че историята на идалгото от Ла Манча „алегоризира живота на всеки човек, който за разлика от останалите хора не иска да осигури своето лично благо, а преследва една обективна, идеална цел, която е подчинила неговата мисъл и воля; затова той се държи странно в този свят“[19]. Когато четиридесет години по-късно Тургенев казва: „Да живее за себе си, да се грижи за себе си — Дон Кихот би счел за срамно“, той в известен смисъл перифразира мисълта на Шопенхауер.

IV

За Сервантес и неговия роман се изказват много европейски писатели-романтици. Между тях са Уърдсуърт, Колридж, Алфред дьо Вини, Новалис, Лудвиг Тик, който е и автор на класическия немски превод на „Дон Кихот“ (1799) и мн. др. Едно от най-песимистичните тълкувания принадлежи на Шатобриян. В книга пета на своите знаменити „Мемоари отвъд гроба“ (1848—1850) той пише: „Не си обяснявам шедьовъра на Сервантес и неговата жестока веселост по друг начин, освен чрез едно тъжно разсъждение: преценявайки цялостното битие и претегляйки доброто и злото, човек би се изкушил да пожелае всяка злополука, която води до забрава, като средство да избягаш от себе си — един радостен пияница е щастлив човек.“ От всичко това Шатобриян заключава, че щастието може би се състои в това „да стигнеш до смъртта, без да си усетил живота“.

В предговора си към „Кромуел“ (1827), станал естетически манифест на френския романтизъм, Виктор Юго пише, че на границата между Средновековието и Новото време се изправят фигурите на „двама Омировци-смешници — Рабле и Сервантес“. Тази дефиниция на Юго се оказва изключително плодотворна и за по-късната литературно-естетическа мисъл. Един от най-задълбочените съвременни изследователи на ренесансовата литература Михаил Бахтин заявява: „В историята на смеха епохата на Рабле, Сервантес и Шекспир е съществен повратен пункт.“[20] И по-нататък той разглежда делото на Сер-

[16] Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 385.
[17] G. W. F. Hegel. Ästhetik. T. I. Berlin und Weimar, 1965, p. 195.
[18] Пак там. Т. II, с. 466.
[19] S. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. T. I, 3, Leipzig, 1819, § 50.
[20] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 75.

вантес именно върху фона на народната смехова култура на Средновековието, отразена най-ярко у автора на „Гаргантюа и Пантагрюел". Бахтин пише: „Карнавалната основа на „Дон Кихот" на Сервантес, а също и на неговите новели е вън от всякакво съмнение: романът е организиран направо като сложно карнавално действие с всичките му външни аксесоари."[21]

Виктор Юго ни е оставил и по-детайлни наблюдения върху сюжета на „Дон Кихот", характерите на героите, идеалната основа на творбата и т. н. В трактата си „Уйлям Шекспир" (1864) той забелязва, че посредством своя герой Сервантес ни показва двата профила на човека и ги пародира, без да изпитва повече състрадание към възвишения, отколкото към гротесковия. От проницателния поглед на Юго не убягва и това, че в същност: „Идеалът на Сервантес е същият като този на Данте, само че третиран като нещо невъзможно и осмян. Беатриче се е превърнала в Дулсинея." А Санчо, също като Панург на Рабле, е олицетворение на здравия разум: „Той пристига като Силенът на Плавт и по същия начин би могъл да каже: Аз съм бог, качен върху магаре."[22] И т. н.

Един от най-проникновените отзиви на романтическата критика принадлежи на перото на Хайнрих Хайне. В своето „Въведение към „Дон Кихот" (1837) той нарича романа на Сервантес „най-голяма сатира на човешката възторженост"[23]. За разлика от останалите романтици обаче Хайне тълкува тази „възторженост" не като вечно, неизменно начало — поезия, идеализъм, духовност, противопоставени на „практицизма", на здравия смисъл и материализма, — а като преклонение пред несбъднатите мечти на отживялото минало и на далечното бъдеще. Отбелязвайки справедливо, че Сервантес е създател на новия роман, защото въвежда в него „народен живот", внася „демократичен елемент по времето, когато в него господствува едностранното рицарско начало", поетът дава една по-различна характеристика на главните герои. Според него Дон Кихот и Санчо Панса са в същност един единствен „двойствен образ" — те двамата са истинският герой на романа, защото непрестанно се допълват и пародират един друг. Друго съществено твърдение за „Дон Кихот" е, че „колкото и лек и фантастичен да е, той се опира на грубата, земна действителност, иначе не би станал народна книга".

Сред оценките на европейските романтици особено ярко се отделя отрицателното мнение на Байрон. В това отношение той следва сякаш традицията на своите съотечественици от XVII—XVIII в. Уйлям Темпл и Даниел Дефо. Байрон е силно огорчен от комичните аспекти на Дон Кихот, смятайки, че по този начин Сервантес е помрачил героичния ореол на миналото. В XIII песен на поемата „Дон Жуан" (1818—1824) той пише:

Така Сервантес с простия си смях
погуби рицарите във Испания,
романтиката се превърна в прах,
изгуби своето очарование —
романът му, насочен срещу тях,
донесе само зло и изпитания.
И гибелта на родната страна
за „Дон Кихот" бе тежката цена.

Прев. Л. Любенов

Това мнение на Байрон намира привърженици и последовател в лицето на Еужен Росе-Сент-Илер, професор в Сорбоната и автор на десеттомна

[21] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 75, с. 299—300.

[22] V. Hugo. William Shakespeare. Livre II. Ch. II, 1864, § XIII.

[23] H. Heine. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. T. 9. Stuttgart [1886], p. 161—179.

„История на Испания“. През 1836 г. той пише, че Сервантес е „принесъл в жертва на смеха всички великодушни пориви; това е прискърбна шега, която геният на автора превръща в още по-голямо кощунство“. Подобни обвинения, както ще видим по-нататък, стават повод за интересна, макар и гласно необявена полемика около един от главните проблеми на „Дон Кихот“ — проблема за рицарския идеал като универсална категория, като една от висшите ценности на човешката култура. В края на века по този въпрос се изказва френският учен проф. Леон Готие. А през XX в. го подхващат отново големият испански филолог Рамон Менендес Пидал и писатели-философи като Мигел де Унамуно и Томас Ман.

Общо взето, романтиците са първите, които дирят иманентното в образа на Дон Кихот, онова, което съставя неговия подтекст. Те съзират у него герой на идеала, превръщат го в мит и символ, обожествяват неговата личност. Романтизмът, който сам е епоха на титани, може би единствен е бил в състояние да схване оня безграничен размах и титанизъм на ренесансовия човек, който Сервантес е изразил чрез своя „Дон Кихот“. И същевременно романтизмът е успял да почувствува целия трагизъм на този титаничен устрем, неговия неизбежен крах в сблъсъка с жалката действителност. Един от авторитетните съвременни изследователи на ренесансовата естетика пише: „Дон Кихот“ е символ на гибелта на възрожденската епоха, символ на гибелта на голямата, юначна личност, която титанично и красиво е утвърждавала себе си за вечни времена както в собствените си очи, така и в очите на цялата заобикаляща я общественост.“[24]

Романтиците влагат в образа на доблестния рицар своята собствена философия на битието. По този начин — благодарение на огромното влияние, което романтизмът оказва върху по-нататъшното развитие на литературата — Дон Кихот за първи път става неразделна част от световната култура.

V

Интерпретацията на Дон Кихот и Санчо Панса от страна на писатели-реалисти от XIX в. като Стендал, Флобер и др. издава известно сходство с възгледите на романтиците. (Известен е детайлният анализ на Сервантесовите герои, който прави Стендал в своя трактат „За любовта.“) Оноре дьо Балзак много често говори за Сервантес и неговия роман, когато развива свои схващания за литературата. Освен това с „Дон Кихот“ са свързани някои собствени творчески планове на писателя.

Балзак сближава Сервантес преди всичко с Рабле, в чийто „Пантагрюел“ според него се съдържа „идеята-майка“ на Дон Кихот“[25]. През 1830 г. Балзак иска да напише пиеса в стихове за драмата на гениалния художник, в която да съедини образа на Торквато Тасо (такъв, какъвто го вижда Гьоте) и този на Дон Кихот. За разлика от Сервантес той е имал намерение да представи Санчо не като верен помощник на рицаря, а като спънка по пътя на неговото величие. В ръкописите на Балзак е останал планът на произведението: „Гениален човек, обкръжен от посредствени духове, обичащ до идолопоклонство жена, която не го разбира — всичко това взето откъм комичната му страна. Тасо на Гьоте е трагичен — да се потърсят аналогии в това. Големият модел е Дон Кихот (гениалният човек) в борба с някакъв Санчо Панса.“[26] Както личи, и авторът на „Човешката комедия“ е повлиян от романтиче-

[24] А. Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 601.

[25] Honoré de Balzak. Oeuvres complètes en 40 volumes. T. 40. Paris, 1912—1940, p. 426.

[26] Honoré de Balzak. Pensées, sujets, fragments. Paris, 1910, p. 130.

ската концепция за „Дон Кихот“, която изобщо се оказва твърде устойчива и на практика намира своите привърженици и до ден днешен.

През XIX в. „Дон Кихот“ за първи път се възприема във връзка с идеята, че историята е закономерна смяна на различни обществено-икономически формации. Цикълът статии на Карл Маркс „Испанската революция“ (1854) имат особено значение за проникването в спецификата на историческите процеси в Испания през XVI—XVII в. От спомените на Пол Лафарг знаем също, че „Дон Кихот“ е бил една от любимите книги на основоположника на научния комунизъм. В нея той виждал „епоса на умрялото рицарство, чиито добродетели в току-що родения свят на буржоазията са станали предмет на насмешки и издевателство“[27]. Това изказване добива по-ясен смисъл, ако го съпоставим с „Манифест на Комунистическата партия“ (1848). В този програмен за марксизма документ се говори за буржоазията, която третира „рицарския ентусиазъм“ като политическа илюзия и го потапя „в ледената вода на егоистичната сметка“. В писмото си до Фердинанд Ласал по повод на неговата драма „Франц фон Зикинген“ Маркс нарича главния герой един Дон Кихот, претърпял поражение, защото е въстанал срещу съществуващия строй подобно „рицар и представител на загиваща класа“[28].

Очевидно за Маркс Дон Кихот е въплъщение на рицарския ентусиазъм в едно хищническо общество и неговата трагедия е, че приема „политическите илюзии“, които са били норма за миналото, като програма за практически действия. Към всичко това, струва ми се, можем да прибавим и известното изречение на Маркс, че смеейки се, човечеството се прощава със своето минало.

В духа на същата социологическа концепция за изкуството и Фридрих Енгелс разглежда Сервантес като „тенденциозен“ писател, който най-пълно е изразил обществено-политическите противоречия на своето време. В писмо до Мина Кауцка от 26 ноември 1855 г. Енгелс пише: „Бащата на трагедията Есхил и бащата на комедията Аристофан са били и двамата ярко изразени тенденциозни поети също като Данте и Сервантес.“ По-късно В. И. Ленин продължава сякаш Марксовата мисъл за Дон Кихот като изразител на „политически илюзии“. За вожда на болшевишката революция думата „донкихотство“ е публицистична метафора, обобщаваща политическата слепота и липсата на ориентация в съвременната му обществено-политическа обстановка.[29]

VI

В руската литература от XIX в. Сервантес се ползува с изключителна популярност. Най-големите руски писатели се отзовават с възторг за „Дон Кихот“ и по своему схващат смисъла на романа. В своята „Авторска изповед“ Гогол ни разказва любопитната история за това, как неговият приятел Александър Пушкин го съветва да се заеме с написването на голямо белетристично съчинение. В качеството на аргумент Пушкин използува авторитета на великия испански писател: „. . .даде ми за пример Сервантес, който макар и да бил написал няколко забележителни и много хубави повести, ако не се е бил захванал с „Дон Кихот“, никога не би заел онова място, което заема сега между писателите“[30]. По този повод Пушкин подарява на Гогол сюжета на „Мъртви души“, който сам той преди това е смятал да разработи в стихове. Всичко това кара Гогол сериозно да се замисли над своето творчество: „Аз

[27] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1937, с. 661.
[28] Пак там, с. 172.
[29] Вж. В. И. Ленин. Сочинения. Т. 25. М., 1941—1959, с. 166.
[30] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1974, с. 299.

видях, че в моите съчинения се смея даром, напразно, без сам да зная защо. Ако човек ще се смее, то по-добре да се смее силно и над това, което наистина е достойно за всеобщо осмиване."[31] Коя е причината за тази своеобразна равносметка на Гогол: оригиналният Пушкинов сюжет или асоциациите с романа на Сервантес? Навярно и едното, и другото, защото впоследствие „Мъртви души" стават за Гогол това, което е „Дон Кихот" за Сервантес.

Ф. М. Достоевски, безспорно един от малцината конгениални тълкуватели на Пушкиновото творчество, смята, че стихотворенията на Пушкин „Жил на свете рыцарь бедный" е създадено под влияние на образа на Дон Кихот:

Жил на свете рыцарь бедный
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Тази догадка не е лишена от основание. И не само поради големия авторитет на Достоевски. Нима Пушкин също като Сервантес не вярва в това, че въображението, мечтата, идеалът стоят по-горе от действителността, когато тя е недостойна за човека? Нали той написа стиховете:

Тьму низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

Към всичко това можем да прибавим, че Пушкин добре е познавал творчеството на Сервантес. През 1832 г. той превежда два откъса от новелата на Сервантес „La gitanilla". По сведения на Пушкиновия баща поетът е изучавал испански език.[32]

Заслужават внимание и оценките на Белински за Сервантес, изказани по един или друг повод в различни негови статии. Великият руски критик вижда у Дон Кихот образ на „благороден и умен човек, който изцяло, с целия жар на енергичната си душа се е предал на любимата идея". Основното противоречие в характера на Дон Кихот се състои в това, че той „дълбоко разбира изискванията на истинското рицарство, разсъждава за него справедливо и поетично, а действува в качеството си на рицар нелепо и глупаво; когато разсъждава за предмети извън рицарството, е истински мъдрец". Белински е убеден, че типът на Дон Кихот е стар колкото човечеството и „всеки човек е малко Дон Кихот"[33]. Не можем да не забележим, че животът непрекъснато потвърждава тази максима.

Оценката на Белински определя в значителна степен тълкуването на романа в публицистиката на Херцен, Чернишевски, Добролюбов, Писарев, а след това и в руската марксическа критика чак до Максим Горки.

По-иначе пристъпва към образа на испанския идалго И. С. Тургенев в своята знаменита реч „Хамлет и Дон Кихот" (1860).[34] Той отрича хората от типа на Хамлет, заети изключително със себе си, неспособни на „безкористен ентусиазъм", егоисти, които в нищо не могат да вярват, защото според Тургенев: „може да се вярва само в това, което е вън от нас и над нас". Затова Тургенев утвърждава образа на Дон Кихот, идеалния рицар на делото. Той изтъква у него основната черта — „вярата преди всичко; вярата в нещо вечно, в истината. . . , изискваща служене и жертви". Дон Кихот е герой с определени цели, с определена вяра и идеал: „Да живее за себе си, да се

[31] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1974, с. 269—270.
[32] Вж. Отечественные записки, 1841, кн. XV, с. I—IV — Особого приложения.
[33] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. VII. СПб., 1900—1917, с. 104.
[34] И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Сочинения. Т. VIII. М.—Л., 1964, с. 173—194.

грижи за себе си — Дон Кихот би сметнал за срамно. Той цял живее (ако можем да се изразим така) вън от себе си, за другите, за своите братя, за унищожаване на злото, за противодействие на враждебни на човечеството сили. . .“ Без да отрича комическото у героя, Тургенев заявява, че Дон Кихот е „ентусиаст, служител на идеята и затова е обвеян от нейното сияние“. Третирайки испанския рицар като въплъщение на самопожертвуването, Тургенев по същия начин смята и Санчо за олицетворение на „способността за безкористен ентусиазъм, презрение към личните изгоди“. Колко много цени руският писател хората от типа на Дон Кихот, виждайки в тях носители на най-високото у човека, личи от думите му: „. . .и когато изчезнат такива хора, нека се затвори завинаги книгата на историята! В нея няма да има какво да се чете.“

Подобна интерпретация, макар и едностранчиво да отразява смисъла и значението на образа и да служи по-скоро на „нуждата на момента“ — търсенето на положителния революционен герой в Русия в средата на миналия век, — е оригинален принос в тълкуването на Сервантесовия герой.[35] Преведена на много чужди езици, тази реч на Тургенев и досега се счита за класически израз на отношението към „Дон Кихот“ на прогресивната руска общественост от онова време.

Може би най-високата оценка, която Ф. М. Достоевски изобщо е изказвал за литературно произведение, са редовете за „Дон Кихот“ в дневника му от 1876 г.: „В целия свят няма нищо по-дълбоко и по-силно от това съчинение. Засега това е последната и най-голяма дума на човешката мисъл, това е най-горчивата ирония, която изобщо може да изрази човек, и ако би настъпил краят на света и някъде там биха запитали хората: „Е, разбрахте ли вашия живот на земята и какво заключихте за него?“ — то човек мълчаливо би могъл да подаде „Дон Кихот“: „Ето моето заключение за живота и можете ли да ме осъдите за него?“[36] Това изказване на Достоевски е дълбоко свързано със собствената творческа съдба на писателя, който подобно на Сервантес е искал да изобрази „положително прекрасния човек“. Две години по-рано той вече е сторил това, създавайки романа си за „новия Дон Кихот“ — княз Мишкин.

Оценката на Лев Толстой е значително по-сдържана. В известния си трактат „Что такое искусство?“ (1898) той, макар и след доста уговорки и колебания, причислява романа „Дон Кихот“ (заедно с комедиите на Молиер, „Дейвид Копърфилд“ на Дикенс, повестите на Гогол, Пушкин, разкази на Мопасан и др.) към онзи тип изкуство, който сам той най-много цени. Толстой го нарича „всемирно изкуство“ и го определя като „предаващо най-простите житейски чувства, достъпни за хората от цял свят“.[37]

VII

Във възприятието на културно-историческата школа творбата на Сервантес е лишена от ореола на митологизацията, който големите духовни движения на XIX в. са склонни да търсят в нея. За Сент-Бьов „Дон Кихот“ е преди всичко паметник на епохата, която го е породила.[38] Същото може да се каже за

[35] В своя разказ „Хамлет и Дон Кихот“ Георг Брандес полемизира с концепцията на Тургенев. — Г. Брандес. Литературата на XIX век. С., 1980, с. 549—558.
[36] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6. М., 1957, с. 726.
[37] Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. М., 1955, с. 449—451.
[38] Sainte-Beuve. Nouveaux lundis. T. VIII. Paris, 1867.

испанския романист и литературен критик Хуан Валера. Той се обявява срещу мнението на романтиците, че Дон Кихот е въплъщение на идеала, а Санчо Панса — на „низката" реалност. Валера е противник на всякакви опити за езотерическо тълкуване. Още в своята студия „Дон Кихот" (1864) той пише: „Единството на „Дон Кихот" не се състои в действието, а в мисълта — това е Дон Кихот и Санчо, обединени от безумието." Валера възприема романа като синтез на испанския национален дух, на „пълния и здрав възторжен реализъм".

По-късно в речта, която подготвя по случай тристагодишния юбилей на романа (1905), той акцентува върху социално-историческата репрезентативност на героите, върху тяхното значение като национални типове. Според него Санчо не е „персонификация на грубата, вулгарна и егоистична действителност", а допълнение към образа на Дон Кихот, негово второ „аз". Тяхното единство се осъществява, така да се каже, посредством епохата, която и двамата еднакво въплъщават: „Санчо е идеалният испански селянин от онази епоха в същата степен, в която Алонсо Кихана е образцовият тип на испански идалго."[39]

Стремежът към универсално, философско тълкуване на „Дон Кихот" обаче се оказва по-силен от всички опити за приземяване и обективизиране на гениалната творба. В последните десетилетия на XIX в. у поетите-символисти романтичната концепция за „Дон Кихот" — като конфликт между идеала и действителността — намира радушен прием. Пол Верлен посвещава на рицаря от Ла Манча едно от най-ранните си, програмни стихотворения — сонета „На Дон Кихот":

О, Дон Кихот, бохем и рицар с древна слава,
тълпата тъпа всуе се гаври с теб навред:
онази мелница, кралю, не беше права —
като светец умря ти, живя като поет!

Загърнат в плащ от вяра, върви, върви напред
на своя чуден кон: той обич в мен вселява.
Жътвар в поля обрани! Безправие и гнет
царуват на света — днес, както и тогава. . .

След тебе крачим ние — поетите светци,
разчорлени и луди, и с върбови венци.
На щурм ни поведи, нагоре — към мечтата!

Макар и да ни дебнат измени в този друм,
ще вее своя флаг Поезия крилата
над темето плешиво на глупавия ум.

(Превод на автора)

В стихотворение от 1887 г. руският поет и философ Дмитрий Мережковски рисува невъзмутимия образ на рицаря, който сред бури от смях продължава гордо своя път на избраник:

Той не чувства и не вижда
ни насмешки, ни презрение:
и ликът му е тъй светъл,
а в очите — вдъхновение.

Смешен е, но колко детска
доброта, усмивка нежна,
и в лика му прост и бледен —
колко вяра безметежна!

[39] J. V a l e r a. Obras completas. T. 2. Madrid, 1905, p. 305—352.

Святи са любов и вяра;
тази вечна вяра свети
у великите безумци.
у пророци и поети![40]

(Превод на автора)

По-късно в едно от своите есета Мережковски внушава мисълта, че само хора като Дон Кихот и Санчо Панса могат да бъдат истински щастливи, защото ирационализмът им ги избавя от контакта с действителността: „Всички тия здравомислещи хора, които се смеят над Дон Кихот и неговия оръженосец, са зли, безчовечни, самолюбиви и при това *нещастни*. . . Щастието принадлежи на мечтателя, чиито илюзии граничат с безумието, и на невежата, чиято умствена апатия и леност граничат с глупостта.“[41]

Много типични са и други две интерпретации. Според Фьодор Сологуб Дон Кихот много добре знае, че в живота не съществува Дулсинея от Тобосо, а само Алдонса, но за него това е без значение. Той — „лирическият поет, ангелът, който казва на света своето вечно: не!“ — има нужда да превърне обикновеното селско момиче в Дулсинея. Така „грубият опит“ е отречен и „чрез лирическия порив е дулсинизиран светът“.[42] А Вячеслав Иванов смята, че образът на Сервантесовия рицар изразява идеята за субективния характер на истината. Светът трябва да съответствува на онзи „постулат на духа“, който ние сме си съставили за него. Иначе — толкова по-зле за света: „Дон Кихот *не приема* света, също както Иван Карамазов: нов и нечуван дотогава факт на духа.“[43]

Подобни разсъждения ни подсказват, че сме пред прага на нов етап в тълкуването и оценката на „Дон Кихот“. Пред нас е сложната и противоречива в идейно отношение епоха на XX в., когато много от културните митове на човечеството получиха своите нови интерпретации.

VIII

В края на XIX и началото на XX в. в европейската критика се възобновява старият спор — дали със своя комизъм „Дон Кихот“ не е антинационално, антипатриотично, а заедно с това и антигероично произведение. Както вече стана дума, още през XVII—XVIII в. Уйлям Темпл и Даниел Дефо осъждаха Сервантес за това, че се е надсмял над рицарството, а в самата родина на писателя имаше автори, които го наричаха „палач, забил нож в честта на Испания“. Вече се запознахме с отрицателната оценка на Байрон.

В края на миналия век тази линия в разглеждането на „Дон Кихот“ намира още един страстен и фанатичен поддръжник в лицето на френския испанист проф. Леон Готие. В своята книга „Рицарството“ (1884) той твърди, че самият Сервантес като човек е проявявал черти на истински рицар, а като писател е осмял рицарството и по този начин е лишил човечеството от най-възвишените му идеали. Проф. Готие пише: „Аз съм готов открито да заявя, че „Дон Кихот“ е несравним шедьовър и че може би нито един друг писател не се е издигнал до такива висини, но моля да бъда извинен за това, че отдавам предпочитание на човека, а не на неговата книга.“[44] По-нататък проф. Готие споделя, че романът на Сервантес го кара да се раздвоява между

[40] Поэты 1880—1890-х годов. М.—Л., 1964, с. 521—522.

[41] Д. С. Мережковски. Вечните спътници. Портрети на всемирната литература. Св. II, С., 1921, с. 36.

[42] Ф. Сологуб. Собр. сочинений. Т. 10. СПб., 1909—1911, с. 174—175.

[43] В. Иванов. По звездам. СПб., 1909, с. 91.

[44] L. Gautier. La chevalerie. Paris, 1960.

личността на автора и личноста на героя: „Четейки и препрочитайки тези безсмъртни страници, аз винаги чувствувам нужда да прощавам нещо на онзи, който ги е написал, а за да мога да простя греховете на автора на „Дон Кихот", аз съм принуден да си спомням за войника, взел участие в битката при Лепанто."

Напълно противоположно и много по-исторично е становището на испанския учен Марселино Менендес-и-Пелайо. Той смята, че Сервантес съвсем не е искал да убие идеала, а да го преобрази и възвиси. През 1904 г. Менендес-и-Пелайо пише: „Онова химерично, безнравствено и лъжливо, което се е съдържало не в рицарския идеал, а в неговите изродили се форми, сякаш чрез някакво вълшебство се е разсеяло пред класическата просветленост и хроническото благоволение на най-здравия и уравновесен гений на Ренесанса."[45] Това тълкуване на проблемата за идеала на Дон Кихот се оказва плодотворно. То се поддържа по-късно от мнозина автори.

С концепцията на Леон Готие по-специално полемизира големият испански филолог Рамон Менендес Пидал. В своята написана през 20-те години на нашия век студия „Сервантес и рицарският идеал" той се стреми да отговори на един според него твърде важен въпрос: дали „Дон Кихот" представлява още един рицарски роман (последният и най-съвършен в своя жанр) или е „разрушение на рицарството и героиката"[46]. Той признава, че ние сме в правото си да смятаме „Дон Кихот" за „антагонист на рицарските романи", защото той ги пародира не само по отношение на тяхната „варварска композиция", но и по отношение на съдържанието им, „скроено от детски наивни чудеса, най-невероятни похождения и примитивни страсти". В същото време обаче Менендес Пидал подчертава, че рицарските романи показват някои характерни черти на испанския народ, представяйки изображение на „всеобемащи чувства — самоотричане, безкористност и чест". Сервантес съвсем не е искал да уязви идеалите на рицарското благородство. Тъкмо напротив, той „нанася болезнени удари не толкова върху идеала, колкото върху самата всекидневна действителност, която не е такава, каквато жадува да я види героичната душа". Разсъжденията на Менендес Пидал спорят едновременно с две крайни оценки за „Дон Кихот". Едната, представена от автори като Байрон, избухва в негодуване срещу осмиването на идеала. Другата чрез устата на хората, интересуващи се от практическия ефект на всяко действие, отрича изобщо идеала като анахроничен и безполезен. Менендес Пидал вижда смисъла на донкихотското поведение другаде: „Далече от желанието да разруши идеалния свят, украсен с най-чисти нравствени чувства, Сервантес ни внушава дълбоко уважение и съчувствие към него, показвайки озарените от светлината на последната надежда негови развалини, създаващи сякаш възвишено убежище за душата." Менендес Пидал иска да ни каже: нима това убежище не е духовна победа на човека?

В същност произведението на Сервантес е предизвикало последния разцвет в европейската рицарска литература, въвеждайки нейните идеали и в епохата на новото време. Затова Менендес Пидал изтъква дълбоко хуманистичното значение на Дон Кихот: „Непобедимият ентусиазъм на победения рицар ни служи за благороден и сериозен пример, за призив да проявяваме героично упорство заради най-трудни идеали — единствените, които са достойни да бъдат наречени истински човешки идеали и които, днес още недостижими, ще станат достъпни в по-добро бъдеще." По този начин авторът скрито полемизира

[45] Цит. по A. Sanchez. La crítica cervantina en la obra de Menéndez y Pelayo. — Anales Cervantinos, t. V, Madrid, 1955—1956, p. 271—272.

[46] Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. Испанская литература Средных веков и эпохи Возрождения. М., 1961, с. 622—644.

с онези, които отпращат рицаря от Ла Манча в миналото. Той го обръща с лице към нашето време и към бъдещето.

През 20-те години на века същият жизнеутвърждаващ патос при интерпретацията на „Дон Кихот“ е характерен и за представителите на марксическата литературна мисъл. В импровизираните си лекции пред студентите от университета „Я. М. Свердлов“ големият съветски критик, писател и политически деец Анатолий Луначарски нарича романа на Сервантес „апел към бъдещето“, а неговите герои Дон Кихот и Санчо Панса — „истински борци за бъдеще“. Въодушевен от програмата за социални промени в СССР, Луначарски пише: „Ще минат още стотици години, а Дон Кихот и Санчо Панса ще се задъхват в този свят, ще минат стотици години, докато социализмът започне да се осъществява. И когато социализмът започне да се осъществява, доста много пламенни утописти, Дон Кихоти, фантасти, ще намерят приложение за своя романтически героизъм, работейки за тази революция,и няма от това да станат фантастични рицари, а ще останат истински практици.“[47] Луначарски смята, че колкото по-силно вярват в своя идеал хора като героите на Сервантес, толкова по-сигурни сподвижници ще бъдат те в общото дело за преустройството на света.

Десет години по-късно, през май 1934 г., друг бележит представител на съвременната култура, Томас Ман, разсъждава върху смисъла на най-великия европейски роман в момента, когато напуска Стария континент на път за САЩ. На борда на холандския параход „Вендам“ по време на дългото, траещо десет денонощия плаване през Атлантическия океан, той избира за свое четиво не друго, а чудната книга, разказваща за странствуванията на Рицаря на Печалния образ. От разсъжденията на Томас Ман над току-що прочетените страници възниква знаменитото есе „Пътешествие по море с Дон Кихот“ (1934).

Като анализира различни сцени от романа, Томас Ман подчертава, че Сервантес е склонен да унижава и същевременно да възвеличава своя герой, и добавя: „Но унижението и възвеличаването са две тясно свързани понятия, наситени с християнско чувство, и именно тяхното психологическо обединяване, хумористичното им взаимно преливане показва до каква степен „Дон Кихот“ е рожба на християнската култура, на християнското сърцеведство и човечност и какво непреходно значение има християнството за душевния свят, за изкуството, за самото човечество, за неговото смело развитие и освобождение.“[48] По времето, когато пише тези редове, Томас Ман много размишлява върху проблемите на библейската митология. Неотдавна той е започнал да работи над тетралогията „Йосиф и неговите братя“. Освен това заплахата от нацизма насочва съзнанието му към темата за корените на западноевропейската цивилизация.

Немският писател разглежда по новому стария въпрос за отношението между появата на „Дон Кихот“ и упадъка на рицарска Испания. Той съвсем не е склонен да вижда в комизма на Дон Кихот унижаване на неговата родина. Напротив: „Пред нас е една нация, която провъзгласява меланхоличното пародиране и довеждането до абсурд на нейните класически качества, а именно: церемониалната тържественост, идеализма, неуместно изявяваното благородство, безкористното рицарство, за своя образцова и най-вярно представяща я книга и с горда, насмешлива меланхолия се разпознава в нея — нима това не е удивително?“ В дните, когато цяла Европа е застрашена от

[47] А. В. Луначарский. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. М., 1924, с. 180. Освен това Луначарски е автор на драмата „Освободеният Дон Кихот“ (1922).

[48] Т. Ман. Литературна есеистика в два тома. Т. 2. С., 1976, с. 371.

унизителното робство на фашизма, Томас Ман мисли за нравствено-естетическия смисъл на историята, която не е само тържество на вулгарната сила, но и съвест на човечеството. Той пише: „Може би самоиронизирането, свободата и артистично непринуденото отношение към себе си не правят един народ особено годен да играе историческа роля; но това са качества привлекателни, а в края на краищата привлекателното и отблъскващото също играе своята роля в историята.“[49]

Възхищавайки се най-много от приключенията с лъвовете (ч. II, гл. 17), Томас Ман тълкува постъпката на Дон Кихот като „героично безумие“, акцентувайки не толкова върху безумието, колкото върху героизма: „Безразсъдната самонадеяност на Дон Кихот именно затова е толкова удивителна, защото той съвсем не е тъй безумен, че да не я съзнава.“ Според него героят на Сервантес е движен преди всичко от чувство за дълг. Противоречието между мъдрите думи на Дон Кихот и безразсъдните му дела Томас Ман обяснява като „някаква естествена и неизбежна антиномия при високо развитата морална личност“[50]. Фактът, че в съзнанието на един от най-големите европейски интелектуалци именно образът на Дон Кихот засиява като спасителен фар в нощта на зловещи исторически катаклизми, говори повече от всичко друго, че знаменитият рицар на Сервантес е издържал с чест още едно от многобройните изпитания на времето.

IX

Столетия е живял Дон Кихот в прашните фолианти на различни издания на романа, написан от Мигел де Сервантес. Столетия е живял той чрез многобройните преводи на чужди езици по цялото земно кълбо. Столетия се е прераждал той посредством разнообразните тълкувания и коментари, които вече са колкото тези на Библията, а може би дори и повече.

През XX в. обаче на Дон Кихот му беше съдено да се роди за втори път, както птицата Феникс от собствената си пепел, да възкръсне в истинския смисъл на думата, за да се превърне в национален герой и да стане най-великият мит на своята родина. Митологията на Дон Кихот беше създадена от група философи и поети, известни в историята на испанската култура под името „поколение от 98-а година“.

Вследствие на войната със САЩ през 1898 г. Испания загубва последните си отвъдокеански колонии (Куба, Пуерто Рико, Филипините и остров Гуам), а заедно с това — и положението си на световна държава. Древната империя на Карл V, в която никога не залязваше слънцето, трябва да се задоволи с незначителни владения в Африка. Събитието поражда остра национална криза. Възниква въпросът: накъде да върви бившата империя? Разгръща се голяма културно-политическа дискусия между две основни течения. Едното ратува за европеизация на Испания, а другото, свързано с имената на философи, литератори и историци като Анхел Ганивет, Мигел де Унамуно, Марселино Менендес-и-Пелайо, Рафаел Алтамира, смята, че за спасението на Испания няма друг път, освен да се завърне към изконните ценности на своята стара култура.[51] Така възниква „поколението от 98-та година“, чиято ду-

[49] Т. Ман. Цит. съч., с. 350

[50] Пак там, с. 369—370.

[51] Анхел Ганивет участвува в дискусията, тъй да се каже, „посмъртно“ със своята книга „Idearium español“, написана през 1897 г. Той се самоубива като посланик в Рига през 1898 г., няколко месеца след поражението на Испания в Испано-американската война.

ховна и обществена активност съвпада с първите десетилетия на XX в. Главните фигури в него са Мигел де Унамуно, Рамон дел Валйе Инклан, Пио Бароха, Асорин, Антонио Мачадо, Рамиро де Маесту, обединени от духа на песимизъм, отрицание на официалната действителност и търсене на истинския национален идеал.

Представителите на това „поколение на катастрофата" отчаяно търсят опори срещу бедствията на историята. Една от тези опори е Дон Кихот като най-автентичен изразител на испанския национален дух. Както е известно, през 1615 г. Мигел де Сервантес накара Дон Кихот да умре в своето легло, в своето селце в Ла Манча, погреба го по християнски и дори му написа епитафия. В началото на XX в. обаче, в момента, когато се навършват триста години от рождението на Дон Кихот, неколцина от най-достойните му съотечественици отказват да приемат факта на неговата смърт. По същия начин някога самият Дон Кихот отказваше да признае реалността на света, в който странствуваше и страдаше.

Всепризнатият вожд на „поколението от 98-а" Мигел де Унамуно посвещава на тази идея една от най-значителните си книги „Животът на Дон Кихот и Санчо" (1905). Той отхвърля конкретно-историческото съдържание на романа „Дон Кихот" и иска да го разгледа извън определено време и пространство. Според него Дон Кихот е символ на всичко съкровено испанско. Испанската душа има свои вечни форми на съществуване — от „Дон Кихот" до днес и преди това, и в бъдеще, винаги. За Унамуно „кихотизмът" е нещо като религия. И самият Сервантес не е неин създател, а само нейният пророк. Мигел де Сервантес пише: „Само за мене се роди Дон Кихот и аз за него. Той знаеше да действува, а аз — да пиша."[52] Към това Мигел де Унамуно добавя: „Дон Кихот и Санчо се родиха, за да може Сервантес да разкаже живота им, а аз — за да го обясня и изтълкувам."[53] Той нарича Дон Кихот „рицар на Безумието" и го противопоставя на „идалговците на „Разума", т. е. на баналната житейска мъдрост.

Търсейки испански национален идеал, Унамуно призовава на кръстоносен поход за освобождаване на останките на героя от властта на бръснарите, бакалаврите, канониците, херцозите, т. е. представлителите на реалността. Накрая Унамуно се обръща към „своя господар Дон Кихот" с молба: „Ако животът е сън, остави ме да го сънувам непрекъснато!" Тази концепция, по-точно казано, тези чувства говорят за мъчителния стремеж да се излезе от задушната атмосфера на испанската действителност от началото на века. С помощта на Дон Кихот големият испански мислител търси пътища към един бъдещ разцвет на своята нация.

В друго свое есе „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот" (1905) Унамуно отива още по-далеч. Той чертае своеобразна програма за действие, възкликвайки: „А защо да не се направи от „Дон Кихот" произведение, което би трябвало да бъде национална библия за патриотично възпитание в Испания, както е направено със светите писания на християнството."[54] Ако някога проф. Леон Готие в плен на една криворазбрана представа за доблест отричаше рицаря Дон Кихот, за да възвеличи рицаря Сервантес, сега Унамуно прави точно обратното. Според него в лицето на „Дон Кихот" ние нямаме работа с литературно произведение, а с нещо много повече, със самия живот: „Макар „Дон Кихот" да е рожба на ума на Сервантес, героят му стои много

---

[52] М. де Сервантес. Дон Кихот. Ч. II, гл. 76.

[53] M. de Unamuno. Vida de Don Quijote y Sancho. Madrid, 1929, p. 290.

[54] Нищо чудно, че написаният по-късно трактат „Агонията на християнството" (1925) е осъден от католическата църква и е внесен в прословутия Index librorum prohibitorum.

над автора. В същност не може да се каже, че Дон Кихот е изцяло син на Сервантес, защото ако авторът е негов баща, негова майка е народът, сред който са живели и героят, и писателят. Дон Кихот прилича много повече на майка си, отколкото на баща си." И затова Унамуно прави разлика между „сервантисти" и „кихотисти" и заявява, че испанската нация страда от излишък на „сервантизъм" и липса на „донкихотизъм". Нещо повече, той се заканва да напише есе, в което да докаже, че Сервантес изобщо не е съществувал, а съществува само Дон Кихот.

Много характерни са оценките и на други представители на „поколението от 98-а". Рамиро де Маесту например разглежда Дон Кихот, Дон Жуан и Селестина като трите най-ярки митологически персонажа, създадени от испанската мисъл „на Олимпа на въображението". Той смята, че „по-ясни и знаменити" образи от тях не е създала никоя друга литература.[55] В своята книга с фрагменти и афоризми „Хуан де Майрена" (1936) Антонио Мачадо продължава сякаш разсъжденията на Томас Ман за историческото значение на личности като Дон Кихот. Говорейки за главата, описваща приключението с лъвовете, той пише: „Много е възможно един народ, който носи в себе си нещо от Дон Кихот, невинаги да бъде онова, което обикновено се нарича преуспяващ народ. Но да го смятаме за по-низш народ — с това никога няма да се съглася." Според Мачадо смелостта е най-великата човешка добродетел, независимо от това как се проявява: „Защото ще настане ден, когато ще се наложи да се извикат на двубой лъвовете с оръжие, съвсем неподходящо за борба с тях. И тогава ще ни потрябва безумец, който да предприеме това сражение. Един поучителен безумец."[56] Полемичният патос на тези думи е повече от очевиден.

Връзката на Дон Кихот с нашата съвременност изтъква и Хосе Ортега-и-Гасет, един от непосредствените приемници на „поколението от 98-а". В своята първа книга „Разсъждения за Дон Кихот" (1914) той смята, че „в известен смисъл Дон Кихот е тъжната пародия на един Христос, по-божествен и спокоен: той е един готически Христос, изтормозен от модерни скърби; един смешен Христос от нашия квартал, създаден от болезненото въображение, което е изгубило своята невинност и своята воля и търси други, нови".[57]

Една от основните идеи на Ортега-и-Гасет е, че само героят на Сервантес е в състояние да обедини всички испанци и да стане ключ към разгадаване на собствената им национална съдба. Перифразирайки известните думи на Исус Христос: „Където са двама или трима, събрани в Мое име, там съм Аз посред тях" (Мат. 18, 20), той пише: „Когато се съберат неколцина испанци, разчувствувани от идеалната мизерия на своето минало, от мерзостта на своето настояще и от суровата враждебност на свето бъдеще, между тях слиза Дон Кихот с разтопяващата топлина на своята абсурдна физиономия, сплотява тези разпръснати сърца, нанизва ги сякаш на една духовна връв, национализира ги, поставяйки зад личните им горести една обща, етническа болка."[58] Казано с други думи, ако съществува някаква отделна от другите, испанска религия, Дон Кихот е нейният Бог. Подобно на Унамуно Ортега-и-Гасет вижда в образа на Дон Кихот един съвременен, народен, испански Христос.

---

[55] R. de Maeztu. Don Quijote, Don Juan, y la Celestina. Madrid, 1926, p. 9.
[56] A. Machado. Prosas. La Habana, 1965, p. 372.
[57] J. Ortega y Gasset. Meditaciones del Quiote. La Habana, 1964, p. 57.
[58] Пак там, с. 57—58.

* * *

В същност митологичната интерпретация на Дон Кихот е подготвена вече и от развитието на световната литература. Тя се долавя ясно в недрата на някои от големите духовни движения от края на миналия век (вече имах случай да се спра на оценките на френски и руски символисти за Дон Кихот). Новото отношение към героя на Сервантес възниква спонтанно, и то не само върху почвата на испанската култура, но и върху почвата на испаноезичните култури на Латинска Америка. Изглежда, че настъпващият XX в., сякаш предчувствувайки предстоящите исторически катаклизми, вече търси в литературните митове на миналото подслон за човешкия дух.

През същата (1905) година, когато Унамуно разяснява на своите сънародници смисъла на „Дон Кихот", никарагуанецът Рубен Дарио — най-големият по това време латиноамерикански поет — по същия начин се вълнува от идеята за присъствието на Дон Кихот в живота на съвременната епоха. В сонета „На Сервантес" и особено в своята поема „Литании към нашия господар Дон Кихот" поетът моли обожествения от него рицар да се застъпи за хората, да ги спаси от ужасите на модерната цивилизация:

Моли се за нас, заживели в поквара,
със слаби души и с погубена вяра,
без водещо слънце, пропити с тъга!
Безброй парвенюта сред нас избуяват,
духа ти ламанчски без срам подиграват,
духа ти испански презират сега. . .

Моли се, смирен, благороден, мъжествен!
Моли се, добър, целомъдрен, божествен!
За нас застъпи се! Бъди ни залог,
защото сме вече без цвят и без сила,
без дух, без живот, без криле, без закрила;
без пламък, без Санчо, без тебе, без бог![59]

През четирите столетия на своето съществуване романът за славния идалго от Ла Манча изминава дълга и сложна еволюция в европейската критика. Докрая на XVIII в. почти цяла Европа възприема „Дон Кихот" преди всичко като пародия. В оценките на повечето автори водещ е сатирико-полемичният аспект на романа. Едва от Шилер и романтиците започва сериозната философско-естетическа интерпретация на „Дон Кихот". Това е първата голяма преоценка на ценностите, заложени в гениалната творба.[60] Втората значителна преоценка на „Дон Кихот" е свързана с дейността на „поколението от 98-а". Тя е интересна за нас с общофилософската постановка на проблема за Дон Кихот. Особено важен е обаче и фактът, че тази интерпретация възниква в самата Испания в обстановка на напрегнати размисли и спорове за същността на националната култура, т. е. тя израства върху същата почва, която откърми и Сервантес, и неговия герой. Това е една изключително плодотворна насока в изучаваното на донкихотизма. Много популярно е също така поддържаното от Тургенев, Менендес-и-Пелайо, Мигел де Унамуно, Менендес Пидал, Томас Ман, Антонио Мачадо и др. тълкуване на лудостта на Дон Кихот като особен род нравствен ентусиазъм.

---

[59] Р. Д а р и о. Песни за живота и надеждата. Подбор и превод Ст. Бакърджиев. С., 1976, с. 91—92.

[60] По този въпрос вж. H. M e i e r. Zur Entwicklung der europäischen Quixote Doutung. — Romanische Forschungen, Bd. 54, 1909, p. 239—264; J. J. B e r t r a n d. Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia. — Anales Cervantinos. T. IV. Madrid, 1954.

През XX в. романът „Дон Кихот“ продължава да бъде в центъра на вниманието на световната литературна наука, литературна история и критика. Художественото наследство на Сервантес се изследва и интерпретира от най-различни идеологически и методологически позиции. Налице са солидни фактологически изследвания на живота и творчеството на Сервантес,[61] концепции, представящи биографичния метод в литературознанието,[62] трудове, посветени на връзката между хуманизма на Сервантес и идеологията на Еразъм Ротердамски,[63] интерпретации, стремящи се да докажат, че Сервантес е бил вдъхновен от идеите на Тридентския събор и католическата Контрареформация,[64] марксически изследвания на учени от социалистическите страни,[65] литературно-естетически трудове, опиращи се на анализ на стила или пък на нова интерпретация на текста[66] и т. н. Проведеният през 1966 г. в Берлин Международен сервантесовски колоквиум на Немската академия на науките обобщи някои резултати от борбата на мнения около „Дон Кихот“ и очерта перспективи за по-нататъшни изследвания.[67]

Споровете около загадката на „Дон Кихот“ продължават. И този факт сам по себе си идва да потвърди още веднъж мисълта, че рицарят от Ла Манча завинаги е заел своето място сред онези, създадени от човешката култура вековечни образи, в които ние виждаме себе си, виждаме всички противоречия на собственото си лично и обществено битие. Германският литературовед Ерих Ауербах е формулирал по-добре от мен тази мисъл и затова ще си позволя да го цитирам: „Ще се намерят твърде малко любители на литературата, които да не свързват с името на Дон Кихот представата за идеално величие: вярно е — абсурд, авантюра, гротеска, но все пак възвишени идеали, принципност, героизъм. Като се започне от епохата на романтизма, тази представа за Дон Кихот стана почти всеобща и пред нея е безсилна филологическата критика, опитваща се да докаже, че Сервантес съвсем не е имал намерение да създава подобен образ.“[68]

С тези думи на Ауербах искам да завърша критичния анализ на позначителните интерпретации, които „Дон Кихот“ получава в европейската литуратурна мисъл през XVII—XX в. Разбира се, не може и дума да става за изчерпателност, а и не съм се стремил към това. Опитах се да дам един сравнително систематичен подбор на мнения и оценки, групирани около главната линия — отричане — утвърждаване — тълкуване на „Дон Кихот“.

---

[61] P. Hazard. „Don Quichotte“ de Cervantes. Etude et analyse. Paris, 1931; W. Entwistle. Cervantes. Oxford, 1940.

[62] A. Rüegg. Miguel de Cervantes und sein Don Quijote. Bern, 1949.

[63] A. Castro. El pensamiento de Cervantes. Madrid, 1925; M. Bataillion. Erasme et l'Espagne. Paris, 1937.

[64] G. Toffanin. La fine dell'Umanesimo. Roma, 1920; C. de Lollis. Cervantes reazionario. Roma, 1924; R. de Arca y Garay. La sociedad española en las obras de Cervantes. Madrid, 1951; H. Hatzfeld. Results from Quiote criticism since 1947 — Anales Cervantinos, t. II, Madrid, 1952; Estudios sobre el Barroco, Madrid, 1964.

[65] К. Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М., 1958; Z. Szmydtova. Cervantes. Warszawa, 1965; W. Kraus. M. de Cervantes. Leben und Werk. Neuvied und Berlin, 1966.

[66] H. Hatzfeld. „Don Quijote“ als Wortkunstwerk. Leipzig, 1927; E. Auerbach. Mimesis. Dargestellte Wercklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern und München, 1967.

[67] Материалите от дискусиите на този колоквиум бяха публикувани в специално издание на списанието Beiträge zur romanischen Philologie — Cervantes — Sonderheft, 1967.

[68] E. Auerbach. Op. cit., XIV Кар.

El quijote y la critica Europea desde el siglo XVII hasta el siglo XX

Péter Vélchev

(R e s u m e n)

Traducida a las lenguas de todas las naciones cultas la novela de Miguel de Cervantes Saavedra „El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha" no solo ha fascinado a los lectores de todos los confines de la tierra sino ha conseguido que en cada nación y cada época tengan resonancia los problemas planteadas en ella. Casi cuatro siglos ya los más brillantes representantes del pensamiento humano han sido ataídos por el enigma del Quijote. Entre ellos figuran los nombres de filósofos como Voltaire, Hegel, Schopenhauer, Marx, Unamuno, Ortega y Gasset, escritores como Hugo, Heine, Goethe, Stendhal, Pushkin, Dostoevski, Turguenev, Tomas Mann, críticos literatios como Belinski, Georg Brandes, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal. El presenre artículo está dedicado al problema de la lucha de ideas en torno al Quijote en la crítica europea desde el siglo XVII hasta el siglo XX.

България и българите в немските пътеписи, превеждани през Възраждането

Надежда Андреева

Пътеписите и художествената литература с пътеписен характер са били любимо четиво на европееца от античността до наши дни. Интересът към тях нараства през епохи на нови географски открития, на прелом в мисленето и на освобождаване от традицията. Пътеписът привлича писатели и читатели със своята „отвореност", необвързаност от строги правила и тесни жанрови изисквания. Неговите възможности са неопределено широки въпреки задължаващия конкретен смисъл на названието му, което обявява, че задача на произведението е да „описва" пътувания.

Съдържанието на пътеписа може да включи географски, биологически и исторически сведения, литературнотеоретически и критически бележки, социологически наблюдения и политически възгледи, философски размисли и светогледни оценки. И то може да предаде всичко това директно или образно, поучително или развлекателно, с научна достоверност или с приказна метафоричност. Формата на пътеписа свързва в художествено единство предметното изложение и натуралистическите подробности с поетическа чувствителност и най-изящна образност.

Друга особеност на пътеписното произведение е неговата неотменима връзка с личността на пътуващия разказвач. Богатството от знания и мисли, впечатления и чувства бива поднесено като личен опит, дълбоко лично преживяване, неповторимо лично познание. Читателят общува с автора така непосредствено, както може би само в лириката. За него той не е „съчинител" на измислени истории, а жив събеседник. Читателят става страна в диалога, той слуша с увлечение отправения към него разказ за „видено и чуто". Както при дневниците, писмата и спомените, той се чувствува довереник на автора и това го прави открит за въздействие.

Но освен широтата на съдържанието и личното присъствие на писателя, освен големите си възможности за въздействие върху читателя пътеписът притежава и друго важно качество, което е осигурявало неговата популярност сред хората на всички времена. Той събужда, храни и до известна степен удовлетворява вечния човешки копнеж по странствуване, жаждата за познание, волята за себеутвърждаване в неизвестното. С него са свързани преживявания, от които човек има нужда, за да разбере себе си и смисъла на своето съществуване: мъчителното вълнение на отпътуването и болката от раздялата, възраждащата сила на потапянето в нови светове, радостта от завръщането и преоткриването на родината.

Българските книжовници от Възраждането проявяват най-малко интерес към тази последна страна на пътеписната литература. Те не търсят знания заради самите знания, не ги привлича чуждото, не ги мами простора на широкия свят. Съдбата на родната земя, бъдещето на собствения народ изпълват докрай ума и сърцата им, насочват литературните и научните им интереси. Те твърде рядко проявяват любопитство към пътувания из далечни страни, не познават съчиненията на пътешественици, писали за България през миналите столетия. Първите ги привличат само когато съдържат общественовъзпитателни елементи, съзвучни с основните насоки на Възраждането, а вторите не ги интересуват достатъчно поради вече слабата им връзка със съвременността.

Преводачите търсят сведения за българската география и демография. За тях са особено важни всички данни относно числения и народностния състав на селищата, съвременното съотношение между народите, населяващи Европейска Турция, състоянието на пътищата и транспортните възможности по българските земи, природните богатства с оглед на икономическото развитие на страната. Те отдават голямо значение на описания на българската природа, защото красотата на родната земя е действено средство за патриотично възпитание и защото, сравнена с нея, по-силно и по-убедително изпъква грозотата на социалното и политическото безправие. Много ценни за тях са опитите на някои пътешественици да характеризират българина. Те ценят не само положителните, но и отрицателните черти в тези характеристики. И най-после, те търсят старателно пътеписи или части от пътеписи, които съдържат политически оценки в подкрепа на българските борби за освобождение. Така, удивително бързо те откриват почти всички публикации на немски пътешественици от XIX в., свързани с Османската империя, Балканите и българските земи.

Ние познаваме петима немски автори на пътеписи, преведени у нас през Възраждането. От тях само Ида Пфайфер (1797—1858) не пътува из България. Откъсите от нейното „Второ околосветско пътешествие“ (Meine zweite Weltreise. Von Ida Pfeiffer. Erster Teil. Wien, 1856) се появяват най-рано, още през 1858 г. (вж. Пътуване около светът от г-жа Ида Пфайфер. — Български книжици, ч. III, кн. 23, дек. 1858). Интересът към това произведение е главно просветителски. Преводачът Никола К. Върбанов открива в него възгледи за семейните отношения и обществените нрави, които отговарят в голямата си част на възрожденските идеи за културно и социално издигане на жената, за насаждане на съвременни хигиенни навици, за демократизиране на политическия живот. Никога по-късно обаче не срещаме вече преводи на пътеписи, които да не са свързани с България. И така през следващите десетилетия излизат различни по обем и твърде различни по съдържание откъси от научните съчинения на д-р Карл Вуцер (1789—1863 г., първи превод на български през 1865 г.) и Хайнрих Барт (1821—1865 г., първи превод — 1874 г.), от личните записки — писма във форма на дневник — на маршал Хелмут фон Молтке (1800—1891 г., първи превод — 1872 г.) и от политически ангажираната пътеписна публицистика на Густав Раш (1825—1878 г., първи превод — 1872 г.).

Проблемът, който ни интересува, има два аспекта: как немският пътешественик вижда, разбира и представя България и българите и какво български възрожденски преводач избира от тази картина. Тяхното изследване би хвърлило известна светлина върху по-общия въпрос за културните взаимоотношения между двата народа през епохата на Българското възраждане.

Интересите на немските изследователи се насочват главно в две посоки: към културно-историческото и политико-икономическото развитие на страната. Обикновено тези два момента не се изявяват абсолютно разделени един от друг. Немците откриват културните ценности на Европейския Югоизток след продължителната изолация, предизвикана от турското нашествие в Европа, още в началния период на Българското възраждане. Процесът на това откриване е тясно свързан с дейността на Хердер, с идеите на движението „Буря и устрем" и увлечението на романтиците от фолклора. Но в пътеписната литература то е оставило твърде малка следа. Там господствуват непосредното преживяване и практическият интерес, бързото реагиране на дòсега с една нова действителност и грижата за бъдещето. А това дава предимство на политическите оценки пред културно-историческите, на публицистичните елементи пред научните и художествените. Обществено-политическата насоченост на немската пътеписна литература за Балканите се засилва особено през втората половина на XIX в. след Кримската война. Журналисти, военни и учени, които пътуват сега из територията на Османската империя, не търсят съкровищата на миналото, а кълновете на бъдещето; те искат да разберат причините на събитията, които обуславят т. нар. Източен въпрос, да предвидят и даже направляват неговото решение. Най-често техните пътувания са предизвикани от очакването и приближаващите политически сътресения: разпадането на империята и разпределението на нейното наследство.

Единственият „неутрален" в това отношение е Хайнрих Барт. Учен с европейско признание, изследвал географските, археологическите, антропологическите и филологическите проблеми на Африка и Азия, Барт прави своето „Пътуване през вътрешността на Европейска Турция" през 1862 г. (вж. Reise durch das Innere der europäischen Türkei von Rustschuk über Philippopel, Rilo (Monastir), Bitolia und Thessalischen Olymp nach Saloniki im Herbst 1862 von Heinrich Barth. Berlin, 1864; Пътешествие от Т. Пазарджик до Битола в 1862 г. — Независимост, IV, № 29, 4 май 1874, с. 232). Той записва наблюденията си съвестно, подробно, обективно-аналитично. Интересуват го физическата и стопанската география, геоложкият строеж и топонимията на местностите, отделни етнографски и исторически въпроси. Но твърде слабо го занимават парливите обществени проблеми, свързани с настоящето и бъдещето на хората, населяващи тези земи. Хелмут граф фон Молтке адресира до баща си, майка си и сестра си, подчертавайки по този начин дълбоко личния, интимния характер на записките си (вж. Briefe über die Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835 bis 1839. Berlin, Posen und Bromberg, 1841; Lettres zu Maréchall de Moltke sur l'Orient traduites par Alfred Marchand. Paris; Марешал де Молтке в Турция. — Читалище, III, 1872, кн. 1, с. 11, преводач д-р Георги Д. Янкулов). Но наред с кратките сведения за душевното и здравословното си състояние и впечатленията, изпъстрени с любопитни и забавни подробности, Молтке пише и за много други твърде важни неща. Той не пропуска нищо, свързано с военната стратегия, стопанското развитие и социалните отношения на Балканите. Красотата на природата, която го изпълва с възторг, не му пречи да бъде практичен и целенасочено наблюдателен. Той констатира бързо гъстотата на населението и разположението на селищата, определя посоката и състоянието на главните пътища, чертае карти, за да открие „тайната" на терена. След едно великолепно описание на Казанлъшката долина — своеобразно свидетелство за „миналото" на българската природа — Молтке установява, че пътищата са малко и лоши, че край изобилните балкански реки липсват промишлени сгради и завършва със сведения за цените на розовото масло.

Но ако в „писмата“ на бъдещия маршал всички тези съзнателно търсени и грижливо записани наблюдения са поднесени като случайни впечатления, в съчинението на д-р Карл Вуцер „Пътуване в Европейския Ориент и една част на Западна Азия“ (1860) те са цел и смисъл на изследването (вж. Reise in den Orient Europa's und einen Theil Westasiens, zur Untersuchung des Bodens und seiner Producte, der Salubritäts-Verhältnisse und vorherrschenden Krankheiten. Mit Beiträgen zur Geschichte, Charakteristik und Politik der Bewohner. 2 Bde. Elberfeld 1860—1861; Български отломци, превод на „Bulgarische Fragmente“ от Феликс Каниц. — Възток, I, 1865, № 3, 25 май 1865, където е публикувана онази част от произведението на Каниц, в която се предават места от пътеписа на д-р Вуцер). Авторът не крие, напротив — в Увода и в гл. XXI, Политически изводи (Politische Schluß-Betrachtungen)— той съвършено ясно изразява намерението си да проучи климата, почвата и болестите на Балканите, историята, характеристиката и политиката на тяхното население, за да подготви европейското, респ. немското проникване в тази част на континента след разпадането на Османската империя. Политическият смисъл на пътеписите на Барт, Молтке и Вуцер е различно изявен: у Барт той е скрит зад обективността на научното изследване, у Молтке е вплетен в тъканта на личния дневник, а у Вуцер е изказан предварително и е аргументиран обстойно. Но и при тримата автори той е подчинен на интересите на Германия и съобразен с гледищата на европейските велики сили относно съдбата на османското наследство. Само четвъртият пътеписец, журналистът Густав Раш, защищава правото на поробените народи и оценява обстановката от тяхна гледна точка. Той е еднакво саркастичен и безкомпромисно нападателен към турците и към европейските сили, когато пише например: „Ако султанът не иска да се остави на други да го управляват — е добре, нека го предоставят в краен случай на кредиторите му или на неговите поданици, гръцките и южнославянските племена. . ., които горят от желание да сложат край на турската управия на Балканския полуостров и да си поделят „Османовата шатра“. Не те, а турците са пришълците в тази хубава, богата земя, която е била, е и ще бъде отново тяхно отечество“ (. . .Will der Sultan sich nicht über den Kopf weg regieren lassen — nun, so überläßt man ihn nöthigenfalls seinen Gläubigern oder seinen Unterthanen, den griechischen und südslavischen Stämmen. . ., welche vor Begierde brennen, der türkischen Wirtschaft auf der Balkanhalbinsel ein Ende zu machen und sich das „Zelt Osman's“ zu theilen. Nicht sie, nein, die Türken sind die Eindringlinge in dem schönen, reichen Lande, welchen ihre Heimatstätte ist und war — und es auch wieder werden wird).

България привлича вниманието на разглежданите немски пътешественици като природна даденост, като социална и икономическа общност и като възможен политически фактор.

Природната красота на нашата страна не е никога самостоятелен обект на преживяване и литературно изобразяване — дори и у Молтке, който е твърде чувствителен към нея. Тя е винаги тясно свързана с географската, стопанската и военностратегическата характеристика. Раш не се интересува от пейзажа, Вуцер и Барт са негови твърде разсъдъчни, научно ориентирани наблюдатели, а Молтке — единственият, който се опитва да го нарисува с художествена сръчност и дава израз на спонтанното си възхищение — не изпуска никога от запленения си поглед подробности, характеризиращи обществения и стопанския лик на страната.

Всички немски автори независимо от тяхната подготовка, убеждения и цел на пътуването са живо заинтересувани от икономическото развитие и социалната структура на българските земи. Вуцер описва внимателно основ-

ните занаяти на българите, подчертава тяхното умение да обработват земята и особено успехите им в градинарството. Молтке отбелязва всичко, което научава за материалната култура на поробеното население: парични отношения, строеж на жилищни и обществени сгради, облекло, храна. Силно впечатление му прави една селска къща, наречена от него „мизерна колиба", в която живеят почти под земята, и българската църква край нея, схлупена под сламен покрив, без прозорци и украса, само с един отвор. А Барт, най-малко склонен към социални оценки, говори с много топлота за българското семейство, за живописния двор, който се опитва да нарисува, и за къщата, в която чужденецът се чувствува „häuslich und behaglich". Той подчертава здравите семейни отношения, уважението към жената, грижата за дома и стопанството, които според него свидетелствуват за жизненост и възможност за обществено развитие независимо от крайната бедност и необразованост на хората.

България като бъдещ фактор в политическия живот на Европа интересува д-р Вуцер и особено Густав Раш. Вуцер завършва своята характеристика на българите с образната мисъл, че нашият народ образувал ядката на населението на Европейска Турция, от която „при едно хуманно управление, стимулиращо енергично истинското народно благо, може да се извиси дърво, в чиято сянка прекрасната страна може да се издигне отново до онова значение, което с право са ѝ признавали в древността" (. . .unter einer humanen, das wahre Wohl des Volkes energisch fördernden Regierung der Baum emporsteigen kann, in dessen Schatten das herrliche Land sich zu der Bedeutung wieder emporschwingen würde, die man ihm im Altertume mit Recht zuerkannte). Той не говори за бъдещата българска държава. Тази липса на политическа конкретност се дължи на нежеланието на автора да изрази точно своето изходно гледище — защитата на немските интереси в Европейския Югоизток. Но Раш е абсолютно ясен и категоричен: „наследството" на „болния човек" се пада не на великите сили, а на онези, от които преди пет века е било заграбено с кърваво насилие. Той цитира статистически данни, привежда исторически примери, за да докаже, че турците трябва да се изтеглят от Балканите и че България — на първо място сред поробените народи — има право на политическа независимост.

Образът на българина, изграден в разглежданите немски пътеписи, има няколко общи, повтарящи се черти. Извън характеристиката, но несъмнено свързан с отношението на пътешествениците към българското население, е въпросът за неговата численост. За д-р Вуцер то е най-многобройното на Балканите, разпръснато е по целия полуостров и възлиза на около пет и половина милиона души. Раш цитира статистиките на Бракелли, които също подчертават числения превес на българите над останалите балкански народи. „. . .Така Бракелли — пише той — който се основава на данните на известния статистик барон фон Реден, установява следните числови съотношения: той приема 7 700 000 южни славяни, от които 4 500 000 българи, 1 500 000 сърби, 1 450 000 босненци, херцеговинци и крайнци, 250 000 други южни славяни. . ." (. . .so stellt Brachelli, der sich auf die Angaben des bekannten Statistikers Freiherrn von Reden stützt, folgende Zahlenverhältnisse auf: er nimmt 7 700 000 Südslaven an, wovon auf die Bulgaren 4 500 000 kommen, auf die Serben 1 500 000, auf die Bosnier, Herzegoviner und Krainer 1 450 000, auf sonstige Südslaven 250 000. . .).

Навсякъде тези данни са свързани с опити да се характеризира българинът, да се очертае неговата психика в дадения момент, неговите социални качества и възможности за развитие. Най-подробен и задълбочен в това отношение е д-р Вуцер. Най-привидно незаинтересуван е Молтке. Основни черти

на българския характер, изтъквани в пътеписите, са: висока нравственост, почтеност и любов към труда. Забележително е, че бедността, културната изостаналост и твърде суровите условия за живот, за които говорят всички автори, не са успели да унищожат или дори да помрачат тези качества. Барт се учудва, че българите, „. . .so roh, unwissend und abergläubisch" (такива груби, невежи и суеверни), имат толкова силно развито чувство за дом и семейство, живеят в мир и благонравие, ограждат чужденеца с неподправено гостоприемство. Вуцер е по-задълбочен и по-внимателен. Онази ниска степен на цивилизованост, която Барт нарича „грубост" и „невежество", той определя като естественост, непринуденост или липса на притворство. Разговорът с българина той характеризира така: „Той умее да изразява мислите си разумно и подредено; разговарянето с българи . . .будеше у мен винаги чувство на доверие и задоволство. Не се забелязваше нищо търсено, изкуствено или прикрито. Общият израз е израз на правдивост" (Seine Gedanken weiß er verständig und geordnet auszudrücken; die Unterhaltung mit Bulgaren. . . erweckte stets das Gefühl des Vertrauens und des Behagens in mir. Man bemerkte nicht Gesuchtes, Gekünsteltes oder Verstecktes. Der Gesamtausdruck ist der Wahreit). И той, както Барт, изтъква чистотата на нравите в българското семейство, сравнявайки го със останалите народи „от Ориента": „Особено трябва да се подчертае, че българите превъзхождат по нравствена чистота всички други народи на Изтока. Веднага след като човек влезе в някоя българска къща, той се убеждава, че там царува дълбок мир и взаимно доверие. Нещастните бракове са рядко изключение. . ." (Ganz besonders verdient es hervorgehoben zu werden, daß die Bulgaren an Sittenreinheit alle anderen Völker des Orients übertreffen. Bald nach dem ersten Eintreten in ein bulgarisches Haus gewinnt man die Überzeugung, daß hier tiefer Friede und gegenseitiges Vertrauen herrscht. Unglükliche Ehen sind seltene Ausnahme). В съгласие с Шарл Робер Вуцер изтъква и други качества на българите, които ги поставят пред останалите народи от Европейския Ориент — тяхното превъзходство по отношение на търпеливост, трудолюбие и почтеност: „Заедно с г. Робер (Шарл Робер. Славяните в Турция. Щутгарт, 1851) аз безрезервно предявявам правото на българина на превъзходство по отношение на търпение и труд пред обитателите на Европейския Ориент; и по отношение на почтеността аз не намерих друг народ, който би могъл да ги надмине" (Mit Hrn Robert (Charles Robert. Die Slaven der Türkei. Stuttgart, 1851) vindiciere ich dem Bulgaren unbedenklich die Superiorität in der Geduld und in der Arbeit unter den Bewohnern des europäischen Orients; an Ehrenhaftigkeit fand ich eben so kein Volk, welches sie übertreffen könnte).

Но в тази светла картина не липсват тъмни петна. Ние ги срещаме, формулирани по удивително еднакъв начин, и у Вуцер, и у Раш, втория немски пътеписец, който прави по-сериозен опит да характеризира българите. Става дума за качества, които в друго време биха били приемливи, но при тогавашната историческа обстановка предизвикват мълчаливия упрек на чужденеца-наблюдател. И Вуцер, и Раш напомнят за миналото, когато българинът е бил „страшен" със своя борчески дух и военни добродетели, с търговския си размах и богатство. Толкова по-силно впечатление прави сега неговият „миролюбив характер". Сякаш със загубата на свободата българинът е загубил и любовта си към свободата, загубил е страстния си и непокорен темперамент, стремежа към нещо повече от онова, което притежава. И двамата автори говорят за търпението на българите. Вуцер казва: „. . .те се числят към най-покорните и приспособяващи се поданици на султана" (. . .sie zählen zu den fügsamsten und geschmeidigsten Unterthanen des Sultans).

А Раш: „Всички, които познават съвременния българин, хвалят единодушно неговия миролюбив характер. Българинът е работлив, услужлив и изключително въздържан. Малко склонен към въодушевяване, тромав и флегматичен, той превъзхожда гърка и югославянина само по търпение и работливост. . .“ (Alle diejenigen, welche den gegenwärtigen Bulgaren kennen, loben einstimmig seinen friedlichen Charakter. Der Bulgare ist arbeitsam, dienstfertig und von außerordentlicher Mäßigkeit. Wenig zur Begeisterung fähig, schwerfällig und phlegmatisch hat er vor dem Griechen und vor dem Südslaven nur die Superiorität der Geduld und der Arbeit. . . Но веднага след това той бърза да подчертае, че „нито мизерията, нито насилието, нито . . . миролюбието, нито прекалено силният нагон към труда“ са могли да накърнят високата нравственост на българина. „И днес — продължава Раш — както в стари времена, погледът му е горд, осанката висока и красива, а почтеността — издигната над всяко изпитание.“

От това пъстро, разнообразно по тенденции, често непълно или пристрастно изображение на България и българите възрожденските преводачи избират определени части. Техният избор се характеризира с няколко основни черти, най-важните от които са: желание да възпитават у народа си определени качества, стремеж към просвета и образование на съвременно европейско равнище, търсене на връзка с литературата, науката и публицистиката на Запада, които вън от тях и независимо от тях потвърждават правотата на тяхната истина. Пътеписът с широките си възможности да включи в съдържанието си най-разнообразни знания и да въздейства непосредствено и дълбоко върху читателя отговаря на техните цели. Преводачите на Ида Пфайфер и Х. Барт изразяват главно просветителските тенденции на духовното развитие. Останалите трима преводачи искат да възпитават национално самочувствие и обществена отговорност у своите читатели, те използуват чуждите произведения, за да докажат правотата на българската борба за освобождение. Д-р Георги Янкулов избира от писмата на Молтке най-високохудожествените описания на български градове и българска природа, за да накара читателя си да почувствува колко недостойно е робството за тази дивна, благодатна земя, да го упрекне в апатия, да го предпази от чуждопоклонство и по този начин да събуди недоволството и непокорството на „работливия“ и „търпеливия“ земеделец. Преводачът на „Български фрагменти“ от Феликс Каниц докосва част от съчинението на Вуцер, в което се говори за „гнусните“ дела на гръцкото духовенство, за трудолюбието на нашия народ, за физическото и числено превъзходство на българите над европейските турци. И той, и преводачът на Раш — Павел Икономов — търсят опора за българската кауза в чуждия текст.

Подчинявайки своя труд на посочените задачи, възрожденските книжовници избират сбикновено не онова, което обективно е ценно, а онова, което служи на целта: пред психологично-битовите елементи те предпочитат социално-политическите, пред интересната и богата информация за миналото — наблюденията върху настоящето и прозренията в бъдещето. Така те не пропущат данни относно броя на българите и земите, които те населяват; но пред характеристиката на националния характер (у Раш например предпочитат доказателства за наближаващата гибел на Османската империя и за неправилната политика на европейските сили. Частите, които избират, подчертават не качествата на съвременния българин — дори не и добрите, — а неговия огромен, неразкрит духовен потенциал.

Авторите и преводачите на немски пътеписи, публикувани у нас през Възраждането, имат различни намерения и цели. Но ядрото от идеи, които насочват движението на възрожденската епоха към духовно издигане, со-

циално еманципиране и национално утвърждаване и които формират в една или друга степен всички творчески изяви, ги свързват в единство независимо от различията. От това единство се ражда един образ на България и българите, които ще съпътствуват дълго представите на чужденците за нашата земя и за народа ни.

Bulgarien und die Bulgaren in der zur Zeit der Wiedergeburt übersetzten deutschen Reiseliteratur

Nadežda Andreeva

(Zusammenfassung)

Die vorliegende Arbeit behandelt ein zweiseitiges Problem: wie die deutschen Reisenden Bulgarien und die Bulgaren im 19. Jh. sahen, verstanden und darstellter, und was die bulgarischen Übersetzer aus diesem Bilde nach eigener Wahl in bulgarischer Sprache erscheinen ließen. Bis zur Befreiung Bulgariens im Jahre 1878 wurden Auszüge aus den Reisebüchern folgender deutscher Schriftsteller ins Bulgarische übersetzt: Ida Pfeiffer (1797—1858), Dr. Karl Wuzer (1789—1863), Gustav Rasch (1825—1878), Helmut Graf von Moltke (1800—1891) und Heinrich Barth (1821—1865).

Die Reisenden interessierten sich hauptsächtlich für die kulturhistorische und politisch-ökonomische Entwicklung des Landes. Bulgarien zog ihre Aufmerksamkeit als Naturlandschaft, als soziale Erscheinung und als eventueller politischer Faktor an. Die Bulgaren wurden als die zahlreichste Bevölkerung auf dem Balkan bezeichnet; ganz besonders wurden von allen ihre Ehrenhaftigkeit, Fleißigkeit, Sittenreinheit, Geduldsamkeit und Friedlichkeit hervorgehoben.

Die Wahl der Übersetzer folgte den Richtlinien der gesamten kulturellen Entwicklung jener Zeit: durch ihre Übersetzungsarbeit wollten sie das Volk erziehen, die Bildung nach den besten europäischen Vorbildern umgestalten, in der Literatur und der Publizistik anderer Völker eine Bestätigung ihrer Bestrebungen nach politischer Unabhängigkeit und gesellschaftlicher Emanzipation finden. In ihrer Wahl sind Elemente festzustellen, welche die typologische Ähnlichkeit der geistigen Prozesse in Bulgarien zur Zeit der Wiedergeburt mit den Prozessen in der europäischen Literatur im 18. und 19. Jh. zum Vorschein kommen lassen.

Научни съобщения и рецензии

„В полите на Витоша“ и „Ромео и Жулиета“

При създаването на драмата „В полите на Витоша“ Яворов е имал пред вид „Ромео и Жулиета“ по отношение не само на отделни действуващи лица, но и на цялата Шекспирова драма като композиция. Между споменатите критици в книгата на Михаил Кремен „В полите на Витоша и нейните критици“ (1913) само един, Д. Зографов (Искра, год. I, бр. 6), загатва за съотношението между българския автор и английския, като казва: „В участта на Мила има нещо от участта на Шексипировата Джулиета.“ Другите критици са се занимавали с това, доколко „В полите на Витоша“ е сполучлива или несполучлива драма: книгата на Кремен съдържа богат материал от тоя вид — най-различни мнения за или против. А през годината, когато бива обнародвана „В полите на Витоша“ (1911), бива обнародван и пригодениият за сцената превод на „Ромео и Жулиета“ на Пенчо Славейков и Яворов, по който превод „Ромео и Жулиета“ се е играла две години по-рано в Народния театър. Това би могло да бъде повод и за някои от другите критици освен споменатия да свържат драмата на Яворов с драмата на Шекспир и да се занимаят с въпроса за самото зараждане на драмата на Яворов.

Когато пише „В полите на Витоша“, Яворов използува „Ромео и Жулиета“, защото за него като начеващ драматург му е трябвало нещо, на което да се опре — традиция, която да последва, рамка, в която да вмести своето драматично съдържание. Тъкмо така е постъпвал и самият Шекспир, като е използувал за своите драми други, чужди драми или повести.

Преди да има драма „В полите на Витоша“, има драма в живота, в която действуващите лица са, от една страна, Яворов, а, от друга — членове на едно известно старо българско семейство. И в главните си подробности тая драма е била като основаната върху нея драма „В полите на Витоша“ и много подобната на „В полите на Витоша“ английска драма на италианска тема „Ромео и Жулиета“. Тъкмо затова в някои отношения английската драма е служила за образец при създаване на българската. Така живата драма, българската драма, която я възпроизвежда, и английската драма, която ѝ е била от помощ при това възпроизвеждане, съставят едно цяло — система от съответствия.

В „Ромео и Жулиета“ действуващи лица са и майката, и бащата на Ромео (Монтеки), както и майката, и бащата на Жулиета (Капулети) заедно с техни сродници. В драмата на Яворов обаче за родителите на Стефан Драгоданоглу и Мила Драгоданова само се споменава — те не са действуващи лица. А за никакви родители на Христо Христофоров, който е съответствието на Ромео в Яворовата драма, не се и споменава. В своя конфликт със семейството на Стефан Драгоданоглу с неговите претенции на знатност Христо Христофоров е представен като човек без семейство — „някакъв си... не знам какъв... от де. ... според д-р Чипиловски — самотен, но и самостоятелен.“

Независимо от ролята на любовник, която играе в драмата, Христофоров е предназначен да бъде изразител на известни идеи в нея. Идеи на Яворов, за които е било най-навременно да бъдат изразени именно в първата му драма и които се отнасят за България такава, каквато я е виждал и каквато би искал да бъде. Материалната култура — казва той — „не служи за нищо, щом не е условие за реализирането на духовни цели“. „Велика сила на духа — ето какво мечтая за България“ — казва също той. Когато говори така — във второто действие на драмата, пред казиното на Градската градина, — недалеч от него и от тия, които го слушат, се мярка едно циганче — лъскач на обуща, и един продавач на семки. На тоя фон на софийско всекидневие той става по-конкретен, отколкото е обикновено.

В „Ромео и Жулиета“ Ромео е увлечен най-напред от Розалина (която не е действуващо лице). Увлечението на Ромео е станало известно във Верона и за него се говори, след като той се увлича вече не от Розалина, а от Жулиета. Така Меркуцио го заклева „в светлите очи на Розалина“ (действие второ, сцена първа), а отец Лоренцо (действие второ, сцена трета) го пита дали е бил при Розалина, на което Ромео отговаря, че е забравил това име и мъките, които то му е причинявало (I have forgot that name and that name's woes), и че

обича сега „хубавата дъщеря на богатия Капулети". Учудване у отец Лоренцо: „Толкова ли скоро е забравена Розалина, която ти обичаше така пламенно?" В четвъртата сцена на същото действие Меркуцио, който също още не знае за тая промяна у Ромео, говори пак за Розалина, която измъчвала толкова Ромео, че той щял сигурно да полудее. Защо Шекспир се връща отново и отново към казаната промяна у Ромео? Навярно не за нещо друго, а за да направи образа на Ромео по-правдоподобен. Ромео би могъл да бъде представен като любовник на Жулиета още в началото на драмата. Това би било по-„романтично". Романтичност — но не сантименталност — ще има по-нататък в драмата, когато тя е вече драма за връзката между Ромео и Жулиета.

Ромео е убедителен като драматичен образ и когато (действие трето, сцена първа) извиква, след като е убил Тибалт, че хубостта на Жулиета го е направила немъжествен и че в това негово състояние е накарала стоманата на мъжеството да омекне (O sweet Juliet! Thy beauty hath made me effeminate, and in my temper softened valour's steel!), т. е. че в даден момент той е трябвало да действува и само да действува, без това да значи, че чувствата му към Жулиета са загубили своята сила. Те е трябвало само да минат временно на заден план.

В петото действие на „В полите на Витоша" Христофоров многозначително споменава и името на Шекспировия герой и се пита дали прилича на Ромео. Той прилича на Ромео по това, че като него се показва достоен за своята трагична участ накрая.

При Мила Драгоданова е забележително преди всичко това, че тя е променила презимето на своето семейство с неговите турски асоциации и го е взела за свое презиме в неговата по-българска форма. По онова време един злободневен въпрос е въпросът за т. нар. еманципация на жената. Мила се еманципира, като усвоява ново презиме — с което се отделя в известен смисъл от родителите си и от семейството на брат си — и още повече като се свързва с Христофоров. Нейният живот при родителите ѝ в провинцията („оня див край") е бил като живот в затвор за нея. Тя чете френски книги — за езика на които се допитва до женената за българин французойка Амали Петрович — и става дума да отиде в Русия.

При Мила, както и при Жулиета става въпрос за възрастта ѝ. Когато Христофоров казва на Драгоданоглу, че иска да се ожени за сестра му, Драгоданоглу отговаря, че родителите му няма да се съгласят на това и че сестра му е „едно дете — което не знае какво прави. . ." И по-нататък, вече по адрес на Христофоров: „Той да съблазни едно дете на шестнадесет години!" В „Ромео и Жулиета" (действие първо, сцена трета), когато майката на Жулиета я увещава да се ожени за Парис, доводите ѝ са тия, че почтени веронски дами, по-млади от нея, били вече майки и че тя самата ѝ е била майка почти на тия години, на които тя е мома.

Натиск върху Жулиета да се ожени за Парис упражнява не само майка ѝ, но и баща ѝ и дойката ѝ. Натиск върху Мила да се ожени за д-р Чипиловски упражнява брат ѝ. С оженването си за д-р Чипиловски, както ѝ обяснява Драгоданоглу, тя ще бъде богата и тогава „ще царуваме, както е царувал в турско време баща ни, по-рано дядо ни". Според него „да бъдеш богат, то значи вече да си умен". Думи, които се сблъскват с изречените на гробищата думи на Христофоров: „Аз не продадох нищо от себе си, за да бъда богат."

В развитието на действието и на едната, и на другата драма се явява образът на пръстена. Мила подарява на Христофоров „един малък златен пръстен с тюркоаза", който е семейна антика. Във второто действие Драгоданоглу вижда тоя пръстен на ръката на Христофоров: „Чий е този пръстен. . .? Ще свалите ли тоя пръстен от ръката си! (И с внезапно преминаване от множествено към единствено число в обръщението — тънка психологична подробност.) Дай тоя пръстен, пръстена на майка ми. . ., крадец!" И тогава Христофоров удря плесница на Драгоданоглу.

Пръстен — с опал — подарява на Мила и Христофоров. От него тя се уплашва най-напред поради известното свързано с тоя скъпоценен камък суеверие, но казва след това: „Пръстен с опал трябва да носят вярващите в любовта си." Тук също има успоредица с поезията: стихотворение, озаглавено „Пръстен с опал".

Пръстените, които имат дял в развитието на действието на „Ромео и Жулиета", са този, който Жулиета подарява на Ромео посредством дойката си, и другият, който Ромео изважда от пръста на мъртвата вече Жулиета, без обаче за него да е ставало дума дотогава.

Мила отхвърля предложението за женитба на д-р Чипиловски, като заявява, че пръстенът на ръката ѝ е от Христофоров. Това е момент като тоя, когато и Жулиета заявява на майка си (действие трето, сцена пета), че ако ще се жени, тя ще се жени за Ромео. За разлика от Жулиета, която прибягва до хитрост, за да избегне женитбата с Парис, Мила се самоубива, като се хвърля под трамвая. Къщата на Драгоданоглу — къща с балкон като тая на Капулети — е на улица, дето има трамвайна линия. Тя е дадена не в съобразност с топографията на тогавашна София, а произволно и затова няма смисъл да се пита къде се намирала. Важното от гледна точка на развитието на драмата е било да се смята, че наблизо до къщата има трамвайна линия, за да може самоубийството на Мила да се извърши по-бързо.

Предложението си за женитба на Мила д-р Чипиловски прави в къщата на Драгоданоглу „в редингот и носещ китка рози". А Парис отива на гроба на Жулиета", носещ цветя и факел" (bearing flowers and a torch).

За Яворов Драгоданоглу е явно неприятно действуващо лице. Явно неприятно действуващо лице за него е и д-р Чипиловски. Това отношение към тях двамата би могло да се нарече отношение на авторска неприязън: то се среща и у други автори. В София д-р Чипиловски отсяда в хотел до Шарения мост — за икономия. И в сцената в Градската градина той (според ремарката) „си купува семки". Яворов не би могъл да покаже по-добре своята неприязън към него, отколкото като го кара да си купува семки, него, същият, който ще се явява след това пред Мила с китка рози.

Братовчедът на д-р Чипиловски Чудомир е образ, който съответствува на образа на Меркуцио в „Ромео и Жулиета". Като му дава това име, Яворов наподобява другото, италианското: гласните, от които е съставено името на Меркуцио, (е—у—и—о), се повтарят, без първата, макар и в друг ред, в името на Чудомир (у—о—и). В него се повтарят също и две от съгласните: м—р в началото на името на Меркуцио, м—р на края на името на Чудомир.

Ромео определя Меркуцио като „един кавалер, който обича да се слуша сам, като говори, и който казва повече нещо в една минута, отколкото би издържал да му се каже в един месец (A gentleman that loves to hear himself talk, and will speak more in a minute than he will stand to in a month). Такъв е и Чудомир. Изобилието от думи у него, както и у Меркуцио значи изобилие от остроти, които се пускат постоянно, постоянно шегуване. Ако Христофоров е в известен смисъл Яворов, Яворов е в известен смисъл и Чудомир: тоя Яворов, който обича да се шегува. А Яворов обича често да се шегува — в прозата си. Например в очерка „От обсерваторията до гарата", очерк, печатан в списание „Мисъл", който би могъл да съставя част и от материала на някогашния хумористичен вестник „Българан". Шеговитият тон, който често оцветява прозата на Яворов, е налице и в писмата му. Веднъж тоя тон изненадва малко с неофициалността си, именно когато Яворов пише на своите в Чирпан, че ще се жени за Лора Каравелова: „Коконата е на 25—6 г. и има едно момче на три години." Шеговитият тон тук може и да е само един вид прикритие за нещо друго.

Едно от действуващите лица в драмата на Яворов е предназначено да играе специална роля. Това е Амали Петрович. Тая женена за българин французойка вижда действителността, сред която живее, като нещо чуждо, но в същото време и като нещо достатъчно свое, за да може да съди за нея вярно и с участие. Паметни са думите на Амали Петрович за тъмнината, която се разсипва като черен прах в сиянието на природата, или за убиването с дърварска секира.

Яворов характеризира Амали Петрович между другото, като я кара да говори „с едва чувствуван чужд акцент" и да употребява понякога френски думи, като „кульор" („вкус за кульорите") или „сюпремен" („сюпремна жертва"). Това — наред с българското „одеве". Френски думи като интелигентска отлика има тук и там и в езика на Христофоров и Чудомир.

В сцената на гробищата (третото действие), дето се извършва размяна на любовни чувства между Христофоров и Мила, прозвучава и една позната яворовска нотка: „Аз виждам всичко по-черно, отколкото е; това е най-голямото нещастие в моя живот." Тая сцена с погребение в нея напомня подобна сцена в „Хамлет", както и сцената на края на „В полите на Витоша" напомня подобна сцена в „Отело": Христофоров пред леглото на агонизиращата Мила е като Отело пред леглото на агонизиращата Дездемона.

Краят на Христофоров и Мила е по-трагичен от края на Ромео и Жулиета, защото не е имало нищо, което да го предотврати. Краят на Ромео и Жулиета би могъл да бъде предотвратен: той е докаран от една случайност. Краят на Христофоров и Мила, който е все пак като края на Ромео и Жулиета, би ни се виждал може би малко чужд — отличителен по-скоро за английската драматургия от времето на Ренесанса, — ако не беше предварително изображение на събитие, което се е извършило „в полите на Витоша".

Руси Русев

At the Foot of the Vitosha and Romeo and Juliet

Rusy Dussev

(S u m m a r y)

Yavorov's first play, *At the Foot of the Vitosha,* bears strong resemblance to *Romeo and Juliet,* resemblance of plot, action and dramatic personae. In writing it Yavorov followed *Romeo and Juliet,* because it was the most suitable model he could use, one providing both a framework for his dramatic content and the certainty of joining a tradition. With all the correspondences existing between the two plays, there is lack of correspondence between Christoforov, the protagonist of *At the Foot of the Votosha,* and Romeo in one important respect: Christoforov is more advanced in years, has a profession (he is a lawyer) and takes part in the political life of the country. The paradox of *At the Foot of the Vitosha* is that, along with presenting a deployment of dramatic events, it is an anticipation of the fate of the author and his wife, a fate more tragic than that of Romeo and Yuliet, because due not to an accident, but to the action of social prejudices.

Теория на сравнителното изучаване на литературата

Книгата на словашкия литературовед Д. Дюришин „Теория на сравнителното изучаване на литературите“ (излязла в Братислава през 1975 г. под заглавие „Teória literárnej komparatistiky“) принадлежи към онези систематични компаративистични трудове, които заемат ключово място в методологическото преосмисляне на традиционната европейска компаративистика. Нейната поява е симптоматична за активността, с която марксисткото литературознание търси мястото на сравнителното изследване на литературите в проучването на литературния процес в международен и в крайна сметка в световен аспект. В този смисъл „Теория на сравнителното изучаване на литературите“ е не нормативна, а концептуална систематизация на предмета, целите и задачите на сравнителното литературознание, защото преразглежда методологическата продуктивност на понятията и категориите, с които то оперира, „отворена“ е към решаването на сериозни научноизследователски задачи — като написване на история на европейските литератури и история на световната литература.

Авторът разработва предмета, целите и задачите на сравнителното изследване от перспективите на световната литература и на тази основа разгръща своя спор с изработената върху френския опит систематика, която методологически го ограничава в областта на междулитературните връзки и сходства. Да се преодолее методологическата изолираност на сравнителното литературознание от историята и теорията на литературата и по този начин да се въоръжи със способност за диалектически синтез на специфично и общо, на национален и международен литературен развой — това е идеята на книгата, която Дюришин постъпателно развива и в следващите си трудове: „За литературните връзки“ (1976), „История на словашката компаративистика“ (1979), в редица студии, засягащи формите на междулитературните връзки. Той има амбицията не само да очертае проблематиката на съвременната компаративистика, но и да придвижи нейното решение, като я приведе в съответствие с методиката на изследване.

Преди всичко Дюришин енергично се противопоставя на обособяването на сравнителното литературознание в научна дисциплина със своя методология, което както показва историческата практика, води до ограничаването му в рамките на междулитературните връзки, до парадоксално противопоставяне на националнолитературен и междулитературен аспект на изследване. Както е известно, методологическата криза на компаративистиката беше предизвикана именно от абсолютизирането на нейната самостоятелност по отношение на задачите на литературознанието, което я превърна едва ли не в наука за „издирване“ влиянията и зависимостите на едно литературно явление от друго, а следователно и на една национална литература от друга. Прилаган по този начин, сравнителният метод естествено не би могъл да обясни спецификата на националната литература

Д и о н и з Д ю р и ш и н. Теория сравнительного изучения литературы. Москва, Прогресс, 1979. 318 с.

динамично, чрез участието ѝ в междулитературния процес. Методологическата специализация на традиционната компаративистика в крайна сметка допринесе за изграждането на литературен канон, в който европейският модел на развитие е универсален критерий.

Тенденциите за методологическа автономност на сравнителното литературознание са живи и до днес, въпреки че включването на типологическите връзки в неговия предмет доказа историческата несъстоятелност на една такава постановка. Те се подхранват от практиката и по-точно от затвърдените в процеса на практиката методически принципи и понятия, които при промяна на целите на сравнителното изучаване на литературите се оказват нефункционални. Теоретическата систематизация на Дюришин е значителен принос за преодоляване инерцията от старата методика и постигане на вътрешно единство между предмет и изследователски принципи и похвати. Главите, посветени на мястото на сравнителното изследване в системата на литературознанието, на формите на междулитературния процес и на междулитературните синтези (общности), формулират основните понятия и категории на сравнителния анализ от позициите на една съдържателна полемика. Дюришин характеризира редица понятия — като световна литература, литературно влияние, генетически и контактни връзки, литературна общност и др. — от гледна точка на тяхната методологическа и методическа продуктивност за закономерностите на литературния процес.

„Терминът „влияние — пише авторът — в своето изконно значение дава видимо предпочитание на възприемания, „въздействуващ" елемент, като поставя на заден план и в същност закрива творческата активност на възприемащото литературно явление. С други думи, той е продукт на праволинейно тълкуване на причинността, т. е. приеманото явление винаги се оказва причина, а приемащото — следствие. От тези позиции е невъзможно системно да тълкуваме законите на междулитературния процес, да се ориентираме в сложно преплетените връзки и тяхното функционално значение в този процес" (с. 143).

Атаките на Дюришин срещу термина влияние, широко използуван за характеристика на междулитературните връзки (които той продължава и в последните си работи)[1], изразяват основното му несъгласие с нетворческото тълкуване на рецепцията. Въпросът за творческия характер на рецепцията, за това, че възприеманият елемент претърпява изменение в новия литературен контекст, Дюришин превръща в едно от основните положения на сравнителното изучаване на литературите. Тезата за творческия характер на рецепцията съществува в почти всички съвременни компаративистични трудове. Но поскоро като теоретически постулат, а не като методическа операция, насочена срещу едностранчивото изучаване на междулитературните контакти. Така например в книгата на известния румънски компаративист Ал. Дима „Принципи на сравнителното литературознание" четем: „Очевидно, че основно внимание трябва да се отделя на възприемащата, а не на предаващата страна." От друга страна, авторът напомня, че „не трябва да се свежда до минимум значението на влиянията и да се преувеличава самобитното в литературата". Това означава, че трябва да се има пред вид, че рецепцията е двустранен процес, но същевременно — да се запази равновесие в оценъчната характеристика и да не се преувеличава оригиналността на „повлияната" литературна творба. Съществено различие в теорията на Дюришин е, че вижда в рецепцията по-широки възможности от установяване на генезиса на дадено литературно произведение. В главата „Изменение на функцията в новия контекст" той обръща внимание на един съществен момент във възприемането на чуждия автор или творба — литературноисторическия контекст на приемащата страна, който актуализира, издига в значими едни елементи за сметка на други, но никога не реализира изцяло първоначалното значение на възприетото произведение. По този начин сравнителният подход получава задачата не само да констатира въздействието на приеманото литературно явление, но да проследи резултатите на това въздействие, т. е. модификацията на възприетите елементи в новата художествена структура. Разбира се, това предполага такава изследователска методика, която да разкрие степента на органично усвояване на чуждото явление в елементите на стила, жанра, идеите и пр. на приемащата литература. Така историко-литературната оценка на рецепцията надхвърля рамките на конкретното произведение или автор, насочена е към обобщения и изводи, значими за закономерностите на националната литература и нейното своеобразие.

Безспорно влиянието не е понятие на процеса и не може да отрази творческия момент на рецепцията, водещ до историческа актуализация на определени значения от приеманата творба. Но прилагането на един по-последователен историзъм при анализа на междулитературните връзки означава и прилагането му по отношение на националната литература, което ще рече, че трябва да се обнови литературноисторическото изследване на националните литературни явления. Как?

Този въпрос е логическо следствие от изходното положение на Дюришиновата теория — органическо единство между сравнително изследване, литературна история и литературна теория, което се проявява във взаимна обусловеност на националнолитера-

[1] Например статията му Един противоречив проблем в теорията на междулитературния процес. — Лит. мисъл, 1981, кн. 3.

турни и междулитературни връзки. Да подчертае и методически да обоснове това единство е главна задача на автора. Затова той се връща към традициите на славянската компаративистика и литературознание, в които вижда методологически оперативни понятия и категории: например тезата на Веселовски за „насрещните течения" и неговата историческа поетика като средство за синтез на исторически и теоретически подход към литературата („обясняване на същността на поезията от нейната история"); някои теоретически постановки на руската формална школа и чешкия структурализъм, които засягат доминиращото значение на творческия момент в рецепцията, разликите между естетическа и историческа стойност на литературното явление и др.

Дюришин се обявява срещу монографичния принцип на националните литературни истории в полза на процесовото изследване на явленията, което според него ще премахне противоречието между националнолитературен и междулитературен аспект на историческо изследване. В същност става въпрос за промяна на съотношението между естетическо и историческо значение на литературните факти. Този проблем е актуален. Някои съвременни тенденции свързват литературния историзъм с комуникативния характер на творбата. Така наречената рецептивна естетика превръща рецепцията (основно компаративистично понятие) в принцип на националната литературна история, тъй като тя открива възможност за историческа проверка на традиционните литературни ценности.

Изграждането на литературната история като процес е средство по-всеобхватно да се разкрие участието на националната литература в световните тенденции и направления. В книгата на Дюришин този проблем е решен на равнището на световната литература, която става цел на сравнителното изследване.

Конвергентните тенденции между литературна история и сравнителен подход намират най-завършен израз в концепцията за световната литература. Тя е в полезрението на съвременните компаративистични трудове. Дюришин предлага едно действително функционално решение на старата Гьотева идея, все още нерешена от сравнително-историческата теория и практика. Неговото определение представя световната литература като исторически отворена система, която променя своето съдържание във времето: „Според нашите разбирания световната литература е система, включваща в себе си такива литературни явления, които по определен начин (на езика на съвременната терминология — контактно-генетически и типологически) са свързани едно с друго и образуват известно единство. . . В конкретната изследователска практика подобно разбиране е обусловено от степента проученост на материала и възможностите на историко-литературното и следователно и сравнително познание" (с. 94).

Концепцията на Дюришин отговаря на стремежите на съвременната литературоведска мисъл да излезе извън европейския културен хоризонт, който от европоцентристки позиции канонизира световните художествени ценности (характерна в това отношение е статията на Т. Блайхер „Контурите на компаративистичния канон", отпечатана в хърватското списание Umjetnostrieri, кн. 3, 1980). Практическото осъществяване на история на световната литература е свързано с много трудности по систематизацията и периодизацията на материала. Изборът на определен периодизационен критерий веднага поставя под съмнение неговата универсалност, способността му да обхване и литературите с неевропейски тип на развитие, а също и отклоненията от европейския модел. Затова И. Г. Неупокоева в своя системен анализ „История на световната литература" говори за система от критерии. В качеството па основен подход към систематизирането на материала Дюришин предлага историческата поетика, която обединява синхронен и диахронен аспект на анализ. Според него историческата поетика дава възможност за допълнения и уточнения при периодизацията по литературни направления, защото е свързана с историята на жанра. Предложението на Дюришин поставя акцент върху вътрешнолитературната специфика на явленията, но това е типично за неговия труд, който преразглежда способностите на сравнителния анализ да обобщава и да синтезира конкретните връзки и сходства. Историческата поетика, разработена от Веселовски върху обширен сравнителен материал, идеално отговаря на доказаното от Дюришин взаимодействие между контактни и типологически връзки. И все пак възможно ли е тя да се превърне в същност и предмет на литературната история и специално на националната литературна история, както твърди авторът? Доколко степента на „процесовото" тълкуване на литературните явления е еднаква за националната литературна история и за световната литературна история? По негови наблюдения оценъчният критерий е много по-жив в националната литература, отколкото при изследването на междулитературните връзки, където второстепенните писатели са най-преките преносители на чужди ценности. Може ли да се говори за различия на „литературния историзъм" в рамките на националнолитературния и междулитературния процес?

Стремежът на Дюришин да изработи функционална класификация на междулитературните връзки, да постигне гъвкавост и оперативност на методическите понятия и категории го отклонява от външнолитературните фактори при периодизацията и характеристиката на литературните явления, от ценностното им групиране. Наред със системната целенасоченост на книгата тук се проявява и нейният скрит „патос" — да се преодолее

представата за производната, подчинена стойност на едни литератури спрямо други (тези с ярко изразен модел на европейско развитие) и да се разкрие реалният принос на всяка национална литература в световния литературен процес. На първо място, това означава превръщането на сравнителното литературознание в система за ново познание. Дюришин въвежда допълнителни класификационни означения, които да отразят вътрешната диференцираност на контактните и типологически връзки. Той говори за външни и вътрешни контакти в зависимост от въздействието, което оказват върху литературния процес; за обществено-типологически, литературно-типологически и психологично-типологически сходства. Наред с етническите, географските, езиковите и обществено-политическите позиции за обединяване на литературите Дюришин използува и един „работен" признак — степента на диференцираност на тяхното развитие. Към по-малко диференцираните литератури той отнася и литературите с т. нар. ускорено развитие. Очевидно авторът търси такъв обединяващ признак, който по-определено да отчита своеобразието на литературите, чието развитие е хронологически неадекватно на водещите европейски тенденции.

Като една вътрешноединна систематика на предмета и на целите на сравнителното изучаване на литературите книгата на Д. Дюришин теоретически осмисля уроците на изследователската практика и разрешава редица проблеми от методологически и методически характер. Тя не съдържа отговор на всички въпроси, които възникват, когато дадена научна дисциплина сменя посоката на своето познание. Но това не е необходимо, защото дава основните теоретически положения за бъдещото развитие на сравнителното литературознание.

Христина Балабанова

За съвременната литературна компаративистика*

Книгата на Халина Янашек-Иваничкова, озаглавена „За съвременната литературна компаративистика" и отпечатана през лятото на 1980 г. във Варшава, е последният по време и най-подробният и пълният очерк за развитието и състоянието днес на сравнителното литературознание. Самата авторка смята книгата си за своеобразен „компендиум", който трябва да запознае читателите с налагащите се в наши дни разбирания за тази наука и същевременно да даде представа за големия й ръст и за практическите й завоевания след Втората световна война. Тази своя цел Халина Янашек-Иваничкова постига благодарение на факта, че познава отлично сравнителното литературознание и в Западна Европа и Америка, и в Съветския съюз, и в другите социалистически страни. Тя е участвувала активно в конгресите на Международната асоциация по сравнително литературознание, сама е организирала и ръководила международни научни конференции в тази област, има свои солидни и последователно научни разбирания по основните въпроси, които разглежда. Всичко в книгата е подбрано, систематизирано и преценено от автор, който не само познава добре материята, която излага, но и гледа на нея от своя, дълбоко последователна социалистическа гледна точка. Очеркът не е сбор от имена, възгледи, прояви и издания, а систематизирано изложение с вътрешнонаучно единство, резултат на многогодишен упорит труд, но и на проникновен литературоведски поглед.

От една страна, са проследени историята на Международната асоциация по сравнително литературознание, на нейните конгреси и инициативи, на други международни организации, като например на филолозите-слависти, на редица международни и национални конференции и симпозиуми, проведени в Съветския съюз и другаде. От друга страна, са разгледани и преценени основните и получилите по-широко разпространение схващания и възгледи за сравнителното литературознание. Това е направено, първо, въз основа на докладите, изнесени на различните конгреси и конференции и отпечатани после в съответните „актове" и „сборници", и, второ — като се анализират почти всички отпечатани досега книги на общата тема „сравнително литературознание" от Пол ван Тигем до Хенрих Ремак и Дионис Дюришин. Авторката следва хронологическия принцип и очертава развитието и състоянието на литературната наука в наши дни и въз основа на външната му организационна и издателска изява, и въз основа на постепенното задълбочаване и усложняване на разбиранията за тази наука.

---

* H. Janaszek-Ivaničková. O wslólczesnej komparatystyce literackiej. Warszawa, 1980, p. 256.

Включеният в книгата материал е подреден в осем раздела. Първият и последният съставят своеобразна рамка, която свързва началото и края на изложеното в една цялост.

Първият раздел е озаглавен „В страната на предисторията“ и има характера на въведение. Авторката набелязва първо „наченките“ на „човешката компаративистика“, отнасящи се към времето на най-ранните контакти между различни човешки цивилизации. Разбира се, почти до Ренесанса в Европа литературната компаративистика остава „имплицитна“. Едва в края на XVIII и началото на XIX в., когато се формира съвременната филологическа наука, сравнителните литературни проучвания стават реалост. Янашек-Иваничкова изяснява историята на термините „сравнителна литература“, „теория на литературата“, „обща“ или „универсална литература“ и др. После отбелязва първите университетски преподаватели и курсове, първите по-известни днес книги, по-значителните периодични издания по сравнително литературознание във Франция, Англия, Германия и Русия. Накрая сравнително подробно е очертан „вантигемовският“ модел на сравнителните изследвания“, който „се задържа и след Втората световна война“, дори и днес в работите на „много негови продължители и вулгаризатори“ (с. 25). При това авторката оценява високо приносите на този модел в развитието на сравнителните литературни изследвания.

Вторият дял на книгата разкрива острите спорове за сравнителното литературознание непосредствено след края на Втората световна война. Насловът „В компаративистичното чистилище“ показва, че за авторката необичайната конфронтация на възгледи и методи за сравнително изследване на литературата, както и тяхното опростяване и рязко противопоставяне, така характерни за края на 40-те и първата половина на 50-те години, са явления мъчителни, обаче и закономерни. По-късно те водят до превъзмогване на слабости и недостатъци, които задържат развитието на литературната наука. Тук Янашек-Иваничкова, първо, допълва картината на литературната компаративистика в миналото като очертава накратко приносите и значението на Х. М. Поснет в Англия, на Г. Брандес в скандинавските страни, на Ал. Н. Веселовски в Русия. Конфронтацията на възгледи и острите спорове почват с цялостно отричане на френската школа в сравнителното литературознание и с тезата, че то се е оказало в непреодолима криза. На Втория конгрес на Международната асоциация за сравнително литературознание през 1958 г. Рене Велек от САЩ отхвърля „постулатите“ на френското сравнително литературознание и особено тяхното „прилагане от националистични позиции“. Това му дава основание да заключи, че сравнителните проучвания на литературата изобщо са без перспективи. Пак през 1958 г. французинът Рене Етиембл издава полемична книга с многозначното название „Сравнението не е доказателство: кризата на сравнителното литературознание“. С подробен нализ на най-съществено във възгледите на Р. Велек и Р. Етиембл Янашек-Иваничкова показва едностранчивия и твърде претенциозен характер на тяхната критика. Изказаните от тях разумни основания не дават право на направения общ извод. По същото време оживени и резултатни спорове за сравнителното литературознание се водят и в социалистическите страни. Авторката е следила тези спорове и има задълбочен и верен поглед за пътя, който изминава съветското сравнително литературознание. Тя запознава читателя с конференцията в Москва през 1960 г., проведена от Института за световна литература „М. Горки“, с издадения сборник с материали от тази конференция, с основното в схващанията на В. М. Жирмунски, И. Неупокоева, Е. М. Самарин. От литературоведите в другите социалистически страни най-голяма активност през този период проявяват унгарските представители на сравнителното литературознание. Като споменава най-важното от унгарските приноси в миналого, Янашек-Иваничкова се спира подробно на организирания в Будапеща през 1962 г. международен конгрес по сравнителна литература, в който за първи път участвуват и литературоведи от Съветския съюз и другите социалистически страни. Наред с други международни прояви по-късно, имащи значение за изясняване на проблемите и за развитието на сравнителното литературознание, в книгата се говори специално за Московската международна конференция през 1971 г., посветена на сравнителното изследване на славянските литератури, както и за книгата на И. Неупокоева „История на световната литература —проблеми на системния и сравнителен анализ“ от 1976 г. Според авторката най-много и най-остро се спори по гносеологическо-методологоческите въпроси на литературната наука и приносът на учените от социалистическите страни в това отношение трябва да се приеме като най-значителен и безспорен.

Следващите раздели излагат накратко историята на организационната страна на сравнителното литературознание в международен план и едновременно с това разкриват основните тенденции в него и бързия му ръст. Третият раздел е озаглавен „Скромно начало на пищната ера на компаративистичните конгреси или за неизбежността на кризата“. Тук авторката информира читателя за първата среща на 20 учени в Париж през 1900 г., за работата на Международната комисия по история на модерните литератури, създадена по инициативата на Пол ван Тигем в Осло през 1928 г., за Първия и Втория конгрес по сравнително литературознание във Венеция през 1955г. и в Чапел Хил през 1958 г. Трябва да се подчертае, че сбитото изложение на Янашек-Иваничкова е плод на внимателен и ком-

петентен анализ. Подбрани и поднесени са само съществените факти, доклади и становища. Очертана е в същност историята на международното научно общуване в сферата на сравнителното литературознание. Изяснени са основните тенденции и най-значимите в теоретично-методологично отношение прояви и издания. Авторката следва определено социалистическа линия на тълкувания и преценки, без да я демонстрира, но и без да я стеснява и догматизира. Току-що казаното важи и за раздела „Експанзия на националната тематика и опитите за решаването ѝ с помощта на универсалната идея". Тук се разказва за Третия и Четвъртия конгрес на Международната асоциация по сравнителна литература, проведени в Утрехт през 1961 г. и във Фрайбург през 1964 г. На преден план обаче стоят усилията за все по-голямо и по-резултатно международно научно общуване и сътрудничество. Още в началото се изтъква активната подкрепа на ЮНЕСКО за превръщането на Асоциацията в световна, обединяваща учени от Запада и Изтока, от Европа и Америка, от Азия и Африка. На конгреса в Утрехт присъствуват около 200 учени, между които значителни групи от Полша, Румъния, Унгария и Югославия, дори от Канада и Япония. Янашек-Иваничкова резюмира накратко основното в най-значителните доклади, за да направи извода, че още на този конгрес наред с проблемите на „големите европейски литератури" все по-често се поставят и въпроси на „малките национални литератури" не само в Европа. В работата на следващия конгрес във Фрайбург през 1964 г. вече участвуваха над 300 литературоведи от 35 страни на петте континента. В неговата програма е включен симпозиум, посветен специално на литературните връзки между Изтока и Запада. Главна тема на този конгрес е „национализмът и космополитизмът". Характерен е опитът за превъзмогване и на буржоазния национализъм, и на буржоазния космополитизъм в литературознанието. Любопитно е, че още във Фрайбург засиленото литературно общуване между народите след Втората световна война вече се свързва с развитието на могъщите средства за масова комуникация и изобщо с научно-техническата революция и социализма.

Като чете книгата на Янашек-Иваничкова, читателят разбира, че тематиката и главните нови идеи на всеки следващ международен форум по сравнително литературознание са набелязани и в известна степен определени от работата на предходния. Засиленото международно научно общуване в областта на сравнителното литературознание и споровете за кризата в него — за постигнатото и желаното — водят естествено към позадълбочено изследване на закономерностите и особеностите на литературното развитие и към нов подем на науката. На преден план се поставят въпросите за обществено-историческата обусловеност на литературнотворческите процеси. Много сполучливо Янашек-Иваничкова озаглавява петия раздел на книгата, посветен на конгресите по сравнителна литература в Белград и Бордо през 1967 и 1970 г., с думите „Към социология на литературата". В Белград се обсъждат въпросите за „литературните течения като международно явление", за „устната и писаната литература" и за „славянските литератури и тяхното тълкуване в другите литератури". Основният доклад е прочетен от В. М. Жирмунски. Той изяснява съветската теория и методология на сравнителните изследвания по онова време и полемизира с господствуващите на предходните конгреси разбирания. Според Янашек-Иваничкова на конгреса в Белград особен — теоретично-методологичен — принос внасят представителите на Съветския съюз и другите социалистически страни. В случая още по-съществено е, че постепенно се налага разглеждането на литературата и на развитието ѝ като свързани с обществото и с обществените промени. Конгресът в Бордо има като основна тема „Литература и общество". Идеите на западната социология на литературата развива преди всичко Роберт Ескарпи. Въпреки критиката на Р. Велек обаче тук „марксизмът е отново на мода" (с. 105). На този конгрес новите идеи и методи са твърде разнообразни, в известен смисъл противоречиви, но безспорно са израз на задълбочено и перспективно научно търсене.

Най-съществената част на книгата се съдържа в раздела „Опит за нова дефиниция и преглед на обектите на компаративистиката" (с. 132—173). В първия се разглеждат проблемите и докладите, обсъдени на Седмия и Осмия световен конгрес по сравнително литературознание в Канада през 1973 г. и в Унгария през 1976 г. В работата на тези конгреси участвуват литературоведи от всички континенти и от почти всички страни на света. Те се провеждат в благоприятния политически климат на 70-те години, обусловен от преговорите в Хелзинки. И на двата конгреса се обсъждат не само проблеми на литературите на европейските езици, а изобщо развитието и състоянието на литературната наука. Научните им програми са действително многотемни и в известен смисъл разнопосочни, включващи различни организационни форми и идейни направления. На конгреса в Канада например само секцията „Сравнителното литературознание и актуалните тенденции в литературните изследвания" има четири подсекции: „Периодизация на историческия процес в сравнителното литературознание", „Приносите на културната антропология в сравнителните проучвания", „Понятието за ценност в сравнителното литературознание" и „Анализът на литературния текст в компаративистиката". Янашек-Иваничкова ни осведомява накратко за докладите и становищата на почти всички авторитетни литературни учени в света днес, като ги

резюмира и тълкува с подчертана обективност и точност. Нейното внимание се е насочило най-вече към проблемите на теорията, методологията и методите на сравнителните изследвания. Тя има живо чувство за новото и съществено в тази насока. Книгата наистина дава вярна представа за методологическия плурализъм и за обилието на нови методи на изследване в литературознанието днес. По същество Янашек-Иваничкова защищава диалектикоматериалистическата методология в литературната наука. Обаче тя не полемизира открито с представителите на различните буржоазно-идеалистически направления в литературознанието. Като избягва откритата конфронтация, авторката убеждава читателя с аргументите и с научната си логика. Но за съжаление в книгата не е ясно подчертана разликата между научната методология като философско-гносеологичен подход и различните конкретно-научни изследователски методи. Разбира се, Янашек-Иваничкова отрича методологическия плурализъм в литературната наука. Същевременно тя приема, че обилието на нови и разнообразни методи на изследване е израз на подем в съвременната литературна наука.

Навсякъде в книгата се говори за сравнителното литературознание. Това явно се дължи на установената традиция. В същност обаче навсякъде авторката има пред вид изобщо литературознанието — литературната наука в наши дни. Сравненията са присъщи на абсолютно всички действителни научни изследвания на литературата днес. Всяко изучаване на която и да било национална литература, което остава само в нейните граници, без сравнения с други — близки и далечни — литератури, не може да бъде нито съвременно, нито действително научно. Едно от най-големите достойнства на разглежданата книга е тъкмо фактът, че в нея читателят намира очертанията на сравнително единната световна литературна наука, плод на интеграционните процеси и в сферата на научното общуване.

Раздел седми, посветен на съществените и популярните днес възгледи за литературната наука, представя най-голям научен интерес за читателя. Тук Янашек-Иваничкова разглежда не само многото авторитетни днес разбирания за сравнителните изследвания на литературата. Тя анализира внимателно, от последователно материалистически, макар и недемонстрирани открито позиции почти всички по-известни общи трудове на темата „сравнително литературознание" — западноевропейски, американски, излезли в социалистическите страни. Състоянието на сравнителните литературни проучвания е изследвано, първо, въз основа на материалите от различните конгреси, конференции и симпозиуми; второ, като се анализират и преценяват голям брой теоретични трудове — от Пол ван Тигем в миналото до Х. Френц, Р. Велек, К. Пишоа, А. Русо, Х. Ремак, Р. Ескарпи, И. Неупокоева, Н. Кравцов, В. Жирмунски, Н. Конрад, Д. Ф. Марков, Ал. Дима, И. Храбак, С. Волман, Ханс Робер Яус, Е.-Р. Курциус, И. Шотер, Х. Маркевич, Д. Дюришин и пр.; трето, като се преценяват множество конкретни сравнителни проучвания на произведения, автори, направления и епохи. Книгата ни запознава с основното за по-важните направления в сравнителното литературознание днес. При това неговото състояние сега е очертано и преценено от авторката с действителна научна компетентност и от сравнително последователни диалектикоматериалистически философско-методологически позиции.

В раздел седми има най-много оригинални, преди всичко теоретични разработки. Особено сполучливо са очертани различните сфери на сравнителнолитературните изследвания в наши дни (с. 143—146). Интересни са възгледите на Янашек-Иваничкова за литературната семиотика, за връзката на сравнителното литературознание с науките за другите изкуства, за литературното и културното общуване в наши дни и за литературознанието и пр. С преживяна мъка е разказано за трудностите, които среща днес литературният изследвач, изправен пред необходимостта да знае все повече езици и да усвоява една непрекъснато растяща по количество информация.

Последният раздел е посветен на полското литературознание. Янашек-Иваничкова ни запознава с историята, постиженията и днешното състояние на сравнителните литературни изследвания в Полша. Нарисуваната картина е показателна не само като преценка за завоеванията на полската литературна наука от времето на А. Мицкевич до Х. Маркевич и самата авторка, но и като пример на една национална литературна наука върху фона на сравнителното литературознание в света днес.

За читателите в България е приятно, че макар съвсем накратко в книгата се представят и някои български литературоведи.

Написана с благородната амбиция да служи като „компендиум" на съвременно научно равнище по сравнително литературознание, разглежданата книга завършва с подробна препоръчителна библиография (с. 218—233). В нея са включени само автори и публикации с действителна научна стойност, без запознаването с които подготовката на литературния изследовател в наши дни най-малко не е достатъчно пълна.

През 70-те години бяха публикувани няколко подобни книги с претенции да сумират завоеванията на сравнителното литературознание днес. Без колебание може да се каже, че книгата на Янашек-Иваничкова е сравнително най-пълната и сполучливата. Особено

полезна ще е тази книга за ония литературоведи, които не са имали възможност да се запознаят с развитието и състоянието на литературната наука в света днес.

В нашата епоха на все по-засилващо се международно общуване, вече превърнало се в планетарно и глобално, сравнителното литературознание не е наука само за литературното общуване между личностите и общностите. Като изкуство на словото, което е способно да предава най-разнообразна интелектуална информация, литературата съставя ядрото на всички системи от средства за културно-историческо общуване. Ето защо науката за общуването посредством произведенията на художествената литература разкрива основни закономерности и особености и на общуването посредством произведения на всички други изкуства. Литературознанието, което днес може да бъде само сравнително, заема особено място и играе особена роля сред науките за различните изкуства — музикознание, изкуствознание, театрознание, кинознание и пр. Все по-интензивното културно общуване днес прави от него наука, която има и все по-голямо обществено-политическо значение.

Пеньо Русев

Към корените на словашката романова история*

Интензивното развитие на романа в литературите от социалистическата общност предизвика активизирането на изследователския интерес към растящия му авторитет. За единкратък период — от романовите „взривове" през 50-те години до края на 70-те години, когато мнозина предвиждаха раждането на нови романови форми — социалистическата литературна наука бе принудена да изостави (къде с повече, къде с по-малко охота) оперативните прогнози и да се насочи (къде с по-голям, къде с по-малък успех) към историкожанрологичното диагнозиране на романа. Традициите, проблемите и перспективите на жанра станаха пробен камък за литературноисторическите и литературнотеоретическите възможности за марксисткото литературознание. Зад романовата „носталгия" у съвременните изследователи обаче можем да съзрем и друга цел: преоткриването и преоценяването на някои „експлоатирани" залежи в националния литературен масив, и то в светлината на националното романово мислене. Сполучлив опит в тази насока представлява монографията на професора по словашка литература и теория на литературата в Братиславския университет Ян Щевчек „Есе за словашкия роман. От реализъм към натурализъм".

Интерес към жанрологичната проблематика авторът проявява още в своята първа книга „Баладичната проза на Франтишек Швантнер" (1962). С малки изключения той по-късно насочва вниманието си изцяло към словашката литература от периода между двете световни войни и по-точно към нейната доминираща тенденция — лиризираната проза. В една своеобразна трилогия — „Лирическият облик на словашката проза" (1969), „Неизследвана проза" (1971) и „Лиризирана проза" (1973) — Ян Щевчек разширява изследователската си концепция и всестранно анализира жанровата динамика на литературния процес, като се спира подробно върху семантичната структура на разглежданите произведения. Ето защо „ретроспектиращо-проектиращото" му обръщане към корените на словашкия роман можем да определим не само като логично продължение, но и като синтез на досегашните му историкожанрологични наблюдения. От друга страна, монографията на Ян Щевчек е и ново доказателство за неугасващия интерес (Ц. Краус, З. Клатик, Н. Краусова и др.) на словашкото литературознание към литературните родове и видове.

Въпреки че още в самото начало, при формулирането на проблематиката, Щевчек ни загатва, че го интересуват преди всичко жанрологичните аспекти на словашкия роман в периода от прехода от реализъм към натурализъм (1880—1930), в теоретичната част на своя труд (а и по-нататък, при конкретните анализи и изводи в изложението) той умело избягва традиционните жанрологични концепции и не дефинира романа жанрово. Макар и в изследването на словашкия учен неизбежно да присъствуват някои страни от поетиката на жанра, акцентът пада върху своеобразните взаимоотношения между произведението и действителността. „Онтологично-гносеологичното" интерпретиране на жанра му позволява да включи „романовата карта" на словашката литература някои произведения („Моите деца" на Шолтесова и „Герои" на Тимрава), традиционно пренебрегвани като романи.

За изходна позиция при изследване на словашкия роман Ян Щевчек избира „напрежението между образа на действителността и нейната идейна интерпретация" (с. 12). „Поезията" на романа според автора е в проектирането на индивидуалната съдба (тази на романовия герой) върху по-широкия образ на обществените отношения (определени факти, реалии от обществения живот, оценката на обществото за действителността). Като се основава на тази аксиома, Щевчек определя основната опозиция в романа (индивид — общество) и предлага да се класифицира в зависимост от вариантите на отношенията между

* Ján Števček. Esej o slovenskom románe. Od realismu k naturalismu. Tatran, Bratislava, 1979.

тези две романови реалности (с. 14).[1] В по-нататъшните си разсъждения ученият разграничава „онтологичната“ от „гносеологичната“ страна на романа. Действителна романова типология според него може да бъде създадена само върху основата на отношението на романовия субект към действителността, и то в системата от опозиции (автор — романов субект — романова действителност — социална реалност). Гносеологията на романа (авторът приема определението на Бахтин за романа като гносеологична формация) определя и неговата собствена естетическа същност и поетика.

Като проследява развитието на словашкия роман от реализъм към натурализъм, Щевчек посочва привързаността му към темата и пренебрежението му към формата. Чрез анализа на Тургеневите герои е показана доминиращата роля на епичния герой в поетиката на романа. За Щевчек именно романовият субект свързва и идеята (обяснението на социалната действителност). Тази концепция ученият последователно прилага към творбите на Светозар Хурбан Ваянски, Елена Мароти-Шолтесова, Мартин Кукучин, Ян Чаяк, Божена Сланчикова-Тимрава и Ладислав Надаши-Йеге, като не пропуска да обогати уводните теоретични тези с нови, продиктувани от конкретните анализи.

Така например, насочвайки се към творчеството на Ваянски — „бащата на модерния словашки роман“, Щевчек разграничава понятията „романова ситуация“ и „ситуация на романа“. Първото понятие включва „съвкупността от онези обективни и субективни условия които по отношение на романа са външни, но и определящи“ (с. 32), или, с други думи казано — възможността, която прави от даден автор романист. А „ситуацията на романа“ е „конкретното съзнание за традицията на жанра“ (с. 37), т. е. моментът на развитие в историята на жанра. Като имаме пред вид диалектиката на тези две понятия, можем да си обясним и широкото място, което авторът отделя в своя труд на Ваянски — „инициатора на романовата форма“ в Словакия. В този смисъл Щевчек внася своя принос в словашката литературна история, тъй като приключва дълго продължаващата дискусия за ролята на писателя в националния литературен контекст. Универсалността на Ваянски, нейните предимства и недостатъци Щевчек разкрива в светлината на конкретните външни условия и вътрешни предпоставки. Ето защо определянето на Ваянски като „Сизиф на словашкия роман“ не звучи претенциозно.

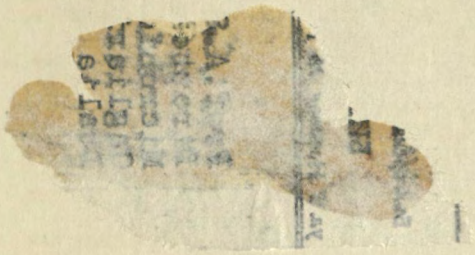
Въпреки явното предимство, с което той се ползува по страниците на „Есе за словашкия роман“ (за това допринася и носталгията на изследователя), то не е монография за един творец. Романовите импулси, идващи от Ваянски, грижливо са проследени в интерпретациите на Шолтесова (допълва и преодолява романовия канон на Ваянски, като ограничава тематиката само в „семейния кръг“), Кукучин (създава вътрешния свят на словашкия роман), Чаяк (снема митологичната нюансираност и налага делничния императив на романовата тема), Тимрава (изследва психиката на индивида като документ за вътрешния му живот), до натуралистичните концепции на Йеге. По този начин Щевчек представя жанрологичната картина на словашкия роман от епохата на реализма като резултат от две неравномерни сили — „висока жанрова амбиция и реалните възможности за реализирането ѝ в конкретни творчески действия“ (с. 256). В заключителната глава от монографията авторът изхожда от романовите модели на Ваянски (стремежа към включване на по-широка социална реалност на идеологическа основа) и Кукучин (ограничаването на реалния свят за сметка на романовата случка) и ги проектира на фона на „романовата ситуация„ в периода между двете световни войни (Мило Урбан, Петър Илемницки, Йозеф Хронски).

Есеистичната форма не е нова за словашката литературна критика и история (А. Матушка, А. Червенак и др.), но и в това отношение Щевчек творчески обогатява традицията. Неговият есеизъм се изразява преди всичко в методическия подход — анализирането на определени ключови места в текста, в които най-ясно се проявява авторовата концепция. Детайлното изследване на тези синекдотични точки му дават възможност често пъти да извежда индуктивно своите заключения от съответните цитати. В процеса на интерпретирането им Щевчек непрекъснато полемизира (както със самите автори, така и с техните изследователи), използува всяка възможност за съпоставяне и противопоставяне (на контактна и типологична основа). Литературнонаучния подход Щевчек динамизира с редица хрумвания, свежи наблюдения и изненадващи изводи и характеристики. Важно значение за това има и асоциативното, а не механичното включване на теоретичните възгледи в контекста на цялата монография. Не навсякъде обаче обръщането към семиологичната терминология е достатъчно мотивирано. В цялостното си звучене монографията на проф. Щевчек е ярко свидетелство за съвременен литературнокритичен, естетичен и литературноисторически прочит на романовата класика в словашката литература. От друга страна, в нея е направен успешен опит да се проникне (не като троянския кон) във „фениксовата и протеевска“ същност на жанра. А това стимулира творческата мисъл

Величко Тодоров

---

[1] В подкрепа на своите теоретични възгледи словашкият учен привежда дефиницията на натуралистичния роман на Зола от Алберес („Histoire du roman moderne“) и наблюденията на Тибоде („Réflexions sur le roman“) за класификацията на романа като „roman brut“, „roman passif“ и „roman actif“.



ISSN 0205-0390

Цена 1,67 лв.