Сравнително литературознание

ПР
154

Година I. 1982. Книга 2

ЧИТАЛ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия:

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

Адрес на редакцията: „Сравнително литературознание“
Институт за литература, 1113 София, ул. „Чапаев“ 52, бл. 17

© Институт за литература
1982
c/o Jusautor, Sofia
82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *Ст. Вълчева* Техн. редактор *В. Андронова* Коректор *Е. Алексиева*
Изд. индекс 8740 Дад. за набор на 29. VI. 1982 г. Под. за печат на 30. XI. 1982 г. Код 28 9535322211 / 5054-6-82
Формат 70×100/16 Тираж 550 Печ. коли 6,50 Изд. коли 8,42 УИК 9,97 Цена 1,63 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 5 Поръчка № 371

литер.

Д 154

Пр. 416/83

ISSN 0205—0390

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 2. София. 1982

Българска академия на науките — Институт за литература

ЧИТАЛНЯ

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Съдържание

Пеньо Русев — Сравнителното литературознание в наши дни и психологията и социологията на художественото възприемане 3

Емил Георгиев — Опит за периодизация на историята на балканските литератури. 12

Дионис Дюришин — Национальная и межлитературная концепция литературной истории. 20

Георги Димов — Иван Шишманов и сравнително-историческото изучаване на културите и литературите на балканските народи 32

Лиляна Минкова — Някои въпроси на преводната литература на Българското възраждане (40-те—70-те години на XIX в.) 48

Христо Дудевски — П. Р. Славейковата поезия в Русия 60

Жак Ескенази — Непубликувана българска преработка на Молиер от 80-те години на XIX в. 75

Научни съобщения и рецензии

Владимир Свинтила — Кубинските сюжети на Хемингуей 84

Сидер Флорин — „Вечерен звън". 89

Елена Димитрова — „Достоевски и проблемите на българската литература" от Ангел Анчев 92

Любен Любенов — Принос в теорията на превода 97

Бойка Елитова — Ценен труд по сравнително литературознание 99

Хроника

Екатерина Даскалова — Поезията в служба на човечеството 102

Sommaire

Penjo Rusev — L'étude de littérature comparée de nos jours et la psychologie et sociologie de la perception artistique 11

Emil Georgiev — Essai de périodisation de l'histoire des littératures balkaniques. 19

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА СОФИЯ

Dioniz Durišin — Conception nationale et conception interlittéraire de l'histoire de la littérature 31
Georgi Dimov — Ivan Šišmanov et l'étude historique comparée des cultures et des littératures des peuples balkaniques 47
Liljana Minkova — Certaines questions de la littérature traduite de l'époque de la Renaissance nationale bulgare 59
Hristo Dudevski — La poésie de P. R. Slavejkov en Russie 74
Jacques Eskenasi — Adaptation bulgare inédite de Molière des années 80 du XIXe siècle. 83

Communications scientifiques et ouvrages recensés

Vladimir Svintila — Les sujets cubains de Hemingway 88
Sider Florin — „Večeren zvon". 92
Elena Dimitrova — „Dostoevski et les problèmes de la littérature bulgare" de Anguel Antchev 92
Ljuben Ljubenov — Apport à la théorie de la traduction 97
Bojka Elitova — Œuvre précieuse d'étude de littérature comparée 99

Chronique

Ekaterina Daskalova — La poésie au service de l'humanité 102

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Сравнителното литературознание в наши дни и психологията и социологията на художественото възприемане

Пеньо Русев

ЧИТАЛ

Задачата, която настоящата статия трябва да реши, предполага да се разгледат три взаимно свързани въпроса: 1) за съвременното развитие на сравнителното литературознание; 2) за психологията на художественото възприемане като част от психологията на художественотворческата дейност; 3) за теорията на културното общуване и за социологията на художественото възприемане по-специално.

В наши дни пред сравнителното литературознание се поставят все повече нови проблеми и задачи. След острата конфронтация на различни възгледи за сравнителното литературознание непосредствено след Втората световна война и особено след острите спорове за кризата в него през 50-те години[1] литературната наука се развиде бързо и с голям успех в различни посоки. Литературознанието постепенно зае основно място сред науките за развитието на човешките култури и вече играе ролята на фундаментална наука в сферата на изкуствознанието и изобщо на културознанието. В живота на народите значението на литературата — наистина доста променяща се под влиянието на развитите средства за масова комуникация — непрекъснато нараства, което от своя страна придава все по-голямо значение и на науката за литературата. Новите задачи, поставени пред литературознанието, карат учените да търсят помощта на различни науки, които доскоро или не са съществували, или пък са се смятали за далечни и чужди на литературоведа.

1. Как се развива и какво е сравнителното литературознание в нашата епоха на развити мас-медиа?

На този въпрос според мене трябва да се даде следният категоричен и ясен отговор: от наука, която сравнява и изследва сродствата и различията между произведения, автори и литератури,[2] днес сравнителното литературо-

[1] Halina Janaszek-Ivaničková. O współczesnej komparatystyce literackiej. Warszawa, 1980, p. 30—35.

[2] Такава наука сравнителното литературознание остава преди всичко във „Вантигемовския модел на сравнителните изследвания", който „се задържа и след Втората световна война", но в известна степен и в много съвременни сравнителни проучвания на произведения, автори, направления, епохи, и литератури: вж. Халина Янашек-Иваничкова. Цит. съч., с. 24—26.

знание се превръща в наука за художественото общуване между личностите и народите. Предмет на изследване вече са не само и не толкова резултатите на художественотворческата дейност, а преди всичко самите процеси на художествено създаване и художествено възприемане — т. е. на общуването посредством произведенията на художествената литература и свързаните с нея други изкуства. Измененията в предмета на изследване определят нуждата от нов — комплексен, комуникативно и структурно функционален — научноизследователски подход, от последователно и творческо прилагане на диалектическия и историческия материализъм като философско-гносеологическа, методологическа основа на изследванията и от нови и все по-разнообразни и усъвършенствувани конкретно-изследователски методи — вече не само литературни.

Благодарение на научно-техническата революция и особено на все по-развитите основни и допълнителни мас-медиа[3] културното общуване непрекъснато се интензифицира и увеличава своя обем, както и ефективността си. Културно-историческото общуване наистина става глобално и планетарно по характер и придобива „une puissance formidable" и „un effet social colossal".[4] Днес вече наистина не е възможно да се разберат и да се обяснят — на съвременно научно равнище — едни от най-съществените въпроси на литературната история например без помощта на теорията на културното общуване и по-общо на кибернетиката, семиотиката, психологията на художественотворческата дейност, социологията и пр.[5] В наши дни у изследвачите непрекъснато расте стремежът да се опознават закономерностите и особеностите на художественото общуване. При това научноизследователските интереси на специалистите в областта на литературата и на другите изкуства все повече се отклоняват от произведенията и се насочват към процесите.

В това отношение многозначителен е например фактът, че в програмата на Деветия конгрес на Международната асоциация за сравнително литературознание, състоял се в Инсбрук през август 1979 г., на първо място стои темата „Литературно общуване и възприемане". Още по-любопитно е, че се обсъждат пет подтеми с участието на повече от 120 учени от почти цял свят: „Естетика на възприемането и на литературното общуване", „Теория на процесите на обществено-историческо възприемане", „Проблемът за възприемането в теорията на текстовете, прагматиката и семиологията", „Литературният превод като проблем на възприемане", „Процесите на възприемане в аспекта на националните литератури и универсалната литература".[6]

Поради факта, че художествената литература като изкуство на словесната образност е способна да предава в най-голяма степен идеи, възгледи, разбирания, понятия, преживявания и пр. — изобщо интелектуална, но и емоционална информация, сравнителното литературознание, изучаващо литературното общуване, днес придобива значение на фундаментална наука.[7]

---

[3] Основни или първични мас-медиа се смятат масовият печат, киното, радиото и телевизията; допълнителни или вторични са различните аудио- и видеозаписи: диапозитиви, диафилми, микрофилми, грамофонни и магнетофонни записи, касетъчни филми и др.

[4] P. Rusev. Les moyens de communication et le problème „Art et public". — In: Actes du VIIe Congrès International d'esthétique. Bucarest, 1976, p. 115—118.

[5] Вж. П. Русев. Проблемът за културата и културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Год. ВИТИЗ „Кр. Сарафов", т. 16, 1976, 2, с. 13—54.

[6] V. Neuvième Congrès d'AILC. Programme. Innsbruck, 20—24 août, 1979.

[7] P. Roussev. Le problème de la littérature et la société du point de vue de la cybernétique et la théorie de l'information. — In: Actes du VIe Congrès de l'AILC. Stuttgart, 1975, p. 231—237; St. Sarkany. Le point de vue social dans les études littéraires modernes. Ottawa, 1971, I, p. 28—29; IV, p. 21—24.

Разработените и утвърдените в сравнителното литературознание методи на изследване се ползуват с успех и от науките за другите изкуства. Значителна част от онова, което специалистите по сравнително литературознание постигат в своите проучвания, в една или друга степен по-малко или повече се оказва полезно и за специалистите в кръга на театрознанието, кинознанието, изкуствознанието, музикознанието.

Именно като фундаментална наука за художественото общуване посредством произведения на словесното изкуство сравнителното литературознание днес търси и ползува помощта на цяла редица науки: на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите, от една страна; на лингвистиката, семиотиката, семантиката, текстологията и пр., от втора страна; на психологията, гносеологията и социологията на художественотворческата дейност, от трета страна. Като процес литературното общуване — както изобщо всяко общуване — притежава три основни звена, посочени още от Пол ван Тигем: „émetteur", „intermédiaire" et „récepteur".[8] Обаче едва в наши дни, когато основните идеи на кибернетиката — като наука за взаимодействията между системите и вътре в самите системи — се популяризираха широко, науката за литературата и за изкуствата почна да изучава не само произведенията, но и трите взаимно свързани звена на процеса: „творец", „творба", „публика". Това означава прилагане на нов „комуникативно-функционален" подход на изследване, при който художественото произведение се оказва „художествено съобщение" с особена — „художествена" — „структура" (или според друга терминология „художествен текст"), съставено посредством съответен „художествен език".[9] Художествените структури се изследват от съответните помощни науки — „поетика", „текстология", „текстологически анализ", а художествените езици — от семиотиката, стилистиката, семантиката и пр. Изследването на твореца и на публиката пък се нуждае от науки като психологията и социологията, пък и гносеологията на художественотворческата дейност изобщо и на художественото създаване и възприемане по-специално.

Както в другите науки, така и в литературознанието новостите не се възприемат изведнъж и без съпротива. Във връзка с това, като говори за комплексните изследвания на художественото творчество и има пред вид тъкмо споменатите по-горе науки, Ал. Лилов съвсем категорично пише следното: „За съжаление осъзнаването на тази идея става значително по-бавно, отколкото нейното обективно назряване в развитието на съвременната наука. Още повече следва да се съжалява, че тази идея все още не е намерила своите пионери в българските научни институти и сред научните дейци. Въпреки съществуващите реални трудности това изоставане е твърде неприятно, тъй като от изоставане на съответните научни институти то може да се превърне в изоставане на съответните науки."[10]

Като се използуват идеи и методи на науки като кибернетиката, теорията на комуникациите, семиотиката, психологията, социологията и пр., днес литературознанието почва да тълкува по съвсем нов начин проблема за индивидуалното и колективното например в художествената литература. Разгледани в комуникативно-функционален план и от гледна точка на литературната семиотика, теорията на културното общуване и психологията на художественотворческата дейност, произведенията на художествената

---

[8] Paul van Tieghem. La littérature comparée. IVe éd., Paris, 1951.

[9] Ю. М. Лотман. 1. Структура художественного текста. М., 1970, с. 78—91; 2. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; и др.

[10] Ал. Лилов. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 40.

литература, от една страна, са „художествени съобщения", а, от друга страна, те са „свръзки" и „средства" за литературно-художествено общуване. Конкретните отделни „художествени съобщения" са всякога плод на лични творчески старания и успехи — винаги са заслуга лично на техния автор. Обаче „художественият език" — схванат като хомогенна система от похвати и средства, чрез които авторът съставя (по-точно сътворява, моделира или дори кодира) своите художествени произведения — е дело колективно, резултат от социално-историческо общуване и развитие. Колективът — т. е. една или друга културно-историческа общност — създава „линията за свръзка", „художествения език", пък и различни модели на „художествени структури"; а индивидът, творческата личност създава конкретните художествени произведения, схванати като особени, оригинални „художествени съобщения".

Развитието на науката за художествената литература и за другите изкуства в наши дни наистина ни налага — като един от основните и актуалните — проблема за художественото възприемане. Този проблем има два основни аспекта: 1. Какъв е механизмът на художественото общуване. 2. Как художникът-творец усвоява един или друг художественотворчески опит — т. е. художествен език и художествени структури, художествено майсторство от едни или други творци в съответната област преди него. Успехът на сравнителното литературознание като фундаментална наука за литературното и изобщо за художественото общуване ще зависят в близко бъдеще твърде много от начина, по който ще се поставят и решават въпросите на възприемането на художествените произведения от отделния човек и от различните човешки общности.

2. Каква наука е психологията на художественото възприемане и какво тя дава на съвременното литературознание

Възприемането на художествените произведения е изключително многообразен и сложен художественотворчески процес, при който действуват закономерности и особености с твърде различен характер, отнасящи се към различни области на човешкото знание. Важно е най-напред обстоятелството, че художествената творба се възприема, както се възприемат предметите и явленията в действителността, но все пак не точно като тях, а по доста различен начин. Произведенията на изкуството са художествено организирани — т. е. те са художествено осмислени модели на страни и моменти от действителността и живота. Затова са в по-голяма степен и по-ярко въздействуващи. От друга страна, художественото произведение в едно и също време се възприема и индивидуално, и колективно — т. е. от отделната личност, но и от една или друга общност от личности. Закономерностите и особеностите на индивидуалното възприемане са винаги допълвани и повлияни от закономерности и особености на възприемането от общностите, които са най-разнообразни: културно-исторически (племе, полис, народност, нация), религиозни, идейни, класови, съсловни, професионални, семейни, спортни и т. н. Всяка личност принадлежи едновременно към много и различни общности. Всичко това прави въпроса не само крайно сложен, но отнасящ се едновременно към различни науки — психология, социология, теория на общуването и пр.

Дори ако разглеждаме възприемането на отделно произведение на изкуството от отделен читател, зрител или слушател, като се абстрахираме

от тяхната принадлежност към различни общности, то пак трябва да признаем, че процесът има художественотворчески характер и е извънредно сложен и динамичен. Би могло да се каже, че като художественотворчески процес той притежава три различни страни: комуникативна, познавателна и психологическа. Изследването му предполага изясняване на закономерности и особености от комуникативен, гносеологичен и психически характер. Не е случайно, че няма философско учение нито естетическа теория, които да не се уповават (без това да се съзнава, или пък, обратно, съвсем съзнателно) на едно или друго разбиране за възприемането от човека на предметите и явленията в живота, от една страна, и на художествените произведения като модели с художествена организация на техни страни и моменти, от друга страна. Единствено човекът има способността да твори изкуство, тъй като единствено той притежава действително развита психика. Художественото творчество — и като създаване, и като възприемане — наред с всичко друго е и психическа дейност. Понеже психиката стои в основата и на човешкото познание, и на човешкото общуване и творчество, то психическите закономерности и особености на художественото възприемане са основни, имащи много съществено значение. Това прави психологията на художественото възприемане като научна област особено важна за сравнителното литературознание в наши дни.

Тук се чувствувам задължен да призная, че интересът ми към сравнителните литературни изследвания, възникнал у мене през годините на студентството ми най-вече под влияние на Петър Христофоров, само случайно се докосна до въпросите на художественото възприемане. Наистина моята първа научна книга бе посветена на усещанията и възприятията в поезията на Пейо Яворов.[11] Обаче многократните ми опити в продължение на повече от двадесет години да напиша една „психология на художественото възприемане“ се увенчаха с успех едва през 1968 г.[12]

Разбира се, днес вече е ясно, че психологията на художественото възприемане трябва да се схваща като дял от общата „Психология на художественотворческата дейност“. Нейните други два дяла са: „Психология на художественото създаване“ и „Психология на формирането, израстването и развитието на художника-творец“.[13] По своята психическа — т. е. емоционално и интелектуално-творческа — страна процесите на художественото създаване, на художественото възприемане и на формирането и развитието на твореца-художник са твърде близки, еднотипни, сродни — все художественотворчески. В областта на цял ред изкуства — на актьора, режисьора музиканта-изпълнител, графика, който илюстрира или оформява книги, художника-сценограф и пр. — процесите на художественото създаване започват с възприемане на съответната литературна, музикална или друга творба. Като психически процес формирането и развитието на твореца-художник има за своя основа, от една страна, активно художествено възприемане, и, от друга страна, активно художествено създаване.

Схваната по този начин, психологията на художественото възприемане дава на сравнителното литературознание солидна научно-психологическа основа в кръга на изследванията за културно-историческото общуване посредством произведенията на изкуството и за художествените взаимодей-

---

[11] П. Русев. Пейо Яворов — възприятия и художествена творба. С., 1947.

[12] П. Русев. За възприемането на художествените произведения. — В: Психология на художественото възприемане. С., 1968.

[13] Опит за цялостно, обаче твърде сбито изложение на предмета, методите и проблематиката на така схванатата обща психология на художественотворческата дейност бе отпечатан в Литературна мисъл, 1980, кн. 4, с. 16—36; кн. 7, с. 3—21.

ствия. Най-напред тя предлага разбиране на художественотворческата същност на процесите на възприемане, на „рецепцията". Това означава да се вижда многообразието на проблема „изкуство и публика", да не се схваща този проблем едностранчиво, да не се опростява. Има безброй много видове и степени на възприемане на едно произведение на изкуството. Има псевдовъзприемане на дилетанти и на сноби, от една страна, и творческо възприемане, което може да е най-разнообразно по продължителност, по участие на различните страни и компоненти на психиката, по динамика, по степени на разгръщане, по творчески възможности, по характер и значимост на резултатите. От друга страна, художествената творба се възприема винаги от определена позиция и в определен ракурс, които имат временен, пространствен, идеен и пр. характер. Наред с многото нови идеи психологията на художественото възприемане въоръжава сравнителното литературознание и с нова методика, изследваща по-точно и пълно предварителната нагласа, творческото състояние, възникването на концепцията (и при създаването, и при възприемането) като раждане на „цялото преди частите", участието и ролята на различните съставки и страни на психиката, динамиката на процеса, силата и трайността на въздействията и пр.

Особено значение има в случая въпросът за „художественото виждане" и „художествения вкус", които творецът-художник развива у себе си в резултат от активно художествено възприемане.[14] Като възприема творчески едни или други автори и произведения, творецът-художник усвоява от тях чужд художественотворчески опит, художествени структури и художествен език, художествено майсторство. На въздействие се подлага цялата му душевност — всички страни, компоненти и особености на психиката, участвуващи в творческите процеси на художествено възприемане и създаване. Възникват и се развиват своеобразни творчески навици, умения, предпочитания, особености. Възможността да се изследва своеобразието на писателя в сравнение с особеностите на авторите и произведенията, с които той израства като творец, разкрива пред сравнителното литературознание действително големи научноизследователски перспективи.

Конкретните проучвания за развитието на българската художествена литература във връзка с използуван художествен опит на едни или други руски писатели, осъществени от цял ред български и съветски изследвачи, изясняват например закономерности и особености, които националната ни литературноисторическа наука не би могла да обясни, ако стои затворена само в националните традиции и въздействия.[15]

3. Как да разбираме социологията на художественото възприемане и с какво тя подпомага сравнителното литературознание

Както вече се спомена, художествените произведения се възприемат в резултат от крайно сложни и динамични процеси с художественотворчески характер и в едно и също време и индивидуално, и колективно. От една страна, всяка личност принадлежи едновременно към различни общности от хора. От друга страна, произведенията на цяла редица изкуства — в

[14] Тези въпроси са разгледани в книгата ми Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие. С., 1980.

[15] Вж. подробности в статията ми Русский художественный опыт в творческом росте болгарских писателей. — Болгарская русистика, 1979, кн. 6, с. 16—21.

театъра, в киносалоните, в концертните зали, пред рецитаторския подиум, пред цирковия манеж и пр. — се слушат и гледат от публика, чиито реакции са подчинени не само на психологически, но и на социално-психологически и социално-комуникативни закономерности и особености. Тъкмо тези закономерности и особености са предмет на изследване от страна на социологията на художественото възприемане и с нейна помощ от теорията на културно-историческото общуване. Тъкмо изясненият „механизъм" на художественото унаследяване" — т. е. на възприемането на чужд художественотворчески опит — прави теорията на културното общуване, за която тук е дума, съществено различна както от социологията на литературата и изкуството — в духа на Л. Голдман[16] например, така и от социологията на литературата и теорията на комуникациите на Р. Ескарпи.[17]

В механизма на художественото общуване създаващият и възприемащият се свързват и общуват посредством художествената творба, която може да се разнася чрез различни средства и да проявява твърде разнообразно „битие". От една страна, художествената творба е своеобразно „художествено съобщение", а, от друга страна — линия за свръзка, вид „медиа", канал, средство за циркулиране на информация, по които и чрез които се изпраща съобщението. Творецът създава художественото си произведение, като използува колективно изработвани и усъвършенствувани художествен език и художествени микро- и макроструктури, които трябва да са разбираеми за възприемащите. При това художествената творба в ред случаи осигурява само „правата връзка" (творец — възприемащ). Но дори и в тези случаи действуват — удължени, закъсняващи, непълноценни и пр. — разнообразни „обратни" и „кръстосани" „връзки". В сферата на различните изкуства общуването, което се осъществява посредством художественото произведение, правата и обратната връзка имат твърде разнообразен характер и най-различни прояви.

Като изкуство на словото художествената литература е свързана с другите изкуства. Заедно с тях тя съставя „система от средства" за художествено общуване, които са част от общата „система от средства за културно-историческо общуване" на съответната културно-историческа общност (племе, полисна или имперска общност, народност, нация). Системите от средства за културно-историческо общуване се изучават от теорията на културното общуване.[18] Историческото развитие мени както литературните и свързаните с нея други изкуства, така и начините и степените на тяхната взаимосвързаност и взаимообусловеност. Обаче литературата винаги остава централно звено в системата — нейно ядро. При изследването на системите от средства за художествено общуване — на техните структури, на функционирането им,

---

[16] L. Goldman. Pour une sociologie du roman. Paris, 1960.

[17] R. Escarpit. Le littéraire et le social. — In: Le littéraire et le social, éléments pour une sociologie de la littérature. Flammarion, 1970, p. 9—41; De le sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii şi eseuri. Bucureşti, 1980.

[18] Културно-историческото общуване и системите от средства за културно общуване са предмет на проучване в редица мои публикации: Le problème de la littérature et la société du point de vue de la cybernétique et la théorie de l'information. — In: Actes du VIe Congrès de l'AILC. Stuttgart, 1975, p. 231—237; Le folklore en tant que système de moyens d'information et sa place parmi les systèmes d'information linguistique, littéraire et artistique. — Etudes balkaniques, 1971, No 1, p. 105—110; La communication littéraire bulgaro-roumaine dans les conditions de mass-media developpés. — Etudes balkaniques, 1979, No 1, p. 119—123; Разпространението на византийската култура в Югоизточна Европа като проблем на информационна система. — Studia Balcanica, No 8, 1974, с. 5—30; Проблемът за културата и за културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Год. ВИТИЗ „Кр. Сарафов", т. 16, 1976, 2, с. 13—54 и др.

на резултатите от тяхното действие и пр. — изучаването на литературата има първостепенно значение. Литературната наука осветлява основните звена на системите от средства за културно-историческо общуване: тяхната езиково-литературна основа. С развитието на езиковия канал за разпространяване на културно-историческата информация — устна реч, ръкописи върху различен материал и с разнообразна технология, печат — също много разнообразен — радио и телевизия и др. са свързани родовете и жанровете в литературата и в другите изкуства и характерът на културите: фолклорни, ръкописни, печатни, аудио-визуални.

Социологията на художественото възприемане и теорията на културното общуване разкриват по нов начин и по-пълно както социалните фактори и формите и степените на художественотворческото възприемане и въздействие, така и социално-действената роля на изкуството в културно-историческото развитие на народите.

Интересните изследвания на публиката — театрална, телевизионна, литературна и др., — осъществени през 70-те години,[19] сочат все по-голямо внимание към проблемите и методите и на психологията, и на социологията на художественото възприемане. Като съвременна фундаментална наука за художественото общуване между личностите и народите сравнителното литературознание не би могло да се развива успешно, без да се обляга все повече на психологията и социологията на художественотворческата дейност, от една страна, и на художественото възприемане и общо на теорията на културно-историческото общуване, от друга страна.

Изобщо в наши дни както всички други изследвания, така и проучванията в сферата на художествената литература и изкуствата се превръщат все повече и във все по-голяма степен в комплексни, простиращи се в границите на все по-голям брой различни науки. Същевременно днес вече не е възможно да се прави действително научна национална литературна история, без да се познават и използуват завоеванията на световното литературознание. Нещо повече — международното културно общуване вече е придобило такъв глобален и планетарен характер, че не друг, а съветският писател Чингиз Айтматов, чийто личен опит в това отношение не може да се оспорва, пише: „Канули в Лету те времена, когда каждый отдельный народ создавал сказания, мифы, легенды, исходя только из личного опыта, замкнутого в определенные этнографические границы. Канули, хотя, естественно, не бесследно, а оставив ценнейшее наследие, которое питает философско-художественные корни современного литературного процесса."[20] Като има пред вид различните млади съветски литератури, пак Чингиз Айтматов казва: „Процесс ускоренного профессионального развития в данном случае во многом обязан именно интернациональной атмосфере, сопутствовавшей молодым литературам с первых шагов зарождения." Основателно той твърди: „И в этом смысле советский писатель находится в привилегированном положении: ему дана возможность следить за развитием философской и художественной мысли во всех уголках мира."[21]

Разбира се, казаното в настоящата статия очертава само най-общо действително големия проблем за литературознанието като съвременна фундаментална наука в сферата на културната дейност и за психологията на художественотворческата дейност, на социологията на художественото възприемане, на теорията на културното общуване, като имащи днес за нея твърде съществено значение.

[19] Das Theater und sein Publikum. Wien, 1977, p. 362—417.
[20] Ч. Айтматов. Все касается всех. — Вопросы литературы, 1980, кн. 12, с. 3.
[21] Пак там, с. 4—5.

Сравнительное литературоведение в наши дни и психология и социология художественного восприятия

Пеньо Русев

(Р е з ю м е)

В данной статье рассматриваются три основных вопроса: о современном развитии сравнительного литературоведения; о психологии художественного восприятия как части художественной деятельности; о теории культурного общения и психологии художественного восприятия. Современное сравнительное литературоведение все определеннее превращается в фундаментальную науку о способах и формах художественного общения людей. Успех этой дисциплины зависит от того, как будут поставлены и решены вопросы о восприятии художественных произведений отдельным индивидом и различными человеческими общностями. Изъяснение „механизма" чужого художественного опыта делает теорию культурного общения существенным образом отличной как от социологии литературы и искусства в духе Л. Гольдмана, так и от социологии литературы и теории общения Р. Эскарпи.

Опит за периодизация на историята на балканските литератури

Емил Георгиев

I. Балканската литературна общност

Балканското литературознание изучава балканските литератури, разглеждайки ги като едно зонално цяло. То може да изучава отделните балкански литератури, но крайната му цел е да изучи балканската зонална литературна общност, общия балкански литературен процес, историята на балканските литератури. Изучаването на балканската литературна общност има за задача да разкрие: общите процеси, протичащи в балканските литератури; типологичните сходства в отделните балкански литератури; генетичните връзки между отделните балкански литератури; контактите между тях; рецепцията на една балканска литература в друга балканска среда; отражението на живота на един балкански народ в чужда балканска литература; превода от една балканска литература на друг балкански език; взаимодействията между балканските и небалканските литератури; включването на балканските литератури в общия литературен процес; художествения прогрес на балканските литератури. Набелязаните изследователски сфери отправят своите резултати към общия литературен процес: дават принос в неговото изграждане, правят ясен релефа му, обясняват развойната му посока и особеностите му и т. н.

Общият литературен процес лежи в основата на историята на балканските литератури. В историята на една литература, както и на цикъл литератури се включват и други компоненти — сведения за историческия живот, които обясняват литературния живот и литературните явления, биографски данни за писателите, библиографски данни, литературни анализи, които сочат мястото на литературното произведение в съвременния живот и разкриват естетическата му стойност, възприемането на произведението от читателската маса и т. под. Историята на балканските литератури трябва да даде ясна и пълна картина на живота на балканските народи, който се отразява в тях като една цялост, с неговия общ процес, с взаимовръзките и взаимодействията между отделните балкански народи.

II. Общи бележки върху периодизацията на историята на балканските литератури

Написването на една научна история на балканските литератури налага като важна предпоставка решението на въпроса за нейната периодизация. Важна е тая предпоставка, защото изработената периодизация ще стане

гръбнакът на бъдещата история на балканските литератури. Около схемата ѝ ще се групират конкретните данни на развитието на балканските литератури, тя ще ни помогне да разберем и разкрием историческия ход на литературните процеси и явления, последователната смяна на творческите методи и стилове. Дискусията по периодизацията ще даде и теоретични указания на ония, които се заемат да напишат историята на балканските литератури.

Научната периодизация на литературната история изисква основно познаване на законите на общественото развитие. Такова познание дава историческият материализъм. Онези литературни историци, които не са го приели и овладели, не могат да стигнат до правилна периодизация поради това, че не търсят и не искат да видят закономерностите на историко-литературния процес. Те насичат механически историята на литературата на „дялове". Не търсят елементите, които се трупат, за да се стигне до нова фаза в развитието. Не държат сметка дори за обществено-икономическите формации, камо ли за разположението на обществените сили, за класовата борба или за взаимовръзките между икономическото и идеологическото развитие, макар че най-добрите от тези изследователи се опитаха и опитват да свържат литературното развитие с обществено-историческото развитие.

В нашата работа върху периодизацията на българската литература, както и в работата по периодизацията на руската и световната литература на съветските изследователи се изясни, че установяването на периодите в историята на литературата трябва да стане, като се излезе от главните периоди и епохи в историята на народа, респ. на народите, защото литературата се развива в органическа връзка с целокупния живот на народа, респ. на народите. А това значи, че икономическите формации, развитието на обществените отношения, класовата борба, крупните политически събития ще легнат в основата на периодизацията на литературната история, както са легнали в основата и на периодизацията на общата история на народа. Но това не значи, че периодизацията на литературната история трябва да се слее с периодизацията на общоисторическия процес.

Ние знаем, че икономическите отношения са първични, определящи, а идеологическите отношения са вторични. Идеологическите отношения обаче активно въздействуват върху икономическите и притежават известна самостоятелност в своето развитие. Оттук известна самостоятелност при периодизацията на литературната история дори по отношение на най-значителните обществено-икономически промени.

Едва ли е нужно да припомняме ред основни за периодизацията изисквания: например да се периодизира така, че от момента на новия период да започва ново литературно развитие; за всеки период да бъдат посочени качествени различия в сравнение с другите периоди; периодизацията на всяка отделна епоха да покаже зараждането, укрепването и гибелта на характерните елементи за дадено литературно развитие; и т. н.

III. По основните периоди в историята на балканските литератури

Развитието на народите на Балканския полуостров преминава през четири макроепохи: Античност, Средновековие, Ново време и Най-ново време. Четирите макроепохи се различават ясно и съществено една от друга.

Античност назоваваме времето на робовладелското общество. Голямата култура, съществена част от която е и литературата, създават гърците и римляните. Ако гърците са балкански народ, римската култура става бал-

канска, доколкото римляните завладяват Балканския полуостров и го включват в своята културна сфера. Балканистиката се интересува сравнително по-малко от античната гръко-римска култура и литература; с тях се занимава подробно и задълбочено т. нар. класическа филология. Желая само да отбележа, че античната гръцка култура, която е балканска култура, е първата голяма европейска култура, оказала силно влияние върху цялата по-късна европейска култура.

Средновековие назоваваме времето на господство на феодализма. То започва с разпадането на античното общество и завършва с появата на нови — капиталистически отношения.

За характера на литературата на Средновековието от съществено значение е черковно-религиозният мироглед, който е присъщ на средновековния човек. Той определя нейната тематика, образност, идейно-емоционална насоченост, жанрова система. Поради неговата свързаност с т. нар. „Свещено писание", което установява като „вечни" своите култове, догми и отношението към тях, литературата като че ли не се изменя, като че ли остава такава, каквато се появява. Но тя съпътствува развитието на живота и по нейните страници наблюдаваме това развитие, доколкото тя отразява живота, наблюдаваме сблъскване на идеи и схващания, дори остри идеологически борби. От една страна, тя санкционира заедно с цялата дейност на църквата феодалния строй, от друга страна, открива страниците си и за десанкциониране на феодалния строй, за да се създаде възможност за промяна на формите на живот, които той налага. Разграничават се дори две линии в литературното развитие: на господствуващите слоеве, с които е свързана държавата и с които се свързва и църквата, и на опозиционно настроените народни маси, жестоко експлоатирани от феодалните господари.

Новото време започва с един процес на „възраждане". Както е известно, с термина Възраждане означаваме историческия прелом, когато феодалната формация отстъпва мястото си на капиталистическата. На обществената арена излиза една нова класа — буржоазията, развиват се буржоазно-капиталистически отношения. Възниква един нов мироглед — светският, който се противопоставя на средновековния черковно-религиозен мироглед и руши санкцията на феодалния строй, установена от църквата. Литературата е нова — централно място в нея получава човекът, който заема мястото на бога в средновековната литература, тая литература поставя проблемите на съвременния живот. Тя е обърната към широките читателски слоеве, поради което започва да се пише на живия народен език. (Литературата на Средновековието се пише на трудно достъпни езици: старогръцки, латински, старобългарски — с неговите редакции: сръбска, руска и румънска.) Понататък новата литература се твори в условията на развитото капиталистическо общество.

В периода се развиват балканските нации. Развитието на нациите определя характера на литературите — те получават ярък национален характер. В началото на периода формиращите се нации се оказват поробени в многонационални империи — османската и австрийската, и литературите се включват с целия си патос в националноосвободителните борби. Ролята им в живота и в борбите определя в голяма степен техния висок полет: те трябва да станат средство и оръжие за националното развитие, за освобождението на нациите. В условията на капиталистическото общество те укрепват позициите на справедливостта, воюват с капиталистическата неправда, закаляват волите за промяна на действителността.

С термина „Най-ново време" означавам съвременността. Съвременността — смятам — започва от Великата октомврийска социалистическа рево-

люция, която представя предел в общото развитие на Европа и на човечеството. Ако периодът, който предшествува революцията, е период на последната фаза на капитализма, на империализма, времето от Октомврийската революция насам е време на преминаване от капиталистическата формация в социалистическата. Голямата литература на „Съвременността" отразява кризата на капитализма и победния марш на социализма.

IV. По периодизацията на средновековните балкански литератури

Средновековните литератури възникват в условията на феодалния строй, който се установява в балканските страни за цяло хилядолетие. Отбелязах, че те не са застинали на една степен на развитието (както мислят някои), а търпят изменение и развитие. Тяхното изменение и развитие обуславят подпериодите.

Първият подпериод обхваща литературата на ранния феодализъм. През тоя етап феодализмът играе прогресивна роля, защото изгражда по-високи форми на живот, по-високи в сравнение с формите на живот, които е изградил предшествуващият строй — робовладелският — на територията на Византия, и с формите на живот на първобитнообщинния строй, които носят със себе си новите народи, заселили се на Балканския полуостров, или които е съхранило старото население на полуострова, живеещо в планинските му райони (например албанският народ). Свързаната с ранния феодализъм литература играе също прогресивна роля, защото подпомага изграждането на по-високи форми на живот.

Голяма роля в установяването на литературния живот на Балканския полуостров през тоя период играе Византия. Тя пренася и развива литературата, в която господствува средновековният черковно-религиозен мироглед. Съществено място в нея заемат митовете и култовете на християнската църква.

Литературите на славянските народи на Балканския полуостров или славянските литератури — на българи, сърби и румъни (старата румънска литература е славянска литература) — възникват също през периода на ранния феодализъм. Началото им се поставя със създаването на най-ранната славянска писменост изобщо — старобългарската. Преди възникването на писмеността можем да говорим само за устна словесност, която съществува и преди, и след възникването на писмеността и не играе роля при начертаването на периодизационната схема.

Как можем да характеризираме средновековната балканска литература, която се развива в тоя период?

В тая литература присъствуват „останки" от античната култура и литература, но по същество тя е една съвсем нова литература. Нейното съдържание отговаря на душевния мир на средновековния човек, тя се отлива в нови форми, определени от нейната функция в съвременния живот. В книгите се излагат християнското вероучение, схващанията за бога, човека и природата, моралният кодекс на средновековното общество. Християнските митове изпълват прозаичните жанрове, поучението в християнския морал — публицистичните, прославата на божеството и на „божествените сили" — лирическите. Развиват се полемични жанрове, за да оборят възгледи, противни на възгледите на официалното християнство, да се разгърне християнството в езическата и друговерската среда, да се защитят християнските митове и култове. Жаждата за „светско" четиво задоволяват промъкнали се

по различни пътища „разкази и повести", обработващи сюжети, унаследени от Античността или дошли от Ориента, сюжети с исторически характер, сюжети с фолклорен произход, сюжети с морализаторски или забавен характер. Литературата има синкретичен характер, не отделя художественото от култово-религиозното, от научното, от полемичното и т. н. Тя включва и произведения на историографията, на природознанието, което е на твърде ниска степен, и т. н.

Като втори подпериод в развитието на средновековните балкански литератури, т. е. на литературите, свързани с феодалните отношения в балканските страни, трябва да определим литературната дейност от времето на развитото феодално общество. През тоя подпериод официалната литература престава да играе прогресивна роля; тя служи на санкцията на феодалния строй. Поради класовото разделение и започналата остра класова борба — между двете класи, които се установяват, и застават една срещу друга — феодали и селяни, литературата разграничава две линии в своето развитие: официална литература или литература, която е вдъхновена от службата си на официалната идеология, на официалната църква и държава, и демократична, опозиционна и революционна литература, литература, която отговаря на интересите на трудовия народ.

Като трети подпериод в развитието на средновековните балкански литератури се обособява времето от XIII до XV в. — период на късен феодализъм, който се отразява като такъв и в литературата. Това е време на криза на феодализма, на известно ренесансово развитие, на борба с османските нашественици, в която се изявява народностно чувство. И отражението на кризата на феодализма, и ренесансовото развитие, и народностното чувство, което приплямва в борбата с османските нашественици, слагат своя печат върху литературния живот и той получава свой характер.

В четвърти подпериод от развитието на средновековните балкански литератури се обособява времето на господството на османския феодализъм на Балканите до разлагането му през втората половина на XVIII в. Бидейки феодализъм от „азиатски тип" — по определението на Карл Маркс, — османският феодализъм налага в балканските страни дълбок средновековен мрак, задържа общественото, културното и литературното развитие на поробените балкански народи. Книжовният живот обаче не спира, поробените народи продължават своята средновековна книжовна традиция. Понеже нашествениците унищожават местната феодална върхушка, книгите вече не се пишат за нея, а за читателя от народа. Това води до известно онародняване на литературата, до нейното демократизиране. Онародняването се изразява и в доближаването на нейния език до народния говорим език. Литературата изпълнява една нова функция: поддържа народностното съзнание. Нерядко в нея се разгръща и отпор срещу поробителите, особено срещу посегателството по отношение на бащината вяра.

V. По периодизацията на новите балкански литератури

Определяйки началото на новите балкански литератури, трябва най-напред да отбележим, че в сравнение с началото на новото литературно развитие на Европейския континент то закъснява. Причина за това е, от една страна, варварството на Османската империя, в която живеят съответните народи, и, от друга страна, отдалечеността на балканските страни от съвременните търговски центрове и пътища. Но закъснялото развитие притежава една благоприятна страна: то е ускорено. Балканските литератури през епохата

се устремяват да догонят литературите, които са ги изпреварили. Тук излиза наяве една друга закономерност: те търпят силно влияние от изпреварилите ги литератури — гръцката от френск—а, хърватската — от италианската и немската, българската и сръбската ат от руската.

Като първи период в новото обществено, културно и литературно развитие се обособява периодът на Балканското възраждане. Балканското възраждане е една продължителна, богата със събития и бързо протичаща епоха, — ето защо подлежи на своя отделна периодизация.

Тук можем да говорим най-напред за начало на Балканското възраждане. Онасловеният така етап има ренесансово-просвещенски характер. Ренесансовият момент се определя от смяната на мирогледа: средновековният църковно-религиозен мироглед се сменя от новия светски мироглед. Тъй като през първия си етап Балканското възраждане протича през XVIII в., века на Просвещението, ренесансовият му характер се изменя в просвещенски. Под Просвещение разбирам не само движение за просвета на народа, но и идеологическа борба, която новите сили на епохата водят с остарелия свят, с феодализма и феодалния абсолютизъм. Литературата се изпълва с идеи, които подготвят буржоазнодемократична революция. Тя придобива ярък публицистичен характер, какъвто изобщо има просвещенската литература.

Вторият етап на Балканското възраждане се характеризира с национален подем. Ако Балканското възраждане е време на формиране на балканските нации, пробудената през първия му етап нация започва през втория му етап буен живот: на национално строителство и националноосвободителни борби. През втория етап избухват въстания в Сърбия, в Румъния, в Гърция. България създава своя национален живот, своята национална култура и литература. Докато през първия етап литературата има синкретичен характер — произведенията имат главно публицистичен характер, през втория етап възникват модерните литературни жанрове.

Националният подем е свързан с подема на патриотичното чувство, на патриотичния порив. Благоприятна атмосфера за тях създава романтизмът. Свързан с националноосвободителната борба, романтизмът е прогресивен и революционен. Разгръщайки тоя вид романтизъм, литературата дава голям принос въз възпитанието на борци, за жертвеното участие в борбата на широките слоеве.

Като трети, последен етап на Балканското възраждане можем да определим времето от революцията през 1848 г. до Руско-турската освободителна война от 1877—1878 г. Това е време на широко разгърната освободителна борба, която слива идеите за национално освобождение с идеите за социално освобождение. Романтизмът вече не е достатъчен за литературата, която иска да направи принос в изменението на действителността. На помощ се явява и реализмът. Можем да говорим и за преход от романтизъм към реализъм.

Втори период в развитието на новите балкански литератури започва с Руско-турската освободителна война. Тоя период продължава до края на века. През него в балканските страни господствува капитализмът. В техните литератури господствуващо положение заема критическият реализъм.

Критическият реализъм е силна изява на балканските литератури. Причините за това трябва да търсим в развития със закъснение капитализъм. Такъв капитализъм — както определи това Карл Маркс — има много повече отрицателни черти в сравнение с нормално развиващия се капитализъм. Усилията да се натрупат капитали срещат отпора на развития в другите страни капитализъм. Ето защо тия усилия придобиват хищнически характер. Освен това, както посочи Ленин, населението на подобни страни страда и от недостатъчното развитие на капитализма. Критическият реализъм насочва

своята критика срещу уродливите форми на капиталистическото развитие, срещу низкия морал на буржоазното общество, срещу търсенията на съюз с чуждестранния капитал за експлоатация на собствения народ. В посочените условия се развива и сатиричният жанр.

Трети и последен период от развитието на новите балкански литератури представя литературният процес от епохата на империализма. Той обхваща двадесетилетието от края на миналото столетие до Великата октомврийска социалистическа революция. Светът на империализма е свят на противоречия. Буржоазното изкуство не чувствува сили да ги преодолее и се изпълва с песимизъм. То бяга от тях — в света на фантазията, на сънищата и бляновете, в отдалечени светове. Възкресява сякаш реакционния романтизъм от миналото. Но новосъздаденото не повтаря предидущото. Новото изкуство носи много имена: символизъм, модернизъм, декадентство. Балканските литератури имат всичко това, както го имат и големите европейски литератури.

Модернизмът, както е известно, отвръща погледите от проблемите на живота. Характерна особеност на балканския модернизъм обаче е едно постоянно напущане на „куличката от слонова кост" и реагиране на проблемите на живота. Причината виждам в наличието на огромен брой нерешени национални и социални проблеми, от които не може да се избяга. Същата причина извиква на живот и едно подземно течение в литературата на модернизма — това на хуманизма. Най-сетне поради същата причина модернизмът не е дълготраен; той бързо се разпада.

В епохата на империализма критическият реализъм е в немилост. Но той продължава традицията си, за да прелее топлата си още струя кръв в изкуството на социалистическия реализъм.

VI. По периодизацията на най-новите балкански литератури

Мисля, че още е рано да периодизираме най-новите балкански литератури. Някои от тях още не са се отправили решително по пътя, който е характерен за най-новото време. Разбира се, развитието на всяка национална литература може да бъде периодизирано. Но тук става дума за периодизирането на общия процес на балканските литератури.

Ще се задоволя да изведа напред само най-важната насока на развойната му линия.

Най-новото време — времето на Великата октомврийска социалистическа революция до днес — постепенно ликвидира характерната за империализма литература на модернизма и дава широк път на литературата на социалното мислене и чувствуване. Върховно постижение на литературата от епохата е социалистическият реализъм. Социалистическият реализъм дава най-пълно познание за действителността и открива хоризонта към бъдещето — към бъдещето на социализма и комунизма. Той събира в себе си всичко най-ценно от цялото литературно развитие, за да доведе до разцвет съвременното художествено мислене. Тоя разцвет е необходим, за да бъдат възсъздадени безсмъртните герои на борбата за социализъм и на социалистическото строителство, да бъдат разкрити по-високите форми на обществен живот, присъщи на социалистическия строй, да бъдат поведени народите към тях. Ако в част от балканските литератури не можем да говорим за по-широко разгръщане на социалистическия реализъм, то трябва да спрем вниманието си върху прогресивната и хуманистична литература, която изпълнява висока обществена функция и в дадени условия бързо ще прерасне в социалистическореалистична.

Essai de périodisation de l'histoire des littératures balkaniques

Emil Georgiev

(R é s u m é)

L'histoire des littératures balcaniques et leur développement comprend 4 époques globales: l'Antiquité, le Moyen âge, Les temps modernes et l'Epoque contemporaine. Ces quatre époques se différencient considérablement entre elles.

On entend par Antiquité la période de l'esclavage. La grande culture dont une partie essentielle est constituée aussi par la littérature a été crée par les Grecs et les Romains. La balkanistique s'intéresse relativement moins à la culture et à la littérature gréco-romane dont s'occupe d'une façon détaillée et approfondie la philologie dite classique.

On appelle Moyen âge la période de la domination féodale. Le Moyen âge commence au temps de la décadence de la société antique et touche à sa fin avec l'établissement de nouvells relations — celles du capitalisme. Une empreinte particulière sur le caractère de la littérature du Moyen âge a laissé l'esprit ecclésiastique et religieux. Ce dernier détermine les sujets, la phisyonomie, l'orientation idéologique et émotive de la littérature et tous ses genres. Vue ses liens étroits avec l'„Ecriture" dite „sainte", qui établit comme vérités „éternelles" ses cultes, ses dogmes et les rapports avec ces derniers, la littérature semble demeurer toujours la même, comme à ses débuts. Cependant elle suit le développement de la vie et on observe sur ses pages ce développement, on observe de collisions d'idées et d'opinions et même de violentes luttes idéologiques.

Les temps modernes commencent avec un procès de „renaissance". On indique par ce terme, comme on le sait, la transformation historique du repliement du féodalisme qui cède sa place à la société capitaliste. Une nouvelle mentalité surgit: l'esprit laïc qui s'oppose à la mentalité ecclésiastique et religieuse du Moyen âge et abat la sanction du régime féodal établie par l'église. Une nouvelle littérature est constituée, elle pose les problèmes de son temps. Elle est tournée vers les vastes couches de lecteurs, voilà pourquoi elle commence à paraître écrite dans la langue vivante du peuple. Plus tard cette nouvelle littérature se déploie dans les conditions d'une société capitaliste en plein essor.

L'époque contemporaine commence à partit de la Grande révolution socialiste d'Octobre qui constitue un terme dans le développement général de l'Europe et de l'humanité. Si, d'une part, la période qui précède la révolution représente la dernière phase du capitalisme, de l'impérialisme, celle du début de la Révolution d'Octobre à nos jours constitue, d'autre part, la pétiode de la transformation de la société capitaliste en société socialiste. La grande littérature du „temps présent" reflète la crise du capitalisme et la marche victorieuse du socialisme.

Национальная и межлитературная концепция литературной истории

Диониз Дюришин (Братислава)

Исторический подход к познанию литературного явления и литературного процесса все още является самым актуальным. Его гносеологическая обусловленность, функциональность проявляется не только в том, как могло бы показаться на первый взгляд, что посредством его определяются условия возникновения литературного произведения или реконструируется литературное развитие, но и в постоянно актуальном стремлении проникнуть в существо литературного явления, в его типологическое своеобразие. Однако невозможно охватить эти стороны литературного произведения и процесса только путем познания взаимных отношений и связей между отдельными составными частями, компонентами литературного явления, то есть путем приложения релативного анализа. Значительную роль здесь должно сыграть и выявление связей с так называемым окружением в самом широком смысле, этого слова, с конкретной общественно-литературной ситуацией, притом как в период возникновения литературного произведения, так и во время его исторического существования в отечественном и более широком межлитературном контексте. Подтверждением этого служит действительность, что о составных элементах и общих принципах построения литературного произведения можно судить на основании исторических условии его возникновения и способов существования, то есть по его историческим детерминантам. И обратно, структура литературного произведения так или иначе свидетельствует о его историчности.[1] Подобной диалектикой форм познавательного процесса, то есть неизбежной взаимодополняемостью релативного и причинно-следственного анализа, обусловлена обоснованность и единство двойного, или даже тройного подхода к литературному явлению: теоретического, исторического и критического.

Само собой разумеется притом, что историзм, также, как и литературоведческие дисциплины, имеет свою релативно автономную позицию и особую роль, отличный предмет и цель исследования. Этому соответствует и целая школа форм литературно-исторической работы. Более того в определенном смысле можно говорить даже о различных жанрах литературно-исторического исследования.[2] Они различаются в зависимости от доминантно исполь-

[1] Об этом срв. M. G l o w i ń s k i. Literárna tradĭcia (Pokus o náčrt problematiky). — Slovenské pholàdy, 87, 1971, No 7, p. 65.

[2] О жанрах литературной истории говорит J u l i u s N o g e в статье Literárna história ako prostriedok vzdelania. — Literarné Vzdelávanie, mart 1976, p. 52

зуемых исследовательско-методических приемов, какими являются, например, систематизирование библио- или биографических сведений о материале, детальный анализ личности автора с точки зрения внешней обусловленности генезиса литературного произведения или с точки зрения выявления психогенетических условий его возникновения и под. Названные выше и некоторые другие формы литературно-исторического исследования закладывают основы для оформления литературно-исторических жанров в полном смысле слова, направленных на обобщение развития и существования определенных релативно компактных литературно-исторических понятий. К ним относится, например, понятие автор, которому соответствует жанр литературно-исторической монографии, понятие литературная группа, школа, течение, литературный регион — региональные истории литературы, понятие литературный вид, национальная литература, межлитературная общность, а в конечном результате история мировой литературы.[3]

История литературной науки демонстрирует нам различия количественного и качественного положения жанров литературной науки в отдельные периоды развития литературоведческого мышления. Иногда на передний план выходит детализирующий аналитический подход к явлениям литературы и литературного развития, другой раз литературно-историческое исследование своими рабочими приемами однозначно нацелено на обобщающий, синтезирующий подход. Выбор литературно-исторических синтезирующих тенденций, сопровождающийся обыкновенно выработкой определенных проектов историй литературы, являются закономерным результатом нагромождения, даже в определенном смысле „избытка" отдельных литературно-исторических наблюдений. Существующая широкая шкала анализов уже своим множеством закономерно указывает на обязательность внутренней классификации собранных знаний, их оценки с точки зрения иных определителей, чем те, которые использовались предшествующей литературно-исторической системой. В истории литературной науки в этих случаях совсем обоснованно говорится о перевесе литературного историзма, тенденций к переоценкам, знаменающих перестройку методов и целей истории литературы в ее национально-литературной и межлитературной трактовке. В конечном результате этот процесс сопровождается и сменой системы традиционных методологически-методических критериев и приемов.

Подмена литературно-исторического анализа синтезом не обусловлена одними имманентными закономерностями литературного развития. Решающую роль в ней играют и стимулирующие эволюцию идейно-общественные факторы. Все это особенно характерно для таких эпох, в которые происходит определенная перестройка иерархии стоимостей, эпох переломного значения с качественной сменой эволюционных тенденций. В области литературного и литературоведческого сознания — это собственно завершение предшествующего этапа эволюции, притом в форме своеобразного суммирования и подведения итогов в интересах построения новой рождающейся концепции.

Подобную волну суммирующих литературно-исторических и литературно-художественных тенденций можно наблюдать в социалистических, а также в других странах, например, в период после второй мировой войны. Документируется этот процесс появлением целой серии национально-литературных синтезов, релативно законченных, или же стремящихся к необходимой законченности, комплексности, например, русской, украинской литературы и многих национальных литератур Советского Союза вообще, поль-

[3] Попытку представить графическое изображение литературно-исторических единиц в их взаимных соотношениях см. в нашей книге Vergleichende Literaturforschung. Berlin, 1972 и 1976, p. 154.

ской, немецкой (ГДР), чешской, словацкой, венгреской, болгарской, румынской литературы, югославских литератур и под. Не случайно, как раз эти синтезирующие истории часто характеризировались в рабочем порядке с помощью вспомогательного определения как „академические", что должно было исключить возможную неполноту, во многом обычную практическую функциональность и, наоборот, подчеркнуть наличие в них как широких обобщений, так и качественно новых критериев в исторической переоценке фактов.

Аналогичные волны суммирующего историзма, которые с их обобщительными тенденциями можно наблюдать и в другие исторические эпохи, отличаются обычно подчеркиванием национально-литературных позиций. На передний план, как правило, выдвигается оценка результатов эволюционности литературно-исторического понятия, в определенном смысле исходного: национальной литературы. Ее цель — выявление нового вида и новой системы консистентности национально-литературного процесса, углубленное осознание целостности и гомогенности этого процесса, его эволюционной автономности. Результатом такого подхода является все равно осознанная или не совсем осознанная абсолютизация истории национальной литературы в виде источника, а зачастую и конечной цели исследования. Но эта крайняя позиция национально-литературной историографии как раз из-за своих крайностей принуждает раньше или позже задуматься над вопросом отношения односторонее усиливаемого национально-литературного историзма к другим национально-литературным синтезам и одновременно совсем органически ставит вопрос о „наднациональных" межлитературных оценочных критериях. Все это, конечно, подчеркивает необходимость иерархически более высокой синтезирующей стадии литературного историзма. В этих рамках история национальной литературы как цель предшествующего исследования, то есть как всеобщее явление, подвергается внутренней переоценке и становится исходным первоэлементом исследования, выступает в функции отдельного. Роль общего, как целенаправленного литературно-исторического понятия берет на себя межлитературный процесс, принимая или форму разнообразных исторически меняющихся, но в отдельные периоды актуальных, межлитературных сообществ, или, в конечном счете, облик Истории мировой литературы.

И так, в рамках литературной истории многих европейских национальных литератур сразу вслед за вышеназванным национально-литературным историзмом, или же параллельно с ним, появляются стремления овладеть и межлитературным историзмом. Так возникла, например, в словацкой литературной историографии История мировой литературы (1963), которая, несмотря на свое практическое предназначение, концепцию параллельного рассмотрения литератур, удостоверяет в словацких условиях присутствие высших межлитературных оценочных критерий. В хорватских и югославских условиях аналогичное послание исполняют более обширные восьмитомные истории мировой литературы, изданные Исторической библиотекой издательства „Младост" в Загребе, польская История мировой литературы и т. п.

Интенсификация сравнительного исследования литературы, обусловленная национально-литературным историзмом, вела к необходимому преодолению прямолинейной позитивистской „теории заимствования", твердений об обязательной зависимости произведения от иностранных образцов и к методологической перестройке компаративистского исследования литературы. В отдельных нациальных литературах развитие сравнительного метода исследований приобрело до сих пор невиданную интенсивность и обусловило упоминавшееся расширение тенденции межлитературных синте-

зов, отразившееся в попытках создать *сравнительную* Историю европейской литературы под эгидой Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (AILC) и в действительно *сравнительной* Истории мировой литературы, подготавливаемой Институтом мировой литературы им. Горького АН СССР в Москве.

В настоящее время для нас не столь важно, как вышеназнанным институциям удается воплотить в жизнь сравнительный аспект. Однако бесспорно показательным является тот факт, что в обоих случаях речь идет о программной попытке продемонстрировать на деле диалектическое единство национального и межнационального в литературной истории. Таким образом, все выглядит так, будто нарастающая волна национально-литературного историзма закономерно подводит к своему отрицанию — к межлитературному историзму. Но это чисто внешняя противоречивость, она является результатом недооценки жизненной обусловленности и взаимной связи между категориями отдельного и общего в художественной литературе и искусстве вообще. Поскольку речь идет о диалектическом единстве зачастую противоречивых, различно интерпретируемых категорий, было бы не бесполезно, используя настоящую возможность, разъяснить их на материале литературного историзма.

Изучение закономерностей процесса развития от национального к интернационального показывает специфику отношений между этими крайними полюсами, как, например, в области политико-экономической, технической, культурной, а в ее рамках в сфере культурно-художественной, так и в отдельных отраслях искусства: в литературе, музыке, живописи и т. п. Аппликация этих общезначимых категорий на область искусства имеет и *познавательный* характер, а поэтому охватывает сферу искусствознания в целом и его отдельные составные части: литературоведение, музыковедение, теорию изобразительных искусств и др. Притом их применение в каждой из этих и следующих областей отличается специфическими чертами, которые в общем отвечают характеру научных дисциплин и особым закономерностям их историографии. Установить специфические формы связей между народным и интернациональным в отдельных областях науки об искусстве (и науки вообще) означает поэтому сформулировать исходные закономерности научных дисциплин.

Упоминавшаяся *гносеологическая* характеристика этих понятий приводить к общепринятой и общепризнанной параллели между категорией национального и интернационального, с одной стороны, и отдельного и общего, с другой. Но с теоретико-методологической точки зрения тут все же возникает проблема соотносительности этих понятий, а то особенно, когда осознаем, что философские категории отдельного и общего дополняются также категорией особенного. Прямая параллель между отдельным и национальным, общим и интернациональным — очевидна и адекватна. Но так как эти понятия не самоцельны, а выражают определенные формы обобщения действительности и являются орудием познавательного процесса, названный параллелизм, хотя и возможен, но не обязателен. Ограничиться им можно при рассмотрении отношений национальной и мировой литератур. Однако, когда эти два „больших" литературно-исторических понятия будут разъединены анализом на ряд подчиненных компонентов, что собственно является целью литературно-исторического исследования, покажет себя методически оперативной и третья категория — особенное. Ее функция проявится, например, при иерархизации национальной литературы с точки зрения деления на стили, исследования ее жанрового разнообразия, рассмотрения литературного произведения и его составных частей и пр. Особенное,

таким образом, является как бы связующим звеном между отдельным и общим.

При конкретном исследовании может, однако, возникнуть вопрос, как дефинировать связи, конкретные отношения между национально-отдельным и интернационально-общим. Эта проблема и ответ на нее — conditio sine qua non модерно трактуемой литературной истории.

Марксистская философия учит нас, что общее (интернациональное) является закономерным для явления. В него входят те связи, которые являются необходимыми, неслучайными, то есть те, которыми дефинируем явление, его сущность. Речь идет, таким образом, о тех моментах, связях, которые являются определяющими не только для названного конкретного отдельного (национального), но и для всех единиц данного вида, например, всех национальных литератур. Можно ли было бы эти две стороны явления изолировать, разграничив то, что является отдельным (национальным) от общего (интернационального)? Следующий философско-логический и неизбежный в методологической практике вопрос, можно было бы формулировать примерно так: если общее в явлениях то, что является общим для всех явлений данного вида, тогда отдельное, наоборот, то, что является специфическим, своеобразным. Подобные вопросы до сих пор преобладали в области литературной науки и искусствознания вообще, а основная задача исследовательской работы понималась как ответ на эти вопросы. Но адекватны ли эти вопросы объективным соотношениям в данных категориях?

Отношения между отдельным и общим в обобщающем плане выразил В. И. Ленин в известной и часто повторяемой формулировке: „. . .отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.“[4]

Эти ленинские формулировки отражают в общем глубину и сложность диалектических взаимоотношений между обеими категориями познавательного процесса. Их аппликация на отдельные области действительности, в нашем случае на художественную литературу, может стать, правда, при наличии механистического истолкования прямолинейным и упрощенным. Формалистическое истолкование отношений между отдельным-национальным и общим-интернациональным содержится уже в первом вопросе, который мы положили. Он указывает на то, что в процессе литературно-исторического обобщения обыкновенно возникает спонтанное стремление наиболее точно определить, какие конкретно элементы, моменты, составные части национальной литературы становятся носителями национального и какие интернационального. Литературная история ведет учет просто бесчисленному множеству статей, авторы которых стремятся таким способом установить своеобразие, самобытность, индивидуальность отдельных национальных литератур. Результатом обычно является оценочный подсчет форм, подобий, мотивов, идейных и содержательных частей отдельных произведений, обусловленных национальной спецификой в самом широком смысле слова. Таким образом, возникают точные и менее точные регистры специфических национальных типов, мотивов, тем и пр., которые позволяют разложить по типу мозаики и также охватить в количественном отношении как раз самые значительные произведения национальной литературы, те, которые своим конкретным литературно-историческим воздействием явно превышали

[4] V. J. Lenin. Filosofické sesity. Praha, 1954, p. 321.

именно рамки национальной литературы, то есть произведения, интернациональное значение которых было совершено несомненным, что с точки зрения поставленного вопроса во многом парадоксально.

Мозаическая картина не может быть синтезом, такой она представляется только издали, потому что тогда не различаются границы между квадратиками — изолированными компонентами. Значит, нет места для сомнений, что национальное своеобразие художественного произведения не нужно искать в его отдельных изолированных элементов, а в произведении в целом. Национальные элементы нельзя, таким образом, „выоперировать" из произведения в целом, потому что „. . .отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном. . ."

Не ведет ли такое объективное соотношение между явлениями к демобилизующему агностицизму? Было бы действительно так, если бы категория общего была бы только порождением людской фантазии, как то твердили, например, позитивисты, или если бы она, наоборот, была бы субстанцией отдельного, которое, хотя и является его производным, но существует независимо от него, как то твердили приверженцы объективного идеализма. Но мы исходим из объективного существования как отдельного, так и общего, из их диалектического единства и взаимной обусловленности.

Научное познание, однако, в своем прирожденном стремлении к конкретности не может в отдельных ораслях искусствознания и др. ограничиться одной общей методологической инструкцией. Так объясняются известные повторяющиеся и повторяющиеся стремления аппликовать основной философский тезис на конкретный материал, определить его самим исследованием. Интересно притом, что хотя авторы отдельных рассуждений, статей как будто глубоко осознают диалектическое единство между национальным и интернациональным, стремясь, в конечном счете, к его конкретизации в процессе анализа, они все же могут избежать механических решений. Например, Д. Писаревский и С. Раппопорт в работе, названной „Проблемы национального развития при социализме и эстетическая наука", несмотря на декларации о диалектическом единстве национального и интернационального, в конце концов, все еще пробуют „установить, где и какие именно интернациональные и национальные черты наличествуют в искусстве", или какая сторона содержания художественного произведения „наиболее интернациональная", а какая „самая национальная"[5] и под. То есть опять происходит, хотя и не программированная, но явная изоляция двух нераздельно связанных сфер.

Иногда встречаются попытки решить проблематику путем детального анализа национального в произведении. Так как национальное является в определенном смысле предпосылкой существования интернационального, возникают попытки объяснить само национальное как диалектическое единство отдельного и общего. Например, М. Джунусов, исходя из этого положения, твердит, что „национальное выступает как воплощение единства повторяющегося и неповторяющегося, как синтез общего и специфического. В национальном заложено и то, что объединяет народы, и то, что разграничивает людей на различные общности." Притом М. Джунусов имеет в виду разграничение национального на „национальное и национально-специфическое", так что второе оказывается частью первого: „национальное по своей

[5] Ср. Д. Писаревский, С. Раппопорт. Проблемы национального развития при социализме и эстетическая наука.— Вопросы эстетики, вып. 7; Искусство, 1965, с. 168, 185—186, 189. Цитируется по статье Ю. Суровцева. К проблемам интернационализации в художественной культуре. — В: Сборник статей Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974, с. 13.

природе является более богатым и разнообразным, чем национально-специфическое"[6].

Нетрудно заметить, что и эта попытка решить поставленную проблему, несмотря, на ее остроумность, относиться к числу многих подобных опытов, которые скорее спекулятивно, чем конкретно пытаются „дешифрировать", „освободить", конкретизировать общий тезис. Нельзя все-таки твердить, что национальное как составная часть национального есть то, что вступает в сферу интернационального, а национально-специфическое понимать, как то, что „разграничивает людей на различные общности". Джунусов в конце концов осознает это и твердить, что „национальое *самобытно в целом*, а не только в своих отдельных элементах"[7]. Приведенные примеры не случайны, а скорее типичны.

Каков тогда способ, сам „механизм" обнаружения взаимосвязей между национально-отдельным и интернационально-общим в искусстве, а также в художественной литературе? Как нужно в таком случае поступать при конкретном научном разборе литературного произведения и литературного процесса?

При попытке гипотетически формулировать ответ на этот вопрос нужно снова припомнить тот факт, что познание объективно существующих категорий отдельного и общего (национального и интернационального) является результатом, но и орудием познавательного процесса. Но познавательный процесс не захватывает вещь ad hoc, а руководится принципом обязательной постепенности. В этом заключается смысл научного анализа, начиная от классификационного анализа, релационного, причинного и кончая диалектическим анализом явлений.[8] Научный анализ не имеет целью разом открыть сами факты, явления, вещи, но ведет к познанию отношений между явлениями и между их по возможности наименьшими компонентами.

Обнаружить соотношение между компонентами означает увидеть вещи в их единстве и целостности. Степень познания прямо пропорциональна множеству и разнообразию соотношений, которые можно изолировать из составных частей целого. Выделенные компоненты отличаются, таким образом, по связям между ними и способами их взаимной обусловленности и соотнесенности. Если мы хотим научно „овладеть" литературным произведением, то этого можно добиться лишь постепенным обнажением связей между его материализованными составными частями. Из этих связей на восходящей линии познавательного процесса раньше или позже классифицируются связи отдельные и общие, точнее их отдельный и общий характер, причем материализованный феномен литературного произведения указывает на оба типа отношений. Так, например, национальную литературу как целое характеризуют не так все произведения в их механической сумме, как существующие систематические связи между ними.

Степень познания, соотнесенность этих отношений создает временную концепцию национальной литературы, категорию закономерно меняющуюся, историческую в точном смысле слова. В конечном результате — это все связи, которые можно дефинировать категорией национально-отдельного, которое „не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему" — интернациональному. Потому что интернациональное „существует лишь в отдельном, через отдельное", задачей литературной истории будет изолировать, открыть те связи (а не конкретно материализированные составные части произведения), которые делают возможным это существование и являются

[6] Д. Писаревский, С. Раппопорт. Цит соч., с. 15—16.
[7] Там же.
[8] V. Filkorn. Metóda vedy. Bratislava, 1956.

его носителями. Если системное единство составных частей, выраженное связями и соотношениями, представляет собой национальное, то носителем интернационального будет в сущности тот же самый комплекс связей, выраженный, однако, иным системным зачислением и значит иной иерархией, системой связей, которая объединяет все национальные явления без исключения. Поскольку речь идет о системе, к примеру мировой литературы, то это будет связи определенной национальной литературы с ее материализованными феноменами, произведениями, формами и пр., которые с точки зрения ее существования как национальной литературы обязательны и в этом отношении повторяемы в иных системах — национальных литературах. Если бы мы хотели их конкретнее охарактеризовать, исходя из исследованного до сих пор, то это в сущности связи, выражающие *литературность* как основное и значит необходимое свойство художественной литературы. Их интенсивность, множество и способ взаимной обусловленности выражает национальное своеобразие литератур, отношение повторяемости — интернациональную характерность. Поскольку коррелятом литературности на основе интернационального как системы (мировой литературы) является ее повторяемость, все свойства национального, национальной литературы не исчерпываются интернациональным — „Всякое общее есть (частичка или сторона, или сущность) отдельного."

При аппликации понятий национального и интернационального на художественную литературу в интересах поступательности познавательного процесса возникает необходимость *категоризации* связей и соотношении между отдельными литературными явлениями. В последнее время теория и методология сравнительного изучения литератур особенно внимательно исследует движение мыслей от отдельного к общему, от национального к интернациональному. Отдельные методологические понятия и категории *литературной компаративистики*, формирующие целенаправленную систему, не являются в сущности ничем иным, кроме как стремлением аппликовать на конкретном литературном материале философскую инструкцию о диалектическом единстве между национальным и интернациональным, то есть стремлением через отдельные приемы познания „дешифрировать", „освободить" общий тезис, научно его конкретизировать. Это касается не только категорий национальной и мировой литератур, понятий, которые не могут существовать одно без другого и которые взаимообусловлены по своему существу, но и других категорий и проблем методологии сравнительного изучения литератур.

Но каков в сущности „механизм", который позволяет в литературной науке преодолеть в периоды вспоминавшегося экспонованного историзма границы между национально-литературным и межлитературным исследованием? Его можно наглядно демонстрировать с помощью приемов, направленных на познание историчности явления, где целью исследования выступающей на передний план, является проблема эволюции, связи и преемственности литературного развития. Здесь традиционная литературная история в большинстве случаев ограничивается познанием генезиса литературного явления, это значит, что вскрываются причинные связи, условия возникновения литературного произведения, открываются его общественные, индивидуально-психические и специфически литературные связи. Познание этих отношений дает, правда, ответ на вопрос о связях литературного произведений со средой в период его возникновения, но не поясняет один из центральных вопросов литературной истории, а именно способы и формы преемственности у литературных явлений, не дает нам представления о характере и формах последовательности литературного развития.

Убеждение в доминирующей обусловленности произведения его связями со всем, что предшествовало ему в отечественной литературе, является притом исходной точкой. Аналогичным был подход с позиций литературной компаративистики, когда тем же способом искали предшественников и образцы в иностранной традиции, из которой значительно упрощенно выводили литературное явление. Это означало, что исследованное литературное произведение занимало позицию пассивного объекта воздействия, причем центром внимания в работе становилась ео ipso экспансивность субъекта воздействия, предшествующего образцу. Это был период, когда выдвигался тезис о так называемом литературном наследствие, которое считалось основной движущей силой литературного развития и главным ключом к пониманию национального своеобразия литературного явления. Конечно, это парадоксальная ситуация. На место развития и связанного с ним прогресса в литературе и искусстве здесь выдвигается какая-то статическая историчность, какое-то „антиразвитие", стремление наметить перспективу исключительно с помощью ретроспективы.

С точки зрения теории информации можно это положение вещей охарактеризовать как абсолютизацию информаций, полученных исключительно из литературы, из литературного контекста и почти абсолютную недооценку, точнее даже отрицательную оценку информации из социальной жизни и вообще универсального. При создании литературного произведения, таким образом, не преобладает процесс художественной обработки действительности, креации, а, наоборот, процесс оформления уже оформленной реальности, то есть процесс метакреакции. Мы собственно имеем дело не с оригинальным, самобытным произведением, но с произведением, являющемся производным предшествующего творчества. Результатом не суть текст, а, наоборот, метатекст. Элементы, которые как по цепочке переходят от произведения к произведению создают, таким образом, как бы скелет литературного процесса, обеспечивают литературное развитие, его последовательность. Развитие в таком случае понимается прежде всего как путь от произведения к произведению, в основном в смысле известного Брюнетьерового тезиса, аппликованного на отношения все равно в отечественном или более широком межнациональном контексте. Это методологический прием, который не только напоминает, но почти целиком тождествен с некоторыми современными теориями, однозначно подчеркивающими в качестве отправной точки при литературном исследовании отношение текста к тексту или так называемые межтекстовые отношения.[9]

Оказалось, что такой подход к литературному развитию не проясняет противоречивую диалектику преемственности и ее отсутствия в процессе эволюции литературы и действительности вообще. У Брюнетьера и его последователей это вело к кризису не только сравнительных исследований, но и литературоведческого историзма вообще. Основную причину надо искать в методологической непригодности этой теории постичь диалектику отношений между литературой и развивающейся действительности. С другой стороны, абсолютизация, или же чрезмерное выделение межтекстовых связей в эволюционном закономерно приводит к статистическому и тем самым неполноценному пониманию историзма с последующими симптомами формализации литературной эволюции. При попытках охарактеризовать различные формы рецепции с помощью термина метатекст грозит опасность, что, например, бурлеска, пародия, иносказание или стилизация не будет поняты в отношении

[9] Ср., например, некоторые работы цитированного сборника Literárne vzdelávanie или рассуждения у F. M. M a r c i . . ., Logika možnost a pravdepodobnosti ako vplyv. — Estetika, 14, 1977, № 2, p. 79.

к литературному контексту в более широком (межлитературном) или более узком (национальном) смысле слова как оригинальные произведения, а только как тексты о текстах — метатексты. Нет смысла припомнить, что это свойство все равно интеграционных или дифференционных форм рецепции полностью не передает характера не только, например, пародии или бурлески, но и иносказания или стилизации. Оно указывает только на возможные импульсы со стороны литературной традиции при художественном воплощении действительности. Тем более, что импульсы понимаются как определяющие в процессе возникновения художественного произведения. Ограниченность аналогичных тенденций и теорий яснее всего проявляется как раз в периоды интенсификации литературно-исторического подхода к явлениям, а то потому, что именно тогда теоретические рассуждения могли бы помочь при оформлении предпосылок для синтезирующей оценки литературы.

В пятидесятые годы выходом из упомянутой прямолинейности при объяснении литературной традиции казался „вновь открытый", а в сущности известный тезис Тынянова о том, что развитие не есть идиллической передачей достижений от отца к сыну, но творческой борьбой, боем. Еще более действенной была теория, подчеркивающая в процессе „передачи" активную роль принимающего явления и литературного контекста. Из активной роли принимающего явления вытекает прежде всего доминирующий момент избирательности субъекта рецепции, обусловленный критериями его собственно идейно-эстетической программы. Оригинальность, своеобразие идейно-художественной программы принимающей стороны подчиняет себя так называемые гетерономные элементы и тем самым собственно ослабляет, элиминирует им чужеродность, превращая их в органические составные части новой системы. Это, несомненно, обусловлено мерой творческих возможностей автора, который при создании своего оригинального произведения использует информацию из действительности, в том числе и из литературной действительности.

От тезиса о селекционном восприятии литературных достижений прошлого уже только один шаг к динамическому объяснению исторического процесса и литературной традиции. Процесс селекционного восприятия литературных достижений прошлого руководится к тому же определенной нормой и основан на предполагаемом существовании различных форм литературного произведения в ходе истории.[10] Разнообразные формы „применения" литературного произведения к определенным историко-социальным и литературно-художественным ситуациям прямо зависит от доминирующих идейно-эстетических конвенций. А они создают, формируют, так сказать, специфическую оценку системы стоимостей, которую приносит принимаемое произведение, и этим способствуют его внутренней перестройке в процессе рецепции, иерархической перегруппировке его составных частей. Как раз этот процесс рецепции дает возможность многообразного воздействия литературного произведения на течение истории, актуализации то одних, то других особенностей и черт литературы и художественного произведения. В настоящее время трудно уже себе представить смысль литературной истории без исследования подобных изменений.

Процесс рецепции литературных достижений, несмотря на их отечественное или иностранное происхождение, не является односторонним явлением. Не только литературная конвенция производит определенную перестройку стоимостей, иерархии художественных частей принимаемого конкре-

[10] Ср. M. B a k o š. Základné aspekty literárnohistorického procesu. — In: Literárna historia a historická poetikà. Bratislava, 1968, p. 16.

тизированного литературного произведения, но и принятые достижения в какой-то мере участвуют в перестройке системы идейно-эстетических норм литературной конвенции в определенный исторический момент ее существования. Они умножают этим сумму определенных актуальных, живых стоимостей данной литературной ситуации. Амбицией литературной истории является открытие этой чувствительной и бесспорно сложной диалектики взаимных отношений между настоящим и прошлым литературным деянием, имея, правда, постоянно в виду, что предметом литературной консумации не является только достигнутое в отечественной традиции, но и в превзятое из более широкого межлитературного контекста. Забвение в литературно-исторической работе этих соотношений с развитием других наций, так же как и с иными отраслями художественной деятельности укрепляло традиционную, притом узко национальную концепцию литературной истории, знаменавшую абсолютизацию отдельного и недооценку общего. Сегодня литературная компаративистика прежде всего социалистических стран уже успешно, притом не только на словах, но и на деле, преодолевает эту непоследовательность в литературно-исторической работе, как об этом, кроме целого ряда других примеров, свидетельствует вспоминавшийся труд Института мировой литературы им. Горького в Москве, главная задача которого — написание настоящей сравнительной Истории мировой литературы, или, как это подтверждает созданная уже шеститомная История многонациональной советской литературы, то есть исследования в построении которых национальная специфика не только не игнорируется, но, наоборот, играет интегрирующую роль, объединяя отдельное в интересах общего.

В наши дни о преодолении прежнего дуалистического подхода к литературно-исторической работе в пользу однозначного монизма свидетельствует, например, более последовательно координированное усилие некоторых литературоведческих институций социалистических стран путем разработки историй отдельных социалистических литератур постепенно подготовить основания для объяснения социалистической литературы как межлитературного единства и целостности, как дифференцированного, но одновременно внутренне гомогенного содружества национальных литератур.

Говоря о дуалистической концепции литературного историзма, мы не отрицаем ни в коем случае практической необходимости синтезов национальной литературы, с одной стороны, и синтезов межлитературных общностей, вплоть до истории мировой литературы, с другой. Наоборот, истории национальной литературы, как определенной, относительно стабильной и во многом исходной литературно-исторической единицы, и истории мировой литературы, как конечной формы историко-литературного обобщения, останутся наряду с иными историческими обобщениями программой и практической целью литературного историзма. Дуализм концепции, однако, заключается в приложении иных гносеологических исходных пунктов в одном и в другом случае, а тем самым и в механическом отделении национально-литературных и межлитературных точек зрения, то есть понятий, которые уже своим существованием взаимообусловлены. Не может быть понятия национальной литературы без существования понятия мировой литературы, подобно как и понятие мировой литературы немыслимо без национально-литературного процесса. Теоретическая или практическая абсолютизация все равно национальных историй или историй, построенных без учета специфики национальных литератур, закономерно приводит к кризису литературного историзма, или же является результатом кризисе, неспособности объяснить функции и цели литературно-исторического обобщения в целом.

Nationale und interliterarische Konzeption der Literaturgeschichte

Dionis Dürischin

(Zusammenfassung)

Die vorliegende Arbeit behandelt die Frage über die dialektische Einheit zwischn dem Nationalen und dem Interliterarischen in der Literaturgeschichte. Der Autor behauptet, daß die Geschichte der Nationalliteratur, als konkrete, stabile und in gewissem Sinne grundliegende literaturhistorische Kategorie, und andererseits die Geschichte der Weltliteratur, als Endform der literaturhistorischen Verallgemeinerung bilden das Programm und die praktischen Ziele des Literaturhistorismus.

Absurd ist der Begriff „Nationalliteratur" außerhalb des Begriffes „Weltliteratur". Ebenfals ist die Weltliteratur unzulässig ohne die nationalliterarischen Prozeße. Die theoretische und praktische Absolutisierung der Nationalliteratur oder der Literaturgeschichte, aufgebaut außerhalb der Nationalliteraturen, führt gesetzmä ig zur Krisis des Literaturhistorismus und der literaturhistorischen Verallgemeinerung überhaupt.

Иван Шишманов и сравнително-историческото изучаване на културите и литературите на балканските народи

Георги Димов

В наше време сравнително-историческите проучвания на литературата било в национален, било в по-широка географска област или пък в международен аспект придобиват особена актуалност. Защото нашата съвременност именно се отличава с извънредно интензивно духовно-интелектуално общуване, с всестранен обмен на културни и научни завоевания, с все по-широки и сложни идейно-творчески взаимоотношения между отделни страни и народи, между представителите на художествената и на теоретико-естетическата мисъл. А това от своя страна определя актуалността на проблематиката на сравнителното литературознание, която днес се дискутира в световен мащаб, както и усилията на марксическата наука да обоснове и утвърди надеждни методологически принципи за подобен род научни изследвания, без каквито не могат да бъдат решени сложните и многообразни въпроси на литературното развитие.

Разбира се, подобно общуване е характерно не само за нашата съвременност, но и за предходните епохи. Макар и по-ограничено по обхват, то е стимулирало духовния живот на отделните народи, спомагало е за използуване опита на другите при решаване на собствени културни задачи, разширявало е идейния и твореския поглед на създателите на национални културни ценности, ускорявало е процесите на естетическото съзряване на отделните нации. Днес вече е всепризната и неопровержима истина, че всяка етническа общност в своето развитие се е опирала и на опита на другите народи, използувала е духовното наследство, натрупано през вековете — национално и чуждо. Това важи в еднаква мяра както за художественотворческата и общокултурната дейност, така и за научнотеоретическата мисъл.

Но ако досега се е осъзнавала необходимостта от изучаване и усвояване на опита в областта на художественото творчество в този аспект, то що се отнася до завоеванията на научната мисъл, тази необходимост не е била осъзнавана в същата степен, макар класиците на марксизма неедноkратно да са подчертавали значението и на научнотеоретическото наследство за по-нататъшното възмогване на диалектикоматериалистическото мислене при интерпретиране на духовно-творческите явления и процеси. Неслучайно такива видни марксисти — теоретици на изкуството — като Г. В. Плеханов, А. Луначарски, Т. Павлов са изучавали с особена настойчивост завоеванията на литературнонаучната и естетическата мисъл в домарксовия период, за да

разкрият дълбоките корени на материалистическото мислене в областта на теорията и практиката на изкуството.

В последно време все повече нараства интересът към научнотеоретическото наследство, към принципите и конкретните изследвания на онези учени от миналото, които са стояли на прогресивно-демократически позиции и са се домогвали до безспорни завоевания. Така например, изследвайки проблемите, свързани с възникването на марксическото литературознание в Русия, съветският учен А. П. Николаев с основание подчертава, че като източник за създаване на истинска научна теория на изкуството са служили не само художествените явления, но и теоретическите прозрения, характерни за някои литературни дейци, невключени пряко в марксическата методология. Оттук и все по-честото обръщане в наши дни към наследството на такива учени като А. Веселовски в усилията да бъдат поставени на материалистическа основа въпросите за влиянията и за взаимодействията в литературата, без, разбира се, да се амнистират някои техни несъстоятелни концепции.

В това отношение за нас българите особен интерес представлява наследството на видния учен Ив. Д. Шишманов в областта на сравнителното литературознание — един въпрос, който в цялост ще бъде разгледан на друго място. Тук засега ще се ограничим да посочим изходните му позиции и конкретни завоевания, когато разглежда взаимоотношенията на българската литература с литературите на някои други балкански народи. Оставеното от него в тази област днес буди интерес в две насоки — да се види в какъв обсег и в каква степен са били разглеждани на сравнително-историческа основа проблемите на възрожденската ни литература по отношение на другите балкански литератури, и, на второ място, да се види ръстът на Шишмановото историко-литературно мислене, когато търси закономерностите на литературното развитие, когато осветлява разнообразните фактори, обусловили бързия разцвет на литературата и културата ни през епохата на националното ни възраждане.

Несъмнено Шишманов е един от първите, които още в края на миналия век, непосредствено след Освобождението, пристъпва към едно сравнително-историческо разглеждане на възрожденската ни литература по отношение на другите славянски и балкански литератури. И веднага трябва да се признае, че в тези си усилия той се домогва до безспорни успехи — и когато търси и характеризира многообразните предпоставки — вътрешни и външни, — обусловили зараждането и бързия разцвет на новата ни литература, и когато разкрива взаимоотношения ѝ с литературите на други народи, с които нашите писатели и културни дейци са имали възможност да общуват в една или друга степен.

Още с първите си стъпки в областта на литературната история и критика младият учен се откроява със своите демократично-хуманистични разбирания. Враг на всякакви мистично-идеалистически концепции, той се стреми към научно-материалистическо обяснение на литературните явления и процеси, отрано осъзнава перспективността на сравнително-историческите изследвания. И неедноктатно ще подчертая, че принципите на сравнително-историческия метод крият големи възможности за осветляване на общото и специфичното, на националносвоеобразното и общозакономерното в духовния живот на всеки народ. Широките му познания върху развитието на европейските и на древните литератури, сериозните му занимания с произведенията на народното творчество са го довели до извода, че съществуват исторически обусловени взаимоотношения между културите на отделните народи, че приемствеността в областта на духовния живот е основна закономерност на всяко развитие. В това отношение нашият учен напълно споделя схваща-

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

нията на Г. Плеханов за ролята на взаимоотношенията и влиянията в литературното развитие, за това, при какви условия те са възможни, кога се оказват благоприятен фактор и могат да стимулират творческата енергия на един писател при развитието на една национална литература.

В многобройните си трудове по различни поводи и в различни аспекти той ще подчертава дълбокото си убеждение, че литературните явления, макар да се появяват и развиват при конкретни исторически условия, не са изолирани от предходните национални и чужди традиции в съответната област. Съществуващите приемствени връзки и взаимоотношения са толкова повсеобхватни и интензивни, колкото народите са по-близки в социално, битово, културно, географско отношение, колкото тяхното духовно развитие е в съзвучие с прогресивните тенденции на времето. Както в научните си изследвания, така и в университетските си лекции върху развитието на западноевропейските литератури Шишманов често обича да подчертава мисълта, че изследвачът на литературното и на общокултурното развитие трябва непременно да държи сметка за разнообразните форми на общуване и въздействие, когато иска да обясни генеалогията и характера на отделните явления. Тези, които по различни причини и съображения не искат да признаят взаимовръзките и взаимоотношенията между проявите на духа през отделните епохи, не биха могли да обяснят сложното развитие на духовния живот у различните народи, да осветлят разнообразните проблеми, които той поставя. Естетическите и културните идеи по разнообразни пътища и форми прескачат националните граници и стимулират зараждането на подобни явления в други страни или ускоряват тяхното развитие, разбира се, при благоприятни обществено-исторически условия. Тези концепции на нашия учен именно ни обясняват неотменните му усилия да разглежда на широка сравнителна основа многобройните естетически и културни проблеми, свързани с появата и развитието на едни или други художествени явления, с бързия подем на новата ни национална литература. Независимо от някои непоследователности и стеснени трактовки осъзнатите принципи и практическата литературоведческа дейност на Шишманов отразяват равнището и тенденциите на тогавашната материалистическа демократична наука.

Изходно методологическо начало за Шишманов е, че икономическите и политическите взаимоотношения между две страни, сходните тенденции на развитие подготвят почвата за една по-малка или по-голяма интензивност на духовно общуване, за взаимно културно влияние и обогатяване. В това отношение неговите концепции се родеят с тези на големия съветски компаративист В. М. Жирмунски, който пише: „Историята на човешкото общество фактически не знае примери на абсолютно изолирано социално (а следователно и литературно) развитие при отсъствие на взимодействие между отделните негови области. Колкото е по-културен един народ, толкова по-интензивни са неговите връзки и взаимодействия с другите народи."[1]

Много от съжденията на българския учен са в същата насока. Нещо повече, стремейки се от позициите на тези свои възгледи да разглежда еволюцията в духовния живот на народите, той признава, че успоредно с научната преследва и една етична цел „да привлече вниманието върху това, което повече сближава народите, отколкото върху онова, което ги разделя". Така той се издига много по-високо в сравнение с мнозина представители на буржоазната компаративистика по онова време.

---

[1] В. М. Жирмунски. Проблемы сравнительного изучения литератур. — В: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1963, с. 56.

И когато Шишманов говори предимно за влияния, и тогава той взема пред вид целия комплекс от социални и духовни предпоставки, обуславящи едно или друго влияние. Генезиса на едно явление той търси в различни насоки. При това той съвсем не разглежда влиянието като механическо възприемане или подражание. Съвсем не се отнася само до възприемане и възпроизвеждане на сюжети, образи, идеи, а за една творческа асимилация на опита на предходниците, за да бъдат решени собствени проблеми. Често опитът на другите служи само като стимулатор на вече зародили се художествени и общокултурни процеси или като импулс за осъществяване на собствени идейно-творчески задачи.

Заслужава внимание също така и обстоятелството, че Шишманов съвсем не разглежда сходствата в областта на литературата само като резултати на влияния. Сходните исторически условия пораждат и сходни естетически явления — не един път подчертава Шишманов. Оттук и необходимостта от типологическо разглеждане на художествените произведения. Наистина едно цялостно и задълбочено изследване на литературния процес предлага своеобразна смесица от исторически и типологически аналогии с явления, резултат на преки взаимодействия и влияния, които понякога трудно могат да бъдат разграничени. Но и тогава ерудираният български учен съумява да се ориентира в сложността на материала и да даде сравнително вярно обяснение на генезиса и характера на разглежданите произведения. При това той не свежда сравнително-историческите изследвания само до разглеждане на сходни и паралелни феномени. За него по-важно е да осветлява конкретните условия — в тяхната съвкупност и многообразие, които обуславят и появата на типологически явления с всичко национално или индивидуално специфично, което те неизбежно носят в себе си. Към такава трактовка се стреми българският учен, макар невинаги да успява да осъществи в пълнота тези си разбирания. Несъмнено само съвременната марксистка наука е способна на едно всестранно и научно убедително разглеждане на сложните процеси на взаимодействие и влияние, както и на онова, което е резултат на типологически аналогии.

* * *

Ерудиран в толкова много хуманитарни области, Шишманов съпоставя и сравнява, открива аналогии и там, където другите виждат само национално или индивидуално неповторими прояви. Да посочи и ролята на онова, което идва отвън, от традицията — национална или чужда, за него представлява първостепенна задача. Да посочи какво всеки народ, всеки творец влага в разработването на един мотив, с какво се родеят и с какво се разграничават художествените интерпретации на едно жизнено явление, е научен дълг на всеки изследовател — говори не един път Шишманов.

От подобни позиции именно той изхожда, когато изследва българската възрожденска литература, когато търси генезиса на едно или друго произведение от народното творчество, когато иска да открие предпоставките за появата на определени явления, когато обосновава резултатите от общуването на българската нация с другите балкански и славянски народи.

Още на 26-годишна възраст, едва завършил университетското си образование, Шишманов обнародва студията си „Значение и задачи на нашата етнография“[2]. Тази студия и днес ни респектира не само с богатата си пробле-

[2] И в. Ш и ш м а н о в. Значение и задачи на нашата етнография. — СбНУ, 1889, кн. 1.

матика и аргументация, но и с усилията на автора да търси далечните корени на паметниците на народното творчество, да изведе на по-висок етап фолклорните проучвания. Младият учен подчертава, че тези проучвания трябва да се ръководят не от някакви криворазбрани патриотични съображения, както на времето са постъпвали Раковски и Веркович, които търсели корените на всяка духовна проява единствено на национална почва. Въпросите, свързани с генезиса и с разпространението на различните жанрове на народното творчество, са много по-сложни, за да могат да бъдат разрешавани с ограничените познания на неговите безкритични поклонници от оная епоха — подчертава Шишманов. Колкото и да не харесва на „патриотите", сравнителното изучаване на фолклора доказва по един все по-убедителен начин, че голяма част от онова, което днес ние включваме в националното наследство, не е породено от национална почва, но е дошло отвън, от близки или по-далечни народи, като е претърпяло, разбира се, сложни изменения и метаморфози и понякога е твърде трудно да бъде разграничено заетото от самобитно националното. Необходими са широки познания, верен поглед за природата на духовните ценности, за да може да се види дошлото от далечни традиции било на собствения народ, било на други народи, както и онова, което е плод на конкретни национални исторически условия, на националния дух и т. н. Ето защо много рисковано е да се правят генерални обобщения за етническа принадлежност, за национална самобитност и т. н. само въз основа на изолирани фолклорни и етнографски материали — предупреждава българският учен. Тези предупреждения имат своето обяснение във факта, че по онова време неколцина от балканските фолклористи били в плен на подобни увлечения, ръководени от шовинистични подбуди и интереси. Трудно е да се говори за напълно национално оригинално творение, когато историческата съдба на Балканския полуостров е била твърде превратна, през него са преминавали много и различни племена и населението му носи в характера си твърде много хетерогенни елементи и черти, които не са могли да не се отразят и върху фолклорните и етнографските паметници. „Има ли страна да е претърпяла по-големи променения в етнографско отношение и по-ужасни катастрофи в историческо отношение от земите между Адрия и Черно море? Каква смесица от племена: тракоилирийци, гърци, келти, римляни, готи, хуни, словени, турци и пр. Кой ще определи елементите на всеки един от тия народи в техните потомци?" — пита Шишманов. Тези земи са били театър на различни завоевания. Оттук и големия риск да се иска да се утвърдят теории за етническа принадлежност и абсолютна оригиналност на мотивите и сюжетите и т. н. само върху основата на няколко елемента, на няколко думи. „Ако има от какво да се боят и да се пазят народите на Балканския полуостров, то е именно от подобни плиткоумни теоретици, които вършат много големи пакости, отколкото сами могат си представи."[3] Колко много политически конфликти са били предизвикани от подобни теоретици, които в своя шовинизъм и скромни познания не можаха да допуснат сложността на духовните взаимоотношения между народите, нито да видят разнообразните предпоставки, обусловили една или друга народнотворческа изява.

Застанал именно на такива методологически позиции, използувайки широко възможностите на сравнителния метод, Шишманов коригира схващания и трактовки на редица фолклористи, опровергава техни изводи относно генезиса на една или друга фолклорна творба, относно нейната етническа принадлежност и т. н. Така при всичкото си уважение, което има към делото на Вук Караджич, нашият учен не споделя мнението му, че българите

[3] Ив. Шишманов. Цит. съч., с. 31.

никога не са имали своя народна епика и че следователно, колкото и каквито юнашки песни имаме, всички са заети от сърбите. Отхвърляйки подобни схващания, Шишманов привежда разнообразни свидетелства, за да докаже, че още през XIV в., много преди епохата на Марко Кралевич, българите са притежавали юнашки песни наравно със сърбите. Даже и след завладяването на Балканския полуостров от турците българите са продължавали да пеят своите любими юнашки песни, които са възпявали подвизите на народните герои и този факт бил нееднократно потвърждаван от множество чуждестранни пътешественици.

Школуван в толкова много области на духовната култура, Шишманов често припомня дълбокото си убеждение, че всестранното сравнително изучаване на фолклора довежда неминуемо да заключението, че между различните народи е съществувал дух на взаимност и приемственост. При всичката им народностна самобитност има и твърде общо между тях. И наистина колко много балканските народи си приличат по нрави и обичаи! Колко те са близки по възгледи и концепции за природата, за живота, колко си приличат по нрави и поверия! Тази общност в духовния свят на балканските народи в далечното минало е предпоставка за сътрудничество и в по-ново време. До такова убеждение идват все повече учени, които гледат непредубедено на историческите факти. „Това съзнание не можеше да не се отрази благотворно и върху политическите възгледи на фолклористите, мнозина от които действително броят между най-горещите проповедници на братството и съгласието между народите, и в същото време между най-върлите защитници на правата им против всички тирани и узурпатори" — пише Шишманов, опирайки се на множество примери от балканската и световната история.[4] Така още в тази своя първа студия, стремейки се да насочи към една по-научна трактовка на фолклорните проблеми, ученият-хуманист иска да реши и етични задачи — да разкрие корените на някои от предпоставките, които често подхранвали политически недоразумения и конфликти между балканските народи. И в своята многолетна научна и обществена дейност той не ще престане никога да подчертава това, което свързва тези народи, да ги насочи към сътрудничество в името на по-високи духовни цели.

Умението на Шишманов да подходи сравнително-исторически към разглеждането на една творба и оттам да посочи сходствата и различията в духовния живот на балканските народи се откроява особено релефно в неговия обемист труд „Песента за „мъртвия брат" в поезията на балканските народи"[5]. Това, което бе само подхванато в първата студия, тук е предмет на конкретна научна интерпретация. Школуваният фолклорист поставя легендата за „мъртвия брат" на един изчерпателен сравнително-исторически анализ, за да ни покаже колко различни смислови и формално-художествени трансформации претърпява този общ мотив при поетическата му трактовка у различните балкански народности. Сравнявайки отделните редакции при опоетизирането на тази легенда, нашият учен открива прилики и отлики, които той обяснява в зависимост от характера, бита, душевността, традициите на отделните нации. Въз основа на един детайлен анализ на различните поетически версии той идва до убедителни изводи за бита, за идейно-нравствения и психическия свят на тези народности, чиито национални особености са се отразили така ярко в отделните редакции на толкова популярната балада. По такъв начин Шишманов ни разкрива типологическите сходства на естетическите феномени, зародени и изявени в среди, близки в социално,

[4] И в. Ш и ш м а н о в. Цит. съч., с. 30.

[5] И в. Ш и ш м а н о в. Песента за „мъртвия брат" в поезията на балканските народи. — СбНУ, 1896, кн. 13; 1898, кн. 15.

географско или общокултурно отношение. Наистина били са необходими много познания за социалния и духовния живот на епохата, когато е опоетизиран този мотив, чийто генезис и разпространение ни насочва към дълбока древност, навежда ни на разностранни проблеми. И каква богата аргументация, каква способност за вникване в съдържателната и идейно-художествената структура са били необходими от страна на учения, за да ни разкрие грешките и слабостите на своите предходници, занимавали се с многообразните поетически реализации на тази легенда. Той е трябвало да бъде широко школуван и в литературната, и в културната история, в демографията и психологията и т. н. И нещо повече—да умее да прилага сравнително-историческия метод, за да може да разграничи национално обособеното от общото в различните варианти и оттам да направи социологически и психологически изводи за народите, в чийто фолклор този мотив е имал едно или друго разпространение. „Като предприемаме да напишем историята на едно сказание, ние си поставяме за задача да дадем не само един принос към сравнителния фолклор, собствено сравнителната литературна история, но и един малък принос към демопсихологията на балканските народности. Генеалогията на едно сказание, даже да е то от кръга на такова едно знаменито произведение като „Ленора" на немския поет Бюргер, не би имало голямо значение, ако не би бил един важен показалец за международните, междуплеменните отношения и културни влияния, които са обусловили тая генеалогия, а тъкмо нашето сказание, ограничено върху една определена група от народности, е един рядък предмет за демопсихологически наблюдения"—пише Шишманов.[6] Никой от многобройните изследвачи на този проблем не го е разглеждал в такъв аспект и с такава широта. Затова трудът на българския учен представлява ново явление и със сравнителния подход, с който са осветлени въпросите, и по богатство на използуваните варианти на опоетизираната легенда у различните балкански и други народи. И неслучайно този Шишманов труд привлича вниманието и извиква възхищението както на български, така и на чужди учени.

Ако проблемът за генезиса на песента за „мъртвия брат" не е бил разрешен по задоволителен начин въпреки големия брой изследвания, това се дължи по думите на Шишманов на използуваните методи. Никакво убедително заключение не е възможно, преди да бъде решен въпросът за „генеалогията на различните балкански варианти на легендата за „мъртвия брат". Тежестта на целия проблем лежи тук и не се ли реши предварително кой от тия варианти има право да се смята за оригинален, напразна е всяка стъпка по-нататък. От отговора на това ще зависи в коя посока трябва да се търси първоизточникът на песните за „мъртвия брат" — дали в славянска, гръцка или друга някоя област — пише Шишманов.[7] И сега той не пропуска да подчертае, че формалните сравнения, които не държат сметка на мястото и времето на появата на една версия, за социалните условия, при които тя е била разпространена, не могат да доведат до задоволителни резултати. Тук българският учен се стреми да разкрие причините за сходствата и различията между отделните варианти на поетическия мотив не толкова в сферата на преките влияния, колкото в своеобразието на социалната и културната атмосфера в сходството на народната психология, във възгледите за изкуството. Оттук той тръгва именно когато проследява как общият мотив е бил опоетизиран у различните народи съобразно специфичните условия, поетическите

[6] Ив. Шишманов. Песента за „мъртвия брат". . . — Избрани съчинения. Т. 2. С., 1966, с. 147.

[7] Пак там, с. 131.

традиции и т. н. на една или друга страна. Така в противовес на практиката на буржоазните компаративисти в онази епоха усилията на Шишманов са насочени не само да установи сходствата, но и различията, чиято важност съвсем не е по-малка в сравнително-историческите проучвания. Защото именно различията са, които позволяват да се съди за оригиналността, която внася всеки народ, всеки индивид, всяка епоха при трактовката на един общ мотив или в използуването на една или друга художествена форма. Нещо повече — при определяне генезиса на балканските версии за „мъртвия брат" „трябва да се изложи и вървежът на филиацията, особено в тия случаи, гдето забелязваме някои по-съществени отклонения". И ученият ще търси да се „намерят вътрешните причини на измененията". Оттук и особената настойчивост на Шишманов да бъдат събрани и обнародвани по възможност по-голям брой варианти на това сказание, за да се даде възможност да се приложи в широта и дълбочина методът на сравнително-историческите изследвания. „Една наглед нищожна подробност, уловена за първи път в една новозаписана песен или приказка, е често достатъчно да хвърли неочаквана светлина върху цял един труден проблем. При това ние се абстрахираме съвършено от ползата на вариантите за диалектолога, за демопсихолога и пр. Така съвсем не е безинтересно да се знае на какво се дължи голямата популярност на известен мотив и ограничеността на други; защо някои народи предават известни песни или приказки без големи изменения, когато други подлагат същите теми на най-разнообрана матеморфоза; кои са условията, които предизвикват подобни по-бавни или по-бързи изменения; каква е ролята на обреда и обичая в тия изменения, ролята на естетичния вкус, на нравствените понятия и пр." — пише Шишманов.[8]

Характерна черта на Шишмановия изследователски метод е стремежът да прави сравнителни наблюдения и върху други аспекти на фолклора на балканските народи, върху обичаите и нравите, върху материалната и духовната култура, върху някои психологически, социални, нравствени особености и т. н. Затова идва и до непреходни по своята значимост заключения. Той е чужд на самоцелните формални анализи. Целият му научен арсенал е насочен да може да вникне колкото се може по-дълбоко в душата, в интелектуалния и емоционален свят на тези народи, които са допринесли в една или друга степен (според националната си култура) за поетическата реализация на един и същ сюжет.

Анализът на поетиката и на стихосложението на всяка от многобройните версии предлагат на Шишманов аргументи да реши още един проблем — твърде дискутиран на времето — проблема за епическия размер на балканските народни песни. Нашият учен опровергава теорията, поддържана от мнозина, че десетосричният размер „е изключително продукт на сръбската народна поезия и следователно навред, гдето се докаже неговото присъствие, може да се предположи заимствуване от сръбски"[9]. Въз основа на обстоен анализ Шишманов доказва, че този епически размер, известен като „сръбски десетерец", е еднакво характерен и за сръбската, и за българската народна поезия и следователно не може да се правят въз основа на това изводи за произхода на нашата епика, нито да се смята, че българите нямали юнашки песни, а само хайдушки.

Без да се спираме на всички въпроси, които осветлява Шишманов във връзка с генеалогията и разпространението на мотива за „мъртвия брат", в случая по-важно е да подчертаем насоката на неговите разсъждения и тър-

[8] И в. Ш и ш м а н о в. Песента за „мъртвия брат" . . . — Избр. съч., Т. 2. с. 133.
[9] Пак там, с. 201.

сения, усилията му за най-широка сравнително-историческа трактовка, за да се види и приносът на всеки един от балканските народи в опоетизирането на този народен поетически мотив. Възстановявайки пътищата на разпространение на този мотив сред различните народи, Шишманов надмогва твърде стеснената теория на Бенфай и прави крачка напред в сравнение с тезата на Ал. Веселовски, посочвайки как един общ мотив получава различна социална, философска, психологическа интерпретация. В тези случаи приликите се ограничават само във външната форма, в известни външни черти, докато идейното и естетическото съдържание остава твърде различно, съобразно националните особености на всеки народ.

Когато разглежда оригиналността на един автор, Шишманов обича често да припомня, че оригиналността не се състои само в сюжета на произведението, но също така и в начина, по който той е интерпретиран. Величието на Шекспир с нищо не се накърнява от факта, че той е заемал сюжети от средновековните хроники или от италианските новелисти, защото той разработва този сюжет по един неповторимо индивидуален и оригинален начин и всеки ред от неговите драми, всяка мисъл е типично шекспировска. Фолклорът по думите на Шишманов представлява нещо аналогично.

Така българският учен съумява да надмогне наивните романтични схващания относно същността на националното в народните творения, разкрива диалектическата природа на националното в неговите разнообразни форми. Тези негови правдиви концепции са обусловени от дълбокото убеждение за диалектическата зависимост между литература и общество, за ролята на предходните традиции, на конкретните условия, при които една култура може да влияе на друга.

При това той неедноктатно подчертава, че сложните проблеми относно генезиса и разпространението на едно явление могат да бъдат разрешени, като се използуват възможностите и на другите клонове на хуманитарните науки. Така още в ония години той предугажда някои от изискванията и тенденциите на сравнително-историческите изследвания, които днес марксическото литературознание реализира в пълнота. На много места в неговите трудове ще срещнем мисълта, че сравнителните изследвания не биха довели до верни изводи, ако не се извършват върху една широка социално-историческа, етническо-психологическа основа, ако не се тръгне от материалистическите схващания за развитието на обществото и на културата, ако не се вземат пред вид всички взаимозависимости и взаимообусловености, които съществуват в духовно-интелектуалния живот. Така Шишмановите изследвания подсказват идеи и принципи, които могат да служат като изходно начало за по-нататъшни изследвания в областта на сравнителното литературознание.

* * *

Както е известно, Шишманов е един от първите ревностни изследвачи на възрожденската епоха, на възрожденската литература и култура. И сега той ще следва своя сравнително-исторически метод, убеден, че не могат да бъдат правилно осветлени многообразните литературни феномени от онова време, ако не се разглеждат и във връзка с подобни процеси в другите балкански и славянски страни, ако не се държи сметка за онова, което идва у нас по линията на преките или косвените контакти с гърци, сърби, руси, румъни. И сега чуждото той смята само за стимулатор на вътрешните, исторически обусловени национални процеси. Степента на въздействие е толкова по-голяма, колкото връзките, общуването на българите с другите балкански народи са били по-интензивни и всеобхватни.

Ако през възрожденската епоха, когато е трябвало да се повдига националното съзнание на българите, да се утвърждава у тях чувството за национална и културна пълноценност, било е напълно оправдано и наложително да се изтъкна приносът на нашия народ в културната и политическата история на другите народи, особено на славянските, то новите времена налагали да се разкрие какво ние сме взели от тях в усилията си да отхвърлим многовековното иго и да изградим нова национална литература и култура. В извънредно интересната си студия „Наченки от руско влияние в българската книжнина“ (1899) той неедноkратно подчертава, че ние сме вече достатъчно зрели и силни, за да нямаме нужда от „възбудните средства на патриотичната критика“, че можем да признаем и „чуждите заслуги в нашето възраждане“. Новите времена налагали обективно и трезво осветляване на явленията в областта на духовния живот. „Идеята за самородността на отделните национални култури въобще все повече и повече отстъпва пред добитото по научен път съзнание, че още от най-древни времена се е извършвала размяна в културните понятия и добивки на разните народи и че даже такава наглед оригинална култура като старогръцката, майка на всички модерни цивилизации, е изникнала под силното влияние на древния Изток. . .“ Следователно не може вече да се говори за напълно автономен, оригинален характер на каквато и да е национална култура. Дори и „чистите естетици“ започват да „разбират естествените условия на всяко развитие“ и започват да се отказват от своите схващания за чистотата на националните култури — пише Шишманов. Защото вече е неопровержима истина — продължава българският учен, — че културата е продукт на множество и различни фактори и че колкото и един народ да се държи настрана от външни влияния, той никога не може да опази своята чистота, своята пълна оригиналност, ако въобще такава чистота е съществувала някога.

Изучил конкретните факти на общуване на нашия народ с другите балкански народи през възрожденската епоха, когато народът ни тръгва по пътя на своето национално самосъзнание, Шишманов иска да разкрие как това общуване е въздействувало върху културно-просветния живот на българите, върху формирането на новата ни литература. И бърза отново да припомни, че това не означава, че тази наша литература е загубила своята национална самобитност, както някои са уверявали. Тези контакти само са стимулирали интензивността на разкрепостената творческа енергия, която за кратко време намира израз в една широка гама от творения от различни жанрове. Шишманов бърза да успокои онези, които се страхували, че с признаването на чуждите влияния се проявявало някакъв национален нихилизъм, и подчертава, че чуждото съвсем не обезличава националното, когато то е творчески асимилирано и използувано за решаване на конкретно-исторически нужди.

Много от Шишмановите изследвания върху възрожденската литература разкриват онова, което е дошло от съседна Гърция и в една или друга степен е благоприятствувало вътрешните национални процеси. Достатъчно е да се прегледат неговите трудове, посветени на такива дейци като Н. Рилски, К. Фотинов, И. Добровски и др., за да се види това, което е дало „гръцкото училище за зараждането на българската просвета въпреки интригите и омразата на Фенер“. Въпреки асимилаторските усилия на гръцката патриаршия първите български възрожденски дейци са минали през гръцките училища и посредством гръцката литература са влезли в досег с европейската култура и по този начин започват да чувствуват по-дълбоко проблемите на собствения си народ. Все в тая насока Шишманов обяснява и мотивите, поради които някои просветени българи прегръщат елинизма, мотиви в повечето случаи

от икономическо естество. Във всеки случай българският учен разграничава елиноманията — една от големите злини на времето, от елинофилството — фактор от голямо значение за културното възраждане на българите през първите десетилетия на възрожденската епоха. Препоръчвайки на своите ученици гръцката образованост, нашите хуманисти естествено и не мислеха, че помагат да денационализирането на своя народ. Те знаеха, че учениците им тъкмо в гръцките училища ще видят най-добре какво значи да обичаш своя народ и език. И Фотинов, и Райно Попович, и Христаки Палович, и Неофит Рилски бяха въпреки своето елинофилство големи патриоти. „Такива станаха и техните ученици“ — пише Шишманов в своята студия „Увод в историята на Българското възраждане“[10].

Все със същата широка аргументация Шишманов говори за насоката на гръцкото влияние, за конкретните форми, в които то се проявява, за последствията от него, за времето, когато то отслабва поради появата на нови задачи пред българската нация, когато тя в своето ускорено развитие се обръща към руската литература. И тук Шишманов показва солидните си познания върху културния живот на Гърция през оная епоха, както и верен усет за процесите, които започват у нас под влияние на идеите, характерни за гръцката литература. Стига само да се припомни борбата за въвеждане на говоримия език в литературата, борба, предизвикана от историческите нужди на възраждащата се българска нация, но стимулирана и от идеи на такива гръцки хуманисти като Корай, който се бори против въвеждането на старогръцки в училищата и литературата. Заедно с посочването на контактите и връзките Шишманов анализира обстойно и условията, при които са били възможни тези контакти, разкрива как чуждото се изменя съобразно задачите, традициите, националната психика и т. н. на българина.

Все в подобен сравнително-исторически план Шишманов разглежда и общуването на българските възрожденци със сръбската литература. Развивайки се при много по-благоприятни условия, сръбската литература завоюва и по-рано безспорни успехи и привлича вниманието на мнозина български просветители и книжовници, жадни да разширят своите духовни хоризонти. Контактите между сърби и българи през отделните периоди са били толкова тесни, че независимо от тяхната национална принадлежност голям брой хора на перото са работили с еднаква ревност за развитието и на сръбската, и на българската литература — подчертава нашият учен. Писатели като Христофор Жефарович, Марко Тодорович, К. Огнянович, Сима Милутинович и други са развивали особено плодотворна дейност в тая насока. А колко силно е било влиянието на Доситей Обрадович върху Софроний Врачански! Шишманов само зачеква тези въпроси, като съзнава, че тяхното пълно осветление предполага нови проучвания. „Но какво е било личното влияние на Доситей върху някои българи в сравнение с общия дух, който той, заразен от просветителските идеи на XVIII в., внесе в сръбската и българската литература, па и в живота чрез своя рационализъм, чрез своя култ към здравия разум, чрез своята омраза против религиозния фанатизъм и калугерски паразитизъм, чрез своята вяра във всемогъществото на просветата и науката, чрез своите грижи за женското образование и т. н. Защото не бяха ли това основните идеи в мирогледа и на нашите просветители от типа на Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Фотинов и др.?“ Колко показателно е — продължава Шишманов, — че съчувствието на Обрадович към българите се подема от други — като поета Йован Ст. Попович, започнал писател-

[10] И в. Ш и ш м а н о в. Увод в историята на Българското възраждане. — В: Избр. съч. Т. 1. С., 1965, с. 54.

ската си кариера с елегия, посветена на българите, отпечатал в собствената си печатница в Крагуевац безплатно някои книги на български възрожденци. Или като видния сръбски книжовник Вук Караджич, „който пръв запозна учения свят с граматическите свойства на българския език в соя знаменит „Додатак к Санкт-Петербургским рјечницима . . .“ (1822), дал и за първи път образци от българската народна поезия в своята „Народна сръбска песнарица“.

Този почин на сръбския фолклорист изиграва историческа роля, пробужда интереса на световната научна общественост към българското народно творчество. Изследвайки особеностите на българския фолклор, той успява да събуди интереса и на „руските слависти, които от своя страна повлияха и върху общото политическо настроение на Русия и особено на славянофилите към народа — създател на цяла черковнославянска литература, обща за българи, сърби, руси“ — пише Шишманов. Съжденията на българския учен в тази насока повдигат и нови въпроси, които не могат да бъдат разрешени освен чрез един обстоен сравнителен анализ на социалния и културния живот на епохата. Сам той непрестанно ще се стреми към такава сравнително-историческа трактовка на факти и явления, чийто генезис открива в литературите на други страни.

Колко показателен в това отношение е обемистият му труд „Изворите на „Мати Болгария“ от Неофит Бозвели. За да осветли това бележито произведение откъм неговата генетическа и функционална страна, с всички онези особености, които то носи в съдържание и във форма, в емоционален патос и език, Шишманов се впуска в дълги исторически екскурзии, за да изследва как диалогическият жанр се е зародил и развивал у отделните народи през различните епохи — от дълбока древност до наши дни. За тая цел ученият ще търси да установи взаимоотношенията на този литературен жанр със социално-историческите условия, при които се проявява, с философските, психологическите идеи на времето, с идеологията, психиката, темперамента на отделните народи, сред които е намирал едно или друго разпространение. Този широк обхват на обективните и субективно-психологическите предпоставки, обусловили появата на този своеобразен литературен жанр, му дават основание да заключи, че той се развива във времена на интензивен обществен живот, когато назряват нови социални и културни процеси. Все така убедително Шишманов заключава, че авторите на полемични диалози са обикновени хора с буен темперамент и борческа воля. И оттук прави заключение — колко естествено е било и нашият бунтовен възрожденец Н. Бозвели да се насочи към такава форма на изява, за да сподели патриотични и човешки тревоги, философски прозрения, социално-нравствени терзания.

Културноисторическите екскурзии, които прави Шишманов из византийската и гръцката литература, из средновековната сръбска и руска литература, се съпътствуват от проникновени наблюдения и интересни съждения, изградени на широка сравнителна основа. Без да смятам за необходимо да привеждам тук целия доказателствен материал, ще посоча само един пример, който Шишманов широко коментира. Чрез един убедителен анализ той доказва наличието на твърде общи положения между Неофитовия диалог „Мати Болгария“ и поемата на сръбския писател Йован Ст. Попович „Слезы ими же Болгария нещастие лета 1374 сбывшее ся оплакивает“, печатана още през 1825 г., където България е персонифицирана в духа на Неофитовия диалог. Открил лично единствения екземпляр от тази поема в Будапеща, Шишманов й отделя особено внимание, защото „представя първата поетическа персонификация на България в художествената литература“. Все на такъв подробен анализ той подлага и една друга сръбска поема — „Мати

Сербия и син Сербии", излязла във Венеция през 1815 г. Обстоятелствените сравнителни съпоставки довеждат нашия учен до заключението, че тези две поеми не са били без значение за Бозвели, когато у него се породила и съзряла идеята да опише страданията на своята родина в диалогична форма.[11] Разбира се, макар че установява немалко общи черти между някои сръбски и гръцки диалози и диалозите на Н. Бозвели, Шишманов подчертава, че в случая съвсем не се отнася за някакво механическо подражание. Оригиналната личност на автора на „Мати Болгария", неговият страстен темперамент, неговите патриотични и социални пориви са ударили дълбок печат върху съчиненията му в диалогична форма — един горещ апотеоз на поробеното отечество и неумолимо обвинение срещу неговите поробители.

Изследването на Шишманов върху изворите на „Мати Болгария" свидетелствуват още един път за умението, с което той прилага сравнително-историческия метод, чрез който само може да се види и онова, което идва от традицията — национална и чужда, и онова, което внася всеки автор при използуването на една литературна форма.

За разлика от някои буржоазни историци, които виждаха причините за закъснялостта на Българското възраждане в сравнение с възраждането на някои други балкански страни главно в характера на отделните нации, Шишманов търси тези причини в икономическите и социалните особености на живота на българите. Поради своето географско положение те са били подложени на най-жестоко потисничество от страна на Османската империя и всяка будна мисъл е била задушавана и преследвана. Съвсем друга е била съдбата на гърци, сърби, румъни, които са могли да поддържат контакти със Западна Европа, да търгуват с други развити страни, да създават развити просветни огнища и т. н. Така те са могли много по-рано да привлекат вниманието на обществеността в Западна Европа, интереса на бележити учени, писатели, поети, да развиват по-свободно един по-независим културно-просветен и икономически живот. А България е трябвало да преодолява много по-големи пречки, но затова пък и величието на подвига, извършен от българските възрожденци, се откроява много по-релефно.

В своята интересна студия за „Паисий и неговата епоха" (1914) Шишманов прави интересни съпоставки, за да се види целият контраст в социално-историческите условия, при които е живял Паисий, и онези, които тогава са характеризирали живота в Западна Европа. И оттук да направи изводи за историческата мисия, която изпълнява авторът на „История славяноболгарская", „пръв показал на българския народ, как да се обособи, да се оформи, да се осъзнае като нещо отделно от другите балкански етнически единици".

Изобщо всичките му студии, посветени на Българското възраждане, са изградени все върху широки сравнения на зараждащите се национално-възрожденски процеси с онова, което по онова време съществува в съседна или по-отдалечени страни в съответните области. На полезността и целесъобразността от такива проучвания той непрестанно указва и на колегите си от чужбина. С какъв интерес той посреща съчинението на професора от Букурещкия университет Йон Богдан, озаглавено „Румъните и българите". Това съчинение отново дава повод на Шишманов да настоява върху необходимостта от системни сравнителни проучвания в областта на културните отношения между българи и румъни.

В неуморните си усилия да осветли по-цялостно и всестранно литературните и културните феномени от епохата на националното ни възраждане,

[11] И в. Ш и ш м а н о в. Избр. съч. Т. 1. С., 1965, с. 166 и сл.

т. е. от оная епоха, когато българският народ отново се появява на историческата сцена и властно предявява своите права, Шишманов подлага на обстойно изследване всеки факт, всеки контакт на българските възрожденци с нашите съседи, всеки случай на взаимодействие между балканските народности. За тая цел той се рови из библиотеките и архивите на балканските столици, събира сведения от всякакво естество, за да открие аналогии или взаимодействия, типологически или уникални прояви на националния творчески дух. Какво изобилие от най-разнообразни материали за сравнителни проучвания съдържат двете му студии за Н. Бозвели или не по-малко интересният труд за Н. Рилски. И сега литературният и културният историк изследва всеки факт от книжовната дейност на този пионер на духовното ни пробуждане, всеки досег, който той е имал с гръцката или сръбската книжнина. На едно място признава, че събира материали за една специална студия „Българите в живота и преписката на Вук Караджич". Във връзка с това интерес представлява и студията му, посветена на заслугите на големия хърватски славянофил, владиката Йосиф Щросмайер, за издаването на сборника на братя Миладинови. Със същото старание Шишманов разкрива всичко онова, което един от първите идеолози и организатори на българското националноосвободително движение Г. С. Раковски е могъл да получи от сръбската общественост и книжнина за осъществяване на своите литературни, публицистични и революционни планове. Подчертани са и усилията на този самобитен енциклопедист в знания, занимания и планове да създаде един съюз на балканските народи против общия неприятел — Османската феодална империя. Обявявайки се срещу шовинистичните домогвания на управляващите кръгове на тези страни, българският революционер не престава да обосновава мисълта, че балканските народи имат общи интереси, което ги задължава да си сътрудничат без предубеждения и себични кроежи.

Неуморният изследвач на културните взаимоотношения между балканските народи през различните исторически периоди е и ревностен радетел за развиване на взаимните връзки, на сътрудничеството в ново време. В един момент, когато управляващите буржоазни среди и у нас, и в Сърбия са се мъчели да разгарят и шовинизма, да насаждат омраза сред отделните балкански народности, Шишманов излиза със статии, в които обосновава необходимостта от тясно общуване и културен обмен между тия етнически общности. В това отношение показателна е статията му от 1913 г., озаглавена „Сърби и българи", където с рядка логичност и убедителност обосновава идеята за създаване на един Балкански съюз. Но като първо условие за такова всестранно сътрудничество сочи премахването на шовинизма сред сръбските и българските кръгове. „Няма нищо по-погрешно от това да се позоваваме на границите на някогашните държави на Крум, Симеон или Душан и т. н. Нашите средновековни държави нямат нищо общо с националните колективи от новите времена" — пише Шишманов. Тези държави са били резултат от завоевателната политика на българските и на сръбските властвуващи династии. И като подчертава общото в миналото — традиции, език, култура, — ученият-хуманист заключава, че „трябва да изчезне старата империалистическа идеология на Душана и Симеона" и отношенията между двата народа да се определят „от изискванията на новите демократически принципи на свободата, самоопределението и солидарността". И отново заявява, че е готов да съдействува всеотдайно на всяка инициатива за сближение на балканските народи, за всестранно научно и културно сътрудничество.

Подобни въпроси той повдига и в богатата си преписка с учени от балканските страни. Тук той засяга и множество чисто научни проблеми, затова тя е още едно доказателство за усилията на българския учен да изследва не само

разнообразните форми на културно сътрудничество в миналото, но и да призове за разглеждане на духовния живот на балканските нации върху една широка сравнителна основа, за да се дойде до научната истина относно генезиса на явленията, относно общозакономерното и националноспецифичното в едни или други явления.

Изобщо за разнообразната научна дейност на Шишманов са характерни усилията му да осветли целия комплекс от условия и предпоставки, при които се заражда и развива младата ни възрожденска литература, чиито представители са били в досег с духовния живот на една или друга нация на Балканския полуостров. Винаги търси да установи плодотворните резултати на това общуване, дълбоко убеден, че всеки художествен феномен носи в себе си и нещо от онова, което вече е съществувало било в домашната, било в чуждата традиция, при всичките новаторски черти, които е имал. Затова и научното дело на Шишманов представлява важен момент в утвърждаването на сравнително-историческия метод на изследване. Той е един от първите, който съзнава, че както фолклорът, така и литературата, пък и другите форми на естетическа изява на балканските народи предлагат благодатен материал за подобни изследвания. При това ученият-компаративист разбира многоаспектността на тези изследвания — те могат да бъдат насочени и към анализ на контактите и взаимоотношенията между отделните автори или да бъдат ориентирани към установяване на типологически аналогии, характеризиращи националните литературни и общокултурни процеси. Но и за двете насоки на подобни сравнителни изследвания е било необходимо да бъдат издирени разнообразните исторически факти, да се намери тяхната взаимовръзка и оттам да се премине към разкриване на спецификата при тяхното художествено интерпретиране, да се установят естетическите форми, в които са намерили изява национални и социали борби и тежнения, психологически и философски възрения, идеите на времето изобщо. Само на тази основа ще се открои ролята на международните културни взаимоотношения в развитието на различните национални литератури, във формирането и рзвитието на всеки автор, в утвърждаването на едно или друго литературно течение. И още—ще се види при какви условия литературните контакти могат да упражнят творческо въздействие и кога те не довеждат до някакви по-плодотворни резултати. Така както взаимоотношенията вземат различни форми през отделните епохи, и резултатите от тях биват с различно съдържание — не един път припомня Шишманов. При това само онези влияния стимулират развитието на литературата, които са съзвучни с националните традиции, със социално-историческото развитие, които не влизат в противоречие с националния характер и психология. Оттук и необходимостта при сравнителните изследвания да се анализират не само литературните явления, но и цялостният национален и културен живот на страните, които са общували в една или друга степен. Детайлното познаване на националните литератури, на техните най-характерни представители, на различните литературни течения и школи, на нравствените, естетическите и философските концепции на времето, на социологическите и психологическите идеи и т. н. представлява необходима предпоставка за всяко сериозно сравнително-историческо проучване. В такава насока са разсъжденията на Шишманов, които той развива в една или друга форма в многобройните си историко-литературни и фолклорни трудове.

На сегашния етап от общественото и научното развитие, когато сътрудничеството и взаимното опознаване на народите се налагат с всичката категоричност и неумолимост, задълбоченото изследване на взаимоотношенията и контактите между отделните национални литератури и култури, в която

област Шишманов утвърди такива богати, плодотворни и перспективни традиции, е жизнена необходимост за по-нататъшното културно-естетическо възмогване на народите.

Ivan Šišmanov et l'étude historique comparée des cultures et littératures des peuples balkaniques

Georgi Dimov

(R é s u m é)

L'héritage de l'éminent savant bulgare Ivan Šišmanov dans le domaine de l'étude historique comparée des littératures balkaniques, slaves et occidentales contient des problèmes intéressants d'aspect historico-littéraire, théorico-méthodologique, ethno-psychologique, esthétique et culturel général.

Dès la fin du XIX^{e} s., Šišmanov, le premier, comprend la nécessité d'une étude comparée intégrale, aussi bien du folklore des peuples balkaniques que des phénomènes et processus qui caractérisent le développement historique de cette région géographique, afin de voir les régularités communes et les spécificités de la vie de l'esprit de chaque peuple. Dès cette époque il souligne maintes fois que les recherches comparatives ne peuvent mener à de justes conclusions que si elles sont effectuées sur une large base socio-historique, ethno-psychologique et philosophico-morale.

Ses œuvres nombreuses dans ce domaine, indépendamment des contradictions isolées que l'on trouve dans certaines d'entre elles, sont une étape dans la formation et le développement de la science littéraire comparée bulgare qui, à la fin du siècle dernier et au début de notre siècle, se mesure déjà avec les grandes réalisations de la science mondiale dans ce domaine.

Някои въпроси на преводната литература на Българското възраждане (40-те — 70-те години на XIX в.)

Лиляна Минкова

Изграждането на възможно по-пълна и, което е особено важно, на една цялостна картина на преводната литература от периода на Възраждането би донесло значително за изясняването на съществени въпроси, свързани с формирането на възрожденската култура, с възникването и развитието на новата българска литература.

Изложеното тук е резултат от един опит да се представи по-обобщено чуждестранната литература, преведена на български и публикувана от 40-те години на миналия век до Освобождението.

Първата констатация, до която води такъв опит, е, че преведеното представлява предимно литературата на европейското Просвещение. Творбите, които не принадлежат към него, са малобройни и се оказват често пъти свързани с просвещенските традиции. Литературните течения на Просвещението — класицизъм, сантиментализъм и просвещенски реализъм — са представени твърде многостранно, в най-различни оттенъци, разновидности, смесени и преходни форми. Количествен превес имат произведенията на сантиментализма — от нравоучителните разказчета на немския писател Христофор Шмид до повестите на класика на руския сантиментализъм Николай Карамзин и на френския сантиментализъм Бернарден дьо Сен Пиер.

Бих искала веднага да подчертая, че по въпросите на преводната литература през Възраждането има вече голям брой изследвания, върху които могат да се градят по-нататъшни проучвания. Но повечето от тях са посветени на проникването на отделни автори или литератури, а е време да се пристъпи към установяване на особеностите, характеризиращи възрожденската преводна литература като цяло.

През 40-те години на миналия век десетината художествени творби са като островче сред много по-широко застъпената учебна и религиозна преводна книжнина. Но се оказва, че появилите се няколко заглавия набелязват основни насоки във възприемането на чуждестранната литература, тенденции, които ще се запазят до Освобождението и дори след него.

Така през 1844 г. излиза „Изгубеното дете“ на Христофор Шмид и с течение на времето този немски автор придобива все по-голяма популярност сред българския читател. Шмид стига до него през гръцки, сръбски и руски, превеждат го Христаки Павлович-Дупничанин, Рашко Блъсков, Мина Пашов, Тодор Станчев, Павел Бобеков, Матей Преображенски, Стефан Бобчев

и др. Преводачите са хора много различни по образование, дарба, идейно-естетически възгледи. Затова интересът им към един и същ автор свидетелствува, че те всички са преценявали произведенията му като подходящи за българския читател. Навярно най-вече поради съдържащата се в тях проповед на добродетели колкото общочовешки, толкова и ценени от формиращата се и още тясно свързана с патриархалния бит българска дребна буржоазия: трудолюбие, честност, пестеливост, нравственост, устойчивост пред несгодите, скромност и т. н. и т. н. Творчеството на Шмид е отговаряло на нуждите, равнището, читателските навици на българина от онова време, подготвен за възприемането на подобно четиво от нравоучителната житийна и дамаскинарска литература.[1] Особено е допадало и сантименталното звучене на трогателните истории, разказани умело от автора, а също и използуването на чудесното и тайнственото като чест белетристичен похват.[2] Затова, въпреки че ще получи след време и по-сложни идейно и по-значими в художествено отношение творби, част от българската читателска публика ще остане вярна на Шмид даже през първите десетилетия след Освобождението.

Започвайки с Шмид, можем да очертаем широк кръг типологично сходни творби от различни литератури, проникнали у нас през Възраждането. Между тях са разпространените във всички балкански страни и предназначени предимно за възпитанието на девойките разказчета на Мари Льопренс дьо Бомон (М. д ь о Б о м о н. Момина китка или книга за секиго. Побългарил от френски Кръстьо Пишурка. Виена, 1870), сборникът на Гюстав Дьосезар „Галерия от Монтионовски премии", съдържащ достоверни разкази за високохуманните постъпки на скромни хора от народа (преведена от руски от Сава Радулов, Одеса, 1857).

По-висока степен на белетристично майсторство намираме в повестите на Ксавие дьо Местр: „Младата сибирянка" (превел от френски Александър Екзарх, Цариград, 1851), „Кавказките пленници" (превел от гръцки Пандели Кисимов, Цариград, 1851), „Проказаний от градат Аост" (превела от френски Ирина Екзарх, Цариград, 1853). Петко Рачов Славейков превежда и публикува в Цариград през 1855 г. идилията на известния немски сантименталист Саломон Геснер „Първият корабоплавател". Твърде широко е представен у нас Жан Мармонтел — с разкази и откъси от повести: „Аделаида, алпийската пастирка" (превел от сръбски в стихове Кръстьо Пишурка, Белград, 1857), „Глухонемий слепец" (побългарил Димитър Янакиев, Браила, 1859) и др. От романа на Мармонтел „Велизарий" е публикувана само глава VIII (превод на Иван Добровски, излязъл през 1874 г.). Но много популярна става сценичната преработка под същото заглавие, направена от немския сантименталист Траучен. Тя излиза още през 1844 г. в два превода — на А. Кипиловски — в Лайпциг, и на З. Симеонов — в Цариград.

С драмата „Велизарий" започва превеждането на произведения от различни литератури и жанрове, свързани с България. Както се превеждат през тези десетилетия трудовете на Юрий Венелин по българска история, изследвания от чуждестранни автори, доказващи правото на българската черква на самостойно съществуване, или географски и етнографски описания на българските земи, така се проявява естествен интерес и към художествени творби със сюжет из българската история или с герои българи. Изостреното внимание на нашия читател към реформите на турското правителство обяснява например защо през 1844 г. Иван Богоров издава едно произведение

[1] Н. А н д р е е в а. Немската художествена литература в България през Възраждането. — Год. ВИТИЗ „Кр. Сарафов", т. 13, 1973, 6, т. 14, 1973, 3.

[2] Й. Х о л е в и ч. Сантиментализмът и литературното развитие през Възраждането. — Лит. мисъл, 1976, кн. 1, с. 77—91.

на толкова слабо познатата у нас през Възраждането унгарска литература — романа на Мор Йокай „Еничарите“.

Българската тема е привлякла вниманието и към романа на Александър Велтман „Райна княгиня“, публикуван през 1852 г. в два превода — на Йоаким Груев в Белград и на Елена Мутева — в Петербург.

Колко ревностно са следили нашите възрожденци появата на произведения с българска тематика, показва случаят с превода на повестта на словенската писателка Йосифина Турноградска „Борис, първи християнски цар на българите“. За нея научават най-напред неколцина българи в Русия — между тях живеещият в Петербург български историк Спиридон Палаузов и завършилият филология в Петербургския университет Константин Петкович. През 1852 г. Петкович предприема пътуване из славянските земи. От Любляна той отива специално в Турноград да посети писателката. От Спиридон Палаузов той ѝ носи в знак на признателност няколко студии на българския медиевист, между които известният му труд „Векът на българския цар Симеон“ (Петербург, 1852). В резултат на гостуването при словенската писателка още през следващата година в Цариград излиза преводът, направен от Петкович, на повестта ѝ „Борис, първи християнски цар на българите“[3].

В същия ред можем да споменем и повестта на Жан Лапрад „Сватбата на хайдут Янчя“ (преведена от Иван Мънзов, Браила, 1863), драмата на Йован Стериа-Попович „Владислав крал“ (преведена от Иван Владикин, Букурещ, 1870). Да не отминаваме и преведения от Павел Каляндж и излязъл през 1861 г. роман на Фадей Булгарин „Памятные записки Чухова“. На български книжката носи заглавие „Сочинение“. Можем да разберем праведния гняв на Любен Каравелов, предизвикан от появата на една пошла творба на автор, мразен и често нападан от руската революционнодемократична критика. Но Павел Каляндж едва ли е проявил интерес към Фадей Булгарин като явление в тогавашната руска литература. Привлякъл го е навярно фактът, че в романа един от главните положителни герои е българин. При това въпросният Стамбулов е представен като потомък на княжески род, завършил в Европа три факултета и който е на път да открие елексира на живота. Стамбулов е почитател на Шекспир, Гьоте и Шилер, а смисълът на живота му е да помага на бедните.

През 1849 г. на български се появява за пръв път „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо. Това е в същност побългаряване, направено от Иван Богоров, който е имал под ръка гръцки превод на една немска преработка на романа. Такива случаи на преминаване на оригиналната творба през няколко превода и дори преработки, преди да се стигне до българския ѝ текст, затрудняват много проучването на редица явления на преводната ни литература през Възраждането. Те правят все по-необходимо осъществяването на целенасочени съвместни изследвания, в които да се съчетаят усилията на специалисти в областта на българската и на балканските литератури.

От „Робинзон Крузо“ води началото си един тематичен кръг в преводната литература на Българското възраждане, който присъствува в нея продължително време. Подбират се произведения, утвърждаващи силата на отделната личност, възможностите ѝ да преодолее всички трудности и да изгради своето благополучие с цената на упорит труд. Присъствието на тази линия в нашата преводна литература се потвърждава от последвалите преводи на „Робинзон Крузо“, както и от преводите и преработките из творчеството на

[3] А. Спасов. Престојот на Константин Петкович во Хрватска и Словенија во 1852 г. — В: Нашето припознавање. Скопје, 1971, с. 19—33.

Бенджамин Франклин: „Високи умни хитрости Бертолдови“ (превел Х. Василев, Белград, 1953), „Сиромах Богдан или средство за обогатяване“ (превел П. Р. Славейков, Цариград, 1869), на стихотворението на Фредерик Паси „Работи!“ (преведено от Лазар Йовчев през 1871 г.). С такъв дух са пропити и преведени на български произведения на Доситей Обрадович: „Две приказки за славните жени. . .“ (побългарила Станка Н. Спасо-Еленина, Белград, 1853), „Венец азбучний. . .“ (побългарил Теодор Хрулювски, Букурещ, 1855), „Цу-й или философ“ (побългарил П. Оджаков, Русе, 1865). В литературна форма на читателя се поднася трудово-моралният кодекс на укрепващата и вече усетила силата си млада българска буржоазия, носителка през тези години на прогресивни тенденции в общественото развитие.

Като ранно начало на проникването у нас на сантиментално-авантюрния роман, на т. нар. „популярна литература“, която ще си спечели по-късно широка читателска публика, можем да посочим появата още през 40-те години на романа на гръцкия автор Георгиос Кондилис „Любовникът и неговите в Цариград приключения“ (превел от гръцки Г. Стоев, Цариград, 1849).

Опитът да се изясни по-добре проникването на чуждестранната литература в България през 40-те—70-те години на миналия век води до убеждението, че някои свързани с тази тема въпроси могат да се решат по-убедително, ако се съпостави това проникване с разпространението на същите чуждестранни литератури в другите балкански страни, осъществено едновременно или малко по-рано или по-късно.

Дори съвсем беглото сравнение на преведеното у нас с онова, което се появява в Гърция,[4] в Сърбия[5] или в Турция показва наличието на едно ядро от автори и творби, които присъствуват неизменно във всички тези страни. Навсякъде намираме творбите на Христофор Шмид и Мари Льопренс дьо Бомон, на Бернарден дьо Сен Пиер, Жан Мармонтел и Ксавие дьо Местр, свидетелствуващи за търсенето на сантиментално четиво. Никъде не липсват представителите на просвещенския реализъм: Лафонтен, Льосаж, Молиер — с техните имена са свързани процеси на особено плодотворно въздействие върху развитието на гръцката, сръбската, турската литература. Във всички тези страни нахлуват по-рано или по-късно като неудържим порой произведенията на популярната литература — на Едмон Абу, Александър Дюма-баща, на Йожен Сю, Йожен Скриб и т. н. Същевременно при възприемането на чуждестранните литератури във всяка страна се проявяват и особености, обусловени от географското ѝ положение, от нейното историческо и културно развитие, от степента на развитието на собствената ѝ литература, от нейните традиционни връзки с една или друга европейска държава. Така в гръцката преводна литература е естествено присъствието на голям брой творби на френския класицизъм, създадени по антични сюжети: „Федра“, „Андромаха“ и „Тебаида“ от Жан Расин, „Мнемнон“ и „Едип в Тива“ от Волтер и т. н. Освен с желанието да се допринесе за националното самочувствие, като се покаже огромното значение на древногръцката цивилизация за развитието на световната литература, този голям брой стихотворни литературни творби се обяснява и с традициите на древногръцката драма, с наличието на обработен литературен език и стихотворна техника, които позволяват да се превеждат Расин, Корней и Волтер. У нас по същото време нерядко стихотворни творби се превеждат в проза — например трагедията на Волтер „Меропа“, преведена от П. Сребров (Цариград, 1872).

---

[4] Ἑλληνική Βιβλιογραφία 1800—1863. Υπό Δ. Κγινη Β. Μεξα. Ἀφηνλίς, 1939—1957.

[5] Српска библијографија за новију књижевност (1741—1867). Составио Стојан Новаковић. У Београду, 1869.

Що се отнася до сръбската преводна литература, сравнението с нея показва например, че поради много по-тясната връзка на тази славянска страна с Австро-Унгария нуждата от сантиментални творби се задоволява там предимно с преводи от немски. През 40-те години и 50-те години на миналия век някои от тях преминават от Сърбия у нас. Но по-късно, когато в България се създават много добри условия за изучаването на френски език и литература, творби на сантиментализма идват вече предимно от Франция.

Следователно основното е потребността на читателя от балканските страни от литературата на Просвещението в нейните разновидности, а тя се поема в различни съотношения от отделни европейски литератури в зависимост от специфичните условия за развитието на собствената култура и литература. Същото важи и за проникването — най-вече през втората половина на XIX в. — и на художествени произведения, принадлежащи на нови литературни течения — на романтизма и реализма. То също е в зависимост от местните условия. Така в турската преводна литература, в която преобладават френски автори, веднага се хвърля в очи широкото представяне на Волтер като автор, поставящ остро проблемите на просветената монархия. Характерен е и подчертаният интерес на турската интелигенция към романтиците. Превеждат се Алфонс дьо Ламартин, Алфред дьо Мюсе, Алфред дьо Виньи, Виктор Юго, Франсоа-Рьоне дьо Шатобриан и др. Едно от обясненията е, че преводите са дело предимно на представители на елитарната върхушка, на бейове и паши, получили образование във Франция и били нерядко в личен контакт с творците на тогавашната френска литература. Значителна част от преведеното на турски по онова време явно не е предназначено за по-широки читателски кръгове. Това ни напомня още веднъж за подчертано демократичния характер на българската доосвобожденска преводна литература. Нашите възрожденци рядко забравят повелята преведеното да бъде широко достъпно.

У нас относителният дял на романтични творби от европейски автори е твърде скромен. При това, струва ми се, че например излезлите две повести на Шатобриан — „Последний абенсераж“ (превел А. Пискюлиев, Цариград, 1869) и „Атала“ (превел Атанас Шопов, Цариград, 1876) просто потъват в потока от сантиментална литература и не се възприемат от читателите като нещо качествено различно и принадлежащо към друго литературно направление, със своя поетика в изобразяването на света и човека. Не съм сигурна дали са осъзнавали тази разлика и самите преводачи.

През годините на Възраждането у нас не е било преведено нито едно стихотворение от Ламартин, Виньи или Мюсе. От Виктор Юго намираме драмата „Лукреция Борджия“ (преведена от К. Величков и Г. Николов, Цариград, 1872), откъс от „Клетниците“ (1872), разказа „Сиромах Клавдий“ (превел П. Иванов, 1975) и най-сетне стихотворението „Горко, пилци, вам“ (преведено от Иван Вазов, 1877).

От казаното дотук вече проличава една характерна особеност на преводната литература от годините на Възраждането — значителният дял, който заемат в нея произведенията на френски автори. Означава ли това непременно изява на органична потребност в развитието на българската култура и литература? При условията на тяхното развитие в пределите на Османската империя — и да, и не. От една страна, нуждата от литература на Просвещението е могла несъмнено да бъде много добре задоволена именно от литература, каквато е френската. Но, от друга страна, както видяхме при примера със Сърбия, в редица насоки (що се отнася до сантиментализма, да речем) тази нужда може да бъде задоволена при различни исторически обстоятелства и като се черпи от друга европейска литература. Като се има

пред вид езиковата и верската близост на България с Русия, а също и фактът, че значителна част от българската интелигенция получава образование в руски учебни заведения, очевидно е, че османското иго е причината, за да не се появят у нас повече творби на руската литература. Такова най-общо и затова твърде опростено посочване на причини и следствия е, разбира се, крайно недостатъчно. Убедителен отговор на въпроса за причините и закономерностите, обусловили количественото и качественото съотношение, в което се явяват различните европейски литератури в общите рамки на преведеното през 40-те—70-те години на миналия век, може да се даде едва след многостранни проучвания. Всяка проникнала у нас европейска литература трябва да се анализира както от гледна точка на условията, пътищата, причините за нейното претворяване на български, така и в общия контекст на преводната литература през Възраждането.

Въз основа на някои наблюдения върху преведеното от френски през Възраждането бих искала да се спра на някои от причините, обусловили твърде осезаемото присъствие у нас на френската литература през 50-те—70-те години на миналия век.

Икономическите, политическите и културните фактори, допринесли за разпространението на френската литература в България преди Освобождението, са изложени подробно и при това до голяма степен въз основа на нов, почерпан от френските архиви материал в докторската дисертация на проф. Николай Генчев „Франция в българското духовно възраждане“[6]. Значителна част от изложеното може да бъде успешно използувана и интерпретирана за литературоведски изследвания.

Накратко казано, първият фактор за проникването на френската литература е все по-силното притегляне през XIX в. на Османската империя в сферата на многостранното френско влияние. В областта на културата една от последиците е откриването на голям брой френски училища в турските градове. В тях получават достъп и българи. Наред с това все повече се разпространява изучаването на френски език и в много български училища. Така част от българската интелигенция придобива сериозни познания по френски език и литература. Затова е съвсем естествено, че мнозина от преводачите са възпитаници на френските училища. Съществена роля изиграва и обстоятелството, че именно Цариград, където има многобройна българска колония, създадени са българска община, читалище, училище и българско дружество „Просвещение“, където излизат български вестници, списания и книги, става главен център на разпространяването на преводна литература. Значителна част от нея е френска, защото в столицата има добри възможности за снабдяване с книги: от френските училищни библиотеки, от специалисти-французи, от книжарниците и т. н. При това и властите рядко са правили спънки за издаването на френски автори. Затова нищо чудно, че при сравнение с проникването на други европейски литератури (руската, немската, английската) се оказва, че френската е единствената, представена с цели три века от своето развитие: XVII, XVIII и XIX в. Сред причините може да се изтъкне, разбира се, и характерът на подготовката на преводачите от френски, получили цялостен поглед върху нея. Но най-важното е, че налагащото се присъствие в българската преводна литература на френския XVII в. свидетелствува неоспоримо за категоричното насочване към Просвещението. Както подчертава съветският изследовател Н. А. Айзенщайн, съвсем естествено е в страни, които започват антифеодална по своя характер борба за правата на човека, за свобода и равенство на всички граждани пред закона,

[6] Н. Генчев. Франция в българското духовно възраждане. С., 1979.

да се използуват вече готовите идеологически средства на френския XVII в.[7] И наистина в преобладаващата си част преведените на български автори на френското Просвещение имат за цел да развият гражданските добродетели на читателя, да го накарат да се замисли върху своя дълг пред общество и отечество. Ако в нашата възрожденска преводна литература липсват немският и руският XVII в., то е, защото в тези страни той още не е век на Просвещението. Затова пък в преводната ни литература присъствуват такива класически произведения на немското (по-късно) Просвещение като гражданската драма на Готфрид Лесинг „Емилия Галоти" и негови басни. От Шилер „Разбойници" и „Заговорът на Фиеско" като особено характерни за творчеството му от периода на „Sturm und Drang" или такива произведения на руското Просвещение като „Придворна граматика" и „Недоросль" на Фонвизин („Недоросль" в преработка на Тодор Шишков под заглавие „Не ще може или глезен Мирчо"), та дори и поемата на Богданович „Душичка", преведена от Б. Запрянов в проза. Към тези автори принадлежи и такъв последовател на европейските просветители като Доситей Обрадович.

Бих искала още да добавя, че относително големият дял на френски автори в преводната литература на Българското възраждане се обяснява още и с това, че в културните центрове на нашата емиграция в Румъния условията благоприятствуват превеждането пак преди всичко на френска литература.

Като се започне от един автор, който принадлежи още на XVI в. — Лабоеси, на български намираме произведения на Фенелон, Ламне, Лабрюер, на Босюе, Боало, Масийон, Ларошфуко, Льосаж, Молиер. В малки откъси още и на Паскал, Кератри, Волней, Лаарп, Лесепед, Бартелеми, Мишо, Флешие, Льовасьор, Бергас, Сисмонди и др. — повечето от тях в излезлия през 1860 г. „Сборник от разни съчинения", в превод (за съжаление твърде слаб) на Добри Войников. Сред тези преводи ще се спра на три като на особено показателни.

Изключителна популярност си спечелва в България книгата на Фенелон „Приключенията на Телемах" (преведена за пръв път от П. Пиперов, Виена, 1845, и за втори път, на много по-обработен литературен език, от Н. Михайловски — Цариград, 1873). „Телемах" става за читателя същинска енциклопедия, в която той намира възхвала на ученето, на труда на земеделеца, на занаятчията и търговеца. При това върху една увлекателна авантюрна канава — във формата на пътешествие, разказващо за нравите на различни народи. У Фенелон не липсва и сантименталната струя, така скъпа на българския читател.[8]

Преводът на целия трактат на Лабоеси „За доброволното робство", направен от Лазар Йовчев (сп. „Читалище", 1871—1872 г.) е едно може би позакъсняло използуване на творбата за легална критика на абсолютизма. Рязкото разобличаване у Лабоеси на зверствата на френските завоеватели в Гвиана прозвучава като пряко обръщение към турското правителство, обръщение, наситено с идеите на френското Просвещение. Този превод е съзвучен с много по-ранното стихотворение на Неофит Рилски „Описание следственних произшествию собившихся от знаменитаго турецкаго хатишерифа, изданаго султаном Меджитом в 1839 г., октомврий 22-й и прочетенаго публично в Гюлхане".

---

[7] Н. А. Айзенщайн. К вопросу о просветительстве в Турции. — В: Просветительство в литературах Востока. М., 1973, с. 7—30.

[8] Л. Ванков. Фенелоновият „Телемах" в балканските страни. — Год. Соф. унив., т. 11, 1943—1944.

Третият пример потвърждава още веднъж умението на българските литератори да използуват френските автори за свои идейно-политически цели. В „Шутош“ (бр. 19 от 1874 г.) П. Р. Славейков публикува една „Вехта песен на нов глас. (По примера на Ламене)“. Това е разказ, написан в духа на литературата на ужасите. Седем страховити същества са се събрали да решат как да държат хората във вечно невежество и подчинение: чрез страх и насилие, чрез потъпкване на науката и свободната мисъл.

Отново с подзаглавие „(По примера на Ламене)“ в бр. 38 на в. „Нова България“ от 1876 г. се появява един диалог между старец и млад юнак, тръгнал на бой.

„Юначе, де си тръгнал?“ — пита старецът“.

„Отивам да се бия за свободата на отечеството си!“ — е първият отговор, а по-нататък:

„Отивам да прекратя сълзите на роба, да отърва от тирана залъкът на малките дечица, да отбраня девиците от насилствие, да помогна на беловласите старци и да избавя чадата си от нож и огън!

Отивам да строша дебелия фанатизъм и варварщината, да изправя наведената глава на угнетения роб!“

Творбите на просветителите от XVII и XVIII в. — френски, руски, немски, сръбски и т. н., се оказват съзвучни със задачите на Българското възраждане — от тези, свързани с образованието и просветата, до задачите на въоръжената революционна борба.

Във възприемането на литературата на Просвещението се забелязва такава закономерност: превеждат се и твърде отдалечени по време на написването им творби, когато те съдържат заряд, който ги запазва за по-далечното бъдеще, избират се автори, изпреварили времето си. Особено ярък е случаят с Фенелон, написал своя „Телемах“ като настолна книга за наследника на френския трон. Но, както показват убедително изследователите, неговата творба бива подложена на своеобразна митологизация от страна на френските читатели от XVIII в. Препоръките на автора към абсолютизма се възприемат като остра критика на строя, подготвяща духовете за Великата френска революция.[9] Претърпели „осъвременяване“ и преосмисляне най-напред в лоното на собствената си литература, такива френски писатели като Лабоеси, Фенелон, Ламне, Лабрюел и др. стават оръжие в борбата на народи, изживяващи по-късно своето Възраждане — Просвещение.

Френската литература има водещо място при навлизането у нас на т. нар. популярна литература. И докато при представителите на Просвещението има най-голямата дистанция между времето на написването на творбата и нейното превеждане на български, тук, при популярната литература, тази дистанция е най-малката. За възприемането на този вид литература би трябвало да се напише отделно изследване, и то в съпоставителен план с аналогични явления в други балкански страни. Тук ще се спра накратко на този много интересен и запазил актуалността си въпрос.

Как да си обясним бурното нахлуване на популярната литература у нас през годините на Възраждането? Преди всичко със същите причини, поради които тя придобива небивало разпространение в самата Франция и извън нейните предели. Като първа причина се посочва развитието на образованието, създаващо все по-широк кръг читатели, формиращо публика, гладна за достъпно четиво. През 60-те—80-те години на миналия век и в балканските страни вече има такава публика, на която започват да звучат като нещо овехтяло елементарно-нравоучителните разказчета на Шмид и

[9] Л. Ванков. Цит. съч.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ★ СОФИЯ ★ БИБЛИОТЕКА

Дьосезар, но която още няма възможност да възприема „голямата" литература. Широките читателски кръгове още нямат, по силата на условията, в които живеят, високи естетически критерии и търсят пак поучителното и сантименталното, но вече поднесено не така пряко и дидактично, а по-увлекателно и занимателно, по-усложнено и като сюжет, и като писателска техника.

Така от края на 60-те години и на българските читатели почва да се поднася онази т. нар. народна литература, която се появява във Франция през 20-те—30-те години на миналия век и продължава да шества триумфално и през следващите десетилетия. За широкото ѝ разпространение допринася най-вече периодичният печат. Търсенето на този вид литература от читатели, чиято численост достига в тогавашна Франция близо 10 млн., дава на вестникарите идеята да помещават такива произведения като подлистници. И често вестникът започва да се купува не само от привържениците на партията, чиито позиции отстоява, а от всички, които следят в него поредния роман на Йожен Сю. Известен е примерът с „Льо Конститюсионел", чиито абонати се увеличават от три на четиридесет хиляди, когато в него започва да излиза „Скитникът евреин".

Към този род литература в различни нейни разновидности принадлежат много произведения на френски автори, преведени у нас в последните десетилетия преди Освобождението. Това са романи и повести на Едмонд Абу, Виктор Шербюлие, Александър Дюма-баща, Октав Фьойе, Пол Февал, Йожен Сю, Йожен Скриб, Жан Лапрад, Питре Шевалие, Ксавие дьо Монтепен. Следвайки някои съвременни френски литературоведи, към тях ще добавим и Виктор Юго, Жорж Санд, в творби от които — например „Клетниците" или някои от новелите на Жорж Санд — се съзират върхове в развитието именно на популярната литература.[10]

У нас изброените автори се превеждат предимно от цариградски българи и се публикуват в цариградски български вестници и списания. Само П. Р. Славейков е превел седем заглавия, които могат да се причислят към популярната литература. На тази дейност, разгърната от българите в турската столица, се противопоставят особено рязко руските възпитаници. Известни са гневните нападки на Любен Каравелов, Христо Ботев и Нешо Бончев при появата на такива преводи. Тримата отричат нуждата на българския читател от сантиментална литература, а също и от голяма част от преведените произведения на популярната литература. Техните позиции заслужават специално разглеждане, но едно е ясно: възгледите на Каравелов, Ботев, Бончев са израз на много високи идейно-естетически критерии, почерпани от литературния живот в Русия и най-вече от руската революционнодемократична критика. За тях произведенията на сантиментализма са неприемливи не само като нещо изживяно в развитието на европейските литератури, но и защото не насочват читателя към критично възприемане на действителността. Идейният момент е особено силно подчертан в казаното у Каравелов за задачите на преводната литература. Трябва да се превеждат автори, отразяващи критично действителността и допринасящи за революционизирането на масите. В рецензии и бележки, както и в преводаческата си практика Каравелов насочва съвсем определено и към творци, излезли от народа и изграждащи произведенията си на фолклорна основа: Шевченко, Колцов, Бърнс.

Нешо Бончев предлага широка програма за преводаческа дейност. Бихме казали една програма-максимум. На въпроса „. . .отде да захванем

---

[10] R. Marty. Découvrir le roman populaire. Paris, 1976.

нашето изучаване на иностранната литература?“ — той отговаря, че трябва да се обърнем към най-големите писатели, а не да си губим времето и парите с третостепенни автори, „. . .които поради скудоумието си не могат нищо ново и здраво да ни кажат от себе си“. Шест чисти извора сочи Нешо Бончев, от които трябва да черпи новата българска литература: Елада и Рим, Италия от средните векове, Англия, Франция и Германия в ново време. Като от тези литератури взимаме „... .лични гениални писатели. . ., в които пълно се е отразил духовний живот на нацията им“[11]. Програма, към чието осъществяване е било наистина невъзможно да се пристъпи в годините преди Освобождението. Нещо повече, в някои отношения тя се реализира едва в наши дни. Така, въпреки че именно френската литература е най-широко превежданата през Възраждането, много от най-изтъкнатите й творци се представят с малки откъсчета, подбрани понякога не най-сполучливо и поднесени неведнъж на твърде необработен български език. Пълно, на високо професионално равнище много от тези класици се появяват едва в наши дни: „Максими и размисли върху морала“ от Ларошфуко в превод на акад. М. Арнаудов — през 1968 г., „Философски новели“ от Волтер в превод на Б. Атанасов — през 1972 и „Характери“ на Лабрюер в превод на Ст. Атанасов — през 1976 г.

За високите естетически критерии на руските възпитаници свидетелствува и фактът, че на тях дължим немалко от онова, което е връх в преводната литература през Възраждането. Нешо Бончев превежда „Тарас Булба“ от Гогол и Шилеровите „Разбойници“; Каравелов — Шевченко, Хайне, Бърнс; Николай Катранов пръв и единствен претворява на български език поетични творби от Гьоте; Михаил Греков се спира на „Капитанската дъщеря“ от Пушкин; на Никола Михайловски принадлежи вторият превод на „Приключенията на Телемаха“ от Фенелон и т. н. и т. н.

Би могло, струва ми се, въпреки всички различия да се направи и известна аналогия между начина, по който Каравелов, Ботев и Бончев приемат разпространението на популярната литература, и начина, по който през XVIII в. в Германия Гьоте, Шилер, а по-късно и романтиците реагират на разпространението на драматургията на Ифланд и Коцебу. За големите творци е ясно, че със своето дребнотемие, сълзлив сантиментализъм или повърхностен комизъм Ифланд и Коцебу задоволяват идейно и художествено ограничените вкусове на дребната буржоазия. Но те не са в състояние да спрат нахлуването на тази драматургия на сцените на немските театри. По същия начин във Франция през XIX в. филипиките на Сент Бьов не могат да спрат потока на популярната литература, която той нарича „индустриална“. В немската и френската литература срещу такива явления издигат глас творци, които се опират на вековна традиция, на изградени литературни вкусове и норми. А Каравелов, Ботев и Бончев нямат зад себе си българска литературна традиция. Затова често повтарят, че мерило за художественост за тях е само българският фолклор. Наред с това те се опират и на критериите, които сами са си изработили, черпейки от опита на европейската литература и вече по-конкретно и от руската революционнодемократична теория и практика в областта на културата и литературата.

Но с течение на времето оценките за едни или други литературни явления често пъти смекчават и уточняват. Днес изследователите сочат, че популярната литература е изиграла своята роля за формирането на широка читателска публика. Нейна заслуга е и въвеждането на героя от социалните низини. Авторите на този род литература са изработили и литературни похвати,

[11] Н. Бончев. Литературна критика и публицистика. С., 1962, с. 154.

които поддържат неотслабващ интереса на читателя, създават у него напрежение и го увличат. От подобни похвати не се отказва впоследствие, във френската литература например, дори Оноре Балзак. У нас ги използуват не само Друмев и Блъсков, но и Вазов. Според интересното наблюдение на Боян Ничев те се появяват и в съвременната ни литература, в която той обръща внимание върху романа на Антон Дончев „Време разделно“.[12]

Във връзка с полемиките около преводната литература и при проследяването на пътищата за нейното проникване изпъква още един факт. Не е трудно да установим, че като ратува българският читател да получи реалистична и революционизираща литература, Каравелов например се насочва към твърде строго определен и в известен смисъл ограничен кръг автори и творби, от който се оказва изключена до голяма степен като индивидуалистична по своя характер литературата на романтизма. Получава се така, че към руските романтици се обръщат цариградските българи и преди всичко П. Р. Славейков, чиято преводаческа дейност е изумително по своята широта и многообразие явление в литературния ни живот през Възраждането. Той предава за пръв път на български творби на Пушкин, Лермонтов, Никитин, Батюшков, Плещеев. Пак в Цариград, в духа на интересите си към сантиментализма, Тодор Шишков превежда „Остров Борнхолм“ от Карамзин и „Пътник“ от Жуковски, а С. С. Бобчев (и то от френски!) разказа на Одоевски „Дуел“. В превод на К. Величков излиза в Цариград и Пушкиновата „Русалка“.

Общият поглед върху преводната литература на Българското възраждане насочва към извода, че Кримската война от 1853—1856 г. не бележи качествена промяна в характера на преводната литература, който се набелязва още през 40-те години. Наистина след войната нараства броят на превежданите ежегодно творби, забелязва се и постепенното, но постоянно като тенденция навлизане на повече произведения от значителни автори. Но това се осъществява най-вече през 60-те и 70-те години на XIX в.

Периодизационна граница по отношение на преводната литература е Освобождението на България, защото то създава много по-различни от дотогавашните условия за подбор и разпространение на чуждестранната литература. Разбира се, границата не е категорична и рязка. Така у нас, както и в други балкански страни, набраната инерция в превеждането на популярната литература отслабва бавно, защото продължават да съществуват условия за нейното разпространяване; тя се радва и сега на успех сред определени читателски кръгове. Все пак тя започва сега да се ограничава и изтласква от произведения на реалистичната и романтичната литература. След Освобождението чуждестранните литератури проникват вече и много по-равноправно. Условията са благоприятни вече не само за френската литература. Сега става възможно и много по-широкото запознаване на българския читател с руската и с други славянски литератури.

Преводната литература на Българското възраждане поставя огромен брой изследователски задачи. Преди всичко не бива да забравяме, че голяма част от публикуваните във вестници и списания преводни творби все още не са идентифицирани. Засега не сме в състояние да кажем дали и доколко установяването на техните автори ще промени съществено общата картина на преводната ни литература от този период.

[12] Б. Ничев. Методологически проблеми на българската литературна история.— Лит. мисъл, 1976, кн. 5, с. 48—67.

Не е проучена достатъчно ролята на преводите за формирането на българския литературен език, липсват и повече изследвания за делото на отделни преводачи, а затова и повече обобщаващи трудове.

Не сме пристъпили към изследването на т. нар. стилове на възприемането на преводната литература, на онзи „прочит", който се осъществява у нас на произведенията на чуждестранните писатели, на цели литературни течения.[13] Още много може да се направи за проучване мястото и ролята на преводната литература във формирането и развитието на новата българска литература.

Преводната литература на Българското възраждане несъмнено продължава да бъде широко и плодотворно поле за изследователска дейност и да поражда много проблеми, към които трябва да се пристъпи с оглед на най-новите постижения на литературната наука.

La littérature étrangère traduite en bulgare au cours des années 40 — 70 du XIX[e] siècle

Liljana Minkova

(R é s u m é)

L'auteur se propose de dresser un tableau général de la littérature étrangère traduite en bulgare au cours des années 40—70 du XIX[e] siècle. On sait que la préférence allait avant tout à la littérature des Lumières européennes, présentée par tous ses courants — le classicisme, le sentimentalisme et le réalisme. Parmis les auteurs citons: La Boétie, La Bruyère, Lesage, Molière, Schiller, Christoph Schmid, Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, Xavier de Maistre, Jean-François Marmontel, Nicolaï Karamzine, Bernardin de Saint-Pierre, etc. Une comparaison avec les auteurs et les œuvres, traduits dans d'autres pays balcaniques — la Serbie, la Grèce, la Turquie — montre des points communs et des divergeances.

Cette étude présente les raisons pour lesquelles la littérature française a été présentée aussi largement aux lecteurs bulgares. Une attention spéciale est vouée à la propagation de la littérature française populaire: Eugène Sue, Eugène Scribe, Octave Feuillet, Pitré Chevalier, Xavier de Montépain, etc. L'apparition de ces traductions a évoqué une discussion dans la presse bulgare, au cours de laquelle Jjuben Karavelov, Hristo Botev, Nešo Bončev se sont déclarés contre l'apparition toujours augmentante en langue bulgare d'œuvres de la littérature populaire.

L'auteur pose certains problèmes à être resolus au cours des études qu'on doit faire sur la littérature traduite en bulgare pendant les décennies de la Renaissance bulgare.

[13] M. G ł o w i ń s k i. Style odbioru. Krakow, 1977.

П. Р. Славейковата поезия в Русия

Христо Дудевски

Напоследък все по-често проблемите на художествения превод привличат вниманието на литературоведите. У нас вече е създаден Съюз на преводачите (5 юни 1974 г.). Неговата поява е своевременна. Отминава в миналото отношението към превода като към „вид литературна дейност“ и окончателно се утвърждава възгледът за него като за високо изкуство.[1] Обикновено днес преводът се възприема като оръжие на разбирателство и мир.[2]

Разбира се, срещат се още мнения, които му отричат или поне не му придават такова голямо значение като фактор за разширяване границите на съвременната информация.[3] Но нихилизмът в тази област не може да бъде задълго. Защото, колкото и значителни да са успехите на телевизията, преводачът ще продължава да бъде важна и необходима личност (посредник) в общуването между народите, между творците на духовни ценности. Неговото присъствие и значение в литературните контакти и взаимни влияния вярно е очертал още В. Брюсов. „Отдавна и убедително е доказано — пише той,— че истинско влияние върху литературата оказват чуждестранните писатели само чрез преводите.“[4]

В случая големият руски поет и отличен преводач очевидно има пред вид съвършените, с художествено майсторство изпълнени преводи — обикновено такива преводи се превръщат в положително явление в развоя на националната литература, добиват ново битие.[5]

В следващите страници ще се насочим към една още непроучена проблема — как П. Р. Славейковата поезия е представена на руски език.[6] За нашия

---

[1] К. Чуковский. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964.

[2] Преводът — оръжие за разбирателство и мир (информация за състоялия се през февруари—март 1966 г. в Москва международен симпозиум „Актуални проблеми на художествения превод“). — Лит. фронт, бр. 12, 17 март 1966.

[3] Бл. Димитрова. Страшният съд. С., 1966, с. 146—147.

[4] В. Брюсов. Предисловие. — В: Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. М.—Л., 1924, с. 7.

[5] Връзката между преводната и оригиналната литература по своему е видял и изтълкувал видният наш поет и преводач на поезия и проза Атанас Далчев. „Ако влиянието — казва той — на родната книга в известен смисъл е консервативно, утвърждава традицията и поддържа една постоянна линия, влиянието на чуждата книга е твърде често обновително, бих рекъл, революционно. Това е един паралелограм на сили, по чийто диагонал се движи развитието на всяка литература.“ — Информационен бюлетин на Съюза на преводачите в България, 1976, кн. 1, с. 28.

[6] П. Орешков. Жинзифов като журналист. — Македонски преглед, 1928, кн. 1; Л. Ерихонов. Руското общество и българската литература. С., 1967, с. 272—274. Можеше да се очаква, че преводите на Славейковите творби на руски език ще бъдат

читател не е безинтересно да научи как звучи в руски превод лириката на най-българския поет, който по думите на Боян Пенев измежду всички руски поети, които е чел, „най-много е обичал Пушкин“[7].

Това е, тъй да се каже, *другата* страна: как поетичното слово на П. Р. Славейков е възприето от руския читател, кога и как българският поет навлиза в духовната сфера на руския народ. Исторически непреходното в този факт е, че една голяма литература, каквато е руската, езикът на която е близък до нашия, си отваря вратите да приеме един поет, идещ от литература на по-малък народ, при това от литература, която на оня етап прави първите си стъпки по пътя на своето художествено обособяване.[8]

Случайно ли е всичко това? Едва ли. Големите руски реалисти на XIX в. бяха едновременно страстни хуманисти и последователи интернационалисти. Неслучайно Пушкин в своето поетично завещание — стихотворението „Паметник“ — поставя в числото на тия, които в бъдеще ще го споменават с благодарност наред с русина:

И гордый внук славян, и фин, и ныне дикий
Тунгуз, и друг степей калмык.

Това уважение към другите народи — малки и големи — по същество означава доверие в техните духовни възможности — традиция, подхванатa и доразвита по-късно в творчеството на Н. В. Гогол, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевски, А. П. Чехов, в музикалните произведения на Глинка, Мусоргски, Чайковски, Римски-Корсаков, в картините на Репин и Крамской, в демократичната руска наука (Н. И. Пирогов, Д. И. Менделеев и др.).

Първите преводи на Славейковите стихотворения на руски език намираме в известната антология „*Поэзия славян*“, издадена в Петербург през 1871 г. под редакцията на Н. В. Гербел, славист, поет и преводач.[9] Включени са стихотворенията „Не пей ми се“, „Мойто положение“, „Ответ на ветре буйни (Найден Герову)“ и „Помня, помня, мило либе“. Както се вижда, подборът е доста свободен. Не е предпочетено например стихотворението „Промяна“ от „Смесна китка“ (1852) или „Родина“ (1865).

Тука нямам за задача да изчерпя всички преводи на Славейкови творби, появили се на руски език (това е тема за едно по-цялостно изследване). В този преглед ще се ограничa с анализ на още две книги — „Антология болгарской поэзии“ (М., 1956) и „Болгарская поэзия“, антология в два тома (М., 1970). Вместо една пълна библиграфия[10] в случая предпочитам да боравя с преводи на Славейкови стихотворения, които се отличават с определени художествени предимства. Не бива да ни смущава обстоятелството, че от издаването на „Поэзия славян“ до появата на „Антология болгарской поэзии“ са изминали почти сто години. Може би тъкмо този немалък интервал от

препечатани поне в: Р. Жинзифов. Публицистика. Т. 2. Съставили Цвета Унджиева Дочо Леков и Илия Конев. С., 1964, като приложение към статията „П. Славейков“ (с. 215—216).

[7] Б. Пенев. П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия. — ПСп., кн. 67, 1907, с. 234. Вж. П. П. Славейков. Пушкин в България. — Събр. съч. Т. 5, С., 1958.

[8] С. Русакиев. П. Р. Славейков и руската литература. С., 1956; П. Динеков. Петко Р. Славейков — творчески път. С., 1957; С. Баева. Петко Славейков. Живот и творчество. 1827—1870. С., 1968, и др.

[9] Л. Ерихонов. Р. Жинзифов и Н. Гербел. — Език и литература, 1963, кн. 3.

[10] Боян. Сборник произведений славянских поэтов и народной поэзии. СПб., 1888; Пантеон литературы за 1888 г. СПб., 1888, № 5; Славянская муза. СПб., 1904; Болгарские поэты. М., 1952, и др.

историческото време по-ясно ще очертае достойнствата на новите, направени в съветско време преводи, сравнени с тия в сборника от 1871 г. Впрочем върху преводите, поместени в трите антологии, лесно ще открием отпечатъка на епохата, когато те са се появили, следите на *школата,* към която е принадлежал преводачът, и не на последно място — те отразяват националните постижения в областта на стихосложението и поезията като цяло.

Никой не може да ме обвини, че тук абсолютизирам ролята на превода. Истината е друга. Преводът е сложно проникване в структурата на оригинала, при което главна роля в случая играе преди всичко талантът, общата и специалната подготовка на преводача и някои други още черти на личността му. „Ако преводачът е творец, художник — заяви в речта си пред Петия конгрес на Съюза на съветските писатели известният украински поет и преводач Микола Бажан, — ако той познава историята, характера, националните особености на народа, поезията, която превежда, ако той живее с нейния трепет. . ., тогава е възможно създаването на безспорни шедьоври на преводаческото изкуство. . ."[11] И още едно условие, с което трябва да се съобразява добрият преводач: „Равнището на преводаческото изкуство представлява мяра в развоя и на националния език, и на националната литература."[12]

Това не е теория на превода изобщо, а опит да бъдат защитени научните основи на художествения превод. Само в случаите, когато по подходящ начин са преосмислени всеки образ, глагол, епитет, рима, преводът се възприема като произведение на националната литература. Свидетелство за това са и преводите на Славейковите творби в „Поэзия славян".

1

Преди да разгледам преводите на Славейковите стихотворения в сборника „Поэзия славян", смятам за необходимо да кажа няколко думи за самото издание. Още заглавната страница внушава у читателя респект:

ПОЭЗИЯ СЛАВЯН
сборник
лучших поэтических произведений славянских народов
в переводах русских писателей.
Изданный под редакциею
Ник. Вас. Гербеля
Санктпетербург
1871

Собствено подобно издание се реализира за пръв път в целия тогавашен славянски свят. В това отношение Н. В. Гербел върши истинско пионерско дело. Тъкмо общославянският патос на неговата антология я прави достъпна и нужна за милионите читатели. Оценявайки днес ролята и значението на „Поэзия славян" и конкретно на българските материали в тази антология, съветският изследовател на литературното наследство на Райко Жинзифов Л. С. Ерихонов с основание пише:

„За руското общество сборникът „Поэзия славян" и статиите на Жинзифов в него дълго време са служили като източник на сведения за българската литература, от тях се е ползувал А. Н. Пипин в своята „История славянских

[11] Лит. газета, бр. 28, 7 юли 1971.
[12] Пак там.

литератур“ (т. 1 — 1879 г., т. 2 — 1884), чел ги е А. М. Горки, в личната библиотека на който се намира сборникът на Гербел.“[13]

Всеки, който е разлиствал „Поэзия славян“, знае, че редакторът почти навсякъде е изпълнил обявеното в подзаглавието: изданието е замислено и осъществено върху най-широка представителна основа; подбрано е най-доброто от творчеството на западните (поляци, лужичани, чехи и словаци), южните (хървати, сърби и българи) и източните (руси, белоруси, украинци) славяни. По разбираеми политически причини не са представени полските съвременни автори. Вместо тях са включени поети от по-старото поколение — Я. Кохановски, С. Шимонович, А. Нарушевич, И. Красицки, Ю. У. Немцевич, К. Бродзински, А. Мицкевич, Б. Залевски и др. Доста място е отредено на устното поетично творчество на всеки славянски народ.

Очевидно тази представителност е преследвана съзнателно. В предговора към изданието, написан вероятно от редактора Гербел, се подчертава: „Ние мислим, че ако литературните съкровища на западните и южните славяни трябва да станат някъде общо достояние, то това е Русия, защото в тях е отпечатан духът на народите, които с нас съставят едноплеменно тяло и които са ни най-близки от всички други. . .“[14]

Освен този принцип, издаващ демократизма на редактора при съставянето на „Поэзия славян“, Гербел и неговите най-близки помощници, поетите-преводачи А. Майков, В. Венедиктов, Н. Берг, М. Петровски, са се ръководили от още едно правило: тяхната антология да превъзхожда по тематика и обхват на материала известното пособие на Пипин и Спасович „Обзор истрии славянских литератур“ (1865), чиито достойнства се отбелязват в предговора. Обосновката на Гербел прави впечатление и днес: „С каквото и съвършенство да е написана историята на една или друга литература, тя не може да замени четенето на самите ѝ художествени произведения. Затова ние се надяваме да преодолеем съществуващия недостатък (на „Обзор истории славянских литератур“ — б. м. Х. Д.), като предлагаме на нашата публика издание, в което тя ще намери в превод на руски език най-добрите произведения както на народната, така и на личната художествена поезия.“[15]

Не на последно място за успеха на „Поэзия славян“ е допринесъл също колективният принцип на работата: Гербел е потърсил и осигурил участието и помощта на литератори от страните, които са представени. На тях обаче не са поръчани „материали“ изобщо, а са им дадени „указания, какви именно произведения от техните поети да представят“ (в смисъл само на признати или поне на такива), които „се ползуват с най-голяма известност“. По тоя начин съгласно получените указания те „придават на сборника характер, който съответствува на действителното направление в развоя на всяка литература“[16].

Трябва да се признае, че в значителна степен тая задача е постигната.

За отбелязване е също, че навсякъде в „Поэзия славян“ читателят улавя последователно проведен принципа на уважение и любов към народностното и личностното. И още нещо: с голям такт са обяснени ред исторически и съвременни, щекотливи политически въпроси. Нужно ли е да се напомня, че към годината на издаването на „Поэзия славян“ единствено Сърбия се е сдобила с полуавтономия спрямо Турция (от 1826), а другите славянски народи продължават на носят ярема на чуждото потисничество. Явно, отчитайки тия и други факти, редакторът на сборника се надява, че от събрания мате-

[13] Л. С. Ерихонов. Руското общество и българската литература, с. 271.
[14] Поэзия славян. СПб., 1871, с. 11.
[15] Пак там, с. II—III.
[16] Поэзия славян, с. III.

риал съвременният читател ще може да почувствува отличителните белези на всяка национална славянска литература: „тяхната юношеска възторженост и страстност, простодушното им общуване с природата, националнопатриотичното им чувство, стоплено от светли надежди за великото бъдеще на славянството и укрепналата върху здравото съзнание идея за славянското единство, любовта към Русия. . .“[17]

Това е много важно като мисъл. Следващите десетилетия многократно потвърдиха нейната правота.

Следващото обстоятелство, поради което се налага по-конкретна преценка на „Поэзия славян“, според мене е статията „П. Славейков“, която предхожда поместените творби.

Днес в науката е доказано, че не друг, а Райко Жинзифов (1839—1877) е събрал основните факти и въз основа на тях написал очерка „Болгарская литература“, поместен в „Поэзия славян“. На Гербел го препоръчва, както съобщава това Л. Ерихонов, неговият добър приятел П. И. Бартенев.[18] Изпълнявайки указанията на Гербел, Жинзифов подготвя двата раздела — български народни песни и лична поезия. От фолклора Жинзифов подбира само няколко, предимно исторически песни — за Крали Марко, Дойчин войвода и за сватбата на цар Иван Шишман; от творчеството на съвременните поети — откъси от „Горски пътник“ на Г. Раковски, четири стихотворения на Славейков, едно от Л. Каравелов; себе си представя с две произведения, в т. ч. и откъс от поемата „Кървава кошуля“ (1870), Д. Чинтулов — със „Стани, стани, юнак балкански!“.

Както вече се каза, за нас особен интерес буди статията за П. Р. Славейков. Прочитайки я днес, лесно е да се убедим, че повечето от данните за дейността на Славейков като учител, поет, журналист и издател на вестници, списания и книги Жинзифов е установявал сам, за пръв път ги е привел в система и обнародвал. Нещо повече. „П. Славейков“ — една от главните Жинзифови статии през разглеждания период — е важен творчески акт в историята на новата българска литература. В нея се анализира не просто част от литературното дело на един от най-ярките, всестранно надарените, ренесансово всеобхватните творци на литературата ни от епохата на Възраждането, но Славейков е съотнесен и оценен като съвременник на Раковски, Чинтулов и Каравелов, т. е. в статията „П. Славейков“, както впрочем и в очерка „Болгарская литература“, присъствува историческият подход. „Петко Славейков[19] е първият от съвременните български поети. . .“ — заявява Р. Жинзифов.[20] Нататък той уточнява в какво именно вижда голямото значение и мястото, което Славейков заема в развоя на националната ни литература и в историята на културата изобщо. „По онова време — бележи Жинзифов — над цяла България се ширил гъст мрак от невежество и младият Славейков при цялата си любознателност е могъл да се научи да чете само

---

[17] Поэзия славян, с. III.

[18] П. И. Бартенев (1829—1912) — известен руски историк, археолог и библиограф. От 1863 г. предприема издаването на сп. „Русский архив“, излизало под негова редакция петнадесет години. През 1859—1873 той е директор на Чертковската библиотека в Москва. През 1858 Бартенев е един от учредителите на Московския славянски комитет. — Вж. Центральный гос. исторический архив Москвы, ф. Славянского комитета, а. е. 25, с. 36; също у Л. Ерихонов. Руското общество и българската литература, с. 235—272

[19] Тук и в очерка „Болгарская литература“ Славейков е наречен Петър. В коментара към т. II на „Публицистика“ от Р. Жинзифов е изказано следното мнение: „Вероятно Жинзифов не е знаел малкото име на Славейков, тъй като се е подписвал съкратено П. Р. Славейков“ (с. 297). Струва ми се, че по-правилно е друго обяснение: редакторът Гербел е извел Петко от Петька, умалителна форма от Петр.

[20] Поэзия славян, с. 304.

църковнославянските книги и да пише на разговорния народен език. Независимо от това младият поет благодарение на таланта си в късо време и без всякаква странична помощ постига известна степен на умствено развитие и добива необходимите знания. Цялата си младост и сила Славейков посвещава на учителстването в различни градове на България. Обладавайки значителен поетичен талант, Славейков написва ред прелестни песни, предимно с любовно съдържание, които наскоро стават народни. Неговите събрани съчинения бяха издадени в Букурещ под заглавие „Смесна китка" през 1852 г. През същата година и в същия град беше напечатан неговият сборник „Баснеиик", т. е. сборник с басни."[21]

В същата статия Жинзифов е намерил повод да подчертае значението на Славейков като журналист. Това е, защото за Жинзифов, както и за редактора на „Поэзия славян", литературната дейност, в т. ч. журналистическата и преводаческата, са изпълнение преди всичко на висок патриотичен дълг. „Своята полезна журналистическа дейност — пише Жинзифов — той (Славейков — б. м., Х. Д.) започва с издаването на сатиричното списание „Гайда". . ."[22] Специално за в. „Македония" Жинзифов съобщава знаменателен факт: „Последната от тези репресии, разразила се над него на 19 октомври 1870 г., доведе до спирането на вестника за три месеца заради една статия, в която по думите на турския министър редакторът уж подканял българите да въстанат против съществуващите турски порядки."[23]

Тия и други характеристики, залегнали в статиите на Жинзифов, обнародвани в „Поэзия славян", ни дават основание да заключим, че на този етап симпатиите на автора им изцяло са на страната на революционната партия в България. Жинзифов винаги подчертава и изтъква на преден план народополезното и патриотичното в дейността на Раковски и Каравелов, както и на техните вестници и книги. Ето само един пример: „Каравелов, името на който е популярно в руската литература, е известен като издател на твърде полезната книга под заглавие „Памятники народного быта болгар", в състава на която са влезли български народни пословици,. . . и главно като редактор на издавания в Букурещ либерален вестник „Свобода" — разпространението на който е забранено в Турция под страх на строго наказание."[24] Обратно, напълно отрицателно се отнася Жинзифов например към в. „Турция", характеризиран от него като „орган, макар неофициален на турското правителство, чиято задача е да кади тамян на него и на турските сановници, а още и да разпространява между българите разни нелепости и небивалици за Русия"[25]. Тази полемична насоченост в статиите на Жинзифов не се притъпява с годините, тя е актуална и днес. И друго. Ако е вярна мисълта, че един добър превод трябва да се оценява в контекста на историко-литературните условия, при които бива създаден, още веднъж трябва да подчертая следното: появата на сборника „Поэзия славян" и на българските материали в него далеч не е случайна. Основното правило, следвано от съставители

[21] Поэзия славян, с. 304. По обясними днес причини в очерка „Болгарская литература" Райко Жинзифов не включва например Вазов, чието първо печатано произведение — стихотворението „Борът" — ще се появи в „Периодическо списание" през 1872 г., кн. 5, 6. Няма и Ботев, макар да е обнародвал вече „Майци си" (1867, 1870), „Към брата си" (1868, 1870), „Дялба" и „Елегия" (1870), а останалите („До моето първо либе", „Борба", „Хаджи Димитър") ще се появят между 1871—1873 г. Очевидно данните, с които е разполагал Жинзифов, са били крайно оскъдни.

[22] Пак там, с. 305.

[23] Пак там, с. 299.

[24] Пак там, с. 301.

[25] Пак там.

и преводачи, е била идеята за утвърждаване духовната мощ на славянството, пропагандиране силата и богатството на славянските литератури и фолклор.

След изясняването на всички тия „предварителни въпроси“ нека преминем към самите преводи на П. Р. Славейковите творби, поместени в сборника „Поэзия славян“.

2

И четирите превода са подписани с името на руския поет-преводач Н. Берг. Дали това отговаря на истината? Тоя въпрос няма произволен характер, както може да се стори на пръв поглед. В едно от писмата на Райко Жинзифов до редактора Гербел, цитирано в статията на Л. Ерихонов, се казва, че българският автор молил Гербел да не подписва с името му очерка „Болгарская литература“, а да постави под него буквите ZZZ, а така също да не помества автобиографията му.[26] „Обаче Гербел — пише Ерихонов — по всяка вероятност е признал за неудобно в изданието анонимно да се публикува основната статия за българската литература или да се печатат стихотворения на Жинзифов без сведения за автора им.“[27]

Движейки се в логиката на тия факти, допустимо е също, че Жинзифов е и превел на руски език предложените от него Славейкови стихотворения, може би в по-„груб“ вид, а Н. Берг им е дал окончателна редакция. Истината по тоя въпрос ще се разкрие вероятно след като бъде обнародван целият архив на Н. В. Гербел и на неговите първи помощници — поетите-преводачи А. Майков, В. Бенедиктов, Н. Берг, М. Петровски и др.

Тук приемам, че преводите на Славейковите творби в „Поэзия славян“ са дело на Н. Берг, без обаче да изключим директното участие в тая работа и на Райко Жинзифов. Какво е характерното за превода например на „Не пей ми се“ — най-значителното стихотворение между подбраните в „Поэзия славян“[28].

Налице е частична близост с оригинала, отделни сполучливи замени на специфични Славейкови езикови и стилни конструкции, образи и сравнения. Същевременно изпъкват някои пропуски — анафората в първия куплет:

Как се пеят славни песни за стари
тамо, дето днешните са заспали?
Как се слави древна мъдрост, юнашство
тамо, дето днес от тях е сирашество?

Във втория куплет:

Веч за песни миналото не пита,
. . . . . .
Веч за слава достойните измрели. . .

Функционално не са осмислени също последните два стиха (единадесетият и дванадесетият) в първия и втория куплет, които, както се знае, играят ролята на своеобразен рефрен или по-точно в структурата на куплета

[26] Л. Ерихонов. Р. Жинзифов и Н. Гербел. — Език и литература, 1963, кн. 3, с. 57—58.

[27] Л. Ерихонов. Руското общество и българската литература, с. 271.

[28] За пръв път „Не пей ми се“ излиза в Читалище, 1870, кн. 1, откъдето е направен преводът му на руски език.

придобиват значение на доминанта, на сентенция, на поетично завещание. В превода на Н. Берг това почти не се усеща. Сравнете:

у П. Р. Славейков:
Като няма в труд поету награда,
чезне песен, фантазия отпада.
у Н. Берг:
Запоешь, а рòдичи нерады. . .
Нет певцу отрады и награды!
у П. Р. Славейков:
— Народ, който глух за песни остава,
глуха вечно за него е и слава.
у Н. Берг:
О свободе не скорбит, не поет —
И ей-богу петь об них не стòит!

Във втория случай преводачът съвсем е излязъл извън българския текст, пренебрегнал е успоредната рима (аа).

Мисля, че сравнително по-пълно образът на поета-демократ П. Р. Славейков е достигнал до руския читател в последния куплет. Между другото в него е запазена и анафората в петия и шестия стих:

Песнью той я края не утешу. . .
Лучше лиру смолкшую повешу
Между гор, среди лесов дремучих,
На сучках увядших и колючих:
Пусть об ней Болгария не слышит,
Пусть лишь ветер там ее колышет —
До иных, до новых поколений,
Для других, для лучших вдохновений![29]

Нарушение има в броя на сричките: в оригинала са единадесет, в превода десет, което отчасти видоизменя интонацията.

Вторият по ред превод е на „Мойто положение". За пръв път то се печата също в „Читалище" под заглавие „Нека чуе мама". От значение е бележката на автора: „Написано при посещение на един свещеник, изпратен на заточение и затворен по хотението на гръцката патриаршия поради българския въпрос."[30] Ясно е, че тая бележка на Славейков под текста, както и цялата патриотична насоченост на стихотворението са предопределили включването му в сборника „Поэзия славян". Същото чувство за дълг пред поробеното отечество вероятно е подтикнало преводача Н. Берг да постави свое, насочващо заглавие „Голос из тюрьмы".

По строеж „Нека чуе мама" е издържано почти в речитатив, фразата е разговорна, преобладава народнопесенната стилистика. Няма да отбелязвам случаите на неточност в превода; без да нарушава общата идейна концепция на Славейков, Н. Берг пресъздава духа на първоизточника, а не буквата. Дори се получава малък парадокс: на места преводът звучи с по-голяма поетична сила, отколкото оригиналът. Ето началото:

Нека чуе мама,
нека знай за мене,

Пусть теперь услышит
Мать моя родная,

[29] Поэзия славян, с. 306.
[30] Читалище, 1870, кн. 6, с. 186.

няма нищо срама
в мойто положенье.

Ако съм затворник,
аз не съм злосторник,
нито съм изменик
предател неверник.

Ето що извърших:
правда аз потърсих —
търсих и намерих
тъмен тъмничерин,
за резон — тъмница,
за управа — мъки.

Что сижу тут, горький,
Плача и стеная.

Знает бог, как в узах
Здесь я очутился
И какой виною
Туркам провинился.

Не изменник лютый.
Я родному краю:
За одну лишь правду
Здесь я умираю![31]

Вижда се принципът, от който се е ръководил Н. Берг като преводач: отказвайки се от някои народнобитови езикови форми („няма нищо срама", „аз не съм злосторник"), той прибягва до определения, които подсилват патриотичния и революционния патос на творбата. Похватът на вмъкване в превода на *допълнителен текст* в случая носи положителен елемент и има значение на оригинално художествено средство.

Едва ли е нужно да се спирам подробно на „Ответ на ветре буйни (Найден Герову)" и „Помня, помня, мило либе", доколкото те повтарят силните и слабите страни на първите два превода. „Ответ на ветре буйни" и „Помня, помня, мило либе" преводачът е взел от Славейковата „Песнопойка", издадена в Букурещ през 1852 г., т. е. те представят българския автор от самото начало на издателската му дейност, когато, макар и с още неукрепнало перо, той „написва цял ред прелестни песни, предимно с любовно съдържание, които наскоро стават народни"[32].

Тези и други предимства на сборника „Поэзия славян" изнасят на преден план неговия приносен характер. Той пръв показа на читателя от 70-те години на миналия век в художествени образци полската, лужишката, чешката, словашката, хърватската, сръбската, словенската и българската литература в руски преводи. Именно Н. В. Гербел прокара пътината, по която тръгнаха подир него много поколения руски преводачи от езиците на западните и южните славяни. Едно явление, което с течение на времето добива значение на традиция — многостранна и плодоносна.

3

Сред сборниците и антологиите, издадени в годините на съветската власт, се откроява с пълнотата си „Антология болгарской поэзии". Тя съдържа десет П. Р. Славейкови произведения — „Песен за паричката ми" (откъс), „Мойто положение", „Бойка войвода" (откъс), „Жестокостта ми се сломи", „Сираче", „Към българите", „Спомняне", „Татковина" и др. С девет стихотворения е показан Кирил Христов, с четиринадесет — П. К. Яворов (всичките да не изброявам). Може да се каже, че новата антология отчасти *повтаря* и доразвива положителния опит в „Болгарские поэты" (1952). Тя е дело на авторски колектив — В. Злиднев и Д. Марков, за редактори на преводите са привлечени М. Зенкевич, М. Павлова и А. Собкович. Изданието е снабдено с подробен „Очерк развития болгарской поэзии", подир който следват два

[31] Поэзия славян, с. 306 (подчертаните от мене изрази са вмъкнати от преводача — Х. Д.).
[32] Поэзия славян, с. 305.

раздела: народна поезия и лично творчество. Във втория раздел са включени творби на седемдесет и седем български поети, като се започне с Д. Чинтулов и се завърши с Л. Стефанова.

Съществено е да се отбележи, че на сегашния етап в областта на художествения превод съветската школа завоюва нови, значителни успехи. Специално в „Антология болгарской поэзии" колективът от преводачи-професионалисти (П. Железнов, М. Зенкевич, Я. Галицки, А. Арго, В. Журавльов и Л. Белов) според мене е сторил много да доближи съветския читател до българския текст. Сравнявайки преводите с оригиналите, почти навсякъде се улавя съзнателно отстояваното изискване за най-грижлив, професионално компетентен подход към обекта на превода и към пресъздаването му като произведение на изкуството. Само при това условие един художествен превод се приема като неотменна и съществена част от националната литература.[33]

Ще се спра на преводите на М. Зенкевич и А. Арго. И двамата са поети-преводачи със значителен опит. Те превеждат от почти всички славянски езици — веднъж с подсрочник, друг път направо от оригинала. Творбите на П. Р. Славейков са преведени с ненадмината досега точност в съдържанието и вярно предаване интонацията на оригинала.

Майсторството на преводача Зенкевич се открива още в превода на едно без особени художествени претенции Славейково стихотворение, каквото е споменатото вече „Мойто положение". Бих добавил: като че нарочно преводач от ранга на М. Зенкевич се захваща с „Мойто положение", види се, да покаже колко неограничени са възможностите на преводаческото изкуство. В превода на Зенкевич всеки образ, глагол, епитет, сравнение получават ново звучене, намерени са подходящи замени на думи и фолклорни образи, значително е съхранена интонацията на първообраза. Ето:

Пусть узнает мама,
Что нет преступленья,
Нет позора, срама
В моем положенье.
Да, в тюрьме я пленник;
Но я не изменник,
Не злодей-предатель
Правды я искатель.[34]

В третия куплет М. Зенкевич, съобразявайки се с такива формални белези на стиха като т. нар. „опасваща анафора" (Славейков повтаря последната дума във втория и първата в третия стих: „потърсих" — „търсих", служи си с приблизителна рима: „намерих" — „тъмнечерин"), като запазва общата мелодия, превежда:

В том и преступленье,
что искал я правду,
что нашел я правду;
и за то в темнице
должен я томиться.[35]

[33] В. Г. Белинский. Полное собр. соч. Т. 2. М., 1953, с. 427—428.
[34] Антология болгарской поэзии. М., 1956, с. 126.
[35] Пак там.

Второто Славейково стихотворение, преведено от Зенкевич, е „Жестокостта ми се сломи“[36]. Всеки наш читател помни незабравимото Славейково начало:

И рекъл бях: аз няма веч да плача
за тежките на тоз народ беди!

В руския превод това начало почти го няма. Зенкевич въвежда два липсващи в оригинала епитета („возмущенный“, „злосчастный“), нарушава ритмомелодиката на стиха: у Славейков началните два стиха изразяват гнева на поета, те са неговата творческа декларация, в превода на руски език те се превръщат в обикновено разказвателно изречение (неслучайно е „изчезнал“ също удивителният знак в края):

Я говорил: „Не буду, возмущенный,
Оплакивать злосчастный наш народ.“[37]

Във втората строфа зоркостта на преводача се повишава, усетът към словото го кара да запази градацията във втория и третия стих:

Народ такъв, за друго недостоен,
освен за *мъки, нужди и тегла,*
неучен род, безсмислен роб, спящ воин,
що чака той за тези си дела?

Зенкевич превежда така:

Такой народ судьбы своей достоин,
Достоин *тяжких мук, нужды и зла.*
Как роб бессмысленный и спящий воин,
Что может ждать он за свои дела?[38]

Последните четири куплета на „Жестокостта ми се сломи“ почти се покриват с първоизточника. Много често се сблъскваме с един от ръководните принципи на *високото изкуство* на художествения превод: М. Зенкевич отстъпва от буквата, за да остане верен на концепцията на Славейков. Преводачът е почувствувал оригинала и в основни линии го е довел до съзнанието на съветския читател:

Мое жестокосердие сломилось,
И я в слезах проклятие изрек
За то, что гордостью душа затмилась
И что я был несправедлив, жесток.

Я проклял всех, кто заслужил проклятье,
Всех, кто живет в позоре, честь губя,
Виновников всех проклял без изъятья
И вместе с ними самого себя. . .[39]

---

[36] За пръв път „Жестокостта ми се сломи“ е поместено в януарската книжка на „Читалище“ за 1873 г. По същество то е авторски отговор на всички покани „да пее“, т. е. разрешение на кризата, набелязала се в „Не пей ми се“.

[37] Антология болгарской поэзии, с. 128.

[38] Пак там (тук и нататък подчертаванията са от мен — Х. Д.).

[39] Антология болгарской поэзии, с. 128—129.

Не ми се иска повторно да се връщам към преводите на М. Зенкевич, затова ще мина към третия сборник — „Болгарская поэзия“, където всички Славейкови творби са преведени от него, а именно: „Бъдни вечер“, „Мойто положение“, „Жестокостта ми се сломи“, „Татковина“ и „Епилог“. Две от тях — „Мойто положение“ и „Жестокостта ми се сломи“ — са препечатани без промени от „Антология болгарской поэзии“, останалите са нови преводи, работени специално за антологията в два тома „Болгарская поэзия“. Смятам, че този принцип на представяне: *един поет от един преводач* е много по-продуктивен, отколкото десет стихотворения да се възложат на шестима преводачи, както са постъпили съставителите на „Антология болгарской поэзии“.

Нов превод Зенкевич е направил на „Татковина“[40]. Казвам „нов“, защото в „Антология болгарской поэзии“ е поместен превод на същото стихотворение от А. Арго. Това е интересен случай, когато двама добри преводачи, при това всеки със свой почерк, претворяват на руски език едно от най-вълнуващите Славейкови стихотворения. По отношение на Зенкевич, който познава превода на А. Арго, повторното превеждане на „Татковина“ може да се разглежда като своеобразно творческо съревнование, макар и негласно. В това има определен смисъл. „Татковина“ се нарежда между ония стихотворения на П. Р. Славейков, почти с отпечатването си придобили характер на народна песен. Фолклоризацията в случая дава като естествен резултат от грабващата сила на „думите-образи“ (А. Блок), ритмо-мелодиката на стиха, структурната близост до т. нар. нов градски фолклор. „Татковина“ се отличава с необикновена простота и стройност, преходите са последователно издържани и завършени. В четири неголеми строфи е вместено толкова значително патриотично съдържание, за което друг автор би употребил двойно повече стихове.

Допълнителна трудност за всеки преводач на „Татковина“, в т. ч. и на руски език, според мене представя самото заглавие. *Татковина* е дума, изобретена от Петко Славейков — един от рядко сполучливите наши неологизми, който от един път и завинаги заляга в езика — литературния и народния.

Формално погледнато, *татковина* е синоним на понятията „родина“ и „отечество“, но в сравнение с тях носи много по-голям емоционален заряд, сърдечност. В руския език тя няма еквивалент, затова преводачите Арго и Зенкевич са предпочели „отчизна“ пред „родина“. Изборът им е основателен, художествено защитим.

Ала *татковина* не е просто заглавие, а оная „дума-образ“, която по думите на Александър Блок пронизва цялата творба, споява в едно отделните куплети. Щом е така, следва думата-образ да бъде запазена навсякъде и в превода. Тъкмо това условие обаче е пренебрегнала А. Арго. В стремежа си да запази интимния тон на обръщението:

Хубава си, татковино,
име сладко, земя рай,

преводачката вмъква образ, употребен като епитет, който отдалечава руския текст от оригинала:

Мать-отчизна дорогая,
мне с тобой не нужен рай.[41]

---

[40] За първи път излиза в Читанка за първи клас (1883).
[41] Антология болгарской поэзии, с. 131.

Не казвам също, че вторият куплет е почувствуван и предаден адекватно, но още по-големи са отклоненията в превода на

Сърце младо и невинно	Песня (?) звонко — молодая
за теб трепка и играй.	Плещет в сердце через край.

Не е схванат смисълът и на третата строфа, дразнят неоправданите отклонения:

Мили ми са планините
и на север, и на юг

Арго превежда така:

Вот могучие вершины
С севера идут на юг.

Още повече е „видоизменена" последната строфа. По аналогия, съзнателно или случайно, тя формално *се изравнява* с едно от Пушкиновите стихотворения:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
(„26 мая 1828")

В превода на А. Арго четем:

Дар священный, дар бесценный,
Солнце, горы и поля;
Навсегда благословены
И народ мой и земля![42]

Съвършено различен е оригиналът:

Дор на небо ясно слънце,
дор на очи свят, живот,
ще обичам аз от сърце
таз земя и тоз народ.

Ясно е, че това са функционално неоправдани отклонения. Иначе постъпва М. Зенкевич. Неговият превод на същото стихотворение почти се слива с фактурата на първоизточника. В пълно съответствие с българския текст навсякъде се улавя присъствието на „думата-образ" татковина, мелодиката на осемте гласни в първия и третия стих, пълнозвучието на кръстосаната рима (d, b, a, b). Дори в случаите, когато заменя Славейковите образи или звукови конструкции със свои, тези замени не нарушават поетиката на оригинала. Накратко, Зенкевич е останал верен на правилото: художественият превод не е и не може (за изключенията тук не става въпрос) да бъде буквален превод от един на друг език. Поетът-преводач обикновено *възсъздава* и съдържанието, и атмосферата, и поетиката на превежданото произведение. Налице е усилие да постигне онова съвършенство, при което преводът става тъждествен на оригинала, така че единият текст да не съществува за сметка на другия, а да го заменя. Това именно е постигнал М. Зенкевич:

[42] Антология болгарской поэзии, с. 131.

Как прекрасна, ты, отчизна,
ты для нас — как будто рай,
сердце юной силой жизни
бьется для тебя, наш край.

Милы мне всех гор вершины
и на север, и на юг,
все долины и равнины,
пашни, где вспахал наш плуг.

Полны сладостного шума
твой язык и твой приют.
где Дунай и Вардар, Струма
и Марица вдаль текут.

И пока сияет солнце,
свет в очах моих живет,
как святыню, будет сердце
чтить наш край и наш народ.[43]

Съветският читател няма за какво да бъде недоволен от този превод. И той не е единственият в двутомната антология „Болгарская поэзия". Почти със същия успех е осъществен преводът и на стихотворението „Епилог". Ето само началото:

Я вижу, чувствую сейчас,
борьбой отважной утомлен,
что день мой светлый завершен
и близок мой последний час.[44]

Това са примери на преливане на художествените текстове един в друг. Читателят в Съветския съюз, а заедно с него и читателите по света, който владее руски език, запознавайки се с преводите на Славейковите творби в „Болгарская поэзия", усеща в достатъчна степен характерологичното в личността на Петко Славейков, вълнува го гражданският и патриотичен патос на стиховете му. Срещите с тези преводи винаги ще носят радост.

* * *

В заключение отново искам да се върна към мисълта, изказана в началото. Въпросите на преводаческото изкуство съвсем не са периферийни, а заемат важен дял в общата проблематика на сравнителното литературознание. Днес е аксиома, че един лош превод е в състояние да отвърне читателя от един талантлив автор и той, читателят, за дълго време да не проявява интерес към този автор дори в случаите, когато издава нови, още по-значителни произведения. И обратното — един хубав превод на по-малко издържана в художествено отношение творба може да се посрещне в съответната страна като интересна и задълго да стои в центъра на вниманието на масовия читател и литературната критика. Пример в това отношение са преводите на П. Р. Славейковите стихотворения, излизали на руски в продължение на повече от сто години.

[43] Болгарская поэзия. Антология в двух томах. Т. 1. М., 1970, с. 50.
[44] Пак там, с. 51.

С поколенията се изменят вкусовете, изискванията, критерият за художественост и адекватност на превода. Нека се надяваме, че не е далеч денят, когато на руски език ще бъде преведена и най-значителната Славейкова творба — народноепичната поема „Изворът на Белоногата“.[45] Едва тогава съветският читател ще може да оформи цялостната си представа за личността и за литературното дело на П. Р. Славейков, за който руската литература е била нещо повече от учител и духовен наставник.

Поэзия П. Р. Славейкова в России

Христо Дудевский

(Р е з ю м е)

В данной статье рассматриваются некоторые характерные особенности процесса усвоения болгарской поэзии в России за сто лет (1870—1970). Прослеживаются основные этапы переводов поэзии Петко Славейкова (1827—1895) на основе сборников „Поэзия славян“ (Санктпетербург, 1871), „Болгарские поэты“ (Москва, 1952), „Антология болгарской поэзии“ в двух томах“ (Москва, 1970). Анализ этих переводов раскрывает историческое своеобразие эпохи, высокий профессионализм русской переводческой школы. Указывается, в какой степени и в каком направлении болгарский поэт доходил до сознания русского, а позже — советского читателя. Настоящее представление о поэзии Петко Славейкова советскому читателю даст широко известная поэма „Родник Белоногой“ (1873), но ее перевод на русский язык пока еще не сделан.

[45] Тази книжка бе дадена за печат, когато се появи томът „Избранное“ на П. Р. Славейков, изд. „Художественная литература“, М., 1981, където за пръв път на руския читател е представена поемата „Изворът на Белоногата“ в превод на В. Корчагин.

Непубликувана българска преработка на Молиер от 80-те години на XIX в.

Жак Ескенази

В специалната литература, посветена на историята на българската комедия и театър, „Михо Мисирков" е известна като българска преработка на пиесата на Ж. Б. Молиер „Monsieur de Pourceaugnac"[1]. Доскоро не се знаеше нищо за съдбата на тази преработка. Изказваха се предположения, че може би тя се намира в руските архиви,[2] поради това, че предполагаемият й български автор е работил в Турция. Освен това текстът на произведението не бе намерен.[3] Относно авторството на преработката съществуваше разногласие. В своята библиография върху българската драматургия Н. Д. Ковачев, сам причастен към театъра и следователно добре запознат с неговата история, я приписва на Стефан Попов.[4] В рецензия за постановката на пиесата на сцената на столичната театрална трупа през 1890 г. д-р К. Кръстев посочва като автор на адаптацията артиста от трупата Антон Попов.[5] Изследователката на Молиер на българска сцена Снежина Панова отхвърля твърдението на критика.[6] В своя подкрепа тя има свидетелството на ветерана на българския театър, преминал през трупите на двамата братя, Иван Попов.[7]

При направеното проучване можахме да установим, че ръкописът на „Михо Мисирков" е запазен и се намира в Централния държавен исторически архив (ЦДИА), при това в два варианта — съществено различни един от друг. Единият принадлежи на Стефан Попов (ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133), а другият — на брат му Антон (ЦДИА, ф. 62, п. 1, а. е. 49).

В непубликувани спомени, частично цитирани в театроведската литература,[8] Ст. Попов посочва, че за основа на своята преработка той е взел не

---

[1] К. Кръстев. Столичний театър. — Денница, I, 1890, кн. 11, с. 567; Д. Василев. Опит за история на българския театър от древността до наши дни. Приноси и материали. Варна, 1942, с. 69; И. Богданов. Българската комедия. Развой и съвременно състояние. С., 1962, с. 73.

[2] С. Панова. Мольер в Болгарии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1967, с. 51.

[3] Пак там, с. 233; И. Богданов. Цит. съч., с. 73.

[4] Н. Ковачев. Драматически алманах за новата 1893 г. С., 1892, с. 40. Ковачев се проявява и като комедиограф (срв. същото издание, с. 39), и като любител-артист.

[5] К. Кръстев. Цит. съч., с. 567.

[6] С. Панова. Цит. съч., с. 46; Молиер на българска сцена. С., 1975, с. 63—64.

[7] И. Попов. Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. 1. С., 1939, с. 75; Т. 2. С., 1942, с. 15, 45, 708.

[8] И. Попов. Цит. съч. Т. 1, с. 53 и сл.; Г. Стефанов. Стефан П. Попов. — Театър и опера, II, 1923, кн. 11, с. 16—26; Един забравен театрален труженик. — Пантеон, 1, 1924, кн. 24—25; П. Пенев. История на българския театър. С., 1975, с. 239 и сл

френския оригинал на Молиеровата комедия, както предположително твърди Сн. Панова,[9] а гръцкия ѝ вариант, известен под името „Агатопулос“[10]. Макар че засега не разполагаме с този гръцки вариант, според нас работата на Ст. Попов не се свежда до обикновен превод от гръцки. Разбира се, отделни следи на гръцко влияние се откриват и без съпоставка с „Αγαθόπουλος“ — имена на действуващи лица (Димитраки, вм. Димитър, Георгаки и Костаки, вм. Георги и Коста[11]), реалии (децата замерват главния герой Мисирков с *шупливи лимони,* срв. д. 1, сц. III[12], вместо с по-характерното българско — *развалени* яйца и плодове), медицински термини (френолипсия, грц. φρενοληψια, вм. безумие; катаплазма, гр. καταπλασμα, вм. лапа; визиканти, гр. βιξικαντι, вм. пластир[13]).

В литературно отношение вариантът на А. Попов е по-добър от този на Ст. Попов, защото е резултат на преработка, която има за основа руския превод на „Господин дьо Пурсоняк“. Последният е реализиран от изтъкнатия руски преводач на Молиер, Шекспир, Хайне и други западноевропейски автори П. И. Вайнберг. На места Антон Попов буквално повтаря словореда на Вайнберговия превод, характерни руски изрази и реалии.[14] При избор на вариант за разглеждане се спряхме на Стефан Поповия по няколко съображения. „Михо Мисирков“ на Ст. Попов е сценично по-сполучлив. Той е игран многократно на българска сцена,[15] станал е факт в историята на българския театър. Освен това тази творба в много по-голяма степен се доближава до понятието „преработка“. Не ни е известно дали вариантът на А. Попов е игран. Свидетелството на д-р К. Кръстев се нуждае от допълнителни доказателства. В рецензията му се споменава героят на комедията Димитраки, докато по варианта на А. Попов той е Михаил.[16] Допускаме, че първоначално А. Попов е използувал сценичния вариант на брат си Стефан, като в театралните обяви го е приписал на себе си. Основание за това ни дават обвиненията на Ст. Попов в печата от 90-те години.[17] Освен това добре известни са обтегнатите отношения между двамата братя по същото време.[18]

Няколко думи за автора на разглежданата преработка. Стефан Петков Попов е роден през 1854 г. в Казанлък. Учил е в българо-католическата гимназия в Одрин, а след това е завършил висше богословско образование в Рим. Вместо да се посвети на духовна дейност, Попов става търговец, след това чиновник и журналист (през 1883 г. редактира в. „Кукуригу“). Още по време на следването си се увлича от литературата и театъра. През 1881 г. работници от печатницата на Хр. Г. Данов подготвят любителско представление на пиесите „Стоян войвода“ и „Ревността на Барбуйе“. За постановчик е поканен Ст. Попов, който изпълнява и централни роли в пиесите. Две години по-късно на базата на самодейната трупа Попов организира първия български професионален театър след Освобождението. Румелийската трупа

---

[9] С. П а н о в а. Цит. съч., с. 233.

[10] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 238, л. 22. Не ни е известно кой от гръцките варианти на пиесата е използувал Попов — на А. П. О., този на И. Н. Кукулис или издадения през 1903 г.

[11] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 238, л. 3 — гр., 22 и пр.

[12] Пак там, л. 5.

[13] Пак там, л. 13, 13 — гр., 17 — гр. Терминът *визиканти* е добил гражданственост и в Източна Румелия. Срв. Публично-административен правилник за кръвопускане (3 март 1881) — В: Областен сборник от закони в Източна Румелия. Т. 1, вип. 3. Пловдив, 1881, с. 325.

[14] Ж. Б. М о л ь е р. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1884, с. 55 и сл.

[15] И. П о п о в. Цит. съч. Т. 1, с. 133; Т. 2, с. 45, 125 и пр.

[16] ЦДИА, ф. 62, оп. 1, а. е. 49, л. 2, 3—гр. и пр.

[17] Кукуригу, I, бр. 12, 10 юли 1893.

[18] И. П о п о в. Цит. съч., Т. 2, с. 10 и сл.

е субсидирана от Постоянния комитет. Режисьори стават Ст. Попов и К. П. Сапунов. Трупата подготвя няколко пиеси от български и чужди автори — „Михалаки чорбаджи" и „Руска" от Ив. Вазов, „Стефан Караджа", „Насила оженване" и „Ревността на Барбуйе" — и двете от Молиер, „Каменоделецът" и „Луиза Бернар" от Ал. Дюма-баща, „Мария Тюдор" от В. Юго и пр. — които изнася с успех пред публиката в Пловдив и някои други градове. По инициатива на Ст. Попов бива изработен първият театрален правилник от 247 параграфа, който урежда правата и задълженията на артисти, режисьори и управител. Поради пререкания К. П. Сапунов се отделя от Ст. Попов и се образуват две театрални трупи в Румелия. След време изопнатите отношения се изглаждат, но настъпилата Сръбско-българска война се отразява неблагоприятно на театралната дейност. В края на 1886 г. Попов напуска България и става чиновник към Хиршовата железница в Цариград, след това скита из различни гръцки градове, за да се прибере отново в родината през 1893 г. Участниците в театралната трупа „Основа" се опитват да го привлекат като режисьор. За късо време той е артист в трупата „Сълза и смях". Занимава се отново с журналистика — редактор е на възобновения през 1893 г. за трети път хумористичен в. „Кукуригу". Препитава се и със случайни занятия. Известно е, че е работил като машинист в БДЖ. През 1905 г. Ст. Попов депозира в МНП свои спомени за първите стъпки на българския професионален театър. По неизвестни причини този важен и използуван частично от театроведската наука исторически източник остава ненапечатан и до днес. Загубил слуха си, Попов работи в последните години от живота си като бояджия. Умира в София на 27 февруари 1920 г. в крайна мизерия.

Ст. Попов е привличал вниманието на публиката със своето амплоа на характерен актьор. Той е учител на редица български артисти от първото поколение — Иван Попов, Мария и Ирина Иванови, Екатерина Златарева, Димитър Антонов, Борис Пожаров и др. При липсата на оригинална театрална литература той се проявява и като преводач на чужди пиеси, както и като автор на собствени произведения и преработки. Между тях са: „Завистта на Барбуйе" от Молиер, „Луиза Бернар" и „Кулата Нел" от Ал. Дюма-баща, „Василевите теглила", „Адвокатските смехове", „Две сватби в един ден", „Смях и плач с дама", „Смях и плач без дама", „Лятното казино", „Гладният поет", „Пипи и Коко", „Хладният тунел", „Михон цар Сифонски".[19] Ръкописите на някои от преводите (например на „Кулата Нел")[20] се пазят в Централния държавен исторически архив. Досега те не са били обект на проучване.

Сравнителното литературознание познава няколко типа бинарни взаимоотношения между литературите. Към т. нар. конкретни връзки спадат пре-

---

[19] Южна България, I, бр. 15, 14 април 1883; Марица, V, бр. 492, 27 май 1883; VIII, бр. 731, 16 юли 1885; Съединение, I, бр. 49, 8 дек. 1883; Кукуригу, I, бр. 12, 10 юли 1893; И. Попов. Цит. съч. Т. 1 и 2; Г. Стефанов. Стефан П. Попов; Един забравен. . .; Б. Денизов, Н. Икономов. Българска театрална антология „Маска". С., 1925, с. 14—18; Пантеон на българския театър и неговите представители. С., 1926, с. 22—23; Ю. Иванов. Български периодически печат от възраждането му до днес. Т. 1. С., 1893, с. 315; 70 години народен театър Пловдив. 1882—1952. Юбилеен сборник. Пловдив, 1952, с. 18; В. Стоилов. 90 години професионален театър в Пловдив. Основателят. — Отечествен глас, бр. 8409, 22 дек. 1971; В. Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 88; П. Пенев. Цит. съч., с. 239—241; ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 238; ф. 20, оп. 1, а. е. 164, л. 8—12; а. е. 165; л. 6, а. е. 176; л. 58, а. е. 186; л. 254—255; Ленински РНС — София, Движение на населението. Стар архив. Регистри за смърт. 1920, л. 72; Архив на читалище „Искра" — Казанлък, ф. Антон Попов. Свидетелство от 12 окт. 1920.

[20] ЦДИА, ф. 62, оп. 1, а. е. 50, л. 1 и сл.

водът, подражанието, влиянието, заимствуването.[21] Други автори прибавят тук още алюзията, стилизацията, образните аналогии, реминисценцията, импулса и пр.[22] По справедливата констатация на акад. Н. И. Конрад най-елементарната форма в тази област — преводът — „е явление историческо, т. е. характерно за определени исторически епохи, съвсем незадължително за други епохи и даже изобщо несъществуващо в трети епохи“[23]. В унисон с натрупаната литературоведческа практика известният съветски учен въвежда ново понятие в литературната контактология — „национална адаптация“[24]. „Михо Мисирков“ е типичен пример за илюстриране на това понятие. Разбира се, ние изхождаме от презумпцията, че преди да се осъществи на сцената, пиесата е литературно произведение.

Преработката на Стефан Попов не може да бъде сведена до нейната първооснова — Молиеровия „Господин дьо Пурсоняк“. Това е останало незабелязано от досегашните изследователи, които са съдили за преработката не по нейния текст, непознат за тях, а по театралните рецензии от 90-те години на XIX в.

Ст. Попов осъществява своята преработка по няколко линии. В „Михо Мисирков“ е налице както локализация, така и актуализация на основните компоненти на пиесата. Попов приспособява комедията на Молиер към българските условия от 80-те години на XIX в. Действието на пиесата е пренесено от Париж в Пловдив. Формално и двата града са столици — на Франция и на Източна Румелия. На българската сцена вместо Лимож се осмиват Копривщица и Хасково като синоним на дълбока провинция. У Молиер топографската характеристика обхваща още Неапол (Сбригани е неаполитанец), Фландрия (същият Сбригани действува за момент като фламандски търговец, срв. действие II, явл. III),[25] Гаскония (Люсета е преоблечена като жена от Пезенас, пак там, явл. VII—IV, 136 и 173), Пикардия (Нерина се представя като жителка на Сен-Кантен, IV, 175). У Ст. Попов тези места са съответно трансформирани. Сплетников, българският вариант Сбригани, излиза на сцената като карловски търговец (д. II, явл. III на „Михо Мисирков“).[26] Мария, мнимата жена на Мисирков, е също от Карлово (пак там, д. II, явл. IX).[27] Локализацията на действието не се свежда само до външна географска замяна. На българската сцена от началото на 80-те години се чувствува не епохата на „краля слънце“ Луи XIV, а времето на „Треперко паша“, Гаврил Кръстевич. Мисирков има намерение да се представи на директора[28] — елемент, който напомня, че в Източна Румелия няма министри, а Постоянен комитет, състоящ се от директори. В цялата преработка на Ст. Попов героите действуват като жители на Румелия. Местният колорит е спазен до подробности: декорът в пиесата изобразява „Пловдивската станция“,[29] т. е. гарата; Мисирков има намерение да отседне в Гавас хан,[30] след като е обядвал в „пачаджийския дюкян“,[31] т. е. в шкембеджийницата; лекарите

---

[21] В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (Первая половина). М., 1977, с. 7.

[22] Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, с. 144.

[23] Н. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., 1972, с. 327.

[24] Пак там, с. 326.

[25] Molière. Théâtre. T. IV. Paris, 1949, p. 164. Всички цитати от това издание — направо в текста с посочване тома и страницата съответно с римски и арабски цифри.

[26] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 16—гр.

[27] Пак там, л. 22.

[28] Пак там, л. 6.

[29] Пак там, л. 3—гр.

[30] Пак там, л. 6—гр. В Пловдив е съществувал ханът на Казаси.

[31] Пак там, л. 5—гр.

препоръчват на болен да посети Хисарските бани;[32] паричните отношения в преработката се уреждат с грошове[33] — разменна единица в Източна Румелия; споменава се Джумаята — централната улица на Пловдив,[34] и пр.

Френските имена са напълно заменени с български. Вместо Пурсоняк се подвизава Михо Мисирков, вместо Оронт действува Маслинков. Дъщеря му вече не е Жюли, а Анастасия. Нейният любовник е Димитраки, а не Ераст. Но въпреки тази трансформация Ст. Попов типологически следва своя велик учител. Семантиката на фамилията Мисирков има същата зоологическа основа (от тур. мисирка 'пуйка'), както и тази на Пурсоняк (от фр. pourceau 'прасе'). Тази семантична пълнозначност на собствените имена подсказва за следваната от българския автор класицистична линия. Тя дава допълнителен сатиричен заряд в характеристиката на главния герой. В образа на Михо Мисирков подобно на Молиеровия Пурсоняк са изтъкнати чертите на наивност и простодушие, характерни за провинциалиста, попаднал в столицата. Но в него има и нещо карикатурно. В ремарките на Ст. Попов той е показан като „селски богаташ", „грозен", облечен по последна мода и същевременно комичен.[35] Дрехите му предизвикват смях и не е случайна репликата на Сплетников, който подхвърля: „Уверявам ви, че ви стоят по-добре от дрехите на нашите прислужници."[36] Ръкописът на пиесата показва, че образът е претърпял известно развитие. Първоначално героят се е наричал Страшимир, той е „невинен селянин"[37]. По-късно семантически неутралното име отпада, за да се появи Михо Мисирков. За популярността на образа сред българските зрители от 80-те години между другото свидетелствува и фактът, че в своята преработка на „Господин дьо Пурсоняк" А. Попов променя всички имена на действуващите лица в сравнение с варианта на брат си, но запазва името на главния герой и на неговия бъдещ „тъст" Маслинков.[38] Дори първоначалното намерение на А. Попов да замени названието на преработката със „Страшимировите премеждия" и „Мисирковите премеждия" не се осъществява[39] пак по същите причини.

На класицистичната семантична пълнозначност се подчинява и името на слугата Сплетников. Той е не само съобразителен и хитър двигател на действието, напълно в унисон с Молиеровите комедии, но сее и *сплетни,* интриги. Последният нюанс типологически сближава Сплетников със сродни образи от италианската комедия (например Труфалдино от „Слуга на двама господари" на К. Голдони). В „Михо Мисирков" този образ се развива в подобна насока. Докато линията на Нерина — Сбригани тържествува към края на „Господин дьо Пурсоняк", в българската преработка Сплетников е разобличен, но подобно на италианската комедия всичко се разрешава благополучно — такава е и съдбата, и функционалната роля на Труфалдино.

Ст. Попов трансформира жанровата структура на френския оригинал. Докато Молиеровата пиеса е комедия-балет, то „Михо Мисирков" е комедия-фарс. Известно е, че създател на комедията-балет е Молиер.[40] В този

---

[32] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 10—гр.
[33] Пак там, л. 16—гр.
[34] Пак там, л. 27—гр.
[35] Пак там, л. 1, 2.
[36] Пак там, л. 6—гр.
[37] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 3.
[38] Пак там, ф. 62, оп. 1, а. е. 49, л. 2. През 1891 г. театрален рецензент посочва, че „Михо Мисирков" се играе из цялата страна (срв. [И. Иванов.] — Театър. — Черно море, I, бр. 16, 1891).
[39] Пак там, л. 4.
[40] С. Мокульский. Мольер и его творчество. — В: Ж. Б. Мольер. Собрание сочинений. Т. 1. М.—Л., 1935, с. 32.

жанр важно място заемат музиката, пеенето, танците. Особено важно функционално значение в „Господин дьо Пурсоняк“ има сцената с гротескния танц на лекарите и аптекарите, въоръжени с огромни клизми.[41] Между танците и комическите сцени в Молиеровата пиеса съществува тясна зависимост. Танците служат като интермедии, като „рамка“ на комичните сцени и най-после като средство за разгръщане сюжета на пиесата.[42] В „Михо Мисирков“ цялата балетно-музикална част липсва. Къде трябва да се търсят причините за подобна адаптация? Още в началото на нашето изложение посочихме, че Ст. Попов работи при посредничеството не на оригинал, а на гръцка преработка на Молиер. Гръцката театрална практика за един интервал от началото на XIX в. до 80-те години не дава по-различни примери от българския вариант на комедията. Встъпила много по-рано в руслото на съвременното европейско развитие, Гърция не познава до края на XIX в. собствен балет, още по-малко участие на балетни състави в театралните постановки.[43] Същото е и положението у нас. Балетът в европейския смисъл на думата е непознато за българската публика изкуство. Едва след Първата световна война то се появява у нас. Освен това елиминирането на балетните пантомими в „Михо Мисирков“ трябва да се обясни и с някои особености на ранната българска театрална дейност. Трупата на Ст. Попов е била малобройна по състав. С изключение на режисьора К. П. Сапунов и на управителя Попов нито един от артистите не е притежавал нито театрална, нито музикална подготовка. Така че извършената адаптация отговаря не само на вкусовете на българската публика от 80-те години на миналия век, но и на възможностите на румелийската трупа и това изрично посочва авторът на преработката в нейното подзаглавие: „побългарена и приспособена за нуждите на българската театрална трупа“[44].

Посочихме, че от комедия-балет, каквато е „Господин де Пурсоняк“, пиесата се превръща в комедия-фарс у нас. По начало фарсовите похвати се съдържат в произведението-оригинал и изследователите са склонни да възприемат Молиеровата комедия като междинен жанр.[45] Съвсем фарсово например звучат латинските цитати (често пъти погрешни и неточни) на двамата лекари — и в оригинала (IV, 155—158), и в българската преработка, в която те са текстуално запазени. В пиесата Молиер творчески възприема традициите на италианската комедия дел арте, въвеждайки с комична цел герои, които говорят на диалект (мнимата гасконка Люсета и мнимата пикардийка Нерина, ср. IV, 172 и сл.). За френското ухо от XVII в., пък и покъсно те са звучали съвършено смешно, като безсмислица. Попов използува други езикови пластове. В словесния двубой между неговите героини София и Мария, паралелни български образи на Люсета и Нерина, не липсват улични изрази, цинични подмятания, дори псувни. От тях не е лишен и речникът на разярения Мисирков. Нещо повече. Живата говорна стихия запълва редица явления на „Михо Мисирков“. Чрез нея на сцената излиза площадността и панаирджийството — елементи, присъщи и на френския фарс, и на италианската комедия от XVI в., защото са свързани с непресъхващата народностна струя в литературата и театъра. И може би това народностно начало у нашия автор да е плод не само на чужди влияния (все пак в основата на неговата преработка лежи чуждо литературно произведение), но и резултат на бликащата българска традиция, камерили израз в невъзможния от гледна точка

[41] С. Мокульский. Мольер. М., 1936, с. 284.
[42] С. Мокульский. Мольер и его творчество, с. 32.
[43] Enciclopedia dello spettacolo. T. 5. Roma, 1958, p. 1700.
[44] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 1.
[45] С. Мокульский. Мольер и его творчество, с. 63.

на пуриста език на в. „Свирка“ (1883—1885), както и на предшественика му в. „Кукуригу“, към който Ст. Попов е причастен. От друга страна, „площадният“ език на героите на комедията е кореспондирал с вкусовете на българския зрител от 80-те години, намеци за което срещаме в рецензията на д-р Кръстев за представлението на пиесата в София.[46] Но наличието на подобна езикова струя, която отговаря на живата речева стихия, има и друго обяснение. Разговорните обороти, „уличната“ реч, късите реплики в унисон с тази реч целят да облекчат максимално работата на актьора над текста. По време, когато пиеси като „Михо Мисирков“ се подготвят за десетина дни[47] и когато малката румелийска трупа е трябвало да играе пиеси с много действуващи лица (или, с други думи казано, когато на един актьор се е налагало да изпълнява по две и три роли в едно представление),[48] текстът, първоелемент на произведението, е трябвало в максимална степен да улесни актьорите. В „Михо Мисирков“ наред с уличния език подобна спомагателна функция играят и редица повторни баналии реплики, които изобщо липсват у Молиер. Всички подобни компоненти дават възможност за бързото запаметяване на текста, както и за импровизации. А импровизацията е нещо характерно за историята на театъра в световен мащаб. На този похват се гради италианската комедия дел арте.[49] Страни, преминали по-рано от България през този етап на развитие, също отбелязват импровизацията в театралния си арсенал. Така например за нашата северна съседка от 40-те години на миналия век изследователят отбелязва: „. . .за първите румънски актьори е било много по-леко да играят комедии в проза, отколкото в стихове. В този случай и успехът е бил по-„очевиден“, ролята не е изисквала такова точно заучаване, както стихът в трагедията. Напротив, удачната намеса на актьора в текста, вмъкнатата реплика, поради това, че даден откъс е изпадал от паметта му, предизвиква бурната реакция на непретенциозната публика.“[50] Българската театрална практика потвърждава казаното за Румъния. Дори в наши дни такъв характерен актьор като Ас. Русков често прибягваше до „осъвременяване“ и импровизации на сцената на Държавния музикален театър, което също се приемаше положително от публиката.

Ст. Попов не само „побългарява“ героите на Молиер, но променя и пола им. Вместо Нерина, слугинята на Жюти, той въвежда Атанас, слуга на Маслинков. Нарушена е френската и италианската традиция за симетрия (на съобразителния слуга на единия от героите да съответствува и да му бъде противопоставена не по-малко умната слугиня на героинята). Ако за някои по-ранни преработки на Молиер у нас подобна промяна е продиктувана от морално-етични съображения,[51] в случая с разглежданата творба играе роля елемент от друго естество. Ст. Попов преработва пиесата на Молиер за нуждите на румелийската трупа. Същата е не само малобройна, но и разполага само с две актриси (първоначално сестрите М. и Ир. Иванови, по-късно — Ир. Иванова и А. Попова).[52] Някои женски роли по необходимост са се играли от мъже.[53] Това според нас е продиктувало и горепосочената промяна.

[46] К. Кръстев. Цит. съч., с. 570.
[47] Пак там,
[48] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 5—гр.
[49] А. Дживелегов. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1962, с. 157—162.
[50] М. Фридман. Формирование репертуара в румынском театре 30-х годов XIX в. — В: Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв. М., 1976, с. 226.
[51] С. Панова. Молиер на българска сцена. . ., с. 46.
[52] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 238, л. 5; а. е. 133, л. 2.
[53] Пак там, а. е. 133, л. 3—гр. Един от изпълнителите на ролята на Мария е бил А. Попов.

„Михо Мисирков“ се различава от френския първоизточник и по редица сюжетни ситуации и сцени. Свадата между Мария и София (д. II, явл. IX)[54] е изградена само върху мотиви от Молиер. Сцената между Димитраки, Сплетников и Атанас (д. III, явл. I)[55] изцяло липсва в „Господин де Пурсоняк“. Същото се отнася и до други сцени (например д. III, явл. III и V).[56] Вмъкването на подобни сцени от българския автор целят да изяснят на зрителите заплетените ходове на сценичното действие, както и поведението на героите. А интелектуалното ниво на зрителя не се е различавало особено от нивото на така живо изобразените от Вазов белочерковци, които наивно съпреживяват с героите на „Многострадална Геновева“ и дори подхвърлят към сцената реплики. Подобни вмъкнати реплики и дори сцени неминуемо са водели до забавяне динамизма на сценичното действие — елемент, така характерен за Молиеровата драматургия. В тази връзка твърдението на изследователите, че в „Михо Мисирков“ са съкратени обясненията между докторите от първото действие на пиесата,[57] не се потвърждава нито от текста на преработката,[58] нито от рецензиите за постановката на пиесата през 1890 г.[59]

Развръзката на комедията „Михо Мисирков“ също не е в духа на Молиер. От наивен потърпевш Михо се превръща в изобличител. Налице е една моралистична тенденция, характерна само за последователния класицизъм, но не и за Молиер — престъплението, порокът трябва да бъдат разобличени и наказани. С цената на нарушената естетическа цялост на оригинала в своята преработка Ст. Попов отговаря на изискване от друг характер: подобна развръзка най-добре подхожда на господствуващите у нас през 80-те години еснафски етични норми, зад които се крият реални социални взаимоотношения. На столичния град с неговата корупция и меркантилност са противопоставени животът и разбиранията на патриархалната провинция. За Мисирков Пловдив е „проклета столица“, жителите й са „дяволски хора“. От столичните порядки страдат не само наивните провинциалисти. Маслинков е разорен от комарджийството на племенника си, т. е. става жертва на съпътствуващите капиталистическите отношения явления. Димитраки в края на пиесата заявява: „. . .Каква полза от една суха любов?“[60] — т. е. и в най-интимната сфера парите играят решаваща роля.

Още първият рецензент на постановката на „Михо Мисирков“ д-р Кръстев проницателно установява, че пиесата се гради на външен комизъм[61], т. е. е комедия на положения. Но този вид допада на българския зрител от 80-те години, „който обича, когато се смее и весели, да забравя всичко друго и да не напряга някак нито ума си, нито тънките си естетически чувства. . .“[62] А театърът не може да не се съобразява с подобно интелектуално ниво. Ст. Попов следва жанровата специфика на оригинала. И неговото произведение е комедия на положения. Влиянието на „Господин де Пурсоняк“ се чувствува и в други композиционни елементи. В „Михо Мисирков“ са спазени трите класицистични единства (на действие, на време — действието протича за по-малко от 24 часа, в интервала между една сутрин и една вечер, на място — сценичната история се разиграва в Пловдив). И в творбата на

---

[54] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 21, 22—гр.
[55] Пак там, л. 22, 23—гр.
[56] Пак там, л. 24, 25—гр. и 26, 27—гр.
[57] С. Панова. Молиер на българска сцена. . ., с. 62.
[58] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 12—13—гр.
[59] К. Кръстев. Цит. съч., с. 568. Кръстев изисква съкращаването на „безкрайните, нескончаеми речи“ на двамата лекари.
[60] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 31.
[61] К. Кръстев. Цит. съч., с. 567.
[62] Пак там, с. 567—568.

Ст. Попов, както и в Молиеровата комедия доминира движението, доминират събитията, интригата. И тук някои конфликтни ситуации се разрешават със случайности (племенникът на Маслинков го е опропастил и Димитраки става единствен негов наследник, с което премеждията на двамата влюбени се разрешават благополучно).

В дошлия до нас ръкописен вариант на „Михо Мисирков" правят впечатление голямото количество ремарки — елемент, чужд на френския оригинал. Този факт подсказва, че в архивите е останал режисьорският текст на българската преработка. В него са дадени подробни указания за външността, възрастта, облеклото на действуващите лица, имената на техните изпълнители и дубльори, обстановката на действието (например към д. I — „Сцената представлява улица", към д. II — „Сцената представлява път"[63] и т. н.), придвижването на актьорите по сцената, жестовете им, интонацията. В „Господин дьо Пурсоняк" с авторски ремарки са снабдени само интермедиите.

Между френския оригинал на разглежданата творба и нейната българска преработка не може да се постави знак за равенство. „Михо Мисирков" запазва сюжетната основа на „Господин дьо Пурсоняк", но не го следва текстуално навсякъде. В последна сметка пиесата на Ст. Попов представлява произведение по мотиви на Молиер. Извън нашето зрително поле останаха някои други въпроси — за следваната традиция в побългаряването на чужди (в това число и на Молиерови) пиеси, за връзката между комедията на Ст. Попов и творчеството на предшествениците му — от Д. Войников до Ив. Вазов. Разглеждането на тези въпроси оставяме за един следващ етап.

Adaptation bulgare inédite de Molière

Jacques Eskenasi

(Résumé)

„Mikho Missirkov" est un exemple d'adaptation nationale dans le sens donné à ce terme par le savant soviétique N. Conrad.

L'auteur de „Mikho Missirkov" Stéphane Popov (1854—1920) est l'un des fondateurs du théâtre professionnel bulgare. Il a transformé la comédie de Molière „Monsieur de Pourceaugnac" en utilisant un texte grec. Popov a remplacé les noms français par des noms bulgares. L'action de la pièce est transportée de Paris (à l'Epoque du „Roi-Soleil" Louis XIV) à Plovdiv, la capitale rouméliote au temps du Gavril Kristevitch, le „pacha" de la Roumélie Orientale. L'adaptateur bulgare a conservé les trois unités du classicisme. Popov a suivi aussi son grand maître Molière dans la sémantique des noms de famille. Le nom Missirkov a la même origine zoologique (de „missirka" — *dindon*) que Pourceaugnac (de *pourceau*). La personne de Spletnikov marque une influence de la „commedia dell'arte" — il est intrigant, intelligent, malin et boute-en-train comme Trufaldino de Goldoni. Popov a transformé le genre de la pièce de Molière: de comédie-ballet elle devient une comédie-farce. Il a réduit quelques scènes de l'original. Si le nœud de la pièce ressemble à celui de "Monsieur de Pourceaugnac", le dénouement se situe dans une atmosphère peu différente. De l'homme naïf qui est contraint à supporter les coups des autres, Mikho devient peu à peu un accusateur des moeurs de la capitale rouméliote.

Le manuscrit de Popov, découvert dans les archives bulgares par l'auteur de cet article, représente une variante du metteur en scène, le ci-dessus cité Stéphane Popov.

[63] ЦДИА, ф. 1154, оп. 1, а. е. 133, л. 4, 15.

Научни съобщения и рецензии

Кубинските сюжети на Хемингуей

За Хемингуей още не е направено това, което е сторено вече за Джоузеф Конрад: едно географско разделение на книгите и сюжетите.

При Конрад е забелязано как въздействието на източното и на западното полукълбо оказват своето въздействие не само върху типа на персонажите, психологията, но и върху типа за повествованието, на композицията, дори на интонацията. В прозата на Конрад има две вълни. Едната иде от Пасифика, другата — от Атлантическия океан.

В англоезичната литература Конрад и Хемингуей са най-големите „непоседци" или „несвъртници". Излишно е да ни се подсказва за „непоседството" на Джек Лондон или за това на редица от пионерите на американската литература или за писателите от 20-те и 30-те години, които са вечно в движение като героите на испанския пикарески роман.

При Конрад и при Хемингуей има една претенция за цялостно познаване на човека. Те двамата познават и интерпретират най-много и най-различни антропологически типове, владеят най-дълбоко средствата за тяхното пластично изграждане, средства, които не могат да възникнат умозрително в кабинета на литератора, пътят към които е бруталният опит в живота.

Нека прибавим, че те двамата създават традиция в това отношение. В географските лутаници на един Грейъм Грийн трябва да се търси отражението на конрадовско-хемингуейското „скитание". Но у Грийн въпреки несъмнените му литературни успехи, то е вторично, навеяно, съзнателно възприето. При Конрад и Хемингуей то е все още спонтанно — форма на самата жизненост. Между Конрад — Хемингуей, от една страна, и Грийн — от друга, отношението е между „Спомени на един търговец в Африка" и изследванията на Африка от германските етнографи.

В англоезичната литература това е жажда за цялостното познание на човека — на народите, на расите, на племената.

Такъв опит от френска страна имаме почти само в лицето на Андре Малро, който включва в поетическата си география Югоизточна Азия, Китай, Централна Европа, Испания. Както знаем от мемоарите на Клара Малро („След звука на нашите стъпки"), този опит е също така неспонтанен, преднамерен и съзнателен. („Аз ще накарам всички да вървят по моите стъпки.")

Върху тази страна от творчеството на писателите на „антропологическата тема", изучаващи художествено модерната съдба на племенностите, не е работено от страна на литературната критика с изключение на Конрад. Несъмнено той е класикът на направлението. Дефект на неговото творчество е, че пътуванията му се отнасят към една по-ранна епоха, когато огромните противоречия от социален и „антропологически" характер са в своя зародиш. Дори поради самото време на художествена активност Хемингуей е по-интересен за изучаване в това отношение. Той рисува света в периода преди експлозия. Поради самия жизнен материал и напрежението на времето у Хемингуей тази тема придобива същностния си характер и Джоузеф Конрад ни се представя само като едно въведение към нея.

Творчеството на Хемингуей засяга, грубо казано, четири сфери: Щатите, Европа, Африка и Латинска Америка. В Щатите главната тема е все пак Илинойс. Оттук е почерпан първият „модел" за човека. Застанал сред груби и примитивни хора, писателят Хемингуей ще свикне да ги предпочита пред култивираните и образованите. Това е и една предпоставка за него да разбере Африка, а и Куба.

В своя „европейски дял" писателят сменя поне отчасти своята позиция. В „Слънцето все още изгрява", в „Смърт по пладне" или в „Сбогом на оръжията" описанието е от високоцивилизования живот — културния и осигурен човек, който изучава смъртта. С нея той се среща истински и реално едва в „Отвъд реката сред дърветата".

На черния материк освен разкази писателят посвещава и една голяма книга, еее и пътепис едновременно — „Зелените хълмове на Африка".

На Куба са посветени две книги: „Да имаш и да нямаш" и „Старецът и морето".

Читателят, който чете „за свое удоволствие", не успява да забележи, че книгите на Хемингуей имат характера и на сериозни социологически проучвания, че у него са представени както социалнопсихологически типове на американския живот, така и дълбоки изследвания върху характерологията на американци, испанци, кубинци. Щях да кажа и негри. Но негърът не присъствува пластично в книгите му. Вместо човека на африканския континент е изследвана самата земя, изключителният характер на ландшафта, чрез които се загатва за африканската негърска душевност.

Следователно налице е едно богато научно, познавателно начало и на литературата на Хемингуей трябва да се признае определено познавателно съдържание — понякога с драстични описания на материалните условия (все пак едностранчиво), понякога с обрисуването само на отраженията на материалните условия върху човека. В преживелиците, характера, психиката и на Хари Морган („Да имаш и да нямаш") е предадена сякаш цялата съвкупност на обществените отношения. И това е едно друго отразяване на социалните условия на живот — чрез самия човек. Не дискриптивно-аналитично като при Шарлота Бронте или при Мадам Гаскел, но и тъкмо затова психологически по-достоверно.

Хемингуей има наблюденията на истински социолог. Той се интересува от актуалната политическа история и от икономическото състояние на фона, на който действуват неговите герои. И това е най-ясно и най-отчетливо доловимо в епохалния му към роман — „Да имаш и да нямаш" и въобще в кубинските му сюжети.

„Да имаш и да нямаш" се възприе на времето само като социален роман, свързан с икономическата депресия от края на 20-те години. И в основата си той е именно такъв. Основната грижа на главния герой Хари Морган е да не попадне сред тези, които „нямат". В това отношение той води една героична битка, разчитайки само и единствено на себе си. В това отношение той проявява един индивидуализъм, който е наследен от първичните американски хора, не само силни физически, но и характери, свикнали да се справят сами. Черта, наследена несъмнено от пионерите, очаровала младия Хемингуей в Илинойс, с тази разлика, че модерният примитив не е вече нито трапер, нито златотърсач, а човек, принуден поради обстоятелствата да се занимава с контрабанда, да превозва китайски емигранти нелегално на брега. В последна сметка той ще трябва да се постави в услуга на група бандити, знаейки, че ще бъде убит в края на пътуването от тях, ако не ги убие. Така той и прави, но е смъртно ранен. И последните думи, които изрича, са, че „човек не трябва да бъде сам".

Романът действително е социален. И освен това носи една определена констатация в социалнопсихологичен план. Старият индивидуализъм на борещия се американец, този на Брет Харт, а и на Джек Лондон е изживян. Има апел за солидарност, минава като червена нишка мисълта, че усилията трябва да бъдат обединени. И във финала на книгата индивидуалната съдба на Хари Морган се слива с класовата, от която той е странил.

Нека кажем, че в тези си аспекти книгата пък и естетиката в случая са просто марксически. Това е епоха на проповед за световна солидарност, проповядвана от компартиите, проповед, съществувала и преди, но получила своя връх в 30-те години. Що се отнася до естетическата страна на въпроса, ще отбележим, че марксическата доктрина за катарзиса е именно сливане на индивидуалната съдба с тази на класата. От американска страна в тази насока са дадени два блестящи примера: финалът в „Гроздовете на гнева", където родилката, изгубила детето си, кърми умиращия от глад и смъртта на Хари Морган в „Да имаш и да нямаш".

Към тия теми и към този тип катарзисно изкуство Хемингуей няма да се върне никога повече. И ние следва да се запитаме какви обстоятелства са определили тяхното възприемане от писателя. Защото това е нещо, възприето отвън със самия жизнен (емпирически) материал, със сюжета и с атмосферата, а не концепция, доктрина, естетика на автора.

Вярно е, че „Да имаш и да нямаш" е социален роман и единственият роман на Хемингуей, написан от класови позиции. Но успоредно с това той е в някои аспекти поне и роман политически.

В самата фабула има елементи от политическия живот. Това е срещата със заговорниците или съзаклятниците в първата глава, които биват избити. Несъмнено това е епизод от кубинските политически борби. За какво става дума?

През 1924 г. за президент на Кубинската република е избран генералът Херардо Мачадо. Той е постигнал своето „избиране" по класически път: чрез интриги, компромиси с политиканите, демагогия, подкупи и щедри обещания на сподвижниците си. С взимането на властта Мачадо показва убеждението си, че Куба трябва да бъде управлявана чрез желязна диктатура — неговата. Престъплението от първите дни съпътствува управлението. Трима работници са „мистериозно обесени" през нощта в областта Ла Троча, един журналист, който е критикувал президента, бива убит „от неизвестно лице" в Хавана.

Неговото управление, пише Жак Арно „е най-горчивият период в историята на Куба. Страната е постоянно окървавена, тероризирана от експлозии на бомби и от пукота на разстрелите." Мачадо създава т. нар. Порра, „банда от типове, които се характеризират със своя лоялизъм към диктатора и с липса на каквито и да било скрупули" (Жак Арно).

Агентите на Порра събличат голи на улицата жените, взели участие в демонстрации срещу правителството, и нахлуват в домовете дори на личните приятели на президента с оръжие в ръка, търсейки заговорници. В борбата с диктатурата и с Порра се отличават членовете на кубинската Асоциация на студентите.

В Куба раснат различни нелегални организации, които си служат успешно с индивидуалните атентати. „Нацията започва да се сепва при всяка бомба, хвърлена срещу любимците на режима." Агентите на властта са следени от нелегалните организации. Срещу полицейските агенти се организира истински лов с автомобил, както срещу дивите зверове в прериите. На тези действия Порра отговаря по съответния начин.

Срещата между заговорниците и Хари Морган е очевидно среща с представителите на Асоциацията на студентите или на сходна организация. И сражението, което се води непосредствено след това, е с хората от Порра. Фактически ние присъствуваме на един героичен епизод от политическите борби на Куба. Неговият характер не е забелязан от Хари Морган. Морякът не се интересува от политически проблеми, защото той е свикнал да действува сам.

Може да се каже, че той е осъден още от първите страници на късия роман. Хари Морган няма чувство за солидарност. Него не го е грижа какво би станало, ако евентуално противниците на Мачадо вземат властта. Той не изпитва антипатии към наемните убийци от Порра. Дори един от тях възбужда неговата възхита: „Ех, че негър!" Самите въстаници го дразнят със своята решителност, с озлоблението си, с решителността си, със своята „свадливост". Фактически той отблъсква една справедлива кауза — своята собствена — и остава индиферентен пред враждебната. Това е първият етап на неговото отчуждение. Оттук нататък той е „индивид между класите", търпящ флуктуациите на случая.

Ето как идеята за чисто социалния характер на романа „Да имаш и да нямаш" по необходимост се опровергава. Проблемът почва като политически — Хари Морган не взима страна.

Несъмнено е, че и да вземе страна, героят би понесъл може би същите страдания. Но тогава той би имал поне утехата, че не е бил сам. Или по-точно: неговите страдания не биха били безсмислени. Хари Морган е изгубен като в джунгла сред себеподобните си, които „не знаят" и „не действуват", които се „упиват от живота" и „тънат в бита".

Въпросът е защо постановката на тези въпроси не е разработена върху американски жизнен материал. Отговорът е, че върху фактите, предложени от живота в Щатите, той би могъл да напише само един производствен роман — за работника, който най-после влиза в профсъюзите. А това би било пародия на решението на проблема.

Куба предлага един особен фон — този на надигащата се революция. Тук решенията на героите водят винаги до крайните си последици. Те са в основата на живота и на смъртта им. Тук съществуването е само от контрасти. И отчуждилият се извършва една бърза еволюция в социалната си деградация. И тук екзистенциалната ситуация и екзистенциалните проблеми — поради силата на контрастите — са надарени сякаш в самия живот с нещо естетично. Самият живот съществува във вида на експресията. Така романът отвежда към философскоекзистенциални проблеми (не в смисъла и не в духа на френския екзистенциализъм), поради което отново характерът му на „социален" трябва да остане на втори план. И с верността на предаването на жизнения материал, копирането на уличните говори жаргони, поставя индиректно един естетически проблем. Ние отново трябва да се запитаме за смисъла на отношението изкуство — живот. Възприемането на „естетиката на самото съществуване" действува така силно, че ние вярваме в тъждествеността между суровия факт от живота и неговия естетически еквивалент. Да не се забравя, че в известни аспекти романът бе възприет някога и като своеобразен естетически манифест. В дългата му борба за еманципация от литературните влияния на Шърууд Андерсън, от когото Хемингуей изхожда, когото пародира („Потоците на пролетта"), романът „Да имаш и да нямаш" е връх. Тук се установява у него в кристалния си вид този пластичен език, който ще преустрои литературния стил не само в англоезичната, а „и в световната художествена белетристична проза" и ще конституира (заедно с прозата на Фолкнер) „американската стилова хегемония в световната литература" (И. А. Лангнас, Дж. С. Лист).

Като оставим настрана претенциите за стилова хегемония в световната литература, силата на музикалното и на психологическото въздействие на Хемингуеевия пластичен език достигат върха си. Тук ние сме най-чувствителни по отношение на детайла, на диалога, който е жив и откъснат от своя контекст. И тук фабулата, независимо от факта, че е блестяща, остава за нас на втори план. И ние живеем с чудото на художественото слово. Единствен случай при този писател. Защото, голям майстор да фабулира, той навсякъде ни увлича със своята фабулност.

Тази мощ на стила е естествено едно чудо. Ако изследваме нейния източник, ние ще видим, че тя идва от голямата естественост на характерите и на типовете. А тези характери и типове са специфични за Карибско море. Тук и у друг американски писател е била будена същата мощ на езика и пак поради присъствието на типа — „Луната на Карибите" на О'Нил, драматично произведение, в което също фабулата се губи заради чудото на речта.

Куба, кубинските сюжети, кубинската атмосфера представлява едно богатство за прозата на писателя. Кубинският живот може да представи на поета Хемингуей в синкретичен вид социалния, философския, естетическия и екзистенциалния проблем. И трябва да се помни, че бидейки качества на самия живот, те са и качества на един народ — един изключителен натюрел. Но тук ние би трябвало да тръгнем по стъпките на кубинския философ-етнограф Фернандо Ортис. А за това няма място. Нека се задоволим да констатираме, че Куба е единственото място за възникване на естетиката на „Да имаш и да нямаш", както Испания е единствената земя, върху която може да възникне особеният естетически тип на прозата в „Смърт по пладне".

Кубинската реалност, психология и проблеми единствени са позволили на писателя изобразяването на човека „в синкретичен вид". Те сумират цялата му антропологична „феноменонологична серия" на човешките проявления. Дават му възможност да изобрази човека в неговата тоналност, което е върховната вътрешна цел на творчеството му (както е и при Джоузеф Конрад и Грейъм Грийн).

Може да се предполага, че поради тази именно причина той се заселва завинаги тук, изоставяйки Илинойс, „който го бе възпитал". И тук Хемингуей ще се опита да изрази целостността „човек" в най-късата възможна форма — във формата на кратка новела — „Старецът и морето".

Този път типовете са откровено кубински — старецът Сантияго и момчето Манолин. Сантияго изглежда един преживял невредимо премеждията си Хари Морган. Той „може сам". Но тук тази позиция не е опровергавана, нито оспорвана от писателя. Рибарят по необходимост е сам в океана. И неговата самота е израз не на социална отчужденост. В последна сметка човечеството е „само пред природата". Човечеството е „само" — самотно и силно.

Старецът Сантияго от самото начало може да разбере безсмислието на своя улов. Огромната риба — съществуваща само в рибарски разказ — е такава, че ако бъде хваната, естествено лодката няма да я побере. И естествено тя ще бъде изядена от акулите. Това всеки човек от занаята може лесно да предвиди. Тези съображения са сигурно някъде в ума на Сантияго. Но от самото начало той е увлечен не от мисълта за придобивката, а за „Двубоя", за „Състезанието" — той съизмерва своята енергия, запазена до старини, с тайните и скритите сили на природата. Съизмервайки се и побеждавайки, той ги опознава. И благодарение на това опознаване съществува.

Тази жизненост е канавата, а не шопенхауеровския песимизъм, както сметнаха редица от европейските литературни критици. Жизнеността на кубинеца се буди в борбата. Той е най-индиферентен във всекидневието. Сантияго тъне в изконния кубински бит на кръчмите, в празноскитание по брега, в състезания „на сила" с негрите, в рибарския бит, в хладната пресметливост на „парията", затворен в кръгозора на днешния ден.

И такива са кубинците, ако вярваме на кубинскага народопсихология. Но стига до тях да стигне зовът на историята, достатъчно е да се прояви предизвикателството на чуждата политика и. . . „венсеремос!" Четейки „Сред кубинците. Тропическа психология" на Фернандо Ортис, не знам защо имах винаги старецът Сантияго пред очите си. Той не е човек извън времето и пространството, както го възприеха европейските изследователи. Видян през народопсихологията на Ортис, старецът Сантияго е идеалният и реалният кубинец. Той не може да бъде победен от превъзхождащата го риба нито от превъзхождащия го океан. Защото той е човекът. Да отстъпи значи не лично той да загуби, а да загуби една кауза — тази на самия човек. Така екстраполиран от социалния си контекст, вън от обществото и „самотен", той е носител на всички обществени, характерологични черти. Имал ли е за цел Хемингуей да направи една апология на кубинския характер? Едва ли! Той се движи на равнището на художествената интуиция. Привлечен е от тази „тропическа психика", знаеща само два вида на „метеорологическо време" — пълен покой и урагани. За Хемингуей поета е прекрасно да се докосне до цялостно будещата се виталност, до човешкото всеобщо, представено в един човек. И все пак немислимо е да се смята, че той няма съзнание, че „се намира в Куба". Всяка негова книга започва от географската установеност на действието.

Ако изчетем трудовете на Ортис върху структурата на кубинското жилище, дом, обстановка в успоредица с описанието на всекидневния живот на Сантияго, ние можем да открием, че Хемингуей е бил и читател на Фернандо Ортис и на неговата „Тропическа психология". Тук има и съзнателно използуване на кубинския натюрел. (Сантияго сънува лъвове!) Но апологията в последна сметка е не на кубинеца, а на човека. Такава е собствено и кубинската самопредстава — кубинецът е винаги и само „човек". Ел ombre.

Ако съпоставим героите от „Смърт по пладне", „Слънцето все още изгрява", „Мъже без жени", „За кого удря часът", „Отвъд реката сред дърветата", ще открием, че те всички еволюират сякаш към Сантияго и се синтезират в него. Това са сякаш Майкъл Кямбел и Робърт Кон, които, остарявайки, са се слели в едно, оставили са всички „глупости" далеч назад, зад гърба си, и са заети с изживяването само на непосредственото си битие. „Човечеството" на Хемингуей — от Испания и Африка, от Илинойс и Майами Бийч — битува

сякаш синкретично в един образ — една възрастна, невехнеща жизненост, един тропически залез, палещ със сиянията едновременно океана и океаноподобното небе.

Хемингуей е живял за тази синтеза, за това синкретично изразяване на човешката цялост. Цялото му творчество е устремено към такъв синтез. Но за да бъде той достоверен и реален, естествено трябва да почива на един реален жизнен път, а не да бъде изкуствено конструиран. Този тип — писателят открива — е човекът от „Перлата на Карибското море" — Куба. Тук има сякаш съвпадение на идеалност и на реалност — в един пламенен натюрел, който е „сънен в ежедневието" и се буди вулканично във фиестите.

Ако съпоставим „Да имаш и да нямаш" със „Старецът и морето", ще видим, че това, което в първия роман е съществувало като успоредни линии — социални, философско-екзистенциални, естетически страни на въпроса, — във втория се е сляло в една единствена линия — в линията на хоризонта. Повествованието е изгубило всичко парциално аналитично, до степен, че не съществуват „отделни аспекти" (няма отделна социална, битова, битовопсихологическа страна на описанието). Художественото изложение е класическо, така класично, както то е било само в прозата на Стърн и на Пушкин, където реката означава и реката, и времето, степта и пространствата и перспективата на съществуването, където развитието не се движи в успоредни или пресичащи се теми, където то е единно като самия живот.

Това единство несъмнено е предложено само от типа, от човека. И естествено то не може да бъде постигнато на никаква друга основа. Такива са функциите на кубинския жизнен материал в прозата на Хемингуей.

Ние тук нямаме никакво намерение да подценим испанския, парижкия, африканския цикъл в литературния Хемингуеев „антропологизъм". На испанския цикъл също така може да бъде отдадено огромно естетическо значение. Анатомията на смъртта в „Смърт по обед" може да се роди само в отечеството на Гоя, в земята на Унамуно. В този Хемингуеев цикъл има толкова отзвуци от „Трагическото чувство за живот" на Унамуно, че е повече от поразително.

Но независимо от всичко кубинските книги на писателя, кубинският кръг теми имат особена функционалност в творчеството му. Тук за първи път и най-вярно за себе си американският белетрист е поставил значението на отношението изкуство — живот (най-плътно се е приближил до социалистическия реализъм). И тук той най-добре е изразил човешката цялостност — художествено е избистрил понятието за човека.

Без Куба в прозата на Хумингуей не биха постъпили определени истини, отнасящи се едновременно до литературата пък и до самия човек. И тук ние присъствуваме на едно особено чудо — а именно, че една страна, един човешки натюрел, един тип жизненост могат да бъдат ключ за всеобщото.

Лъгал ли се е Хемингуей в своето отъждествяване на кубинеца с човека? Ел омбре! Кубинската революция превръща литературното виждане в политическа прогноза. Старецът и морето, Сантияго и океанът! В това съизмерение има политическа истина, недоловима за бъбривците-писатели и за критиците.

Владимир Свинтила

Hemingway and Cuba

Wladimir Swintila

(S u m m a r y)

A certain literary criticism is still insisting on Hemingway's strongest impressions — and the style connected with — being derived from the prairies and the woods of his childhood in the Middle West. Such a view, taking for granted that the devices of his art were formed once for all, does not permit us to see how Hemingway's poetics developed. To the writer's experience in Spain, Italy, France, Africa, Cuba much importance is given as lifting source material to his novel-writing and none regarding his education as an artist.

In the present essay an effort is being made to show how Hemingway's aesthetics was constantly influenced by the empirical material the author met with. The soil chosen and the fiction related to is that of the island of Cuba to which two most important novels have been dedicated: "To have and to have not" and "The old man and the sea".

In his staying in Cuba Hemingway discovered conditions unknwon of every day life and human exsitence in general that led not only to new themes in his fiction but to stylistic changes as well which brought to produce the known masterpieces.

In our essay it is claimed that the island's landscapes not only offered a background to the writer's ripe work of art but that Cuba's soil and sea arose to material artisticaly indispensable to his creativity, forging as well a bases for new artistical vision. The island's agitated history and the national character formed a crystal through which the epoch's greatest author could admire the struggle of man debating between evil and good so that he could achieve the tops of craftsmanship which marked the two novels for ever.

„Вечерен звън"

У нас е широко известна тази „руска" песен — „Вечерний звон" — но надали някой от тези, които я пеят, може да назове името на автора, а още по-малко на композитора, нито пък знае, че думите ѝ са преведени и на български. Никому почти не е известно и това, че и руският текст в същност не е руски, а е превод от английски. Впрочем последното вероятно малцина знаят и в СССР.

Английският оригинал на стихотворението е написан от поета Томас Мур (1779—1852). Той на свой ред е заимствувал темата от грузинския поет Григорий Мтацминдели, живял в XIII в., — така поне твърди съветската литературоведка Е. Н. Купреянова.[1] На руски го е превел поетът Иван Козлов (1779—1840), а музиката е написал композиторът Станислав Монюшко (1819—1872). Така стихотворението се превърнало в руска песен, станала много популярна и в България.

Дали по собствено желание, дали по молба или по поръчка на някой хор българският поет Емануил Попдимитров (1887—1943) се залавя да преведе текста на български. Както ще видим, той явно познава английския първообраз, но направената от него забележка към заглавието „*за музика*" недвусмислено потвърждава основния му подтик: да даде български думи за обичаната от толкова много хора песен.[2]

Особено внимание обаче привлича другата му бележка: „По Томас Мур" — не „превод" и не „По Иван Козлов", а именно „По Томас Мур"!

Интересно е да се проследят мотивите и начинът на работа на Е. Попдимитров, който е бил не само поет, но и теоретик-изследовател на стихосложението.[3] За тази цел ще съпоставим английския, руския и българския текст на стихотворението или песента, понеже музиката позволява да се пее и английският първообраз.

I. Английският текст на Томас Мур е:

Those Evening Bells

Those evening bells! Those evening bells!
How many a tale their music tells.
Of youth and home, and that sweet time
When last I heard their soothing chime.

Those joyous hours are passed away,
And many a heart that then was gay
Within the tomb now darkly dwells
And hears no more those evening bells.

And so t'will be when I'm gone,
That tuneful peal will still ring on,
While other bards shall walk those dells,
And sing your praise, sweet evening bells!

[1] И. Козлов. Сихотворения. М., 1948.

[2] По същия начин е превел и Шилеровата „Песен за камбаната".

[3] Е. Попдимитров. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. — Год. Соф. унив., Ист.-Фил., т. 38—39, 1942—1943.

а подстрочният му превод е:

Тези вечерни камбани! Тези вечерни камбани!
Колко приказки разказва тяхната музика —
за младостта, за родния дом и за онова свидно време,
когато за последен път чух успокояващия им звън.

Тези щастливи часове са отминали
и много сърца, които са били весели тогава,
сега витаят в мрака на гроба
и не чуват вече тези вечерни камбани.

И тъй ще бъде, когато ме няма вече,
този мелодичен звън ще продължава да ечи,
а други певци ще бродят по тези долини
и ще ви пеят похвали, сладкозвучни вечерни камбани!

Стихотворението е написано в четиристъпен ямб V—V—¦V—V— с цезура след втората стъпка; схемата на ритъма е *аабб*; строфата е четиристишие. Във втората стъпка на втория стих в първата и втората строфа се появява добавъчна неударена сричка. Тя се налага поради търсенето на пълна рима *bells — tells* в първия случай и *bells — dwells* във втория, което се постига с употребата на глаголите *tell* и *dwell* в трето лице единствено а не множествено число (приета в миналото поетична форма). А такива отклонения в ритъма не са редки в английската поезия от миналия век.

II. Руският превод на Козлов е:

Вечерний звон

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я с ним, навек простясь,
Там слушал звон в последний раз!

Уже не зреть мне светлых дней
Весны обманчивой моей!
И скольких нет теперь в живых
Тогда веселых, молодых!
И крепок их могильный сон, —
Не слышен им вечерний звон.

Лежать и мне в земле сырой!
Напев унылый надо мной
В долине ветер разнесет;
Другой певец по ней пройдет,
И уж не я, а будет он
В раздумье петь вечерный звон!

а подстрочният му превод е:

Вечерен звън, вечерен звън!
Колко много мисли буди той
за дните на младостта в родния край,
където съм любил, където е бащиният ми дом,
и за това, как аз, завинаги сбогувал се с него,
слушах там този звън за последен път!

Не ще видя аз вече светлите дни
на измамната ми пролет!
И колцина вече не са живи,
били толкова весели, млади тогава,
и дълбок е гробовният им сън, —
не чуват те вечерния звън.

Ще лежа и аз във влажната земя!
Тъжната мелодия над мене
вятърът ще пръсне в долината;
друг певец ще мине през нея
и вече не аз, а той
в размисъл ще възпява вечерния звън!

Преводът е написан в същия ритъм — четиристъпен ямб с цезура след втората стъпка (цезурата липсва само във втория и четвъртия стих на втората строфа) и със същата схема на ритъма *аабб*. Строфата обаче е *шестостишие*, т. е. Козлов я е удължил с два стиха, или 16 срички, и схемата на ритъма е станала *ааббвв*. При едно сравнение на подстрочните преводи на английския и на руския текст веднага изпъкват всичките добавки и многословия на руския преводач.

III. Българският превод на Емануил Попдимитров е:

Вечерен звън

Вечерен звън след морен ден,
о, колко мисли буди в мен!
За младини, за роден край —
на мойто детство светъл рай. . .

О, ясни дни, вълшебни дни
на мойте мили младини!

Другари верни, тоя час
при звън вечерен спомням вас!
Уви! Едните са далеч,
а други звън не чуват веч. . .

О, светли дни, чаровни дни
на мойте свидни младини!

Вечерен звън звъни едвам,
последен сън навява нам.
Но тамо друг певец след мен
Ще чува звън след зноен ден.

О, спи, печал! И нека в сън
да ме люлей вечерен звън. . .

Е. Попдимитров също го превежда в четиристъпен ямб и в шестостишия, както Козлов, римува го *ааббвв*, но не търси цезура — тя липсва във втория, четвъртия и шестия стих на първата строфа и в първия, втория, третия и шестия стих на втората, но е запазена в третата строфа.

По съдържание българският преводач също се отклонява от първообраза, но и от превода на Козлов (което също веднага проличава при едно съпоставяне) и трудно е да се реши чии свободи и добавки — на Козлов или на Попдимитров — повече нарушават цялостния замисъл на Томас Мур.

Напълно чуждо тяло в българския текст обаче са последните два стиха на всяка строфа: ако ги махнем, той веднага се приближава до английския (без всякакви загуби в съдържанието) и явно проличава усилието на Попдимитров да се придържа повече към Томас Мур, отколкото към Иван Козлов.

Раздвоен от стремежа да стане верен на автора, от една страна, и на повелите на музикалния размер, от друга, той вижда, че трябва да пожертвува първото или второто.

Тогава, понеже крайната му цел е все пак не стихотворението, а песента (което се потвърждава от споменатата бележка „За музика"), той превежда текста на Мур под известно влияние на руския превод, като се придържа към лаконичността на английския автор, което лесно може да се види, като се сложат трите едно до друго или като се сравнят подстрочниците на английския и на руския текст с българския. Но изискванията на музикалния размер го карат да прибави допълващите два реда към всяка строфа, които имат безспорния характер на рефрен.

А за да не престъпи убежденията си на съвестен преводач, Емануил Попдимитров пише отдолу не „*Превод*", а „*По Томас Мур*".

Сидер Флорин

"Those Evening Bells"

Sider Florin

(s u m m a r y)

The present is a comparative analysis of Thomas Moor's poem and its translation into Russian by Ivan Kozlov and into Bulgarian by Emmanuel PopDimitrov.

The poem, set to music by the Polish composer S. Moniuszko (the Russian text), won great popularity in Russia and is now widely known in the USSR and Bulgaria only as a Russian song.

The Russian translator however brought quite many changes into his text and added two verses to each stanza.

The analysis shows that translating it into Bulgarian, apparently as a song, PopDimitrov tried hard to keep rather to the English original than to the Russian translation, and the two additional verses in each stanza sound as a refrain. Being true to the author, he did not call his work a translation, but wrote: "After Th. Moor. Written for music."

„Достоевски и проблемите на българската литература" от Ангел Анчев*

Досега в нашето литературознание нямаше изследване за проникването у нас и въздействието върху българската литература на един от титаните на човешкия дух — Ф. М. Достоевски. Към тази трудна задача Ангел Анчев се е отнесъл сериозно. Той е проучил огромен материал, минал е през етап на солидна подготовка. Особено ценно качество на автора е неговото умение да не затрупва изложението с голи факти, внимателно да отсява и осмисля суровия материал, да прави изводи.

Трудът е разделен на три глави — „Ф. М. Достоевски — проникване и интерес към творчеството му у нас", „Епическите традиции в българската литература и Достоевски", „Обогатяване на епическите традиции". От тези заглавия личи, че авторът си поставя сложни задачи, че го интересува не само хронологичното проследяване на интереса към Достоевски у нас, нито неговото формално влияние върху нашата литература, но преди всичко значението му за творческото израстване на редица автори, типологичната близост между тях и руския гений, заслугите му за постигане на по-задълбочен психологизъм, за изграждане на една по-богата поетика.

В увода Анчев констатира, че Достоевски по-трудно си пробива път към българския читател от Толстой, който веднага става популярен и любим писател. Авторът търси обяснение на този факт в особеностите на националната психика, на която е по-близък здравият творчески свят на Толстой. Той с основание се позовава на наблюденията на

* Издателство „Наука и изкуство", 1981. 227 с.

Боян Пенев за психическата нагласа на българския творец, който е чужд на ирационалното, на религиозните тенденции на Толстой и Достоевски. Анчев набелязва насоките на своето изследване, обобщава основните си наблюдения.

В главата „Ф. М. Достоевски — проникване и интерес към творчеството му у нас" личи, че авторът е проучил нашия периодичен печат, вложил е огромен труд, за да установи кои списания проявяват интерес към Достоевски, кои български изследователи са се занимавали с него. Тази част от труда запознава читателя с много интересни и неизвестни факти за представянето на Достоевски в България още в края на миналия век. Той установява, че интересът към руския писател има приливи и отливи през различни периоди, които обяснява с духа на времето. Анчев прави критична преценка на статиите от български автори за Достоевски, както и на публикуваните у нас преводи на книги и статии за писателя от руски и западни автори. Не споделям обаче високата оценка за книгата на Серж Перски (с. 58). Според мене този автор е твърде безпомощен в литературния анализ.

Анчев окачествява като невярна мисълта на Шопов, че Толстой и Достоевски са се чувствували близки поради общата им неугасима жажда да се извисят нравствено не само в творчеството си, но и в личния си живот (с. 40). Неговият аргумент е изказването на Толстой, че Достоевски не може да бъде посочен за пример на поколенията, защото целият е борба. Та и Толстой като Достоевски е раздиран от вътрешни противоречия. Тъкмо тези отчаяни самобичувания на двамата, тяхната разгорещена борба с недостатъците им, трагичното им чувство за вина не са ли породени от жаждата за нравствено усъвършенстване? В биографията на Достоевски наред с пороците му откриваме истински нравствени подвизи — поведението му пред съда, отношението му към неговия съперник Вергунов, към доведения му син Паша Исаев, към семейството на покойния му брат Михаил.

Във втората глава авторът подчертава, че в българската литература е създадена трайна национална традиция, която стои като щит срещу всичко модно и привнесено отвън, чуждо на народната душевност. Той проследява най-ранните прояви на интерес към руската литература още по времето на Възраждането, привежда изказванията на Вазов за Достоевски, смята, че въпреки голямата разлика в техните идейно-естетически позиции руският гений е оказал въздействие върху нашия народен поет. Анчев изказва интересни мисли за особен род влияние, породено по силата на отблъскването. Спира се на статията на Мартин Наг „Стил и структура на „Под игото", в която норвежкият българист търси някои връзки между романа на Вазов и творчеството на Достоевски. Анчев основателно критикува някои пресилени паралели на Наг. В тази глава той установява, че Толстой със своето влечение към здравото и хармоничното е особено близък на творци като Вазов, Йовков, Талев, Караславов. Прави впечатление обаче, че не само тук, но и в следващата глава, както и в страниците, посветени на Страшимиров, Талев, Караславов, авторът се увлича от подробни съпоставки с Толстой, който напълно измества Достоевски, става център на изследването.

Не мога да се съглася с твърдението, че Толстой много по-пълно отразява народопсихологията на руския народ през XIX в., отколкото Достоевски (с. 95). Двамата гении са видели различни страни от националната душа през тази епоха. Достоевски гениално, макар и хиперболизирано, изобрази нейната склонност към крайности, изострена, екзалтирана емоционалност, непонятно за другите народи влечение към страданието като изкупление, любовта към Христос. Мъченическият стаж на писателя в каторгата му дава възможност добре да опознае народната душа. „Да, нашият народ е груб, макар и далеч не целият, в това се крие вече като свидетел, защото видях нашия народ и го познавам, живях с него доста години, ядях с него, спях с него и сам към „злодеите" бях причислен. Не ми говорете, че не познавам народа" — заявява Достоевски в „Дневник на писателя за 1877 г."

Някои изследователи неслучайно го наричат най-руския от руските гении.

За мене е неубедително твърдението, че в духа на Достоевски са неочакваните скандални сцени в „Под игото" (с. 98), че сцената, когато патриотите ядат и пият, напомня за поетиката на Достоевски. Смятам, че при руския писател драматичното, разгорещено описание на скандали е неповторим похват за разкриване на героите. Чрез тях Достоевски слиза в най-тъмните, недостъпни подземия на човешката душа. В изстъплението на гнева героите безпощадно се разголват, излизат наяве най-скритите и страшни страни на техния характер. Тези сцени у руския автор са истерични, влудяващи. Те са много различни от Вазовите.

В никакъв случай не мога да приема това категорично отхвърляне на всякаква близост между Йовков и Достоевски, с нищо недоказаното твърдение на автора, че четенето на Достоевски не е оставило следи у Йовков (с. 104—105), че влиянието му върху българския класик е недопустимо. Авторът влиза в явно противоречие със собствените си мисли, изказани в статията „Духовното родство между Лев Толстой и Йордан Йовков" (Литературна мисъл, 1970, кн. 5, с. 41): „. . .Йовков се отнася с любов и уважение и към Пушкин, Гогол, Достоевски. . . Наред с Толстой те са били неговите най-любими и на-

столни писатели. . . Те не само влияят на формирането на художествения вкус на бъдещия голям белетрист Йовков, но и импонират на неговото душевно състояние, какъвто е случаят с Толстой и Достоевски. . . С особено приятно чувство си спомня ония „сладки“ и „възторжени“ часове по време на „младежката криза“, когато е чел Достоевски. . .“ А в книгата на с. 107 четем, че Достоевски „остава като далечен и не много приятен спомен за Йовков, защото към него той няма вече да се върне“.

От факта, че е чел Достоевски в момент на младежка криза, на дълбоки размисли върху живота и неговия смисъл, става ясно, че нашият писател е изградил своята философска и хуманистична концепция под несъмненото въздействие на Достоевски. Той е вътрешно предразположен към идеите на Толстой и Достоевски за нравственото самоусъвършенствуване, за непротивене на злото с насилие, за християнското милосърдие. Колкото и да са различни творческите светове на Йовков и Достоевски, между тях съществуват много повече допирни точки, отколкото между Вазов и руския гений. Техните любими герои носят едни и същи добродетели, еднакъв е нравственият замисъл на творбите им. И у двамата като лайтмотив звучи мисълта, че великодушието, милосърдието и любовта между хората са най-великата сила.

Трудно е да се докаже твърдението на Анчев, че в мисълта на Достоевски, че красотата ще спаси света, авторът е разбирал божествената красота, която е и страшна (с. 106). Според мене специално, в тази фраза, изречена от княз Мишкин, Достоевски има пред вид съчетанието точно на физическата с нравствената красота, какъвто е и идеалът на Йовков. „Красотата — пише Достоевски — е присъща на всичко здраво. Тя е хармония; в нея и ма залог за успоксение, тя въплъщава за човека и човечеството неговите идеали.“

Едно от прекрасните качества на княз Мишкин според авторския замисъл е неговият изтънчен усет за красотата на света, която облагородява, поражда обич. А в „Записки от мъртвия дом“ писателят говори с ликуващ тон за младия татарин Алей, който със своята физическа и духовна хубост става негов идеал за човека. Редица изследователи сочат този образ като предвестник на образите на Мишкин и Альоша Карамазов.

Не мисля, че религиозните възгледи на Йовков са твърде далечни от тези на Достоевски, че Достоевски решава проблемите на човешката свобода и хуманизма извънсоциално — даже антисоциално, а Йовков свързва религията със социалното добро, със социалната етика, както твърди авторът (с. 106—107). В основата на религиозните възгледи на Йовков, както и на Достоевски лежи християнската етика, християнският хуманизъм. Според мене идеалът на Йоков, Достоевски и Толстой за човека е един и същ — това е смиреният, великодушен човек, който умее да обича ближния си, да се жертвува за него и да му прощава. Действително Йовков не се дълбае като Достоевски в проблема за различните аспекти на свободата, не го мъчат мистериите на битието. Но и той като Достоевски възвестява единствено свободата да се върши добро, и двамата са убедени, че човек няма право никому да отмъщава. В думите на Соня, след като Разколников й разкрива ужасната си тайна, много отчетливо звучи тази позиция на Достоевски, както и в рецензията му за „Ана Каренина“. А тя е в авторския замисъл на „Жетварят“, на „Сенебирските братя“, „Инджe“, „Скитникът“ и др. И за Йовков човекът не е продукт на социалната среда, както твърди авторът на с. 107. Той поставя и разрешава човешките конфликти не на социална, а на нравствена основа. И за Йовков, както за Достоевски, доброто и злото са предвечни сили.

Смятам, че е много пресилено в разсъжденията на Йовков за религиозното чувство на бащата на Гроздан да се вижда еретичното и нихилистично отношение на Толстой към църквата (с. 107). Това съвсем ясно личи от приведения от самия Анчев цитат: „За него вярата не беше нито придобито и научено, *не беше само обред* (курс. м. — Е. Д.) и книжни предписания. . .“ И Йовков като Достоевски държи на вековните устои на обществото. Но у него религията се слива с любовта към земята и труда.

Че Йовков много е мислил над руския гений, говорят и спомените на артиста Атанас Попов, пред когото той прави вярна характеристика на Достоевски и заявява, че Альоша му е извънредно симпатичен със своята нравственост и вяра.

Интересни са паралелите между Страшимиров, Г. П. Стаматов и Достоевски. Посочена е и приемствената връзка между Страшимиров, Г. Райчев и Д. Димов.

Авторът вярно е набелязал сродните черти между Достоевски и Г. Райчев, както и разликите между тях. Не споделям обаче твърдението на автора, че Разколников е демоничен (с. 140). Според авторската характеристика той е извънредно човечен и пожертвователен, с фина душевност. Убийството е противно на неговата натура. Той го извършва от най-етични подбуди — за да спаси сестра си и стотици хора от нищетата. Но Разколников е отровен от теорията за силните личности, на които всичко е позволено. Чрез този образ авторът си е поставил за цел по художествен път да покаже колко пагубно е теоретичното оправдание на кървавото насилие, извършено по „идейни съображения“, че то може да превърне в престъпници и най-благородни хора, да ги доведе до пълна духовна разруха.

Ценни са страниците, посветени на Димитър Димов и Достоевски. Авторът правилно е посочил какво е отблъсквало и какво е привличало нашия писател от творчеството на руския гений, като е очертал и идейното развитие на Димитър Димов. Той с основание търси сродството на Димов с Достоевски в неговото влечение към болезнени прояви у героите, към изключителни характери. Те са трагични и обречени като героите на Достоевски, в своите гибелни страсти стигат до саморазрушение. Вярна е мисълта на автора, че бидейки близо до Достоевски в описанието на болезнени характери, Димов стои много далеч от религиозните концепции на руския писател. Изобщо наблюденията на Анчев в този очерк са тънки, оригинални, резултат на сериозни размисли. Не смятам обаче, че всички герои на Димов са свръхчовеци (с. 152). Тук авторът трябва внимателно да уточни мисълта си. Не споделям също твърдението, че у Толстой няма напълно отрицателни герои (с. 155). Действително по-голямата част от неговите герои са живи хора, с много противоречия, но какво човешко има у Наполеон, Анатол, Елен, Матрьона, маршал Даву, Праскухин, Гусков и др.?

Неприятно впечатление правят вулгарносоциологическите разсъждения на Анчев, че полифоничният роман е роман на капиталистическата действителност, където противоречието е в същността на социалната система, че при социализма няма идейна полифония, макар и да има емоционално богатство и многообразие на съдби и характери (с. 168).

Та нима социализмът може да уеднакви мозъчното устройство на всички хора? Диалектическият материализъм учи, че противоречието винаги ще бъде основен стимул на развитие независимо от това, че то може да бъде антагонистично или не. Дори и хора с една и съща идеология я претворяват според своя манталитет и психика по различен начин. Колко противоположни са похватите и манталитетът на Давидов и Нагулнов от „Разораната целина", на Байчински и другите комунисти от „Мъртво вълнение" на Ивайло Петров. А противоречията между партийния секретар и главния герой в „Пътища за никъде" от Б. Райнов довеждат до катастрофална развръзка. А нима не може да има и в социалистическата литература герои като Борис Морев, Костов, Христакиев и др., които не споделят социалистическата идеология? Така че и в нея е напълно допустима идейната полифония. Сам авторът на същата страница в по-долния пасаж потвърждава моите възражения и влиза в явно противоречие с това опростителско твърдение.

Ценни наблюдения съдържат страниците, посветени на Емилиян Станев и Достоевски. Авторът изказва свои оригинални мисли за композицията на романа „Иван Кондарев", открива в нея два плана — монологичен, който отвежда към влиянието на Толстой, и полифоничен — свързан с традицията на Достоевски. Но тук той трябва да направи уточняващи уговорки. Творческият свят на двамата гении е толкова необятен, че не може да се вмести в такива строго определени калъпи. Сам авторът на с. 82 заявява, че в книгата на Бахтин има много спорни моменти, между които на първо място поставя делението на романа на монологичен и полифоничен и правото на полифоничността само на Достоевски. Но в очерка си за Емилиян Станев и Достоевски той се е увлякъл по тази схема. Действително Толстой често излиза на преден план, но в най-хубавите му творби авторският глас на много места млъква, писателят се отдръпва и оставя героите си да действуват независимо от философските позиции на автора. А масовите сцени във „Война и мир", „Ана Каренина", „Възкресение" са почти драматизирани. Там авторската реч чувствително намалява, диалогът става главен изобразителен похват. И някои от героите на Толстой водят идейни спорове, но не в такива размери, както у Достоевски. И у Толстой има характери-идеи — Платон Каратаев, Степан Пелагеюшкин, отец Сергий, героят от „Кройцерова соната" и др. Гласът на Достоевски невинаги е равноправен на гласа на героите. Този толкова страстен полемист от публицистиката си понякога става твърде невъздържан и в художественото си творчество, много активно се намесва, тълкува поведението на героите си, с най-експресивни епитети изказва отношението си към тях — при характеристиката на Алей, на Фома Опискин, на Ростанев, на Фьодор Карамазов, на Альоша, Ставрогин, Верховенски и др. Тонът му далеч не е обективен и безпристрастен, а е ту възторжен, ту гневен и саркастичен. И Достоевски обича авторските въведения, в които дава своята категорична преценка за героите. Но той много обективно развива докрай противоположната на своята теза. И у Достоевски, както отбелязва Бахтин, не всички герои са идеи. Той също създаде не само статични и неизменни образи, но и пълнокръвни хора, които предизвикаха възторга на неговия най-опасен съперник — Толстой.

Героите на Толстой са толкова многолики, същински живи хора, така че не могат да бъдат наречени типове, а характери (с. 176). Това много добре е формулирал един от най-талантливите му ученици — Роже Мартен дьо Гар.

Убедителни са разсъжденията на Анчев за влиянието на Достоевски при изграждане образите на Иван Кондарев и Христакиев, за някои сюжетни сходства с „Престъпление и наказание". Идейните спорове между двамата герои са в духа на Достоевски. Авторът с право открива известна прилика между Христакиев и следователя Порфирий Петрович. Приносни са мислите му за контрастните образи на Костадин и Иван Кондарев, за сродната душевна нагласа на Христакиев и Кондарев. Вярно са доловени и редица различия между

Станев, Толстой и Достоевски. Решително не споделям обаче възгледа на Мережковски, към който Анчев се присъединява, че Достоевски иска да замени човека с бога (с. 187). Той трескаво търси своя идеал за човека в действителността и го намира в лицето на Алей, Шидловски, Вл. Соловьов, Тихон Задонски, съзнателно се стреми да не го обожествява. „Нима фантастичният мой идиот не е действителност, и то най-обикновена?" — пише Достоевски на Страхов. Дори Мишкин заявява на Иполит, че винаги е бил материалист. Както отбелязва Д. И. Заславски, художникът не е вложил в своя герой чудотворна сила. Той не спаси и мъртвия Зосима от преждевременното зловонно тление, за да бъде по-земен неговият образ. Достоевски не само че не обожествява човека, но болезнено остро чувствува колко той е слаб. Писателят страстно воюва и в публицистиката си, и в художественото си творчество срещу Ницшевия свръхчовек. Той е обзет от смъртна тревога, че ако отхвърли бога, човек сам ще се обяви за бог, че без вярата в безсмъртието на душата и без страха от възмездие той ще тържествува в своята пълна свобода, без никакви задръжки.

Смятам, че не може да се говори така категорично за вярата на Толстой и Достоевски в бога (с. 187). И двамата гении през целия си живот са разпъвани от съмнения въпреки страстния им копнеж по вярата и желанието им по израза на Цвайг да спасят другите от мъките на собственото си безверие. Едностранчива е мисълта, че Толстой иска да замени бога с човека. Героите, които са му най-сродни — княз Андрей, Пиер, Нехлюдов, и Левин, — трескаво търсят бога, стигат до душевно спокойствие само когато успяват да преодолеят религиозните си съмнения.

Авторът задълбочено е вникнал в особеностите на „Легенда за Сибин, Преславския княз" и „Антихрист". Верен е изводът му, че Емилиян Станев се стреми като Достоевски да разкрие човека в неговото раздвоение, че и той го разпъва между вярата и безверието, че го заставя мъчително да търси истината (с. 202, 203). Анчев е прав, че героите на Достоевски са възхищавали нашия писател не като идейна концепция, а като естетическо откритие. Правилна е констатацията на автора, че в „Антихрист" по-силно се чувствува мисловността на Достоевски, че тя е и в самата тема — в антихриста. „В Еньо, пише той, е заложено вечното съмнение и раздвоение, присъщо на героите на Достоевски — в него има нещо от бунтуващата се съвест на Иван Карамазов" (с. 205). Анчев е отбелязъл и едно съществено сходство във формата на „Антихрист" и „Братя Карамазови" — в сполучливото постигане на житийния стил. Убедително е и заключението му, че „Антихрист" „носи безспорни белези на една нова поетика, едновременно близка и далечна с тази на Достоевски" (с. 207), че Емилиян Станев поставя началото на едно ново, по-сложно поетическо мислене и отразяване на света (с. 211).

В „Легенда за Сибин" и „Антихрист" могат да бъдат посочени и други сходства с Достоевски. В тези творби Емилиян Станев се доближава до своя гениален учител по идеята за предвечното зло. Той подема мисълта на великия инквизитор, че човек е много слаб, че се огъва под силата на собствения си бунт, че дяволът надделява в неговата природа. Тази теза, която Достоевски се мъчи да отхвърли в разгорещения вътрешен спор, както и чрез проявите на любимите си герои, нашият автор изцяло утвърждава. Анчев е пропуснал да отбележи една съществена особеност в сложния образ на Еньо, която ни отвежда към психологическите открития в „Записки от подземието". Когато героят на Емилиян Станев постига своя върховен идеал — да види Таворската светлина, той изпитва такова неудовлетворение и обезверяване, че загубва всякаква опора и тръгва към своята гибел. Този на пръв поглед абсурден психологически момент е художествено въплъщение на размислите на героя от цитираната повест на Достоевски, че човек е същество неблагодарно, вечно недоволно. „Човекът обича да съгражда и пътища да проправя, това е безспорно. Но защо той до старост обича също разрушението и хаоса?. . . Не затова ли може би той така обича разрушението и хаоса [. . .], че сам инстинктивно се бои да достигне целта. . ." В духа на Достоевски е изграден драматизмът на творбата — чрез сблъскване на опониращите гласове на Еньо и Евтимий, както и на изправените на съд еретици и официалната догма.

И Емилиян Станев подобно на Достоевски обективно и докрай развива противната теза — на уравновесения, величествен в своята духовна сила български патриарх и едновременно полемизира с него.

И Емилиян Станев като Достоевски особено го вълнува трагедията на скептичния, обезверен дух. И Еньо е изтезаван от същото раздвоение, което разпъва душата на Иван Карамазов и предизвиква ужасения въпрос на Альоша: „Как ще живееш с този пъкъл в душата?" Същото отчаяние звучи в молитвата на антихриста: „Исусе Христе! Не ме изоставяй!. . . Съмнения и безверие като крадци обират плодовете на душата им."

В „Записки от подземието" Достоевски е открил една от най-абсурдните прояви на човешката природа: „А човек понякога обича страданието до страст, и това е факт. В пълно съзвучие с тези мисли са разсъжденията на героя на „Антихрист": „Людете намираха сладост в бичуванията, в плачовете, в молитвите за очистение. Тъй се укротяваха. Разбрах, че човекът обича страданията си и като Йов му се ще да вини господя." Изобщо този оригинален очерк можеше да бъде още разширен и задълбочен.

Хубаво е написана заключителната част. Авторът търси мястото на разгледаните творци в литературния процес, сочи новото, което те внасят в него, подчертава тяхната национална самобитност.

Особено ценно качество на книгата е, че се чете с лекота, написана е на ясен, изразителен език. Много рядко се срещат неразбираеми фрази като „структурата на световното пространство", „имаме сгъстяване на героите във времето" (с. 95, 131, 182).

Трудът на Ангел Анчев запълва една празнина в нашето литературознание, обогатява го не само с ценна информация, но и с приносни наблюдения.

Елена Димитрова

Принос в теорията на превода

Напоследък нашето преводознание се обогати с нов съществен принос — изследването на Анна Лилова „Увод в общата теория на превода"[1]. Авторката си е поставила за цел да осветли от позициите на марксизма-ленинизма възникването и съдържанието на понятието превод; неговата обществена и културна роля, взаимовръзките му с обществото, оригинала и читателя, взаимовръзките между преводач и автор, както и вътре в превода, разглежда като многозначна система.

Така замисленият труд е реализиран в осем глави. В първа глава е дефинирано понятието превод и са определени границите на превода. След обстоен анализ на редица определения на превода, дадени от чужди и наши теоретици, А. Лилова предлага свое оригинално определение на превода, а именно, че „това е специфична устна или писмена дейност за пресъздаване на съществуващия в един език устен или писмен текст (произведение) на друг език, като при пресъздаването се запази инвариантност на съдържанието и качествата на оригинала и на авторската автентичност". Това определение е съобразено с многостранната и сложна природа на превода и се отличава най-вече със своята универсалност и прецизност. Втора глава разглежда въпроса за диалектиката на съдържанието и формата в процеса на превода и в преводното произведение. Авторката обстойно доказва, че най-добър е този превод, който запазва и изразява единството на съдържанието и формата на оригинала. Докато при превода на научна и обществено-политическа литература е възможно постигането на пълна стилова и езикова адекватност, при превода на художествена литература е постижима максимална такава. Трета глава изяснява диалектиката на обективното и субективното, на общото и единичното в превода. Авторката убедително доказва своите концепции с многобройни примери из практиката на предимно наши, руски и немски преводачи на проза и поезия. Особено внимание е обърнато на важните въпроси на верността на превода, преводаческия метод, индивидуалността на преводача и специфично националното. Пета глава разглежда диалектиката на историческото и съвременното в превода и въпроса за дистанцията на времето и превода. Разгръщайки и обобщавайки важни постановки на изтъкнати теоретици на превода, илюстрирани с убедителни примери, А. Лилова доказва, че преводът трябва пълноценно да разкрива съдържащите се в оригинала движения на живота, на прогресивния социален и културен процес. В шеста глава е разгледана многостранно социалната природа на превода, диалектическата му сложност и връзката му с обществото. От марксистко-ленински позиции е оборен тезисът за непреводимостта, изяснени са важните за практиката понятия *свободен, буквален* и *адекватен* превод. В седма глава оригинално и обстойно са разгледани разностранните социални функции на превода и най-вече неговите комуникативни и общокултурни функции. Осма глава изяснява накратко основните форми, видове и жанрове на превода и основните принципи на типологията му. В заключение А. Лилова уточнява, че изследването на морфологията на превода, на качествената специфика на отделните му форми, видове и жанрове ще бъде предмет на нова книга, която ще представлява втора част от увода към общата теория на превода.

Може би най-характерната особеност на труда е неговата фундаменталност. Разработените проблеми са конкретно формулирани и убедително и прецизно решени. Безспорна заслуга на авторката е, че тя в същност е обобщила най-ценното в теоретичната мисъл на съвременното преводознание, разгръщайки и уточнявайки редица важни и специфични

[1] А. Лилова. Увод в общата теория на превода. С., 1981, с. 344.

теоретични и приложни въпроси на превода. Изхождайки от основни постановки на именити теоретици на превода (А. В. Фьодоров, Л. С. Бархударов, А. Д. Швейцер, Я. И. Рецкер, Л. М. Мкртчян, Г. Р. Гачечиладзе, И. Леви, А. Нойберг, Е. Найда, Ж. Мунен и др.), А. Лилова широко изтъква и основни приноси на българските теоретици на превода Л. Огнянов-Ризор, Х. Левенсон, А. Людсканов, С. Флорин, С. Влахов, Ив. Васева и др. В същност в нейния труд е обобщено най-ценното от досегашните изследвания в българското преводознание.

Макар че никъде не цитира свои оригинални публикации, във всички глави авторката се опира на свои досегашни изследвания, доразвивайки и задълбочавайки в тях свои виждания и постановки. Особено ценно е убедителното доказване на основните теоретични положения в труда й с умело подбрани и анализирани примери из практиката на предимно български, руски и немски преводачи.

Книгата е изпъстрена и с илюстрации от стихотворни преводи, по правило съпоставени с оригинала. Именно във връзка с анализа на тези стихотворни преводи ще споделя някои свои критични бележки. Преди всичко относно употребените от А. Лилова термини *ямбична* и *хорейна* рима (с. 106). Вярно е, че в българския речник на литературните термини тези термини се предлагат в скобки като алтернативи на термините *мъжка* и *женска* рима, но също така е вярно, че сред българските поети и в българските публикации за римата и римувания стих са общоприети термините *мъжка* и *женска* рима, докато термините ямбична и хорейна рима изобщо не са се наложили. В едно следващо издание би било целесъобразно авторката да възприеме наложилите се повсеместно термини.

Необходимо е авторката да прецизира и употребата на термина *асонанс* (с. 106). Изброените от нея примери невинаги отговарят на това понятие, към което се отнасят римуваните думи със съвпадане на ударените гласни и същевременно с по-малко или поголямо несъвпадане на останалите звукове в клаузулите (вж. К в я т к о в с к и й. Поэтический словарь. М., 1966). Следователно твърдението на авторката, че „звуковите средства — алитерацията и асонанса — са съчетани у Гео Милев и Г. Михайлов с тавтология, . . .което засилва емоционалността и музикалността на стиха", е невярно поне за превода на Г. Михайлов на „Есенна песен" от П. Верлен, цитиран изцяло на с. 103, понеже в този превод всички рими са точни, т. е. асонанси изобщо няма.

Известни възражения буди употребата и на термина *куплет* вместо *строфа* в цялата книга. Известно е, че в средновековната френска поезия куплети са се наричали римуваните двустишия, а впоследствие — строфическите стихотворения с рефрен, и че понастоящем например в руската поезия куплети се наричат естрадни песни с предимно хумористично или сатирично съдържание (вж. Квятковский). По такъв начин терминът куплет не е особено подходящ за назоваване на примери като този на с. 106, където е употребен за назоваване на 6-стишна строфа.

На места авторката изказва твърдения, които звучат приемливо, но въпреки това би било по-добре да се подкрепят със съответна съпоставка, анализ или доказателство. Например твърдението за „навеи от Яворовата лиричност („раняват сърцето ми", „С болки неведоми", „с болка и стон") в превода на първата строфа от същата „Есенна песен", направен от Гео Милев, щеше да звучи по-убедително, ако беше направена полагаемата се съпоставка между тези цитати и съответстващите им цитати от Яворовата поезия.

Естествено отбелязаните неточности не са от характер да развалят цялостното великолепно впечатление от книгата на А. Лилова. Те и някои други, подобни на тях, може да се отстранят лесно при едно следващо издание.

Написана на достъпен и ясен език, книгата може лесно да бъде възприета и от масовия читател, без от това да е пострадала научната строгост и прецизност на изложението. Съчетано с умението за коректен научен и естетически анализ и за обобщения от марксистко-ленински позиции, то придава на труда на А. Лилова характера на монографично изследване, еднакво важно за теорията и практиката на превода, което заслужава най-висока оценка и което несъмнено ще допринесе за дооформянето и утвърждаването на българската преводаческа школа.

Любен Любенов

Ценен труд по сравнително литературознание

Книгата на Александър Димá „Принципи на сравнителното литературознание“[1] предлага на читателя строен преглед на съвременното сравнително литературознание, както и цялостен, задълбочен анализ на румънската компаративистична наука. Изхождайки само от съдържанието, може да се добие не съвсем точната представа за сборниковия характер на труда. Отделните статии наистина са със завършен вид, но независимо от това авторът доста умело осъществява една плавна и логична връзка между тях, която ги превръща в едно единно цяло, с обща тематична насоченост. Освен това от по-общите теоретически изводи читателят постепенно се насочва към проблемите на сравнителното литературознание в Румъния, запознава се с целите и задачите, стоящи пред румънската компаративистика.

В книгата си Ал. Дима излага ясно своята концепция за предмета, същността и развитието на сравнителното литературознание още от самото му зараждане като наука през втората половина на XIX в. Във връзка с това авторът проследява изследователската дейност на редица учени, като Пол Азар, Георг Брандес, Фердинанд Брюнетиер, Ф. Балдансперже, Гюстав Лансон, Бенедето Кроче, Артуро Феринели, Пол ван Тигем, Курт Вайс, спира се подробно на най-съществените им трудове, изиграли важна роля в развитието на сравнителното литературознание във Франция, Англия, Италия, Германия, САЩ, Япония. Александър Дима смело обсъжда някои от възгледите на тези учени, отхвърля идеалистическите представи за законите в литературата, критикува опитите да се приравни сравнителното литературознание с изучаването на световната литература, като подробно изяснява разликата между двете понятия, изтъквайки различния им подход към проблемите. Стремейки се да изгради една ясна представа за сравнителното литературознание като част от стройната система на литературната наука, Дима застава на твърди марксистко-ленински позиции. Съвсем основателно той се обявява против евроцентристката концепция в областта на литературата.

В книгата се отделя внимание и на развитието на компаративистиката в социалистическите страни, посочват се имената на видни руски и съветски, полски, унгарски и чехословашки учени — представители на различните направления в компаративистичните изследвания. Сравнително малко място обаче е отделено на постиженията на съветското сравнително литературознание.

Съвременните съветски изследователи (Жирмунски, Алексеев, Конрад) смятат, че сравняването на литературните произведения е един от методите, който изцяло е подчинен на всички закони на марксисткото литературознание. Сравнението се осъществява в диалектическото единство на форма и съдържание. Мнението на Александър Дима за типологическите сходства съвпада изцяло с това на В. М. Жирмунски, който открива типологична близост между руските билини и тюркските и монголските епически произведения. В своята книга „Запад и Изток“ Н. И. Конрад твърди: „Може, струва ми се, да се докаже типологическо сродство между рицарския роман в западноевропейските литератури и военнофеодалните епопеи „гунки“ в японската литература, между европейския сатиричен роман от епохата на Просвещението и китайския изобличителен роман от XIX в.“

Очертавайки границите на изследване на сравнителното литературознание, Дима успешно посочва мястото му сред другите литературни науки — история на литературата, литературна критика и теория на литературата. Ясно и аргументирано авторът доказва близките връзки между сравнителното литературознание и историята на литературата, а също и между сравнителното литературознание и литературната критика. Той обаче изпада в известни противоречия при разглеждане на отношението: сравнително литературознание — теория на литературата. Твърде спорно е например изявлението на автора, че „моментите на общност между двете дисциплини имат най-често случаен характер“. Аргументацията е, че теорията на литературата има „в същност философски характер“. Само няколко страници след това авторът твърди, че „сравнителното литературознание също се стреми към философска определеност“, че „то внася своя дял в разработката на великите проблеми, засягащи същността на литературата. . .“ Връзката между сравнителното литературознание и теорията на литературата е закономерна. Когато се занимаваме със сравнения в мащабите на световната литература, не можем да минем без анализ на своеобразието на националните литератури като особена, сложна форма на духовната дейност на хората. Това е особено валидно при сравнително-типологическото изучаване на явленията в различните литератури, възникнали без всякаква историческа и културна връзка между тях. Най-ценни за сравнителното литературознание в тези случаи са именно философските обобщения на теорията на литературата.

[1] Ал. Дима. Принципы сравнительного литературоведения. Перевод с румынского. М., 1977.

БИБЛИОТЕКА СОФИЯ

Още в самото начало на книгата си Александър Дима разглежда понятието „световна литература", като отхвърля мнението на някои изследователи (В. Шлегел, К. Вайс, Юлиус Харт и др.), че тя представлява „проста сума от местни или национални литератури". Както обаче отбелязва и В. Кулешов в своя предговор към книгата, авторът не съвсем пълно успява да аргументира това свое иначе съвсем правилно научно твърдение. В статията си „За някои въпроси от историята на световната литература" акад. Н. И. Конрад предлага по-пълно научно-теоретическо доказателство за определянето на световната литература като „съвършено самостоятелно явление от най-висш порядък". Александър Дима се опитва за достигне до този извод, като акцентира повече на субстанционалното единство на отделните литератури и по-бегло се спира върху характеристиката на световната литература, определяна от общото движение на историята. Във връзка с това диалектическо единство на общото и особеното в световния литературен процес съветската литературоведка И. Г. Неупокоева казва: „Въпросът за диалектиката на общото и особеното в световната литература при изучаването ѝ като динамическо цяло се очертава в три основни измерения: временно — като развитие на диалектическото единство между общото и особеното в хода на историята; пространствено — в понятието за този или онзи културен ареал, към който принадлежи изучаваното явление, и особено — художественото измерение."[2]

Взаимоотношенията между литературите са ясно отражение на връзките и взаимоотношенията в общия процес на историческото развитие. Тези взаимоотношения предполагат най-различни форми на преки и косвени контакти, съприкосновение между най-чужди и далечни един за друг процеси и явления. В своята книга Ал. Дима отделя доста много място на изясняване разнообразието от форми на творческо взаимодействие между литературите, на характеристиката и съдържанието на международните литературни връзки, типологическите сходства и отличителните особености на литературите като предмет на сравнително-историческо изследване. Тук той определя и целта на изследване на влиянията и взаимодействията, а именно: „да се отдели заимстваното от собственото, което в крайна сметка помага да се очертаят по-ясно оригиналните структури". Чрез тези изследвания авторът се стреми да създаде една цялостна картина на литературния процес.

В отделна глава, макар и не много подробно, авторът се спира и на въпроса за историята на европейската литература. Дима бегло засяга съществуващите дотогава мнения относно географския критерий на границите по време при изучаване историята на европейските литератури. Той отбелязва, че съвременните изследователи (към чието мнение се придържа и той самият) са „вече предпочели синтетичния подход като метод на изучаване на историята на европейските литератури" и че този синтетичен подход „обединява няколко национални литератури, но не игнорира при това специфичния дял на всяка една от тях в съкровищницата на културата".

Книгата „Принципи на сравнителното литературознание" дава възможност на читателя да придобие представа за теоретическото и практическото значение на сравнителното литературознание. Почти всички свои теоретически постановки авторът гради върху обширен библиографски материал, в който обаче, както вече споменахме, се наблюдава известен превес в полза на френската компаративистика.

Изключително интересен и ценен научен материал представлява онази част от книгата, в която Александър Дима ни запознава с развитието и задачите на сравнителното литературознание в Румъния. Проследен е пътят на румънската компаративистика от епохата на феодализма до наши дни. Посочени са най-значителните трудове на известни румънски изследователи като Б. П. Хашдеу, И. К. Кицимия, Е. Турдяну, П. Панаитеску, Т. Виану, Н. Йорга, Т. Николеску и др. Богатият библиографски материал, който Дима предлага, му помага да прави интересни анализи и съпоставки, да предложи свои идеи във връзка с традициите и съвременното състояние на румънското сравнително литературознание. В тази глава авторът прави характеристика поотделно на румънско-френските, румънско-италианските, румънско-немските, румънско-английските литературни взаимоотношения, проследява развитието на румънско-руските и румънско-съветските, румънско-полските и румънско-унгарските литературни изследвания, дава сведения за участие на румънски учени в работата на различни международни конгреси и конференции, посветени на сравнителното литературознание.

Значителен литературовед и виден специалист в областта на сравнителното литературознание, Александър Дима е с широк поглед върху историята и характера както на румънската, така и на световната литература. Като отделя специфичното в проблематиката на румънското сравнително литературознание, Дима очертава трудностите, с които се сблъскват румънските учени в своите изследвания, предлага ясна картина както на

[2] И. Г. Неупокоева. К вопросу о методах изучения истории всемирной литературы. — В: Контекст 1975 — Литературно-теоретические исследования. М., 1977, с. 157.

постиженията, така и на все още неразработените проблеми от сегашното и бъдещето на румънската литературна компаративистична наука.

Наред с малкото на брой монографични изследвания сред социалистическата ни компаративистична наука (трудът на словашкия изследовател Д. Дюришин, изследванията на А. Жирмунский, на Н. Конрад, И. Неупокоева, М. Храпченко и др.) книгата на Александър Дима „Принципи на сравнителното литературознание" е ценен научен принос в марксистката наука за литературата. Наред с това книгата е написана на интересен, достъпен и ясен език и на много места има описателен характер, което не намалява научните ѝ достойнства. Снабдена е с подробни и интересни коментари. Авторът дава сведения за много, както румънски, така и чуждестранни учени-литературоведи, критици, писатели и философи, които малко или много внасят своя дял в решаването на сложните проблеми на сравнителното литературознание.

Бойка Елитова

Хроника

Поезията в служба на човечеството

Международен симпозиум за Блок в Италия

„В неспокойното време, в което живеем, поезията — гласът на големите поети, — зове хората към мир, единение и красота, за които винаги се е борило и ще се бори човечеството. Блок е един от тези вестители на човешката хармония и разбирателство, заради което светът му отдава заслужено признание.“ Това бяха заключителните думи на проф. Еторе Ло Гато при закриването на научния симпозиум, посветен на творчеството на Александър Блок, състоял се през септември 1981 г. в италианския Международен академичен театър Лаго ди Гарда. Почитта към делото на големия руски поет, чиято 100-годишнина наскоро се честнува от цял свят по линията на ЮНЕСКО и от чиято смърт се навършиха 60 години, беше събрала на творчески разговор около 80 учени и писатели, изследователи и преводачи от много страни: СССР, САЩ, Италия, Швейцария, Испания, Финландия, Полша, Чехословакия, Румъния, България, Унгария, Югославия и др. И това е естествено за автора на забележителните „Стихове за Русия“, „Ямби“, „Италиански стихове“, на „Възмездие“, „Скити“ и „Дванадесетте“, отразил с такава потресаваща сила тревожните търсения на века.

Организатор на тази среща бе Институтът по славянски езици и литература при Миланския университет с ръководител познатия у нас италиански русист проф. Еридано Бацарелли. Между организаторите и участниците бяха такива известни слависти и блоковеди като Еторе Ло Гато, Леоне Пачини, Евел Гаспарини (Италия), Дмитрий Максимов (Ленинград), Северин Полак (Варшава), Надине Натов (Вашингтон) и др. След проведения през 1978 г. в Милано симпозиум по преводите от руски език с ръководител проф. Е. Бацарелли и състоялия се през 1979 г. симпозиум по проблемите на изучаването на руската литература с ръководител Н. Каучешвили (Бергамо) това е третата среща на русисти в Италия, с която се затвърждава една плодотворна традиция, така необходима за сегашния етап на културно сътрудничество, при който руският език и литература играят все по-голяма роля. Самият факт, че най-голяма по състав след италианската беше съветската група участници в симпозиума, с ръководител член-кореспондентът на Съветската академия на науките Владимир Щербина, а от страна на Съюза на съветските писатели — Игор Золотуски, говори сам по себе си за значението, което се придава на този форум в родината на поета. В продължение на пет дни, през които бяха изнесени около 60 доклада, имахме възможност да чуем задълбочени мнения и много нови научни факти за творчеството на Блок.

Докладите бяха изслушани в няколко последователни секции. Към първия кръг, посветен на идейно-тематичното богатство на Блок и на неговата поетика, бяха включени такива интересни работи като „Блок и някои проблеми на формирането на новата съветска поезия“ от Вл. Щербина (Москва), „Интелигенция и народ в творчеството на Блок“ — Д. Павличенко (Киев), „Втората книга стихове на Блок“ — Е. Бацарелли (Милано), „История и съвременност в „Италиански стихове“ на Блок“ — П. Кацола (Болоня), „Образът на поета в лирическата проза на А. Блок“ — Е. Гурчети (Милано), „Вечното възвръщане“ в стиховете за родината“ — М. Йованович (Белград), „Поетиката на Блоковата проза“ — М. Новиков (Букурещ) и др.

Много задълбочено беше проследено взаимодействието на руския поет с театралното изкуство, предмет на отделно заседание. В тази сфера се изявиха предимно няколко млади италиански блоковеди — „За символиката на „Роза и Кръст“ говори М. Бьоминг, за „Песента на съдбата“ — С. Леоне, за „Театърът в записните книжки на Блок“ — Ф. Малковати, за това, „Как може да се поставят пиесите на Блок“ — М. Мартинели и др.

Третата секция, която бе най-обширната по състав и проблематика, включваше два раздела от сравнителното литературознание: взаимодействието на Блоковата поезия с други поетически системи и нейното възприемане и разпространение по света. Впечатляващи в тази насока бяха работите „Блок и Данте“ на Р. Хлодовски (СССР), „Блок и

Шекспир“ на Л. Радович (САЩ), „Аполон Григориев и Блок“ на В. Лерарди (Италия), „Блок и Лермонтов“ на В. Логиновска (Румъния), „Блок и Гогол“ на И. Золотуски (СССР), „Полската тема в поемата „Възмездие“ на Б. Белокозович (Полша), „Блок и славянският свят“ на Е. Даскалова (България), „Блок в Белорусия“ на Г. Бородулин (БССР), „Блок в Индия“ — на Г. Мукачи (Индия). Всички тези доклади бяха наситени в по-голямата си част с нови факти и разкриваха непознати страни от различните литературни влияния върху поета и рецепцията му в други страни.

Както беше оповестено, материалите от симпозиума ще бъдат отпечатани в отделен сборник, който ще ни направи съпричастни към широк кръг въпроси,подчертаващи облика на една съвременна „блокиниана“. За добрия творчески климат, за който сме особено благодарни на домакините, допринесе организираната екскурзия до Мантуа, където имаше честуване за Виргилий. В Мантуаския вестник “Cronaca di Mantova” от 10. IX. 1981 г. под заглавие “A Mantova Studiosi di Blok” беше отбелязано това интересно сътрудничество между литературни творци, почитатели на двама от най-големите поети-хуманисти на две епохи. Това бе още едно доказателство за ролята, която играе поетическото слово на съвременния етап.

И по замисъл, и по изпълнение симпозиумът за Блок в Италия беше една проява, която определено може да се причисли към най-резултатните средства на международното сътрудничество в областта на художествената литература и, на сравнителното литературознание, което допринася не само за културния обмен, но и за искреното разбирателство между народите в името на прогреса и мира.

Екатерина Даскалова

ISSN 0205-0390

Сравнително литературознание Год. I. 1982. Книга 2

Цена 1,63 лв.