Пр154

Сравнително литературознание

Година II. 1983. Книга 3

ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия:

Боян Ничев (гл. редактор), *Ванда Смоховска, 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
1983
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *Вл. Абазов* Техн. редактор *В. Андронова* Коректор *Е. Алексиева*
Изд. индекс 9418 Дад. за набор на 21. IX. 1983 г. Под. за печат на 23. XII. 1983 г. Код 28 $\frac{95353\,22211}{5054\text{-}11\text{-}83}$
Формат 70×100/16 Тираж 650 Печ. коли 7,25 Изд. коли 9,40 УИК 11,51 Цена 1,87 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев" бл. 5 Поръчка № 419

митер.
Пр 154

ISSN 0205-0390

Сравнително литературознание

Littérature comparée

ЧИТАЛНЯ

Книга 3. София. 1983.

Българска академия на науките — Институт за литература

Пр 1598/84
ПРОВЕРКА 2009 - 2010
БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Съдържание

Велчо Велчев — Октябрьская социалистическая революция в изображении болгарских поэтов 3
Любен Любенов — Актуални проблеми на българската преводна поезия . 18
Йонка Кръстева — Швейк и Йосарян — братя по съдба 39
Emilija Stajčeva — Bulgarische Motivik im dramatischen Schaffen des 17. Jahrhunderts in Deutschland 53
Йонка Найденова — За необходимостта от периодизация на българо-унгарските литературни връзки и някои аспекти на тяхното изучаване 62
Руска Гандева — Тракийски мотиви в римската литература 73
Иван Павлов — „Тютюн“ от Димитър Димов и „Куцият Орфей“ от Ян Отченашек. Философско-идеологически постановки и повествователна поетика 87

Научни съобщения и рецензии

Michael Holman — The Criticism of Literary Translation and the Need for Criteria 103
Цветанка Атанасова — Книга за българския символизъм 106
Евдокия Метева — Ценни пособия в помощ на преводача 110

Хроника

Надежда Андреева — За целите и задачите на Международната асоциация по сравнително литературознание. 113
Катя Митова — Разговор по проблемите на рецепцията на славянските литератури у нас. 115

Sommaire

Velčo Velčev — La révolution socialiste d'Octobre dans l'œuvre des poètes bulgares. 17

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ И КУЛТУРА СОФИЯ БИБЛИОТЕКА

Ljuben Ljubenov — Problèmes actuels dans la traduction de poésie en Bulgarie. 38
Jonka Krăsteva — Schweik et Yossarian, deux types littéraires — frères de destinée. 52
Emilia Stajčeva — Motives bulgares dans la dramaturgie allemande du XVIIe siècle. 60
Jonka Najdenova — Sur la nécessité d'une périodisation des relations littéraires bulgaro-hongroises et sur quelques aspects de leur étude 71
Ruska Gandeva — Motives thraces dans la littérature romaine . . . . . .
Ivan Pavlov — „Tabac" de Dimităr Dimov et „L'Orphée boîteux" de Ian Otchenachek. Thèses philosophiques-idéologiques et poétique narrative . . .

Communications scientifiques et critique

Michael Holman — Critique de la traduction littéraire et sur la nécessité de critères. 105
Cvetanka Atanasova — Un livre sur le symbolisme bulgare 106
Evdokija Meteva — Manuels précieux pour le traducteur 110

Chronique

Nadežda Andreeva — Sur les buts et les tâches de l'Association Internationale de littérature comparée 113
Katja Mitova — Table ronde sur les problèmes de la réception des littératures slaves en Bulgarie. 115

Октябрьская социалистическая революция в изображении болгарских поэтов

Велчо Велчев

Великая Октябрьская социалистическая революция, положив начало новой исторической эры, оказала воздействие и за пределами России, что обусловлено причинами историко-типологического характера, т. е. зависит от той степени социального развития, до которой они достигли в этот период.

Болгария с ее боевым пролетариатом, наблюдавшим с живым и трепетным интересом борьбу русских рабочих и крестьян еще со времени революции 1905—1907 гг., оказалась в немалой степени подготовленной последовать примеру братской страны славянского Севера. Этому прежде всего способствовало тяжелое экономическое положение болгарского народа, усилившееся после первой мировой войны, которая, углубляя социальные противоречия, по словам В. И. Ленина, „необычайно приблизила человечество к социализму“[1].

Непосредственное отражение Октябрьской революции выразилось прежде всего в солдатских бунтах на фронте и волнениях в тылу, во Владайском вооруженном восстании и в установлении Радомирской республики — этих ярких и бесспорных доказательствах активности болгарского пролетариата и неимущего крестьянства, их усилия следовать ходу истории, сделать в своем историческом развитии решительный и эпохальный шаг по примеру русского народа.

Воздействие Октябрьской революции можно видеть и в формировании нового сознания у болгарского рабочего и крестьянина под руководством Болгарской коммунистической партии, ставшей после революции партией нового, большевистского типа[2]. Это выражается и в новом понимании болгарскими писателями задач литературы, ее роли в жизни — в создании общественно деятельного человека — гражданина, борющегося за осуществление высоких социальных идеалов. При наличии обостренных социальных противоречий и напряженной классовой борьбы наступают и другие перемены. Оформившийся в начале века модернизм не мог удержаться на своих позициях отрешенности от действительности, он распадается как литературное течение, и некоторые его представители переходят на сторону

[1] В. И. Ленин. Сочинения. Т. 25, с. 333.

[2] Ср. Ф. Христов. Българската комунистическа партия под знака на ленинизма: началото на болшевизацията в 1917—1923 г. — Трудове на Академията „Г. С. Раковски“, кн. 7, 1965, 3—28.

антифашистской и пролетарской литературы. В это время, при новых условиях жизни и ряд писателей критических реалистов еще сильнее сближается с народом, начиная более сознательно выражать его чаяния и стремления.

Наша задача — показать изображение Великой Октябрьской социалистической революции в произведениях болгарских поэтов с начала 20-х годов и после 1923 г. — до 9 сентября 1944 г., останавливаясь при этом на наиболее характерных явлениях.

* * *

В начале 20-х годов нашего века, до установления в Болгарии открытого фашистского режима, Великая Октябрьская революция находит в передовых кругах страны высокую оценку и утверждение. Характеризуя эту эпоху, следует особо подчеркнуть тот факт, что при решающей роли революционизированной болгарской общественности художественное воссоздание великого исторического перелома болгарскими поэтами стимулируется и советской литературой — прежде всего творчеством А. Блока, В. Маяковского, Д. Бедного и пр.[3]

Наряду с произведениями, изображающими революцию, важное значение для укрепления пролетарского литературного фронта и для создания художественного образа Октябрьской революции имеет и проникшая в Болгарию ленинская теоретико-литературная мысль. Отрывки из замечательной, программной для нового искусства, работы В. И. Ленина появляются в начале 1923 г. под заглавием „Партийная литература. Из сочинений тов. Ленина“[4]. Отрывки из той же статьи печатаются и под заглавием „О свободе искусства“[5]. Следует обратить внимание и на замечательную характеристику, которую революционный литературный журнал „Пламя“ дает вождю революции по поводу его кончины: „Дела будущего окажутся воздаянием за его дела. Сегодня все мы: и враги, и поклонники — знаем лишь одно: Ленин был одним из тех людей — титанов истории, которые рождаются один раз в тысячу лет. Он слишком велик, чтобы быть охваченным обычным человеческим взором; слишком блестящ, чтобы не исчезла в его блеске каждая написанная ныне буква. Титан, который требует молчания“[6].

В таком именно социальном, политическом и литературном контексте начала 20-х годов Д. Полянов и Х. Смирненский, Х. Ясенов и Э. Попдимитров создают яркие изображения Великой Октябрьской революции.

Первый болгарский пролетарский поэт Д. Полянов (1876—1953) во многих стихотворениях еще до Октября выразил свои мечтания о будущем справедливом обществе, о счастливом человечестве, о построении нового мира социализма. И когда в России наступила революция, Полянов был среди первых, кто восторженно воспел ее, увидел в ней наступление долго жданной человечеством новой эры. Его первое стихотворение, посвященное революции — „Мы идем“ (1918)[7]. Поэт пишет восторженно об осуществив-

---

[3] А. Блок. Дванадесетте. Прев. Димитър Николов. — Червен смях, № 37, 10 окт. 1920, 2—3; А. Блок. Из книгата „Дванадесетте“. Прев. Г. Милев. — Везни, 1921, № 11, 71—74; А. Блок. Дванадесетте. С илюстрации от М. Ларионов и Н. Гончарова. Прев. Г. Милев. С., 1921. 14 с.; В. Маяковски. Из поемата „150 000 000“. — Червен смях, 1920, № 14 и 15.

[4] Ново време, 1922—1923, № 10, 314—317.

[5] Нов път, 1924, № 6, с. 182. Ср. и Г. Цанев. Първи прониквания на Лениновите естетически принципи у нас. — Литературен фронт, 1970, № 17.

[6] Пламък, 1924, № 2, с. 57.

[7] Д. Полянов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1960, с. 143. По этому изданию — все ссылки в дальнейшем. В тексте указываются в скобках том и страницы.

шейся мечте пролетариата. Для него началась новая эпоха, осуществление тех высоких идеалов, плениших умы и сердца лучшей части человечества во все времена. Но вместе с этим Полянов видит в революции и призыв к новой борьбе, путем которой должно совершиться освобождение человека во всех странах:

Войне конец положен — борьба теперь другая:
чтоб никогда народы не ведали войны!
Проложим к жизни новой мы путь, не унывая!
И станут явью наши мечтания и сны!

(Пер.М. И. Михайлова-Зацепина)

Два года после Октябрьской революции болгарский поэт посвящает ей стихотворение — „Приговор бессмертных“ (1919) (I, 161). После кровопролитий, страданий и жертв Полянов передает дело революции трибуналу гениев русского художественного слова: Пушкин и Гоголь, Некрасов и Толстой, Чехов и Горький одобряют дело Октября, утверждают его победу, дают высокую оценку завоеванной свободе:

И глас воззвал: „Благословленная,
Защитой будь для человека!
Святою правдой вдохновенная,
Пребудь отныне и до века!“

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Полянов воспевает революцию и в других своих произведениях. В ней он видит весну новой жизни человечества — „Красная весна“ (1920) (I, 205), неизбежный победный конец революционных стремлений человечества в прошлом — „Звезды революции“ (1921) (I, 239), силу, пошатнувшую устои капитализма во всем мире и на его родине — „Красная гроза“ (1921) (I, 221), воплощение социалистической идеи, которая „великим опытом и Ленинским умом“ из страшного хаоса создала эпопею — „Советская Россия“ (1921) (I, 275).

Среди восторженных певцов Октябрьской революции первое место занимает Х. Смирненский (1898—1923). Пламенное воодушевление поэта, наиболее ярко выразившего подъем болгарского пролетариата, героическая патетика, мощное восторженное слово, бойкий ритм, богатая оркестровка создают поистине величественный образ этого эпохального события. С пафосом, доходящим местами до экстаза, Смирненский рисует неудержимый марш революционной армии, восход новой эры, проливающий свет над всем человечеством, напрасные вторжения озлобленных полчищ интервентов, торжество окончательной победы над всеми испытаниями, создание нового советского государства.

В стихотворении „Красные эскадроны“ (1920)[8], написанное под впечатлением стремительного марша Первой Конной армии, поэт возвеличивает неудержимый порыв революционной армии, которая, будучи предвестницей „новой эры“, „безоблачных дней“, „вечной любви, вечной правды над миром“, не останавливается ни перед чем:

На заре великой эры, сея искры новой веры,
в бой несутся эскадроны, взоры их грозой горят.

[8] Х. Смирненски. Събр. съч. Т. I. С., 1978 с. 66. В дальнейшем том и страница указаны в тексте.

Будто хищные орлицы, бурей вспуганные птицы,
вниз на них летят осколки — рушит смерть на них снаряд.
. . . . . .
Ах, летите, эскадроны! Взор огромный, взор миллионов
к вам надеждою прикован и огнем любви живым,
Руки крепкие сплетая, о свободе мир мечтает,
потрясен и очарован вашим кличем боевым.

Стихотворение заканчивается замечательной строфой — после победы строится новый мир:

И когда последний камень крепостей, зажатых в пламя,
рассыпаясь черным пеплом, обратится в пыль и прах,
вы с коней своих слезайте, землю, нашу мать, лобзайте
и навеки утверждайте правду в мире, мир в сердцах.

(Пер. С. Городицкого)

В других стихотворениях — „Северное сияние“ (1920) (I, 59), „Три года“ (1920) (I, 63), „Северный Спартак“ (1921) (I, 81), Смирненский выражает преклонение перед несокрушимой мощью русского пролетариата, отражающего наступление контрреволюции и интервенции. Его подвиг оставляет огромный след и сияет над всей планетой, освещая путь вперед всем народам, „возвещая“ им победу. Благословив святую десницу своих братьев, первыми зажегших во мраке звезду, в стихотворении „Северное сияние“ поэт призывает:

Вставайте же, рабы, вперед — вас миллионы!
Вы разглядели кровь на золоте короны,
Гоните грезы сна, вставайте, прозревая,
пусть борются Берлин, Калькутта, Лондон, Рим,
пусть гибнет старый мир — мы новый создадим!“

(Пер. С. Луговского)

В стихотворении „Три года“ поэт рисует величественный образ Москвы, устоявшей наступлениям врага, гордой и стойкой в исполнении великой миссии:

Сыны мои первыми свергли тот веский,
тот камень могильный, что их бременил,
живой своей крови коралловым блеском
отметили путь к новой жизни они.

(Пер. С. Городецкого)

Дальше поэт переходит от восторга к призыву, от опьянения подвигами к зову следовать примеру бойцов:

Над Темзой, Тибром или Сеной,
во всех углах, где счастья нет,
стихия вырвется из плена
и алый свой оставит свет,
гром грянет, и всклубится дым
дан павшим храмом золотым.

(Пер. А. Гатова)

„В Поволжьи“ (1922) (I, 56) является небольшой поэмой о трагедии слепого старца Демида и его единственного внука, умирающего от голода. А в стихотворении „Русский Прометей“ (1922) (I, 144) яркими красками поэт изображает гигантский поединок труда и капитала, выражая веру в непобедимость освобожденного труда. Ни хищные налеты интервентов, ни беспощадность голода не в состоянии сломить дух русского народа, который как новый Прометей, распространяет огонь революции в мировом масштабе. Несокрушимым социальным оптимизмом дышат слова Прометея, обращенные к Зевсу:

Я новый Прометей!
Лишился ты огня, утратил власть,
разорваны все черные оковы, —
я горд и тверд, стою, мне не упасть,
как огненный колос к борьбе готовлюсь,
мечу огонь, пурпурный, новый,
от полюса до полюса!
Горит, горит земля!
Огонь свободы я.

(Пер. Т. Гатова)

В стихотворениях „Москва“ (1921) (I, 79), „Россия“ (1917—1922) (I, 152) и „Советская Россия“ (1923) (I, 184) Смирненский выражает свой восторг, вызванный одержанными победами, великими завоеваниями революции, установлением нового строя. Для него победоносная Москва („Москва“) — звезда, возвещающая наступление новых времен, она выносит приговор старому миру. Посвященное III съезду Коммунистического Интернационала, состоявшемуся в Москве в 1921 г., стихотворение заканчивается энергичной строфой:

Москва! Москва!
Ты с площадей своих теперь велишь
Чтоб рухнул вековой кумир.
В тебе Берлин, и Лондон, и Париж,
В тебе весь пролетарский мир.
В грозу и бурю гордо ты идешь,
Стремишься дать последний бой.
К победе стариков и молодежь
Зовешь ты медною трубой.
Чтоб пали цепи угнетенных стран.
Москва! Москва!
Воспламененных душ вулкан.

(Пер. С. Городецкого)

В стихотворении „Россия“ Смирненский выражает другие свои чувства. Страна победившей революции уже может отдохнуть, может перевести дух „гигантской грудью Везувия“, ибо ее сыны вызвали преклонение всех времен:

Что перед подвигом их века смутятся,
что будут приветствовать смело.
Миллиарды с восторгом будут взираться
в звезды их пламенных дел.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Для Смирненского Советская Россия в одноименном стихотворении — страна, выдержавшая все испытания и победоносно вышедшая из них. Она бодро глядит вслед унесшейся буре, сияет блеском достойной победы:

Заглохли бури мятежные,
согрета ты светом лучей,
земля души безбрежной
и гордых, синих очей.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

* * *

Пламя Великого Октября пленяло взор и некоторых поэтов модернистов. Они разрывают путы индивидуалистической уединенности и ухода от жизни, начинают жить трепетами и болью миллионов борющихся за свободу и хлеб, видят в искусстве оружие для ведения этой борьбы. Таковы Х. Ясенов и Э. Попдимитров.

Х. Ясенов (1889—1925), зверски убитый фашистскими палачами, первым порвал с модернизмом, вышел из „рыцарского замка" своих романтических мечтаний и символов, услышал вокруг себя грохот жизни, уловил неизбежное крушение старого мира. В стихотворениях „Петроград" и „За гранитною оградой"[9] он восторженно приветствует борьбу за свержение капитализма.

В стихотворении „Петроград" (1917—1920) — первом в болгарской поэзии поэтическом отклике на Октябрьскую революцию — поэт воспевает героизм русских рабочих, дающих отпор контрреволюции в первой советской столице. Петроград гордится тем, что его сыны, окрыленные пролетарским интернационализмом, приносят себя в жертву торжеству новой истине во всем мире:

Ты светишь, Петроград, как встарь непобедим
над мраком скорбных дней и приступов бесплодных.
И будто слышу я сквозь орудийный дым
победную трубу твоих сынов свободных.

. . . . . .

Штурмуют варвары. . . Но раскатился гром!
И вот, победный марш потряс твои громады,
железной крепостью встает здесь каждый дом,
на каждой улице — без счета баррикады.
И сыновья твои, о гордый Петроград,
пошли на смерть, но смерть их не сломила.
Твой каждый павший сын — наш незабвенный брат
и светоч мира — каждая могила.
Так стой же, Петроград, врагу наперекор,
зловещие угрозы отражая.
Чтоб от тебя свой унесла позор
рабов и хищников неистовая стая!

(Пер. В. Арсеньева)

Порыв борьбы, сметающий старый мир, несущий гибель строю хищников и рабов, опьяняет поэта, пленяет его взор разрушением, окрыляет его своим пафосом. В стихотворении „За гранитною оградой" (1919) он пишет:

[9] Х. Ясенов. Съчинения. С., 1979, с. 116, 119.

Я хочу грозы и бури, я хочу чтоб изливали
небеса дождем свинцовым, всесжигающим огнем,
чтобы замки превратились в груды тлеющих развалин,
чтоб дворцы пылали!. . . Чудо есть и в пламени земном!

(Пер. Э. Левонтина)

Нетрудно заметить, что для Ясенова революция не только уничтожает, но в то же время и создает: миру хищников он противопоставляет „мировую правду", в пламени разрушения он видит „чудо" созидания. . .

Иной облик получает Великая Октябрьская социалистическая революция в изображении Э. Попдимитрова (1885—1943). Ей он посвящает свои поэмы „Россия" и „Болгарский народ". Поэма „Россия" (1920)[10] — апофеоз русского народа, его пролетариата, осуществляющего новую правду. Произведение, написанное от первого лица, начинается торжественной исповедью самого автора, в которой он раскрывает предмет своего восторга. Попдимитров воспевает великую страну и ее героев, утверждает силу, которая рушит старый мир, расшатывает материки, создает новый мир свободы и счастья:

Пою о земле,
пою о героях строгих,
пою о России —
столикой
стихии, —
о гневе пожара,
что мечет тревогу,
за океаны,
об искрах, которые яро
воспламеняют
сердца
туманного Лондона и суетного Парижа,
о солнечном мире, свободе
пою неустанно.

(Пер. А. Семинина)

После лирического вступления поэт воссоздает подготовку революции, ее масштабы, всенародный ее характер, ее вождей. В изображении Попдимитрова вожди революции — это самоотверженные апостолы новой истины. Воспламеняющие сердца трудовой бедноты и заключенных, окованных сынов народа, для великой борьбы, движимые большой любовью они несут в себе самые возвышенные желания всех времен:

В глазах голубых
несут они
мираж веков.
В кровавой битве,
в сердцах, как в чаше, —
свою любовь.
У крепостей каменных
и в тяжких оковах
поют они пламенно

[10] Е. Попдимитров. Стихотворения и поеми. С., 1978, с. 102.

женной творческой жизни, как в России. Однако эта литература недоступна

гимны суровые.
И в рудниках земных
сердце твое содрогают,
вечная Русь —
там, где
походкой нескорой
опускается в недра земли
в ризе позора
Иисус!
В степи голубой
крест в землю врос,
и шествует босой
русский Христос. . .

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

После напрасных напряженных усилий интервентов, вторгшихся в великую страну с запада, юга и востока, чтобы задушить революцию, Попдимитров изображает победную развязку, торжество истины.

Поэма Попдимитрова „Болгарский народ" (1920—1923)[11] является своеобразным продолжением поэмы „Россия". В ней поэт связывает Великую Октябрьскую революцию с исторической судьбой своей родины. В ярких поэтических красках он набрасывает картины исторического бытия болгарского народа, пережившего разруху первой мировой войны. Однако этот народ, оставшийся без веры, без перспектив, усматривает на историческом горизонте спасительный свет Октябрьской революции:

Ты бродишь без веры, без маяка,
и зябнешь, взираясь на Север,
на страшное пламя пожара.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Поэт твердо убежден, что и в его стране должны быть разрушены вековые устои нечеловеческих отношений, что и она должна подготовиться к последней битве. Он горячо верит, что то же произойдет и в его Болгарии, что и болгарские возвестители свободы, следуя национальным гуманистическим традициям, предстанут в образе новых богомилов, исходят вдоль и поперек болгарскую землю, чтобы возвестить новую истину, которую они несут в своих сердцах.

* * *

В годы фашизма, начиная с середины 20-х годов нашего столетия до 9 сентября 1944 г., создаются другие условия, оказывающие свое воздействие на изображение революции. Нельзя было открыто говорить о Советском Союзе, о советском строе, о социалистическом строительстве и т. д. В это время фашистского террора не имела свободного, легального доступа в Болгарии и советская книга. Не напрасно литературный критик-марксист Г. Бакалов в своей статье „Русские книги и наша интеллигенция" бьет тревогу: „Подлинная русская литература развивается в России и творится ныне множеством новых талантов. . . Ни в какой другой стране нет такой напряженной творческой жизни, как в Росии. Однако эта литература недоступна

[11] Е. Попдимитров. Указ. соч., с. 107.

нам. Утратив русскую литературу, не приобретя западноевропейской, наша интеллигенция рискует одичать"[12].

Вопреки исключительным законам, преследующим передовую мысль, общественное развитие следует общим закономерностям и неизбежно приводит к использованию советского опыта. При наличии этих предпосылок болгарского социального развития в указанный период советская литература, хотя и с трудом, все же находит путь к болгарскому читателю и писателю. В социалистической литературной печати — „Наковалня" (1925—1932), „Ведрина" (1926—1927), „РЛФ" („Рабочий литературный фронт") (1929—1934), „Звезда" (1932—1934), „Щит" (1933—1934), „Кормило" (1935) и др., печатаются произведения В. Маяковского, А. Блока, В. Брюсова, Д. Бедного, А. Жарова, А. Безыменского, Э. Багрицкого и др. К этому следует добавить и тот важный факт, что появляется и немало книг советских писателей, изображающих революцию — „Чапаев" Д. Фурманова, „Железный поток" (1931) А. Серафимовича, „Тихий Дон" (1931—1934) М. Шолохова, „Восемнадцатый год" (1934) и „Хлеб" (1940) А. Толстого, а также „Энергия" (1925) и „Цемент" (1930) Ф. Гладкова, изображающие строительство после революции и Гражданской войны. Характерно то, что перевод этих книг выполнен выдающимися передовыми поэтами, писателями и публицистами — Л. Стояновым, Н. Хрелковым, Г. Бакаловым, Х. Радевским, Ламаром, Г. Караславовым, К. Кюлявковым, М. Марчевским и др.

Произведения советских поэтов и писателей не только знакомят болгарских писателей с Октябрьской революцией, со строительством, с новой жизнью великой страны. Вместе с тем они являются образцами нового художественного метода — социалистического реализма. Важное значение для болгарского писателя имеет знакомство и с критической литературой об отдельных советских писателях, а также и об общем характере советской литературы. Немалую заслугу в этом отношении имеет журнал „Наковалня", а затем газета „РЛФ".

В этот период углубляется и восходит на более высокий этап и теоретическая литературоведческая мысль. В болгарской печати появляется статья В. И. Ленина „Л. Н. Толстой как зеркало русской революции", часть которой была перепечатана под заглавием „Два полюса. Ленин о Толстом"[13]. Решающее значение в этом отношении имеет ознакомление передовых болгарских писателей с резолюцией ЦК Партии большевиков от 18 июня 1925 г. о политике партии в литературе. Этот важный документ, взятый из французского источника, помещен под заглавием „Советская власть и художественная литература. Одна замечательная резолюция"[14].

В нелегких условиях болгарские пролетарские поэты находили возможность выразить свое отношение к стране победившей революции и строющегося социализма. О революции и жизни в СССР пишут поэты К. Пенев, М. Исаев, Л. Станчев, Х. Радевский, Н. Хрелков, Н. Вапцаров, К. Кюлявков, В. Андреев и др., создавая различные по идейной высоте и художественной силе произведения.

В одних случаях поводом обращения автора к стране социализма мог быть фильм или организованная в Советском Союзе полярная экспедиция. Так, К. Пенев в одном из первых своих стихотворений о СССР, озаглавленном „Путевка в жизнь" (1932)[15], показывает болгарским читателям героев

[12] Г. Бакалов. Български писатели и книги. ч. 2. С., 1925, с. 82.
[13] Ведрина, 1926, № 20.
[14] Наковалня, 1926, № 18, 30 септ., 6—7.
[15] К. Пенев. Избрани произведения. С., 1952, с. 85.

бедняка-юношу и старика-нищего, нашедших свое место в стране социализма, где находит применение всякий труд. Почти в то же время М. Исаев в стихотворении „Завоеватели неба“ (1933)[16] раскрывает те возможности технического прогресса, ту смелость духа, ту готовность на жертву во имя науки и общества, которые выковываются у людей страны победившей революции и нового социального строя. В стихотворении „Арктическая поэма“ (1938)[17] он изображает завоевания техники в Советском Союзе, смелость и неудержимый порыв советского человека, подсказывая, что овладение Северным полюсом — это показатель победы революции и социализма:

Нет в стране свободной для мечты оков —
Северным уж овладели
полюсом! —
Нет на свете недоступных берегов
для людей железной воли.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

И поэт В. Петров, под псевдонимом Асена Раковского, в своей поэме „Птицы к северу“, изданной отдельной книгой в 1938 г., выражает свое преклонение перед подвигом полярников, выросших в условиях советского строя.

Болгарские передовые поэты показывают и другие стороны жизни в СССР. Особенно сильно привлекают их внимание успехи советской экономики и развитие техники. И они, более или менее смело, используя иногда средства эзоповского языка, пробуждают интерес к этим сторонам социалистического строя, выражают свое восхищение ими, окрыляются мечтой о таком же будущем и у них на родине.

В стихотворении „Весть с Востока“ (1933)[18] Л. Станчев говорит о второй пятилетке, об экономических победах социализма и жалеет о том, что не может участвовать в построении нового общества. В другом своем стихотворении — „Письмо“ (1933)[19], поэт приветствует наступательный ход социального прогресса, осуществленного советскими народами, горит надеждой, что и его страна смело двинется под ритм общего марша, опьяняется мечтой о будущем счастливом времени общечеловеческого братства:

Тогда весть светлую нам ветер принесет:
весна уже трезвонно шествует —
на полюсе гремит ее победный ход
и на экваторе ее приветствуют.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Октябрьской революции посвящает стихотворение и Н. Хрелков — „Шестнадцатый праздник со дня победы“[20], являющееся страстным поэтическим призывом распространять идеи Октября во всех странах мира.

В этот период особо ярко и выразительно засвидетельствовал свое отношение к Октябрьской революции поэт Х. Радевский. В поэме „Освобожденный труд“ (1934)[21] он показывает всесторонний прогресс Советского Союза. Свободный труд и человек осуществили на деле предсказанное Марксом.

---

[16] М. Исаев. Жертви. Стихове. С., 1934, с. 9.
[17] М. Исаев. Тревожна планета. С., 1938, с. 21.
[18] Л. Станчев. Пролет на булеварда. С., 1933, с. 9.
[19] Там же, с. 60.
[20] Н. Хрелков. Стихотворения и поеми. С., 1979, с. 45.
[21] Х. Радевски. Избрани произведения. Стихотворения. Кн. I. С., 1958, с. 274.

Теперь страна социализма ведет „смело мир вперед в веках“, она „наше знамя, учитель и вождь“. И все это — дело рабочего класса, превратившего труд из проклятия в счастье:

И труд
ропотом подавленный,
проклятьем,
мукой,
протестом —
превратится
в дело славы,
геройства,
доблести и чести.

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Весьма показательно то обстоятельство, что величайшее событие эпохи вызвало поэтический отклик и у Т. Траянова, несмотря на то, что социальная тематика не является характерной для его творчества. В посвященном Некрасову стихотворении из сборника „Пантеон“, озаглавленном „Сердце совести“[22], поэт русской революционной демократии обрисован на фоне социальной судьбы его народа. Собравший в себя всю любовь и всю печаль русской души, Некрасов в изображении Траянова пророчески предвещает наступление Октябрьской революции. Говоря от его имени, Траянов произносит суровый приговор над русской жизнью времени Некрасова, своей вопиющей несправедливостью подготовившей светлое будущее:

Ярмом придавленные вы,
пусть кровь и слезы льет наш век,
но знать: из темноты России
явится новый человек!

И это предвещание сбылось. Революция явилась историческим возмездием, произошло чудо осуществления народных чаяний, сбылись заветные мечты русского поэта:

В тот же день, когда громами
бог развенчал кумир Кремля,
чтоб жертвой стать, бросая пламя,
проснулась русская земля.

(Пер. К. Кадийского)

И теперь уже сердце Некрасова, переполненное неизменной любовью к своему народу („сердце любви и печали“), будет озарять „прекрасный храм“ новой жизни. Оно будет хранителем „всякой свободы на земле“, защитником нового человека, воскресшего из страданий и бурь борьбы.

Ода Т. Траянова „Сердце совести“ возвеличивает Октябрьскую революцию, изображенную в свете поэтических традиций модернизма.

Свое отношение к Советскому Союзу, указывающему путь к развитию болгарского народа, засвидетельствовал крупнейший болгарской поэт-революционер Н. Вапцаров (1909—1942), расстрелянный фашистами. В стихотворении „Сельская хроника“ (1941)[23] он пишет, что его народ обма-

[22] Т. Траянов. Пантеон. С., 1934, 75—76.
[23] Н. Вапцаров. Съчинения. С., 1979, с. 138.

нывали в прошлом, что его обманывают и в данный момент, что над ним свирепствует жестокая диктатура. И поэт выражает созревшее сознание болгарского крестьянина, что единственный путь к разрешению проблемы народовластия и вообще к выходу из основной социальной проблемы века — это переход к социализму. Стихотворение заканчивается энергичным призывом:

И если нас заставят
умирать,
и если нас
в бои погонят снова,
то и глупцу понятно,
что сказать
должны мы будем
наше слово.
Поскольку
нету масла
с давних пор,
и хлеб наш, горький
от мякины,
сер, —
то лозунг наш один!
„Долой террор! —
Союз с СССР!"

(Пер. В. Журавлева)

Очень характерно то, что болгарские поэты используют и любые события культурного порядка, чтобы выразить свое отношение к советскому строю, указать на его преимущества, поднять дух, мобилизовать волю для борьбы во имя идеи социализма. Этого они достигают, восторгаясь советской литературой как литературой нового типа или откликаясь на выдающиеся годовщины — Пушкина, Горького, Ленина. Связывая дело Пушкина с революционным развитием общества, восторженные стихи о великом поэте писали А. Тодоров, П. Матеев, К. Пенев, Л. Стрелков, М. Грубешлиева, Н. Вапцаров[24].

Многие болгарские поэты посвящали стихи и Горькому. Замечательный образ советского писателя-гуманиста создает Н. Вапцаров в стихотворении „Горький" (1936).[25] Горький для Вапцарова является деятелем новой социальной структуры, новой формации, предвестником революционного перелома. Горький рассеивает ложь и предубеждение, накопленные в душе старым миром, он проясняет сознание подавленного трудом и заботами рабочего, воспламеняет энтузиазм, окрыляет дух верой в лучшее будущее и делает людей счастливыми. Но Горький еще и писатель, понимающий рабочего, знающий его страдания и боль. Наиболее важное в созданном Вапцаровым образе великого пролетарского писателя — это его человечность в самом высоком смысле этого слова. Стихотворение знаменательно заканчивается разговором между двумя рабочими на заводе:

---

[24] См. об этом В. Велчев. Пушкин в изображении болгарских поэтов. — В: Пушкин. Т. II. М.—Л., 1957, с. 433 сл.

[25] Н. Вапцаров. Указ. соч., с. 88.

Внимательно слушал друг
кузнеца,
и все ему делалось ясно теперь,
как будто пред ним
растворялась дверь,
как будто в груди его
таял снег. . .
А потом повторял без конца:
„Да, это был человек!
Человек!"

(Пер. П. Железнова)

В 30-х годах восприятие революции выражается в отношении к СССР как хранителю культурных завоеваний. В цикле стихотворений „Война" (1932)[26] М. Исаев изображает картину современной ему эпохи. С одной стороны — мир созидательного труда в СССР, а с другой — голод, безработицу, нищету и экономический кризис в буржуазном мире, ищущего выход из положения в войне против нового общества. Буржуазной Европе, целиком превратившейся в „арсенал" и лицемерно говорящей „о мире", поэт противопоставляет международный пролетариат, бережно хранящий завоевания революции. От его имени Исаев гордо заявляет:

Конечную мы знаем вашу цель,
и вы прийдете с ней к своей агонии. . .
Да! Позабыли вы, что нас миллионы,
готовых умереть за СССР!

(Пер. М. И. Михайлова-Зацепина)

Победа революции и созданные Лениным в результате могучее государство и боевой дух советского человека поддерживают веру в крайнюю победу и в самый разгар Великой Отечественной войны Советского Союза. Знаменательна в этом отношении поэма поэта-партизана В. Андреева „Владимиру Ильичу Ленину"[27], написанная в отряде в 1944 г. в связи с двадцатилетием со дня смерти Ленина. Она начинается трагически-торжественным сообщением о кончине вождя, о всенародном отклике „от Байкала до пышного Крыма", о тревоге относительно дальнейших свершений по его пути. Но тревога эта напрасна — ход революции неудержим. Дальнейший рост Советской России — это рост подвига Ленина. В годы испытаний, трудностей, строек, везде „правда Ленина ярко блестит". Дух Ленина и революции побеждает и во второй мировой войне:

Пусть в железной блокаде
твой город —
каждый в городе этом
солдат.
Мертвой хваткой
вцепляется
голод,
но, не дрогнув,
стоит Ленинград.

[26] М. Исаев. Пожари. С., 1932, с. 31.
[27] В. Андреев. Партизански песни. С., 1959, с. 91.

. . .На Москву!
Все грознее, все злее
надвигался
скрежущий шквал,
но спокоен ты был
в мавзолее —
и врага
разгромила
Москва.

Непобедимое дело Ленина живет и в сердцах бойцов современной поэту эпохи других стран. Оно воодушевляет героев сопротивительного движения в Болгарии, где боевой партизанский отряд с глубоким преклонением посвещает Ленину свои подвиги. Связывая начертания Ленина и революции с исторической судьбой болгарского народа и перспективой развития всех народов, В. Андреев проницательно заканчивает:

Ты в бессмертье шагнул
из могилы —
ведь ты с нами,
Владимир Ильич!
И, исполненный
ленинской силы,
мир сумеет
счастья достичь.

(Пер. В. Арсеньева)

* * *

Появление в болгарской поэзии темы Великой Октябрьской социалистической революции, обусловленной сходством в развитии болгарского и советских народов, родственностью их исторических задач и перспектив, имеет огромное значение. Она является прежде всего важным, блестяще засвидетельствованным актом болгаро-советских литературных связей. В то же время эта тема говорит о широте творческого охвата болгарских поэтов, об их интернационализме, об их внимании к великим событиям эпохи, с которыми связана и судьба их народа.

Разработка октябрьской тематики в болгарской литературе свидетельствует о характерной эволюции в эстетическом плане. В начале, в первой половине 20-х годов, изображается сама революция, ее влияние, оказываемое на другие народы, раскрывается революционизирующее ее отражение в сознании мирового пролетариата. Во второй половине 20-х и в 30-х гг. до 9 сентября 1944 г. эта сторона темы затрагивается слабее — внимание переносится на исторические последствия революции в разных сферах жизни. Определенные различия можно наблюдать и в другом плане. В начальный период господствует героико-романтическое утверждение революции. В следующий период наступает заметная перемена — поэтические произведения приближаются к более конкретному изображению, героический пафос теряет перевес и выражается как перспектива, подсказанная развитием самой изображаемой жизни.

Октябрьская тематика в болгарской поэзии до народной победы 1944 г. положила начало прочной плодотворной традиции, продолжавшей и до сего дня. В условиях строящегося социализма в Болгарии эта тематика дости-

гает высокого художественного уровня. Напомним только о таких замечательных произведениях, как „Песня о генеральной линии" (1969) Д. Методиева, „Ода о СССР" (1969) О. Орлинова, „Поэма о Ленине, о Железном человеке и обо мне" (1969) и „Баллада о Чрезвычайной комиссии" (1980) Л. Левчева, анализ которых выходит за пределы нашей задачи.

Оценивая болгарскую литературу периода с 1917 по 1944 г., можно утверждать, что изображение Великой Октябрьской революции включает многие из болгарских поэтов в русло универсальной тематики, что дает возможность слышать их голос в общем поэтическом гимне величайшему событию мировой истории. К этому нужно прибавить и то, что некоторые болгарские поэты, как, например, Х. Смирненский, Х. Ясенов и др., отдавая свою поэтическую дань Великому Октябрю, создали не только первые в Болгарии, но также и одни из лучших произведений мировой литературы, посвященные революции.

The Presentation of the Great October Socialist Revolution in Bulgarian Poetry

V. Velchev

(S u m m a r y)

In developing his theme the author notes those historico-typological preconditions that determine the perception of the October Revolution in Bulgaria and its presentation by Bulgarian poets.

In tracing the poetic response to this most significant event in the history of the world, V. Velchev establishes the fact that the Revolution itself, the ups and downs of the struggle, the final victory of the Russian proletariat and the full triumph of the revolutionary ideas had been portrayed at the very beginning of the twenties. This had been done by D. Polyanov, Khr. Yassenov, Khr. Smirnenski and Em. Popdimitrov, all of them creators of vivid and imposing images of the Great October.

At the time of the second half of the twenties before the popular victory of 9th of September 1944 the traditions of the October theme were kept up, but on a different plane. What was presented were the consequences of the revolutionary change — single aspects of life in the Soviet Union, socialist construction, the new conditions of work, the possibilities of technical progress, etc. In spite of the unfavourable conditions imposed by censorship Kroum Penev, Mladen Issaev, Luchezar Stanchev, Kht. Radevski, Nikolay Khrelkov, Kroum Kuylavkov, Theodor Trayanov, Nikola Vaptsarov, Vesselin Andreev and others were active in the field of literature, creating poems varying in ideological content and artistic force.

At the end of his article the author notes that the October theme is topical in Bulgarian poetry even at present, finding under the new conditions most vigorous and original expression in poets like D. Metodiev, O. Orlinov, Lubomir Levchev. In conclusion V. Velchev emphasizes that with the presentation of the October Revolution many Bulgarian poets have joined an international tradition, some of them creating not only the first but also some of the most significant and durable pictures of the October Revolution in European literature.

Актуални проблеми на българската преводна поезия*

Любен Любенов

1

Според М. Лозински на поезията е присъщ трагизъм, изразяващ се в това, че нейното „общочовешко съдържание е разкрито само за един народ — за народа, на чийто език пише поетът, и за винаги малобройните познавачи на този език. Разбираема е жаждата на поетите да преодолеят тези граници, да се приближат към мелодичните струи, бликащи от чуждата земя, да ги загребат със златните ведра на своето изкуство и да ги донесат в родината си."[1]

Известно е, че преводаческата практика в различните страни е различна: докато в западноевропейските се правят ритмизирани подстрочници без рими, у нас, в СССР и в източноевропейските страни формалните особености на оригинала се запазват.

При превод и на проза, и на поезия целта е да се получи произведение, равно по художествени достойнства на оригинала. Централни въпроси са допустимата степен на свобода на преводача, избягването на буквализма, предаването на реалиите и непреводимата игра на думи, необходимите отстъпления от литературната норма. И двата вида превод остаряват. Но редица проблеми при стихотворния превод липсват при превода на проза: смисловото покритие обикновено е намалено, като може да изпадат дори цели стихове от оригинала; свободата на тълкуване и импровизация е обикновено по-голяма. При превод на проза не съществува въпросът за чуждите необичайни стихосложения и наподобяването им, не е необходимо — освен в крайно редки случаи — да се римува и т. н.

Ако приемем, че преводът е мислене със забрани (ограничения), при превод на проза са в сила забрани за смислови отклонения и грешки, за буквализъм, за пропуски и добавки, за грубо нарушаване на ритъма. При превод на неримуван свободен стих се добавят и забрани за изоставяне или нарушаване на характерни за оригинала особености като съотношение между дължината на отделните стихове, брой на сричките във всеки стих, повторения, анжамбмани, анафори, алитерации. При превод на бял стих действува и забрана за отклоняване от възприетия или преобладаващия стихов размер.

---

* Основен доклад на Първата комплексна дискусия на тема „Актуални проблеми на стихотворния превод" (София, 26 май, 1982 г.).

[1] М. Л. Лозинский. Искусство стихотворного перевода. — В: Багровое светило. М., 1974, 171—172.

А при превод на класически римуван стих се издига и забрана за пренебрегване на особеностите на римуването и на римите в оригинала. И тъй, стихотворният превод се отличава от превода на проза по това, че представлява мислене с повече или с много повече забрани, като на практика нарушаването им е доста по-често.

Изкуство ли е преводът на поезия? По този стар въпрос, който зададох на 19 български и 16 съветски преводачи на поезия в една анкета за стихотворния превод, която провеждам от 1979 г.,[2] няма пълно единодушие. От съветските участници в анкетата М. Алигер, М. Ваксмахер, Ю. Денисов, Д. Долински, М. Донской, В. Корчагин, М. Кудинов, В. Левик, В. Маркова, Ю. Мориц, Л. Озеров, А. Парин, А. Ревич и Е. Солонович категорично смятат превода за изкуство, като повечето от тях са убедени, че принципна разлика между писането на стихове и превеждането им няма. Малко по-сдържано е мнението на Д. Самойлов, който отговаря: „Уверен съм, че преводът на поезия е изкуство, каквото е например приложното изкуство. Елемент на приложно изкуство има и в превода. Преводът се отличава от съчиняването по това, че е свързан с формата и съдържанието на оригинала, т. е. допуска значително по-малка свобода на въображението.“ Единствен С. Ошеров твърди, че и преводът на проза, и преводът на поезия са вид филологическа работа и затова не може да ги приравни към оригиналното поетическо творчество. Все пак той добавя, че абсолютно овладяната техника на стихосложението на родния език на преводача, която позволява да се вложи максимум от смисъла на оригинала във форма най-близка до неговата, може да превърне превода в изкуство. Две трети от българските участници смятат стихотворния превод за изкуство (Л. Милева, В. Петров, Г. Мицков, Вл. Свинтила, С. Бакърджиев, П. Симов, Др. Петров, Ив. Николов, Гр. Ленков, П. Велчев, С. Николов и К. Кадийски). Л. Милева уточнява: „Преводът на поезия *може* да бъде изкуство. Той *е* изкуство в своите най-добри образци. Но те за съжаление не са тъй много, колкото бихме искали да бъдат.“ А Вл. Свинтила намира, че „Преводът на поезия и писането на поезия нямат почти нищо общо.“ Н. Николов и Ал. Миланов не вземат категорично отношение по въпроса. М. Ганчев и А. Германов с известни уговорки стоят на позициите на Л. Милева, а Д. Стефанов предпочита да говори за „преводаческо умение“. Д. Габе не отговаря на този въпрос, както и на повечето въпроси, но подчертава, че „вдъхновението играе голяма роля и при стихотворния превод“. Тази роля не отрича никой от анкетираните, а тя е несъмнен атрибут на изкуството.

2

Какви факти имаме в областта на стихотворния превод? Откъде сме тръгнали и къде сме стигнали в исторически аспект?

Българският стихотворен превод е стар колкото българската писменост. Още Кирил и Методий с учениците си, превеждайки през IX в. Библията, са превели и включените в нея Давидови и Соломонови псалми и „Книга на Еклезиаст“. Това са и първите български стихотворни преводи. Постепенно преводаческото дело на двамата солунски братя и техните ученици се разгръща. В Средновековна България се оформят Преславската, Охридската, Светогорската и Търновската книжовна школа. Според тяхната изследова-

[2] Л. Любенов. Анкета с български и съветски преводачи на поезия. — Новини, 1982, кн. 9, 10, 11. Отговори на Л. Озеров, Д. Самойлов, В. Левик, В. Петров и П. Велчев. Останалите отговори засега не са публикувани.

телка Кл. Иванова[3] на Преславската и Охридската школа е присъщо посвободо и по-демократично третиране на преводите, а Светогорската и Търновската се отличават със своята нормативност и непосредствена зависимост от гръцките оригинали.

През османското владичество преводаческата работа в България заглъхва, но не спира. В края на XV в. оживена дейност в Рилския манастир развива Владислав Граматик, а през XVII и XVIII в. броят на преводите и преводачите се увеличава.[4] По време на Възраждането поети като П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Л. Каравелов и др. превеждат творби от руската, украинската, гръцката, сръбската и западноевропейската поезия. До Първата световна война българският читател добива представа за много произведения от световната поетическа класика. Особено важна е ролята на К. Величков и Ив. Вазов и на тяхната „Българска христоматия" от 1884 г., за която всеки от тях превежда творби от чужди поети. А издаденият през 1906 г. Дантев „Ад" в превод на К. Величков е ярко културно събитие.

В периода между двете световни войни излизат от печат преводи на Омировата „Илиада, Шекспировия „Хамлет", Молиеровия „Тартюф", няколко превода на Пушкиновия „Евгений Онегин", на Лермонтовите поеми „Демон и „Мцири", на редица Некрасови поеми, на много творби от полски и немски поети, на лирика от Байрон, Шели, Юго, Верлен, Бодлер, Рембо, Тютчев, Мицкевич, Ахматова. . . Голяма роля в културния живот изиграват антологията на Хр. Радевски „Съвременни руски поети" (1938), 10-томното издание на Пушкин (1941—1942) и 5-томното на Лермонтов (1942). Днешният български читател може да добие представа за равнището на част от тези преводи благодарение на поредицата „Български преводачи". Нейното издаване е важно културно дело. Но вместо по 2 томчета ежегодно следва да се издават поне по 4—5, та в обозримо бъдеще да дойде ред и на средното поколение съвременни наши преводачи. Би било целесъобразно в края на всяка книга да се прилага библиография на българската критика за преводача, както е в тома на Г. Михайлов.

Време е да се постави началото на поредица български преводи от големи световни поети, във всеки том от която да се дава пълна библиография на българските преводи от съответния поет и на рецензиите за тях, а в приложение — и старите преводи на включените творби. Така ще се проследи усвояването на авторите в исторически аспект и ще може да се прецени компетентността и безпристрастността на съставителите. В Съветския съюз вече се появиха подобни издания: „Трофеи" от Жозе-Мариа дьо Ередия (М., 1973), „Испанская поэзия в русских переводах" (М., 1978), „Слово о полку Игореве" (М., 1981) и др.

Особен размах доби преводът на поезия у нас след 9 септември 1944 г., като най-голям дял зае преводът на руска и съветска поезия. Създаденият и приет през 1961—1962 г. 20-годишен план за издаване на най-ценното от световната художествена литература постави на планови начала и стихотворния превод. Планът в основни линии бе изпълнен.

Ако превеждането на класика у нас е закономерен процес и вече доста произведения имат по два и повече превода, някои от които са сериозни постижения, модерната поезия се превежда все още епизодично. Наистина през последните 10—15 години излязоха томчета от Незвал, Михалик, Сегерс, Кавафис, Лундквист, Гилйен, Куазимодо, Хименес, П. Неруда, Л. Стаф,

[3] К. Иванова. Преводачески школи в Средновековна България. — В: Преводът и българската култура. С., 1981.

[4] Пак там.

Елиът, Рилке, Аполинер, Елюар, О. Елитис и други чужди поети. Много от тях бяха оценени като постижения на нашия стихотворен превод. Но все още чакаме появата на издания с най-доброто от Л. Арагон, Б. Сандрар, Сен Джон Перс и други изтъкнати световни съвременни поети.

Безспорен успех в превода на чужда драматургия са томовете от поредицата „Световна класика“ — „Испански театър“, „Английски театър на Ренесанса“, „Френски театър“. В близко бъдеще ще излязат от печат и два тома от Ю. Словацки. Но тепърва ни предстои да запознаем българските читатели с най-добрите образци от немската, чешката, словашката, унгарската, италианската, скандинавската драматургия.

Най-лошо е положението с националния епос на повечето народи: липсват преводи на френската „Песен за Роланд“, на немската „Песен за нибелунгите“, на испанската „Песен за Сид“ и т. н.

Увлечението по латиноамериканските поети е сякаш причина да се изостави превеждането на испанска поезия. Само една антология и двете три томчета не стигат. По-голямо внимание заслужава и поезията на нашите балкански съседи. А какво да кажем за японската, корейската, виетнамската, монголската, австралийската, африканската поезия?

Впрочем в течение на 2—3 години комисия при Комитета за култура и СПБ разработи проектоплан до 2000-та година за превеждане и издаване на най-доброто от световната класика и съвременната литература. Но колкото и добър да е този план, развитието на световния литературен процес до края на този век непрекъснато ще поднася изненади. Затова е необходим информационен център за световна поезия, който да обедини усилията на преводачите ѝ с цел своевременна информация за новите явления в нея. Този център би бил търсен консултант за периодичните издания и издателствата.

3

Решаващ за качеството на българските стихотворни преводи е въпросът за кадрите. Вече споменах, че през Възраждането превеждането на поезия се подхваща от поетите П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Л. Каравелов и др. Образци на стихотворни преводи оставят по-късно К. Величков, Ив. Вазов, К. Христов, А. Разцветников, Н. Лилиев, Г. Михайлов, Гео Милев, Д. Габе, Ел. Багряна, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Х. Левенсон, Д. Подвързачов, Й. Ковачев, А. Тодоров, Н. Хрелков и др. Л. Милева дебютира с няколко превода в известната „Антология на червената роза“, съставена от Гео Милев и издадена от майка ѝ през 1940 г.

След Деветосептемврийската победа активно сътрудничат с преводи на поезия предимно във в. „Литературен фронт“, а от 1948 г. — и в сп. „Септември“ освен изброените по-горе преводачи и Д. Пантелеев, Р. Ралин, Т. Харманджиев, Вл. Свинтила, П. Симов, Г. Мицков, Й. Стратиев, А. Чирков, Ат. Далчев, Ал. Муратов, Н. Антонов и др. Почти половината преводи са от руски. Различни издателства отпечатват и книги със стихотворни преводи. Излиза от печат съставената от Л. Стоянов, М. Грубешлиева и Д. Пантелеев антология „Славянски поети“.

През 50-те години като преводачи на поезия дебютират М. Ганчев, В. Раковски, Н. Вълчев, Д. Стефанов, Ст. Бакърджиев, А. Германов, Н. Николов, Ал. Миланов, Ив. Николов и др. Излизат от печат Шекспировите сонети и Бърнсовите песни, преведени от Вл. Свинтила. Успех за българския стихотворен превод са творбите на Леся Украинка и баладите на Шилер, преведени от Ст. Бакърджиев.

През 60-те години в периодиката дебютират К. Кадийски и П. Велчев. Популярност добиват Г. Ленковият превод на поемата „Едисон“ от Незвал и Шурбановият превод на „Кентърбърийски разкази“ от Чосър. Свежо прозвучава сборникът „Американски поети“ (1970). Дело на преводачески колективи са такива етапни за българския стихотворен превод издания като 6-томното на Пушкин, 4-томното на Лермонтов, „Антология на световната любовна лирика“. Активно превеждат съвместно Ат. Далчев и Ал. Муратов, от чиито многобройни работи като че ли най-сполучлива беше книгата с лирика от Лорка. В поредицата „Съветски поети“ под редакцията на Хр. Радевски, от която излязоха около 150 томчета, сътрудничеха десетки български преводачи на поезия. От най-големите сполуки в тази поредица бих отбелязал стиховете на Евтушенко и Вознесенски в превод на Вл. Башев, на М. Рилски в превод на Ив. Давидков, томчето на Есенин в превод на колектив и др.

Същите преводачи работят и през 70-те години. Особен интерес предизвикаха издания като „Евгений Онегин“ (преводач Гр. Ленков), произведенията на Шекспир (В. Петров), „Витязът в тигрова кожа“ (Ст. Бакърджиев), „Трима френски поети“ и лирика от Л. Стаф (К. Кадийски), преводите на П. Велчев на стихотворения от С. Валйехо и други перуански поети, на стихотворения от Рилке и Блок и др. С интерес се посрещна съставената от него антология „100 шедьоври на сонета“. Непрекъснато се разширява диапазонът на националните поезии, които стават достояние на българския читател. В края на 70-те години се налагат в периодиката Ст. Бесарбовски, Й. Янков, Н. Константинова, Л. Илиев, Ф. Филкова, О. Стамболиев, А. Манолов, Ив. Бориславов, Вл. Попов и още десетина имена. Минава времето на езиковата всеядност — почти всички преводачи на поезия вече превеждат само от по 2—3 езика.

От успехите на преводната поезия в началото на 80-те години бих отбелязал антологията „Нощен дъжд“ и Н. Вълчевия превод на „Василий Тьоркин“ от Твардовски.

С каква творческа трибуна са разполагали и разполагат българските преводачи на поезия? Ако през 1952 г. — по данни от „Летопис на периодичния печат“ — в периодиката са публикувани около 150 стихотворни превода, през 1960 г. броят им е 200, през 1970 — 150, през 1980 г. — 400, а през 1981 г. — около 480. Нарастването на броя на стихотворните преводи през последните години се дължи най-вече на новите списания „Факел“ и „Панорама“ и на активизирането в това отношение на в. „Пулс“. Само през първата си годишнина сп. „Факел“ е публикувало около 250 стихотворни превода, т. е. почти двойно повече от публикуваните в цялата ни периодика през 1952 г. Сериозна школа за преводачите е и Радио София. В течение на дълги години то предлагаше по няколко предавания месечно с преводна поезия. Напоследък обемът на тези предавания е намален.

Непосредствено след 9. IX. 1944 г. издателства като „Хемус“, „М. Г. Смрикаров“, „Хр. Г. Данов“ и др. продължават да публикуват книги със стихотворни преводи. През 1945 г. е основано издателство „Народна просвета“, което издава „Илиада“ и „Одисея“, „Антигона“, „Тартюф“, „Макбет“ и др. Издателство „Народна култура“ е основано през 1944 г. и носи сегашното си име от 1946 г. От 1951 г. то се специализира само за художествена литература, като част от нея е преводна, а от 1970 г. издава само преводна литература. Останалите издателства публикуват спорадично отделни заглавия преводна поезия. Понастоящем „Народна култура“ издава ежегодно по няколко десетки хиляди стиха и е главна трибуна за преводачите на поезия.

Време е да започне издаването на списание за преводна поезия, каквито от години насам излизат в други страни. В него биха се помествали не само преводни стихове, но и критика на чуждата поезия и българските ѝ преводи, теоретични статии за стихотворния превод, творчески портрети на наши преводачи на поезия и др.

4

Въпрос на въпросите е: как се превежда? Какво е равнището на българския стихотворен превод?

Независимо от успехите на нашите най-добри преводачи на поезия в миналото, убеден съм, че сега се превежда по-добре, отколкото през 30-те, 40-те, 50-те и дори 60-те години. Днес важна роля за поддържане на равнището на българския стихотворен превод играе Съюзът на преводачите в България. Не е без значение фактът, че В. Петров бе председател на групата преводачи на поезия в секция „Художествена литература" допреди година и половина, а Гр. Ленков — секретар на секцията от 1974 г. до смъртта си. Особено важни са ежегодните прегледи на преводната продукция, уреждани от Съюза през март. Фактът, че всяка преводна книга подлежи на оценка, спомага за повишаване качеството на превода, включително на стихотворния. Положителна роля в същата насока играе и критиката в списанията „Панорама", „Факел", „Пламък", „Литературна мисъл", „Език и литература", във вестниците „АБВ", „Литературен фронт" и др. Безспорно е значението и на обсъждането на по-мащабните преводи в секциите и групите на нашия Съюз. Именно на обсъжданията се извършва лабораторен анализ на преводаческото майсторство, сочат се конкретните сполуки и несполуки, обменя се опит. Може би ще бъде полезно и на годишните прегледи да се обсъждат отделни преводни книги — например предлаганите за съюзни награди.

Признание за успехите в областта на стихотворния превод бяха наградите за най-добри преводи от Комитета за печата, СПБ и Дружеството на русистите в България. През изтеклите 8 години от основаването на СПБ награди на Комитета за печата и СПБ за най-добър превод на поезия получиха „Театър на английския ренесанс" и „Божествена комедия"; награди на СПБ — преводът на Шекспировата драматургия, преводът на тома „Френска поезия", на „Буколики. Георгики. Енеида" от Вергилий, на „Изгубеният рай" от Милтън. Награди на СПБ и Дружеството на русистите в България получиха „Витязът в тигрова кожа" от Руставели, книгите със стихове от Тютчев и от Ив. Бунин. За цялостната си преводаческа дейност получиха награди Д. Стоевски и Д. Пантелеев.

Наши преводачи бяха отличени с награди и в страните на превежданите от тях поети. Д. Методиев е първият български, а и чуждестранен поет, комуто е присъдена наградата „Максим Рилски" за пълния български превод на творбите на Шевченко. Ив. Троянски беше награден за преводите си на латвийски поети. Лауреати на наградата на Димитровския комсомол станаха Гр. Ленков за превода на „Евгений Онегин" и Й. Милев за превода на „Панчатантра". На Г. Батаклиев беше присъдено почетното звание „Заслужил деятел на културата".

Но наред с тези успехи има и известни неблагополучия. Все още някои големи произведения на световната класика не могат да получат достойни преводи. Например още Б. Пенев и Ст. Младенов критикуват остро първия български превод на Гьотевия „Фауст", направен от Ал. Балабанов. Но и новият превод на това изключително сложно философско произведение не

беше оценен като блестящ на обсъждането му в секция „Художествена литература“ в СПБ.

Особено неподготвена се оказа нашата периодика за гостуванията на чужди поети. Ден-два преди пристигането им набързо се превеждат и поместват някои техни стихотворения. За такива случаи е потребна своевременна подготовка, включваща най-важното: с какво и как да бъде представен в печата гостът.

Много съвременни поети са трудни за превод, защото липсва традиция за съответен български поетически изказ. И когато преводачът претърпи несполука, преводът играе само информационна роля, като просто запознава читателя с образната система на автора. Мнозина чужди модерни поети си служат с неримуван стих, при чийто превод е необходима непрекъсната битка за вниманието на читателя. Преводачът трябва да постига убедително всичко, на което е разчитал авторът: ритъм, повторения, афористичност, анафори, алитерации, подтекст и т. н. Недопустими са някои присъщи на римувания стих толеранси и компромиси като синтактични инверсии, ритмични пълнежи, многословие, употреба на отмиращи дублети и т. н. Не трябва да се шаблонизират някои непривични за нас езикови особености на автора.

Проблеми има и при превода на класика. Все още често се пренебрегва формата на оригинала. Например царски сонети се превеждат с обикновени, т. е. четворните рими в катрените на оригинала се заменят с двойни. Така е постъпил А. Германов в превода си на Пушкиновия сонет „Към поета“. П. Стефанов в преводите на сонети от В. Брюсов, Ат. Далчев и Ал. Муратов в съвместните преводи на сонети от Уърдзуърт, Китс, Мачадо, Гарсиасол и Фосколо. Понякога дори римуван стих се превежда с бял — например оригиналът на прочутия сонет „Камък черен върху камък бял“ от С. Валйехо е написан с типични за испанската поезия асонансни рими, но преводът на Ат. Далчев и Ал. Муратов е без рими. Така са превели двамата „Далечни стъпки“ от същия поет — оригиналът е римуван през стих с мъжки рими, а в превода им няма рими и не е спазено редуването на мъжките и женските клаузули.

Все още проблем в българските преводи на класически поети, римуващи точно, е големият процент неточни рими, допускан от преводачите.

Във всеизвестната епиграма

Осем милиона до този миг
сме преводачи от руски език!

е скрита немалка доза истина. За съжаление количествените натрупвания в случая още не са довели до качествени промени в положителен смисъл. Сп. „Факел“ има за цел да представя съветската литература, включително съветската поезия, с български преводи на високо равнище. Сътрудничат му поети с доказани възможности, със спечелено име. Но защо в някои техни преводи римите са приблизителни? Наистина поети като Ахмадулина, Рождественски, Вознесенски, Евтушенко и др. римуват предимно неточно, ала не как да е. Те предпочитат определени типове неточни рими с доста богати, неочаквани и интересни звукови съвпадежи. Но повечето съвременни руски съветски поети, като В. Солоухин, Вл. Соколов, О. Шестински, К. Ваншенкин, Р. Казакова, Н. Рубцов и др. не допускат никакви неточни рими — те римуват по правило точно и приблизителни рими у тях се срещат крайно рядко. А в поместваните в списанието български преводи на повечето съвет ски поети, привърженици на точната рима, се срещат многобройни неточни рими!

Що се отнася до списание „Панорама“, в публикуваните там преводи на поезия липсват провали по отношение на художественото им равнище. Но от разговори с членове на редколегията зная, че това е заслуга не само на преводачите — качеството на много преводи е постигнато в резултат на сериозна редакторска намеса.

Мисля, че може да се направи още много за подобряване на поместваните в периодиката преводи на поезия. Преди всичко от самите преводачи.

Голямо значение за формирането на достойна преводаческа смяна биха имали конкурсите за стихотворен превод — те трябва да станат традиционни и да се провеждат веднъж на всеки две или четири години. При това не само от руски, а и от други езици. В миналото бяха организирани два такива конкурса — от в. „Пулс“ през 1967 г. и от Радио София и в. „Народна култура“ през 1972 г. Те изиграха важна роля за утвърждаването на няколко нови имена. Друга тяхна положителна особеност беше масовостта им — в първия взеха участие 350, а във втория — над 60 души! Такива конкурси могат да се организират и под шефството на секция „Теория, история и критика на превода“ при СПБ, а естествено място за провеждането им би бил в. „Пулс“.

Необходими са редовни дискусии по важни практически и теоретически проблеми на стихотворния превод. Разбира се, дискусии със свободна изява на мненията на участниците, с компетентно обобщение по обсъжданите въпроси. Трябва да се вземат специални мерки за подобряване равнището на преводите от руски. Част от ежегодните специализации в СССР следва да се предоставят на преводачи на поезия.

Нашите поети-преводачи могат да разработват и някои теоретични въпроси или да споделят своя преводачески опит, подобно на съветските си колеги Маршак и Лозински и на българските Разцветников и В. Петров. Засега положителни прояви в това отношение има К. Кадийски.

Всички тези мерки несъмнено ще допринесат за окончателното оформяне облика на българската преводаческа школа.

5

За признаването на наша национална преводаческа школа според мен трябва да бъдат изпълнени поне следните важни изисквания:

а) убедително усвояване на основния фонд на световната поетическа класика и на етапните явления в съвременната световна поезия;

б) изкристализирване на национален метод на превод, отличаващ се от другите известни национални методи;

в) равнище на теоретичната мисъл, достатъчно, за да отсее сполуките от несполуките въз основа на изработени от нея критерии и да осмисли характерните черти на националния метод.

При стихотворния превод разликите между различните национални школи обикновено са по-големи, отколкото при превода на проза. Една национална преводаческа школа (руска, френска) с богат опит, традиции и художествени постижения може да повлияе съществено върху оформянето на други национални школи. Например руската преводаческа школа очевидно е повлияла върху създаващата се българска. Това е така, понеже българските преводачи на поезия добре познават постиженията на руския стихотворен превод и се учат от тях. И все пак нашата оформяща се преводаческа школа има някои важни отлики от руската. По-конкретно:

а) българските преводачи по-рядко римуват точно, когато превеждат оригинал с точни рими;

б) българските преводачи обикновено се стремят да постигнат по-високо смислово съответствие дори с риск да допуснат на места следи от буквализъм;

в) българските поети-преводачи по-рядко прибягват до тълкуване вместо превод;

г) българските преводачи в по-висока степен спазват принципа за еквилинеарност и запазване на строфичните особености на оригинала при превод от езици с близко стихосложение;

д) българските преводачи си позволяват значително по-малка свобода.

Кога ще се оформи докрай нашата школа в областта на стихотворния превод?

След година-две ще завърши издаването на поредицата „Световна класика", т. е. ще бъде преведен златният фонд на класическата световна поезия. Българският читател има представа и за голям брой съвременни чужди поети. Особено важно е, че вече сме постигнали високо равнище в преводите на редица важни за българската култура произведения, което неминуемо би проличало в една достатъчно пълна антология на българската преводна поезия, творена в течение на век и половина. В процеса на усвояването на световната поезия непрекъснато се е избистрял националният ни метод на превеждане, за чиито характерни черти вече стана дума.

Ако първите две условия вече са изпълнени в значителна степен, все още не е изпълнено третото — достатъчно равнище на българското преводознание и особено на българската критика на стихотворния превод. Поради това окончателното оформяне на българската преводаческа школа в стихотворния превод е въпрос на идните няколко години.

6

Темата за свободата на превода на поезия е голяма и по нея може да се напишат стотици страници. Поради ограниченото място, с което разполагам, и за да бъда максимално конкретен и кратък, ще започна не с абстрактни разсъждения, а с един пример измежду многото, които бих могъл да приведа. Ще анализирам българските преводи на Пушкиновото стихотворение „Погасло дневное светило. . ." (1820), направени в течение на повече от век от П. Р. Славейков, Н. Лилиев и Ел. Багряна.

През 1852 г. в „Смесна китка" излизат от печат в превод на П. Славейков стихотворенията „Загасна дневното светило. . ." и „Не пей, красавице, пред мене. . .". Това са първите обнародвани български преводи на Пушкинови стихотворения. Ето оригинала на първото от тях:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило.
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный. . .

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман. . .
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

П. Р. Славейков превежда тези стихове така:

Изгрея нощната ламбада,
Сребри дълбоките долини светлина.
Повей, повей, вечерняя прохлада.
Белей ся ти пред мене, Стара планина!
Към Дунав долу на полето
Съзирам аз, мержей ся росна равнина,
Ах, споменът на нейната хубавина
Влече и мами ми сърцето.
Замокриха ми сълзи по страни,
Душата ми кипи, примира (балдисва),
Познайници мечти около мен ся сбират;
Припомних любовта на прежните си дни.

И мъки и тегла, приятност и отрада,
От желби и надежди пуста празнина.
Повей, повей, вечерняя прохлада,
Белей ся ти пред мене, Стара планина.

П. Р. Славейков се е ограничил с превода на тези 16 стиха, докато руският оригинал съдържа 40! Очевидно тогава това е влизало в понятието „свобода на преводача". Дори графиката на оригинала не е спазена в превода. Широко практикуваното по онова време побългаряване е налице — мястото на действието е пренесено в Дунавската равнина, океанът е заменен с Дунава. Що се касае до смисловото покритие, само 7 от 16-те стиха на превода имат смислово съответствие със стихове от оригинала, като смислово най-точно е преведен оригиналът от 9-и до 12-и стих. Любопитно е, че тогава е било допустимо да се напечата и пояснение — „примира (балдисва)".

Ето следващия превод, направен от Н. Лилиев и публикуван в т. III от неговите съчинения (С., 1964):

Угасна слънцето — и ето
над синьото море припадна здрач студен.
Платна послушни вий, безспир шумете,
ти мрачен океан, вълнувай се под мен!
Аз виждам брегове далечни,
вълшебни брегове на родната земя —
с вълнение и скръб натам се аз стремя,
пиян от спомени сърдечни. . .
И чувствувам. . . сълза окото заплени,
душата ми кипи, замира;
познатата мечта над мен крило простира;
отново спомням аз на прежните си дни

безумната любов, тъй скъпа на сърцето —
на своя светъл блян — помръкналия ден. . .
Платна послушни вий, безспир шумете,
ти мрачен океан, вълнувай се под мен!

Напредъкът е безспорен и съществен: побългаряването е изчезнало; предадена е графиката на оригинала; безукорно са спазени цезурите в дългите стихове, което облекчава четенето им и придава на превода присъщата на оригинала лекота; превеждан е стих за стих, като смисловото покритие е отлично, а звученето — естествено и поетично. Известни недостатъци са твърде усложненият синтаксис на последните стихове пред заключителния рефрен:

. . .отново спомням аз *на прежните си дни*
безумната любов, тъй скъпа за сърцето —
на своя светъл блян — помръкналия ден. . .

Лилиев не е успял да избегне и зрителната рима земя — стремя, известно усложняване в израза „сълза окото *заплени*" (в оригинала: „в очах родились слезы *вновь*") и е пропуснал *пак, отново* в току-що цитирания стих.

Ето и превода на Елисавета Багряна,[5] направен близо век след първия превод:

Загасна дневното светило.
Над синьото море е нощен здрач разстлан.
Шуми, шуми ти, корабно ветрило.
вълнувай се под мене, мрачен океан.
Аз виждам нейде бряг далечен,
на Юг благословената земя —
с тъга и страст към нея се стремя,
от спомените си увлечен. . .
И чувствувам: сълза очите овлажни,
ту стихва, ту кипи душата
и пак лети край мен мечтата ми позната —
безумната любов на прежните ми дни
и мъката, и всичко на сърцето мило —
желания, надежди, непостигнат блян. . .
Шуми, шуми ти, корабно ветрило,
вълнувай се под мене, мрачен океан.

Дори беглото сравнение показва, че преводачката се е стремяла да постигне максимално плътно смислово покритие с оригинала. В първа строфа е осъществен лексически пренос (термин на В. Рагойша,[6] т. е. дословен превод.[7] Може би по-правилно: изоморфен превод). Липсват допуснатите от Лилиев недостатъци. В сравнение с неговия превод изглежда по-слаб само буквално преведеният 11-и стих („и пак лети край мен мечтата ми позната"); Лилиевият стих „познатата мечта над мен крило простира" звучи по-убедително. Единственият съществен укор, който може да се отправи към Багряна, е загубата на цезурата в дългите стихове — срещу тази цена е постигнато

[5] Е. Багряна. Избрани преводи. С., 1979.
[6] В. Рагойша. Проблемы перевода с близкородственных языков. Минск, 1980, с. 71.
[7] Л. Любенов. Типове стихотворен превод. — В: Национална конференция по теория на превода, 24—25 април 1979 г. (доклади). С., 1982, с. 219.

невъзможното: практически почти пълно смислово покритие! За съжаление Пушкин е бил педант по отношение на цезурите в своето творчество и не е допуснал нито един случай на нарушаването им.

Разбира се, едно по-внимателно взиране ще открие и някои минимални смислови отклонения: „непостигнат блян“ не е еквивалент на „томительный обман“; „и мъката, и всичко на сърцето мило“ не е съвсем точно покритие на „И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило“, тъй като руският стих е разчленен на две еднакви половини със синтактичен паралелизъм; липсва вновь=пак, отново.

Подобни съпоставителни анализи между оригинала и няколко негови български превода са много полезни. В интересната си статия „Белеет парус одинокий“ (сп. Бълг. ез. и лит., 1964, № 6) К. Коняров е сравнил с оригинала 12-те български превода на известното Лермонтово стихотворение „Парус“. На пишещия тези редове принадлежат подобни сравнения в статиите „Осем превода на една строфа“ — (Изкуството на превода, т. III) между българските преводи на „Евгений Онегин“ и „Точность и художественность при стихотворном переводе“ (Болгарская русистика, 1979, № 5) — между петте български превода на „Облак“ от Лермонтов. Може само да се съжалява, че засега подобни съпоставки са все още рядкост в нашата критика, посветена на стихотворния превод.

Въз основа на току-що разгледаните преводи и на цитираните анализи може да се направят някои полезни изводи.

По време на Възраждането свободата на преводача на поезия е била почти абсолютна. Той е можел да преведе само част от произведението, да го побългари, да измени графиката му. Допускало се е отпечатване на пояснения в скоби. Смисловата точност не е била на особена почит — около половината стихове са били често изпускани, като вместо тях преводачът е въвеждал свои добавки. Цезурите не са се спазвали.

С течение на времето свободата на превода се стеснява. Следващите преводачи на творбата се стремят не само към смислова близост и стилова вярност спрямо оригинала, но и към вярност спрямо детайлите му, включително формалните (характер на римите, цезури и т. н.). Съревнованието се разгръща едновременно и към по-голяма смислова точност, и към по-естествен български изказ. В превода на отделни строфи се постига дори възможният смислов максимум — запазване на всички смислови единици без добавки и пропуски! Но в името на пределната смислова точност се жертвуват някои формални елементи на оригинала (цезурите в превода на Багряна; естественият синтаксис в някои стихове от превода на Лилиев).

Максимална свобода има първият преводач на дадена творба. За всеки следващ свободата е все по-малка и по-малка. И това доброволно самоограничаване е естествено — всеки нов преводач трябва да докаже, че е по-близо до оригинала във всяко отношение. В крайна сметка читателският възторг се събужда от превод, смислово пределно точен и заедно с това непротиворечащ на нормите на българския синтаксис — т. е. когато се постигне невъзможното. Но практиката на стихотворния превод доказва, че понякога „И невозможное — возможно!“ (А. Блок). Навярно имайки пред вид тъкмо това, А. Германов вижда слабите черти на сегашния български метод за превод на поезия в „липсата на малко повече свобода, която единствена ще доведе до школата; липсата на по-подчертано намесване в авторството.“[8]

[8] Л. Любенов. Анкета с български и съветски преводачи на поезия. Отговори на Андрей Германов от 1. II. 1980 г. (непубликувани).

Аз бих доразвил тази мисъл на Германов: преводачът на поезия не е свободен да добавя и изпуска по свое усмотрение с единствената цел да преодолее формалните трудности и да „върже" строфата! Не. Той е свободен да издирва различни средства и похвати, за да остане верен на авторовата идея, за да постигне същото художествено внушение; той е свободен да изнамира компенсации, замени, каквото иска — но да остане в превода си равен или близък на равнището на оригинала.

7

Сравнявайки трите превода на Пушкиновото стихотворение помежду им, лесно ще забележим, че и Лилиев, и Багряна повтарят компонента *дни* от римата *страни — дни* в Петко Славейковия превод, а Лилиев — и целия десети стих (у Славейков: „душата ми кипи, примира"; у Лилиев „душата ми кипи, замира"). Подобни повторения на римувани думи (римни компоненти), на рими (двойни, тройни), на стихове и дори на строфи може да се регистрират в многобройни български преводи на вече многократно превеждани в миналото творби.

Допустими ли са такива повторения?

Преводът е възпроизвеждащо изкуство и подобни повторения по принцип са възможни. Двамата с Ив. Иванов сме посочили това в послеслова към превода на Дантевата „Божествена комедия" (1975), като на с. 427—429 сме цитирали повторените от нас рими и 10 стиха от предишните преводи на „Ад" — пример, който впоследствие не се наложи като издателска практика. Повтарянето на тези десет стиха се налагаше от различни съображения. Например вместо К. Величковия стих „На попрището жизнено в средата" ние имахме алтернативен — „На пътя ни житейски по средата". Но Величковият стих отдавна е станал пословичен и именно това беше главната причина, която наклони везните в негова полза. И Гр. Ленков в послеслова към своя превод на Пушкиновия „Евгений Онегин" (1977) отбелязва на с. 278, че „всеки следващ преводач на „Евгений Онегин" се е оказвал в известен смисъл длъжник на своите предшественици и поради факта, че е използувал повече или по-малко някои готови вече решения, било защото те са единствено възможни на български, било защото римите у самия Пушкин не позволяват нещо много по-различно". Според известния чешки теоретик И. Леви „дори един голям преводач понякога не е способен да избегне влиянието на предшественика си там, където старият превод е дал решение, което новият превод трудно може да надмине, или в случая, когато неговата поетическа и комбинационна дарба просто секва"[9]. Леви нарича допуснатите в такива случаи повторения „преводаческа традиция" и смята, че „зависимостта от труда на предшественика само тогава обезценява превода, когато преводачът взема стари решения поради леност и в такова количество, че поставя под съмнение оригиналния характер на своя труд".[10] В обратния случай се стига до плагиат, илюстриран от чешкия изследовател с примери, в които римните повторения засягат повече от половината рими, а стиховите — над една трета от стиховете в произведението. За съжаление Леви не разграничава ясно преводаческата традиция от плагиата, не уточнява типичните случаи на допустими и на недопустими повторения.

Често причината за повторенията при по-късния превод е още по-проста. Още Ив. Бунин в предговора си към своя превод на „Песен за Хайауата"

[9] И. Левый. Искусство перевода. М., 1974, с. 222.
[10] Пак там, с. 109.

от Х. Лонгфелоу пише: „От друга страна, някои стихове от оригинала почти дословно се вместваха в руските, с което се обяснява близостта на някои места в моя превод с превода на Михаловски.“[11] И съветският теоретик на превода Вл. Роселс в предговора към превода си на „Невчесани мисли“ от С. Лец отбелязва възможността преводът на отделни мисли да повтаря техни предишни преводи и добавя, че не се е старал „да се отдалечи от своите предшественици, само и само за да се отдалечи“. Отбелязвайки повторенията със звездички, той уточнява, че, „разбира се, може би не всички съвпадения можаха да бъдат установени“[12]. На Националната конференция по съвременни проблеми на теорията на превода в София (24—25 април 1979 г.) аз засегнах сравнително редките случаи на дословен или почти дословен превод на стихове. Ако е естествен и поетичен, той не е буквализъм и според мен няма авторство. Защо? Защото липсва или почти липсва това, което Л. Соболев нарича „работа на преводача“, сравнявайки я с „игра на синоними“ — синоними на думи, синоними на фразеологични словосъчетания, синоними на образни средства, архаизми, книжни или разговорни изрази, синтактични синоними, синоними на всяка част от фразата или на самата фраза, която на свой ред е част от глава, от дял, от произведението като цяло. Ако беше само или почти дословен, преводът на поезия нямаше да бъде изкуство. Но в редките случаи на дословно или почти дословно преведени стихове (лексически пренос) сякаш самият чужд поет проговаря на български.

Ето примери на лексически пренос в стихотворни преводи.

1. „Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.“ (А. Блок). И Мл. Исаев, и П. Велчев превеждат: „Нощ. Улица. Фенер. Аптека“. Прочутото четиристишие завършва със стиха: „Аптека, Улица. Фонарь.“ и в двата български превода: „Аптека. Улица. Фенер.“ Любопитно е, че и немският преводач Й. фон Гюнтер използува лексически пренос с разместване само на две думи: „Nacht, Straße, Pharmazie, Laterne“; „Laterne, Straße, Pharmazie“.

2. Чешкият оригинал на поемата „Едисон“ от Незвал почва със стиха „Naše životy jsou truchlive jak plac.“ Понеже в български език думата *живот* няма мн. ч., съвсем естествено чешкият стих се превежда дословно „Нашият живот е тъжен като плач“, както го е превел Гр. Ленков.

3. Известното стихотворение „Сивоокият крал“ от Ахматова започва с двустишието „Слава тебе, безысходная боль!/Умер вчера сероглазый король.“ Българските преводачи Н. Стефанова, Ив. Николов, Г. Мицков и К. Кадийски го превеждат, разбира се, дословно и следователно еднакво: „Слава на теб, безизходна печал!/Вчера умря сивоокият крал.“

4. Предпоследната строфа на Пушкиновото стихотворение „Към фонтана в Бахчисарайския дворец“ също се превежда почти дословно:

Светило бледное гарема!	Светило бледо на харема!
Ужели позабыто ты?	Нима забравено си ти?
Или Мария и Зарема	Или Мария и Зарема
Одни прекрасные мечты?	са само . . . . мечти?

Л. Стоянов е турил „са само хубави мечти?“,[13] Мл. Исаев — „са само сладостни мечти?“,[14] аз — „са само прелестни мечти?“,[15] иначе трите превода

[11] И. Бунин. Предисловие. — В: Г. Лонгфелоу. Песнь о Гайавате. М., 1978, с. 6.

[12] В. Россельс. Предисловие переводчика. — В: С. Лец. Непричесанные мысли. М., 1978, 10—11.

[13] А. С. Пушкин. Съчинения. Т. 1. С., 1941, с. 308.

[14] А. С. Пушкин. Избрани стихотворения и поеми. С., 1960, с. 62.

[15] А. С. Пушкин. Стихотворения. Поеми. Варна, 1982.

на тази строфа са еднакви (само дето Л. Стоянов започва втори стих със „Зер тук“ — вече абсолютно неприемливо).

5. Прочутият Хамлетов въпрос „To be, or not to be — that is the question“ е преведен от Гео Милев „Да бъдеш или не — туй е въпросът,“ а от В. Петров — „Да бъдеш или не? Туй е въпросът“ Очевидно и двата превода са еднакви и се касае за лексически пренос. И. Леви отбелязва, че „знаменитият Хамлетов въпрос на повечето европейски езици е даден в единна традиционна форма“[16].

6. Стихотворението „Черният шал“ от Пушкин започва с двустишие от „Гляжу, как безумный, на черную шаль,/И хладную душу терзает печаль.“ Ив. Добрев го превежда така: „Безумен днес гледам аз черния шал/и мъчи душата ми хладна печал.“[17]; П. Алипиев: „Безумен поглеждам към черния шал,/терзае душата ми хладна печал.“[18] Наличието на минимални отлики (вм. „днес гледам аз“ — „поглеждам към“; вм. „и мъчи“ — „терзае“) според мен не е достатъчно, за да оспорваме наличието на лексически пренос.

7. Прочутият стих на Блок „И стало беспощадно ясно“ се превежда „И стана безпощадно ясно“ от всички български преводачи на стихотворението: Ив. Радоев,[19] Мл. Исаев,[20] К. Кадийски,[21] Н. Инджов, Ан. Стоянов, Н. Николов, Г. Константинов, Л. Любенов и П. Велчев.[22]

8. Г. Джагаров превежда втората строфа от Пушкиновото стихотворение „По хълмите на Грузия лежи мъгла. . .“ така:

. . .за тебе, все за тебе. . . Нищо в тоя мрак
не ме измъчва, ни тревожи
и пак сърцето ми гори и люби пак,
че да не люби то не може.

Втори и четвърти стих са повторение от превода на Д. Нущаков, публикуван в томчето преведени от него Пушкинови стихотворения (С., 1911) „не ме ни мъчи, ни тревожи“ и „че да не люби то не може“. В същност и тук е налице лексически пренос (срв.: „Меня не мучит, не тревожит“ и „Что не любить оно не может“).

9. Лексическият пренос е причина в преводите на („На К. . .“ Я помню чудное мгновенье. . .) от Пушкин, направени от Л. Стоянов,[23] Г. Джагаров,[24] Хр. Радевски[25] и Р. Ралин,[26] да се повтарят някои стихове (например „сънувах милите черти“=„И снились милые черты.“).

10. Ето едно стихотворение от Л. Озеров и преводът на Д. Василев[27] (в същност лексически пренос):

О тебе я хочу думать. Думаю о тебе.
О тебе не хочу думать. Думаю о тебе.
О других я хочу думать. Думаю о тебе.
Ни о ком не хочу думать. Думаю о тебе.

---

[16] И. Левый. Цит. съч., с. 114.
[17] А. С. Пушкин. Избрани стихотворения и поеми. С., 1960, 45—46.
[18] 100 шедьоври на руската любовна лирика. С., 1975, с. 37.
[19] А. Блок. Избрани стихотворения и поеми. С., 1965, с. 73.
[20] М. Исаев. Избрани преводи. С., 1979, с. 185.
[21] А. Блок. Избрани творби. С., 1980, с. 151.
[22] Факел, 1981, № 5, 8—11.
[23] А. С. Пушкин. Съчинения. Т. 2. С., 1941, с. 96.
[24] Г. Джагаров. Лирика. С., 1956.
[25] Хр. Радевски. Избрани преводи. С., 1977, с. 26.
[26] А. С. Пушкин. Избрани произведения. Т. 2. С., 1970, с. 25.
[27] Л. Озеров. Избрани стихотворения. С., 1970.

Искам да мисля за тебе. Мисля за тебе.
Не искам да мисля за тебе. Мисля за тебе.
Искам да мисля за други. Мисля за тебе.
Не искам да мисля за никой. Мисля за тебе.

11. Ето друго стихотворение от В. Хлебников в два превода:

Когда умирают кони — дохнут.
Когда умирают травы — сохнут.
Когда умирают солнца — гаснут.
Когда умирают люди — поют песни.

Когато умират конете — дишат.
Когато умират тревите — съхнат.
Когато умират слънцата — гаснат.
Когато умират хората — пеят песни.

(Прев. Хр. Радевски)[28]

Когато умират конете — издъхват.
Когато умират тревите — изсъхват.
Когато умират слънцата — изгасват.
Когато умират хората — пеят песни.

(Прев. М. Берберов)[29]

Хр. Радевски е включил този свой превод в известната си антология на съвременната руска поезия (1938). Великолепен познавач на руския език и съветската поезия, в първия стих той неволно е допуснал грешка, като е превел „дохнут" с „дишат". М. Берберов е поправил тази грешка и е римувал — както в оригинала — първите два стиха. Въпреки това и двата превода са почти изцяло в рамките на лексическия пренос.

Бих могъл да приведа още много подобни примери. Няколко такива случая привежда и В. Рагойша в книгата, която цитирах.

Лексически пренос се среща особено често при превод на неримувани стихове. Ако се сравнят подстрочниците, по които А. Ахматова е превела двадесет древноегипетски стихотворения, ще се констатира, че тя в същност е превърнала използуването на лексическия пренос в метод за превеждане на близо половината стихове. Подобно е положението и при превода на Тютчевите стихотворения, направен от Гр. Ленков — там около една шеста от стиховете е в същност лексически пренос.

Лексически пренос се появява най-вече при стихотворен превод от близкородствени езици. Но макар и доста по-рядко, той се среща и при превод от езици, които не могат да се преценят като близкородствени (от английски на български,от френски на български и т. н.).

Ако двама или повече преводачи на поезия превеждат независимо един от друг една и съща творба, възможно е да употребят еднакви рими и да дадат еднакъв превод на отделни стихове, двустишия и дори строфи. Наблюдения в това отношение може да се направят върху публикуваните във всеки брой на сп. „Факел" паралелни преводи на популярни стихотворения от съветски поети. Подобни съвпадения се срещат и в проведените три конкурса за най-добър превод на стихотворения от руски: от в. „Пулс" през 1966 г., от в. „Народна култура" съвместно с Радио София през 1972 г. и от сп. „Пла-

[28] Х. Радевски. Избрани преводи. С., 1977.
[29] Поезия на съветските народи. С., 1979, с. 94.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

мък“ през 1979 г. Сред наградените в конкурса на в. „Пулс“ са и три превода на „Песен“ от М. Светлов. В два от тях съвпада една десета, а в други два — една трета от римуваните думи. И в четирите публикувани в сп. „Пламък“ превода на „Атомна приказка“ от Ю. Кузнецов — на Ив. Николов, К. Кадийски, С. Стойчев и Хр. Троянски — има съвпадения. Например и Кадийски, и Троянски римуват *притихват — усмихвал*; в трета строфа и те, и Николов употребяват за рима думата *ток*, а Николов, Кадийски и Троянски — *тяло*.

Но конкурсите са рядкост — обикновено се превежда вече превеждана в миналото творба. И тогава отново в многобройни случаи се наблюдават римни повторения.

Например К. Кадийски в превода си на „Пияният кораб“ от А. Рембо римува *мистичен — античен* и *нощ — мощ*, както е римувал още Г. Михайлов в превода на същото стихотворение.

В преводите на Пушкиновото стихотворение „Пророк“ на Х. Левенсон[30] и Ив. Теофилов[31] има използувани еднакви рими *(небесата — лозата, миг — език, слушай — суша)* и еднакви римувани думи *(летят, гори, ръце, блестящ)*, т. е. една трета от римите в по-късния превод на Теофилов са повторение на рими от превода на Левенсон. Х. Левенсон пък повтаря рими от по-ранния превод на М. Грубешлиева[32]: *зеници — орлица, уши — оглуши, миг — език, слушай — суша;* също и римуваните думи *глас, гори,* т. е. и у Левенсон една трета от римите са повторения на рими от превода на М. Грубешлиева. И Х. Левенсон, и Ив. Теофилов повтарят стиха „Стани пророк, и виж, и слушай. . .“ от превода на М. Грубешлиева.

С римата *тук — друг* превеждат Ив. Добрев[33] и П. Алипиев[34] едно двустишие от „Черният шал“ на Пушкин („Пируваш — прошепна — с приятели тук,/но твойта гъркиня изменя ти с друг.“; „Гуляеш, ми казва, с приятели тук,/а твойта гъркиня е в този час с друг.“).

В своя превод на „Непознатата“ от Блок В. Петров повтаря рими от превода на Мл. Исаев: *глух — дух, здрач — плач, отразен, крещят, носи ме — омагьосани, съкровище — чудовище*. И въпреки това преводът на В. Петров е твърде различен от превода на Мл. Исаев.

Дори едно бегло сравнение между 8-те български превода на „Евгений Онегин“ установява повторения на стотици рими, но това не е довело до равностойни или предъвкани преводи. Част от повторените рими се дължат на това, че римуваните тук-там от самия Пушкин думи се четат на български и руски еднакво и имат еднакви значения. Очевидно в такива случаи можем да говорим за римен пренос.

В крайна сметка „римата като езиков материал на поезията няма авторство“, твърди Д. Самойлов.[35] Споделям напълно това мнение. Може някой да е убеден в обратното, както например Ал. Муратов, който подхвана дискусията във в. „Народна култура“ през 1980 г., но когато опре до практиката на стихотворния превод, все ще се получи разминаване между убеждението му и действителността. Не прави изключение и самият Ал. Муратов.

Например в „Антология на съвременната руска поезия“ от 1938 г. Хр. Радевски е включил своя превод на „Хармонист“ от В. Казин. Цели 17 години по-късно Ат. Далчев и Ал. Муратов издадоха томче свои съвместно

---

[30] А. С. Пушкин. Избрани стихотворения и поеми. С., 1960, с. 77.
[31] А. С. Пушкин. Избрана лирика. С., 1965, с. 79.
[32] А. С. Пушкин. Съчинения. Т. 2. С., 1941, с. 117.
[33] А. С. Пушкин. Избрани стихотворения и поеми. С., 1960, 45—46.
[34] 100 шедьоври на руската любовна лирика. С., 1975, 36—37.
[35] Д. Самойлов. Книга о русской рифме. М., 1973, с. 5.

преведени стихотворения от този поет. В превода си на същото стихотворение те са повторили употребената от Радевски рима *дворникът — хармоника* и римуваните от него думи *поля, калта, прозорците* и *гори,* т. е. повторили са една трета от римуваните думи в творбата! Любопитно е, че Хр. Радевски е редактор на тази книга.

През 1963 г. излязоха стихове от М. Светлов в превод на Ив. Радоев, между които и „Италианецът". Превод на същото стихотворение е включен и в тома с избрани преводи на Ат. Далчев и Ал. Муратов. Те повтарят римата на Радоев *ешелона — колонии* и римуваните от него думи *далеч, гондола, засея* и *очи,* т. е. една пета от римуваните думи. Лесно бих привел още римни съвпадения в онези техни немногобройни преводи на творби, вече превеждани от други преводачи.

Често се среща и частично или пълно повторение на стихове. Например в два от цитираните преводи на „Песен" от М. Светлов почти съвпадат 5 стиха от всичко 20. В преводите на Николов и Троянски последните два стиха от трета строфа на „Атомна приказка" почти съвпадат: „пусна сам електрически ток" и „пуснал там електрически ток." Случаи на съвпадащи стихове има и в много от паралелните преводи на стихотворения от руски поети в сп. „Факел".

Някои строфи не могат да бъдат преведени твърде различно от няколко преводачи, например втората строфа от „Весенный день прошел без дела. . ." на А. Блок:

Огледах сам и безпристрастно
до днес живяните неща;
и стана безпощадно ясно:
животът вече отлетя.

(Прев. А. Стоянов)

Подреждах бавно и безстрастно
следа оставили неща;
и стана безпощадно ясно:
шумял, животът отлетя.

(Прев. Н. Николов)

И аз полека и безстрастно
си спомних толкова неща. . .
И стана безпощадно ясно:
животът бе — и отлетя.

(Прев. П. Велчев)

Просто самият оригинал (Я, не спеша, собрал бесстрастно/Воспоминанья и дела;/И стало беспощадно ясно:/Жизнь прошумела и ушла.) не е податлив на разнообразяване.

Многобройни са и повторените стихове във втория и следващите преводи на „Евгений Онегин".

Ето примери на повторени или почти повторени стихове и от Ат. Далчев и Ал. Муратов. В „Италианецът" те превеждат десети стих „тъй мечтах за вулкана далечен", а последния стих — „застъклено във мъртви очи", т. е. повтарят или почти повтарят решенията на Ив. Радоев: „тъй мечтах по вулкана далечен" и „застъклен в твойте мъртви очи". Те почти повтарят и три стиха от вече цитирания превод на „Хармонист" на Хр. Радевски: „Беше тихо. Беше видел дворникът. . ." (у Хр. Радевски: „Беше тихо. И съгледа дворникът. . ."); „. . .и прозина се. . . И в миг с хармоника. . ." (у Хр. Ра-

девски: „. . .се прозяваше. . . И в миг с хармоника. . .“); „. . .само до полета и гори“ (Хр. Радевски: „. . .само до поля и до гори“).

Ето и едно сравнително цитиране на първа и четиринадесета строфа на стихотворението „Свобода“ от Пол Елюар в два превода, взети от книгите с избрани преводи на Ат. Далчев и Ал. Муратов (1978) и Е. Багряна (1979):

По школските тетрадки,
по моя чин и дървесата,
по пясъка и по снега
аз пиша твойто име.
. . . . . .
По мойто куче лакомо и нежно,
по щръкналите му уши,
по лапата му непохватна
аз пиша твойто име.

На ученическите си тетрадки
На своя чин и на дърветата
На пясъка и на снега
Написвам твойто име.
. . . . . .
На мойто куче лакомо и нежно
На неговите щръкнали уши
И на несръчната му лапа
Написвам твойто име.

Отликите в двата превода са минимални: „школските“ вм. „ученическите“, „дървесата“ вм. „дърветата“, „аз пиша“ вм. „написвам“, „неговите щръкнали уши“ вм. „щръкналите му уши“, „непохватна“ вм. „несръчна“. Предлогът „по“ в първия превод е заменен с предлога „на“ във втория.

Допускат ли римни и стихови повторения преводачите на поезия в чужбина? Да, допускат. Примери за подобни повторения в чешки преводи може да се видят в цитираната вече книга на И. Леви. В своя труд „Теорія и практика перекладу“ (Київ, 1982) В. В. Коптилов привежда множество паралелни преводи на украински преводачи от руски и на руски — от украински, на едни и същи творби. В тях повторения на рими и стихове може да се забележат без труд, въпреки че са правени от най-добри майстори на руския и украинския преводен стих. Разглеждайки 55-те руски превода на Шевченковото стихотворение „Завещание“, Р. Лубкивски[36] води сериозен разговор за това, как често с едни и същи рими, стихове и дори строфи се постига различен краен резултат. Например ето два почти напълно съвпадащи превода на третата заключителна строфа:

Схоронив меня, вставайте,
Цепи разорвите,
И злодейской вражьей кровью
Волю окропите.
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой
Не забудьте, помяните
Добрым, тихим словом.
(Прев. Н. Тихонов)

Схороните и вставайте,
Цепи разорвите
И горячей вражьей кровью
Волю окропите.
И меня в семье великой,
В семье вольной, новой
Не забудьте — помяните
Добрым, тихим словом.
(Прев. Ал. Твардовски)

Съревнованието между двамата големи съветски поети се е разгърнало в превода на останалите две строфи.

Повторения на рими и стихове има и в многобройните (45!) руски преводи на „Слово за похода на Игор“. Ето само два примера. В известния превод на Н. Заболоцки осми стих от встъплението „Не гоняясь мыслью за Бояном“ повтаря шести стих от встъплението в превода на А. Н. Майков; втори стих от втора част „Смутный сон приснился Святославу“ повтаря 291-ви стих от превода на А. Н. Майков „Смутен сон приснился Святославу“[37].

---

[36] Мастерство перевода. М., 1977, 213—270.
[37] Слово о полку Игореве. М., 1981.

В своя превод на известния сонет на Р. Алберти „Vosotros no caisteis", правен през 1963 г., Д. Самойлов повтаря римните компоненти *воронок, пули, живые* от превода на Д. Вигодски, правен през 1927 г.[38]

Подобни примери съществуват още много. Но въз основа на вече приведените може да се направят няколко безспорни и полезни извода:

1. В новите преводи на вече превеждани в миналото поетически творби и българските, и чуждите преводачи допускат повторения на отделни думи в римна позиция (римни компоненти), рими (двойни, тройни), отделни стихове и дори строфи.

2. В част от случаите римните и стиховите повторения са римен и лексически пренос. Очевидно такива повторения са напълно допустими.

3. В други случаи причина за римното или стиховото повторение е принудителното използуване на единствени оптимални решения.

4. В останалите случаи римното или стиховото повторение се дължи на посочената от И. Леви невъзможност новият преводач да надмине предшественика си или пък секването на неговата поетическа или комбинационна дарба. Относно допустимостта на такива стихови повторения ще приведа вече изразеното от Ив. Иванов и от мен мнение, че по принцип смятаме такива повторения за допустими при условие, че конкретно се цитират и че представляват малък процент от цялото произведение. Що се отнася до римните повторения, те са допустими съгласно становището на Д. Самойлов, че римата няма авторство.

5. По принцип повторения на римни компоненти, рими, стихове и строфи са нежелателни и трябва да се избягват. Допуснати по неволя, те трябва да се ограничават до възможния минимум.

6. Макар и с повторения на отделни римувани думи, рими, стихове и дори строфи — до каква точно степен, това е въпрос на задълбочени бъдещи изследвания и обосновки — преводите на една поетическа творба трябва да бъдат оригинални в своята цялост.

7. Преди да се залови с превода на многократно превеждана творба, всеки преводач трябва първо да проучи всичките ѝ стари преводи и да си даде сметка, може ли в своя нов превод да ги надмине, без да ги повтаря, освен в случаите на лексически пренос. Ако все пак се наложат известни немногобройни повторения, те трябва да бъдат цитирани в кратък коментар към превода.

Очевидно въпросът за допустимостта на някои повторения при превод на вече превеждани в миналото произведения е изключително важен за преводаческата практика. Той не може да се решава априорно, от позициите на чисто умозрителни и абстрактни разсъждения, а единствено въз основа на практиката на стихотворния превод и с отчитане на особеностите и възможностите на българския (респ. който и да е чужд) език, на българската рима. Тук този проблем е само набелязан. Неговото окончателно решаване е въпрос на бъдещи разработки и изследвания.

---

[38] Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978, с. 789, 888.

Актуальные проблемы переводной поэзии

Любен Любенов

(Р е з ю м е)

В данной студии автор дает характеристику основным специфическим особенностям стихотворного перевода по сравнению с оригинальной поэзией и переводом прозы. Прослеживаются основные этапы истории болгарского стихотворного перевода и подчеркиваются успехи его развития после создания Союза переводчиков Болгарии. Рассматривая вклад каждого поколения переводчиков поэзии в сокровищницу болгарского переводного стиха, автор уделяет специальное внимание развитию метода перевода с точки зрения становления национальной школы, которая сравнивается с русской переводческой школой. На конкретных примерах рассматривается важный вопрос о свободе переводчика поэзии и делается заключение, что переводчик поэзии свободен не просто опускать часть переводимых стихов и добавлять что-либо свое с целью сохранить ритм и рифму оригинала, а свободен изыскивать и обнаруживать различные средства и приемы, чтобы дать болгарскому читателю убедительный смыслово-художественный эквивалент подлинника. Последняя часть посвящена очень важному и пока неразработанному вопросу о допустимых и недопустимых повторениях рифм и стихов в новых переводах уже переведенных в прошлом поэтических произведений.

Швейк и Йосарян — братя по съдба

Йонка Кръстева

Сред литературните типове съществува специфична категория необикновено ярки герои, които се „прераждат“ във всяка епоха благодарение на изключителната си жизненост и универсалност на художественото обобщение. Тях винаги можем да разпознаем и безпогрешно да установим литературното им родство. Такъв тип „роднини“ са Швейк и Йосарян — героите от най-известните произведения на чешкия писател Я. Хашек „Приключенията на добрия войник Швейк през Световната война“ и на американския автор Дж. Хелър „Параграф 22“, условно изобразяващ събития от Втората световна война. Първообраза на тези герои трябва да търсим още в литературата на Средновековието с появата на традиционния герой от карнавализираната литература. Глупакът крал, шутът мъдрец, наивникът хитрец, мнимият луд са дълбоко амбивалентни образи,[1] които се използуват предимно за идейни, сатирични цели, при разобличаването на официалния мироглед и норми на поведение.

Трябва да отбележим, че с този образ се срещаме все по-често в литературата на XX в., особено в съвременната американска литература. В книгата си „Композиция на сатирата“ А. Кернан отбелязва, че „много от структурните похвати, използувани систематично в сатиричните произведения, представляват сами по себе си иронични постройки от по-голям мащаб. . .“ Тези „иронични постройки включват пародия на епоса, антиутопия, басня, разкази за приключенията на идиота и „мъдрия глупак“.[2] Но приключенията на традиционния герой „picaro“ от авантюрния и плутовския роман не можем вече да възприемем в първоначалното им значение. Пародията придава нов облик на този жанр, чиято основна характеристика става ярко изразената иносказателност. Чрез пародиране на литературния жанр и героите, както и на традиционните ценности, които те представят, се постига индиректен, често злъчен коментар на общоприети, „нормални“ явления от съвременния живот.

Какви са специфичните възможности на образа на мнимия луд и на „мъдрия глупак“, които разрешават такъв широк спектър на идейно-художествените внушения, и какво е накарало Хашек в началото на века да се обърне към него като герой на творба с военна тематика? Причината трябва да търсим в конкретната историческа обстановка. Голяма част от критиците на произведения за Първата световна война отбелязват кореннатa промяна в

[1] М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978.

[2] А. Кернан. The Plot of Satire. New Haven, 1965, p. 82.

отношението към войната и начина на нейното изобразяване. Критици като Маклийш, които призовават към запазване на традиционния романтичен култ към войната, и изобразяването на героична, благородна смърт, се оплакват, че „войната която младите автори изобразяват, не е „човешка". Нейните герои не са мъже, не са дори армии, а нации, континенти. Нейният сюжет не разказва за мъже на война, а за започвания, средства, сили — алчността на банкерите, сребролюбието на производителите на оръжие, гладуването на нациите, осакатяването на милионите."[3] Коментирайки от естетически позиции, основани на конвенционалното отношение към войната като тема, Маклийш настоява, че такава война не може да бъде обект на художествено изображение. Няма да се спираме на реакционността на подобни оценки. Това изказване за нас е важно преди всичко с признаването на настъпилия дълбок прелом в начина на възприемане на модерната война и нейното отражение в литературата. Определяща роля за този прелом изиграха последствията от широкото навлизане на техническия прогрес в съвременния начин на водене на война. От решаващо значение се оказват не човешката сила и традиционните добродетели — доблест, самоотверженост, смелост, а степента на техническо развитие. Неслучайно темата за техническия прогрес — враг № 1 на човека в капиталистическото общество, е определяща в творчеството на голяма част от съвременните американски автори. По този повод в отговор на Маклийш М. Каули подчертава, че „въздействието на ужасите от [Първата] световна война, нечовешки и в техническо отношение, и в целите си, е най-същественото, което авторите искат да изобразят. Ако елиминираме това отрицание, тази нечовечност, резултатът ще бъде описание на една традиционна война, а точно това те искаха да избягнат. . . Крайно време е да признаем, че всички ние. . . се бихме напразно."[4] С това признание идва и дълбоко осъзнатото чувство за заблуда и неправилна преценка, за напразно дадени човешки жертви в постигането на илюзорни цели, което от своя страна снизява воина в собствените му очи, лишава го от героичен ореол. Основното преоценяване на тази ситуация на безизходност е обект на прогресивните автори в западните страни, пишещи за Първата световна война.

Промяната в характера на войната води до промяна в образа на смъртта и образа на героя във военната литература. Според Куперман смъртта на бойното поле се е превърнала в „негативен акт". . . „В новия военен контекст смъртта е по-скоро напразна, отколкото героична; естетическите и героични размери на смъртта бяха разрушени не само от фалшивите мотиви, но също и от техническия и военен абсурд, които елиминираха както вътрешната, така и външната мотивировка."[5] Изброените няколко особености са достатъчни, за да илюстрират новото положение, в което се оказва героят на военния роман в западната литература на XX в. След като войната е лишена от човешки характеристики и смъртта е негативен акт, можем ли вече да говорим за герой в традиционния смисъл на това понятие? В търсенето си на нов герой авторите стигнаха до различни художествени решения. Изобразявайки пълното разочарование на „изгубеното поколение" от фалшивите идеали, издигнати от буржоазните правителства, и дълбоката криза в човешката душевност, настъпила в резултат на потъпкването на традиционните морални и нравствени ценности, Хемингуей например предложи герой, който следва свой индивидуален, стоически начин на поведение пред лицето на „нищото" (nada). Хашек намира друго разрешение на проблема как да

[3] A. McLeish. Lines for an Interment. — New Republic, LXXVI, 1933, No 9, p. 159.

[4] M. Cowley. Lines for an Interment. . ., p. 160.

се излезе достойно от положението, което лишава човека от всякакво достойнство. Чрез Швейк аворът посочва един възможен изход — посредством преднамерено инфантилно и глупаво поведение да се пародират и изобличават глупостта и лудостта от по-голям мащаб, като същевременно се саботират основните дейности, характерни за военната ситуация. Образът на идиота и глупака е най-подходящ за тази цел, тъй като в борбата с конвенционалността и официалния мироглед неговото най-силно оръжие е шутовското, пародийно разобличаване.

С избора на главния герой, със свободната композиция, с привидно несвързаните епизоди и с липсата на сюжет и двете творби се отдалечават значително от нормите на традиционния военен роман. Основните обвинения на критиците са по отношение на композицията на двете произведения, тяхната „безформеност". Но изборът на главния герой обуславя и цялата художествена структура на романите. Шутът и глупакът са главните герои на карнавализирания жанр на ранния плутовски роман, който е „изобразявал живота, изваден от неговия обичаен, така да се каже, установен коловоз, развенчавал е всички йерархични положения на хората, играел си е и с тия положения, . . .изпълнен с резки смени и контрасти, той е възприемал целия изобразен свят в зоната на фамилиарния контакт"[6]. Тези особености откриваме и в двете творби, които се стремят да „фамилиаризират" страха и ужаса на действителността, в която героите живеят, да смъкнат изкуствените йерархични бариери на военната бюрокрация, да превърнат смъртта в „смешното страшилище" от народносмеховото творчество. От друга страна, играта с обществените положения, честите и неочаквани смени и метаморфози, постоянното движение надолу и нагоре по йерархическата стълба внушават идеята за временност и незавършеност на този чужд свят, за възможността на един по-справедлив свят, в който човек може да се върне към себе си.

И двете произведения имат открита композиция. В последните глави на романа Йосарян успява да излезе от омагьосания кръг на параграф 22 и да се отправи към предполагаемия свят на по-смислен живот. Финалната сцена е издържана в свободния, амбивалентен дух на карнавалното време, където смъртта и раждането се съдържат едно в друго — смъртоносният удар на курвата на Нейтли е причина Йосарян да извърши скок — в буквален и в преносен смисъл — скок, за да избегне удара, и скок към бъдещето, което е избрал чрез решението си да дезертира. Разказът за приключенията на добрия войник Швейк по време на Първата световна война е незавършен, той не дава картина на една цялостна фаза от живота на героя, а е прекъснат от смъртта на автора през 1923 г. Тази композиционна незавършеност и в двата случая е продиктувана от специфичната концепция на карнавалното светоусещане за човека и света като отворена система, която едновременно се руши, но и се преобразува, ражда, с една дума открива чрез самата си незавършеност перспектива към един друг свят.

Въпреки тази обща черта композициите на двата романа коренно се различават: „Добрият войник Швейк" е организиран по модела на плутовския роман, построен върху произволно следващи един след друг епизоди, свързани чрез присъствието на главния герой, които обаче се подреждат въз основа на асоциативни, а не на причинно-следствени връзки. Но те са изобразени на фона на протичащи във времето исторически събития, чиято хронологическа последователност е ясна. Историческият момент е даден с него-

[5] S. Cooperman. World War I and the American Novel. Baltimore — London, 1970, p. 202.

[6] М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле. . ., с. 180.

вите най-типични особености: „Черно-жълтият хоризонт започна да се покрива с революционни облаци. В Сърбия, в Карпатите частите преминаваха към противника“ (320).[7] Именно на фона на тези обществени катаклизми трябва да тълкуваме саботажните действия на Швейк, мотивирани от неговия „кретенизъм“. Приликата между традиционния герой на плутовския роман и Швейк е преди всичко формална. Героят „pícaro“следва сляпо обстоятелствата и се нагажда към тях, без да проявява желание да ги промени. Поведението на Швейк е идейно мотивирано, „в своето духовно развитие Швейк се приближава до истинската съзнателност“[8], факт, който буржоазните критици по всякакъв начин се стараят да скрият или изопачат.[9] В този смисъл можем да твърдим, че ако героят от плутовския роман е псевдогерой, Швейк е истински герой.

В композицията на „Параграф 22“ можем да открием някои формални белези на плутовския роман (novela picaresca) и прилика с романа на Хашек, но трябва същевременно да отбележим, че тя е много по-усложнена и многозначна в сравнение с предишните образци на този жанр. Епизодите също са организирани въз основа на асоциативния принцип, но установяването на хронологическата последователност на събитията е невъзможно. Усложнената композиция е обусловена от по-трудните задачи, които авторът има да разрешава при условното изобразяване на събития от Втората световна война. Той използува и по-малко елементи от карнавалната традиция, отколкото неговият предшественик, и то предимно в тяхната модернистична, окастрена форма. „Швейк“ следва по-отблизо модела на плутовския роман, като заимствува и типични за него мотиви, най-характерен от които е мотивът за „пътя“. В резултат на това броят на героите се увеличава с всяко ново приключение. В „Параграф 22“ не откриваме мотива за „пътя“, всички герои са представени още в началото с техните неповторими индивидуални характеристики, убедително е създадена и доминиращата в романа атмосфера на напрегнатост, тревога и кошмарна нереалност. Определящо значение за идейно-художественото звучене на творбата има своеобразното третиране на пространствено-временните отношения, проявяващи се в многомерна структурна инверсия на художественото време, с цел да се внуши такова объркване у читателя по отношение на последователността на събитията и взаимоотношенията, което да съответствува на хаотичното състояние на пресъздаваната действителност. Идейната насоченост на произведението определя и новата сюжетна структура. Сюжетът представя не самите военни действия, а привидно несвързани епизоди от ежедневието на военните летци и земния персонал. Целта е да се внуши абсурдността на това ежедневие и нелепостта на ситуациите, в които героите изпадат. В художествения план на творбата тези внушения асоциират с представата за общество, изградено върху анархията и абсурда. В основата на поетиката на романа е заложена идеята за съществуването на затворен кръг на ужасите, който се определя от липсата на каквито и да е нормални човешки връзки. Докато при „Швейк“ можем да установим маршрута на героя и времето, за което се е предвижил, то в „Параграф 22“ сме в пълно неведение по отношение на времето. Понятия като „преди“ и „след“ загубват своя смисъл, самите герои са изгубили чувството си за време. Докато движението на Швейк в пространството и времето става на фона на действителни исторически събития, които непрекъснато се коменти-

[7] Я. Хашек. Приключенията на добрия войник Швейк. С., 1963. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

[8] Ю. Фучик. Война со Швейком. — В: Избранное. М., 1955, с. 59.

[9] J. P. Stern. War and the Comic Muse: The Good Soldier Schweik and Catch 22. — Comparative Literature, 1968, v. 20, p. 199.

рат, в романа на Хелър обективното, историческо време е елиминирано. Ние не знаем в каква фаза е навлязла Втората световна война и каква е ролята на тази американска част в нея. Сюжетното време, с изключение на последните три глави, представя минали събития, които се повтарят и редуват циклично и имат свой собствен ритъм. Определящо е психичното време на главния герой, проява на дълбоко травмирано съзнание, което не е в състояние да открие някаква значимост в настоящия момент и да го изпълни със смислено съдържание. Специфичното „убиване" на времето внушава както идеята за застой и безизходност, така и идеята за разрушаването на човешката личност, защото представата за времето е в основата на структурата на личността. Целостта на личността при Йосарян е разрушена и всички негови усилия са насочени към нейното възстановяване, към преживяване на травмите от миналото. При Швейк имаме точно обратното; определящо в неговия характер е здравето — бодрият дух, здравият разум, стабилността. Той успява да излезе победител от схватката си с враждебния свят, дори му нанася вреда, докато Йосарян е потърпевшият и трябва да се откаже да воюва със света.

На същите идейни внушения се подчинява и изборът на мястото на действие. В произведението на Хашек то е кухнята, площадът, пивницата — класическата карнавална площадка, където царува свободният, весел и жизнеутвърждаващ дух. Героят е в постоянно движение, той действително пътува в пространството и времето, дори има възможност по лично желание да се отклони от маршрута на частта си под предлог, че е изпуснал влака, и да направи малко кръгово пътешествие, уж в резултат на заблуда, с което умишлено отлага включването си във военните действия. И тази част от творбата е организирана от мотива за „пътя", по който героят има възможност да извърши най-невероятни подвизи. Швейк също става герой, и то мним, защото го вземат за руски шпионин, „много способен в специалността си". Епизодите са подчинени на типично карнавалната логика на грешки в самоличността, разменяне на ролите, постоянно снизяване и пародиране на високото. Швейк е далеч по-свободен в действията си от своя събрат по съдба — Йосарян. Той не само че не позволява на обстоятелствата да го командуват, но и в много случаи може да обърне ситуацията в своя полза, докато Йосарян се задушава в затворените и сгъстени пространства на болницата, самолета, военния стол, хотела, които внушават идеята за ограниченост и пълна зависимост. Композицията на първите седемнадесет глави също подчертава безизходицата на затворения кръг — седемнадесета глава ни връща отново към първа — болницата. В същност Хелър построява цяла система от затворени кръгове, като се почне от мястото, където е разположена частта (остров), и се стигне до кръгообразно построените диалози. Трагичното усещане за безпомощност се определя и от идейната нестабилност и неориентираност на героя. Неговият изход е илюзорен, защото социалната система в страната, в която отива, не е по-различна от тази в Америка. Той просто се премества от един затворен кръг в друг. За Швейк съществува реален изход от положението. На места той е загатнат, а в записките, разкриващи авторовия замисъл за цялото произведение, е направо посочен — доброволен плен у русите. На този факт се дължи и по-здравият, оптимистичен тон на произведението на чешкия писател.

Безсмъртият герой на Хашек преживява своето първо „възкресяване" след Втората световна война под перото на Брехт. Поредното превъплъщение на този литературен тип откриваме у Хелър. Неговото произведение също се ползува с необикновена популярност, особено сред младежта. Цели реплики и изрази са станали част от езика и жаргона на младите. Една от при-

чините за широката популярност на тези две творби, отразяващи събития от двете най-големи световни катастрофи на нашия век, е хуморът, който и в двата случая е подчинен на строго определени сатирични цели при изобразяването на два кризисни периода в развитието на капиталистическото общество — разпадането на феодално-монархическата система на Австро-унгарската империя по време на Първата световна война и дълбоката криза в американската обществено-политическа система на „свободната инициатива“ и на военно-промишлената бюрокрация в годините на Втората световна война и след нея.

Трябва веднага да отбележим, че има съществена разлика в хумора на двете произведения. В „Швейк“ преобладава здравият, народен, лукав и осмиващ хумор, докато в „Параграф 22“ той добива мрачен, дори зловещ и садистичен оттенък. Причините за разликата в тона трябва да търсим в извънлитературните условия, в конкретната историческа действителност — разочарованието от безумието на двете световни войни, неверието в човешкия разум, отчаянието и песимизма, намерили художествено и философско отражение в „театъра на абсурда“ и философията на екзистенциализма. Ако при рушенето на стария обществен строй в началото на века чешкият народ може да вярва, че „след тая война щяло да има свобода, нямало да има династии“ (290) и т. н., през втората половина на XX в. съществува пълно неверие във възможностите на буржоазната демокрация и разочарование от всички форми на буржоазно управление. Именно зловещата сянка на абсурдисткото светоусещане в „Параграф 22“ изсушава и убива веселия карнавален и жизнеутвърждаващ смях, типичен за произведението на Хашек.

Изборът на главния герой в двете творби е не по-малко необичаен за военен роман, отколкото свободната композиция и своеобразната сюжетна постройка. Според С. Востокова „Хашек за първи път пренася образа на простоватия човек от народа от ранните си разкази на военна служба“[10], свързвайки народната, фолклорна традиция с военната тематика. Той не използува изразните средства на народната смехова култура за традиционно осмиване на човешките слабости и предразсъдъци, а за много по-сериозни цели — за разобличаване на държавната власт и нейните атрибути със средствата на сатирата. Швейк е своеобразно съчетание от герои на чешките народни приказки — глуповатия, добродушен и безпомощен Гонза, на когото обикновено случайността по най-невероятен начин помага да победи своите ловки и могъщи врагове, и Кашпарек — жизнерадостния чешки селянин, шегобиеца и смешника. Но, както посочва и Востокова, „съвременният вариант на приказката за глупавия Гонза се разгръща в злободневна антимилитаристична сатира“[11].

За „Параграф 22“ Ч. Харис пише: „Новаторството по отношение на романа представлява радикално отклонение от художествените норми на миналото“, но въпреки това критикът го определя като абсурдистки роман, заключавайки, че „с неговото публикуване през 1961 г. започва десетилетието на абсурда в американската литература.“[12] Произведението далеч надхвърля рамките на обикновен абсурдистки роман. Използуването на елементи от „театъра на абсурда“ е обусловено от трагичното светоусещане, резултат на пълната девалвация на нравствено-ценностната система на обществото, което не може да мотивира реалното бъдеще на човека. По-лекият и оптимистичен тон, постигнат чрез формите на редуцирания смях, фактът, че

---

[10] С. Востокова. Ярослав Гашек. М., 1964, с. 142.
[11] Пак там, с. 143.
[12] C. Harris. Contemporary American Novelists of the Absurd. N. H., 1971, p. 32.

човешкото съществуване не се разглежда само като абсурд, който е част от по-големия, космичен абсурд, говорят за наличието на качествена разлика между идейно-естетическите основи на „Параграф 22“ и абсурдисткия роман. Хелър не само показва абсурда, както правеха авторите от 50-те години, а търси начини той да бъде победен или поне избягнат, търси начин личността да го преодолее и да възстанови разрушената си цялост. Естествено този нов аспект поставя по-сложни задачи по отношение на художествените форми и изразните средства във връзка с новата интерпретация на темата за абсурда при условното третиране на събития от Втората световна война.

За специфичната спойка на елементи от карнавалната и абсурдистката традиция, които на пръв поглед изглеждат несъвместими, има основателни предпоставки. И двете литературни традиции имат обща, много съществена особеност — в различни исторически епохи те стават изразители на неофициалния светоглед, на духа на протеста. Абсурдът заедно със сатирата и гротеската се използува като средство за по-задълбочено разкриване на деформацията в социалните отношения, за преосмисляне на жизнения опит. По този повод В. Стефанов отбелязва, че „жанровете като сатирата и гротеската по начало намират в абсурда естествената завършваща степен на своите пределно изострени, драстични форми на обобщение. Като крайно средство на художествено преувеличение, като максимално сгъстен израз на обективни жизнени противоречия, абсурдното е вплетено в тъканта на не едно и две крупни реалистични произведения.“[13] Към творбите, които критикът споменава, можем да прибавим и разглежданите от нас произведения; в тях доведеното до хиперболичност и абсурдност изображение е преднамерено деформирана проекция на реалността. И двата романа можем да разгледаме като отделни етапи в съвременното развитие и метаморфози на карнавалната традиция. В по-ранния роман тя е доминираща, отлично средство за изразяване на главната идея — тържеството на здравия народен дух над сенилния идиотизъм на военната машина, неговата подривна дейност срещу Австроунгарската империя — „прогнилия затвор на славянските народи“[14], както сполучливо я определя д-р К. Мара.

В „Параграф 22“ откриваме само елементи на карнавализация, предимно в тяхната модернистична, еднозначна функция — само да осмиват и унищожават, без да възраждат — деформация на карнавалната образност вследствие на трагичното усещане за абсурдността на човешките отношения в изобразяваната действителност.

Швейк е постоянно център на внимание, един вид оратор сред войниците. Неговият дух и карнавално настроение се предават и на останалите, като се стига до всеобщо, масово веселие, което много често става в кухнята. Целият роман изобилствува с такива сцени, свързани с ядене и пиене, подробно изреждане на кулинарни лакомства и питиета, коментиране на техните вкусови качества, типично в духа на Рабле. В „Параграф 22“ откриваме само една такава изцяло карнавална сцена — когато Йосарян получава авиаторския кръст за храброст (по недоразумение). Единствено тук неговото бунтовно карнавално настроение завладява всички — „бараката кипеше и непротивостоимо се превръщаше в лудница“[15], — то има обща, а не само индивидуална проява. В останалите сцени главният герой е в положението на инди-

[13] В. Стефанов. Абсурдизмът или театърът на отчуждението. С., 1977, с. 14.

[14] К. Мара. Живот и творчески път на Ярослав Хашек. — Ез. и лит., 1953, № 4, с. 247.

[15] Д. Хелър. Параграф 22. С., 1977, с. 271. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

видуална, изолирана, шутовско-налудна фигура. Докато Швейк излиза победител във всички спорове и ситуации — успява например не само да надхитри, но и да измами тайния агент Бретшнайдер, пробутвайки му долнопробно куче за чиста порода, надхитрява подпоручик Дуб и т. н., Йосарян трябва винаги да избягва конфронтацията със своите врагове, затова и дезертира. Швейк можем да определим като герой, докато Йосарян принадлежи към галерията от антигерои на XX в.

Както вече отбелязахме, двамата герои представят един и същ тип от карнавализираната литература — образа на мнимия луд и на глупака мъдрец, който единствено познава истината. Швейк е практичният и лукав мошеник от простолюдието, симулант и хитрец, който чрез своята преднамерена идиотщина се стреми със свои сили да се справи с враждебния свят и да го осмее за собствено удоволствие, и ако е възможно да постави прът във военната машина. Откаченият Йосарян внася дезорганизация в редиците на летците, неговата мнима лудост му помага не само да не взема участие в летателните операции и да прекарва по-дълго време в болницата, но и да бъде подривно присъствие, давайки лош пример на останалите. Амбивалентността на тези образи се изразява и в начина, по който са характеризирани. Един от летците казва за Йосарян: „Това побъркано копеле е може би единственият нормален човек, останал тук“ (141). Съдебната лекарска комисия констатира „пълна духовна тъпота и вроден кретенизъм. . . у Йозеф Швейк, който се изразява с думи, като: „Да живее негово величество Франц Йосиф I“, който израз е напълно достатъчен да осветли душевното състояние на Йозеф Швейк като несъмнен идиотизъм“ (33), но лекарите в лудницата го преценяват като „не особено интелигентен симулант“ и го освобождават. В действителност героят не употребява този лозунг наивно, той пародира монархическата власт, лишавайки я от всякакъв авторитет чрез постоянното свързване на името на негово величество със съвсем неподходяща обстановка и атмосфера от низкия бит. Още един типичен пример е сцената на арестуването на един от героите, затова че е казал, че „мухите засрали негово величество“, т. е. неговия портрет. Това е характерен случай на профаниращо снизяване на високото, на сближаване на близкото с далечното, типични за гротесковия тип художествен реализъм. Съветският литературовед М. Бахтин смята, че неговите корени се крият в карнавалната традиция, която винаги е била свързана с народното, неофициално светоусещане. Само в светлината на тази литературна традиция може да се разбере на пръв поглед несъвместимото съчетаване на военната тематика с комичния, гротесков начин на художествено изображение. Гротесковият реализъм в произведението на Хашек е обусловен от социалните сътресения при разпадането на Хабсбургската империя и преминаването към нов тип държава, а в „Параграф 22“ — от травмите в обществената психика, предизвикани от падането на нравствените устои, от отчаяната и безуспешна борба на личността да запази традиционните морални ценности или да създаде нови.

От особено важно значение е правилното тълкуване на амбивалентните образи на глупака и шута и специфичните идейни функции, които те изпълняват. Неразбирането на този съществен аспект в образите води до тяхното едностранчиво възприемане. В подобна грешка изпада американският критик Стърн, който на въпроса дали мнимият идиотизъм е съзнателна стратегия отговаря така: „Случайните бележки на автора показват, че тя [стратегията] е съзнателна: те подсказват, че образите на „идиота по рождение“, „слабоумния спекулант“ и „регистрирания луд“ са избрани умишлено. Все пак тези няколко открития за това, каква е истинската същност на героя, изглеждат небрежни и остават изолирани от останалата част на текста

и нищо не произтича от това, че са били доведени до знанието на читателя."[16] Тази интерпретация показва неразбирането на ролевата същност на този образ и идеите, които той внушава чрез преднамерената си шутовско-налудна поза. Както посочва Бахтин, „самото битие на тези фигури има не пряко, а преносно значение. Тяхното битие съвпада с тяхната роля и извън тази роля те въобще не съществуват."[17] Позицията на Стърн го довежда до противоречия в анализа на образа на героя. По-надолу четем: „Неговите [на Швейк] по-възмутителни идиотщини се извършват пред по-висшестоящите от него, докато сред обикновените войници той демонстрира доста здрав разум." Критикът намира, че поведението на героя е недостатъчно мотивирано, характерът — ненапълно изяснен, „сложността на неговия ум — неразкрита"[18]. До такива изводи може да се стигне, като се пренебрегва същностната страна на категорията амбивалентност. Противоположни аспекти от образа, всеки от които е обратно отражение на другия, се разглеждат отделно, изолирано един от друг. Това нарушава структурата на самия образ, тъй като двойствеността, съдържаща положителен и отрицателен полюс, е негова съществена черта. На лицемерието, користолюбието и тъпоумието на представителите на властта се противопоставят веселата хитрост, безкористното добродушие и здравият разум на глупака, неприемащ фалшивите условности на официалния свят и пародиращ всички претенции за сериозност и значимост.

Както вече отбелязахме, и двата романа в различна степен използват модела на карнавализирания жанр на приключенския роман, без да повтарят литературните образци, от които са били повлияни. В зависимост от идейно-художествените внушения, оформени от конкретните исторически условия, двамата автори използват нови изразни средства или традиционни средства с нова функция и художествено звучене при интерпретацията на военната тема, като по този начин осъвременяват и издигат на нов етап познатия литературен жанр. В своите художествени търсения те се опират на националната литература и на фолклора. В областта на военния роман Хелър продължава критическата линия на разобличаване на култа към войната и нейния фалшив, параден блясък, очертана от Крейн и Хемингуей, а по отношение на изразните средства откриваме влиянието на американската народностна комическа традиция (vernacular). Но у Хелър войната не се разглежда като частен аспект в живота на обществото, нейните закони действуват и в мирно време. Доминиращ образ е държавната институция — армията, затворът, лудницата — конкретен израз на обществените сили, които, отчуждени от личността, все по-осезателно застрашават нейната физическа, духовна и морална цялост. В „Добрия войник Швейк" Хашек се опира на традицията на класическия епос на големия път, в която вплита елементи от националната фолклорна култура при изобразяването на събития от Първата световна война и продължава по думите на Востокова „тази традиция, която бе положена от „Огънят" на Барбюс"[19]. Определящо влияние за изграждане на атмосферата на романа безспорно е оказало известното произведение на Рабле. Двете творби, които се споменават в „Швейк", и с които се правят аналогии, са „Дон Кихот" и „Гаргантюа и Пантагрюел". Модерната свръзка, какъвто е Швейк, се възприема като съвременен вариант на слугата или оръженосеца — „Какво собствено е бил Санчо Панса на Дон Кихот?" (194), разсъждава авторът. Образът на героя е замислен като съвре-

[16] J. Stern. Op. cit., p. 197.
[17] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 309.
[18] J. Stern. Op. cit., p. 198.
[19] С. Востокова. Цит. съч., с. 145.

менен „оръженосец“ — „лукав роб, който измисля най-различни хитро скроени трикове“ (194). Този тип герой може да проникне във висшите кръгове, има привилегията да узнае тайните на техния живот и след това по най-невинен начин, характерен за непоправимия глупак, да ги направи публично достояние с цел разобличаване и осмиване. Този комбиниран образ на глупавия слуга в неговите съвременни варианти е изключително ефикасно познавателно средство и изобличително оръжие.

Извор на жизнерадостния и здрав смях в романа са картините на пиршества, издържани напълно в духа на Рабле. Както вече стана дума, поне половината от действието се развива в кухнята, в кръчмата, на войнишката трапеза, навсякъде се яде и пие, това е основната дейност на героите. Всяко ядене е описано подробно, следват дълги изброявания с характерните преувеличения по отношение на погълнатото количество и дискусии по вкусовите качества на ястията и питиетата и т. н. Както при Рабле, така и у Хашек тези образи утвърждават здравото, материалното, отхвърлят всичко абстрактно, отвлечено и високо. Те са свързани преди всичко със съзидателното начало. На места тези образи са и в съчетание с образа на смъртта — типична черта за художествения почерк на Рабле, където на преден план изпъква амбивалентността — смъртта едновременно унищожава и ражда. Ето една характерна сцена от романа на Хашек: „Муцуните на писарите също лъщяха от мазнина, санитарите пръхтяха от удоволствие. Само на няколко крачки в страни от този рог на изобилието (отново типично раблезиански образ — б. а., Й. К.) се търкаляха неразчистени още следи от последното сражение. . . Навсякъде се виждаха шрапнели, а някъде много наблизо изглежда бяха погребани труповете на убити войници, защото страшно миришеше на мърша“ (692). Въпреки че смъртта постоянно дебне войниците, за момент тя е победена и те се радват на живота по най-примитивния и същевременно най-естествен начин — чрез храната. Картини на пиршества в „Параграф 22“ не откриваме. С образа на „веселата смърт“ се срещаме само веднъж — в споменатата финална сцена, на която се дължи и умерено-оптимистичният тон, с който завършва романът. Мотивът за вездесъщата, насилствена смърт намира обобщен израз в образа на „войника в бяло“, който периодично се появява в болницата — единственото място, където Йосарян се чувствува в безопасност и разиграва карнавални сцени. Тези сцени са особен вариант на веселото време, защото запазват само формално своя характер. Постепенно те се изпразват откъм веселото си съдържание и смехът се превръща в плач. Когато войниците „събрани в шумна, жизнерадостна дружина се върнаха след тъпия холивудски фарс, войникът в бяло беше пак в отделението. Дънбар изпищя и примря“ (439). Този образ разбива всички илюзии на летците, че могат да намерят някъде спокойствие и сигурност. Войникът в бяло прилича на „стерилизирана и напълнена със слама мумия“, която кара всички да се чувствуват неудобно и неспокойно, но те изпадат в истински ужас, когато Дънбар открива, че са го откраднали. „Отвътре е кухо като шоколаден войник. Просто са го откраднали и са оставили гипсовата превръзка“ (442). Войникът в бяло е загубил напълно своята идентичност, изчезнал е, вследствие на което се извършва зловеща метаморфоза — самата смърт се появява в неговата маска. При всяко свое появяване тя взема по една жертва измежду болните — този път са „изчезнали Дънбар“. Нелепостта и неестествеността на явлението се отразява и в текста — неочакваната и невероятна употреба на глаголната форма внушава не само идеята за ирационалната логика на събитията, но и за безсилието на героите; с тях се манипулира, те са превърнати в марионетки, в неодушевени предмети. Мотивите за маската и марионетката се преплитат, като придобиват дълбоко трагичен и

мрачен оттенък, определен от присъствието на действителната, нелепа смърт. В романа карнавалното време, което е част от индивидуалното време на героя, бива постепенно изместено от мъртвото, ужасяващо пространство на абсурда. Карнавалният мотив на маската вече функционира като образ от абсурдистката техника — тя се превръща не само в „материализиран" образ на нелепата смърт, но и олицетворява „нищото" — основно понятие на абсурдисткото светоусещане.

Влиянието на творбата на Хашек върху „Параграф 22" е безспорно. Основание за този извод ни дават подобни или аналогични ситуации в двата романа, образите на главните и на някои второстепенни герои. Дори и идеята за желязната, ирационална логика на параграф 22 откриваме в „Швейк", където четем: „обикновено тук се губеше всякаква логика и побеждаваже §, § душеше жертвите си, § просеше, § съскаше, § се смееше, § заплашваше, § убиваше и не прощаваше. Тук съдиите бяха жонгльори в закона, жреци на буквата в кодекса, палачи на обвиняемите, тигри в австрийската джунгла, които премерваха скока си върху обвиняемия според номера на параграфа" (38). Твърде вероятно е Хелър да е бил под влияние точно на този откъс, подсказал заглавието и основната идея да неопровержимата и безпощадна логика на параграф 22, която действува във всички сфери на обществото, проявява се в дейността на държавните институти, парализира всякаква инициатива, всеки опит за прозрение:

„Имаше само една засечка и това бе параграф 22 — според него онзи, който при действителна и непосредствена опасност е загрижен за собствената си сигурност, има напълно здрав разум. Ор беше луд и можеше да бъде отчислен от летателния състав. Единственото, което трябваше да направи, беше да поиска да го отчислят; но щом поискаше, той нямаше да бъде вече луд и трябваше да участвува в полети и занапред, а щеше да бъде здрав, ако не участвуваше, но щом беше здрав, трябваше да продължава да лети. Ако летеше, щеше да бъде луд и нямаше да трябва да лети, значи беше здрав и трябваше да лети" (60—61). Човек се оплита в това мъчително, кръгообразно движение на мисълта, в нейните безпосочни криволици, за да стигне там, откъдето е тръгнал, без да може да проумее нищо. Параграф 22 отлично демонстрира омагьосания кръг на военната машина. По неговата логика са построени голяма част от диалозите в романа, например разпита на Клевинджър.

„Точно какво, дявол да ви вземе, сте искали да кажете, копеле такова, когато сте казали, че не можем да ви накажем? — рече ефрейторът, който знаеше стенография, четейки стенограмата си.

— Много добре — каза полковникът. — Точно какво искахте да кажете, дявол да ви вземе?

— Не съм казвал, че не можете да ме накажете, сър.

— Кога? — каза полковникът.

— Кога какво, сър?

— Пак ми задавате въпроси.

— Виноват, сър. Май че не разбирам въпроса ви.

— Кога сте казвали, че не можем да ви накажем? Не разбирате ли въпроса ми?

— Не, сър, не разбирам.

— Вие вече ни казахте това. Сега отговорете на въпроса ми.

— Но как мога да ви отговоря?

— Пак ми задавате въпроси.

— Виноват, сър. Но аз не зная как да отговоря. Никога не съм казвал, че не можете да ме накажете.

— Сега ни казвате кога сте го казали. Аз ви питам, кога не сте го казвали“ (100).

В този дух разпитът продължава на още пет страници, без да се стигне до някакъв резултат. Той би могъл да продължи до безкрайност. Поразява неговата елементарност и налудничавост. Героите са неспособни да общуват чрез езика. Всеки от тях „пее“ своя партия, но това не е невинна игра, защото коства живота на Клевинджър. Диалозите в произведението са построени по модела на диалозите в абсурдистката драма — прозрачни, лишени от всякаква логична мисъл, те имат кръгообразна структура. Зад тях ясно се долавят нелепостта на явленията и деформираната човешка психика. Намираме се в лабиринт от несвързани фрази, изпъстрени с изобилие от ругатни и хулни думи. И тези елементи от карнавализираната литература функционират тук само с отрицателен знак. Те също са изгубили своята амбивалентност, веселия, снижаващ, но едновременно с това и възраждащ смях; превърнали са се в застинали отломки, в оскърбителни фрази. Отнета им е най-важната функция — да премахнат йерархичните граници чрез фамилиарността и поставят речта извън всякакви условности. Диалозите в романа най-ясно демонстрират специфичното сраставе на двете литературни традиции — карнавалната и абсурдистката.

Диалозите в „Швейк“ си приличат с тези от „Параграф 22“ по начина, по който осмиват глупостта и некадърността на командуващите, тяхната неграмотност и тъпоумие. Такъв пример е епизодът с „новия шифър“, който откриваме и в двата романа, разкриващ кретенизма и налудничавостта на най-висшия команден състав. Но оттук започва и разликата. Да вземем още един аналогичен пример — разпита на Швейк:

„Himmel Donnerwetter! Значи той изобщо не мисли. А защо бе, сиамски слоне, защо не мислиш?

— Аз не мисля, господин докторе, защото това е забранено на войниците в казармата. Когато служех в деветдесет и първи полк, нашият господин капитан казваше: „Войникът не бива да мисли. Вместо него мислят началниците му. Щом войникът започне да мисли, той вече не е войник, а някакъв си вълшлив цивилен. Мисленето не води. . .“

— Затваряйте си устата! — прекъсна го разярeният председател на комисията. — За вас ние събрахме достатъчно сведения. . . Der Kerl meint: man wird glauben, er sei ein wirklicher Idiot. Вие не сте никакъв идиот, Швейк, хитър сте, изпечен сте, негодяй сте, уличник, мошеник, разбирате ли. . .

— Тъй вярно, разбирам.

— Казах ли ви да си затваряте устата, не чухте ли?

— Тъй вярно, чух. Вие казахте да си затварям устата.

— Himmelherrgott, затворете я тогава, щом съм ви заповядал, знаете много добре, че не бива да плямпате.

— Тъй вярно, знам, че не бива да плямпам“ (77).

Репликите на разпитващите разкриват неспособността им да разсъждават; те говорят с клишета и избухват в поток от ругатни, когато не могат да измислят удачен отговор, да вземат решение или да се ориентират в обстановката. Репликите на Швейк (и на Йосарян) са преднамерено объркващи, пародиращи всякакви максими и закони. Но докато в „Параграф 22“ героите използуват езика само като защитно средство, Швейк изгражда нападателната си тактика върху него. Той може да застави началствата да изслушат дългите му обяснения, в които прави индиректен коментар на конкретния случай чрез анекдот или някаква история. Този основен похват в „Швейк“ откриваме у Дикенс, в неговите „Посмъртни записки на клуба Пикуик“,

където Сам Уелър коментира по същия сладкодумен и словоохотлив начин ситуациите и изказванията на героите.

Швейк се забавлява с глупостта на своите началници, пародийното слово е неговото най-силно оръжие. Съвсем по друг начин стоят нещата в „Параграф 22“. Не бихме могли да кажем, че по време на разговорите героите се забавляват. Произтичащият от гротескните ситуации хумор е адресиран по-скоро към читателя. Съзнанието на самите герои е заето с нещо много по-важно — с мисълта как да оцелеят, да се измъкнат от положението. Те нямат възможност да се изкажат, най-малко да коментират словесно ситуацията. Бихме могли да приемем техните пантомимни жестове и в някои случаи символичното им поведение за своеобразен коментар. Фразите са кратки, накъсани, не изразяват ясна, завършена мисъл. Самият език се разпада, той не е в състояние да изпълнява своята основна, комуникативна функция. Деструкцията, характерна за всички сфери на обществото, се отразява и в този аспект на човешката дейност. Комуникацията повече е невъзможна, защото е настъпило пълно отчуждение между хората, вследствие на разрушаването на нравствено-ценностната система.

Темата за отчуждението е доминираща в „Параграф 22“. Тя е адекватно художествено отражение на реални, дълбоко трагични явления. За здравия народен дух в началото на века са все още чужди песимизмът, нихилизмът и интелектуалният скепсис на годините след Втората световна война. И все пак въпреки мрачните нотки всяко сатирично произведение в същността си е оптимистично, защото „внушава и чувството за надежда“[20].

Разглеждайки двете произведения, не можем да не си спомним думите на Ю. Фучик: „Швейк е международен тип, войникът от всички империалистически армии. . . „Швейковци“ се срещат и там, където Хашек е въобще неизвестен.“[21] Йосарян е потвърждение на извода на Фучик.

Опирайки се на богатата традиция на сатиричния жанр, като съчетават елементи от световната и националната класика, Хашек и Хелър дават нова интерпретация (всеки за своето време) на общочовешки и валидни за всички епохи теми. Те използуват по неконвенционален начин традиционни форми и изразни средства за пресъздаването на качествено нов жизнен опит. В сравнение със своите предшественици съвременният поджанр на сатиричния военен роман демонстрира изключителна изостреност на художествените форми, довеждане до крайност на сатиричната деформация, която е пропорционална на степента на деформация в обществената и индивидуалната психика. Жанрът на сатирата и гротеската е особено предпочитан днес в Америка. Не случайно О'Конър обяви гротеската за американски жанр, „получил развитие в отговор на особеностите на нашето време“[22], — най-адекватна художествена форма за пресъздаване на съществуващите аномалии и диспропорции в съвременното американско общество.

Голямата популярност на „Добрия войник Швейк“ и на „Параграф 22“ се дължи не само на художественото майсторство на техните автори, но и на широкия обхват от идейни внушения. Те надхвърлят рамките на традиционния антимилитаристичен роман и имат определено антирежимен характер. Чрез гротесковия начин на изображение, който позволява съчетаването на комичните жанрове с трагичното светоусещане, двамата писатели ни заставят да преоткрием „познатия“ ни свят, да потърсим нови перспективи.

---

[20] М. Менделсон. Американская сатирическая проза XX века. М., 1972, с. 22.
[21] Ю. Фучик. Цит. съч., с. 53.
[22] W. O'Connor. The Grotesque: An American Genre. Carbondale, Southern Illinois, University Press, 1962, p. 6.

Schweik and Yossarian

Yonka Krusteva

(S u m m a r y)

The literary archetype for the two famous heroes, — that of the rogue, the wise fool, the clown and the mock madman, came into prominence in the literature of the Middle Ages and was used primarily for satirical purposes. The present work considers "The Good Soldier Schweik" and "Catch 22" to be the product of the interplay between two powerful traditions — that of the absurd and the carnival, the pageant, the peculiar blending of which leads to a new way of rendering and assessing reality, in conformity with the historical moment. It explores in more detail the similarities and dissimilarities between the two novels. Both workds could be regarded as different stages in the development and metamorphosis of the tradition of the carnival. In "The Good Soldier. . ." this tradition is dominant, a perfect means for the rendition of the victory of the strong, unquenchable spirit of the people over the senility of the military machine, while in "Catch 22" we discover only elements of this tradition, which are sheered of their characteristic ambiguity and function only in their negative meaning. This peculiar deformity of the carnivalesque imagery is to be explained with the tragic awareness of the absurdity of human existence, which often informs the literature after World War II.

Utilizing the rich tradition of satire, combining elements both from world and national literature, Hashek and Heller offer a new interpretation (each in his own epoch) of themes which are valid and significant for all times, blending in an unorthodox way traditional literary forms and artistic devices to render intrinsically different experience. They go beyond the boundaries of the traditional war novel and have an antiestablishment orientation.

Bulgarische Motivik im dramatischen Schaffen des 17. Jahrhunderts in Deutschland

Emilia Stajčeva

Die Untersuchung von bulgarischer Motivik im dramatischen Schaffen des 17. Jh. in Deutschland gehört in den Bereich der vergleichenden Literaturwissenschaft, der zum Gegenstand die historisch-genetische Entstehungsgeschichte literarischer Werke hat. Vom Produktions-Ästhetischen her rückt methodologisch der Autorenbezug zur Wirklichkeit ins Blickfeld der Forschung.

Wir haben es mit einer Frage der kulturellen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Bulgarien zu tun, die sich dank den spezifischen gegenständlichen Möglichkeiten der literarischen Weltaneignung — infolge der sprachlichen Aussage des Bewußtseins — realisieren. Im konkreten Fall geht es um eine geradlinige Rezeption, um die Aufnahme bulgarischer historischer Motivik ins deutsche literarische Gut. Der Inhalt der ersten Komponente der Relation Wirklichkeit—Literatur besteht in einer Geschichte gewordenen Wirklichkeit. Repräsentativ ist die synthetische Form einer Geschichtsdichtung, die noch nicht die Trennung von der Geschichtsschreibung der kommenden Aufklärung kennt. Daß die großen Ereignisse der Vergangenheit dabei gewöhnlich den Gegenstand für die Gattung des Dramas abgeben, ist durchaus zwangsläufig.

Das große Geschehen aus der bulgarischen Vergangenheit, das motivisch im Drama des 17. Jahrhunderts anwesend ist, bilden die Ereignisse um den Khan Krum.[1] Die Persönlichkeit von Khan Krum selbst, deren literarische Gestaltung nun das Interesse auf sich lenkt, wird nicht zum ersten Mal im 17. Jh. erwähnt. So z. B. entdecken wir sie bereits zu Beginn des 12. Jh im französischen Epos von Roland. Im 16. Jh. idealisierte Montaigne das Land Krums. H. Gregoire versucht zu beweisen, daß der Prototyp Prosperos im „Sturm" Shakespeares der bulgarische Khan Krum sei.[2] Das Interesse für Krum und die Bulgaren intensiviert sich mit dem angehenden 17. Jh.

Das Vorhandensein von bulgarischer Motivik im Drama des 17. Jh. in Deutschland ist genetisch mit den untereinander verquickten produktiven, vermittelnden und rezeptiven Seiten des literarischen Prozesses zu erklären. Zwei sind die Wege, auf welchen der bulgarische Stoff aufgenommen wird. Der eine verkörpert jene Art von Motivwandlung, bei der die historischen

[1] Bulgarische Sujets aus dem 9. Jh. sind festgestellt auch in Stücken, die im Kloster Clermont aufgeführt worden sind. Vgl. Р. Заимова. Й. Й. Иванов и френско-българските отношения. — Ез. и лит., 1978, № 3, 88—89.

[2] А. Грегоар. Българският произход на Шекспировата „Буря" — Родина, 1939, № 2, с. 54 и сл.

Persönlichkeiten und Ereignisse in den folgenden Umarbeitungen von Sagen und Legenden solcherart aufgelöst sind, daß sie oft auf den ersten Blick nicht erkennbar sind. Beim anderen Weg ist die Bindung an die historische Quelle nicht zerrissen. Auch in der dichterischen Gestaltung bleiben Persönlichkeiten und Ereignisse in ihrem historischen Kontext. Exemplarisch wären für den ersten Fall „Die schöne Sidea" von Ayrer und für den zweiten — die Leo-Armenius-Dramen von Gryphius und einigen Jesuitendramen unter dem gleichen Titel.

Die „Komödie von der schönen Sidea" stammt vom Nürnberger Notar und Prokurator Jakob Ayrer (1543—1605) und muß um die Wende vom 16. zum 17. Jh. entstanden sein. Das nicht verblaßte literarhistorische Interesse für dieses Werk weckte Ludwig Tieck, indem er es im Bezug zu Shakespeares „Sturm" und der Schreibweise der englischen Komödianten sah. G. Becker führte später Ayrers „Sidea" und Shakespeares „Sturm" nebst einer Erzählung aus den „Noches de invierno" des Spaniers Antonio de Eslava auf eine gemeinsame Quelle zurück, die allem Anschein nach eine verschollene italienische Erzählung ist.[3]

H. Gregoire stellt die Hypothese auf, die bulgarisch-byzantinischen Beziehungen im frühen Mittelalter hätten zum großen Teil den Stoff für die italienische Urerzählung und damit für die drei erwähnten Werke abgegeben. Obwohl Gregoire die drei Werke in vergleichender Analyse behandelt, geht es ihm vorwiegend um die Herausarbeitung der „bulgarischen Herkunft" des Shakespeareschen Stückes. Auf die bulgarische Thematik bei Ayrer geht er ausdrücklich nur einmal ein — im Zusammenhang mit Runzifal und Ludolfs Zauberkunst.

Gregoire baut seine Hypothese auf zwei Namen in der Erzählung von Eslava auf: Nicephorus und Dardanos. Der erste ist König der Griechen, der zweite — der Bulgaren.[4] Als weitere historische Quellen betrachtet Gregoire die Eregnisse aus dem 11. Jh. im Westen Bulgariens um den Zaren Samuil und seine Tochter Kossara, die Sagen, die an Dukleja anknüpfen usw.

Methodisch geht Gregoire von der Annahme einer Sagenverschiebung vom Osten nach dem Westen aus, die neben anderem zur Verknüpfung der beiden historischen Persönlichkeiten von Krum und Samuil führt. Die Bemühungen, mehrere Momente aus der bulgarischen Geschichte aus der Erzählung Eslavas herauszuinterpretieren, hinterlassen den Eindruck von beabsichtigt und gesucht. Die Erklärung, Mavro Orbinis „Geschichte der Slaven", erschienen 1601, könnte dem Autor des verschollenen italienischen Werkes kompakt den gesamten Stoff bieten, überzeugt nicht. Es genügt nur darauf hinzuweisen, daß nach der neuesten Forschung J. Ayrer sein künstlerisches Schaffen um das Jahr 1602 — und nicht 1605, wie Gregoire es angibt! —, beendet. Es ist weing wahrscheinlich, daß im Laufe von nur einem Jahr der literarische Prozeß mit seiner rezeptiven und produktiven Seite den Bogen von Orbinis Geschichte über das italienische Werk bis zur „Komödie von der schönen Sidea" schlagen kann.

Bei aller Distanz zur spekulativen Interpretationsweise flößt Respekt ein die Vermutung — in Analogie zu den Figuren von Nicephorus und Dardanos —, daß genetisch der Gestalt von Ludolf in Ayrers Stück der bulgarische Khan Krum zugrunde liegt.

---

[3] Vgl. G. Becker. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1907, p. 155 ff.

[4] А. Греоар. Цит. съч., с. 10. Die Namen kommen in der Überschrift vor: „Hier erzählt man vom Stolz der Könige Nicephorus und der Verbrennung seiner Schiffe sowie von der Zauberei des Königs Dardanos". (Übersetzt aus dem Bulgarischen von mir — E. S.).

Solcherart stellen wir die verkappte, in ihrer historischen Form aufgelöste Anwesenheit von Krum — auf dem Hintergrund der bulgarisch-byzantinischen Beziehungen — in einem neueren dramatischen Werk in Form von Knittelversen fest, das zur frühesten bürgerlichen Literatur in Deutschland gehört. Ludolf ist durchaus nach dem für Ayrers Stücke typischen simplen schwarzweißen Figurenschema, das allein Moral und Burleske erzielt, gestaltet.

Der ernsten Handlungslinie dieses deutschen Prospero ist — in Anlehnung an die englische Spieltechnik — die komische Parallelhandlung der Bauern und Kleinbürger (an der Spitze mit dem narrenähnlichen Müller) gegenübergestellt. Krum-Ludolf ist im Lichte der historischen Tradition von Theophanes konzipiert, obwohl nicht so ausgeprägt wie bei Eslava. Dem grausamen christlichen Nicephorus wird dort der friedliebende heidnische König der Bulgaren, der Zauberkunst mächtig, entgegengesetzt. Auch Ayrers Ludolf ist Heide und Zauberer.

Für die Erschließung der kulturellen Wechselbeziehungen ist die Erforschung derjenigen Werke von größerer Bedeutung, die bulgarische Motivik in ihrer historischen Authentizität bewahrt haben, d. h., bei denen die Bindung an die historische Quelle klar erkennbar ist. Das Exempel dafür im 17. Jh. ist, wie erwähnt, die literarische Bearbeitung des Leo-Armenius-Stoffes. Bekannt sind bisher das Trauerspiel „Leo Armenius oder der Fürstenmord" von Andreas Gryphius (1646) sowie die Jesuitendramen „Leo Armenius seu Impietas punita" (1645) von Joseph Simon Anglus (in Neulatein) und das sogenannte Luxemburger Stück (1630), erhalten in französischer Sprache im Argentum und der Perioche. Denen folgen im 18. Jh. noch zwei Dramen, Umarbeitungen von Simons Werk[5], die außerhalb des gesetzten Interessenkreises sind: in Hildesheim 1718 und in Julich 1755.

Gattungsgemäß scheint der Dramentypus des 17. Jh. besonders geeignet für einen Leo-Armenius-Stoff zu sein. Wir gehen von der Ansicht aus, daß das Drama — in der Kontinuität seiner griechischen und mittelalterlichen Gattung — vom Mythos lebt, der „nicht in irgendeinem Gegensatz zur Geschichte, sondern (. . .) in einem konkreten Sinn Wirklichkeit ist"

Der Leo-Armenius-Stoff ist der Geschichte von Byzanz zu Beginn des 9. Jh. entnommen: Leo Armenius, angesehener Feldherr des byzantinischen Heeres, hat den Kaiser Michael I Rhangabe — wegen seiner Kriegsverluste durch die Bulgaren — vom Thron entfernt und ist selbst Kaiser geworden. Er gehört zu der Partei der Bilderstürmer. Den Thron besteigend, vergißt er seine alten Kriegsgenossen. Unter den letzteren ist auch Michael Balbus, der gegen ihn eine Verschwörung vorbereitet. Die Verschwörung wird entdeckt und Michael zum Tode verurteilt. Die Kaiserin erbittet, daß die Vollstreckung des Todesurteils nach Weihnachten vertagt wird, Leo wird ermordet und Michael zum Kaiser ernannt.

Leo Armenius ist kein anderer, als der in der bulgarischen Geschichte bekannte Leo der Armenier (813—820), emporgestiegen als Feldherr in den Kriegen mit den Bulgaren zur Zeit des Khan Krum (803—814) und Zeuge seiner Glanzherrschaft. Er schließt auch den berühmten Vertrag des 30-jährigen Friedens mit Krums Nachfolger Omurtag. Es ist folglich evident, wenn die literarische Bearbeitung des Leo-Armenius-Stoffes auf dem Hintergrund der byzantinisch-bulgarischen politischen Beziehungen erfolgt. Hervorzuheben ist, daß gerade zu dieser Zeit die ersten diplomatischen Kontakte des bulgarischen

[5] W. Harring. Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. — In: Hermaea. (5) Halle, 1907, 132—147.

Staates mit Westeuropa und spezieller mit dem Frankenreich zustandekommen. Die Wahl des Leo-Armenius-Stoffes ist durchaus im Theaterstil des 17. Jh. zu sehen. Theater bedeutet in der Zeit des Barock Schaustellung repräsentativen Geschehens. Es wird nicht auf ein verfeinertes Innenleben, sondern auf Bedeutung im öffentlichen Leben gepocht. Die Hinwendung zur historischen Vergangenheit entspricht den Forderungen des Tages. Im 17. Jn. ist sie durchaus staatlich-politischen Zwecken untergeordnet, zumal die Herrscherproblematik zum wichtigsten Gegenstand des barocken Trauerspiels wird. Die schon seit der Renaissance und dem Humanismus vorhandenen Voraussetzungen zur Entstehung des eigentlichen Geschichtsdramas in Deutschland[7] sind geprägt durch den zeittypischen Anspruch auf faktisches Wissen. F. Sengle hebt hervor, daß bei der damaligen Verbindung zwischen dem Historischen und Poetischen — mindestens im äußeren Sinne — dramatische Werke mit historischen Namen und Vorgängen keine Seltenheit gewesen sind; obwohl sie vorwiegend zur Illustration des Zeitgeschichtlichen dienen.

Die im Gefolge der Humanisten breit gewordene Bildungsschicht bezeugt ein Interesse für die Vergangenheit von Byzanz. Die Byzanthologie, in Deutschland gegründet im 16. Jh., hat ihre ersten Forschungen und Publikationen registriert.[8] Das Interesse für Byzanz durfte man in Verbindung setzen auch mit der „großen Idee" von der Befreiung der durch die Osmanen unterdrückten christlichen Völker, die sich besonders im 17. Jh. einer weiten Popularität erfreut.[9]

Die Anwesenheit Bulgariens in den Leo-Armenius-Dramen ist nicht das Ergebnis einer unmittelbaren Hinwendung zu seiner Geschichte, sondern erfolgt über die Vermittlung einer anderen nationalen Geschichte. Die Quellen für den literarischen Stoff sind die byzantinischen Schriften das „Compendium historiarum" von Cedrenus und die „Epitome historion" von Zonaras, welche im 17. Jh. dem deutschen Leser als Lektüre zugänglich waren.[10] Gryphius nennt sie in seiner Vorrede, Simon verweist auf die Kirchengeschichte Baronius', die jedoch auf die byzantinischen Historiker zurückzuführen ist. Obwohl wir über keine Angaben in bezug auf das Luxemburger Stück verfügen, ist nach der Handlungsanlage auf die byzantinischen Quellen zu schließen.

In der Literaturgeschichte hat bereits Zeidler 1891 auf die Beziehung zwischen der Tragödie von Gryphius und derjenigen von Simon aufmerksam gemacht. Einige Jahre später spricht Harring die begründete Meinung aus, daß Gryphius das Stück Simons nicht gelesen, aber es bei einer Aufführung in Rom 1646 gesehen haben könne.[11] Der Einfluß der Jesuitentragödie Simons ist im Entschluß von Gryphius zu erkennen, ein protestantisches Gegenstück zu ihr zu schreiben.[12] Gryphius verdankt demnach dem Jesuiten die Wahl seines Sujets.

Die Bulgaren werden im Luxemburger Stück und bei Gryphius genannt, also in denjenigen Werken, die unmittelbar an die byzantinischen Historiker anknüpfen.

---

[6] V. Gjuzelev. Bulgarisch-fränkische Beziehungen in der ersten Hälfte des 9. Jhr. — Byzantinobulgarica, 2, Sofia, 1966.

[7] F. Sengle. Das historische Drama in Deutschland. Stuttgart, 1949, p. 8.

[8] Vgl. Д. Ангелов. История на Византия. Ч. I. С., 1965, с. 4.

[9] Vgl. G. Sergheraert. De la Chanson de Roland an Capitain Conan. Paris, 1963, p. 127.

[10] A. Heisenberg. Die byzantinischen Quellen von Gryphius' „Leo Armenius". Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, No. 1, Bd. 8. Weimar, 1895.

[11] W. Harring. Op. cit., p. VII.

[12] P. Stachel. Seneca und das deutsche Renaissancedrama. — In: Palaestra XLVI, Berlin, 1907, p. 357.

Wie und inwiefern Bulgarien in beiden Tragödien aufgenommen ist, können wir abgerundeter nur in bezug auf Gryphius' Werk schließen, da wir, wie erwähnt, das Luxemburger Stück nur als Argumentum und Perioche besitzen. Dafür aber ist mit Nachdruck der Platz hervorzuheben, welchen Gryphius — zum Unterschied vom anonymen Verfasser des Luxemburger Stückes — in der Geschichte der deutschen Literatur einnimmt. Während er neben Fleming das eindrucksvollste lyrische Talent seines Jahrhunderts ist, so ist er zweifelsohne sein bedeutendster Vertreter auf dem Gebiet des Dramas: die Tragödie „Leo Armenius" gilt als das erste deutsche Kunstdrama.

Die Gestalten von Khan Krum und den Bulgaren stehen nicht im Mittelpunkt der Handlung im Werk von Gryphius. Sie erscheinen am Rande des Geschehens. Eine agierende Bulgaren-Person fehlt. Und doch ist die Anwesenheit Bulgariens bei einer faktgetreuen Behandlung des genannten Sujets unumgänglich. Entstanden als erster Staat auf byzantinischem Boden, bildet Bulgarien nach einer Epoche von ununterbrochenen Kriegen mit Byzanz — besonders nach der zweiten Hälfte des 8. Jh. — die große Gefahr für Konstantinopel. Daher sind die Namen von byzantinischen Kaisern, Feldherren und Patriarchen, die in der Tragödie genannt werden, eng mit der bulgarischen Geschichte verbunden. Dies bezieht sich außer auf die genannten Hauptpersonen Leo V. und Michael Balbus noch auf Michael I Rhangabe, Mauricius, Fokas, Iren, Konstantin u. a. Im Laufe der Erwähnungen nennt Gryphius auch den Namen der „Bulgarei". Im Kontext der Verse, in welchen Bulgarien vorkommt, geht es um eines der ersten bedeutenden Ereignisse des jungen bulgarischen Staates, nämlich um die Bitte Justinians II. an den bulgarischen Herrscher Tervel um Hilfe im Jahre 705. Bulgarien ist der einzige Staat, welchen Gryphius namentlich in seiner Tragödie erwähnt.

Außer den Stellen, wo der dramatische Schriftsteller ausdrücklich von den Bulgaren spricht, ist auch in anderen Fällen mehr oder weniger indirekt die Rede von ihnen.

Wir sind berechtigt anzunehmen, daß unter dem Begriff „Feinde" — im außenpolitischen Sinne — meistens die Bulgaren zu verstehen sind. Es scheint, daß Gryphius auch mit „Barbar" und „Thraker" vor allem die Bulgaren nennt. Einige Male werden im Schauspiel geographische Bezeichnungen erwähnt, bei denen man Bulgarien assoziiert: Ister, Hemus, zum großen Teil bei Pontus, Bosphorus und Hellespont. Die Himmelsrichtung „Norden" läßt auch an einigen Stellen an das bulgarische Land denken.

In der Erwähnung mancher historischer Ereignisse, ohne die ausdrückliche Nennung der Bulgaren, entdecken wir Momente aus deren Geschichte.

Der Name der Bulgaren ist in der Tragödie mehrmals ausgesprochen. Wenn ich formuliert habe, daß man in vielen Fällen unter „Feinden" Bulgaren versteht, so ist zu unterstreichen, daß sie apodiktisch als Feinde von Byzanz bezeichnet sind. Balbus charakterisiert sie durch ihren Trotz. Das Gleiche tut auch Leo. Der Bulgare sei „der Christenfeind". Wie bekannt, ist nicht etwa Gryphius der erste, der die Bulgaren als grausam schildert. Sie sind noch lange bevor sie auf die Balkanhalbinsel gekommen sind, als die „Geißel Gottes" angesehen worden.

Der größte Platz ist den Bulgaren dort eingeräumt worden, wo es sich um die Ereignisse handelt, die mit Khan Krum verbunden sind. Der Name des bulgarischen Khans wird zwei Mal erwähnt, und zwar schon bei der Aussage des dramatischen Konflikts während der ersten Begegnung zwischen Michael und Leo. Im langen Monolog Leos sind die wichtigsten Momente seiner Beziehung zu den Bulgaren verdichtet, in denen Krum im Mittelpunkt steht. In den Erklärungen Leos darüber, wie er zur Macht gelangt sei, ist die Schlacht

bei Bersinikia (813) gemeint; unter 'der Schmach' wird die Köpfung Nicephorus (811) in der Varbica-Schlucht assoziiert. Im Zusammenhang mit 'der Rache' könnte der Überfall auf Krum am Ufer des Goldenen Horns (813) angedeutet sein. Sollte letzteres der Fall sein, müßten wir daraus schließen, daß Gryphius zwei historische Ereignisse vermischt: den Versuch, Krum zu ermorden und seinen Tod. Der Inhalt der entsprechenden Verse erinnert verblüffend an das von Leo in die Provinzen geschickte falsche Schreiben, er habe Krum getötet. Diese Abweichung Gryphius' von der historischen Wahrheit zwingt die Überlegung auf, daß er auch westeuropäische Quellen benutzt hat. Die Kontaminierung, welche Gryphius mit beiden Ereignissen macht, scheint die Vermutung von V. Zlatarski zu bekräftigen, (obwohl auf künstlerische Weise), daß deren Verschmelzung in der Chronik von Einhart möglich ist.[13]

Die letztgenannte Episode aus der Geschichte Bulgariens — nämlich Krum und sein Heer vor Konstantinopel — ist allem Anschein nach Gegenstand künstlerischer Gestaltung auch im Luxemburger Stück, in der 3. und 4. Szene des 11. Aktes.[14]

In der ersten Szene erzählen Hirtenknaben Michael Balbus, wie die Bulgaren Konstantinopel belagert und die ganze Ebene verwüstet haben und teilen ihre Freude mit, daß die Belagerung aufgehoben ist. In der nächsten Szene tritt Kaiser Leo. darüber überaus befriedigt auf, er führt Bischöfe und Prälate zusammen und erläßt das Verbot der Bilderverehrung.[15] Aus der Inhaltsangabe ist zu ersehen, daß auch im Luxemburger Stück die Bulgaren, wie im Werk von Gryphius, einseitig — als Krieger und grausame Feinde von Byzanz — geschildert sind.

Zum Unterschied von „Leo Armenius" des Gryphius' liegt der Schwerpunkt des Ideengehaltes allerdings bei der religiösen Problematik. Der Konflikt zwischen Leo und Balbus entspringt dem berüchtigten Kampf am byzantinischen Hof zwischen beiden Parteien der Bilderstürmer und der Bilderverehrer.

Die Anwesenheit der bulgarischen historischen Motivik im Drama des 17. Jh. ist in direkter Abhängigkeit von der politischen und religiösen Zielrichtung der Werke. Während der Protestant Gryphius mehrmals die Bulgaren und deren Khan nennt, fehlt im Gegenstück zu seinem Trauerspiel, in dem „Leo Armenius" des Jesuiten Simon, die direkte Erwähnung von bulgarischen Namen. Gryphius' Interesse ist allein der Staatsproblematik und dem Eigenwert der Persönlichkeit gewidmet. Der dramatische Konflikt wird hervorgerufen durch die „Unzufriedenheit eines verdienten Mannes mit dem, was er für seine Taten zur Belohnung erhalten hat"[16]. Für Simon steht die über alles triumphierende Kirche folglich auch über dem Staat.

---

[13] Auf die konkreten Interpretationen der Stellen im Trauerspiel Gryphius', die die bulgarische Motivik austragen, sowie auf deren Angaben verzichte ich hier und verweise auf: Е. Стайчева. За хан Крум и българите в една немска пиеса от XVII в. — Изв. Инст. лит., кн. 21, 1972, с. 343 и сл.

[14] „Leon l'Armenien. Tragedie representee a Luxemburg le 12. de Septemb. 1630 par la jenesse du College de la Compagnie de Jesus. Dediee. . . Pierre Fisch." Das Szenar des Luxemburger Stückes befindet sich in der Staatsbibliothek zu Luxemburg. Es ist das Verdienst von W. Harring, es für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Vgl. W. Harring. Op. cit., p. 126 ff.

[15] Die beiden Szenen in der Originalsprache der Perioche lauten: „Scene 3. Quelques pastoureaux vont racontant a Balbus comme les Bulgares assiegens d'entendre que le siege est leve. Scene 4. L'empereur tout ioyeux davoir leve le siege, aint fait assembler un Concile de quelques Evesques et Prelats, bannit Nicephore Patriarche de Constantionople, d'autant qu'il s'opposoit fortement a ses dessens pervers, et defend absolu ment d'honnorer les sainctes Images.

[16] W. Harring. Op. cit., p. 70.

Angeprangert und bestraft wird die Erhebung gegen die Ikonenverehrung. Daher auch die Szene mit dem Zug zum Tode veruteilter Gefangenen. Die Herrschaft Leos V. steht völlig im Zeichen der zweiten Periode der Bilderzerstörung in Byzanz. Bereits die im barocken Drama aussagereichen Nebentitel decken den wesentlichen Gehaltunterschied auf. Dem jesuitischen Verfasser des „Leo Armenius sine Impietas punita" ist Leo der frevelnde Verfolger der orthodoxen Kirche, dem protestantischen Verfasser des „Leo Armenius oder der Fürstenmord" ist der Titelheld der rechtmäßige Kaiser, Vertreter der göttlichen Obrigkeit. Indem bei Gryphius jede Spur von religiöser Problematik fehlt, rückt im Zusammenhang mit der hervorgehobenen Staatsproblematik die Außenpolitik Leos mehr in den Vordergrund. In diesen Nexus gerade tritt die bulgarische Thematik auf. Für den katholischen Verfasser sind umgekehrt die außenpolitischen Angelegenheiten Leos nicht von Belang und dementsprechend erscheinen die Bulgaren nicht. Beiden Werken liegt eine von Grund auf unterschiedliche Geschichtsauffassung zugrunde. Wie bereits erwähnt, dient der geschichtlich völlig aktualisierte Stoff im barocken Drama meistens den religiösen oder politischen Zielen des Tages. Er wird zum Mittel der Allegorie gemacht, in seiner Eigentümlichkeit entwesentlicht.

Während Simons „Leo Armenius" allein der religiösen Tendenz zuzurechnen ist, ist das Werk Gryphius' nicht ohne weiteres zur typischen höfisch-politischen Tragödie zu zählen. In der Forschung wurde eine gewisse Sonderstellung des Gryphius festgestellt. F. Sengle registriert bei Gryphius, zum Unterschied von einem Lohenstein, eine relative historische Objektivität, die der Schriftsteller dank seiner „transzendent begründeten Neutralität gegenüber Vergangenheit und Gegenwart"[17] bewahre. Und W. Th. Runzler hat darauf hingewiesen, daß das geschichtliche Geschehen in „Leo Armenius" von Gryphius im strengen kausalen Zusammenhang abläuft, und zwar kommt das vor allem in den Lebensläufen der Hauptpersonen an den Tag.[18]

Das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der bulgarischen Motivik hängt von der Haltung der Autoren zu den historischen Quellen ab, welches durch deren unterschiedliche Geschichtsauffassung bedingt ist. Während der Katholik Simon die Kirchengeschichte des Baronius benutzt, der den Bericht des Cedrenus nur ausschreibt, so greift der gelehrte Protestant Gryphius zur originalen griechischen Quelle.[19] (Dies zeigt u. a. von einer anderen Seite her, daß Gryphius durch Simon höchstens für die Stoffwahl angeregt sein kann.) Hier wäre die Stelle nachdrücklich hervorzuheben, daß der Anonymus des Luxemburger Stückes die Bulgaren erwähnt, da er die byzantinischen Chroniken zur Kenntnis genommen hat.

Indem bulgarische historische Motivik im „Leo Armenius" von Gryphius und dem Luxemburger Stück aufgenommen ist, ist sie anwesend in zwei Hauptrichtungen des Dramas im 17. Jh. in Deutschland: in der Kunsttragödie der Schlesier, die dem protestantischen Mitteldeutschland entspringt, und in der Dramenproduktion der Orden in den katholischen Gebieten. Die sprachliche Aussage ist dementsprechend Deutsch und Neulatein. Mit der Annahme einer verschlüsselten Bearbeitung des teilweise gleichen Stoffes in Ayrers „Schöne Sidea" ist sein Vorhandensein auch in einer nicht minder wichtigen Richtung des deutschen Theaters festgestellt, nämlich in der volkstümlich-bürgerlichen

[17] Vgl. F. Sengle. Op. cit., p. 13.

[18] W. Th. Runzler. Die ersten Dramen des Andreas Gryphius. „Leo Armenius", „Catharina von Georgien", „Cardenio und Celinde" nach ihrem Gedankengehalt untersucht (Diss.). Erlangen, 1929, p. 31.

[19] Vgl. P. Stachel. Op. cit., p. 13.

Dramatik, welche in das 17. Jh. einleitet. Damit ist die Anwesenheit Bulgariens nicht nur in der Tragödie, sondern auch in der volknäheren Komödie zu vermerken. Diese gattungsunterschiedliche Realisierung fällt plastisch bei einer Gegenüberstellung des Ayrerschen Stückes einerseits mit dem Luxemburger und demjenigen des Gryphius andererseits auf.

Unter den von Grund auf anderen rezeptionsästhetischen Bedingungen in unserer Zeit verblassen die ursprünglichen Wirkungsabsichten der Autoren und Wirkungsmöglichkeiten der Werke aus dem 17. Jh. Demzufolge verfallen sie unter verschiedenen Blickwinkeln ungeahnten neuen Wertungen. Aus der Sicht der vergleichenden Literaturwissenschaft erschließt sich gattungsgemäß — obwohl auf vermittelte Weise — die Aufnahme von bulgarischer historischen Motivik in Werke, die noch keine Geschichtsdramen sind, jedoch zu deren frühen Bausteinen gehören. Es ist dies eine Episode deutsch-bulgarischer literarischen Wechselbeziehungen im 17. Jh., welche im Vergleich zum Mittelalter und der Bulgarischen Wiedergeburt bisher sporadischer erforscht worden sind.

Български мотиви в немската драматургия

Емилия Стайчева

(Р е з ю м е)

Проучването на българските мотиви в немската драматургия през XVII в. спада към този дял на сравнителното литературознание, който се занимава с историко-генетичната страна от възникването на литературните творби. Става дума за събития из българската история, свързани с личността на хан Крум и неговата епоха.

Установяваме два пътя, по които българският „материал“ прониква в литературния процес, сложно преплел рецептивни, опосредстващи и продуктивни моменти. Първият път е странствуването на мотиви, при което историческите лица и събития често не могат да се идентифицират от пръв поглед. При втория път връзката с историческия извор не е скъсана. Към първия случай спада възникналата в края на XVI и началото на XVII в. „Комедия за хубавата Сидея“ от Я. Айрер, а към втория — трагедията „Лео Арменius“ от А. Грифиус (1646) и йезуитската т. нар. „Люксембургска пиеса“ (1630).

Ако приемем някои от доказателствата на Грегоар за „български произход“ на Шекспировата „Буря“, прототипа на Лудолф от „Хубавата Сидея“ откриваме в хан Крум. Образът на Крум-Лудолф е конципиран в Теофановата традиция. На страшния християнски император Никифор е противопоставен миролюбивият цар-езичник на българите.

Българската тематика е съхранена исторически автентично при Грифиус и в Люксембургската пиеса. В първата немска художествена трагедия „Лео Арменius“ са намерили място не само имената на византийски императори, пълководци и патриарси, свързани с българската история, но и името на България.

Споменаването на хан Крум с войската му пред стените на Константинопол, както по всичко личи, е обект на художествено изобразяване и в Люксембургската пиеса. И в двете произведения българите и техният хан са обрисувани като войни и страшни врагове на Византия.

Присъствието на България в двете пиеси не е резултат на непосредствен интерес към нея, а следствие от разработката на сюжет из византийската история, от прякото използуване на хрониките на Кедрин и Зонара. Типичният за класицистичната и барокова драматургия исторически сюжет е подчинен на актуално-политическия идеен замисъл. За протестанта Грифиус са най-важни държавническите проблеми на владетеля. Затова той естествено включва в трагедията си „Лео Арменius или убийството на владетеля“ факти из сферата на византийската външна политика, свързани с България. Това се подчертава от тяхното отсъствие в йезуитската трагедия на Симон със същия сюжет „Лео Арменius или наказаната неблагочестивост“, където авторът цели единствено да утвърди триумфа на католическата църква. Българското участие в Люксембургската пиеса се обяснява с обръщението на йезуитския аноним към византийските исторически извори.

Появата на български мотиви в драматургията през XVII в. в Германия е свързана с вкуса към фактология, провокиран от липсващото още ясно разграничаване между историческа поезия и историография, което ще настъпи през Просвещението. От жанрова гледна точка откриваме български мотиви в едно драматургично творчество, което подготвя възникването на класическата историческа драма.

С факта, че лица и събития из нашата история са включени в „Лео Арменius" на Грифиус и Люксембургската пиеса, ние установяваме присъствието на България в двете основни тенденции на немската драма през XVII в: на немски език в силезийската художествена трагедия в протестантска Средна Германия и на новолатински в драматургичното творчество на йезуитите в католическите области. А със завоалираната художествена разработка на почти същите събития в „Хубавата Сидея" на Айрер те са налице и в народностно-гражданската драма, а с това и в комедийния жанр.

Посочените примери разкриват един епизод из немско-българските литературни взаимоотношения през XVII в., които за разлика от тези през Средновековието и Българското възраждане са все още по-слабо изследвани.

За необходимостта от периодизация на българо-унгарските литературни връзки и някои аспекти на тяхното изучаване

Йонка Найденова

Взаимните връзки между българската и унгарската литература (с начало още в древността) са играли такава значителна роля в историческото развитие на тези два народа и се отличават с толкова общи за литературния процес закономерности като тенденции, стремежи, движещи сили на епохите, типове писатели, литературни жанрове и направления и др., че необобщеността на техните прояви днес изпъква с все по-голяма сила. Наистина науката разполага с частни изследвания върху българо-унгарските исторически и културни връзки, но успешното решаване на главните въпроси, както и очертаването на основните съдържателни звена в историята на двустранните взаимоотношения е възможно само след като тези процеси се обхванат широко и панорамно. Възниква необходимостта от тяхната периодизация, от внасянето на повече конкретност и определеност в разнородния характер на фактите, от разграничаването или обратно — от свързването на отделните дадености с критериите на съвременното сравнително литературознание.

Предпоставки за подобен историческо-литературен подход към проблема за взаимовръзките (с уточняването на методологичните принципи на тяхното изследване) ни дава не само тяхното богатство и еволюцията им през вековете, но и нуждата от характеристика на влиянията между двете литератури — влияния взаимни. Обстоятелството, че в своето многовековно развитие българската и унгарската литература се свързват — понякога доста тясно — и като ценности въздействуват върху най-различни сфери на обществения живот, е от изключително важно значение. В този процес на общуване става не само обмен на духовни ценности, но се изменя и типа художествено мислене, а заедно с него и типа читател и литературни вкусове. Унгарската литература до голяма степен спомага и за раждането на нови естетически идеали, нови теми и герои, за промяната на отношението човек—общество. Натрупването на нови художествени елементи обаче не става самоцелно, а под влиянието на различните социални и исторически черти на действителността, на своеобразните динамични процеси в нея.

Невъзможно е да си представим взаимодействието между две и повече литератури, между национален и световен литературен процес без наличието на всички онези основни предпоставки, които спомагат за възприемателната (или предаващата) способност на литературите. Историята на двустранните литературни взаимоотношения не може да се откъсне от културните потреб-

ности на народите, от духовната нагласа на творците и основните задачи на епохите. Това поставя редица въпроси и преди всичко въпроса за *ролята* на всяка от националните литератури в общото им взаимодействие.

Известно е, че сложният процес на взаимодействието не става никога на „равни начала", в равна мяра, със заимствуване — по едно и също време — на равностойни по своята художественост ценности. Това се отнася и за случаите, когато контактуващите литератури се отличават със сходно развитие. Едната литература — обикновено приемащата — има винаги водеща роля в общия процес на литературното взаимодействие. Тя „диктува" — пък било и в неправилна понякога посока — „присаждането" на чуждите явления, както и степента на тяхното „претопяване". Достатъчно е да си спомним как символизмът в Източна Европа (при Блок, Ади или Яворов), поставен при по-други обществени и исторически условия, се отличава с ново революционно съдържание, неприсъщо за програмата на френските символисти Верлен, Маларме и Рембо. Футуризмът в Русия не възпява капиталистическия град, мощта на техниката и войната, както прави течението на Маринети. Когато обаче художественото явление отговаря на основните духовни потребности на народите и на техните условия на развитие, виждаме как — пак в Източна Европа — се възприемат почти без изменения такива направления като романтизма, критическия и социалистическия реализъм; художествените феномени Ботев и Петьофи, Мицкевич и Еминеску, Вазов и Йокаи, Реймонт, Елин Пелин и Мориц.

Но независимо от това, дали възприетото отвън явление се подлага на „преоценка", на преобразуване или не, не може да се вникне в същността на това явление, ако то не се изследва от позициите на *националната* литература, от гледна точка на нейните потребности и духовни изисквания. Въпросът за националната литература в нейните връзки с другите литератури,[1] за това какво и как се избира и по какъв начин чуждото се превръща в национално, в наше, е основен въпрос при изясняването на конкретните взаимоотношения и между литературите на България и Унгария. Неслучайно българската литература проявява по-голямата активност във връзката — тя е *приемащата*, тя изразява и динамиката на процеса на взаимодействие. В нея съзряват всички предпоставки, въз основа на които тя реагира на чуждите влияния, отхвърля ги или ги възприема.

Говорейки за ролята на националната ни литература, трябва да подчертаем, че тя е не само приемаща, но и даваща. Приемайки Петьофи, който отговаря на общочовешкия порив на народите към национално и социално освобождение, ние едновременно даваме на Унгария и света Ботев, който също като Петьофи става знаме на борците за свобода. Така че въпросът е доста сложен, що се отнася до това, коя от двете литератури да бъде отправната точка в историко-литературната периодизация на българо-унгарските връзки — нашата или чуждата? Или явленията да се разглеждат едновременно, от гледна точка и на двете литератури?

При изследването на конкретния материал се оказва, че втората възможност — вземането за критерии на основни моменти на взаимодействието едновременно от двете литератури — е сравнително по-трудна за осъществяване, а заедно с това и неприемлива. Ето защо периодизацията на българо-унгарските литературни връзки в нашия случай е осъществима най-вече с

[1] Този въпрос се изтъква от почти всички известни компаративисти като: В. М. Жирмунски, И. Г. Неупокоева, Н. И. Конрад, Ал. Дима, Д. Дюришин, Ем. Георгиев и други. В унгарското сравнително литературознание той бе поставен с нужната сериозност от акад. И. Шьотер.

оглед на явления и закономерности в *българската литература*, като там, където е възможно, са целесъобразни съпоставки и с процеси в унгарското литературно развитие. Оттук и това разграничаване на българо-унгарски и унгаро-български литературни връзки, което се прави в зависимост от това, къде пада тежестта на взаимодействуващия елемент. Делението на българо-унгарско" и обратно се откроява особено при рецепционната ориентация на литературите. Според насоката и времето на проникване на преводните творби периодите на рецепцията на унгарската художествена литература в България ще бъдат едни, а на българската художествена литература в Унгария — други. Отделен въпрос тук е, че периодизацията на рецепцията на унгарската художествена структура у нас съвпада в свои основни пунктове с периодизацията на литературните връзки.

Определящо значение за изясняването на характера и насоката на българо-унгарските литературни връзки има фактът, че те излизат на преден план сравнително късно — едва в края на XVIII и началото на XIX в. (получават размах чак през втората половина на XIX в.), а дотогава от първостепенно значение в областта на българо-унгарските отношения са етническите, културните, древнолингвистичните, етнографските, политическите, социално-историческите и пр. контакти. Всичко това изисква преди да пристъпим към по-конкретното разглеждане на литературните връзки да очертаем различните звена в цялостната панорама на отношенията, т. е. да покажем *спецификата на тези отношения главно в исторически план с оглед към българо-унгарските литературни взаимоотношения през XIX и XX в.* Дали например това са отношения между литературни общности на народности (както е през Средновековието), или отношения между национални литератури (през XVII—XVIII в. и след това)? Дали отношенията са едностранни, с проникванията само от едната литература и култура към другата, или двустранни — с взаимна насоченост? И ако са двустранни, в какво се изразява — и кога се появява — моментът на взаимността? Кое преобладава при връзките в тяхното дълголетно развитие — културноисторическата им ориентация или литературната? С други думи, преди да се опитаме да характеризираме (и да периодизираме) двустранните литературни отношения, ще трябва първо да видим какви са предпоставките за тези отношения в контекста на интересуващата ни литературна система, т. е. да проследим основните моменти във взаимодействието.

Към по-ярките негови прояви в нашия случай може да отнесем сведенията, които ще открием за Унгария и маджарите, респ. за българите, в паметниците на старата българска и унгарска литература. По време на османското владичество у нас българското народнопесенно творчество съхранява информация за общите и водещи се на българска земя борби срещу поробителя. XVII—XIX в. са време на повишен интерес към България от страна на унгарски пътешественици, оставили много бележки, вести и пътеписни материали; в периода на Възраждането, а и преди това, от значение са най-вече връзките на българските католици с другата страна, както и зараждането на българско книгопечатане на територията на Австро-Унгарската империя. Във връзка с Априлското въстание роля има поставянето на т. нар. „български въпрос" по страниците на унгарския печат, а след Руско-турската освободителна война основната насока във взаимодействието се свързва с борбите на българския и унгарския народ за национално и социално освобождение — тогава излиза на преден план преводът комуникат, тогава се открояват и общите типологични зависимости и закономерности. Така в историко-литературната периодизация на българо-унгарските връзки за *отправна точка* служат всички дати, личности, събития и художествени

текстове, които имат етапно значение за явления и процеси преди всичко в българската литература, в литературата-реципиент, и които я отделят, обособяват в нейната цялостна същност.

Качественият показател, т. е. *водещата роля* на българската литература във взаимовръзката, е съпроводен от немалко количествени изменения, които ще открием в различни периоди на възприемане на чуждите явления и на различни равнища. Обширният фактически материал в областта на българо-унгарските взаимоотношения обаче не може да се изследва безсистемно, както не можем да пренесем определени прояви на новите взаимни отношения в древността, при други условия и друга обществена формация. Ето защо към отделните факти е нужно да се подходи с критериите на подбора и литературнокритическото сравнение, за да могат те да попаднат в системата на епохата — литературна и историческа, подетапа, направлението и пр., чието развитие най-вече определят. И само така ще може да се изгради и моделът на българо-унгарските литературни взаимоотношения.

Преди да се пристъпи към етапното категоризиране на българо-унгарските литературни връзки нужно е, струва ми се, да се видят някои аспекти на тяхното изучаване.

Неслучайно в историята на българо-унгарските взаимоотношения най-слабо проучени са литературните. За това съществуват причини от различно естество. На първо място трябва да изтъкнем анемичното развитие на унгаристиката у нас в сравнение с такива развити клонове на общото и сравнителното литературознание като славистиката и балканистиката. Наистина в тези области съществуват много повече факти на взаимоотношения между отделните литератури и съответно по-интензивни взаимовръзки — това изпъква най-вече при влиянието на руската и останалите славянски култури върху духовното развитие на нашия народ. Както е доказал опитът обаче, няма такава нация, която да изгражда своята литература и култура откъснато, извън духовните постижения на другите народи. Главните тенденции в развитието на световната литературна общност са дали закономерно своето отражение и в еволюцията на българската и унгарската литература. Въпросът се свежда по-скоро до това, в каква степен се изучават отделните литератури днес, разкрити ли са главните етапи в тяхното развитие. От това, доколко е проучен родният литературен процес и характерът на влияещите му социални, културни, исторически и други обстоятелства, зависи до голяма степен и възможността за установяването на взаимовръзките и тяхната периодизация. По-вярното представяне на епохите в националната ни литература е предпоставка за по-вярното и исторически реално разграничаване на основните моменти в общия процес на взаимодействието.

За жалост в това отношение състоянието на теоретичната научна литература не е на нужното равнище. От една страна, липсват строго определени критерии при периодизацията на родната ни литература, от друга — методологията на сравнителното изучаване на литературите е все още недостатъчно разработена. Не е без значение и неустановеността на някои форми на взаимодействие между българската и унгарската литература. Срещат се и случаи, когато въпросът за взаимовръзките, включително въпросът за българо-унгарските отношения, се подценява, или се представя опростено — като механично натрупване на факти и резултат от случайности.

Прегледът на научната литература в областта на българо-унгарските взаимоотношения показва, че най-много проучвания са посветени на въпросите с *нелитературен характер* като възникването на исторически контакти между прабългари и маджари, влиянията в езика, културата и бита, изучаването на българската етнография в Унгария, Кошутовата емиграция в

България и др. В областта на литературата се разглеждат само отделни проблеми на взаимовръзките. Сред тях — вследствие на развитието на българистиката в Унгария (възходящо по отношение на състоянието на нашата унгаристика, но все още ограничено върху информативно-изследователския подход) — се открояват въпросите, свързани с проникването на българската литература в Унгария и със зараждането на българско книгопечатане на унгарска територия. Не са посветени конкретни изследвания на сходствата между литературни движения и личности в двете страни, на взаимодействия и взаимовлияния, включително и на личните контакти между писателите, както и на изучаването на българския или унгарския елемент в литературното развитие на другия народ. Непроучено е и съотношението между класика и съвременност при възприемането, проблемите на съпоставителния анализ на преводи, ролята на приемствеността, ролята на субективния фактор, мястото на двустранните взаимоотношения в цялостния литературен процес, въпросът за т. нар. „българска“ или „унгарска“ тема в другата литература, както и развитието на различните видове литература — фолклорна, религиозна и светска, революционно-народностна, народническа, пролетарска, модерна, комерческо-булевардна и пр., под влиянието на общата литературна и обществено-политическа съдба. Не са малко и въпросите, които са само частично проучени — за пътеписите на редица унгарски пътешественици от България, за просветния и книжовния живот на такъв важен задграничен център на националната ни култура като Банат и др. Нерядко, особено в условията на политика на национализъм и враждебност към националноосвободителните движения на по-малките народи, сме свидетели на изопачаване на литературните факти, на премълчаване, или обратно — на възхваляване на определени ценности в духовното развитие на другия народ — онези, които са в подкрепа на официалната политика.

Всичко това внася несистемност, непоследователност в общата панорама на българо-унгарските културни и литературни взаимоотношения, пречи за по-многопластовото им моделиране, за проследяването на тяхната динамичност и развитие, за определянето на диалектическата им взаимовръзка. Така и въпросът за континюитета на българо-унгарските взаимоотношения, за наличието на определени връзки с предишната епоха остава в голяма степен неразрешен.

Но докато причините, на които тук се спряхме, имат предимно *субективен характер* и са свързани повече с равнището на литературната наука на съвременния етап, то при определянето на основните периоди на литературните връзки и изясняването на тяхната специфика съществуват и някои затруднения от *обективен характер*.

Такова затруднение е най-вече посоченото от И. Г. Неупокоева при периодизацията на историята на световната литература многообразие или неравномерност на самото литературно развитие. Под понятието „неравномерност“ изследователката разбира различията както в *темповете,* така и в *типовете* на художествено развитие.[2] В нашия случай неравномерността на двустранния литературен процес се изразява преди всичко в различния тип литературна еволюция. За разлика от унгарската литература, която се отличава със своето равномерно и „класическо“ изменение, „самодвижение“, националната ни литература има по-друга насока на развитие: границите на отделните периоди — особено докъм XVIII—XIX в. — са значително изместени напред във времето (например на Възраждането), а някои периоди

[2] И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 272.

и литературни направления, като барок, реформация и контрареформация, класицизъм, просвещение и пр. липсват или съществуват в своя видоизменена — в сравнение с класическия западноевропейски модел — форма на развитие. В това отношение в унгарската литература художествените направления са много по-диференцирани, литературните периоди са с определена хронология и хронологични граници; литературният развой има своя органика и закономерности, колкото специфични, толкова и общовалидни.

Сложността на процеса се изразява не само в нарушаването на хронологичната последователност на литературните епохи и направления. Тя проличава и в някои явления като билингвистичното литературно развитие на Унгария (съществуването на литература на унгарски и на латински език; на унгарски и на словашки и т. н.) и сравнително единното по отношение на езика литературно развитие на България; в различното значение на жанровете в унгарската художествена литература през отделните периоди, но заедно с това — както и у нас — във водещата роля на унгарската поезия през вековете; в появата на сродни тенденции и идейно-естетически стремежи в различно време и др. Творчеството на Петьофи в първата половина на XIX в. например не съвпада по време с проникването на Ботевата поезия през втората половина на века. Въпреки това поезията им е осмислена от общи за двамата идеали и революционно-демократични позиции, свързана е с националноосвободителните борби на народите. На базата на тяхната революция в литературата двамата творци могат да се отнесат към една и съща литературна епоха. Значително по-затруднени сме, когато сравняваме ренесансовия модел на развитие на българската и унгарската литература — отчасти поради отдалечеността във времето, отчасти поради различията в типа ренесансов творец, в литературните теми и език, и пр.

Унгарският ренесанс например е по-тясно свързан с италианския (до голяма степен и поради обстоятелството, че жената на крал Матяш е италианка и неговият двор е средище на ренесансова култура), докато върху Българското възраждане влияе най-вече литературното развитие на Русия и съседните балкански народи. Вследствие на това в унгарската литература става същото „откриване на човешката личност", което характеризира литературния процес на Запад, и е актуална борбата за реформиране на черквата. У нас — поради борбата на народа ни за национално и социално освобождение — „откриването на човешката личност" по думите на акад. Е. Георгиев[3] се заменя с „откриването на нацията", а индивидуализмът — с народността и засилването на гражданския патос в литературата.

Въпреки това Българското възраждане не е изолирано от развитието на Европа, то носи общите черти на славянското възраждане и има допирни точки и с Унгарския ренесанс. Неслучайно обществените промени в живота на средно- и източноевропейските народи стават причина движеща обществена сила и носител на новата светска култура да стане не буржоазията, както е на Запад, а аристокрацията в Унгария, шляхтата в Полша, занаятчиите и търговците в България и т. н. От друга страна, характерен белег на Унгарското просвещение (1772—1820) е, че то въстава срещу литературата на латински език, като се обявява за литература и национална култура на роден език (така в Унгария, подобно на сръбското езиково движение на В. Караджич, на хърватското — на Л. Гай, или на чешкото — на Й. Добровски, се разгръща т. нар. движение за обновление на езика, което провежда редица езикови и литературни реформи), а също и за утвърждаването

[3] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1969, с. 159.

на светската насока в литературата. Д. Бешенеи, една от първите и водещи фигури на Унгарското просвещение, заявява: „Всяка нация е станала учена на собствения си език, на чужд — никога“ и още: „Господарите няма да забравят маджарщината дотогава, докато селяните говорят на маджарски.“ Почти по същото време Паисий пише в предговора на своята „История“: „Защо се срамуваш да се наречеш българин и не четеш и не говориш на своя език? Или българите не са имали царство и държава?“ Този сроден по своето звучене апел стои в същност в основата на просветителската програма и на унгарските просвещенци, и на първите наши възрожденци. Целта е *национална пробуда*, която включва усъвършенстването на родния език, полагането на основите на училищно дело и печат, обогатяването на литературата със съвременни жанрове, а заедно с това и формирането на националното съзнание, постигането на национално единство.

В Унгария литературният процес въпреки своите специфични закони на развитие има близки обществени функции и също като у нас изпитва нужда от буквари и учебни помагала, от художествени преводи и историографски съчинения, от разпространение на съвременните просветителски учения. Тук българските националнопросветителски идеи намират конкретна подкрепа и реализация. За това свидетелстват известните ни досега близо 74 издания, публикувани до Априлското въстание, — от тях само в университетската печатница в Буда излизат към 41 български книги, които помагат за създаването на национален език, служат на българската църква и образование, съдействуват за изграждането на българската интелигенция.

Въпросът за сходствата и различията в художественото развитие на българската и унгарската литература ни интересува, доколкото те обуславят сложния процес на взаимодействието. Всеизвестно е, че влиянието е възможно най-вече там, където съществуват *сходни тенденции* в литературния процес. В нашия случай става дума за някои характерни белези на фолклора в докласовото общество, на устните предания и легенди; за наличието на епическа поезия като водещ жанр в стария и в новия период от развитието на литературите; за сходното възникване на писмеността и преводите на легенди, притчи и на Библията; по-късно за оформянето на някои сродни националнопросветни течения през втората половина на XVIII в. и на паралелни движения, като романтизъм, реализъм, народничество, модернизъм, пролетарска и социалистическа литература през XIX и XX в. Забелязваме, че литературата ни в периодите на разцвет през X—XI, XIV, XIX—XX в. се свързва по-тясно с литературното развитие на Унгария, тогава и активността на взаимодействието по-голяма. Ето защо установяването на тези сходни тенденции е в основата на изясняването на въпроса за литратурното взаимодействие и взаимовръзки. Само така — като се видят основните моменти на развитие в тяхната историческа обусловеност — може да се постигне сравнително изучаване на отделните явления и по този начин да се установят общите закономерности на литературния процес.

Така поставеният въпрос — разглеждането на литературното взаимодействие в светлината на общите закономерности на художествения процес и социално-историческото развитие на народите ни — е пряко свързан с въпроса за периодизацията на литературните взаимовръзки и нейните критерии. Неслучайно в своя труд „История на световната литература. Проблеми на системния анализ“ И. Г. Неупокоева очертава не отделен критерий, а *система от критерии на периодизацията* на литературния процес, която е „длъжна да отчита и исторически изменящия се характер на взаимоотношенията [на литературата с обществото], и изменението на онези сложни взаимни връзки, които правят литературата органична част от общоисторическия

процес, т. е. да установи външните граници на литературните епохи, от една страна, и „да отчете цялата динамика в пределите на самата епоха, разкривайки етапите на нейното развитие като системно цяло“[4], от друга страна.

В същност периодизацията на междулитературните отношения *не се различава* от общата литературна периодизация. „При периодизацията на връзките — пише словашкият учен Дюришин — ние се ръководим от аналогични критерии, както при общата периодизация на историята на литературата. Преди всичко излизаме от съотношението на националнолитературните процеси, а извън литературните фактори отчитаме само дотолкова, доколкото те получават непосредствено отражение в самия литературен процес.“[5]

Критериите — литературни или от общокултурно, обществено-политическо и социално-психологическо естество — обаче трудно могат да бъдат прилагани в тяхната „чиста“ форма; обикновено те се намират в пряка връзка помежду си и само в своята съвкупност определят характера на взаимовръзката.

Разбира се, външните фактори — социални, исторически и обществени условия — не трябва да се абсолютизират, както отбелязва Б. Пенев: „Външните условия уясняват само от една страна дадена литература, обяснението на другата страна трябва да дирим в индивидуалните условия на литературната продукция.“[6]

Следователно периодизацията на двустранните литературни отношения, в това число и на българо-унгарските, се подчинява на развойната динамика на литературата-реципиент, на българската литература. Както при общата периодизация на националната ни литература, и тук литературният критерий е тясно свързан с историческия. По този начин се създават възможности за определяне на вододелите на литературните епохи според етапите в историческия процес, колкото и специфично да е отделното литературно развитие. От друга страна, историческите събития са от основно значение за установяването на по-непосредствени контакти и влияние в областта на културата и литературата: погромът на много въстания и особено на Чипровското предизвиква масова емиграция на българско население в унгарски земи, където то води свой духовен живот. Това, разбира се, не означава, че периодизацията на българо-унгарските литературни отношения е равнозначна на историческата. Историческият фактор може да бъде само критерий при определянето на границите и особеностите на отделните периоди.

Нерядко литературните взаимодействия, както знаем, се обуславят и от сходствата — най-вече типологични — между литературите, от процеса на проникването, съответно въздействието на чуждата (унгарската) литература върху развитието на българската, а също и от характера на субективния фактор — преводача, отделния културен деец или писател.

Тези фактори на духовното общуване обуславят и въпроса за *подетапите* в развитието на българо-унгарските литературни връзки или за появата на явления с близък характер и с обединяващо значение; например създаването на анонимна книжнина в Унгария и на манастирска култура и литература у нас през един и същи период определя възловата граница между два подетапа. В периода 1877—1944 г. подетапите по мое мнение ще бъдат три. Причина за това е съществуването на определени типове художествено мислене и на типологични сходства с най-ярки изразители Ботев и Пе-

[4] И. Г. Неупокоева. Цит. съч., с. 327.

[5] Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, 218—219.

[6] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1976, с. 26.

тьофи, Вазов и Йокаи, както и тяхното въздействие върху развитието на другата литература докъм пърата четвърт на новия век, и по-различната насока на литературното развитие и взаимодействие след това. Установяването на подетапите в развитието на литературните отношения между България и Унгария среща трудности както от субективен, така и от обективен характер. От субективен — защото този въпрос, както и въобще въпросът за литературната периодизация на връзките засега е изцяло непроучен, и от обективен — поради това, че типологично общите черти и закономерности през отделните подетапи са различни и различно се съотнасят към предшествуващите и следващите периоди, както и поради неравномерността на литературните взаимоотношения през отделните фази. Трябва да подчертаем, че деленето на подетапи е доста *условно*; подпериодите не са рязко разграничени, нито взаимоизключващи се. Нещо повече, при всеки следващ подетап или период може да се говори за явления от отминали времена. Например проникването на Петьофи продължава и до днес; разпространението на комерческо-булевардната литература датира още от началото на века, а не отмира и впоследствие; новаторските тенденции, свързани със зараждането на пролетарска и социалистическа литература, се развиват с особена сила едва при изменението на обществената система. Субективният фактор въпреки новосъздадените форми на културно общуване — специални институции и планомерна програма за сътрудничество — продължава да е от значение и днес със сферата на своите интереси, с мирогледа си, с литературната си осведоменост и талант.

Въпреки тези особености определянето на подетапите в историко-литературната периодизация на българо-унгарските връзки е важно, защото внася яснота в отделните периоди — определя тяхната относителна вътрешна самостоятелност и същевременно очертава качествено новите белези на взаимодействието. В крайна сметка подетапите, за които тук стана дума, са колкото *разграничително*, толкова и *съединително* звено между отделните фази на литературното взаимодействие.

Затруднение от обективен характер при изучаването на българо-унгарските литературни връзки представлява не само неравномерността на художественото развитие, но и разнородността на литературните взаимоотношения. В едни случаи те са само случайно литературно общуване, в други прекъсват, или напротив — съединяват определени звена на литературното взаимодействие в приемащата (нашата) среда, в трети носят количествено или качествено нови изменения, очертават новите особености. Понякога те се дължат на общите закономерности в литературното развитие, но често са резултат и от непосредствените контакти между отделни културни дейци. И което е особено важно — българо-унгарските отношения *невинаги* имат взаимен характер, невинаги са двустранни: в безписмения период от историята на българския и унгарския народ тюркобългарите упражняват по-силно влияние върху маджарите, през следващите векове и особено през XVII—XVIII и до средата на XIX в. Унгария проявява по-голямата инициативност в общуването и едва през втората половина на миналия и през нашия век наблюдаваме прояви с подчертано взаимен характер.

В този контекст се включва и следният въпрос: общата историко-литературна периодизация на българо-унгарските отношения трябва да се опира на степента на развитието на конкретните взаимоотношения между двете литератури. Очевидно е, че тези отношения преминават през различни етапи, тясно свързани с отделните типове общества — феодално, капиталистическо и особено социалистическото, като се видоизменят и взаимно се обогатяват. След началната изолираност през древността следват първите, макар и от-

къслечени, свързани с образуването на нацията и демократизацията на литературата връзки през Средновековието. Едва появата на капиталистическите отношения ускорява значително приближаването на българската и унгарската литература, за да се премахнат почти изцяло литературните „граници" при социализма. Така епохите в историческото развитие на народите ни обуславят художественоинтеграционните функции на българо-унгарските отношения.

Следователно — въз основа на зависимостите от структурните особености на приемащата среда — е целесъобразно в историята на българо-унгарските литературни отношения да бъдат набелязани етапи със своя специфика и относителна самостоятелност:

I. Българо-унгарски връзки до падането на България под османско иго;

II. Взаимни връзки през периода на османското владичество;

III. Взаимоотношения след Освобождението на България (1877—1944);

IV. Българо-унгарски връзки при социализма.

Конкретната характеристика на отделните периоди изисква самостоятелно изследване, като обобщеният опит на частичните проучвания по възможност се представя в по-широк източноевропейски контекст.

Проследяването на главните тенденции в развоя на двустранните отношения, систематизацията на огромния фактически материал, с който днес разполагаме, както и включването на нелитературните фактори в развойната динамика на националните ни литератури е основата, върху която може да се гради и анализира историята на българо-унгарските културни и литературни връзки. От друга страна, определянето на делитбените критерии на литературните отношения между България и Унгария дава възможност да се открояят зависимостите и характерните страни на общия процес на взаимопроникването и литературното взаимодействие. Не на последно място възлов момент в периодизацията е определянето на мястото на взаимовръзките в системата на националните култури — изключително важно за самостойното иманентно развитие на отделните литератури.

Zur Notwendigkeit einer Periodisierung der Bulgarisch-Ungarischen Literaturbeziehungen und zu einigen Aspekten ihrer Erforschung

Jonka Najdenova

(Zusammenfassung)

Gegenstand der Arbeit sind spezifische Fragen der Periodisierung der bulgarisch-ungarischen Literaturbeziehungen. Es werden auch die Schwierigkeiten ihrer Erforschung aufgewiesen: der unbefriedigende wissenschaftlich-theoretische Forschungsstand, die ungleichmäßige Literaturentwicklung in Bulgarien und in Ungarn, die ungleiche Gegenwertigkeit der Wechselbeziehungen u. a. Zu den bedeutenderen Ausprägungen dieser Wechselbeziehungen dürfte man folgendes zählen: Informationen über Ungarn und über die Ungaren, bzw. über Bulgaren, enthalten in zahlreichen Zeugnissen der älteren Literatur, die bulgarischen Volkslieder aus der Zeit der türkischen Herrschaft, die ein künstlerischer Befund von den gemeinsamen, auf bulgarischem Boden durchgeführten Freiheitskämpfen darstellen, das anwachsende Interesse ungarischer Wanderer für Bulgarien im 17—19 Jh., die Beziehungen der bulgarischen Katholiken zu Ungarn, sowie die Gründung des nationalen Druckwesens auf dem Territorium des Österreich-Ungarischen Imperiums in der Zeit der bulgarischen

Wiedergeburt und letztens die Ansätze zu den schöngeistigen Übersetzungen und zu einem bestimmten künstlerischen Denktypus und zu typologischen Ähnlichkeiten in neuester Zeit (19—20 Jh.). In der Wechselbeziehung ist die bulgarische Literatur mehr oder weniger der aktivere Faktor — sie ist die aufnehmende Literatur, sie widerspiegelt die Dynamik der Wechselwirkung. Dieser Umstand, sowie Gesetzmäßigkeiten und strukturelle Besonderheiten des aufnehmenden Mileaus, berechtigen uns zu folgender Periodisierung: I. Die bulgarisch-ungarischen Literaturbeziehungen bis zu der türkischen Herrschaft in Bulgarien. II. Wechselbeziehungen während der Zeit der türkischen Herrschaft. III. Wechselbeziehungen nach der Befreiung Bulgariens (1877—1944). IV. Die bulgarisch-ungarischen Literaturbeziehungen in der Reriode sozialistischen Aufbaus. Diese Periodisierung gewährt uns die Möglichkeit, die spezifischen Seiten des allgemeinen Prozesses der gegenseitigen Literaturbeziehungen besser zu untersuchen.

Тракийски мотиви в римската литература

Руска Гандева

I. Стихотворното послание на Овидий до тракийския цар Котис

Двете стихотворни сбирки на римския поет Овидий под заглавия „Tristia“ и „Epistulae ex Ponto“ не се различават съществено в жанрово отношение. „Тъгите“ той изпращал до приятели и познати, без да означава името им (с изключение на елегиите до жена му и неговата ученичка в поезията — Перила), докато „Писмата от Понта“ в повечето случаи носят определено обръщение.[1] Изгнаникът на няколко места сам посочва защо е постъпвал така — от предпазливост да не напакости някому пред Август, или поради подозрението, че на мнозина от Рим щяло да бъде неприятно да се манифестира връзката им с него — низвергнатия от разгневения император.[2] В писмата Овидий явно се е освободил вече от тези свои опасения, защото открито отбелязва адресатите.[3] Сред тях изпъкват княжески личности и високопоставени негови покровители в столицата, но и много равни по положение приятели, на които пише със съвсем друг маниер.[4] И в двете сбирки поетът рисува нерадостното си пребиваване в Томи (Кюстенджа, сега Констанца), гръцка колония на брега на Черно море, като се е отказал да бъде „певец на нежната любов“. Тук той е повлечен от потока на тягостното ежедневие в земя със суров климат, изложена на варварски нападения от север, при липса на обичайната за него културна атмосфера. Копнежът по родина и близки не му пречил да наблюдава и регистрира исторически събития, разигравали се на брега на долния Дунав,[5] а също така да влезе в контакт с местното население на Добруджа — гети, скити и сармати, които обитавали територията на Томи или живеели в самия град. Нещо повече, научил мест-

[1] Неадресирани са Epist. ex Ponto 3,6; 3,7; 4,3; 4,16.

[2] Trist. 3, 4, 63—66; вж. още 5,9, 1—2 и 5, 13, където в началото и в края е спазен писмовният стил.

[3] Две писма са посветени на съпругата му: Epist. ex Ponto 1,4 и 3,1.

[4] Срв. Schanz-Hosius. Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. T. 2, München, 1935, p. 247.

[5] Срв. C. Patsch. Beiträge zur Völkerkunde von Südosteuropa. Wien und Leipzig, 1932, p. 116 f. Авторът, макар и критично настроен към сведенията на Овидий, се опира твърде много на него като надежден извор, когато очертава положението в земите на долния Дунав от последните години на Августовото управление и във връзка със сраженията за граничните крепости в Добруджа.

ните говори, римлянинът съчинил стихотворение на гетски език, което прочел на „варварската“ публика.[6]

Мрачните тонове, с които са наситени описанията на Овидий, издават едно наистина страдащо сърце, но в тях се крие и следният подтекст: желанието да бъдат развълнувани приятели и влиятелни при двора на владетеля хора, та те да се заемат с избавянето му от изганическата несрета. Той не пропуска случай да реди и ласкателни, понякога стигащи до прекаленост слова за Август и неговите приближени, за да ги умилостиви. Разбира се, напразно.

В търсенето на помощ от различни страни поетът попаднал на идеята да изпрати стихотворение и на младия цар Котис, васал на римския император.

Това произведение е деветото по ред във втората книга на „Писма от Понта“. Кой е този Котис сред няколкото Котисовци в историята на Тракия? За неговия впоследствие трагичен живот ни осведомява Тацит в своите Анали (II, 64—67).

Още при Август умрял Ройметалк, който бил получил от него властта над цяла Тракия, включително над Ripa Thraciae, заради верността си към Рим. След неговата смърт обширната земя била разделена между неговия син Котис и брат му Раскупорис в ущърб на последния, защото, както разказва историкът, „при този дележ полетата, градовете и съседните на гърците места императорът предал на Котис, а необработените, дивите и близките до неприятелите [т. е. гети, даки, скити] области — на Раскупорис“. Тацит представя Котис като „кротък и приветлив“, а чичо му като „жесток, користолюбив и необщителен“. Раскупорис явно се почувствувал засегнат, тъй като имал заслуги към империята: заедно с брат си Ройметалк той се сражавал в Македония на страната на Рим при потушаването на въстанието в Илирия. Но докато бил жив Август, не изразявал своето раздразнение срещу племенника си, а само нарушавал границите на неговите владения. Щом обаче дошъл на власт Тиберий, „той почнал да праща разбойнически чети [в територията на Котис], да разрушава крепостите и така да създава причини за война“. Сега вече императорът се намесил. По един центурион било предадено неговото поръчение двамата да се разберат без оръжие. Котис веднага разпуснал събраната войска, а Раскупорис, преструвайки се на смирен, предложил на племенника си да се срещнат на определено място, за да разрешат споровете си в разговор. Под предлог да се освети съюзът им „той устроил пир и веселбата продължила до късна нощ в ядене и пиене“; подир това хвърлил в окови своя гост. Завладявайки цяла Тракия, царят същевременно увеличавал своите военни сили, уж че се готви за поход срещу бастарните и скитите. А когато му било наредено да изпрати в Рим пленника си и сам да се яви там, за да изложи своите улики срещу него, той го убил, за да се отърве от опасния съдебен процес.

След няколко обходни действия на императора Раскупорис бил докаран в Рим. Обвинен пред сената от Котисовата съпруга Антония Трюфайна, в 19 г. тракиецът бил осъден на заточение далеч от царството си и в Александрия „го убили, понеже се опитал да бяга или пък му било приписано това престъпление“. Така Тракия без война била още по-здраво присъединена към империята. Формално двете нейни царства продължавали да съществуват, като северното получил синът на Раскупорис, а южното наследили децата на Котис. Но понеже те били малолетни, прибрали ги за възпитание

[6] Срв. Р. Гандева. Овидий и населението на антична Добруджа. — Год. СУ, Фак. зап. фил., т. 62, 1, 1968, с. 13 сл.; с. 54 сл.

при двора на императора, а управлението на страната им било възложено на Тит Требелен Руф, бивш претор.[7]

Овидий изпратил на Котис своето послание, съдържащо 40 елегични двустишия в началото на неговото царуване.[8] Странно е, че досега то е било обект на разглеждане само в исторически аспект[9] и не е привлякло вниманието на учените със своите литературни достойнства. В този смисъл е съвсем права Н. Вулих, когато в своя критичен обзор на научната продукция върху Овидий от края на 50-те години на нашия век насам подчертава, че „поезията от изгнание на даровития римлянин в днешно време е по-малко изследвана откъм художествената ѝ структура, жанровите ѝ особености и връзките ѝ с „Amores" („Любовни елегии") и „Metamorphoses", отколкото откъм историческите реалии, които могат да се извлекат от нея."[10]

Писмото на Котис е изградено върху принципа на симетрията, що се отнася до началните и крайните стихове, които обрамчват самото произведение. Поетът съзнателно си е послужил с тази структура, за да изпъкне чрез повторението на един и същ мотив — „съседната земя, съседството" (finitimum solum и vicinia) — по-ярко значението на онова обстоятелство, което преди всичко го е накарало да потърси подкрепата на тракийския владетел, за да облекчи тревожното си съществуване в Томи. Първите два стиха, които заместват обичайния поздрав, стоят наистина извън посочените рамки, но те са свързани с жанра на литературното писмо.[11] С тях формулно се изразява почтителността на пишещия към царствената особа, а същевременно се изтъква осведомеността на Овидий по историята на Котисовия род, извеждащ своя произход от митическия Евмолп.[12] Мотивът за съседството е подхванат с второто двустишие:

---

[7] Вж. C. Patsch. Цит. съч., 128—133; J. Wiesner. Die Thraker. Studien zu einem versunkenen Volk des Balkanraumes. Stuttgart, 1963, p. 164 ff. и посочената там литература; B. Lenk. Thrake. RE VI A, 1936, p. 448 f.

[8] От разказа на Тацит не може да се установи точно границата на смъртта на Ройметалк, бащата на Котис. Днес въз основа на други данни се приема, че той е починал в 13 или 14 г. Впрочем C. Patsch (цит. съч., с. 128) се изразява доста неопределено: „höchstwahrscheinlich nach der Wiedereroberung von Aegisus". Но този автор поставя горното събитие (вж. с. 120) в 12 г., позовавайки се на едно Овидиево писмо (Ex Ponto, 1, 8, 11 сл.), за което ще стане дума по-нататък. От контекста на това произведение обаче се разбира, че поетът го пише през есента на споменатата година (ut careo vobis, Scythicas detrusus in oras, quattuor autumnos Pleias orta facit — ст. 27—28) и че тракийският цар, проявил се като храбрец в боя, е все още жив (ст. 15—24). Следователно неговият живот се е прекъснал в края на тази или началото на 13 г.; J. Wiesner (цит. съч., с. 241) посочва именно 13 г., а Г. Михайлов (Траките. С., 1972, с. 83) изрично фиксира 14 г. Ако се присъединим към последната датировка, нещата се очертават така: 1. Овидий ще е изпратил своето стихотворно писмо до Котис скоро след неговото възцаряване, но преди лятото на 14 г., защото от изложението личи, че Август е още жив (той е починал през август 14 г.). 2. В такъв случай се налага ревизиране на възприетото схващане, че първите три книги от Epistulae ex Ponto, в които се включва и разглежданата от нас творба (2, 9), са били публикувани в Рим през 13 г. (вж. Schanz-Hosius. Цит. съч., с. 247). Изобщо с даденото произведение се увеличава броят на Овидиевите творби от изгнаническия период, които трябва да се предатират. По въпроса за хронологическото уточняване на някои от тях, вж. Р. Гандева. Цит. съч., 52—59.

[9] Срв. C. Patsch. Цит. съч., с. 129 сл.; Th. Mommsen, Römische Geschichte V, p. 191 f. B. Lenk. Цит. съч., с. 448 сл.; V. Pârvan. Getica. Bucureşti, 1926, p. 166.

[10] Н. В. Вулих. Овидий (Итоги и перспективы исследования). — Вестник древней истории, 1978, № 1, с. 186.

[11] Достатъчно е да се прегледат като примери някои от другите произведения, които се намират в същата книга, където е включено и разглежданото от нас писмо: 2,2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 10.

[12] По този въпрос вж. J. Wiesner. Цит. съч., с. 63 и Г. Михайлов. Цит. съч., с. 192 сл. По-долу (ст. 17—20) авторът пак ще се позове на връзката с Евмолп.

Fama loquax vestras si iam pervenit ad aures
me tibi *finitimi* parte iacere *soli*. . .

Ако бъбривата мълва е стигнала до твоите уши, че лежа повален в земя, съседна на тебе. . .

и отново се явява в последното двустишие:

Hac[13] quoniam careo, tua nunc *vicinia* praestet
inviso possim tutus ut esse loco.

Тъй като съм лишен от нея [от родната земя], нека сега твоето съседство ми даде възможност да бъда сигурен в това противно място.

Симетрично са разположени в художествената постройка на произведението и други конструктивни елементи. Това са двата образа на самия автор, дадени в различни по обем пасажи. Първият образ, пластично изваян в три двустишия, се изгражда от няколко понятия, които му придават символичен смисъл. Става дума за съществителните profugus и naufragium, за субстантивираното прилагателно supplex, за съчетанието non duro litore (на поносим бряг) и за изречението ne fuerit terra tutior unda tua (за да не бъде морето по-безопасно от твоята земя). Всичко това се допълня от iacere (лежа повален, изхвърлен) от предишния текст. Този глагол също подсказва бедственото положение на Овидий и служи функционално за спойка с началния мотив.[14]

И тъй авторът се представя като profugus, която дума тук има двояко звучене: „беглец" и „бездомник", „прокуден човек". Той горещо се моли (supplex) на „най-благия от младежите" да му окаже своята помощ, защото е уверен, че този младеж е в състояние да стори това. От друга страна, той се изобразява и като корабокрушенец, който очаква да бъде посрещнат на гостоприемен бряг (срв. naufragium; non duro litore и стиха: ne fuerit terra tutior unda tua).

Пасажът, в който е включен другият образ на Овидий, предхожда крайните два реда и обхваща 7 двустишия. Този образ притежава чертите на вътрешно вглъбяване, защото се дава в нови измерения. Наистина и тук се почва най-напред с очертаване на застаналата в умолителна поза фигура, но тя вече не е просто бездомник или корабокрушенец, а *поет*, който се е обърнал за помощ *към друг поет*, поради което се налага разкриването на неговия нравствен облик.

Тракиецът се призовава за подкрепа не защото има власт, а защото сам е поет, следователно в името на общото служене на музите, на общата за двамата почит към една и съща светиня (ст. 64). Като посочва тази връзка помежду им, Овидий прибавя още едно основание за решението си да изпрати писмо на Котис. Ето защо той намира за нужно да разкрие пред него причината, която го е довела в Томи. Посредством отхвърлянето на предполагаеми подозрения римлянинът очиства своя морален лик от каквото и да било вулгарно провинение (ст. 67—71) като убийство, отравяне, подправяне на документи, за да стигне пак до поезията. Тя именно и по-конкретно неговата „глупава, безразсъдно написана" „Ars amatoria" („Любовно изкуство") го е

[13] Под hac се подразбира natalis humus от предходния стих.

[14] Същият глагол във формата на причастието iacenti е употребен в ст. 37, а се среща и другаде, напр. в Epist. ex Ponto 4,3, 27—28, за да означи изгнаническата неволя на Овидий.

довела до този печален край.[15] За другото си провинение, както обикновено, когато става дума за него, той отказва да говори, като само отбелязва, че то е по-голямо (ст. 77—78). Важното е, че е задоволил гнева на отмъстителя, изтърпявайки наказание — лишаване от родната земя (natalis humus).

Като се вземе пред вид казаното по-горе за покровителството на Котис от страна на Август, ще стане понятно, защо Овидий е премълчал неговото име.

Разгледаните пасажи имат много ефектна поанта: в първия случай — земята, която владее тракиецът (terra tua), в другия случай — родината на заточеника (natalis humus), която сега му е отнета. Те двете, като повтарящи се музикални фрази, влизат в хармонично единство с основната тема — съседството. Между пасажите, в които лирическият герой се разкрива първо в психологически, а после в нравствен аспект, съществува и друга корелация, отвеждаща към художественото внушение за „fides", един от главните идеологически призиви на Августовото време, залегнал в основата на обществения морал.[16] „*Fides*" е понятие с богат семантичен пълнеж, но в конкретния случай чрез съчетанията *non duro* litore (ст. 9); terra *tutior* unda tua (ст. 10) и *fida* terra се набляга на значенията „вярност, доверие, гаранция за защита, покровителство."

Централната част на произведението в композиционно отношение е замислена като две еднакви по обем цялости (с по 13 дистиха). По средата им стои един дистихон, който е станал в научната историческа литература предмет на различни интерпретации (ст. 37—38).[17] Това място гласи така:

> Tu quoque fac profugo prosint tua castra iacenti
> O Coty, progenies digna parente tuo!
>
> Ти също окажи помощ на бездомника в своя стан, Котис,
> достойна издънка на своя родител!

Оттук тръгват нишки в няколко посоки: чрез profugo iacenti — към образа на съкрушения, поваления на земята изганик; чрез progenies — към куртоазното обръщение в началото; чрез prosint — към изнесените в първата половина на произведението възгледи на Овидий за политическата власт (potentia) и ползата от нея (utilitas) (ст. 11—36); чрез израза digna parente tuo — към характеристиката на царя, направена във втората половина на писмото (ст. 39—64); чрез tua castra[18] — към мотива за съседството (vicinia).

Впрочем въпросното двустишие има не само структурно предназначение. То служи за преход между utilitas (ползата) и humanitas — описателно предадено в текста понятие за грижата на човека за човека (ст. 39—40);

---

[15] Направената самокритична бележка по адрес на Ars amatoria великолепно отговаря на духа на целия пасаж, който стои под знака на призива: поетите трябва помежду си да се разбират и да бъдат готови за взаимно откликване. Но заслужава да се спомене, че в знаменитото си писмо до Август (Trist., 2) Овидий защищава това свое произведение, като доказва, че то е рожба на времето си. Нещо повече, поетът изтъква противоречието, което се получава при сравнение на наложеното му строго наказание заради Ars amatoria с не особено високата обществена нравственост в Рим, наложила своя отпечатък и върху културната действителност. Срв. Р. Гандева. Цит. съч., с. 78 сл.

[16] Срв. Н. А. Машкин. Принципат Августа. М.—Л., 1949, с. 302, 306; 446; 562.

[17] C. Patsch. Цит. съч., с. 129; Th. Mommsen. Цит. съч., V, с. 191 сл. A. Premerstein. — In: Österr. Jahresh. I, Beibl. 181 сл.; B. Lenk. Цит. съч., с. 448; J. Wiesner. Цит. съч., с. 165 със заб. 28.

[18] Тъкмо Tua castra е дало повод на някои учени да смятат, че Котис е имал владение в Добруджа, вж. C. Patsch. Цит. съч., с. 129; други пък приемат това съчетание като поетичен образ, подсещащ за едно съседство в по-широк смисъл, тъй като „für Ovid war Cotys auch südlich des Hämus nahe" (Пак там).

то служи и за логически мост, по който се преминава от общото положение към конкретния случай, към образа на Котис, потопен в атмосферата на духовност и облагородяване на заложените от природата качества.

Последната функция на двустишието засяга една емоционална струна. Това е искрената развълнуваност на поета, обзела го при докосването му до спомени от близкото минало (12 г.), когато бащата на Котис се сражавал рамо до рамо с римляните за възвръщането на завзетия с нападение от гетите укрепен град Егис, който се намирал при днешна Тулча в делтата на Дунав.[19] И понеже по това време гетски конници се спускали на юг чак до Томи и Овидий бил принуден да се включи в градската отбрана.[20] съвсем понятна става неговата признателност към Ройметалк, който допринесъл с храбрата си защита за отблъсването на варварите. Неслучайно в друго свое произведение, адресирано до приятеля му Север, изгнаникът във връзка с горното събитие отделя хели 9 стиха за възхвала на Котисовия баща. Разбира се, за това лирическо отстъпление авторът е набирал смелост и от положителното отношение на Август към тракийския цар и неговите действия.[21]

И тъй не може да се отрече, че когато Овидий е рисувал с явна симпатия портрета на Котис, се е намесила и асоциацията за неотдавнашния жест на неговия родител.

Нещо повече, по наше мнение и тази душевна разположеност към Ройметалк, и увереността, че императорът гледа с добро око проявите на наследника му, са подтикнали поета да отправи специално стихотворно писмо до Котис, един събрат по перо.[22]

От направения анализ проличава, че композицията на разглежданото произведение представя стройна художествена система, в която са прокарани два принципа: първо, отделните части са разположени *симетрично;* второ, те се съотнасят една към друга на *три равнища* — логическо, психологическо и естетическо. Особено интересни със своята идейна тъкан са двете големи смислови единици (ст. 11—36 и 37—64), на които ще се спрем в следващите редове.

Овидий естествено е пуснал в действие своята митологическа начетеност, за да направи комплимент на Котис и да поласкае неговото честолюбие. Но никак не е маловажен фактът, че на високото социално положение на тракиеца той противополага неговия благ нрав, наричайки го „най-кроткия всред младежите". Като се отстрани от тази похвала суперлативността,

---

[19] C. P a t s c h. Цит. съч., с. 120 със заб. 5.

[20] Epist. ex Ponto, 1, 8, 5—7: Vivimus assiduis expertes pacis in armis/dura pharetrato bella movente Geta. Deque tot expulsis sum miles in exule solus. C. P a t s c h. Цит. съч., с. 120.

[21] Epist. ex Ponto, 1, 8, 15—24.

[22] Интересно е, че Овидий е премълчал участието на Раскупорис, чичото на Котис, при възвръщането през 15 г. на Troesmis, също важно укрепление на Дунав, чиято охрана, както и тази на Aegisus след смъртта на Ройметалк била предоставена на Раскупорис, тъй като споменатите укрепления се намирали в подвластните нему земи, определени му от Август след подялбата на цялата територия на тракийската държава между него и Котис (Вж. C. P a t s c h. Цит. съч., с. 121; J. W i e s n e r. Цит. съч., с. 165; Г. Д. З л а т к о в с к а я. Мёзия в I—II вв. нашей эры. М., 1951, с. 31). В писмото (Ex Ponto 4,9, 79 сл.), в което поетът съобщава за горното събитие, става дума само за подвизите на римския пълководец L. Pomponius Flaccus. Краткостта на информацията според C. P a t s c h, (Цит. съч., с. 121), се дължала на обстоятелството, „daß dieser Einbruch nicht weit landeinwärts reichte", затова изгнаникът нямал особен интерес към него. Същият учен подчертава на друго място следното (цит. съч., с. 129) „Ovid biederte sich nicht mit dem eigentlichen Nachbarfürsten Rhascuporis, sondern mit dem entfernteren an, weil er sich von diesem, ebenfalls einem Dichter, mehr Verständnis erhoffte.

ядрото ѝ остава вярно, тъй като по-късно Тацит ще охарактеризира по същия начин младия владетел.[23]

Изгнаникът вижда единствения добър знак на съдбата за себе си в това, че тя го е довела в земя, съседна на Котисовите владения, и го е предала в негови ръце (ст. 7—8).[24] Представите за *цар, благ човек* и *съседство* са породили реакции, които са послужили като основа на Овидиевите размисли върху potentia (власт, господство), utilitas и humanitas. „Задължение на царя е — казва поетът — да се притичва на помощ на падналите" (ст. 11). Това задължение според него нараства, когато владетелят е голям човек. Пробен камък за добре упражнявана власт е да не оставяш напразни молбите на нуждаещите се (ст. 15—16). Овидий повторно се позовава на бляскавия род на тракиеца, за да попадне на подходящ преход към сравнението на могъщия човек с боговете. Те няма да бъдат почитани, твърди той, и не ще им се принасят жертви, ако не изпратят това, за което ги молят. С други думи, авторът тук поставя отношението на човека към бога върху основата на принципа: do, ut des (давам, за да дадеш). Примерите с Юпитер, Нептун, Церера и Бакх предлагат случай на изгнаника да вмъкне едно ласкателство за Август, като го постави между боговете и хората, изтъквайки неговите заслуги към римската държава. „Ние се молим — заявява той — Цезар да държи юздите на управлението, защото толкова добре се грижи за своята родина" (ст. 33—34). Именно политическата дейност на императора репрезентира според Овидий по най-убедителен начин значението на utilitas, осмислена тук като „обществено служене", „помагане на другите". Тя е онази еманация на властта (potentia), която прави и хората, и боговете велики (ст. 35—36).

Чрез двустишието (37—38), което бе разгледано по-горе, се осъществява преходът от първата към втората част на изложението. Отново се въвежда познатият ни от началните стихове символичен образ на заточения в Томи поет, който търси помощ в стана на царя: Tu quoque fac profugo prosint tua castra iacenti. Тук prosint е глаголно покритие на utilitas, а tu quoque насочва вниманието към примера на императора, покровител на младия тракийски владетел.

Непосредствено след горното обръщение се изричат паметни слова, които са нещо като дефиниция на хуманизма и затова могат да се окачествяват като идеологически връх на елегичното послание:

> Conveniens homini est hominem servare voluptas
> et melius nulla quaeritur arte favor (39—40).
>
> Нравствена радост (удоволствие) за човека е да опазва (да спасява) човека и с никоя друга дейност (качество) не се печели повече одобрение.

Съвсем ясно е, че с това съждение тракиецът е въвлечен в орбитата на римския идеал за vir bouns (добрия човек) в неговото развитие и обогатяване: от типа на съзнателния гражданин — обществен деятел, създаден от

---

[23] Tacitus Ann. 64, където с една антитеза рязко се противопоставя добрият нрав на Котис на обременения с лоши качества характер на чичо му Раскупорис: ipsorum regum ingenia, illi mite et amoenum, huic atrox, avidum et societatis inpatiens erat.

[24] J. Wiesner. (Цит. съч., с. 165 със заб. 28) изказва предположението, че на Котис е било предоставено известно влияние върху хинтерланда на гръцките колонии на Черно море.

Цицерон,[25] през преосмисления в индивидуалистичен план вариант на неотериците[26] до издигнатите в обществени стимули понятия pietas и humanitas на Августовото време.[27] Под знака на humanitas, разбирана още и като „култивиране на човешката природа под благотворното въздействие на духовното начало и по-специално на изкуството“[28], стои нарисуваният във втората част на произведението портрет на Котис. По-конкретно казано: подир няколко митологически илюстрации за хуманно и антихуманно държание авторът пристъпва към характеристиката на царя. Той е безстрашен в бой и непобедим във война, но при мирни условия не ламти за кръв (ст. 46). Вижда се, че Котис е показан и със свойствени за племенната му принадлежност черти, но и с такива, които не са минавали за присъщи на тракийците.[29] Особено се подчертава благотворното влияние, което са упражнили върху него усърдните му занимания с изкуствата. „Няма друг цар—казва Овидий,— който да е отделил повече време за тях и да е бил по-обучен в тях“ (ст. 49—50).

Но покрай тази ласкава оценка на Котисовото творчество той, без да иска, изрича думи, които издават вкоренения у гърци и римляни предразсъдък относно възможностите на варварския свят в областта на духовните прояви[30] (ст. 51—52):

> Carmina testantur; quae, si tua *nomina demas,*
> Threicium iuvenem composuisse negem.
>
> Стиховете ти свидетелстват (за постиженията в поезията):
> ако би махнал името си, бих отрекъл, че ги е писал тракийски младеж.

Поетът сякаш не се сеща за нанесената на народностна основа обида и продължава своето славословие, като сравнява Котис с Орфей (ст. 53—54). Пасажът, посветен на характеристиката на царя, завършва с повторно обхващане на двете сфери на неговите изяви: верен на родните традиции, той грабва оръжие, щом е необходимо, и натопява ръцете си в кръвта на

---

[25] За Цицероновия модел за vir bonus вж. кратката, но съдържателна статия на С. У т ч е н к о. Трактат Цицерона De officiis и образ „идеального гражданина“ — В: Actes de la XII Conférence internationale d'études classiques „Eirene“, Clúj-Napoca, 2—7 octobre 1972. Amsterdam, 1975, 23—27.

[26] За преобразуването на модела vir bonus, отразено в творчеството на Катул, вж. И. В. Ш т а л ь, Поэзия Гая Валерия Катулла (Типология художественного мышления и образ человека). М., 1977, с. 98; 107 сл.; 129 сл.; 140 и сл.

[27] Срв. Н. В. В у л и х. Цит. съч., с. 179; 187.

[28] Вж. ст. 47—48; Adde, quod ingenuas didicisse fideliter artes emolit mores nec sinit esse feros.

[29] За характеристиката на тракиеца вж. Г. М и х а й л о в. Цит. съч., 95—139; G. K a z a r o v, Beiträge zur Kulturgeschichte der Thraker. Sarajevo, 1916, p. 82 сл.

[30] R. M ü l l e r. Zu einem Aspekt der Antithese Hellenen — Barbaren in der hellenistischen Philosophie — In: Actes de la XIIe Conférence internationale d'études classiques „Eirene“, Chúj-Napoca, 2—7 octobre 1972. Amsterdam, 1975, 501—509. Авторът убедително показва, че дори такива мислители като Панеций и Посидоний не са се освободили напълно от расови предразсъдъци. Първият от тях например се придържа „an der Auffassung, daß bestimmte Völker auf Grund ihrer physischen Veranlagung zu höheren, andere zu geringeren geistigen „Leistungen befähigt seien“, втория „blieb von den traditionellen Vorstellungen einer φύσει bedingten geistigen Minderwertigkeit bestimmten Völker nicht unbeeinflußt, (507—509). Разбира се, не е безинтересно да се отбележи, че Овидий малко по-късно, може би след няколко месеца, ще се похвали на свой приятел в Рим (Epist. ex Ponto 4, 13) за големия си успех пред гетите, обитаващи град Томи, на които бил прочел поема, написана на техния език, и ще добави, че те реагирали с разбиране и естетически усет. Срв. Р. Г а н д е в а. Цит. съч., с. 12.

врага; умее също при лов да мята копие и да държи здраво юздите на бързия си кон. Но, освободи ли се от всичко това, не остава духа си да излинява от бездействие, а поема пътя, който води към музите (ст. 55—62).

Втората сфера Овидий умело използува, за да прибави към съседството още един допълнителен мотив, който го е подтикнал да търси подкрепата на Котис. Това е „*професионалната солидарност*". Тук осезателно се усеща лъхът на Катуловата amicitia (дружба). Става дума за култивираното от неотериците общуване на сродни души, обрекли най-често живота си на мерената реч. Литературна реминисценция пулсира в ст. 63—64:

> Haec quoque res aliquid tecum mihi foederis affert:
> eiusdem sacri cultor uterque sumus.
>
> И това нещо създава някакъв съюз помежду ни:
> и двамата сме почитатели на една и съща светиня.

Самата лексика напомня твърде много изрази, които се срещат у Катул, като например sanctae foedus amicitiae=съюзът на святото приятелство.[31]

По всичко личи, че Котис не е отговорил на поета, нито е сторил нещо за него. Той е постъпил така от предпазливост, за да не разсърди Август, комуто бил васал, или поради обстоятелството, че цялото му внимание по това време са поглъщали големите грижи за собствената територия във връзка с враждебните действия на неговия чичо Раскупорис.

Пропаднала надеждата на Овидий. Но той е проявил голяма наивност в политическо отношение, допускайки, че заради неговия апел Котис ще пренебрегне държавните си интереси.

До какви изводи се стига в резултат на направения анализ?

Първо, надмогва се общоприетото схващане, че изгническата поезия на Овидий показва спадане на литературното равнище в сравнение с предишното му творчество.[32] Разгледаното произведение оборва тази оценка, тъй като притежава несъмнени достойнства в идейно-художествено отношение.

Второ, стихотворението е интересен паметник, защото един от големите римски поети е изложил възгледите си за властта (potentia) и ползата, произтичаща от нея (utilitas), пред образован тракийски владетел, внушавайки му идеята за хуманизъм.

Трето, за разлика от повечето сведения на античните автори, които говорят или за пиянството, или за жестокостта на тракийските царе,[33] тук предпоследният цар от сапейската династия е представен в съвсем положителна светлина. От всичко казано за него проличава, че Котис е изпитал влиянието на гръко-римската култура. За да познава Овидий неговите творби, няма съмнение, че те са били писани на гръцки език,[34] който самият римски поет е владеел отлично. А това, че се е обърнал към Котис на латински

---

[31] Срв. И. В. Шталь. Цит. съч., 117—159.

[32] Срв. напр. казаното за тях у Schanz-Hosius. Цит. съч., с. 248 сл. и у E. Norden. Die römische Literatur. Leipzig, 1961, p. 75. Разбира се, налице са вече и някои изследвания, предимно дисертации, в които въз основа на наблюдения над отделни стихотворения или над отделни книги от Epist. ex Ponto се дава по-справедлива оценка за творчеството на Овидий от изганическия период. Вж. по въпроса Р. Гандева. Цит. съч., с. 77 със заб. 211 и 213; Н. В. Вулих. Цит. съч., с. 187 със заб. 69.

[33] G. Kazarow. Цит. съч., с. 103; Г. Михайлов. Цит. съч., с. 109. Разбира се, у някои писатели се срещат и положителни оценки, както напр. у Livius (XLIII, 4), който говори за благородния характер на одриския цар Котис.

[34] Срв. W. Kraus. RE, XVIII, col. 1966: „Besonderes Interesse gedachte Ovid jedenfalls im literarischen Rom zu erregen durch den Brief an den Thrakerkönig Kotys, der selbst als Dichter *in griechischer Sprache* hervorgetreten war".

език, означава, че царят е разбирал добре и този език или най-малкото е имал при себе си преводачи.

Четвърто, въпреки приповдигнатия тон на писмото и допуснатия в него предразсъдък на етническа основа, то съдържа много важен момент — призив за побратимяване на поетите независимо от тяхната народностна принадлежност, тъй като те всички служат на музите, с други думи — на изкуството, на красотата в живота.

II. Хемус и Родопите в римската поезия

Произведенията на римските поети съдържат немалко характеристики в социалния диапазон от царя до орача,[1] немалко сравнения, политически намеци или исторически събития, засягащи населението на Тракия.[2] Можем да намерим и достатъчно обилен литературен материал, който показва, че латинските автори са си служили добре и с палитрата.[3] Неслучайно Хораций на едно място казва, изразявайки се метафорично, че поетичната творба прилича на картината: „ut pictura poësis" (Ars poetica, 361 сл.). Тази мисъл, която се среща още у Аристотел, се отнася до образността в стихотворната реч. Античните писатели съвсем не са подчертавали с нея някакво родство между словесното изкуство и живописта, напротив, за тях двете области са стояли на видимо разстояние и едва Ренесансът ги е сближил взаимно с призива поезията да се учи от живописта, а живописта — от поезията.[4]

Интересът на римските поети към тракийската земя нараства едва тогава, когато завоевателната политика на Рим се насочва действено към източната половина на Балканския полуостров, т. е. през Августовата епоха. От това време нататък Тракия навлиза трайно в техните стихове, като се задържа там чак до късната античност — IV—V в.

От литературноисторическа гледна точка заслужава да се проследи в какви форми се е отляла естетическата информация за Тракия и нейните обитатели, как се е пречупила тя през въображението на майсторите на художественото слово, с какво е обогатила техния образен свят.

Анализът на многобройни текстове води към заключението, че независимо от общите места (loci communes) и клишетата, завещани най-вече от епическата традиция, в творческия арсенал на римските поети се намират интересни пейзажи от тракийската природа, изпълнени в реален или митологичен план. Пред читателя изпъкват с голяма релефност символите на тази природа — Strymon (Струма), Hebrus (Марица) и Hister (Дунав), а също Pontus Euxinus (Черно море), отбелязани сами за себе си, макар и с няколко щрихи, или свързани с митологични теми. Дори когато в нарисуваните картини се чувствува известна шаблонност, от тях се излъчва определено исто-

---

[1] Вж. R. Gandeva. De Ovidio exule misericordia „turbae Tomitanae regionis" commoto. — In: Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis. Bucurestiis, 1976, 295—299.

[2] R. Gandeva. Thrakien und die Thraker in den Werken von Horaz. — In: Studia in honorem Veselini Beševliev. Sofia, 1978, 450—462; Moralische und soziale Charakteristik der West- und Nordbalkanbevölkerung bei Varro und Ovid. — In: Actes du Premier congrès international des études balkaniques et sudest européens II. Sofia, 1969, 127—139; Das Interesse für die Daker, Geten und Gelonen bei Vergil und Horaz und seine historische Grundlage. — In: Primus congressus studiorum Thracicorum, Thracia II. Serdicae, 1974, 103—109.

[3] Р. Гандева. Струма, Марица и Дунав в римската поезия. — В: Юбилеен сборник по случай 100 години от рождението на акад. Д. Дечев (под печат).

[4] Вж. В. Татаркевич. Античная эстетика. М., 1977, с. 244.

рическо светоусещане, съществува подтекст, в който лежи някакъв обективен повод. Или, иначе казано, в художествената панорама пулсира в по-ниска или в по-висока степен политически интерес, който свидетелствува за въздействието на външнополитическия курс на Рим в даден исторически период върху съзнанието на представителите на мерената реч. В техните описания редом с книжните познания за тракийската земя се прокрадват истински лирични настроения и импресии, явно породени от спомен за нещо лично преживяно или от реминисценция за нещо чуто от очевидци. Съветският изкуствовед и археолог В. Д. Блаватски стига до констатацията, че темата „природа" в митологично-антропоморфно пречупване е заела голямо място в елинското изкуство и поезия, а в непосредствено реално отражение — в художественото творчество на елинистическо-римския период, като тук може да се наблюдава нерядко и съчетание на митологичен персонаж с реално изображение на природата.[5]

В друго изследване е разгледан подробно въпросът за двата начина на изобразяване на природната среда, по-точно на реките Струма, Марица и Дунав — от една страна, свързването им с определени митове и поетични легенди, а, от друга, вмъкването на мотиви за техния изглед и климат, за пернатите им обитатели, за околното население, като се изтъква (ако го има) и индивидуалният момент в самата експресия.[6]

Ще направим опит да обхванем в най-общи линии художествената атмосфера, в която са потопени Стара планина и Родопите, очертаващи ярко географския профил на Тракия.

Най-големите поети от „златния век" на римската литература Вергилий, Хораций и Овидий свързват тези планини с легендарния музикант Орфей и с „тракийския Арес", бога на войната, който на латински носи имената Mars, Mavors или Gradivus. Впрочем споменатото божество още у Омир идва под Троя от Тракия.[7]

Първият запазен разказ за Орфей и неговата съпруга Евридика е предаден от Вергилий в Георгиките, където тракийската природа в грандиозни мащаби оплаква смъртта на младата невеста. Между ридаещите на преден план са поставени „извисилите се Родопи" (Rhodopeiae arces).[8]

В една ода на Хораций родното място на Орфей пък е „студеният Хемус" (gelido in Haemo), чиито дървета следват песента му. Водите на планината забавят своя бяг надолу, ветровете, които я брулят, утихват под въздействието на дивната мелодия, дори дъбовете наостряват слух (auratae quercus) и тръгват след звучната лира, наследена от майката на музиканта — Калиопа.[9]

В Метаморфозите на Овидий Орфей, покрусен от дълбока скръб поради загубата на Евридика, се уединява във „високите Родопи" и „блъскания от северния вятър Балкан" (in altam se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus Haemum).[10] Фамилиаризирането на легендарния тракиец у Овидий и с двете планини проличава и от епитетите, прикачени веднъж на Хемус, наречен Oeagrius по името на Орфеевия баща Еагър, другия път — на самия певец, назован Rhodopeius, родопски поет.[11]

В същото произведение се натъкваме на една метаморфоза, в която се разказва за превръщането на Haemus и Rhodope от хора в мразовити планини,

---

[5] В. Д. Блаватский. Природа и античное общество. М., 1976, с. 70 сл.
[6] Р. Гандева. Струма, Марица и Дунав. . .
[7] Г. Михайлов. Траките. С., 1972, с. 221.
[8] Georg. IV, 461.
[9] Hor. Carm. I, 12, 6—12.
[10] Met. X, 76 сл.
[11] Met. II, 219; X, 11; също X, 50.

обърнати с лице една към друга. Те били наказани, задето си били присвоили имената на върховните богове (Юнона и Юпитер).[12]

В представите на Овидий Родопите са културното място на тракийките, почитателки на Дионис. Нощем планината се оглася от виковете им и от звъна на техните чинели.[13]

Хораций е разработил в едно свое стихотворение мотива за скитането на вакханките из Родопите, внасяйки известно облагородяване в емоционалната природа на тези тракийски чада. Той оприличава поетичното си вдъхновение, т. е. вселяването на Бакх в душата му, на екстаза на тракийка, която, след като е будувала цялата нощ, от върха на планината захласнато се взира в разстлалата се пред очите й гледка — побелялата от сняг Тракия, виещата се Марица и Родопите, преброждани само от „варварски нозе", от нозете на нейните съплеменници.[14] По този начин поетът е придал сила и красота и на своята рефлексия.

Овидий е пресъздал много по-късно едно действително свое преживяване от времето на пътуването си по Черноморското крайбрежие, когато по суша се отправил от град Темпира[15] в Егейска Тракия за Томи (дн. Кюстенджа), където трябвало да отседне като изгнаник по нареждане на императора Август. Това станало в началото на 9 г. от н. е. Любопитно е, че Овидий не е отразил своето впечатление непосредствено след възприемането му, а години подир преминаването си през тракийската държава. В елегията, отправена до покровителя му Секст Помпей, той си представя пътя, който ще измине стихотворното му писмо, докато достигне своето местопредназначение — Рим. Авторът се обръща към творбата си с думите: „Зима е. Земята лежи под снежно покривало. Ти трябва да пресечеш студената Тракия и забуления с облаци Хемус (opertus nubibus Haemus).[16] Очевидно това виждане на Балкана се е запечатало в паметта на заточеника, който, както бе казано по-горе, го е зърнал през зимата.

Нека дадем един-два примера от епическите поети от времето на империята, които изграждат пластично обобщение на Mars, Mavors, Gradivus, еманация на тракийския войнолюбив дух. Седалището на това божество обикновено е Хемус. Така Силий Италик нарича планината Mavortius Haemus,[17] а Папиний Стаций в две сравнения извайва грандиозен образ на бога, който от върха на Хемус подкарва тракийската си колесница или разтърсва планината със своя смях.[18]

Същият автор другаде извежда Gradivus в една не толкова динамична поза, и то не в Хемус, а в низината край Родопите, където той е разпрегнал конете си.[19]

В това отношение заслужава отбелязване внушителната картина, която предлагат стиховете на късния поет Клавдиан. Неговият Марс идва с окървавена колесница от Север, от страната на светлокосите гелони, и се устремява към тракийските поля. Под тежестта на нейните колела се снишава масивът на Пангей, а дълбокият сняг скрипти под оста й. Богът застава на върха на Хемус и разтърсва шлема си с трептящ гребен.[20]

---

[12] Вж. Met. VI, 87—89. Този кратък мит е представен като изображение, втъкано в единия ъгъл на платното на лидийката Арахне, дръзнала да се състезава по изкуство с богинята Минерва.

[13] Met. VI, 589: Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti.

[14] Hor. Carm. III, 25, 6—12.

[15] Trist. I, 10, 21.

[16] Epist. ex Ponto IV, 5, 5.

[17] Punica. XI, 465.

[18] Theb. 12, 733; Theb. 5, 357.

[19] Вж. Silvae, 4, 2, 46.

[20] In Eutrop. II, 103 сл.

Любимият на Клавдиан пълководец Стиликон (вандал по произход) се моли на Gradivus да му помогне в боя, защищавайки своите траки, било че обитава Хемус, по който се влачат облаци (nubifero in Haemo), било че го задържат побелелите от ледената кора Родопи (cana gelu Rhodope), като обещава да го награди с военна плячка, окачена на дъб, ако му донесе победата.[21]

Трябва да се подчертае, че при Клавдиан подтекстово не само тук се чувствува тревожната историческа обстановка, характерна за нашите земи през Късната империя, когато вече е настъпило нейното разделение на Източна и Западна и варварските нашествия се редували едно след друго.

Редно е да се посочат и няколко примера, които илюстрират изображения на двете планини в отделни годишни времена или при други ситуации.

Така Силий Италик използува като сравнение пожар в Родопите, предизвикан от овчар: горящата напаст се разпростира из гората, шумнатите скали се запалват и изведнъж по високите билà светва огнено сияние.[22]

Този автор си служи и с друго сравнение, което рисува силата на Борей — северния вятър: той стремглаво се спуска от върха на Родопите и като преобръща десет пъти морето, го разбива на сушата; бучи грададата изхвърлена вода, а вятърът свисти с пляскащите си криле.[23]

Стаций пък изобразява също в едно сравнение пролетното топене на тракийските снегове, когато руква огромният Хемус и Родопите слизат в тесни ручеи.[24]

Клавдиан рисува изгрев над високия Балкан; зората го докосва с лъчитѐ си и слънцето по-бързо от обикновено търкаля бързата си колесница над него.[25]

Но поетът умее да вмъква и меланхолични тонове, а и да предава драматично напрежение, когато говори за смяната на годишните времена в планината: Хемус тридесет пъти вече е съблича шумата си, за да го покрие зимата със скреж; толкова пъти са се разтопявали снеговете по него и пролетта е намятала зелен плащ върху плещите му, а вестготите, забравили своето северно отечество и отдавна преминали през Дунав, са вкопали злокобните си стъпки в тракийска почва. Не помагат вече на одрисите (тракийците!) нито Родопите, нито Стара планина.[26]

Неволно си спомняме за стиховете на В. Г. Тепляков (1804—1842), получил висока оценка в критическите прегледи на А. С. Пушкин, автор на цикъла „Тракийски елегии“ (отпечатани през 1836 г.). За него акад. Ем. Георгиев пише под заглавие „Първият певец на българския пейзаж“, имайки пред вид Новото време.[27] Този романтично настроен руски поет, разгърнал своя талант под силното влияние на Байрон, е дошъл в България по време на руско-турската война от 1828—1829 г. със задачата да събере материали за новооснования Одески музей. Тепляков не се оставил да бъде погълнат от военните събития, нито изявил славянофилско съчувствие към поробения тогава български народ, който впрочем не познавал, а търсел следите на античната култура и античните митове из нашата земя, страна на погиналата класическа древност.[28]

---

[21] In Rufinum. I, 324—329.
[22] Punica. IX, 605—608.
[23] Punica. XIV, 121—124.
[24] Theb. 11, 193—195.
[25] In Rufinum. 11, 226—227.
[26] De bello Getico, 166—179.
[27] Вж. Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974, 146—160.
[28] Пак там, с. 148.

Цикълът завършва с елегията „Возвращение". В нея авторът си спомня за Мизия и вижда пред очите си скалите на Балкана и лесовете на Тракия, ясните като радост над тях небеса. И когато е сред своя печален Север, като сияйна звезда върху неговия небосклон остава реминисценцията за сините очертания на Хемус.[29]

В тази работа установихме, че и някои римски поети[30] много векове порано са успели да пресъздадат, макар и не в специално посветени на тракийската земя стихове, нещо от красотата на нейната природа. Те по-скоро обаче са били настроени да предават нейната суровост, следвайки повелите на собственото си светоусещане, на литературната традиция и на историческата епоха, в която са живели.

Thrakische Motive in der römischen Dichtung

Ruska Gandeva

(Zusammenfassung)

I. Der Brief on Ovid an den thrakischen König Cotys

Die Autorin unterzieht den elegischen Brief Ovids an den König Cotys (ex Ponto, 2, 9) einer ideen-ästhetischen Analyse. Dieser Brief ist bisher in der wissenschaftlichen Literatur nur unter einem staatlich-politischen Aspekt betrachtet worden.

In der Abhandlung werden einige wesentliche Schlußfolgerungen mit kulturell-historischem Wert gezogen:

1. Das erörtete elegische Schreiben läßt uns begründeterweise die allgemein angenommene Auffassung überwinden, daß Ovids Exil-Diclitungen sich auf einem niedrigeren ästhetischen Niveau als das frühere Schaffen des Dichters befänden. Die konkrete literarische Analyse deckt unzweideutig die Qualitäten dieses Werkes in künstlerischer Hinsicht auf.

2. Aus dem Text geht klar hervor, daß es sich um ein dichterisches Werk mit aktueller Klangfärbung handelt, da der Dichter in seinem Verbannungselend einen „barbarischen" Herrscher, der ein Vasall von Rom ist, um Hilfe angeht und ihm seine Ansichten über die nützlichen Funktionen von *potentia* darlegt, wenn diese in einem humanistischen Sinn ausgeübt wird.

3. Im Gegensatz zu den üblichen negativen Charakteristiken der thrakischen Könige, die in den alten Schriften fixiert sind, ist hier eine andere Atmosphäre zu verspüren: einer der letzten Vertreter der Dynastie der Sapaeer wird als ein Mensch dargestellt, der in seiner ästhetischen Entwicklung die günstige Einwirkung der griechisch-römischen Kultur erfahren hat.

4. Wenn auch das Gedicht in einem schmeichlerischen Ton verfaßt ist und die Vorurteile eines „Römers" einem „Barbaren" gegenüber enthält, so zeichnet sich doch die hohe literarisch-kritische Bewertung ab, die Ovid dem Schaffen von Cotys gibt. Gleichzeitig wird ein sehr wesentliches Prinzip hervorgehoben — die Verbrüderung der Dichter, unabhängig von deren Volks- und Landeszugehörigkeit, eine Verbrüderung, die auf dem gemeinsamen Dienst an den Musen fußt.

II. Haemus und Rhodope in der römischen Dichtkunst

Erst zur Zeit des Principats, als der Staat in seiner Eroberungspolitik sein Augenmerk nachdrücklich auf die östliche Hälfte der Balkanhalbinsel richtete, begannen die Dichter Roms ein regeres Interesse für Thrakien zu bekunden. Doch von diesem Zeitpunkt an waren die thrakischen Motive im schöpferischen Arsenal der Meister der Dichtkunst bis zur späten Antike ständig zugegen. In den von ihnen geschaffenen Bildern der thrakischen Natur, die in reeller oder mythologischer Gestaltung wiedergegeben ist — ein Vermächtnis der epischen Tradition — liegt zumeist, für den Autor selbst bewußt oder nicht bewußt, die Einwirkung des politischen Moments verborgen. Selbstverständlich sind zuweilen auch lyrische Stimmungen oder Impressionen zu gewahren, die die Seele des Dichters bewegen und die auf ein persönliches Erlebnis, auf etwas Gesehenes oder Gehörtes zurückzuführen sind.

[29] Е. Георгиев. Цит. съч., 158—159.
[30] Вж. бел. 16, 23, 24, 25, 26.

Иван Павлов

„Тютюн“ от Димитър Димов и „Куцият Орфей“ от Ян Отченашек. Философско-идеологически постановки и повествователна поетика

От времето на Просвещението в художествените структури на европейските литературни произведения намират все по-конкретна проява и оказват все по-силно влияние философско-идеологически постановки, представени в различна степен на цялост и творческо майсторство. Достъпността на образованието и рязкото поевтиняване на излизащите във все по-големи тиражи книги превръщат за първи път в човешката история философските теории в разпространено четиво и фактор за личната участ.

Пресъздадени литературно, те спомагат за обособяване на нови черти в поетиката, срещани дотогава като отделни пластове в средновековните постулати и трактати. От друга страна, буржоазните революции налагат конкретното прилагане във всички области на живота и културата на определени идеологии, с чието присъствие творците като граждани и създатели на адекватен поетичен свят в своите творби са принудени да се съобразяват. Може би за първи път философията на утилитаризма с безпощадно ясно изразена връзка между цел и поведение, съчетана с конкретни търсения за промени в човешката психика, изкушава по-осезаемо творците на новото време, пред които все по-категорично застават не само житейската реалност, но и реалността на художествените средства. Литературата става едно от лицата на историята, с чиято помощ се създава убедителна представа за изграждането на общественото съзнание и за многостранността на човешкото развитие. По отношение на авторската биография това означава, че освен житейските впечатления източник на инспирация могат да бъдат определени моменти от научното и идейното развитие, станали известни на писателя по най-различни пътища и отличаващи се чувствително от непосредствеността на традиционното наблюдение.

Въпреки възрожденския пиетет към образованието суровата историческа съдба на българи и чехи удължава твърде много изравняването на двата извора за вдъхновение, настъпило въпреки отделни сполуки едва през втората половина на XX в. Веднага обаче е необходимо разграничаването на дидактизма, който освен през определени етапи от културното развитие на миналия век обикновено е водил до повърхностен патетизъм, отдалечен от пълнокръвното художествено изображение. В „теоретичен“ план оттук водят началото си множество неприключили спорове — дали трябва първо да се чете и после да се пише или обратно. Неизбежността на прочитането е обу-

словена и от облигатното школско запознаване със собствената и чуждата литература. Художественият синтез на герои и образи започва закономерно да изисква освен житейски впечатления и данни от цялата надстройка, в която литературно най-адаптируеми са философията и идеологията. Така се оформя сложната диалектическа връзка между света на литературата и въздействието на литературата в света, обясняваща и значението на разглежданите два романа. Въпреки несъмнените автобиографични подбуди за написването им „Тютюн“ (1951) и „Куцият Орфей“ (1964) отговарят преди всичко на обществената поръчка на времето, изискващо анализ и проучване на всички съществували класови взаимоотношения и зависимости, заменяни безкомпромисно от победилия социализъм в България и Чехословакия. Енгелс нарича периода до появата на социализма предистория на човечеството. В идеен и творчески план художествените обобщения за края на предисторията заемат основно място в изграждането на постановките на следвоенната социалистическа литература. От чисто литературна гледна точка известна е фразата на Ем. Станев, че той, без да задължава когото и да било, поставя „Тютюн“ за начало на българския роман,[1] а непоколебимостта на формата на „Куцият Орфей“ по време на най-силните нападки срещу романа има определено значение за поддържането на важни традиции в жанровата динамика на европейската проза.[2] Формата на романа отразява не само собствените си метаморфози в българската и чешката литература, но и изключителното обогатяване на авторското съзнание. Широко известна е голямата научна подготовка на професора по хистология Д. Димов (1909—1966), автор на обемист, за съжаление все още неотпечатан труд за теорията на отражението в биологията. Това е учен, свързан с масовото проникване на марксизма-ленинизма сред нашата прогресивна интелигенция, за чийто стремеж към изграждане на строен и задълбочен философски мироглед са запазени множество свидетелства от негови съвременници и непринудени лични признания.[3] Ян Отченашек (1924—1979) е въоръжен предимно с опита на непосредствен участник в антифашистката съпротива и социалистическото строителство, а като чехословашки писател е запознат с разпространението на марксистката философия и нейната борба с други учения.

С развитието на реализма в литературата тя става предшественик на социологията, историческия материализъм, съвременната етика. Чрез нея днес духовната култура навлиза в ежедневието на милиони хора. Най-добрите произведения на съвременните български и чешки прозаици показват мирогледното израстване на героите; въз основа на обществената практика те изграждат определени типове на асоциации, на мислене, възприятия, отношение и реагиране на определени въздействия. Панорамната насоченост на „Тютюн“ и „Куцият Орфей“ задълбочено отразява сложната осцилация на човешката личност между обществено-производствените отношения и духовните стремежи в даден исторически момент. Основна предпоставка в нашето проучване е активното, за първи път в световната философия действено отношение на марксизма към проблемите на отделната личност и света, определящо съотношението между философски, идейни и художествени

---

[1] Е. Станев. За Д. Димов. — В: Д. Димов. Събр. съч., Т. 1. С., 1966, 6—7.

[2] H. Hrzalová. Jan Otčenášek. — Lit. měsíčník, č. 3, 1975, 116—118; M. Pohorský. Za Janem Otčenáškem. — Lit. měsíčník, č. 4, 1979, 122—123; I. Seehasová. Realismus jako osvojování skutečnosti čili Příspěvek Jana Otčenáška k literatuře socialistické společnosti. — Ceská literatura, č. 4, 1980, p. 404.

[3] Л. Георгиев. Д. Димов. С., 1981, 332—348; Е. Иванова. Страници от жизнения и творчески път на Д. Димов. С., 1981, 235—248.

постановки в литературата на социалистическия реализъм, която непрекъснато се обогатява с нови прогресивни творчески структури.

Марксизмът е единствената философия със стройно и системно влияние върху част от героите на „Тютюн". Многобройните спорове в предишния роман на Димов „Осъдени души" довеждат единствено до бледото очертаване на неясното хегелианство на Фани Хорн и до ярката, жестока полутеория-полупрактика, но в никакъв случай не философия на йезуитското метафизично отношение към света. И това не е случайно. Залязващата буржоазна цивилизация не може да създаде масово въздействуващи философски учения, тъй като капитализмът води до разпадането на всички трайни междучовешки отношения и оставя за единствена връзка паричната размяна. В „Куцият Орфей" е отделено значително място на екзистенциализма като философска и интелектуална концепция — продължение на вечната съпротива срещу заобикалящите неправди, на които се реагира със система от илюзии и безплодни решения. Усещането за безсмисленост на съществуването, отчуждението, трагизмът като мотивировка за наблюдения и изводи се отразяват от двамата писатели като последен стадий на една обществена формация, чието поражение след разгрома на фашизма неизбежно ще доведе до нов строй, определящ сегашното развитие на България и Чехословакия. Двата романа имат определена философска база, развитието на действието е свързано с концепциите на времето и реагира на техните промени; води се дълъг диалог между художествено-поетичното и идейното начало. Философските понятия, отразяващи обществената структура и идеологията на отделните класи и социални групи, въздействуват върху модификациите на литературния жанр, задълбочавайки влиянието си върху тематиката и поетиката на художественото произведение.

Хронологично „Куцият Орфей" е някак симетрично разположен в житейската и творческата биография на Отченашек. Действието се развива през 1944 г., когато двадесетгодишните връстници на писателя са насилствено трудово мобилизирани из целия райх. Също двадесет години след принудителната работа на Отченашек в пражките заводи „ЧКД" и „Авия" се появява „Куцият Орфей", насочен към своеобразна полемика с чехословашкото съвремие от началото на 60-те години. Романът е конструиран въз основа на няколко гледни точки, изразяващи стремежите на група юноши от поколението на писателя, работещи в огромен военен завод. Жанрово творбата изненадва с връщане към крупния формат на първото успешно произведение на Отченашек — „Гражданинът Брих" (1955), сред внушителното дефилиране на кратките прозаични форми в тогавашната чешка литература, между които е и световноизвестната новела на самия Отченашек „Ромео, Жулиета и мракът" (1960). Авторската творческа самостоятелност се изразява и в опита за синтез на главните изисквания в прозата: широка панорама на събитията и интерес към отделния герой като самостоятелна, психологически задълбочено изградена личност. Новаторското търсене на връзки между епичното и интензивността на преживяното сближава Отченашек с Димов и показва правилността на избрания по-рано от българския писател път.

Действеният характер на марксистката философия и присъщото за досоциалистическия период съобразяване с тактиката и стратегията на класовата борба определят основните етапи на действието в „Тютюн". Неговата прословута панорамност в същност много конкретно е подчинена на посочването на предпоставките, подготовката и протичането на голямата стачка на тютюноработниците в първата част и рухването на „Никотиана" (представена като символ на буржоазно-фашистка България), чиито последствия засягат почти всички главни действуващи лица, във втората част. Множеството от-

клонения, включващи огромен брой второстепенни, сполучливо щрихирани герои, създават впечатление за обемен размах, присъщ на романа от миналия век. Те образуват широк обществен фон, върху който са проследени историческите процеси през 1933—1945 г. Основният пунктир, минаващ през цялата материя на романа, е класовото разделение, слагащо своя отпечатък върху всичко — храна, облекло, начин на живот; то деформира старинни обичаи и придава нови функции на традиционни детайли в битовата култура на литературния свят. Става дума за подробности или за малки сцени, които под конкретното идеологическо влияние са идейно-плакатно очертани или пък са отрупани с многобройни, едва ли не барокови допълнения: „Костов огледа сложената маса критично и остана поласкан от вниманието на Мария. Да, тя имаше усет, беше момиче със стил. Като установи това за лишен път, той седна срещу нея и пристъпи обредно към вечерята. Към яденето господин главният експерт на „Никотиана“ беше толкова взискателен, колкото към облеклото, автомобилите и приятелките си. Някои от родините му в провинцията и досега носеха калпаци и сядаха да вечерят, като подгъваха единия си крак под седалището, но самият той беше образец на изтънченост. Той бе донесъл от София бутилка специално вино и говорът му ставаше все по-оживен. Между бифтека и десерта от орехова торта, която той много обичаше, Мария каза:

— Прочетох във вестниците, че сте избран в Международния комитет за зимните състезания в Гармиш. . .

Мария знаеше, че изборът задължаваше Костов да похарчи най-малко половин милион за угощения и банкети в скъпите хотели на Гармиш. Ала не знаеше, че половината от работниците в „Никотиана“ обядваха само хляб с чесън.“[4]

В „Куцият Орфей“ е обърнато внимание на друго философско направление, но включването му в художествената тъкан на романа е постановка на писател-марксист. Ако Димов съчетава убежденията си на комунист с приоритета на марксистката философия, при Отченашек тя влияе по косвен път чрез генералното конструиране на романа. Класовото разслоение в условията на жестока военна действителност при чешкия писател в определени моменти е рамкирано в пози, утвърдени от европейската културна традиция, но чрез нови метаморфози на дехуманизирания бит, осветляван единствено от мощния прожектор на чувствата. Известната закуска в тревата е със съмнително меню от ерзацпродукти, но е стоплена от силата на неповторимостта на младежките емоции.

С истинска диалектична последователност е показано влиянието на социалните фактори върху патриархалния бит, старинните институции и обичаи, върху основната клетка на обществото — семейството. Капиталистическите производствени отношения не само причиняват деструкция в трудовия колектив, но и обедняват силно, технологизират човешката личност. Трансформирането на идеали, останали още от Възраждането, в стремеж за реабилитация на поруганото достойнство е една от философските позиции на Отченашек, определящи търсенето на нови измерения за онаследеното епично повествование, в което новите герои в нови ситуации имат разобличаваща и същевременно насочваща роля. Митичното звучене на общоприети символи се превръща в автоматизиран навик от школските години или дори в обект за остра ирония. Димов навлиза в още по-стари измерения, олицетворени от смятащия се за римски гражданин Редингот, и в по-широк план — от контраста между спомените за почти романтичното начало на търговията с тютюн и суперсъвременната механизация на тонгата. Интересно е, че

[4] Д. Димов. Събр. съч., Т. 3. С., 1967, с. 118.

въпреки по-голямата изостаналост на България не е посочена възможност за идеологическа приемственост от по-ранния период на нашата буржоазия. За Димов това са кумири, които „отчаяният от бедствия народ вече не почиташе“[5]. Стабилната книжовна основа на Чешкото възраждане допуска възможността за конкретно въздействие при определени ситуации, една от които Отченашек показва чрез сцената с джазирането на забранения чешки химн. Положена на истинска авангардистка основа, тази сцена напомня със спомените и асоциациите от детството стихотворение от Незвал и се превръща в запомнящ се, емоционално въздействуващ детайл. Богатото представяне на материалната и духовната обществена и лична среда отразява влиятелни тенденции — от позитивизма на историческия роман от миналия век и документалността на силното репортажно начало на литературата от 20-те и 30-те години до радикално променящата се епическа дистанция с цел максимално плътното свързване на героя с конкретното събитие. Същевременно богатата философска основа на автора и неговите герои довежда до полифонично уточняване на последователната издържаност на всяко мнение, на логиката на житейско поведение и дори на цялостни идеологически постановки. Съзнавайки дълбоката връзка между живота и литературата според най-добрата прозаична традиция, двамата автори създават подробен модел на света, в който живеят техните герои, открояващ се особено ярко при типологични съпоставки. Отделните обекти в него, хоризонталните и вертикалните терени на поетичния анализ са използувани в различна степен от българската и чешката литература. Тук обаче синтезът е изключително силен, а връзката с безкрайно усложнения духовен мир на съвременния човек за първи път е така задълбочена. И в двата романа променливият литературно-исторически спецификум е изграден върху влиянието на елементи от философската надстройка, съчетани с промените на пулсиращата поетична структура. Мащабността на повествованието се съчетава с изчерпателното изобразяване на изграждането на различни типове мироглед, изразявани чрез избирането на позиция спрямо основните въпроси на битието. И двамата автори започват от самите извори на духовното начало. Първичното фолклорно-приказно изправяне на партизаните Мичкин и Ляте срещу злото, житейската мъдрост на майката на Ирина могат да бъдат сравнени с проявите на градски фолклор в окупирана Прага. Пряката връзка между изостанала аграрна България и индустриализираната Чехия е мигновената искра на съпротивата, прескачаща столетия в развитието и запалваща пожара на остри класови схватки. Обикновеното фолклорно заяждане по повод моминството на Ирина от злоустата, с характерно име, Черна Мика, което в друго време би останало незабелязано, става повод за остро стълкновение по време на митинга на стачкуващите, в което загиват Чакъра и Спасуна. Пишкот, разпространителят на чудесните легенди за митичния Скачач, прескачащ улици и покриви, неуловим с невероятните си подвизи и безмилостен към немците, е един от първите грабнати от гестапо в завода и зверски пребит още по време на следствието. Фантастичната атмосфера, създавана от неговите чудновати разкази, е продължена с арестуването му през нощната смяна, предадено с мрачната застиналост на готическа картина, от която струи сковаващ ужас, дремещата у човека вяра в мита приплямва в такива безизходни ситуации.

Друга позиция и отношение към света, основани на висококултивиран фолклор, се формират под влиянието на безсмъртното произведение на Я. Хашек „Приключенията на добрия войник Швейк през световната война“.

[5] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, с. 106.

Това се дължи на огромната масова рецепция на примера на „добрия войник“ и неизбежността на неговото литературно отразяване: „Подигравката бе основно занимание на Евжен, но тъй като големите изпълнения в тази област изискваха освен фантазия и здрави нерви, а понякога, когато обект на гаврата беше полицай или представител на вермахта — и смелост и хладнокръвие, трябваше да се задоволи с ролята на самопожертвователен разпространител на легендарните майтапи, безименен бард и същевременно теоретик. . . Отдавна бе обявил, че пише обширен труд, който ще види бял свят едва след войната, и дори бе позволил на Хонза да надникне в неговите записки. Дефиниции, философия, история на подигравките, случаи, разпределени според мястото на действието на: улични, гарови. . . според обекта — полицейски, ревизорски, трамвайджийски, умерено антинацистки и така нататък.“[6] Мъчителното раздвоение между търсенето на изход и лишеното от перспектива поведение е изразено от Отченашек чрез двуизмерност на стила — съчетанието между речевия жаргон и почти научното обяснение за смеховата култура през войната. Творческите концепции на Димов и Отченашек са отворени; множеството лични реакции на околната среда — от пълен фалш и безразличие до пълно изгаряне в борбата — винаги оставят място за още едно мнение, за още по-богато представяне на философските и идеологическите постановки в духа на истинския, големия реализъм, водещ до неизбежното приемане на комунистическите идеи като житейска, историческа и художествена необходимост. В „Тютюн“ съществува непрекъснато, неумолимо насочване на социалните пластове към класовите борби, антифашистката съпротива и социалистическата революция. Въвеждането на философски постановки е възможно при отразяването на обществените процеси и проникването на комунистическото учение. Мощните прояви на идеята са представени с изключителна пълнота при различните герои, като се почне от Шишко, ветеран от славното тесняшко минало, и през изостреные борби срещу сектантството се стигне до успешното сливане на революционната теория и практика в лицето на Павел Морев.

„Куцият Орфей“ страда от известно статично разбиране на обществената структура. В нея огромният пролетарски пласт е само трасиран, което води до нивелиране на идейните противоречия в буржоазния начин на мислене, доказващ своята абсолютна безперспективност или жестоко потъпкван от фашистката диктатура. Главният недостатък на Отченашек не е абсолютизирането на теориите и преди всичко на един своеобразен релативизъм, а абсолютизирането на тяхната база, докато начинът на производство неминуемо се променя. У Димов наблюдаваме тези промени — от патриархалното занаятчийство до тонгата, всеки етап веднага създава своите антагонистични неприятели. Представеният от чешкия писател мрачен фашистки военен завод, подобно на позорния протекторат, хвърля сянка върху миналото, настоящето и бъдещето, която донякъде предопределя образите. Богатството на художествените явления в двете произведения се дължи на вярното изобразяване на движещите сили на епохата, определящи съдбата на литературните герои, чиито идеали са подложени на задълбочена проверка в практиката. Работата, професията, участието в трудовия процес са дадени като основни фактори в човешкия живот. Заемането на житейска позиция с подчертано философско ориентиране е ядро не само на образите, но и основа на самата романова постройка.

„Куцият Орфей“ се състои от три части, основани на реконструкцията на заобикалящия свят и душевните преживявания на петимата юноши, от

[6] J. Otčenášek. Kulhavý Orfeus. Praha, 1964, 162—163.

чието име се води повествованието. Голямата амплитуда между надстроечните разсъждения и връщането към примарните стойности на живота води до свързване на композиционните решения със задълбочаващия се психологизъм. Значителното, до голяма степен неотговарящо на историческата реалност влияние на екзистенциализма е своеобразен, възможен само с посредничеството на литературата диалог между връстниците на Отченашек и младежта от времето на написването на „Куцият Орфей", като по този начин философските постановки заемат своето място в процесите на интелектуализиране на чешката проза. Отношенията между героите са силно диференцирани чрез гледната точка на бъдещето. Историческите събития обединяват цялата материя поради обективността на протичащите процеси. Кулминацията на човешките съдби у Отченашек не довежда до затваряне на житейския кръговрат. Философското отношение на героите към действителността въпреки цялата лична и обществена сложност показва видимо движение, макар и с различна интензивност. Младежкото отрицание на обществените порядки не е представено като стихийна неизбежност, а чрез диалектическо извеждане на корените на надстройката от ежедневната действителност. Абсурдността на човешкото съществуване не е толкова умозрително заключение, колкото резултат от унищожаването на нормалния ритъм на живота, сломен от страшната мощ на фашистката окупация. Разговорите между автобиографичния герой Хонза и Душан напомнят зараждането на екзистенциализма в мрачните кафенета на военна Европа, но размислите за факторите, влияещи върху човешката съдба, са дадени със съвсем неекзистенциалистична последователност. Аргументите на изключително начетения за годините си Душан не са достатъчно валидни поради липсата на житейски опит и те бързо довеждат до разгъната спирала, мъчително и упорито насочена към търсенето на реализация на представите за човешката свобода. Нейното отсъствие довежда Душан до хладнокръвно обмислено самоубийство, а неговия опонент — до устойчивостта на решението за съпротива и дейност на всяка цена и при всички обстоятелства. Смъртта е своеобразно изкупление за един живот без перспектива. Тя е същевременно последното субективно измерение, точката след човешкото Аз. Нейната мрачна сила обаче има върховното въздействие на приобщаване, макар и пост фактум, към житейския кръговрат, разкъсван от сложни и противоречиви обществени и индивидуални сили. Упоритото търсене на измеренията на отделната личност като начален подтик за опознаване на организацията на битието и света е основа за дълбок психологизъм и установяване приоритета на общественото влияние върху всеки герой.

Определящият диктат на производствените отношения принуждава действуващите лица към нееднакво участие в трудовия процес. Основната концепция за разположението на антифашистките съпротивителни сили, различаваща се в двата романа, става причина и за различия в конкретните форми на зависимост от трудовия колектив. Докато в „Тютюн" мястото в трудовия колектив е съвсем логично и социално неизбежно, младите герои на Отченашек се присъединяват към него, търсейки убежище и често пъти под влияние на формални обстоятелства. Включването на производството в житейския ритъм позволява на двамата писатели да преодолеят схематизирането, появило се вследствие на ускореното индустриализиране на нашите страни и намерило отражение в т. нар. „производствен роман". Става ясно, че не е възможно да се отдели прогресът изобщо от прогреса в човешкото мислене. Интелектуализацията на производството и управлението е предшествувана от интелектуализация в литературата и особено в прозата. Въпреки онаследеното предимство на чехословашките условия през 50-те години „Тютюн"

изпреварва като явление яркия образец на интелектуално творчество „Куцият Орфей“. Това е едно от доказателствата за големите възможности на българската литература, проявили се още през първите следвоенни години. Класовата борба от нейния последен етап е предадена без повърхностна апологетика, с диалектически анализ на разположението на силите и задълбочена идейна и художествена концепция, прилагана при непосредствения контакт на героите с неподправената действителност. За новите очертания на епичното допринасят новите измерения на художествения детайл и самият характер на повествованието, поставяно често на границата между белетристика и философия и оцветено с влияния от междувоенната лиризирана проза.

Поради хронологично по-ранното начало на събитията в „Тютюн“ неговите герои сякаш действуват сами против себе си, стремейки се на всяка цена да излязат от удобното, но крайно ограничено, почти патриархално обкръжение. При юношите на Отченашек положението в семеен и обществен план е неудържимо и избирането на позиция е почти моментално и наложително. Развитието на личните амбиции довежда много бързо до остър конфликт със заобикалящата действителност, от който водят началото си множество предпоставки за интелектуализирането на съвременната проза. И в двете книги спорът, дискусията — често пъти много ожесточена — предшествуват действията. Но докато дебатите в „Куцият Орфей“ са насочени към портрета на едно поколение, то в „Тютюн“ се води борба за стратегията на партията в острия класов двубой, в който врагът може да противопостави единствено конкретни действия в подкрепа на безграничния си класов егоизъм, разобличен от марксистки позиции. Димов категорично определя най-важното в историческия момент — установяването на партийната линия в ръководството на пролетариата като връх на философските и идеологическите позиции. Класическа в нашата литература остава сцената на конкретното подготвяне на голямата тютюнева стачка в бедняшката квартира на партийния активист Симеон. Графично изчистената обстановка напомня мизерните пражки протекторатни жилища. Действието се развива през нощта, подобно на споровете в първата и втората част на „Куцият Орфей“, но идейният заряд е различен поради силата и мащабността на взетите решения. Резултатите от срещата са подчертани с описания на градската среда, напомнящи Брьогел: „Макс излезе от къщи и по калната пазарна улица тръгна към работническия квартал. Студеният североизточен вятър го накара веднага да вдигне яката на палтото си. Вечерният здрач се сгъстяваше, а над покривите се виеха с тъжни крясъци изгладнели ята гарги. . . Някъде далече сред мъглата и влагата мъждееха електрически лампи. Макс се отправи към тях. Мокрите му продънени обувки цвъркаха тъжно в калта. Сега той съзнаваше, че единственото, което му оставаше, бе да се подчинява на общите решения.“[7] Монологът на Макс Ешкенази пред събранието придобива характер на цялостно обобщение на целите на партията, преодоляваща левосектантските увлечения, и показва новите художествено-акумулиращи възможности на един тип речева проява — доклада, за чието прилагане в текста дотогава има сериозни резерви. В конкретната сцена се редуват прожекторно осветени детайли от скромния работнически бит с верни анализи за тактиката и стратегията на партията и описание на положението на работническата класа. Така присъщият за героите на Димов драматизъм в образа на Макс е основан на напрежението между неговата правилна преценка, насочена срещу левосектантството, и невъзможността за нейното конкретно прилагане: „Догматизмът е по-скоро израз на страхливост и умствена немощ, отколкото на сила. Нашата

[7] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, с. 366.

програма, нашата велика идея е толкова ясна и могъща, та никакъв временен съюз не може да я поквари."[8] Разплитането на философско-идейните спорове води бързо до промени в съдбите на персонажите и до героичното самоубийство на Макс. Силата на идеята проличава в неговия мъжествен самоанализ, обясняващ временното отстъпление, за да не се стигне до по-дълбок разкол. Мястото на интелигенцията в безпощадната борба е посочено вярно, с точна и изстрадана преценка, потвърждаваща неумолимата пролетарска последователност и правота на партията, която скоро възтържествува с поемането на димитровския курс.

Главният носител на философски становища в „Куцият Орфей" Дупан също се самоубива, но със смъртта му изчезват и възможностите за идейна приемственост, очертава се напълно безперспективна позиция и дори нещо повече — равнодушието към собствения живот води до ирационално-мистични постановки, напомнящи фашизма, за който човешкият живот е лишен от смисъл в името на абсурдна, дехуманизирана идея.

Художествено изразената тезисност спомага за вътрешната организация на романите. Мисловното напрежение, диалектическото равновесие между идеи и образи съсредоточава вниманието на авторите към изграждането на светогледа на героите и тяхното място в класовата борба. Развитието на действието е свързано с открити идейни сблъсквания, изразявани чрез монолози и диалози с философски подтекст. Ако сред комунистите конструктивният, очистващ спор приключва с перспектива, в която развитието е подхранвано от неантагонистичните конфликти, при другите образи вътрешният монолог, задълбочен и драматичен, неминуемо показва низходящата линия на загиващата класа. Заложените в героите схващания водят неизбежно към бурни идеологически сблъсквания. Макар че поради различната класова перспектива оправдано липсва философска равностойност между враждуващите лагери, в идеологическо отношение се води люта двубой. Избирането на лична позиция обикновено е свързано с цял, художествено пресъздаден идеологически комплекс. В характерите тя е въведена главно с отговорността пред обществото — етична постановка в славянските литератури още от времето на Възраждането. Остатъците от априорна човечност, правещи привлекателен образа на Ирина, са обречени, тъй като са острови в морето на безогледен класов егоизъм. В идейно отношение това е победа на комунистическата последователност над псевдонадкласовите понятия, а в художествен аспект е очертано идеологическото въздействие върху човешката психика.

Функционалното значение на нови елементи от съвременната цивилизация се разширява и обогатява след тяхното първоначално въвеждане от авангардистите през периода между двете световни войни. Посредством идеологията духовната култура се материализира и включва в кръговрата на ежедневието. Случайно намерената грамофонна плоча в реквизирания от немците апартамент в „Куцият Орфей" звучи като реквием за милионите жертви на нацизма и засилва до краен предел желанието на Бланка да отмъсти за мъченически убития брат: „Думите не бяха ясни — вероятно бе библейски псалм. Почти женски глас се издигаше, пречупваше в мъчителни хлипания, изчезваше; през живота си не бе чувала нищо по-тъжно, нищо по-покъртващо от това виене на певеца, което проникваше до края на нервите и притискаше сърцето; което преминаваше и разрязваше човека като скалпел, имаше красота и ужас — красота в ужаса или обратно, имаше в него набожност и проклятие над света, молба към небето с изпружени нагоре ръце,

[8] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, с. 377.

към несъществуващия бог. . ."[9] Широкият диапазон на въздействието на идеологията е представен чрез нейния отпечатък върху най-обикновените житейски прояви, съзнателно подчертани от двамата автори в повечето от литературните герои. Такова е проследяването на посрещането на последната военна Нова година от Отченашек и особено утрото преди стачката в „Тютюн". Повторителното встъпление „се събуди рано този ден" многопластово въвежда основните герои на тази глава, за част от които този ден е последен. Фолклорно-патриархалните поверия, изразени в черния паяк, преследвал насън Чакъра, и в продажбата на златната монета („Симеон пазеше тази монета за черни дни, за в случай на безработица или тежка болест"),[10] се редуват с напрегнати моменти в партийната дейност на Лила, която в деня на стачката е принудена да мине в нелегалност. Силата на марксистките идеи в романите личи и във внезапното разбиране на основни истини от герои, които по една или друга причина са далече от марксизма, чрез прозрението, моменталното осеняване под мощния внезапен натиск на струпалите се обстоятелства. Малко преди да загине в разправата срещу стачниците, Чакъра разбира жестокостта на света, комуто служи. Същото важи и за Ирина във вечерта след погребението на баща ѝ. Светкавичният проблясък на човешкия интелект е ограничен, защото е лишен от организираното влияние на марксистките идеи. Търсенето на изход за реализация на собствената личност е невъзможно без усвояването на прогресивна идеология, чиито възвишени цели подчертават контраста между възможностите на цивилизацията и бруталността на капиталистическия свят. Противопоказната на алиенацията обществено-идеологическа основа е изтъкната убедително от Димов десетилетия преди фаворизирането на човешкото отчуждение от западноевропейския роман и литературознание.

И в двата романа въпреки противодействието на реакционните сили не секва упоритото търсене на истината и верния идеен път, като лутанията и безплодните паузи довеждат до остър драматизъм и трагизъм. Въпреки пространните рамки, обхващащи цяло поколение, за Отченашек основен двигател в сложното идейно развитие е личният мотив в действията на героите, насочени срещу корените на злото — неангажираността, изчакването, колебанието, нерешителността, вкарани като инфекция в народния дух вследствие на капитуланската политика на чехословашката буржоазия, довела до позорното Мюнхенско споразумение и оттам — до фашисткия протекторат. Интересно тук е патетико-епичното присъствие — продължение на главния герой от новелата „Ромео, Жулиета и мракът", на Павел, за когото са потърсени по-широки рамки, показващи неизчерпаните възможности на обемното прозаично произведение. Морално призован в борбата поради смъртта на своята любима, той за разлика от останалите герои се отличава с неудържимо желание за действие. Чрез него е потърсен паралел с героични, останали завинаги в историята актове на всеотдайна съпротива въпреки предварителната обреченост като въстанието във Варшава или Словашкото национално въстание, които по инициатива на Павел се обсъждат от неговите приятели в окупирана Прага. Образът на Павел решително излиза от екзистенциалистичната абсурдност и еснафското изчакване. Това все още не е преходът към организирана нелегална борба, който ще се осъществи по-късно със съдействието на работника-комунист Мелихар. Но това е акт на ненавист и решителност, търсене на продължение на живота в саможертвата, надмогваща смъртта, чието ирационално дихание отнася Душан. С мотива за личното решение

[9] J. Otčenášek. Kulhavý Orfeus. Praha, 1964, p. 595.
[10] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, с. 409.

и пожертвователност Павел би могъл да бъде донякъде сравнен с Динко, но докато героят от „Тютюн“ е водеща фигура в отлично функциониращ партизански отряд, саможертвата на Павел е подчертана от непригодността на бойните средства, с които той тръгва срещу въоръжената до зъби сила.

В сърцевината на личната мотивация има важен фактор, сближаващ Димов и Отченашек. Най-подготвени за действие са тези герои, чиято участ е силно засегната от фашистките злодеяния. Продължение на линията, осъществявана в „Куцият Орфей“ от Павел, е образът на Бланка, минала през жестоки унижения за спасяването на своя брат, арестуван от гестапо. Тя убива немския офицер и довежда докрай мотива за личното отмъщение. То е осъществено с кортик — хладно оръжие, което според В. Шкловски продължава безпощадните традиции на прогресивните сили от Френската буржоазна революция, олицетворени от гилотината и бунтовете на отделната личност и целия народ срещу тиранията. Реквизираният дом, в който Бланка извършва отмъщението, заграбените предмети от цяла Европа придават по-широка мащабност на личното деяние. Литературната приемственост е осигурена с мечтата на героинята за театралната сцена, проблясваща в момента на възмездието, и налагащата се асоциация с много популярния стих на Ян Неруда „Времето дръпна завесата“, посветен на революцията от 1848 г. Същевременно по марксистки е показана обществената неефективност и липсата на индивидуална психическа издръжливост без включване в масовата, организирана антифашистка съпротива. Част от нея би трябвало да бъде групата „Орфей“, чието импулсивно създаване напомня масовия устрем от Вапцаровата „История“. Слабата резултатност на движение без идеология и политически цели личи от неизбежния неуспех на първата и същевременно последна акция на Павел, както и от самото заглавие на романа — вместо да полети, групата „Орфей“ накуцва. Истинско развитие търпи само психическият облик, макар че невъзможността за пълноценно участие в борбата е обект на искрени угризения. Единствено изключение е работникът комунист Мелихар, но неговата дейност е твърде неясна въпреки безспорните саботажи на военното производство и се превръща едва ли не в символ на нещо, което юношите не могат да достигнат. Изграждането на бойната група повтаря механизма на работата в завода и се крепи на автоматизирани задължения и трудно спазвана дисциплина. При Димов много по-разгърнатият фронт на съпротивителните действия също напомня производствения процес, но с една укрепвана от идеологическата общност и партийното ръководство вяра, която обединява, без да обезличава различните нюанси на човешкото поведение в решителните моменти: „Страхливото сърце на Варвара се свиваше от ужас, но трезвият ѝ ум разбираше значението на акцията и обхващаше подробностите ѝ. . . И от само себе си се разбираше, че най-малко една четвърт от мъжете, които сега стояха в горичката и чакаха знака за тръгване, щяха да паднат в това сражение и че те съзнаваха повече или по-малко това, като всеки от тях се надяваше да не бъде между убитите. И съвсем естествено беше също тъй, че суровият партизански закон продължаваше да бъде в сила, че малодушното отстъпление без заповед се наказваше със смърт и че ранените, ако не можеха да се движат, трябваше да се застрелят сами, за да не паднат живи в ръцете на неприятеля. А най-чудното и може би най-великото се криеше в силата на идеята, която бе накарала тия мъже да се подчинят доброволно на всичко това.“[11]

Идеологическата борба е представена като състояние на света и човешката психика. Крахът на управляващите класи и на водената от тях политика

[11] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, с. 269.

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

става причина за обща криза и разобличаване на обществото на експлоатацията и фашизма.

Вихърът на стачния митинг намира своя епицентър в непосредствена близост до символа на ориенталското спокойствие и изостаналост — кафенето. С различни детайли от бита и ежедневието е подчертано неизбежното поляризиране на силите въпреки привидната апатичност и празно политиканствуване. Ехото от демонстрацията заглъхва през нощта на същия ден под прозорците на къщата на собствениците, където в краката на Борис Морев лежи убитият от пазачите подпалвач анархист. Визуално Димов чудесно е уловил играта на нощни сенки и отражения, които могат да бъдат сравнени с картините на нощна Прага в „Куцият Орфей". В тази обстановка чрез прозрението на най-близкия му човек — Ирина, новият собственик на „Никотиана" е показан като съвършен продукт на капиталистическото отчуждение и класовия егоизъм, чиято негативна еволюция го превръща в оръдие, лишено от всякаква идеология: „У него нямаше идеал, който да го погълне, нито семейство, към което да изпитва нежност, нито пороци, на които да се отдаде, нито живописни прищевки, които да изпълнява. Той беше само случайно забогатял, безцветно и сухо парвеню. И понеже нямаше никакви други интереси, които да го отвличат, обмисляше и вършеше единствената си работа безпогрешно. Това беше работата да печели, да трупа пари, които у него събуждаха само грандоманията на низшите духом и жестокостта на страхливец, докопал случайно властта."[12] По този начин Димов стига до голямата истина, констатирана от много наблюдатели по време на Нюрнбергския процес — огромната разлика между нищожеството на подсъдимите хитлеристки главатари и чудовищната величина на извършеното от тях зло. Показано е обезценяването на буржоазния морал, проличаващо в най-обикновените жестове и стигащо до нравствен цинизъм. От него не е пощаден и симпатичният в много отношения „безполезен добряк" Костов, увличал се на младини от социализма. Потънал в безсмислените задължения на светската суета, той забравя отчаяното писмо на Стефан Морев, молещ за помощ в ужасния затвор. То е прочетено твърде късно и физическата смърт на героя следва неговото политическо падение — диалектически потвърден резултат в логиката на борбата, където няма място за безразличие и слабост.

Неволното или съзнателно приближаване до идеологията на нацизма е особено ярко при немските образи. Лихтенфелд е привлечен от „стотиците чизми, които тупат една вечер по Унтер ден Лиден"[13], фон Гайер — от музиката на Вагнер и ирационалността на убеждението, че войната е неизбежна. Неговият дух е безнадеждно пропаден въпреки горчивия му опит на фронтовак от миналата война. Склонността към разсъждения придава особен колорит на неговия образ. Мъчителната раздвоеност между собствените идеи и истинската същност на нацизма той отчаяно се мъчи на запълни с идеалистическата изконна представа за „немския дух". Рядката за българската литература способност за вникване в душевността на чужденци не е нещо ново за автора на „Поручик Бенц". Но докато в образа на Бенц се сплитат фройдистки постановки с императивите на немския национализъм от края на Първата световна война, фон Гайер е притиснат от неумолимата метаморфоза на монополистичния капитал, „пред която стихва дори оргията на хитлеристите"[14]. Тя е безпощадна към остарялата митологична символика. В културологичен план

---

[12] Д. Димов. Събр. съч. Т. 3. С., 1967, 481—482.
[13] Пак там, с. 237.
[14] Д. Димов. Събр. съч. Т. 4. С., 1967, с. 134.

Димов отразява древната географска ос запад—изток; старинният път, изпращал по нашите земи в миналото рицари и ландскнехти преди войната, носи най-страшните продукти на буржоазната цивилизация — представителите на тръстовете и концерните, а след тях — моторизираните хитлеристки войски.

В Чехия наслоенията от тривековното австрийско господство се редуват с легендарни спомени от школските читанки за възрожденските борби, широко отразени в чешката литература. Национално-класовото подтисничество е разгледано от Отченашек в нови философско-психологически измерения. В „Тютюн" е показана цялата вертикална система на политическата и финансовата олигархия, докато в „Куцият Орфей" е представен само антихуманният резултат от фашистката идеология чрез образите на немските надзиратели и началници във военния завод, изразяващи се с къси заповедни фрази или емблемни надписи, напомнящи средновековната йезуитска схоластика, от типа на „Моята чест е моята вярност!". Жестоките регули на „новия ред" обезличават напълно техните носители. Дори сравнително по-разгънатият образ на немския офицер, убит от Бланка, е до такава степен анонимен, че името му се споменава само един път. Много по-запомнящо се въздействие има друго обстоятелство — чешките патриоти знаят, че е човек на Хайдрих, жестокия палач на чешкия народ.

Димов и Отченашек не робуват на някакви схеми за особения характер на немците, а търсят причините в онези исторически условия, в които се създава капитализмът в Германия и в неговия преход към империализъм. Забавеният пруски път на развитие определя силната реакционност и агресивност на управляващите класи. Казарменият дух, жестоката дисциплина и верноподаничеството са най-характерните качества на прусачеството, подчинило цяла Германия. Димов умело щрихира общите интереси и действия на господствуващите сили в нацистката империя (партийна и държавна бюрокрация, вермахт и икономика), представени чрез умело изградените образи на служителите от Немския папиросен концерн, на госпожица Дитрих, на военния Фришмут и др. Бракът на гестаповката Дитрих с представителя на старинен немски род Лихтенфелд, решил се на тази стъпка само за да не отиде на фронта, показва пълното абсорбиране на старото немско общество от фашизма. Бягащият от „безсмислицата на своя свят в упойката на музиката и формулите на философията"[15] фон Гайер е замислен не толкова над собствената си съдба, колкото над предчувствията си за прелома и предстоящия нравствен катарзис в следвоенна Германия. Неговата укрепвана с толкова ирационални усилия вяра се превръща в жалка насилствена илюзия, умъртвяваща своя носител, за когото Германия „щеше или да умре, или да се превърне в нещо съвсем ново, което фон Гайер не съзираше и не познаваше"[16]. Така разпадането на фашистката идеология е изразено и чрез своеобразно прогнозиране, с вникване в същността на развитието на обществената база и надстройка.

Съзнателното насочване към духовната униформеност, потъпкването на самоличността довеждат до своеобразен култ към посредственото и до жестоката безчовечна идеология на расовия принцип, чиито изблици граничат със садизъм. Дейността на фашистките палачи според признанието на немеца Георг, олицетворяващ националното и човешко унижение във фашисткия протекторат, е в много отношения автоматизирана и отчуждена, неясна. Ясна е само целта — безмилостна разправа с всички истински и мними

[15] Д. Димов. Събр. съч. Т. 4. С., 1967, 16—17.
[16] Пак там, с. 197.

врагове на райха, преследвани с цялата последователност на нашия високотехнизиран век. С проектирането на дейността на своя герой в ежедневието Отченашек разкрива главните принципи на фашистката идеология, в която устоите на човешката цивилизация като право, традиции, морал постепенно се заменят с абсолютна дисциплина, безпощадно обедняваща богатството от черти и нюанси в човешкия характер. Моментните проблясъци на съзнание, уловени от чешкия автор, показват дълбочината на деструкцията, помитаща личността, и превръщането ѝ в робот. В описанието на негативните процеси, обхванали всестранно човешката душа, Отченашек се доближава до всепроникващото перо на Достоевски, насочено към човешките бездни и висини, но вече от определена философска позиция. За връзката му с великия класик свидетелстват думите на главния изразител на антихуманната идеология: „Твърдоглавци! В човека има всичко, всички качества — от ангела до сатаната!“[17] Подмяната на етическите категории с нацистки доктрини и с ирационалния култ към силата е отразена в двата романа чрез последователен анализ на обстановката и степента на фашизиране на обществения и политически живот. Димов показва това много по-мащабно, а Отченашек — като краен резултат по време на агонията на фашизма, с един почти окончателен облик. Общото и у двамата писатели е, че представителите на нацизма са в чужди и враждебни страни, чиито национални традиции мощно се опълчват срещу тях. Последователно е спазен етичният баланс „престъпление — наказание“, обогатяващ мирогледа на автора в съответния литературен момент. И за двете творби би могла да се приеме констатацията на Т. Жечев: „Тютюн“ е роман-възмездие, роман-присъда и всички негови сюжетни и композиционни нишки отвеждат към моралистичната и интелектуалната култура на автора, към лоното на един страстен и непреклонен съдник на историческите грехове. „Я воздам!“ — това е позицията, това е творческият импулс на Димов.“[18]

Димов и Отченашек показват, че пътят след апокалипсиса на страданието е възможен чрез търсене на дълбоките корени не само на човешката същност, но и на общественото развитие. Вечната опозиция на нещата е гаранция за непрекъснато реално движение на действителността и основа за глобално. системно саморазвитие, чиято диалектика отразява съвременният роман. За разлика от фрагментарните герои на модернистите тук има изключителна пълнота на образите, дължаща се на приемането или отхвърлянето на дадена идеология, а също и на показването на движещите вътрешни сили. Философските позиции предопределят човешките съдби. Определената от общественото развитие човешка психика е детерминирана двояко от околната среда и от миналия опит. Амбивалентността на образите от „Куцият Орфей“ се дължи на трудния прелом в психиката на дребния буржоа, отбелязван многократно от Ленин и синтезиран художествено за първи път в чешката литература през миналия век в „Малострански разкази“ от Ян Неруда. За разлика от прякото утвърждаване на Димов чешкият писател показва мъчителното дирене на историческите перспективи, неизбежно свързани с революцията или с нейната подготовка. Тя е еднакво нужна в обществен и в личен план, защото премахва отчуждението, а човек преди всичко е обществено същество, което не може да живее в безграничен индивидуализъм. Тези съотношения, разглеждани описателно от по-старата класическа литература, са вече диалектично тълкувани чрез нов подход към формата и структурирането на

[17] J. Otčenášek. Kulhavý Orfeus. Praha, 1964, p. 419.
[18] Т. Жечев. Българският роман след Девети септември. С., 1980, с. 62.

художествения материал. Обръща се особено внимание на граничните душевни състояния вследствие на нарушената връзка между личност и общество и противоречивостта на пътищата към личното убеждение. Мирогледът на Димов и Отченашек определя водещото място на позициите на марксистката философия и идеология: от строгия и точен политико-икономически анализ, стратегията и тактиката на класовата борба до Марксовото разделяне с миналото чрез смях. Съчетанието между индивидуалното преживяване и повелята на времето се превръща в нравствен водораздел за героите. Изравняването на тяхната художествена функция с тази на обществените борби става основен насочващ фактор в подбора на поетичните средства. Абстрактната мисъл получава пълноценно място в творческата реалност. Личното е подложено на анализ и синтез, и то не чрез чувствата (въпреки емоционалната наситеност), а с помощта на размисъла. Същевременно философски и идеологически възгледи се въвеждат понякога чрез емоционални състояния. Внедряването на умозрителни постановки, изискващи интелектуална концентрация и задълбочаване, не пречи на подвижността, пластичността, лекотата в използуването на старите и новите възможности на поетическия арсенал.[19] Марксистката философия спомага за прилагането на разнообразна писателска техника.

Почти всички герои на Димов и Отченашек си задават кардинални въпроси, свързани със смисъла на живота. Те неизбежно стигат до крайни решения, довеждащи до конфликт с действителността, разрешаван по различни начини и на различни композиционни равнища. И двамата автори убедително показват, че историческият контекст и социалните функции не са външна маска на някакъв „вечен" човек. Често срещаната в литературата борба срещу злото тук е нещо повече от докосване до проблемите на хуманността и констатация за разположението на силите. За разлика от западните романисти, отреждащи на съвременния човек като литературен герой само пасивно участие и страдание, лишавайки го от историческа инициатива и перспектива, Димов и Отченашек показват герои, за които марксистката идеология е вътрешно убеждение с много важна поетическа функция в изграждането на богати художествени образи, тъй като според марксизма етични ценности са само тези, които обогатяват личността и способствуват за нейното развитие. Както всяко време намира свои одежди за „вечните ценности", така и основният прозаичен жанр — романът, намира съответни средства да изрази духа на времето. „Тютюн" и „Куцият Орфей" са убедителни доказателства за успеха на съвременната проза в стремежа ѝ да бъде едновременно размисъл и картина на епохата ѝ. Ролята и на двата романа в интелектуализирането на социалистическите литератури тепърва ще бъде оценявана.

[19] Б. Н и ч е в. Съвременният български роман. С., 1978, 142—145.

Поэтические функции философско-идеологических постановок в произведениях „Табак“ Димитра Димова и „Хромой Орфей“ Яна Отченашека

Иван Павлов

(Р е з ю м е)

Указанные романы, рассмотренные в типологическом плане, отражают изменение художественного изображения от эпической целости к многообразию производных элементов, которые объединяет человеческая личность, находящаяся в центре идейно-эстетической структуры. Эта тенденция выражает особенно заметную ускоренность развития послевоенной болгарской литературы в сопоставке в другими социалистическими литературами. Революционную активность марксистской философии и идеологии, их диалектическую суть находим в непосредственной логике художественно-образной динамики и в воздействующей силе отрицания — выражения всесторонней адекватности, которую удачно нашли оба выдающихся писателя. Сопоставительный анализ двух романов показал, что их структура базируется на всестороннем восприятии мира, нашедшем выражение в богато нюансированном мировоззрении героев, и на стремлении к художественной рельефности, основанной на новых соотношениях эпического, на подчеркнутой интеллектуализации — результате последовательного марксистского сознания авторов, включающего как широкий спектр идеологических требований современности, так и суть народной психологии и быта, претерпевших универсализм технизации эпохи. Включение философско-идеологических комплексов обогащает суть художественных образов и одновременно с этим предоставляет новые возможности для развития творческих структур. Поэтическая материализация марксистской модели личности и общества в основном прозаическом жанре дает новые перспективы в стремлении быть одновременно картиной эпохи и раздумьем о ней.

Научни съобщения и рецензии

The Criticism of Literary Translation and the Need for Criteria*

In England the art of translation — even literary translation — enjoys little social or academic prestige. Theorising about translation enjoys even less. Prevailing attitudes, alas, are all too well summed up by Prof. P. Newmark in the preface to his recent, very useful book, Approaches to Translation,[1] where he cleverly adapts George Bernard Shaw's famous dictum concerning teachers: "Those who can, do; those who can't teach", to apply to the likes of us translators. "Those who can, write", says Newmark, "those who cannot, translate; those who cannot translate write about translation"! It is hardly surprising, therefore, especially when we also take into account our strong anti-theoretical Anglo-Saxon tradition, that in my country the criticism of translation stands even further from the focus of public and academic interest than does translation itself.

I can best illustrate the situation by giving you a few figures based on a brief examination of one of our most prestigious English-language review publications, the weekly Times Literary Supplement. Between September 3 and October 1 1982 the TLS carried just eleven reviews of translated works — four from German, three from Russian and one each from Czech, Polish, Indonesian and Spanish (four novels, three collections of short stories, one autobiography, one exchange of letters, one philosophical treatise and, believe it or not, one historical study of rats!). The reviews occupied a total of slightly over 4 000 lines of text. Only 62 of these lines, however, were given over to the quality of the translation. Six of the pieces make no mention whatsoever of the translation in the text of the review, and, of these, two make no mention — not even in the caption — of the fact that the reviewed work is in fact a translation. Of the five reviews that do refer to the translation — other than in the caption — two merely make passing references of the 'in so-and-so's excellent' or 'woefully inadequate translation' type, where comment on the translation is a pure formality. The most extensive references to the quality of the translation occur in reviews of the English version of the autobiography of Georg Grosz (24 lines out of a total of more than 600) and a collection of short stories by Anton Chekhov (an impressive 27 lines out of a total of 150!). Only in the latter does the reviewer make any extended observation of relevance to the theory of translation assessment.

Notwithstanding — or maybe precisely because of — the low standing in my country of practical translation and its related theoretical disciplines, almost everyone has a view as to what good translation is and what it is not. Invariably these views elaborate on Cicero's celebrated demand that "A translation should be free — a translation should be literal" ["Ut orator — ut interpres"] and reflect Savoury's famous series of paradoxical requirements for 'good' translations. Some people, Savoury[2] reflects, consider that a translation should give the words of the original, others the ideas; some want a translation to read like an original work, others that it should read like a translation and sound 'foreign'; some feel that it should reflect the style of the original, others that it should possess the style of the translator; and as for historical and period authenticity, some require a translation to read as a contemporary of the original while others would have it read as a contemporary of the translator. Precisely what principles these conflicting requirements are based upon, it is not easy to ascertain. As far as I know, there exists no objective, established, universally accepted set of criteria for the assessment of quality in translation. Indeed, just as the concept of the 'ideal' translation, the 'perfect' version existing for all time and in all circumstances, is an unreal one, so, I suspect, is the concept of eternally applicable rules for translation criticism. The concept of goodness, after

---

* Изказване, прочетено на Международната теоретична конференция „Проблеми на критиката на превода", организирано от СПБ в София на 26—27. X. 1982 г.

[1] P. Newmark. Approaches to Translation. Oxford, 1981,

[2] Quoted by J. House. A Model for Translation Quality Assessment. Tübingen, 1977, 7—8.

all, — in translation theory as in moral philosophy, — is a very relative one. Good for whom?, one has to ask. When? In what circumstances?[3] Nevertheless, translation criticism, which has as its aim not the description and elucidation of a process but rather the establishment of objective criteria by which the results of the process may be measured, desperately needs to operate with more meaningful concepts than those currently in use. General observations and limited subjective evaluations based on a bewildering variety of similes that compare translations to, among other things,[4] coats, carpets, copper coins, clear and coloured galss, traitors, musical transcriptions, mirrors, the reverse side of Turkish tapestry and women — *either* beautiful *or* faithful, but never both — will no longer suffice. No matter how original, artistic and entertaining such comparisons may be, they are all far too general for our specialist purposes today. Initially they may appear witty and clever, but ultimately they confuse rather than clarify.

And if we turn from our amateur, Anglo-Saxon armchair critics to the 'acknowledged authorities' in the sphere of translation theory, we find that their principles too, although phrased in the language of science rather than art, are rarely more enlightening. Response-based theories such as those of E. Nida,[5] for example, with his concept of 'dynamic equivalence', refer to 'equivalence of response', 'comprehension of intent' and 'general efficiency of the communication process' or 'maximal reception for the minimal effort of decoding'. All this we may well wish to accept — the principles are attractive and the model neat. But they are still too broadly conceived: they move towards philosophy and cross-cultural communication theory and away from concrete linguistic analysis. If we are to criticise translations objectively, however, the model must have some practical application. It must permit the responses to be measured and then evaluated. Translation criticism, after all, presupposes translation assessment, translation assessment presupposes translation comparison — translation with the original and translation with translation — and comparison pressupposes *measurement*. Evaluation may stand at the end of the line, but measurement stands at the beginning. And if we are to measure, then we need a carefully worked out and finely modulated set of criteria that can be applied equally well to source and target texts and that will enable us precisely to establish text functions. Equipped with this set of criteria, we will be in position to prepare linguistic and cultural profiles of all the various texts which can then — and only then — be meaningfully compared and evaluated.[6]

Of course, the preparation of any set of criteria — or sets of criteria. for different types of text would require modified schemes — poses vast problems. But if measurement is to be undertaken, and if we assume that translation criticism is a formal academic discipline with a clearly defined, practical purpose — namely the impovement of translation quality — then we must ask ourselves right at the outset a number of basic, but absolutely fundamental questions. Firstly, what should and what can be measured? And secondly, who should and who can do the measuring? Whereby the answer we give to the first question will to a great extent, although by no means completely, determine the answer we give to the second. For my part, as an academic, I feel that a full and as far as possible objective profile of a given text can only be prepared on the basis of a detailed and painstaking analysis of a whole series of linguistic and attendant cultural features exhibited by that text. If we are to 'open up' a text, so to speak, we must establish, for example, whether the language is marked — geographically, socially, individually or temporally. Is the language mode simple or complex? In other words, is it written to be read, written to be spoken, or does it combine elements of both? If it is written to be read, is it written to be read as if heard (as in N. Haitov's Divi razkazi, for example)? And if it is written to be spoken, is it, perhaps, written to be spoken as if *not* written, as in the theatre? What is the relationship between addresser and addressee? Between writer and reader? Is the style frozen or just formal? Is it consultative, casual or intimate? Is it, moreover, the language of advertising? of a political speech? of public worship? or of a business letter? If answers to questions such as there are to be sought, then it follows that the measurer should be someone if not with a formal specialist training, then most certainly with specialist knowledge. Specialist knowledge, in the field of language usage and cultural norms, both in what concerns the source text and in what concerns the target text. Objective translation criticism, I would claim therefore, is, alas, most properly the preserve of the scholar.

---

[3] Cf. E. N i d a. A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation. — In: Translation. Applications and Research. New York, 1976, 64-5.

[4] Newmark has an even fuller list!

[5] Cf. J. H o u s e. Op. cit., p. 8.

[6] House develops this theory in some considerable detail and, using his model based on the system of situational dimensions of Crystal and Davy, provides detailed analyses of a number of German and English texts.

If, however, translation criticism, like translation itself, is an art — and I sincerely believe that it is — then no assessment of a translation's quality or goodness can be either totally objective or absolutely final. Nor should it be. Scholars, like translators, are, after all, a very suspect body — culturally suspect, I mean — and their judgement is not always to be trusted. On the one hand, for example, they are so accustomed to looking at all sides of a problem and to immersing themselves in source and target language cultures, that they tend to forget that the consumer of their wares by definition does not have their specialist knowledge. As a result they *under*translate. On the other hand, acutely aware of the fact that they are in essence go-betweens, pedagogues and enlighteners, and desperately anxious lest any nuance of the source text be lost, even on the least enlightened target language reader, they *over*translate. 'Goodness', in such instances, is invariably a matter of proportion and taste. And as Francis Newman so pertinently declared in reply to Matthew Arnold's attack on his translation of Homer:

"Scholars are the tribunal of Erudition, but of Taste the educated but unlearned public is the only rightful judge; and to it I wish to appeal. Even scholars collectively have no right, and much less single scholars, to pronounce a final sentence on questions of taste in their court."[7]

I very much fear, therefore, that you find me sitting fairly and squarely on the fence. (Not a particularly comfortable position, to be sure, but one that faithfully reflects the dilemmas of the translation critic.) As an academic and a practical translator I most certainly welcome the opportunities that this conference provides to deliberate on the undoubted need for concrete criteria in the objective assessment of translation quality. At the same time, however, I have more than just a sneaking suspicion that those copper coins, Turkish tapestries and distorting mirrors, and those beguilingly beautiful but infuriatingly faithless females will be with us for quite some time to come. And as a member of Newman's 'educated but unlearned public' — certainly in all but my chosen, rather narrow sphere of professional expertise — I am not altogether sorry that this should be so.

Michael Holman

Критиката на художествения превод и необходимостта от критерии

Майкъл Холман

(Р е з ю м е)

Авторът разглежда в дискусионен план въпроса за критериите, върху които трябва да почива критиката на художествения превод. Той подчертава, че все още не съществуват сякаш обективно установени и общоприети критерии за оценка на качеството на превода. В критиката на превода, чиято цел е не толкова да опише и изясни един процес, колкото да установи стабилни критерии за отчитане резултатите от този процес, се чувствува остра необходимост от въвеждане на понятия, много по-точни от съществуващите в момента. Вече не могат да ни задоволят най-общи бележки и повърхностни субективни преценки, почиващи върху учудващо разнообразие от чисто художествени сравнения.

За да сме в състояние да оценяваме превода, да го съизмерваме с оригинала, ние се нуждаем от грижливо изработен апарат от строго диференцирани критерии за установяване функциите на текста, който да можем да приложим еднакво към текста на оригинала и към текста на превода. Благодарение на тези критерии бихме могли да изработим културно-лингвистичен профил на изходния текст и на преводния текст. И едва след това има смисъл да сравняваме и оценяваме художествения превод.

[7] F. N e w m a n. Homeric Translation in Theory and Practice. — In: Essays by Matthew Arnold. London, 1914, 313-77; quoted by S. B a s s n e t t - M c G u i r e. Translation Studies. London, 1980, p. 9.

Книга за българския символизъм

След своите изследвания „Противоречивият свят на Яворов“ (1976) и „Естетическите програми на френските и руските символисти“ (1979) Ст. Илиев съвсем логично задълбочи проучванията си върху проблемите на българския символизъм и пристъпи към написването на широкообхватен труд. Така се роди книгата му „Пътищата на българските символисти“[1] — най-мащабното, най-цялостното изследване за българския символизъм, което имаме до този момент. Тази книга увенча с успех както дългогодишните задълбочени занимания на своя създател в областта на теорията и историята на символистичното направление в Европа и интереса му към творческите съдби на нашите поети-символисти, така и усилията на други съвременни литературоведи, които през последното десетилетие допринесоха много за преоценката на българския символизъм, за неговото творческо, антидогматично проучване, за определяне реалното му място в българския литературен развой. Тя бе подготвена от някои изследвания, посветени специално на проблемите на нашия символизъм, като двете книги на С. Хаджикосев „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974) и „Българският символизъм“ (1979), книгата на словашкия българист Ян Кошка „Bulharskā básnickā moderna“ (1972), някои статии на З. Петров и К. Куюмджиев, а също от по-общи трудове върху историята на новата българска литература, в които в един или друг план се засягат въпросите за облика и спецификата, за родните корени и традициите на символистичното направление у нас („Страници от историята на българската литература“ на Г. Цанев, „Панорама на българската литература“ на П. Зарев, „Жрецът воин“ на Ст. Каролев).

Като излиза от правилната теза, че у нас трудно може да се говори за символистична школа, и от методологическата постановка, че живите творци са далеч по-сложни и многолики, по-богати и противоречиви от това, което наричаме „направление“ или „школа“, Ст. Илиев предпочита панорамното изследване пред строго проблемния подход, който неизбежно води до схематизиране и дори до известно насилие върху литературния материал чрез предпоставяне на въпросите. Авторът непредубедено (доколкото е възможно) навлиза в творческия свят на българските поети-символисти, с нескрита симпатия и съпричастие изследва техните житейски и творчески драми. Верен на класическите принципи в литературознанието, Ст. Илиев разглежда символистичната лирика и духовното битие на нейните създатели в тяхното диалектическо единство. Едно от достойнствата на книгата му е, че в нея чувствуваме присъствието на живите творчески личности, които не са пожертвувани заради иманентното разглеждане на текстовете или на литературния процес изобщо. Така именно са представени от Ст. Илиев най-видните ни поети-символисти: П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Т. Траянов. Без да претендират за детайлно изписване на подробностите (а това съвсем не е необходимо!), портретите на споменатите автори от Ст. Илиев са оригинални и внушителни и представляват принос в литературната ни история. Те носят белезите на антидогматична мисъл, на сигурен, основан на богат опит усет за естетически ценното и на дарбата за непосредствено вникване в спецификата на даден творчески свят. Ст. Илиев предпочита да върви „отвътре навън“ — от особеностите на конкретния художествен факт към неговата характеристика и оценка; „естетиката“ му е гъвкава и подвижна, но същевременно държи сметка за основните принципи и норми на марксисткото литературознание. При портретуването на поетите-символисти Ст. Илиев си служи с комплексен подход (който според нас е и най-плодотворният) и навярно в това е и една от предпоставките за неговия успех. Освен умението да анализира художествените произведения, освен способността да ги разглежда в диалектическата им взаимовръзка с психо-биографичните особености на техните създатели, както и с други по-външни определящи фактори (като социално-историческата ситуация, националните особености и културната традиция), Илиев проявява склонност към сравнително проучване на литературните явления и поставя най-видните ни поети-символисти в национален и европейски контекст, като по този начин още по-успешно очертава национално-отличителното и индивидуално-специфичното за всеки от тях. В същност в случая само „склонността“ не е достатъчна и със задоволство трябва да отбележим, че книгата „Пътищата на българските символисти“ ни дава основание да говорим за нещо повече. Ст. Илиев притежава нужната методологична и теоретична подготовка в областта на литературната компаративистика, той е и в течение на съвременните постижения на тази област от литературната наука. Същевременно — и това личи от цялата книга, не само от портретите на споменатите автори — той е добре осведомен в областта на новобългарската литература и на френската и руската литература от времето на символизма. Това му дава основание за свободни и много плодотворни съпоставки, за богати асоциации, които в крайна сметка допринасят за очертаване мястото на българския символизъм и на неговите пред-

[1] С. Илиев. Пътищата на българските символисти. С., 1981.

ставители в историята на нашата литература, за тяхното вместване в цялостния и неотделим процес на литературното ни развитие. Въпросът за мястото и ролята на даден поет, на дадено списание, на даден литературен кръг, на дадена творба (художествена, литературно-критична или литературно-теоретична) в развитието на символистичното движение у нас и в цялостното развитие на следосвобожденската ни литература се повтаря в книгата непрекъснато, в много варианти и по редица поводи. Историзмът, способността за литературно-историческо мислене е едно от многото качества на този труд. А то върви ръка за ръка с друго негово качество — представянето на литературните явления в тяхното движение, като процес. Свободното заглавие, което Ст. Илиев е избрал за книгата си, и нейната композиция, която в основни линии се придържа към хронологията на фактите, му дават възможност да погледне на българския символизъм в неговото развитие, да проследи етапите на неговото развитие, разцвет и упадък.

Споменахме за съпоставителното разглеждане на автори и творби, на литературни издания и сдружения в рамките на българската литература. Не по-малко, а може би още по-многостранно се съпоставят символистичното направление у нас, а също и конкретните му прояви със съответните явления (до известна степен образци) във френската и руската литература. Сериозната подготовка на Илиев в областта на историята и теорията на символизма във Франция и Русия, за която свидетелствува не само изследването му „Естетическите програми на френските и руските символисти", но и неговото съставителство на сборника „Слово и символ" (1979) — едно много ценно за нашата култура издание, се е оказала изключително полезна в случая. Подготвителната (вероятно десетилетна) изследователска работа, която Ст. Илиев е извършил преди написването на последната си книга (защото така до известна степен могат да се схванат трудовете му за Яворов и за естетиката на френския и руския символизъм — въпреки безспорните им качества на самостоятелни проучвания),говори за рядко сериозен и задълбочен подход към проблемите на българския символизъм, който е дал своите плодове в „Пътищата на българските символисти". Както вече отбелязахме, Ст. Илиев изгражда своята методология въз основа на съвременните тенденции в компаративистиката. Той възприема плодоносната постановка на А. Н. Веселовски за „насрещните течения", която поставя заимствуващата литература в несравнимо по-благоприятна позиция, отколкото „теорията за влиянията". Приложена към българския символизъм, тя дава възможност да бъде видяна както принадлежността му към общите идейно-естетически особености на направлението, познати от „класическите" му европейски варианти, така и национално отличителното. Един от основните въпроси, които Ст. Илиев поставя в „Пътищата на българските символисти", е: „Мода шантеклер" или самобитно явление?" Отговорът на този въпрос се прокрадва на много места в труда, но окончателното му разрешение намираме в края на книгата в главата с едноименно заглавие. Според Ст. Илиев „българските символисти се намират под силното влияние на западните символисти" (с. 358), но те същевременно „имат свои пътища на развитие" (с. 360). Чуждите „образци" претърпяват „творческа трансформация", те се приспособяват „към традицията на нашата национална литература, към нейните социално-исторически особености, а също така към индивидуалните особености на отделните творчески личности" (с. 358). Ст. Илиев разглежда контактите на нашата литература (конкретно на българските символисти) с френската и руската литература в цялата им диалектическа сложност. Той доказва, че най-значителните представители на българския символизъм — Яворов, Дебелянов, Лилиев, в известна степен и Траянов, стигат до символистичния маниер на изображение спонтанно, че техният символизъм има „творческо-индивидуален характер". Но той същевременно ни най-малко не подценява значението на европейските образци за творческото формиране на тези български поети. Ст. Илиев се солидаризира с мнението на Гео Милев, че символизмът на Яворов има съвсем органически характер, че големият български поет стига до „моста на декадентството" още преди да е познавал Бодлер, Верлен и Метерлинк. А това свидетелствува, че в нашата литература от началото на века — както под влиянието на социално-историческите и социално-психологически условия, на идейно-философски търсения и други „външни" фактори, така и по силата на вътрешнолитературни тенденции, почвата за възприемане на символистичното направление е била назряла, че у нас е било налице съответното „насрещно течение". Съпоставяйки Д. Дебелянов с Ал. Самен и Ш. Бодлер, Н. Лилиев със Ст. Маларме, Ст. Илиев не само не принизява лика на тези големи български поети, а ги приобщава към една международна духовна общност, в която те имат свой глас. По този начин Ст. Илиев ни кара да ги видим в цялата им величина и ни освобождава от всякаква склонност към национално самоподценяване, от всякакви комплекси, че, видите ли, българският символизъм е едно подражателно явление. Но ако големите поети, родените таланти като П. К. Яворов, Н. Лилиев, Д. Дебелянов, до известна степен също Т. Траянов, Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов излизат от ограниченията на школата и тръгват по свой индивидуален път, това не означава, че в лоното на символистичното движение у нас няма епигонство, няма „мода". Именно за „заразата на модата" става дума в една глава от труда на Ст. Илиев, която носи едноименното заглавие. Само

може да се съжалява, че под тази рубрика е попаднал и един много талантлив, но недостатъчно реализирал се, дълбоко интимен и изповеден български поет — Димитър Бояджиев. Няколкото реда, посветени на неговата творческа личност, които в по-голямата си част са цитат от П. Росен, говорят за явно (съвсем неоснователно според нас!) подценяване. Фактът, че скромното по обем поетично наследство на Д. Бояджиев се преиздава в наши дни и че то има какво да каже на „младите сърца" толкова години след физическата гибел на своя създател, сам по себе си е показателен. Нашето литературознание е длъжник на този български поет: неговата лирика все още не е получила подобаваща оценка както по отношение на естетическата и психологическо-познавателната й стойност, така и на литературно-историческата й значимост.

В интимна връзка с проблема за характера на българския символизъм — дали той е модно или органично явление — стои въпросът за национално-специфичните му белези: кое именно ни дава основание да твърдим, че българските символисти вървят по свои пътища? Този въпрос, както и предишният, е изключително сложен и е спънкамък за всички изследователи на българския символизъм. Авторът на „Пътищата. . ." не отминава мъчните проблеми и това е едно от качествата на неговия труд. Тук бихме желали да отворим скоба и да кажем, че независимо от избраната композиция, която е израз на обзорно-аналитичен подход, книгата на Ст. Илиев дава отговор на най-съществените и най-щекотливите въпроси във връзка с българския символизъм. Въпреки възможностите за субективно виждане, които предоставя проблемът за самобитния характер на нашия символизъм, и въпреки максималистичните очаквания, които той поражда у читателя, отговорът, който ни се предлага в „Пътищата на българските символисти", задоволява. Защото до този отговор, както и в други аналогични случаи, Ст. Илиев е стигнал след продължителни и добросъвестни проучвания на българския вариант на символизма и на неговите чужди „образци" (най-вече на френския и на руския) и защото той се стреми да види явленията в тяхната сложност и многоликост, като избягва еднозначните им тълкувания (това не означава обаче липса на категоричност!). Според Илиев една от отличителните черти на българските символисти е, че те „никога не изпускат от погледа си почвата, корените, от които се опитват да се изтръгнат" (с. 363), вследствие на което те не достигат до крайностите на френския и руския символизъм („краен мистицизъм" и „трансцендентален идеализъм", нито до „чистото изкуство", каквото ни е познато чрез някои френски символисти). Причината за тази по-голяма приземеност и „реалистичност" на българския символизъм, която като негова специфична черта сочи и С. Хаджикосев, Ст. Илиев вижда в социално-психологическото състояние на българските поети-символисти, в обществено им положение и в тяхното самочувствие. За разлика от френските и руските си събратя те не са потомствени аристократи, нито наследници на богати културни традиции, те са „бедни или полубедни интелигенти, синове на дребни занаятчии или чиновници, които водят мизерен живот", те са „наследници на патриархални традиции", „тяхното съзнание не е затормозено от наслоенията на разни школи и направления, от книжни теории" (с. 363). Техният ирационализъм и индивидуализъм, бягството им в сферата на духа не са израз на преситеност, не са антитеза на вулгарния рационализъм и на прагматизма (взети като философски течения), а на житейския реализъм и прагматизма на един нашенски примитив, на байганьовския утилитаризъм. В този смисъл „декадентството" им (доколкото може да се говори за такова) няма дълбоки социални и философски корени. Това според нас е и една от причините за другата отлика на българския символизъм, която Ст. Илиев точно е определил: липсата на склонност към теоретично мислене. „Българските символисти — пише авторът на „Пътищата. . ." — с малки изключения не оставят след себе си теоретически манифести и трактати" (с. 364), те „не създават особен принос в систематичното излагане на символистическите възгледи за изкуството" (с. 364). Липсата на дълбок интерес към философско-гносеологическите проблеми върви ръка за ръка със сравнително повърхностното им отношение към по-частните въпроси, засягащи изкуството. В своето изследване, насочено предимно към проблеми на естетиката и в по-малка степен на поетиката на българския символизъм, Ст. Илиев доказва, че художествените възгледи на българските символисти (както на поетите-символисти, така и на критиците и „теоретиците" на направлението) са електични и неоригинални. За разлика от българската символистична лирика, която в много случаи се отличава с оригиналност и има своите „образцови" произведения, теоретичните и литературнокритичните текстове на пропагандаторите и привържениците на направлението у нас са изцяло в лоното на теоретиците на френския и по-малко на руския символизъм. Известно изключение са статиите на Гео Милев в „Звено" и „Везни". Добър познавач на теорията на френския и руския символизъм, притежаващ солидна философска и естетическа подготовка, Ст. Илиев лесно открива източниците, които са способствували за формирането на едни или други възгледи у българските символисти, точно и категорично характеризира тяхната принадлежност към някоя школа или насока в европейската философска и естетическа мисъл. Естетиката на българския символизъм не само е неоригинална, тя е също доста подвижна и вътрешнопротиворечива. В историята на символи-

стичното движение у нас — основателно отбелязва Илиев — няма нито един текст, в който да е налице „цялостно изложена естетическа платформа“ (с. 364). Конкретно-историческите условия у нас, големите исторически събития от международен и вътрешнонационален характер (Първата световна война, Октомврийската революция, Септемврийското въстание), липсата на относително единство във философските и естетическите възгледи на българските символисти (която също има своите причини от обществено-исторически, национално-психологически и културно-исторически характер) правят невъзможно „изграждането на школа с относително устойчиви принципи“ — още една специфична черта на българския символизъм.

Книгата на Ст. Илиев ни предлага най-цялостното досега изследване на естетиката на българския символизъм. Анализирани са не само статии с манифестен характер, принадлежащи на общопризнатите „теоретици“ и критици на българския символизъм — Д. Кьорчев, Ив. Радославов, Ив. Андрейчин, но и статии на Н. Райнов, Ем. Попдимитров, Ив. Грозев, П. Росен, Б. Савов, останали до този момент вън от вниманието на изследователите. От оригинален ъгъл са видени и редица критични и теоретични текстове на Гео Милев, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Л. Стоянов, А. Страшимиров, С. Радев, свързани пряко или косвено със символистичното движение у нас. От само себе си се разбира, че Ст. Илиев е проучил добросъвестно българската литературна периодика, по чиито страници най-добре може да се съди за „движението“ на символизма у нас, за неговия реален живот, като се започне от раждането му — в сп. „Мисъл“, и се стигне до неговия край — в сп. „Хиперион“. Не става дума само за анализирането на отделни статии, за проследяване проявите на един или друг автор, а за цялостна характеристика на списанията „Художник“, „Из нов път“, „Звено“, „Везни“ и „Хиперион“, втората годишнина на „Наш живот“ (1906—1907). Ст. Илиев е потърсил мястото на всяко едно от тези издания в историята на символистичното движение у нас и в цялостното развитие на новобългарската литература.

В труда на Ст. Илиев се чувствува едно темпераментно критическо присъствие. „Пътищата на българските символисти“ не е безстрастно проучване, каквото сме свикнали да отъждествяваме с „чистата наука“, а — за това споменахме и в началото — написана с много вълнение, с много любов книга. Затова именно тя не само ще успее да стигне до широкия читател (в това сме убедени), но и да го приобщи към възвишения свят на българските поети-символисти, към техните духовни полети и житейски несрети. Критическият темперамент на Ст. Илиев проличава и в склонността му към полемика, към оборване на затвърдени в литературознанието ни представи и тези. Като илюстрация бихме желали да посочим само главата „. . .И ужаса да бъдеш девствен“, посветена на Н. Лилиев. Ст. Илиев се опитва да проникне в душевната драма на поета, въстава срещу повърхностното, опростенческото и доктринерското тълкуване на неговата лирика. На поддържаното от мнозина наши поети и критици (между които и някои от привържениците на българския символизъм, като Ив. Радославов, Л. Стоянов, Гео Милев, П. Росен) твърдение, че поезията на Н. Лилиев била „безкръвна“, „анемична“ и „безжизнена“, „формалистична“ и „недълбока“, бедна в съдържателно отношение, Илиев противопоставя свое виждане: „Лилиевата поезия „не е „анемична“, а е духовна и тази духовност идва не толкова от конкретните възприятия на поета, а от цялостното му светоусещане. Ето защо ние трябва да говорим за красотата на неговия стих не само във формално-поетически смисъл, а и като съдържателно-познавателна категория.“ В главите за Лилиев, Дебелянов и Траянов е особено очевидно едно от главните качества на труда — стремежът на автора да представя явленията в цялата им сложност и противоречивост, да избягва схематизиращите квалификации. Диалектичното мислене на Ст. Илиев дава положителния си отпечатък както при изследването на конкретните явления (отделни творби или цялостното творчество на даден писател), така и при характеризирането на абстрактни категории, каквито са например направленията (символизъм, романтизъм, реализъм) и техните национални проявления (български символизъм, френски символизъм, руски символизъм). Диалектичният подход на автора прави впечатление и при тълкуването на идеите (философски, религиозни, нравствени и естетически). Така например много проникновено е уловена връзката между крайния субективизъм и индивидуализъм и абстрактния универсализъм, между символизацията и митотворчеството и преминаването на едното в другото.

В книгата на Ст. Илиев проблемите на символистичното направление у нас са разгледани с оглед на лириката, литературната критика и литературната теория. Произведенията, отнасящи се към тези жанрове, са обхванати в пълнота. Авторът има право на предпочитания и мотивировката, която дава във въведението на книгата, е убедителна: „Както в европейската, така и в българската литература символизмът се утвърждава на първо място в лириката като определен тип художествена реалност“ (с. 5). Това до голяма степен определя и спецификата на самото направление. Концентрирането върху поезията на българските символисти и върху естетическите възгледи на представителите на символизма у нас дава възможност за по-голяма целенасоченост на изследването.

Все пак бихме се радвали, ако в бъдеще Ст. Илиев допълни труда си с проучвания върху символистичната ни драма и символистичната ни художествена проза, макар те да не са на висотата на символистичната ни поезия. Убедителни сме, че от това трудът му ще спечели. И тогава бихме имали едно действително пълно изследване за българския символизъм, каквото нашето литературознание отдавна чака.

Цветанка Атанасова

Ценни пособия в помощ на преводача

Проблемът за възможностите на превода и за степента на преводимост на различните езикови категории досега е бил предмет на редки проучвания и дискусии и е предизвиквал както оптимистични, така и твърде песимистични решения и прогнози. Именно към този основен проблем отвежда и излязлата през 1980 г. в Москва книга на известните български преводачи и теоретици на превода С. Влахов и С. Флорин „Непереводимое в переводе", като самото й заглавие предполага скептичен или дори отрицателен отговор. Фактически авторите изцяло отстояват тезата, че за непреводимост може да се говори само във формален смисъл по отношение на отделни лексически и фразеологични единици, но че няма непреводимост в рамките на цялата художествена творба. За да докажат своята теза, те се спират върху онези езикови елементи, които са най-непреводими, т. е. които носят най-ясно отпечатъка на свой национално-исторически колорит — реалиите, фразеологизмите, собствените имена, типичните за даден народ обръщения и звукоподражания, просторечията, диалектните и жаргонни изрази, термините и съкращенията, специфичните за езика каламбури, както и върху ролята на екстралингвистичния фактор и др.

Особено ценен момент в работата на С. Влахов и С. Флорин е извънредно богатият илюстративен материал от преводи на пет езика — руски, български, френски, немски и английски, които те привеждат към своите теоретични постановки, изяснявайки чрез конкретни примери как формално безеквивалентната лексика може да намери контекстуален функционален еквивалент. Авторите никъде не налагат своето мнение, напротив — всячески се стараят да предпазят читателя от готови рецепти и дадени веднаж завинаги решения. Тази пълна липса на научен дидактизъм определя и едно от основните достойнства на книгата.

Тъй като реалиите се отнасят към най-непреводимите явления на националния език, те основателно заемат централно място и в книгата на С. Влахов и С. Флорин. Това е проблем, върху който авторите работят отдавна и който те изследват от най-различен ъгъл. Интересуват ги въпросите от терминологичен, от класификационен и най-вече от преводачески характер, които те сега изясняват от нови аспекти. Така че книгата обобщава и доразвива творческите им търсения в продължение на много години.

Решавайки поставените проблеми, С. Влахов и С. Флорин се опират върху съществуващата литература по въпроса, като спорят с известни автори и отстояват свои становища. Те не се съгласяват с мнението на Яковлев за мястото и значението на чуждите реалии в езика и оспорват становището му, че не бива да се допускат в превода реалии като *бизнес, бос, шейк,* изтъквайки убедително, че със същото основание би трябвало да се отстранят от различните национални езици и такива, отдавна добили право на гражданственост реалии като *танго, валс, космос* и др. Авторите поставят въпроса и за акклиматизирането на чуждите реалии в националния език, като посочват различни промени, които те получават (например превръщането на руските реалии *рубль, пончик* на български език в *рубла* и *пончика*). Засяга се, макар и мимоходом, и съществуващият въпрос за различните възприемателни способности на отделните езици към чуждите реалии: например, че английският език приема повече реалии (главно ориентализми), руският — по-малко, а немският — най-малко. Независимо от това, че тези съпоставки не са подкрепени от научна аргументация или статистични данни, те поставят съществения въпрос, какъв трябва да бъде относителният дял на внесените отвън реалии при превода на един или друг език.

---

* С. Влахов и С. Флорин. Непереводимое в переводе. М., 1980. 342 с.; Русско-болгарский фразеологический словарь под ред. на С. Влахов, М.—С.,1980. 582 с.; С. Влахов. Руски пословици с български преводи и съответки. С., 1980. 312 с.

Интересни са наблюденията на авторите и върху възвръщането на реалиите в националната им среда. Така при превода на български от английски език на книгата за Васил Левски от М. Макдермот такива характерни за времето реалии като *семит, комшулук* и др., дадени в оригинала описателно, в превода възвръщат истинския си смисъл.

Книгата на С. Влахов и С. Флорин има ясно изявена практическа насоченост и поради това съдържа много ценни сведения, които биха облекчили непосредствената работа на преводача, например включените в нея данни за различните национални мерки, парични системи, типични за даден народ обръщения, междуметия, звукоподражания, възклицания, жестове.

Твърде полезни са наблюденията на авторите и върху т. нар. „ситуативни реалии", т. е. характерни за даден народ битови явления, които биха могли да се възприемат погрешно при превода на чужд език (например руската *деревня* в смисъл на дворянско имение).

Най-сетне, макар и бегло, преводът на реалията се изяснява в зависимост от мястото, което тя заема в общата структура на творбата — дали се намира в авторовия текст или се отнася към речевата характеристика на героя, и този интересен въпрос би могъл да се доразвие и във връзка с жанра на художествената творба — епичен или драматичен.

Между най-трудните теоретични проблеми, които С. Влахов и С. Флорин засягат в книгата си, са проблемите на терминологията и класификацията. Авторите изграждат своите становища често пъти в спор с известни съветски теоретици на превода като Бархударов, Берков, Верешчагин. И тъй като тези проблеми продължават да бъдат до голяма степен дискусионни, не е чудно, че и постановките на самите автори могат да предизвикат известни възражения. Лично у мен буди несъгласие твърде широкото съдържание, което те влагат в понятието „термин", като отнасят към него и такива думи като *боровинки, банани, ананас, степ, тундра* и др. Трудно ми е да приема при класификацията на реалиите включването към групата на етнографските реалии на такива понятия като *ударник, бригадир, Първи май*, защото са свързани с твърде нови и интернационални по тип явления. Понякога недостатъчно ясно е разграничено отношението между отделните групи и подгрупи при класификацията на реалиите — например разликата между обобщаващото заглавие „Обществено-политически реалии" и заглавието на една от подгрупите „Реалии от обществено-политическия живот". При класификацията на фразеологизмите първата подгрупа „интернационални фразеологизми" се определя в зависимост от критерия „разпространение", а останалите — от структурно-стилистичен критерий: „устойчиви сравнения", „граматични фразеологизми", „глаголно-именни съчетания". По-голяма прегледност на книгата би придало при едно второ издание въвеждането на класификационни схеми.

Независимо от направените бележки книгата на С. Влахов и С. Флорин е извънредно ценно пособие с несъмнено теоретично и много голямо практическо значение. То ще помогне на всички, които превеждат или се интересуват от проблемите на превода, при преодоляването на най-големите трудности в преизразяването на една творба на чужд език. Същевременно книгата учи на самостоятелно преводаческо мислене, като предпазва читателя от готови схеми и открива възможности за смели и самостоятелни творчески решения. При това в нея научният подход към явленията се съчетава със свеж, лек, понякога обагрен с тънка ирония език, който придава особена живост на изложението и установява контакт между авторите и читателя.

Пряко свързан с основната проблематика на книгата „Непереводимое в переводе" е излезлият през 1980 г. „Русско-болгарский фразеологический словарь", съставен при колективното участие на К. Андрейчина, С. Влахов, Ст. Димитрова и Кл. Запрянова и оформен под редакцията на С. Влахов. Плод на отговорен 15-годишен труд, този речник е първото у нас руско-българско фразеологично пособие и това вече показва неговото безспорно значение.

За разлика от научните изследвания качествата или слабостите на един речник се откриват постепенно в процеса на работата с него, в зависимост от това, доколко той отговаря на нуждите на читателя. Научният анализ от своя страна е дело на специалисти-лексиколози. Поради това ще се спрем на него в най-общи линии, като посочим някои от специфичните му особености, които го отличават от близкия по тип „Българо-руски фразеологичен речник", съставен от А. Кошелев и М. Леонидова и излязъл през 1974 г.

Фразеологизмите се отнасят към най-сложните и дискусионни проблеми на езикознанието. Съставителите на речника също имат своя концепция по въпроса. Те не включват в речника пословиците, съставящи съществен дял в „Българо-руския фразеологически речник". За сметка на това въвеждат така наречените от тях „граматически фразеологизми", представляващи утвърдили се в езика съчетания на различни граматически единици — съюзи, предлози, наречия (*почем мне, так точно, кто кого* и др.) Авторите въвеждат и липсващите по принцип в „Българо-руския фразеологичен речник" „крилати изрази" (*В Адамовом костюме, Эзоповский язык, двуликий Янус*) и на места дават пояснения към тях.

За да улеснят читателите в търсенето на материали, съставителите въвеждат и своя двустранна систематизация — веднъж по азбучен ред и втори път по лексически гнезда в зависимост от водещата дума на фразеологизма. Едновременните буквени и цифрови номерации също твърде много облекчават издирването на материала. Много полезно за българския читател е и посочването на предлози, с които се употребяват някои фразеологични съчетания (например „Сердце закатилось *у кого, от чего*“, „Черт несет *кого, куда*“). Обикновено авторите обозначават и стиловия характер на фразеологизма (прост., разг., книж., устар.) и при превода се стараят по възможност да го запазят. Например руският просторечен фразеологизъм „как белины объелся“ е преведен със също такова просторечие „куковица, чавка му изпила акъла“, „мръднала му чивията“, „съвсем изкудкудякал“. Но тъй като подобни стилови съответствия невинаги се намират в двата езика, руското просторечие получава и български разговорно-битов еквивалент (например „на кривой не объедешь“ — „от стара коза яре“, „стара лисица“). Най-сетне, за по-голяма пълнота, авторите понякога дават към един руски фразеологизъм няколко български с различна стилова нюансировка, например руското просторечие „Крыва́я вы́везет“ се превежда с българско просторечие „Белким се оправят нещата“, с разговорния вариант „дано ми проработи късметът“ и със не съвсем сполучливия неутрален превод „може да ми помогне някаква щастлива случайност“. За да предадат разговорен или просторечен характер на българския фразеологизъм, авторите използуват някои натурализирани в нашия език турцизми (*акъл, мерак, келепир, майтап*) и това е напълно приемливо, особено когато липсва чисто български стилов еквивалент.

Преводите в речника се съпровождат от богат илюстративен материал, взет от руската и съветската художествена, научна и политическа литература, за да се разкрие тяхната контекстуална употреба.

По-дългата работа с речника или внимателното му проучване от специалист-лексикограф навярно би открило и някои непълноти или не съвсем сполучливи съответствия. Но като цяло той е резултат на огромен труд, на научна добросъвестност и има извънредно голямо практическо значение.

Своеобразно допълнение към този речник е книгата на С. Влахов „Руски пословици с български преводи и съответки“. За разлика обаче от фразеологичния речник, в който се търсят български фразеологични съответствия на оригинала, тук авторът сам превежда руските пословици, като се старае да запази техния стилов колорит и да предаде интонационно-ритмичното му звучене, афористичния тип на израза, стиловите инверсии, често срещаните вътрешни рими, напр.: „За крохой погнался, без ломтя остался“ — „За троха заламтял, комата изтървал“, „Много грому по пустому“ — „Трещи, врещи за пет пари“, „Не родит верба груши“ — „Върба круши не ражда“. Само в редки случаи българският превод е синтактично по-разгънат от оригинала, напр.: „Не хвали пива в сусле, а ржи в озими“ — „Не хвали бирата, преди да е кипнала, а ръжта, преди да е поникнала“. Биха могли да се посочат отделни случаи, при които авторовият превод не е съвсем убедителен, напр.: „Пословица недаром молвится“ — „Пословицата се не казва без причина“ и „Пословица това е, не току тъй се бае“ или „Пословица во век не сломится“ — „Пословицата живее векове“ и „За пословица стара няма изневяра“, при които или се нарушава ритмичната организация на оригинала, или, за да се запази вътрешната рима, в една или друга степен се видоизменя съдържанието.

В речника след авторовия превод обикновено се дават български фразеологизми, съответствуващи в различна степен на оригинала, като се посочва изданието, от което са взети, напр.: „Гора родила мышь“ — превод „Планината родила мишка“, следва фразеологизъм от сборника на Славейков „Напънала се планината да роди, че родила мишка“ и от сборника на Арнаудов „Много крякане, малко яйца“. След българските се дават някои нови близки по тип руски фразеологизми със съответни препратки за превод. Тези допълнения до голяма степен заменят тематичния принцип при групирането на материала и най-често са напълно убедителни.

Независимо от възможните доуточнявания и допълнения, които авторът сам предвижда за евентуалното второ издание, „Руските пословици“ са също такова първо по рода си извънредно ценно пособие, както и „Руско-български фразеологичен речник“. Те имат не само много голямо практическо значение в непосредствената работа на преводача, но могат да служат като особено ценен материал за научни изследвания по сравнително езикознание и фолклористика.

Обобщавайки безспорните постижения на С. Влахов и С. Флорин в областта на преводаческата теория и практика, можем само да им пожелаем да продължат своя труд, като разгледат въпросите за превода на реалните и фразеологизмите не само с оглед на художествената проза, но и на стихотворния и на драматичния художествен текст, който поставя нови, специфични и още по-сложни задачи пред преводача.

Евдокия Метева

Хроника

За целите и задачите на Международната асоциация по сравнително литературознание

Международната асоциация по сравнително литературознание (МАСЛ) съществува повече от двадесет години. Нейна основна научно-изследователска задача е осъществяването на идеята за „всеобща" история на литературата. След колебания да се започне с написването на история на европейската литература, през 1968 г. бе създаден проектът на първата сравнителна история на литературата на европейски езици. Този проект се ръководи от Координационен комитет, който се избира на всеки три години и в който през сегашния период влизат 16 специалисти от 13 страни (Австралия, Белгия, България, Великобритания, ГДР, Канада, Румъния, САЩ, Унгария, ФРГ, Франция, Холандия и Югославия). Издателската дейност на комитета получава финансова поддръжка от ЮНЕСКО.

Проектът предвижда публикуването на около 30 тома. Голяма част от тях се намира в процес на работа. Някои томове са посветени на естетически течения и идейно-художествени движения (романтизъм, натурализъм, символизъм, експресионизъм, авангардизъм), други изследват определени периоди (От Просвещението към романтизма 1760—1820 г.), трети — смесица от период и движение (Ренесанс), четвърти — географски области с общо — сравнително по-късно — литературно развитие (латиноамерикански литератури, африкански литератури на европейски езици), а има и такива, които изследват отделно явление или жанр в рамките на едно литературно течение (романтическата ирония, драмата на романтизма, прозата на смяната на века, Просвещение — романтизъм 1760—1820 г. и т. н.). Някои течения или периоди са представени чрез няколко тома (Ренесанс — 4 тома, романтизъм — 4 тома, авангард — 2 тома и т. н.).

На всички заседания на Координационния комитет, на колоквиумите, организирани във връзка с тези заседания или независимо от тях, на конференцията в Беладжо (Италия, 1979 г.) и, разбира се, на конгресите на Асоциацията се обсъждат разнообразни методологически, структурни и общотеоретични въпроси, свързани с написването на историята. Едни от тях са:

1. Необходимостта от известно единство между работите, включени в един том, респ. между отделните томове; за тази цел бяха изработени „Основни линии", които съдържат редица изисквания относно структурата, терминологията и др. на представените научни трудове.

2. Препоръката да се разнообразят изследванията, ориентирани досега към познатата периодизация, респ. към деленето на движения или течения; възможността наред с тези традиционни форми да се възприемат т. нар. „анали" — разрез на литературата през една година или друг неголям отрязък от време, което би осигурило синхронно разглеждане на всички литературни явления в тяхната взаимовръзка през дадения период (Ив Шеврел говори за „синхронно сравнително литературознание, вж. Y. C h e v r e l. Littératures au Tournant du Siècle: Propositions pour une Histoire Comparée Synchronique, Neohelicon. Budapest — Amsterdam, VIII, 2).

3. Поощряване на интердисциплинарните изследвания (литературата и другите изкуства, литературата и науката, литературата и обществото и т. н.); този род студии трябва да са тясно свързани с предмета на литературния анализ, да изясняват литературните явления и да бъдат изготвени компетентно, с помощта на съответни специалисти.

4. Особено внимание към превода и евентуално посвещаване на отделен том от поредицата на историята на превода от гледище на сравнителното литературознание.

5. Внимателно прилагане при сравнителнолитературните проучвания на методите на: структурализма, семиотиката, теорията на възприемането, социологията, психологията на литературното творчество, стилистиката и др.

6. Необходимостта да се разпространят изследванията и върху литературите, създадени на неевропейски езици, да се обхване изцяло Африка, да се включи Азия. Нашите представи за отделни изкуства, за някои литературни течения или стилове биха били

непълни без познаване на редица чужди за европееца художествени форми, респ. на литературите, създадени на неевропейски езици.

Както бе докладвано на последното заседание на Координационния комитет, състояло се през август 1982 г. в Ню-Йорк непосредствено преди Десетия конгрес на Асоциацията, сегашното състояние на този внушителен проект е приблизително следното:

Публикувани са три тома: „Експресионизмът като международно явление" (на англ. език), „Символистическото движение в литературата на европейски езици" (на англ. език) и „Поезията в периода от Просвещение към романтизъм 1760—1820 г." (на френски език).

Под печат са двата тома „Авангард" (на френски език): I том — история, и II том — теория на авангарда в литературата на XX в.; те обхващат както големите, добре оформени и в известен смисъл познати течения като експресионизма, футуризма, дадаизма, конструктивизма и сюрреализма, така и други, по-малки, не оставили трайна следа в литературата след 1905 г.

Предадени са за печат двата тома на „История на африканските литератури на европейски езици" (на англ. език); очаква се те да бъдат публикувани последователно през 1983—1984 г.

Готови за рецензиране са „Романтическата ирония" (на англ. език) и „Ренесанс", I т. (на френски език);

В процес на работа са: „Смяната на века на Просвещението" (от Просвещение към романтизъм 1760—1820 г.): I т. — „Общ увод", II т. — „Проза", и IV т. — „Драма и театър"; „Натурализмът"; „Латиноамериканска литература"; „Ренесанс" — II, III и IV т.; „Лириката на романтизма"; „Драмата на романтизма"; „Теорията и критиката на романтизма"; „Просвещението: 1700—1760 г."; „Барок".

Проектите на последните два тома не са още окончателно приети от Координационния комитет. Първият от тях разработва Ранното просвещение и съсредоточава вниманието главно върху идеите, обществените движения и политическите събития, които оформят идеологията на просвещенската епоха. Вторият — „Барокът" — беше предмет на специален колоквиум и на една от подтемите на X конгрес на Асоциацията. Докладите и изказванията в тази връзка имаха за цел да изяснят новото, което се изявява в европейската литература след Ренесанса, различно от класицизма и Просвещението, макар и свързано с тях; дали това „ново", сменящо по решителен начин ренесансовия хуманизъм, може да се определи като стил със своя картина на света и своя естетика, дали то обхваща в дълбочина голямата част от европейските литератури на XVII—XVIII в. и би могло да се дефинира като идентично или сродно с изкуството на барока.

Остават два важни проблема, към чието решаване още не е пристъпено: продължителния и разнороден период на Средновековието и голямото литературно течение на реализма. Те стоят пред МАСЛ и Координационния комитет като непосредствени задачи и ще бъдат навярно обсъждани в следващите колоквиуми и конгреси.

Българската литература е твърде повърхностно и недостатъчно представена в първия публикуван том. Интересът към нея се изчерпва с бегло споменаване на творчеството на Гео Милев в статията на проф. З. Константинович „Експресионизмът и южните славяни". Значително по-голямо и по-достойно място е намерила тя във втория том чрез статията на проф. Г. Димов „Символизмът в българската литература". Няма участие на български учени в томовете, посветени на прехода от Просвещението към романтизма („Смяната на века на Просвещението 1760—1820 г."), за което трябва дълбоко да се съжалява. Българското възраждане дава богати възможности за наблюдения върху преливането и взаимната обвързаност на просвещенски идеи и романтически художествени средства, намерили израз в литературата около 50 години след „смяната на века". Известно българско участие се очаква в тома, посветен на романтическата драма.

Възможно е огромният изследователски проект на Международната асоциация по сравнително литературознание да не бъде осъществен в пълния си обем или на желаното научно равнище. Но той несъмнено ще остави трайна следа в развитието на световната литературна наука. Той ще даде солиден образец за сравнително разглеждане на литературните явления и ще направи първи сериозен опит за изследване литературата на света като цяло. Художествената творба, цел на всеки литературно-исторически анализ, ще получи нови тълкувания; ще я видим по-ясно като клетка от един огромен организъм, неповторима и същевременно дълбоко обвързана с него. А общата работа на специалисти от цял свят ще осигури високи научни резултати и ще допринесе за тяхното взаимно опознаване и разбиране.

Надежда Андреева

Разговор по проблемите на рецепцията на славянските литератури у нас

На 7 и 8 октомври 1982 г. в Института за литература при БАН се състоя открито заседание на проблемната група по въпросите на рецепцията на славянските литератури в България. В групата участвуват научни работници от Катедрата по славянски литератури при СУ „Климент Охридски" и от Института за литература.

Директорът на института, проф. Т. Жечев, който откри работата на групата, подчерта важното място, което заемат въпросите на рецепцията на чуждите литератури в изследването на литературния процес у нас, както и практическата насоченост на научните занимания на групата с оглед подпомагане работата върху многотомната история на българската литература.

Бяха изнесени седем доклада с разнообразна насоченост и тематика. Обединяваше ги виждането за превода на художествена литература като основно рецепционно звено, като материализирано взаимодействие между две или повече литератури, като форма, отразяваща степента на развитие на рецепционната естетика. Вниманието на участниците в проблемната група бе съсредоточено върху онези аспекти на рецепцията на славянските литератури, които имат значение за развитието на художествеността като историческа категория в българската литература.

В своя уводен доклад проф. Б. Ничев се спря върху някои общи положения от рецепцията на славянските литератури във връзка с развойния път на новата българска литература и представи за обсъждане естетико-историческа периодизация на превода като важна рецепционна категория, отразяваща едновременно нуждите на литературата-рецепиент и състоянието на нейната стилистична база. Бяха обособени три стадия в развитието на превода: превод-адаптация (изпълняващ несвързани пряко с оригинала задачи), превод-информация и превод-интерпретация. Авторът обърна внимание върху наличието на два типа адаптация — побългаряване, което е резултат на литературно-историческа необходимост, и модерен тип адаптация, характерен за немиметичното изкуство.

По-обща тематична насоченост имаха докладите на Ив. Павлов и В. Тодоров и на Л. Терзийска. В първия бе анализирано развитието на рецепцията на чешката литература у нас от гледна точка на сравнителното изучаване на българската литература, бяха набелязани редица типологически паралели. Вторият доклад бе посветен на някои проблеми на рецепцията на украинската литература в България до Първата световна война.

В центъра на останалите доклади бяха конкретни анализи — съсредоточия на важни проблеми на рецепцията като естетико-историческо явление.

Докладът на К. Цанева разгледа рецепцията и превода на епическата поема на А. Мицкевич „Пан Тадеуш" като доказателство за изкристализиралата в края на миналия век у нас жажда за епическа поема. Авторката се спря подробно върху Вазовия превод на епилога на „Пан Тадеуш", направен по превода на Берг, съпостави стилистиката на руския и българския превод, анализира взаимното влияние между превода на Епилога и „Епопея на забравените", върху които Вазов работи по едно и също време.

Ив. Павлов се спря върху типологическите връзки между „Философска история" на А. Ирасек и „Под игото" на Ив. Вазов. Докладът му представи в нова светлина и двете произведения, като по отношение на рецепцията бе отбелязано, че въпреки благоприятните литературно-исторически и естетико-исторически условия за възприемането на „Философска история" по времето, когато се появява „Под игото", тя е преведена много по-късно. Докладът стана повод за обсъждане и на явлението „неосъществена рецепция" (при наличието на условия за осъществяването ѝ), изследването на което има съществено значение за създаването на максимално достоверна картина на литературно-историческия процес.

К. Йорданова, която анализира някои страни на рецепцията на чуждестранната драма у нас през Възраждането, постави въпроса за ролята на славянските литератури като посредници при възприемането на западноевропейската литература през миналия век. Авторката се спря подробно на превода на драмата на Ал. Дюма „Наполеон Бонапарт" (направен от сръбски) с оглед на обективните литературно-исторически и естетически причини, предизвикали неговата поява и възможностите на литературния език на този етап. Беше направен изводът, че през 70-те години на XIX в. у нас се формира качествено нова рецепционна естетика.

На българо-сръбските връзки бе посветен и докладът на Д. Евстатиева, която на базата на стилистичен анализ на разказите на Л. Лазаревич и побългарените им варианти от М. Георгиев изведе някои черти на модела „битова проза" в българската литература.

Изнесените доклади предизвикаха оживен разговор по проблемите на терминологията на изследванията в областта на рецепцията. В дискусията взеха участие проф.

Зд. Урбан, В. Захаржевская, В. Смоховска-Петрова, Св. Игов, Ем. Стайчева, Й. Найденова, Т. Киров, Ал. Кьосев, Г. Минчев и др., които отбелязаха приносния характер на изнесените доклади. Някои от изказалите се изложиха свои виждания за превода-адаптация като литературно-историческо понятие.

Проведеното заседание на проблемната група по въпросите на рецепцията на славянските литератури в България е само начало на работата върху монографичен сборник със статии по възловите въпроси на рецепцията на славянските литератури, чиято цел е да подкрепи изследванията върху историческото развитие на категорията художественост в българската литература.

Катя Митова

ISSN 0205-0390

Цена 1,87 лв.