лит.ср.

Сравнително литературознание

Година II. 1983. Книга 4

Тр 154

13563

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

Боян Ничев (гл. редактор), *Ванда Смоховска, Илия Конев, Лилянa Минкова, Петър Велчев* (отг. секретар), *Светлозар Игов, Христо Дудевски*

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

© Институт за литература, БАН
1983
c/o Jusautor, Sofia

82 (05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *Т. Димитрова* Техн. редактор *Н. Николова* Коректор *Е. Алексиева* Код 28 953522211/5054-12-84
Изд. индекс 9428 Дад. за набор на 4. I. 1984 г. Подп. за печат 25. IV. 1984 г.
Формат 70×100/16 Тираж 750 Печ. коли 7 Изд. коли 9,07 УИК 11,27 Цена 1,84 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, „Акад. Г. Бончев" бл. 5 Поръчка 139

лит.

ISSN 0205-0390

Пр. 154

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 4 . София . 1983.

Българска академия на науките — Институт за литература

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Том Пр 1599/84

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ЧИТ

Съдържание

Стоян Илиев — Димчо Дебелянов и европейските символисти 3
Petăr Velčev — „El Quijote“ y la literatura búlgara 15
Бисерка Рачева — Наблюдения върху ранната рецепция на Рилке в България 22
Елена Димитрова — Йовков и Достоевски 38
Людмила Лаптева — Паисий Хилендарский и его „История славяно-болгарская“ в освещении советской историографии. 61
Жак Есценази — Руската книга в българските библиотеки от края на XIX век като литературен посредник 77
Драгомир Петров — За четири български превода на един Дантев сонет 91

Рецензии

Джуди Вермут — Славянските култури в историята на европейската култура през XVIII — XX век 101
Румяна Евтимова — Книга за проблемите на жанра 105
Светлозар Игов — Драматургът Чехов и световната драма 107

Хроника

Лотос Бораджиева—Баща на руската и съветската арабистика. 100 години от рождението на акад. И. Ю. Крачковски 110

Sommaire

Stojan Iliev — Dimtcho Debelianov et les symbolistes européens 14
Petăr Velčev — „Don Quichotte“ et la littérature bulgare 21
Biserka Račeva — Observations sur la première réception de Rilke en Bulgarie 37

Elena Dimitrova — Jovkov et Dostoïevski 60
Ljudmila Lapteva — Paisij Hilendarski et son „Histoire slavo-bulgare" dans la lumière de l'historiographie soviétique 76
Jacques Eskenazi — Le livre russe dans les bibliothèques bulgares de la fin du XIXe s. comme „intermédiaire" littéraire 90
Dragomir Petrov — Sur quatre traductions bulgares d'un sonnet de Dante 100

Récensions

Judith Wermut — Les cultures slaves dans l'histoire de la culture européenne pendant XVIIIe—XXe s. 101
Roumjana Evtimova — Un livre sur les problèmes du genre littéraire . . . 105
Svetlosar Igov — Tchékhov comme dramaturge et la dramaturgie mondiale 107

Chronique

Lotos Boradžieva — Le doayen de l'arabistique russe et soviétique. 100 ans de la naissance du membre de l'Académie I. Kratchkovsky 110

Димчо Дебелянов и европейските символисти

Стоян Илиев

Димчо Дебелянов израства под влиянието на българската национална традиция, но ние ще научим нещо повече за него, ако се спрем на влиянието, което му оказват европейските символисти. „В това време — пише Людмил Стоянов (1910—1912) — Димчо имаше вече напълно сформиран художествен мироглед. Поетическият му вкус бе достатъчно култивиран, за да търпи сантименталния романтизъм на един Мюсе или един Юго; той бе изпитал влиянието на мрачната муза на Бодлера, на упойната песен на Верлена (сам бе научил френски), на всички символисти дори до Самена и Франси Жам; беше познал преди това в най-добрите образци поезията на руската символистическа вълна (Балмонт, Брюсов, Блок, Сологуб), изобщо живееше с литературните интереси на своето време."

Николай Райнов разширява кръга от писатели, които въздействуват върху творческото изграждане на Д. Дебелянов: „В стихотворенията му личи в начало влияние от страна на Пенча Славейков, а после — на Яворова, Траянова и Лилиева; влияят му и руски символисти (Александър Блок) и някои френски (Алберт Самен, Франси Жам, Пол Верлен)." Друг път Н. Райнов отново се връща на този въпрос: „Някои сравняват издалеко Дебелунов ту с Пол Верлен, ту с Алберт Самен, като изхождат от техни стихове, които нашият поет превежда. Това значи — да се разсъждава плитко. Дебелянов беше духом много по-близко до Жерар дьо Нерва.., отколкото до споменатите модернисти. Той обичаше онова Нервалово стихотворение, дето се говори за жена, която поетът е виждал „в някое минало съществуване, може би" (през време на Луи XIII) и за което си спомня, като слуша една песен, по-хубава от ариите на Росини, Моцарт и Вебера." Отглас на подобна преживелица е стихотворението „Под сурдинка", в което Дебелянов си спомня, че през своя „минал ден" е бил воин, захвърлил своя щит".

Самият Д. Дебелянов не скрива влиянието, което му оказват френските и руските символисти. В редица стихотворения той се позовава на Шарл Бодлер, Пол Верлен, Жан Мореас, Франси Жам, Алберт Самен, Александър Блок. Както сочат негови съвременници, той самостоятелно научава френски език, за да може да чете в оригинал и да се запознае по-отблизо с жизнената и творческата съдба на тези поети. През 1915 г. се обажда на Гео Милев: „Страшно ме интересува какво ти е писал Верхарн и какво си му писал ти пак. Ще бъдеш добър да ми кажеш." Тази кореспонденция му прави силно впечатление и той не скрива любопитството си да узнае нещо повече за големия поет.

Д. Дебелянов, както останалите поети от неговото поколение, търси свои пътища, за да установи по-близък контакт с модерните европейски знаменитости. На някои от тези поети щастието се усмихва и те имат възможност да се учат на Запад, по-отблизо да се запознаят със съвременните им художествени търсения, превеждат частично или по-цялостно отделни представители на модерното изкуство, използуват всички възможности да популяризират тяхната личност и творчеството им у нас. Първо място в това отношение заема младият и ентусиазиран Гео Милев. В 4—5 книжка на „Звено" той представя преведени от него стихотворения от Ницше, Нервал, Бодлер, Верлен, Мореас, Самен, Верхарн, Метерлинк, Демел, Хофманстал, Анри дьо Рьоние. Но нашите поети не са подражатели, които сляпо следват западните си учители, а български творци, които възприемат всичко външно през призмата на собствената си художествена мярка и на индивидуалния си естетически критерий. Затова Н. Лилиев, който отблизо познава вътрешното развитие на Дебелянов, подчертава: „Възторжено говореше за мнозина наши и чужди поети, но не твореше по чужди образци, не наподобяваше съзнателно никого — стремеше се да бъде винаги свой, оригинален и да прилича само на себе си. И наистина Димчо стана един от най-личните ни поети."

От биографията на Д. Дебелянов знаем, че той иска да си изкарва хляба чрез поезията, а не със скучно писарство тук и там. От кореспонденцията му ни стават ясни неговите симпатии и антипатии към редица поети, в нея се долавя атмосферата, в която се утвърждават новите литературни веяния. Проникването на модерните тенденции в литературата не става за ден или два. То предполага усилията на много хора в продължение на години; предполага появата на „пророци", които да известяват новите времена, пренасят се в жертва на една нова истина; предполага съществуването и на самотни посланици, които остават незабелязани. Превежданите поети могат да бъдат по-второстепенни за чуждата литература, но у нас да играят първостепенна роля, примерно като Жан Мореас или Рихард Демел. Ето какво пише Д. Дебелянов на Лилиев: „Днес и от твойто писмо, и от „Le Temps" аз научих за смъртта на Мореаса. Написах още снощи нещо за него и неговите станси, но днес като че ли няма да се помести, защото ще трябва да се печатат „много важни работи" — малка България с малките си редактори и вестници нима може да се интересува от смъртта или живота на такива великани. За нея трябва повече кал, защото сегашната като че ли ѝ е недостатъчна. Ще гледам утре да излезе. Ще прочета още веднъж стансите, за да видя какво е изгубила Франция с него, ако, разбира се, мога да видя аз това."

Освен заради безспорното влияние, което френските символисти оказват на Дебелянов, известно съпоставително изучаване на модерните френски и руски поети се налага и поради следното обстоятелство. Има черти и особености на символизма, които най-ярко се проявяват във френската и руската литература. Те обогатяват нашето познание за символизма като литературно направление и художествен мироглед и ни помагат да навлезем по-дълбоко в света на Дебелянов. Тук не става дума за пряко влияние или за механично въздействие, а за органическо родство и „съпричастност" на душите. Освен това Дебелянов не гледа на европейските си събратя така, както провинциалистът се захласва по столичните жители — със сервилност и с чувство за собствена вина, възприемайки всяка разлика между себе си и тях като органически недостатък, не се черви за „изостаналостта" си и не се стреми сляпо да им подражава. Той твори с ясното съзнание на български поет, който си поставя за задача да решава въпроси, свързани с националното ни духовно развитие. „Колкото и интензивни да изглеждат външните влияния — пише П. А. Гринцер, — те винаги са провокирани от вътрешното

развитие на обществото и зад самия факт на влиянието обикновено е скрита местна интерпретация на това влияние, съпротива и даже борба с него. По същество само външните процеси придават на влиянието определен смисъл и значение." Сложността при констатацията на влиянието, особено на литературното влияние, според Гринцер идва също от това, че не е лесно да се установи „къде имаме работа със заимствуване и къде имаме типологични паралели, обусловени от сходни условия на развитието. Затова е много важно, от една страна, да се разглежда всеки факт на литературното съответствие не изолирано, а в общата система на дадената литература, а от друга страна — щателно да се изследва културноисторическата почва, въз основа на която е могло или не е могло да стане сблъскването на различни литературни традиции."

Трябва да се има пред вид всичко това, когато съпоставяме поезията на Дебелянов с творческите търсения на европейските символисти. Но тук искаме да се позовем на едно мнение, което изтъква съветският литературовед Н. Я. Берковски в книгата си „Романтизмът в Германия": „Съпоставителното изучаване има право на свободни преходи от една национална литература, даже ако тези преходи не са от порядъка на хронологическата последователност или синхронност на художествените явления. . . Аз мисля, че някои черти на романтизма у немците са представени по-силно, отколкото например във Франция." Н. Я. Берковски изразява интересно съображение, което е в пряка връзка с нашето изследване. Според него, ако се движим от Шатобриан и мадам дьо Стал към Балзак, ще научим твърде малко за френския романтизъм, а ако тръгнем към Балзак от немците, от Хофман, от Клайст, даже от ранноромантическите теории в Германия, ще обогатим повече нашето познание за това, кой и какъв е бил Балзак.

Както вече знаем, Дебелянов се намира под влиянието на Пенчо Славейков и Пейо Яворов, но ще научим повече за него, ако тръгнем от френските и руските символисти. Основание за това ни дава самият поет, като противопоставя идеала на действителността в творчеството си, което е и една от определящите особености на европейските символисти.

Едно от характерните стихотворения на Дебелянов от ранния му период е „Полет", публикувано в сп. „Из нов път", 1907, кн. 5 с мото от стихотворението на Бодлер „Elévation":

Au-dessus des étangs, au-dessus des valées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées . . .

(„Отвъд езерата, отвъд долините, планините, горите, облаците, моретата, отвъд слънцето, отвъд ефира, отвъд границите на звездните сфери, ти, мой дух, живо плуваш като добър плувец, който примира върху вълните, ти набраздяваш весело безкрайни дълбочини с неизразимо и болезнено сладострастие. Издигни се много далеч от тези болезнени миазми; пречисти се във ведрия въздух и пий чистия и божествен ликьор, светлия пламък, който изпълва бистрата повърхност. Далеч от скуката и безкрайната мъка, които товарят със своята тежест мъгливото съществуване; щастлив е този, който може с крилата си мощни да се простира в осветените и ясни полети; щастлив е този, чиято мисъл като чучулига лети към небето сутрин със свободен полет, който плува върху живота и разбира без усилия езика на цветята и немите неща.")

Ето и стихотворението на Дебелянов „Полет":

От мръсния лик на суетност вседневна
блажен е тоз, чийто се дух отврати,
разкъса веригите свои той гневно
и с вихрен полет в небесата лети.

Там жадни за смърт под нетленния блясък
на вечния мир и на вечния ден,
той среща на мълнийте гордия трясък
и пада от царствено щастье огрен.

Поетът трябва да избяга от „мръсния лик на суетност вседневна“, да разкъса веригите на земното си съществуване, да навлезе в един друг свят на „нетленен блясък“, на „вечен мир и на вечен ден“. Ако искаме да разберем смисъла, вложен от Д. Дебелянов в това стихотворение, трябва да се свържем с онези творби на Бодлер, в които той изразява идеята, че поетът следва да се издигне над земята, за да проникне отвъд видимостта на нещата, докъдето не може да достигне рационалната наука. В неговата поезия често се среща мисълта, че видимият свят е затвор и поетът трябва да проникне в област, която е обект на нашите предчувствия и желания. Някои изследователи смесват този идеализъм на Бодлер с мистицизма и спиритуализма. В същност той иска да изрази чувството си за „независимост“ на духовните аспирации на творческата личност и необходимостта да се постигне нещо „друго“: „Какво значение може да има реалността в мен, ако тя ми пречи да живея, да чувствувам, че съм това, което съм.“ Идеалът за един друг свят не е някаква осезаема реалност, която човек може да пипне с ръцете си: той е нещо, което го няма, което е твърде красиво и същевременно твърде чисто. Затова за Бодлер поезията е един вид привилегия на духа, която помага на човека да открие своя идеал. Повечето му стихотворения от „Сплин и идеал“ изразяват страданията на един живот, преминал през мъките на ада. В редица от тях той разкрива възгледа си за поезията като романтично бягство от света на корупцията и прагматичните буржоазни страсти. За него тя е стремеж на човека да постигне безкрайното, вечното, абсолютното. В поемата „Покана за пътуване“ е представена въображаема страна, създадена от фантазията и облечена от нея с блясък, който я отдалечава от грубата действителност. Стихотворението „Химн на красотата“ изразява възгледа на поета за изкуството, което се противопоставя на действителността. За него най-съществено е, че красотата отваря пред духа вратите на безкрайността, обект на неговите мечти и желания. Но дали когато излезе извън границите на действителността, когато застане над живота, той не рискува да се изгуби в безкрайността и да потъне в пропастта? Бодлер пише: „Дали ти идеш от дълбокото небе, или излизаш от пропастта, о, Красота! Твоят поглед, ужасен и божествен, смътно излива благоволение и престъпление и затова човек може да те сравни с виното.“ В „очите“ на красотата поетът открива „заспиването и зазоряването“ на света, тя разпръсва аромата на буреносната нощ, нейните целувки са филтър, а устата — амфора, която прави героя — страхливец, а децата — смели. „Дали излизаш от черната пропаст, или от звездите?“ — пита той. Бодлеровата красота сее безцелно радост и бедствие; тя ръководи всички и не отговаря за нищо; тя стъпва върху мъртвите, нейните „бижута на ужаса“ са очарователни, влюбените задъхани се стремят към нея. Какво значение има откъде идва тя — от небето или от ада? Това огромно, ужасно и любопитно чудовище със своите очи, усмивка и нозе „отваря вратите на безкрайността“, която „аз обичам и не мога да позная никога“.

Според Брюнетиер основната същност на символизма е в това, че зад осезаемия свят, зад всекидневната реалност поетите откриват „мистерията“, че „нещата имат своя душа“. Но може ли да се постигне тайната на красотата, т. е. „душата“ на явленията? Или както казва още Платон, този, който съзерцава красотата, ослепява и един ден го осъждат на смърт. На едно място Теофил Готие изповядва: „Аз желая красотата, но не знам това, което тър-

ся. Това е жажда да се гледа слънцето без клепачи, жажда да се пипне огъня. Аз страдам ужасно.“ Същата мисъл вдъхновява и Бодлер: той разбира, че неговата драма, както и драмата на всяко духовно същество, е в стремежа му да се измъкне от всекидневното съществуване, да избяга в безкрайното, но осъзнава, че тази безкрайност не е небето, където намира храна за въображението си, а тъмната пропаст, която заплашва да го погълне изцяло и да го унищожи: „Аз търся дефиницията на Красотата, на моята Красота. Това е нещо горещо и тъжно, нещо смътно. Искам да приложа моите идеи върху един сетивен обект например, върху обект, най-интересен за обществото, върху лице на жена. Една глава, съблазнителна и красива, глава на жена, какво говоря, глава, която те кара да мечтаеш едновременно по един смътен начин, сладострастен и тъжен, която носи меланхоличната идея за умора и пресищане. Това е една противоположна идея, тъй да се рече, една пламенност, желание да се живее, свързано с горчиво отлагане, дошло като затвор или отчаяние. Тайната, погледът също са характерни за красотата.“

Бодлер, който открива Дьолакроа и поставя ударението върху тревогата, страданието и мъката, подготвя създаването на „Химна на красотата“. Красотата е усещане за пропастта, предизвикваща главозамайване. Когато поетът остане насаме с красотата, тя се превръща в Сирена и, щом бъде чута, изчезва или погубва.

В критическите си статии за изкуството и в поезията си Бодлер гениално предчувствува онзи кръг от идеи, които подемат модерните поети. Той пръв доказва, че няма абсолютен, неизменен идеал за красотата, че „всеки народ, всяка епоха имат своя красота и морал“. В противоположност на школския догматизъм Бодлер изтласква на преден план индивидуалността или, както се казва през неговата епоха, темперамента в изкуството: „Защо е нужна критика? Нейната задача е да изисква от художника при цялата му наивност и искреност да изразява своя темперамент... Който няма темперамент, той не е достоен да рисува картини, нека да стане помощник на художника с темперамент.“

Независимо от нюансите и от отделните различия в схващанията на френските символисти за красотата техните възгледи носят характерните признаци на платонизма. Според Маларме поетът трябва да разкрива „тайните аспекти на съществуването“, да ни накара да чуем като Нервал, като Бодлер, като Рембо, че материалните обекти са само знак или символ на една втора реалност, която поезията може да разкрие по-добре от музиката и драмата. Този негов възглед за поезията се смесва с всички теории, повече или по-малко окултични или платонистични, господствуващи през втората половина на миналия век. Поезията е начин за преодоляване на материалната действителност и за отиване отвъд очевидното, в един свят на чистите преживявания, на неувяхващата красота. Законите на универсума се обясняват с духовните измерения на личността. За да може да оперира с висшата реалност, поетът разполага с един-единствен инструмент — езика. Той, тъй да се рече, трябва да „изчезне в своя стил“, да обогати стария регистър на поезията — красноречива или описателна. Думите трябва да се измъкнат от обикновения им контекст и на преден план да се изнесе „инициативата“, т. е. да се подчертае тяхната „сугестивна“ функция.

Почти повтаряйки Бодлер, Маларме казва: „Нали действието не е сестра на мечтата?“ И добавя: „Ако мечтата беше също обезцветена и принизена, трябва ние да я спасяваме, ние, нещастните, за които земята е нещо очарователно и мечтата е единственото спасително убежище. О, мой Хенри, подхранвай своя идеал! Щастието там, долу е гнусно. Ние трябва да имаме мазолести ръце, за да го придобием.“ Всички предмети от реалната действител-

ност са пречка, която трябва да се преодолее. Когато „дебне“ абсолютното, Маларме достига до мрака и нищото и открива само някакви дребни украшения, израз на „празната звучност“. Неговият лазур разкрива натрапчивата мисъл за недостъпно поетическо съвършенство. В програмното си стихотворение „Лазур“ той разкрива конфликта между небето — символ на абсолютното — и поета, неспособен да постигне идеала — „небето, което триумфира“. Идеалът се подиграва на поета и го преследва със сарказмите си. В часове на слабост Маларме стига до извода, че небето е мъртво, но това в същност е богохулство към идеала и лазура, защото поетът се чувствува неспособен да ги постигне.

Така в поезията на Маларме, както и в поезията на Бодлер и Верлен, забелязваме едно постоянно противопоставяне на идеала и действителността. В стихотворението „Прозорците“ той описва бягството си от хората, попаднали под властта на живота, и благославя своите стихове, измити от „вечната роса“, които му помагат да заспива сутрин „целомъдрено в безкрайността“. Неговите „мечти от диадеми“ се възраждат и поетът достига „вътрешното небе, където цъфти красотата“. Това е платоничният му идеал за красотата, но, уви, там долу е неговата господарка, нейните „живописни повръщания“ го удрят в устата и носа — през лазура. Чрез мечтите си успява да „изтрие кристала“ на красотата от чудовищните оскърбления на тълпата и да избяга в света на абсолютното с риск „да падне във вечността“.

На тази страна от естетиката на Маларме по-подробно се спряхме в труда си „Естетическите програми на френските и руските символисти“. Сега искаме да подчертаем, че за Маларме мечтите за друг свят изразяват страха му от съвременната действителност и безсилието му да въплъти „недостижимия идеал“, отклонявайки се от реалността, която отказва да приеме. В „Прозорците“ става дума за непреодолимата бариера между мистичния идеал на поета и еднообразното всекидневие.

Верлен като Бодлер и Маларме мечтае да живее в страна на „заспиващи слънца“. Той дочува „нежна песен“, до него достигат „странни мечти“, които като слънцето заспиват върху пясъчните брегове. Мечтите му като „червени призраци“ дефилират неуморно, подобно на големи слънца. В стихотворението „Моите интимни мечти“ думата „мечти“ се повтаря в различни смислови варианти и трудно може да се разбере дали това е бленуване, или носталгия по един друг непознат свят: „Често ме завладява странна и пронизваща мечта за една непозната жена, която обичам и която ме обича.“

Самен е поет на „голямата тъжна мечта“. Поезията му, както и поезията на останалите символисти е нежна и чиста музика; тя разкрива „духовността на нежните форми“ и една „мистична и самотна любов“. Той е поет на душата, а неговата душа „разкрива тъжната мечта на морето и дългите вечери“. За Самен „музикалната вода е тъжна и е сестра на моите мечти“. И вътрешният му пейзаж е обагрен от мечтата; тя е отражение на „луната на покойните розови небеса, каквато е меланхолията на поета“. Такива са и цветята, които заемат голямо място в поезията му. Самен мечтае за острова на щастието, където неговите „меланхолични мечти“ намират приют — острова на овчарите и на влюбените, където те живеят с меланхоличната разнеженост на вечерите и с тъжната влюбеност — нещо, особено характерно за „нежните и безтегловни“ стихове на Верлен.

За разлика от позитивистите и натуралистите символистите поставят на първо място възвишената мечта. Те твърдят, че изкуството по самата си същност е идеалистично. То трябва по думите на Дюжарден да се създава „според живота на душата“. Този идеализъм обяснява и оправдава субективизма и увлеченията по мечтите. За символистите светът е илюзорен, неуло-

вим, затова искат да проникнат отвъд очевидното, в абсолютното. Влиянието на идеализма се манифестира през цялата епоха на символизма, но най-вече в края на века. През 1892 г. Реми дьо Гурмон обосновава естетическото „включване“ на символизма в идеализма като философско направление и доказва, че идеализмът не означава нищо друго освен символизъм. Анри дьо Рьоние също подчертава, че „идеализмът е метафизически ключ за мнозинството от поколението, което изгражда школата на символизма“. К. Моклер предлага своя формула за „идеореализма“, както той нарича символизма. През тази епоха се говори само за идеали и мечти.

Тук се докосваме до проблема, който е много важен за навлизането в духовния свят на Д. Дебеляков. Става дума за бляновете и за идеализма, които се очертават като основно светоусещане на поетите от края на века. Техните противници ги представят за „редки екземпляри“, обърнали гръб на живота. Но тази глобална характеристика трябва да се нюансира. Едни — като Маларме, се „измъчват от идеала“ по абсолютното, което ги прави спиритуалисти. От своя страна Пол Верлен казва: „Все пак трябва да се живее. Андре Жид ще възрази: „Но аз не го намирам за необходимо.“ Стига се до крайния извод, че не е необходимо да се живее. Други търсят истината в „езотеризма“ или в един подправен мистицизъм. Трети се ориентират към света на легендите и митовете. Независимо от всички тези варианти поетите са обединени от убеждението, че истинският живот трябва да се търси отвъд реалния свят, далеч от всекидневната действителност. Разводът на изкуството с живота е тотален. Поетът обръща гръб на живота не защото не иска да живее, а защото се противопоставя на неговата низост и пошлост. Може би един от най-характерните поети в това отношение е Рембо. Неговата истинска творческа дейност завършва на 18-годишна възраст, след което той се отдава на скитничество и забравя поетическия си жовот, „както един сомнамбул забравя за нощния си живот“. За този гениален поет-юноша стиховете не са така важни, както прозата; цялото му творчество се състои от едно томче стихове и проза. „Един сезон в ада“ е единственото му произведение, напечатано по инициатива на автора, но той загубва интерес и към него, оставя го на печатаря и кръгва да пътува. Тибоде определя прозата му като „електрическа“, като „проза на просветленията“; това са „видения от пътя, от селото, от пътуванията нощем“, родени от „алкохола“; това са истински шедьоври на поезията, ако тя се измерва със „завоеванията на новото“.

Идеалът и мечтата са единственото спасение на поетите от „отвращението и отчаянието на модерния живот“. Или както казва Д. Дебелянов: „От мръсния лик на суетност вседневна/блажен е този, чийто дух се отврати.“ Верхарн иска да излитне към идеала, към мечтата или, както казва той — към „хоризонта“. Той сам се нарича поет на гордостта и на дивите желания; търси „друг“ живот и по-друго съществование. Верхарн иска да отиде към „отвъдното“, към „тайнствените видения на замисления хоризонт, към бялата и неподвижна страна на мечтите“, но там намира само мъртви видения. Раздвоението е характерно състояние на неговата душа; раздвоението между мечтите и идеалите и реалната действителност е първоизточникът на интелектуалната му драма, както и на драмата на другите поети. У Верхарн то приема формата на конфликт между живота и мечтата: животът е резултат на случайности и противоречия, а мечтата е „аскетично състояние“, което няма нищо общо с него. Тя се опира на идеала, на „добрия господ“ и на нещо провиденциално. Но към края на живота си Верхарн започва да се бунтува не толкова срещу света, колкото срещу мечтата, срещу „лъжата на живота“, която поразява до лудост разгневените. Според него истинският героизъм се изразява в отказа от мечтите, в отказа от щастието като нещо илюзорно.

Както виждаме, поетите се надпреварват в своите възхвали на мечтите и колкото е възможно повече подчертават различието между идеалите си за един друг свят и пошлата действителност. Метерлинк пише: „Виолетовите извивки на мечтите, които се впитат в моя сън, моите желания, коронованн от мечтите, от лъвове удавени, от слънцето и ръцете безвъзвратно затворени и стълбовете, зачервени от омраза, между зелените богове на любовта. . .“

Мечтите на тези поети са това, което са ангелите за романтиците. Те ги понасят в разредения въздух на абсолютното и безкрайното, извън ужасите на света, отвъд доброто и злото. Символистите се изкушават от желанието да използуват поезията като инструмент за откриване на един тайнствен свят. Такава е тяхната философска гледна точка. Тъй като инструмент на поезията според тях са думите, езикът предлага възможности, които създават илюзия не само за откриване, но и за изграждане на света. Те изцяло са завладени от натрапчивата концепция за откриване на абсолютното. В стиховете си създават магически свят без плътност и устойчивост, изграден единствено върху възможното и предполагаемото. Рембо иска да подчини живота си на тезата да „построи един невъзможен дворец в празнотата“; завладян от тази амбиция, тръгва да търси абсолютното. Той е изключително дързък и се доверява на „обърквaнето на сетивата“, които формират нова душевност. Рембо се опиянява от ослепителните картини на своите видения. Но тези фантасмагории не закъсняват да го разочароват. Друг път иска да създаде нов, може би изкуствен, но успокояващ ред на „абсолютното безредие“, но се уморява от тази лъжа, предизвикана от ходенето по ръба на пропастта и се отрича от поезията заради опасните ѝ внушения.

Противопоставянето на идеала на действителността не е привилегия на френските символисти. Владимир Соловьов изповядва:

Не верю я обманчивому миру,
под грубою корою вещества
я осязал нетленную порфиру
и узнавал сиянье божества.

На друго място той пише: „Лазур наоколо, лазур в душата ми“. Поетът усеща „светлината на лазурни очи“, право в душата го „гледат лазурни очи“. Вечно женственото е съчетание на небесното със земното, на „бялата лилия с аленатa роза“. Отделната личност трябва да погълне в себе си вселенския лазур, да дочуе „световния трепет на живота“, да преживее „съчетанието на земната душа със световната светлина“. На това сливане на небесното със земното трябва да служи изкуството. В този смисъл основната задача на поезията е да съчетае духовното с истинската същност на явленията. Затова Вл. Соловьов разглежда поета като мечтател, който иска да се освободи от принудителните закони на социалния живот. Той преодолява съпротивата на материалната действителност, издига се в изключителното царство на духа и заживява в усамотение, позволяващо му да долови „ехото на безкрайните трепети“. Това е стара теория за поетическото вдъхновение, чиито божествени капризи се основават на големите интелектуални усилия, благодарение на които поетът се издига не само над действителността, но и над самия себе си. Истинското поетическо преживяване е духовната свобода, постигната чрез мечтите и бляновете. Ако човек е робски зависим от живота, той никога не може да се докосне до изтънчените и възвишените поетични преживявания. Затова в стихотворението си, посветено на Балмонт, Брюсов се обръща към своя събрат с думите:

Ты как звезды — близок к небу.
Да, ты — избранный, поэт!
Дара высшего не требуй!
Дара высшего и нет.

Поетът е белязан с „висш знак", сам за себе си е светиня и трябва да се покори на собствената си съдба. Безгрижен като облаците, той се освобождава от веригите на действителността, преодолява всички пречки, които му налага обществото, и се показва такъв, какъвто е. Духът на поета се забавлява сам със себе си и създава едно изключително царство, което го връща към истината за живота. Тогава, казва Брюсов, „действителността изглежда сянка", „ние сме по-високо от тленния свят и бог е в душите ни". Затова той проповядва, че светът е много по-добър не в реалните си форми, а отразен в духовния живот. Брюсов заявява категорично:

Приветствую лишь грезы искусства,
ищи только вечной любви.

Но дали поетът намира пълно удовлетворение в бягството си от действителността? Стихотворението на Брюсов „След бляновете" завършва така:

Целый день от людей, как звезда в вышине, я далек,
но во всем, что кругом, и в лучах, и во тьме, и в огне,
только сон, только сны, без конца, открываются мне. . .

В края на краищата идват „отрезвленията страшни" и той заявява: „Смири се, поете! Прокълни мечтите и напиши над тях надгробен стих!" Това са разочарованията на поетическия дух, който не може да намери необходимата компенсация в „бистрите лазури" и иска да се върне на земята. Дори Мережковски обвинява символистите, че са тръгнали към самоубийство: „Самоубийството и самоубийствената самота е такова битово явление, както и смъртното наказание. Кой го направи това? Руските декаденти — Сологуб, Балмонт, Блок, Брюсов, З. Хипиус? Да, те, но чрез тях — Тютчев!" И когато Сологуб го упреква, че въстава срещу самия себе си, Мережковски отговаря: „Вие сте прав, въставайки против Сологуб, аз въставам против Леонардо да Винчи, против Джокондата, против Тютчев, т. е. против всичко, което обичах и продължавам да обичам. Ако въставам срещу себе си, то е и срещу вас." Този бунт е свързан с краха на символизма, просъществувал в руската литература повече от 25 години. Животът настойчиво искал отговор на „проклетите" въпроси, настоявал за решаването на социалните проблеми.

Защо Мережковски насочва своя удар срещу Сологуб и въставането му срещу него се възприема като бунт срещу символизма? Защото Сологуб е най-яркият изразител на безплодното противопоставяне между мечтата и действителността, което води до един краен солипсизъм и безизходен песимизъм. Бягайки от света на обикновените хора, той достига до крайните предели на човешкото отчуждение:

Шум и ропот жизни скудной
ненавистны мне.
Сон мой трудный, непробудный
в мертвой тишине. . .

Поетът бяга от скучния шум на „гордите градове“ и техният „нетърпелив грохот“ му е враждебен. В поезията му често се срещат думите „болен“, „увяхнал“, „мрачен“, „призрачен“, „пустинен“. Болен е светът, който умира от собствената си разруха, болен е и поетът, защото неговото „болно тяло“ е тясно за безпределните блянове:

И если в бедном теле
так тесно мне, —
утешусь я в ином пределе,
в иной стране.

Понякога поетът си задава съдбоносния въпрос: „Воля за живот, воля за щастие, къде си ти? Или навеки си преминала в мечти и в неясните мечти, в тихия полусън, само за за невъзможното ми вещаеш?“ Ето докъде го води неговата мечта:

Я живу в темной пещере,
я не вижу белых ночей.
В моей надежде, в моей вере
нет сияния, нет лучей.

Ход к пещере никем не виден,
и не то ль защита от меча!
Вход в пещеру чуть виден,
и предо мною горит свеча.

В моей пещере тесно и сыро,
и нечем ее согреть.
Далекий от земного мира,
я должен здесь умереть.

Поетът продължава: в часовете на размисъл не бива да се движи по пътищата, където „ходят хората“, защото „въздухът е изсмукан от хорските гърди“, не бива да се поддава на никакви земни съблазни:

Не люблю, не обольщаюсь,
не привязываюсь к ним,
к этим горько-преходящим
наслаждениям земным.

Сологуб задава провокационния въпрос: „Студена, жестока земя! Но как си родила сладострастието?“ В същност в неговите възгледи за изкуството няма нищо ново. Както е известно, християнският свят издига идеала за светия човек, за просветения човек, който побеждава „старата природа“. Това е върхът, към който се стреми новият духовен човек. Но кой „идеален образ“, създаден от най-новата история, може да се сравни с образа на мъдреца, на светия човек или рицаря? Такъв образ няма, защото идеалният герой на буржоазното общество е функция на капиталистическия пазар и конкуренцията. Като нравствено същество буржоата е въплъщение на социалната делничност, на универсалното безличие. Той е загубил свободата и духовната си независимост и е изцяло прикован към материалните условия. Затова поетите символисти се чувствуват призвани да се борят за изграждането на идеалния образ на човека като свободно и независимо същество от рода на мъдреците. Те свързват идеала за поета преди всичко с идеята за раз-

витата духовна личност. Истинският предмет на поезията е човекът, но не ползата от човека, а неговата духовна тайна. С други думи, човекът, взет във вертикална линия, в неговия своеобразен ръст нагоре, а не „хоризонталния човек", който е напълно зависим от житейската полза. Затова за тях буржоазната действителност е „мрачен затвор", истинска „тъмница", както пише Дебелянов, от която човек трябва да се измъкне дори с цената на илюзорни утешения и призрачни блянове и видения. Балмонд заявява, че мечтите му осигуряват един свят на „безбрежието, далечното". В неговата поезия срещаме познатите мотиви за бягство от действителността:

В жизни, кто оглянется,
тот во всем обманется,
лучше безрассудными
жить мечтами чудными!

Безразсъдните мечти имат мигновен характер, те са като облаците; важното е обаче, че измъкват поета от „земната пещера", където от „милиони, милиарди нескончаеми векове" човек стене под звъна на оковите си. А в света на самотните си мечти поетът се издига „отвъд пределите на истината и лъжата", става „единствен гений" — Балмонт го разбира като „гений на Мечтата" с голямо „М", а всичко това му дава основание да повярва в себе си. Оттук възниква и прословутият балмонтовски нарцисизъм: „само в себе си безвъзвратно влюбен" той живее свободно и независимо. Това му дава основание да твърди:

Не для меня законы, раз я гений,
я знаю только прихоти мечты. . .

Поетът не може да понася „баналността на повторенията"; „лъжата", „лудостта" и „позорът" го блазнят; той се смее над детинско-женската дума „гадно". В него живее „злословието на паяка", в очите му проблясва „жестока тайна". Както останалите поети, и той се отвръща от движението на тълпата, духът му живее сред горите, където в тишината на уединението дочува незрими гласове. Неуморният бяг на часовете не го смущава, сладко му е сред цветята и с пълна чаша пие от извора на забравата, защото само така може да потъне „в безграничното царство на лазура" и окончателно скъсва с хората. Така попада в страната, която е „вечно в бяло облечена", и в този свят на „просторите и призрачните светлини" не среща никого. Поетът се издига над вечната тревога. С него беседват „сенките на светлината", той говори с призрачните облаци и не го е грижа за „вечната хорска скука", ласкаво му светят други светила, други светлини той открива в двореца на красотата, „далеч от земята". Когато попадне в света на „нямата чистота", в света на „въздушно-лъчистия замък", му е странно да вижда хорските лица, защото долавя взора на „други същества", редом с него е „всичко, което е чуждо на земните мисли". Затова му е неприятно да прилича на останалите хора, да живее във „веригите на хорските заблуждения" и като Сологуб и Брюсов се оказва зад пределите на истината и лъжата. Но настъпват миговете на отрезвяване и поетът се убеждава, че неговият изкуствен рай в същност е една голяма измама. Той дочува вопъл: „Кой ще помогне? Кой?" Но „нищото", „страшното нищо" се смее, спотаено зад стената. Измъчен и изтерзан, той чувствува, че неговият ум е омагьосан, че неговата „уродлива мечта" натрапчиво го преследва. Изведнъж тя добива лика на змей и, задъхвайки се, поетът заявява: „Аз умъртвих ужасното нищо."

Сега вече можем да разберем какво означават мечтите за споменатите поети. Чрез тях те искат да „елиминират " реалността, която е „ужасна". Изведен до крайност, този стремеж преминава в мистицизъм и спиритуализъм. В статията си „Апотеоз на мечтата и смъртта", в която разглежда трагедията „Аксел" на Вилие дьо Лил Адан, М. Волошин споделя идеята, че смисълът на трагедията е в това, че светът ни гледа като безумци, които, съблазнени от признаци, се жертвуват заради някакви детски блянове и измислено небе: „Кой човек, когато дойде неговият час, не признава, че е пропилял живота си в безсмислени мечти?" Един от героите на трагедията казва: „Илюзия за илюзия! А ние ще запазим илюзията за бога. . . Съмняващите се се връщат към небитието, което от днес не може да се нарече иначе, освен Ад, защото е твърде късно да не бъдеш. Нашето битие е неосъществимо. Вярата ни покрива и вселената е само жив символ. . . Трябва да се мисли. Но ние няма да се покорим на робството да мислим. Трябва да действуваме. . ." Именно да се действува.

Поетите от края на века смятат, че е настъпило времето за създаването на поетическа „антропология", каквато до момента не съществува. Психологическите, биологическите, социологическите изследвания не са успели да разрешат загадките на човека. Към човека се пристъпвало от различни гледни точки, той е бил изучаван частично. Същото е и с поета, когото разсичат на части и изследват в цялост. Взет като творческа личност, именно поетът трябва да се превърне в основен проблем на естетиката. Тайната му е в самия него. Но при познаването на поетовото битие символистите се убеждават, че той не е просто по-добрата част от света, а в него са скрити истинските тайни и загадки на света. Самият факт, че поетът като предмет на познанието е и самопознаващ се, има голямо естетическо значение. Защото той, както твърди Вячеслав Иванов, „разкрива една друга реалност". С други думи, поетът позволява да се осъзнаят „връзките и смисъла на съществуващото не само в сферата на земното и на емпиричното съзнание, но и в други сфери". Затова поетът е велика загадка за самия себе си и самият факт на съществуването му говори, че човек може да се издигне над материалната действителност. Той е не само рожба на този свят, а и участвува в промяната му. Той не зависи от околната действителност, но се стреми чрез мечтите си да я хуманизира. Тъй като поетът се стреми да постигне абсолютното, поетическото изкуство има космически характер. Проблемът за поетическото творчество може да се постави в цялата му дълбочина само върху основата на стремежа на поетите да разкрият една друга реалност, т. е. върху основа на мечтите и бляновете им за постигане на безкрайното.

Dimčo Debeljanov und die europäischen Symbolisten

Stojan Iliev

(Zusammenfassung)

Der Verfasser vertritt den Standpunkt, dass die Reifung des Dichters auf den Einfluss der bulgarischen Nationaltradition zurückzuführen sei, wobei man aber durch ein Erkennen der Bedeutung, welche die europäischen Symbolisten für D. Debeljanov gehabt hatten, mehr über ihn erfahren könnte. Es handelt sich dabei um das einerseits Gemeinsame, und andererseits Unterschiedliche, das ihn mit diesen Persönlichkeiten verband und gleichzeitig von ihnen trennte. Angesichts dieser Aufgabenstellung befasst sich der Autor spezieller mit den französischen und russischen Symbolisten, indem er ihren Gesichtspunkt zur Frage des Gegensatzes zwischen dem Ideal und der Realität, interpretiert.

„El Quijote" y la literatura búlgara

Petăr Velčev

Resultaron proféticas las palabras que el bachiller Sansón Carrasco pronunció con respecto a la novela donde se relatan las hazañas del Quijote: "los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran"[1]. Traducida a las lenguas de todas las naciones cultas la novela de Miguel de Cervantes Saavedra „El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha", no sólo ha fascinado a los lectores de todos los confines de la tierra, sino ha conseguido que en cada nación y en cada época tengan resonancia los problemas planteados en ella. Casi cuatro siglos ya los más brillantes representantes del pensamiento humano han sido atraídos por el enigma del Quijote. Entre ellos figuran los nombres de filósofos como Voltaire, Hegel, Schopenhauer, Marx, Unamuno, Ortega y Gasset, escritores como Hugo, Heine, Stendhal, Puschkin, Dostoievski, Tomas Mann, críticos literarios como Belinski, Turgueniev, Georg Brandes, Menéndez y Pelayo, Menéndez-Pidal. Además, el Quijote es patriarca de toda una familia de personajes en las letras mundiales. Sus nombres son distintos, pero sus corazones laten con el pulso del hidalgo manchego. Sus lugares natales están a veces muy distantes uno de otro, pero sus vidas y su estímulos tienen la misma fuente de inspiración: las andanzas del Caballero de la Triste Figura. Sus autores profesan a veces ideas distintas, pertenecen a diferentes corrientes literarias, poseen un destino extraño en su vida y obra. Pero todos ellos — luchadores y soñadores, escépticos y optimistas, unos alcanzando en vida el Olimpo literario y otros no — han llevado en sí algo del pensamiento y del ímpetu indomable del gran Cervantes.

El británico Fielding fue el primero en transladar al inmortal hidalgo a su patria nórdica. Edmond Rostand parece haberlo recusitado en Cyrano de Bergerac. Knut Hamsun pobló con sus cofrades soñadores a su Escandinavia. En Jacobsen se llama Niels Lüne, en Selma Lagerlöff lleva el nombre de Gösta Berling, en Ibsen: Brandt, en Chesterton: Michael Hern. El Quijote parece revivir en „El necio" de Kellermann y en „El idiota" de Dostoievski. Otro Quijote vive en la protagonista de Heinrich Mann: Wiolanta von Assi, en Ema Bovary de Flaubert en muchos personajes de Andersen, en el revolucionario búlgaro Dmitri Insárov de la novela de Turgueniev „Vísperas". Todos ellos conservan a través de los siglos la audacia y la inspiración, la poesía y la vitalidad incansable de un enorme corazón conocido bajo el nombre: Don Quijote de La Mancha. Mediante los latidos de este corazón inmortal el alma de España se une al alma del mundo, del hombre dondequiera que está. Son soni-

[1] Don Quijote de La Mancha, Segunda parte, cap. III.

dos da una música planetaria. La habilidad de oírla, de comprenderla y de sentirla uno en su fuero interno, abre el camino de penetración en el sentido de la historia y es un criterio de pertenencia a la cultura humanística universal. Y Bulgaria, la cultura búlgara, resultaron aptas para captar esta música y de reaccionar de una manera muy suya.

Las obras de Cervantes penetran en Bulgaria ya antes de su liberación del yugo osmanlí. Las tareas patrióticas que plantea el momento histórico no sólo no excluyen, sino presuponen la adhesión del pueblo búlgaro a los valores culturales de otros pueblos europeos: mediante traducciones, adaptaciones, versiones, etc. de obras de grandes escritores extranjeros. Y así en 1859 en las páginas de la misma revista „Bălgarski knizhitsi", donde un año más tarde aparece la primera novela corta búlgara, fue insertado un fragmento de la novela „El licenciado Vidriera", traducido por Iván Vaklídov.[2]

„El Quijote" es la primera gran obra de la literatura mundial que aparece en búlgaro pocos años después de la Liberación. La primera traducción es de Jristo Samsárov en 1882.[3] Este mismo año en la prestigiosa revista „Ciencia" se publica una reseña sobre esta edición, debida a la pluma de Iván Vázov, patriarca de la nueva literatura búlgara.[4] La siguiente traducción está a cargo de Traiko Kitánchev, destacado politico y escritor.[5] Es curioso recordar que Traiko Kitánchev trabajó en su traducción del „Quijote" siendo preso en la cárcel de Jáskovo (Bulgaria del Sur), condenado por motivos políticas. Este hecho reviste una carácter simbólico, teniendo en cuenta que el propio Cervantes empezó a escribir su „Quijote" en la cárcel de Sevilla. Esta obra maestra concebida y empezada en una cárcel española, después de tres siglos se traduce en una cárcel búlgara. La ironía de la historia trama sus bromas de igual manera en todas las épocas y en distintos países.

Las traducciones siguientes de la novela hechas por Gueorgui Jadzibónev,[6] Racho Stoyanov,[7] Pavel Kabakoev,[8] Dimítar Podvarzátchov,[9] Dimítar Simídov,[10] etc., lo mismo que las anteriores, han sido realizadas de versiones francesas y rusas. Pese a esta deficiencia desde el punto de vista filológico, estas publicaciones contribuyeron en gran medida a la amplia divulgación de la genial obra de Cervantes. Por primera vez la edición de Pétar Neikov y Teodoro P. Neikov es traducida del español, ofreciendo al lector búlgaro el texto íntegro del „Quijote" con todos los versos, prólogos y dedicatorias.[11] Mientras que la traduccción de Teodoro P. Neikov de 1970 (segunda edición en 1980) responde ya a todas las exigencias que el arte de traducción moderno requiere cuando se trata de una obra de la envergadura del Quijote.[12] Esta edición

---

[2] Внукът на г-на Санча (Преведе Ив. Д. Ваклидов). — Български книжици. Ч. 2, Цариград. 1859, кн. 2, 270—274.

[3] Остроумний хидалго Дон Кихот от Манш. Испански роман. Прев. Хр. Самсаров. Ч. 1—2. Русчук, 1882.

[4] Наука, 2, 1882, № 4, 383—385.

[5] Дон Кихот Ламаншки. В 2 части. Прев. на Трайко Китанчев по рус. прев. на В. Карелин и фр. прев. на Дюма Инар. Ч. 1. С., 1893.

[6] Дон Кихот Ламаншки. В 2 части. Прев. от руски Г. Х. Бонев. С. Ч. 1, 1894; Ч. 2, 1898.

[7] Приключенията в кръчмата. Из романа „Дон Кихот". Прев. Р. Ст. С., 1908.

[8] Дон Кихот. Прев. от рус. П. Кабакоев. Ч. 1—2. С., 1910.

[9] Дон Кихот Ламаншки. Роман в две части. От пълния руски превод на Л. А. Мурахина прев. Д. Подвързачов. Ч. 1. С., 1926; Безподобният рицар Дон Кихот Ламаншки. Ч. 1—2. Прев. и преразк. Д. Подвързачов. С., 1931—1932.

[10] Дон Кихот Ламаншки. Прев. Д. Симидов. С., 1939.

[11] Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча. Прев. от испански на Петър и Тодор Нейкови. Преводач на стиховете Хенри Левенсон. С., Т. 1, 1947; Т. 2, 1949.

[12] Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча. Ч. 1 и 2. Прев. Т. Нейков. С., 1970,

está destinada no sólo al amplio público sino también puede ser utilizada con provecho y con éxito por los filólogos.

La novela de Cervantes es tal vez el libro que goza de mayor popularidad en Bulgaria. En el transcurso de un solo siglo de 1882 a 1980, ella ha aparecido en más de cuarenta ediciones con una tirada global de unos 600 000 ejemplares.

La percepción y asimilación creadora del „Quijote" por parte de la publicística y crítica literaria búlgaras se adelanta, en líneas generales, al vehículo de la traducción. Ya a principios de los años 60 del siglo pasado, es decir mucho antes de entrar en contacto el lector de masas con las obras maestras de la literatura de Europa Occidental, en la conciencia de los literatos y políticos búlgaros viven ya las imágenes y las ideas de la magna cultura. Unos veinte años antes de aparecer la primera traducción búlgara del „Quijote" ciertas personalidades más cultas en Bulgaria ya conocen la novela de Cervantes, citan en contextos adecuados los nombres de los protagonistas principales, etc. Esto es parte del „desarrollo acelerado" (según el término de Gueorgui Gáchev) la literatura búlgara que se ve forzada, debido al largo yugo osmanlí, a recorrer en un siglo el camino espiritual que otras naciones han recorrido en el curso de varias centurias.[13]

Petko Slaveikov, Liuben Karavelov y Jristo Botev, escritores e ideólogos del movimiento revolucionario búlgaro de liberación nacional durante el siglo XIX, introducen en nuestra publicística el personaje del Quijote, interpretándolo en su aspecto satírico.[14] Mucho más tarde, en los años 20 del siglo presente, el nombre del Quijote sigue utilizándose como metáfora satírica en polémicas literarias, como por ejemplo en el artículo del considerable crítico Vladimir Vasilev „El Quijote y su escudero"[15]. Más tarde en un ensayo titulado „La albarda de Sancho Panza" (1942) el destacado sociólogo y conocedor de la psicología popular búlgara Ivan Jadzhiiski combate contra las manifestaciones de nihilismo nacional.[16] A los enardecidos criticones de todo lo búlgaro, el autor recomienda „sentarse sobre la famosa albarda de Sancho, compenetrarse de su sano sentido práctico y mirar desde esta altura el mundo y la sombra del Quijote"[17].

La novela de Cervantes ha sido utilizada eb Bulgaria no sólo para los fines de la publicística. Ya en los años 90 del siglo anterior el conocido crítico literario Dr. Krástev cita la celebre obra cervantina como ejemplo y modelo de arte narrativo para los representantes de la novelística búlgara de aquella época.[18] En 1902 Dimítar Blagoev, fundador de la crítica marxista búlgara, ilustra a través del „Quijote" la necesidad de una clara cosmovisión en cada artista, siendo ella su ligazón con la sociedad, la clase y la época.[19] En un discurso pronunciado ante escritores soviéticos en 1934 Jorge Dimitrov, el futuro primer ministro de la República búlgara, destaca el papel del „Quijote" como arma de la burguesía dirigida contra el feudalismo y la aristocracia: „El proletariado revolucionario necesita a un nuevo Cervantes, por más pequeño que sea, quien podría darle una semejante arma de lucha."[20] Un poco antes, en 1923

---

[13] Véase el libro: Г. Д. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979.

[14] Véase por ejemplo: Л. Каравелов. Фейлетон. — Свобода, III, № 21, 18. XI. 1872; Х. Ботев. Това ви чака. — Будилник, I, № 3, 1873; П. Р. Славейков. Политиката на „Век" и унията в Македония. — Шутош, № 19, 9. III. 1874.

[15] В. Василев. Дон Кихот и неговият копиеносец. — Златорог, II, 1921, № 4—5.

[16] И. Хаджийски. Самарът на Санчо Панса. — С., № 612, 10. II. 1942.

[17] Ibidem.

[18] Д-р К. Кръстев. Българската книга. — Мисъл, IX, 1899, № 2, с. 138.

[19] Д. Благоев. Литературно-критически статии. С., 1951, 128—129, 154—165.

[20] Г. Димитров. Съчинения. Т. 10. С., 1954, 3—4.

el literato Nikola Vranchev escribe que el genial poeta y revolucionario búlgaro Jristo Botev, caído en combate contra los turcos durante el Levantamiento de Avril 1876, lo mismo que el Quijote estrelló „su cabeza en la roca de la cruda realidad", pero „el progreso humano es debido únicamente a tales heróicos locos".[21] Estas palabras escritas pocos meses antes del estallido del Levantamiento de Septiembre, 1923, tienen la resonancia de una profecía.

Sobre la vida y la obra de Cervantes en Bulgaria han sido publicados un gran número de artículos, ensayos y estudios — más tal vez que para cualquier otro escritor de Europa Occidental. A partir del año 1905, cuando el profesor Ivan Shishmanov, ministro de Instrucción Pública, emite una circular especial relacionada con la celebración de Cervantes,[22] y hasta hoy día la prensa periódica búlgara marca todas las fechas conmemorativas de Cervantes. En 1947 fue publicada una edición cervantina espacial, en la que participaron con sus estudios y artículos escritores, políticos, traductores, de Cervantes.[23] Con este mismo motivo en el Teatro Nacional de Sofia fue celebrado un gran acto conmemorativo. No en último lugar hemos de mencionar que el tema del Quijote ha estado siempre en el foco del interés de muchos académicos, hombres de ciencia, filósofos y ensayistas búlgaros.

Al tema del Quijote están dedicadas unas de las páginas más brillantes de la poesía búlgara. Ellas testimonian que nuestra cultura está en condiciones no sólo de recibir al Quijote, sino también de re-crearlo, no sólo de „tomar", sino de „dar". Las etapas y las leyes de la interpretación artística búlgara del Quijote están indestructiblemente ligadas a las peculiaridades del proceso literario autóctono en Bulgaria. Entre una gran variedad de enfoques artísticos se delinean distintos aspectos de la posición que ocupa el personaje lírico. En primer lugar, estamos en presencia de una directa identificación del poeta con el Quijote — el „yo" poético habla en nombre del Caballero, se presenta como una reencarnación suya, etc.[24] En su poema „El Quijote en Bulgaria" (1905) Konstantin Velichkov no sólo se considera descendiente legítimo del Caballero manchego, sino se sume en su persona.[25] El poeta dice:

Да, Дон Кихот съмази, и години
ще сторя триста днес, но чуден жар
у мене пламеней, сърце не стине,
и няма нивга да се видя стар.

(Sí, claro, el Quijote soy yo:
y cumpliré trescientos años hoy,
pero no se heló aún mi corazón
y no me sentiré viejo jamás.)

En otros autores descubrimos un diálogo entre el personaje lírico y el Quijote — el „yo" poético se dirige hacia el Caballero, lo admira, lo considera voz de su propia conciencia, etc. Esta tendencia nace con Asén Raztsvetnikov, cuyo poema „El doble" (1926) es un choque del entusiasmo combativo con la desesperación en el marco de la tragedia sangrienta del Levantamiento de Septiembre, 1923.[26] De la misma manera un gran número de poetas búlgaros contemporáneos se dirigen hacia el Quijote como hacia un protagonista que les es espiritualmente entrañable a fin de expresar los conflictos éticos y sociales de nuestro tiempo.

---

[21] Н. Вранчев. Предговор към: Дон Кихот. Съкратено издание на български език. С., 1923.

[22] Училищен преглед, X, 1905, № VII, с. 348.

[23] Сервантесов лист. Под ред. на Тома Ст. Томов, П. Динеков, Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев, Т. Нейков. С., 1947.

[24] Cf. esta idea con las ideas del famoso libro de M. de Unamuno. Vida de Don Quijote y Sancho (1905).

[25] Юбилеен сборник на „Славянска беседа". С., 1905.

[26] А. Разцветников. Двойник. Поема. 1926.

En la poesía búlgara estamos también en presencia de modelos de lírica narrativa dedicada al Quijote. Su patriarca es Nikolai Rainov con su poema „Don Quijote caballero del ensueño" (1928), una oda entusiasta a la caballerosidad en la vida, al carácter heroico en la historia de la Humanidad.[27] El poeta esboza una imagen cósmica del hidalgo manchego:

До Бога стига неговият истукан,
доспехите му са от вечността огрени,
а горе — над звездите —
е неговия гроб.

(Su figura alcanza a Dios,
sus armas las alumbra la eternidad
y su sepulcro está
por encima de los astros.)

La misma manera épica de tratar el tema, claro está, no en las dimensiones grandiosas de Nikolai Rainov, es típica de varios poetas búlgaros contemporáneos: Parván Stefanov, Stefan Tsanev, y otros. Estos relatan sobre las aventuras del Quijote en las condiciones ce un nuevo ambiente socio-histórico, imprimen un nuevo significado a sus hazañas. A todo ello podemos agregar que las figuras del Quijote y de Sancho se utilizan también como personificaciones líricas, como metáforasn en Peiu Yavorov, Nikola Vaptsarov, Valeri Petrov, Blaga Dimitrova, Pétar Karaangov, Jristo Fotev, etc. En su poesía „Recital" (1968) Liubomir Levchev sintetiza algunos de los elementos más esenciales del retrato físico y espiritual de nuestro caballero en la poesía búlgara.[28] El poeta dice:

. . . срещу мелници,
и срещу призраци,
в страшни делници,
и то без ризница. . .
поетът следва своята поезия цял живот,
както Санчо следва своя Дон Кихот.

(. . . contra molinos
y contra espectros
en días adversos
y, además, sin coraza:
el poeta sigue a su poesía,
como Sancho sigue a su Quijote.)

Sobre el Quijote, durante el período 1905—1981, han sido escritas globalmente más de cuarenta poesías y poemas, obras de unos treinta autores. La mayor parte de ellos figuran entre los poetas búlgaros más destacados del siglo XX.

La principal particularidad de las numerosas reencarnaciones poéticas del hidalgo manchego en Bulgaria es el entusiasmo cívico del protagonista, su ansia de justicia y equidad. La percepción búlgara del personaje creado por Cervantes viene a reafirmar por completo la opinión del inolvidable Don Marcelino Menéndez y Pelayo, relevante figura de la historiografía literaria y cultural española. En su célebre discurso „Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del „Quijote" (1905), él dice que „Don Quijote" es: „una nueva casta de poesía narrativa, no vista antes ni después, tan humana trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado jugo de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida"[29]. Y es la verdad misma. Para poder el hidalgo manchego cobrar nueva vida en la obra de los poetas búlgaros no era suficiente ser percibido tan sólo como mera información cultural. La profundidad de su re-creación en la literatura búlgara testimonia de que el personaje de Cervantes era entrañablemente necesario para nuestros escritores como parte de sus

[27] Н. Райнов. Кораб на безсмъртните. С., 1928, 95—109.
[28] Л. Левчев. Рецитал. С., 1968, 6—12.
[29] M. Menéndez y Pelayo. San Isidro, Cervantes y otros estudios. Colección Austral. Madrid, 1941, p. 88.

propias búsquedas del héroe ideal, del eterno soñador y enderezador de entuertos. El desarrollo desigual y los defectos del desenvolvimiento social búlgaro constituyen aquel terreno propicio, en el que puede únicamente vivir y actuar un protagonista como el Quijote. La propia substancia de este personaje, surgido en el período de transición entre la Edad Media y nuestra época, parece ligada a lo específico de la vida social búlgara que viene superando lenta y penosamente la trágica herencia del pasado, encaminada hacia el futuro.

Tal vez sólo en un país como Bulgaria, donde siempre en primer plano han figurado problemas más bien de carácter socio-político que de índole espiritual, un protagonista como el hidalgo manchego ha podido enraizarse con tanta profundidad y fuerza en el terreno de la vida socio-cultural búlgara. Sólo en el seno de una nación con tradiciones democráticas duraderas en el dominio de la cultura como es la búlgara, el Quijote ha podido ser percibido en su plena ambivalencia: héroe sublime, objeto de un culto casi religioso (esto nos hace recordar a Rubén Darío con sus „Letanías a nuestro señor Don Quijote") y al mismo tiempo un personaje grotesco, blanco de burlas. En las letras búlgaras el Quijote funciona como símbolo de la valentía, considerada como una alta virtud humana, independientemente de sus resultados concretos, y al mismo tiempo como sinónimo de estéril fantasía y carencia total de sentido práctico. Hemos de destacar en seguida que en la literatura búlgara la interpretación del Quijote en un plano de trágica sublimidad es típica y la que domina sin lugar a dudas, mientras que la interpretación satíricogrotesca reviste una importancia secundaria y se manifiesta tan sólo en circunstancias socio-políticas específicas. La interpretación positiva se realiza en los géneros líricos, literario-filosóficosy ensayísticos que confieran su fisionomía íntegra y acabada a la cultura búlgara. La interpretación negativa se ve ligada a temas más o menos precarios de la actualidad candente, a lo anecdótico, a lo epigramático, etc. Esta se halla supeditada a los propósitos de la publicística, de la polémica y de la sátira política y se alimenta sobre todo con el significado que las palabras „Quijote" y „quijotismo" tienen en el lenguaje vulgar. La percepción e interpretación globales del „Quijote" en Bulgaria revelan estos dos extremos, estas dos valorizaciones antípodas, siendo la positiva la que predomina y ocupa un lugar preponderante.

Para Bulgaria lo mismo que para todo el mundo Cervantes es Don Quijote y Don Quijote es España. Mediante el Caballero de la Triste Figura nosotros penetramos en la cultura española. Y al mismo tiempo la literatura búlgara asimila un personaje universal y llega a formar parte del proceso literario mundial. La cultura búlgara, siguiendo sus propios caminos, utilizando medios propios y persiguiendo sus propios fines, hace suya la esencia tanto nacional, como universal del Quijote, uniéndolo a su propio desarrollo histórico. El „quijotismo" búlgaro poético, y en cierta medida publicístico, florece con mayor intensidad en la época de luchas políticas después de la Liberación nacional (1878), durante el Levantamiento de Septiembre (1923) y ante todo en la atmósfera de auge social y cultural de la sociedad búlgara, posterior al año 1960. O sea en períodos cuando se actualiza con particular vigor el problema del comportamiento cívico del individuo, del heroismo en la lucha contra lo viejo y lo anticuado.

* * *

El sentido general de las reencarnaciones búlgaras del „Quijote" consiste en que mientras existen el ser humano y la sociedad humana, en la cumbre de nuestra evolución espiritual seguirá erguido el demacrado caballero con su lanza cubierta de herrumbre, montado en su rocín, con la mirada puesta en el fu-

turo. El nos dirigirá en nuestro batallar cotidiano contra dogmas y prejuicios y nos sugerirá el pensamiento que el hombre es poderoso a la hora precisamente de parecer débil, que es sublimemente sensato cuando más loco parezca, y que alcanza la mayor grandeza en lo más ridículo.

„Дон Кихот“ и българската литература

Петър Велчев

(Р е з ю м е)

Студията е изнесена като доклад на Първата испано-българска среща в Мадридския университет (29. IV. 1981 г.), посветена на 1300-годишнината от създаването на българската държава. Тя представлява опит да се анализира и изтълкува цялостното възприятие на романа на Мигел де Сервантес Сааведра „Дон Кихот“ в българската литература. Хронологичните рамки на изследването обхващат период от около едно столетие — от 50—60-те години на миналия век до наши дни, или в културно-исторически план — от края на Българското възраждане до периода на разцвет на съвременната българска социалистическа литература.

Литературните факти са градирани според степента на активност, с която се възприема романът „Дон Кихот“ в българската литература. Първата степен е свързана с преводите на произведението. Тя разкрива проникването на творбата в една чуждоезикова среда, запознаването на българския читател с текста на романа. Втората степен представя усвояването и осмислянето на „Дон Кихот“ от българската литературна критика, литературна история, публицистика, есеистика и т. н. Третата степен характеризира творческото преосмисляне и пресъздаване на образа на Дон Кихот в българската поезия. Оригиналните художествени интерпретации на „Дон Кихот“ не могат да бъдат сведени само до сферата на контактологичните връзки. Решаваща роля тук изиграва историко-типологическото сходство между характера на Дон Кихот и гражданските търсения на българските творци.

Наблюдения върху ранната рецепция на Рилке в България

Бисерка Рачева

„И когато вратата се затвори зад този толкова облагодетелствуван и талантлив човек, то тогава уверено ще се говори за неговата толкова бляскаво устроена самота.“[1] Това иронично предизвикателство, записано от Райнер Мария Рилке през 1921 г. в „Завещанието“, като че ли обобщава и опрощава на съвременниците онези преувеличения, заблуждения и недоразумения, които съпътствуват рецепцията на неговото творчество.

Чист художник на словото и аскет, мистик и пророк на новото време, самотен и смирен търсач на религиозно просветление — това са рамките, в които е поставен Рилке от читателите и критиците в Германия поне до средата на 40-те години. Доколко този почти митологизиран модел съответствува на въздействия заряд на творбите му, каква е връзката между художествения им потенциал и рецептивното отношение на литературната общественост е интересен въпрос, който поставя и българската рецепция на Рилке. Тя започва през второто десетилетие на XX в., ако приемем за нейно начало два превода: от Николай Лилиев през 1917 г. и от Гео Милев през 1919 г.,[2] и протича паралелно и сходно на немската рецепция под знака на концепцията за „чистия художник на словото“. Същевременно възприемането на немския поет у нас разкрива акценти, нехарактерни за възприемането му в Германия, и позволява да се проследят постепенните изменения в тази концепция, кристализиращи успоредно с налагането на нови тенденции в българския литературен живот и художествено-естетическо мислене.

Контактите на българския читател с творчеството на Рилке се осъществяват главно чрез посредничеството на преводачи и критици. Интересът към него е засвидетелствуван от значителен брой преводи (до 1942 г. — 37 творби, лирика и проза[3]), отзиви, статии, изследвания. И все пак би било пресилено да се твърди, че Рилке е сред най-четените немски автори у нас по това време, особено ако го сравним по популярност с Бернхард Келерман[4] например.

---

[1] R. M. R i l k e. Werke in drei Bänden. Bd. 2. Leipzig, 1978, p. 865.

[2] Р. М. Р и л к е. Как дойде предателството в Русия. Приказка. Прев. Н. Лилиев. — Отечество, IV, 1917, № 8, 11—12; Р. М. Р и л к е. Повест за любовта и смъртта на корнета Христоф Рилке. Прев. Гео Милев. Стара Загора, 1919 (Библ. Везни № 6).

[3] Вж. Българо-немски културни отношения 1806—1966. Израб. от Стефан Кънчев и Траян Радев под ред. на Стефан Станчев, изд. Народна библиотека „Кирил и Методий“. С., 1968.

[4] За преводите на Келерман в България вж. посочения справочник.

Кръгът от почитатели на Рилке у нас, също както и в Германия, е тесен и това произтича колкото от ограниченията по отношение на адресата, заложен в творбите му, толкова и от образците на рецептивно поведение, отчасти наложени от самия автор, отчасти определени от духа на времето, от литературните условия и отношения. В немската рецепция това проличава особено от начина, по който е възприета една от ранните творби на Рилке[5] — „Die Weise von Liebe und Tod des Cornetts Christoph Rilke", и в не по-малка степен от реакцията на самия автор към нейния масов успех. „Четете я в бяла рокля през някоя от Вашите хубави вечери"[6] — пише той на Клара Вестхоф, изпращайки ѝ ръкописа на „Корнета". Възраженията на Рилке срещу едностранчивото възприемане на неговия герой като олицетворение на войнски достойнства са съпроводени от тази на пръв поглед дълбоко интимна препоръка. Но в нея — както основателно пояснява Виктор Жмегач — „се съдържа и жест към обществеността: поезията се разбира като средоточие на празничен, почти ритуализиран процес"[7]. Тълкувано така, указанието на Рилке е точно попадение в очакванията на онази част от немската литературна общественост, която отрежда привилегировано място на твореца и творчеството, която ги огражда с ореола на извънделничното, изтънченото, естетското.

Макар и да се вписва в сходен контекст, българската рецепция на Рилке не се ограничава с тенденцията към естетизъм и елитарност, характерна за немския литературен живот от началото на века, не следва наложилите се в Германия след публикуването на „Корнета" стереотипи на възприемането. Тя се подчинява по-скоро на спецификата на българския духовен живот, отразява по своеобразен начин духовните процеси и промени в литературното и културното ни развитие през 20-те и 30-те години.

Защо и с какво Рилке привлича част от българската читателска публика, случайност или необходимост е присъствието му в нашата духовна култура през първите десетилетия на века? Въпросът е толкова по-основателен и поради наблюдаващото се несъответствие между настойчивия интерес, възторжените оценки на литератори и творци и липсата на такъв сред непрофесионалните читатели. Това проличава между другото и в начина на представяне на Рилке в литературната периодика.

Хронологически българската рецепция на Рилке е успоредна на немската. Същевременно в най-ранния етап се наблюдава едно различие — докато в Германия пробивът на Рилке в литературния живот се осъществява благодарение на литературни историци и критици (между които са: Маргарете Зусман, Зигфрид Каверау, Роберт Фаези и др.), у нас първите духовни контакти с Рилке се изграждат благодарение на двама изявени творци — Николай Лилиев и Гео Милев. „Повест за любовта и смъртта на корнета Христоф Рилке" в превода на Гео Милев представя автора като майстор на лиризираната проза. А чрез Н. Лилиев българският читател се запознава с поезията на Рилке, както и с някои от писмата му. Привидно незначително, това е указание не само за пътищата, по които прониква творчеството на Рилке у нас, но и за факторите и условията, при които се изгражда интересът към него. Мостът към Рилке се осъществява от творци, чиито поетични опити са тясно свързани с развитието на българския модернизъм. Това подсказва връзката между появата на негови творби и новите духовни потребности,

[5] V. Žmegač. Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte Rilkes. — In: Literatur und Theater im Wilchelminischen Zeitalter. Tübingen, 1978, p. 67.

[6] R. M. Rilke. Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904. — In: R. M. Rilke. Gesammelte Briefe. Bd. 1. Leipzig, 1939, p. 136 f.

[7] V. Žmegač. Op. cit., p. 67.

които възникват успоредно с развитието на българското поетическо съзнание. Определението „нови“ подчертава в случая преобладаващата тенденция в литературното общуване през първите десетилетия на века — синхронното насочване и стремежа към усвояване на съвременните чужди литературни образци, към модерната немска литература. Неприсъща на рецепцията на немската литература у нас до началото на века, тя намира израз в подбора на произведенията, в появата на цяла вълна от преводи на съвременни немски автори, както и в успоредната преоценка на творци, които имат вече традиционно място в преводната ни литература, в духовния ни живот (Гьоте, Хайне, и др.). Българският интерес към Рилке възниква в тясна връзка с тази тенденция, утвърждава се успоредно с изграждането на нов, съвременен тип художествено мислене.

Целенасоченият подбор на творбите, цялостното представяне на Рилке разкрива (за разлика от някои едностранчиви акценти в немската рецепция) основни моменти от неговото творческо развитие от „Корнета“ до романа „Записките на Малте Лауридс Бриге“. Особено показателна за характера на възприемането е представата за Рилке, която внушават отзивите, оценките, изследванията (между които е и една дисертация за Рилке[8]).

Немският поет е поставен в тях до най-изявените творци на епохата — като майстор на поетичната форма, привличащ с изяществото, музикалността и пластиката на словото. Възхищението от съвършенството на формата стига до почти култово преклонение, което в много отношения напомня моменти от немската рецепция. В култ е издигната и личността на Рилке. В нея са потърсени измеренията на идеалното, на чистото духовно начало, въплъщението на твореца, който живее извън времето и съзнателно е откъснат от реалността. Характеризиран като „изключителна натура“, като „жрец на истината, на душата“, като „мъдрец, вдъхновен от тържествения блясък и тайните на вселената“;[9] Рилке става олицетворение на някакво всеобщо състояние на човешката душа — самотна и откъсната от земното, насочена към отвъдното.

Възможно е тези оценки да са повлияни от някои чужди отзиви за Рилке, обкръжили името му с ореола на „избраник“, „чист художник на словото“. Точно по този начин го вижда и австриецът Стефан Цвайг, чиято статия по повод смъртта на поета е публикувана и на български. Творчеството и личността на Рилке са стилизирани като съвършена изява на идеалното начало в човека; поезията му въплъщава „чистота, кристална като душата му“, тя е „разговор с отвъдното на нещата и чувствата“, път към „метафориката и невидимото“, а самият поет е „самотник и аскет“, в чиито жили „тече кръвта на барда“, дарен с „божествена искра“.[10]

Повлияни от немската критика изглеждат и поясненията в предговора към „Записките на Малте Лауридс Бриге“ (първата част е публикувана на български през 1921 г.), написан от преводача на книгата Асен Георгиев. Характерно е, че той започва с цитат от книгата на Алберт Зьоргел „Dichtung und Dichter der Zeit“ (1911). Това е една от авторитетните по това време в Германия литературни истории. Теоретичната ѝ основа, литературни и културно-исторически аспекти не могат да бъдат засегнати изцяло тук. Това, което ни интересува в случая, е литературно-историческата оценка на Зьор-

---

[8] G. N a j d e n o w a. Rilke und die slawische Welt. Diss. Berlin, 1942.

[9] Вж. М. М а т л и е в. 60-годишнината на Р. М. Рилке (Очерк). — Литературен глас, VIII, 1935, бр. 292, 4. дек., с. 5; В. К а р а т е о д о р о в. Р. М. Рилке и славянството. — Славянски глас, 1934, № 3—4, с. 154.

[10] С. Ц в а й г. Р. М. Рилке (по повод смъртта му). — Хиперион, VI, 1926, № 1, 96—97.

гел за Рилке. Тя е подчинена на основния разграничителен принцип, следван последователно в цялата книга. Немските творци, представени в нея, са подредени съобразно делението между „Willensmensch“ (човек на волята) и „Stimmungsmensch“ (човек на съзерцанието). На тези понятия съответствуват и двете типологизиращи определения за художественото творчество: „Tat- und Willenskunst“ (изкуство на действието и волята) и „Stimmungskunst“ (изкуство на съзерцанието).

Според този разграничителен принцип е оценено и творчеството на Рилке. То е противопоставено на поезията на Демел (като човек на волята) и се препоръчва на „безидейните мечтатели, копнеещите наблюдатели, хората на съзерцанието, на здрача“[11]. С противопоставянето Демел — Рилке започва и цитатът в българския предговор. Макар че симпатиите на самия Зьоргел принадлежат на „хората на волята“, той утвърждава Рилке от гледна точка на платоничната извисеност и на поетичното изящество на творчеството му. Преводачът е използувал тази оценка от по-различен ъгъл на зрение — неговата цел е да убеди читателя, че Рилке е несъмнено голям творец, „един от най-модерните, най-любимите на отбрания немски свят“[12]. Извън тази задача предговорът е почти преразказ на интерпретацията на Зьоргел.

Толкова по-интересно е, че в тълкуването на „Записките на Малте. . .“ А. Георгиев се отклонява от нея. Макар и да използува характеристиката на Зьоргел, според когото същността на романа е „тишина, здрач, проникващо ромолене, шепот“[13], а централна тема — търсенето на бога, преводачът поставя идейния акцент върху образа на Малте. Той го схваща за разлика от Зьоргел не в тесния контекст на религиозна отдаденост и мистицизъм, а като художествена проекция на типичния модерен художник. За него Малте въплъщава не просто модерния творец, но и модерния човек. Отчуждението, болезнената откъснатост на героя от света А. Георгиев свързва и с усещанията на читателя: „Това, което всеки, като рожба на днешния нервен век, е изпитал в някаква болестна форма, го вижда ясно изобразено в Малте и ние, като го слушаме да разказва за себе си, само преживяваме с него неговите раздразнения.“[14]

Откроявайки проблема за нарушената връзка между човека и обкръжението, за болестната му самотност, преводачът интерпретира романа точно в противоположна на Зьоргел посока. Той вижда възможност за идентификация с героя не в молитвеното смирение, в религиозната отдаденост, а в разпокъсаната душевност, отразяваща някакво всеобщо състояние, тревожните симптоми на времето, т. е. косвено насочва читателя към социалния подтекст на романа.

Това тълкуване е представително за ранния етап от възприемането на Рилке у нас. То разкрива еднакво и отликите от немската рецепция, и близостта с нея. Ако основното различие е в поставянето на акцента не върху религиозното звучене, а върху общочовешките проблеми, в извеждането на преден план не на въпроса за вярата и смирението, а на нравствения ангажимент за съдбата на човешката личност, то близостта не е толкова в буквалните покрития, в лексикалните заимствувания от немската критика (които безспорно са налице). Тя се проявява в начина, по който творчеството на Рилке се освобождава от литературно-историческия контекст, от конкретните условия и определеност на неговата поява. Сходен е подходът към пое-

[11] Р. М. Рилке. Записките на Малте Лауридс Бриге. Повест. Прев. от 5-то изд. на ориг. А. Георгиев. С., 1921, т. 1 (Библиотека Отбрани романи № 35), с. 3.
[12] Пак там, с. 3.
[13] A. Soergel. Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig, 1911, p. 693.
[14] Р. М. Рилке. Записките на Малте Лауридс Бриге, с. 7.

тическия свят и поетическата индивидуалност, разглеждането им като автономни величини по отношение на реално-историческия свят, естетизацията на чистото духовно начало.

По-дълбоката вътрешна прилика има две възможни обяснения: в литературното мислене и развитие на двете страни съществуват сходни тенденции и норми, които налагат вписването на Рилке в определена естетическа орбита, или творчеството на Рилке допуска или изисква определен тип естетическо отношение. Двете обяснения могат да се формулират и като въпрос за пресечната точка между водещите тенденции на естетическото развитие в двете страни през първите десетилетия на века и художествената концепция на Рилке.

Въпреки различните нюанси в българските отзиви през 20-те години може да се открие общият зрителен ъгъл, от който се приема и утвърждава творчеството на Рилке. В идеен план то разкрива съзвучие между проблемите на съвременния творец със ситуацията и светоусещането на съвременния човек. В естетически план върху него се проектират представите за идеалния тип модерен творец: отлъчен от обществото и извисен над него, неприспособим към реалността и противопоставящ ѝ нещо по-стойностно — духовния свят, независимия, свободен дух.

Тази проекция не е произволна. Потърсим ли нейната мотивировка в българското духовно развитие, ще открием културно-историческата и естетическата ѝ основа в противоречието между изкуство и буржоазна действителност, в конфликта между творчески порив и груба реалност и в опита да се намери изход от тях, в откриването на чисто духовния път за решаването им. Върху този историко-фактологичен фон се проектират идеите и представите за абсолютната независимост на духа, за необвързването на естетическия свят с обществената реалност, за особеното място на твореца като жрец на духовното и отрицател на съществуващото, които се защищават като художествена позиция в българската литература от началото на века. Тази проблематика и този тип реакция към отчуждаващите социални условия не са присъщи само на българската художествена интелигенция. Те намират израз и в художественото мислене и отношение на немските творци към действителността, в тенденцията към индивидуализъм и естетизъм, характерна за немската литература от това време.

Носещо в себе си идейно-естетически внушения, които го правят съпричастно на тази тенденция, и ограничавано само в нейните рамки от интерпретациите на тогавашната немска литературна наука и критика, творчеството на Рилке позволява да бъде тълкувано като своеобразна вътрешна съпротива срещу буржоазните условия, но и като защита на друга светогледна позиция — тази на непротивенето, на примирението. Тази двойственост не е заложена в художествената концепция на Рилке, чийто градивен елемент според Силвия Шленщед е „изискващият активност тип хуманизъм“[15]. Но тя произтича от противоречивостта на една художествена и житейска позиция, която насърчава едновременно способността, или, с думите на поета, „бремето“ да се възприемат деформациите на обществото като даденост и опита да се разкрие тяхната враждебна и разрушителна за човешката личност същност. Двойствеността е едно от възможните последствия от отхвърлянето в еднаква степен на методи, идеализиращи действителността, и на методи, оголващи нейните противоречия; творчеството се превръща в уто-

---

[15] S. Schlenstedt. Wegscheiden: Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918. Berlin, 1976, p. 236.

пична провинция на освободената духовност, в обърнато отражение на реалността.

Стремежът към отстояване на изконните човешки стойности, към овладяване на живота чрез осъзнаване и признаване на „чуждото", „враждебното", „жалката мимикрия" на обкръжаващия свят и романтичният в същността си опит да се утвърди изкуството като единствената сфера, в която човек може да „вложи творческите си способности за изграждането на един човешки ред"[16], са водещите линии в художественото мислене на Рилке. Изненадващо, но типично за историята на въздействието му в Германия е, че именно в тях са открити устоите на философията на доброволното отшелничество, на страдащия и търпящия, на непротивенето, тълкувано в религиозна светлина. Като разглежда рецепцията на Рилке, В. Жмегач отбелязва тенденцията към „ретуширане на противоречията в житейското му поведение, мислене и литературно творчество" и на „социално-критичните черти" за сметка на „опита да се дестилира поезията на Рилке до непротиворечиво целебно учение"; той смята, че именно „критично-утопичното ядро в творчеството му" е дало „услужлив тласък за една афирмативна рецепция".[17]

На този фон особено интересна е кратката характеристика за художественото наследство на Рилке, направена от български автор и показваща, че „критично-утопичното ядро" в него може да бъде тласък и за една неафирмативна рецепция. Дори когато не е разкрита вътрешната противоречивост на творчеството му, то може да бъде тълкувано като социално-критична диагноза на времето. Става дума за характеристиката на Рилке в малката по обем, но ценна студия „Зараждането на изкуствата и на печата", публикувана през 1924 г., три години след българския превод на „Записките на Малте Лауридс Бриге". Неин автор е Николай Райнов.

Рилке в оценката на Николай Райнов. Предмет на студията е не само творчеството на Рилке. В нея на немския поет са отредени само няколко реда. Но те очертават ясно литературно-естетическия и социалния контекст на възприемането му. Във възгледите на същността на съвременното изкуство, изложени в студията, се долавя осъвременен прочит на Рилке, което подтиква към сравнение с естетическата концепция в „Записките. . .".

Н. Райнов поставя Рилке сред представителите на „едно значително изкуство, обединяващо сетивността и духовността в художествената творба с възвишена човечност". Творчеството на немския поет заема особено място в „общоевропейския художествен развой": то е представително за онова художествено течение, което предсказва бъдещата насока в развитието на изкуството — „пансимболизма". Основна особеност на това течение е „идеалното уравновесяване на дух и плът, при което външното ще бъде подчинено на вътрешното, както и в природата".[18]

Значението, което Н. Райнов придава на обединяването на „външно и „вътрешно", а оттук и значението на Рилке за него, може да се разбере като се проследят мислите, изложени в студията. Няколко момента спират вниманието.

Авторът отбелязва, че водеща тенденция в „днешното, изкуство" в „създанията на най-изтигнатите синове на земята" е отпадането на „тесните привързаности", „обезценяването" на „дълбоко личното". Ново средоточие в изкуството е стремежът то „да отгласи и отрази общото състояние на душите,

---

[16] S. Schelenstedst. Wegscheiden: Deutsche Lyrik . . .
[17] V. Žmegač. Op. cit., p. 69, 73, 77.
[18] Н. Райнов. Зараждане на изкуствата и печата. Пловдив, 1924, 25—26.

чувствата и поривите на човечеството, а не на отделната личност". Това насочва създателя към „нещо по-значително и по-трайно" — „обичта към човека изобщо, към човешки духовното, към общочовешкото".[19]

„Новото средство" на изкуството е „вътрешният поглед, духовното взиране, непосредното изживяване на даденото". По този път е възможно „да се открие духовният смисъл на нещата, . . . не външните им особености, а идеята, що ги прави необходими и придава на битието им значителност". Цел и смисъл на творчеството е „да се овладее веществения свят. . . от духа . . . и да се използува овладяното за правилния духовен вървеж".[20]

Съвременното изкуство трябва да търси „обединение на свят и живот, на външно и вътрешно", „разумно сътрудничество между личност и маса"[21]. Смисълът на този синтез в изкуството е то да открие ново начало за човешкото съществуване като съдействува за възраждането на духовно-нравствения потенциал на човечеството и човека. Само проникващи в духовния смисъл на нещата, е възможно да се стигне до „глъбините на оная страшна съдба, която и днес изправя черния си лик пред художника"[22]. Творецът носи съзнанието, че „кървавите язви на днешния обществен ред се вече оголват", че е „потребно да се роди нещо ново". Това съзнание определя целта, насоката, въздействието на изкуството: „Защото и печатът, и изкуството в днешните тревожни времена гонят като съществена цел — да се пробуди, опознае и закрепи чисто човешкото у човека, тъй като няма друго сигурно средство да излезе заслепената личност от своя мрак и ослепялото човечество — от своята безпътица. И днешното изкуство пророчески вести наближаването на оня светъл ден, когато хората ще стъпчат у себе си личното, за да се опознаят, както дух духа опознава; тогава те няма да се срещат като врагове, а болката на близкия ще наранява сърцето на човека като негова лична болка. Изкуството върши само една революция — тая в душите. . . Неговите средства са безпределната обич към човека и жаждата му да види тоя човек силен, мъдър и свободен, господар на земята не с телесна сила или с научен опит, а с духовен и нравствен подвиг."[23] В студията има още един важен момент — мисълта за „потисничеството" на човека от „изобретенията", „науката, техническите придобивки, промишлеността, финансите, търговията, политиката". Техен създател и техен роб, човекът „прилича на магьосник, който е извикал на живот страшни тайни, а не може да се отърве от тях, защото не умее да ги овладее" така, че те да служат на „неговия духовен, чисто човешки живот"[24].

Мислите на автора разкриват социалния подтекст и нравствено-критичните акценти, които той е видял в поезията на Рилке, разглеждайки я като представителна за новия синтез между „външно" и „вътрешно" в изкуството. Те насочват вниманието и към някои основни моменти в концепцията на Рилке в „Записките. . . За да сравним двете съчинения, нека си припомним тази концепция.

Историята на създаването на романа е показателна за неговата художествена задача. Няколко писма, писани преди и по време на работата над „Малте", показват, че Рилке й възлага решението на една лична криза, на своя проблем на живота. Само чрез написването на романа той смята възмо-

---

[19] Н. Райнов. Зараждане на изкуствата и печата, с. 27.
[20] Пак там, с. 28.
[21] Пак там.
[22] Пак там, с. 29.
[23] Пак там, 30—31.
[24] Пак там, с. 29.

жен и бъдещия си път като творец.[25] Творческата „бариера", за която пише Рилке, се състои в прозрението, че търсенето на „опора и доверие само в себе си", затварянето в себе си означава изолация , която се превръща в опасност за твореца, за неговата личност.[26] „Малте" трябва да бъде опит за превъзмогване на тази опасност. „Чувствуваш — пише Рилке до Лу Андре Саломе, — че не искам повече да бъда отлъчен, такъв, който не може да чете дълбоката истина на своето време . . . , пленник, който предчувствува всичко."[27]

В неизпробваните полета на изкуството и човешкия опит, извън рационалното познание трябва да бъде открит онзи нов път, който ще изведе твореца от неговото „пленничество", като се запази „същинското" в личността — нейната индивидуалност. Художествената задача на романа е възложена на „модерния Хиоб", поета Малте. Средство е творчеството: Малте „трябва" да пише „ден и нощ"[28]. Това е единствената възможност да намери третото измерение на съществуването си.

Малте трябва да открие „същинското" в явленията и нещата чрез наблюдения върху тях, при което обект и субект на творчеството своеобразно се сливат. Предметният свят трябва да се възприема без оценка на видяното. Сетивното възприемане е подчинено на повелята за „вътрешното гледане" — търси се не привидността, а „същинското" в обекта. Това изискване внася в безоценъчното гледане субективен елемент — от нещата се вижда онова, което се приема и мисли за тяхна истинска същност. От наблюдаваното явление се отстраняват присъщите му черти, които творческият субект схваща като несъществени, неистински.[29] Този художествен метод е опит за „синтез, който се осъществява отвътре и чрез който трябва да се постигне сливането между Аз и света"[30].

Творчеството е вътрешна необходимост, която възниква от съзнанието, че „срещу страха трябва да се прави нещо"[31]. Творческият акт е израз на екзистенциална, не на социална потребност. Малте прави нещо срещу страха — той *пише* („цяла нощ"), *гледа* (жената, продавача, танцьора, отхвърлените) и *търси* („промяната"). В тези три действия се проявява същината на творческата дейност. Тя е волеви акт, пределно напрежение на всички духовни сили; тя е усилие да се проникне зад „многото лица", зад отблъскващата безличност на предметния и човешкия пейзаж.

Този особен вид действителност на героя следва да го избави от живота под „маска", от „пленничеството". Творчеството трябва да придобие почти мистичната способност да бъде изцеление от болестта, от разрушаването на личността в големия град.

---

[25] R. M. Rilke. Briefe aus den Jahren 1906—1914. Leipzig, 1933, p. 54, 63—64 u. a.

[26] В писмо от 10 ян. 1902, вж. цит. съч.

[27] R. M. Rilke. Briefe. Wiesbaden, 1950, p. 158.

[28] R. M. Rilke. Werke in drei Bänden. Bd. 3, p. 646.

[29] Пример за този творчески метод е сцената с продавача на зеленчуци. Точното описание на подробности (мъж с количка, който продава зеленчуци, и жена му, която го подканва да рекламира стоката) е последвано от изречение, което свежда описанието до най-съществения за Малте: „той беше сляп и викаше" (т. е. съществения за Малте е изразеното страдание). Следващият момент предава мисълта на героя — той отхвърля „подробностите": „Но нима това е съществено? А дори и да е, не е ли по-важно какво означава цялата история за мен? Видях стар човек, който беше сляп и викаше. . . Това видях." (Цит. съч., 664—665).

[30] D. Schiller. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Der Einsame und seine Welt. — In: Rilke—Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Berlin/Weimar, 1976, p. 153.

[31] R. M. Rilke. Werke in drei Bänden. Bd. 3, p. 630.

Малте подлага на преоценка предишните си художествени възгледи. Постигнатото в миналото е „почти нищо". Лириката е не само изразяване на чувства. Изобразяването на отношения в конфликтния триъгълник, който „преминава през всички животи и литератури", още не е драма, а само „шум пред входа на безмълвната тишина на действителен конфликт"[32]. Две от формите на художествен изказ се отхвърлят от гледна точка на тяхната изкуственост" — те не отразяват съкровената същност на твореца. Творецът трябва да проникне зад „безличното", „маскарадното", несъщинското. Едва тогава творчеството изпълнява своето единствено предназначение: да разкрие съкровените тайни, да помогне на човека да преодолее страха от същината, да признае истината за себе си. Като приема истината, че е загубил своята същност, човек застава на прага на голямото и вечното, на новия начин на писане и себеизява.

Художественият експеримент на Малте съдържа едно противоречие. То е заложено още у противопоставянето на двата рода, от които произхожда героят — Бриге и Брахе. Принципът на Бриге е волевото, органично развиващото се начало у човека, незаменяемата индивидуалност, същинското. Принципът на Брахе е пасивното начало, разтоварването във времето и пространството, заменяемото Аз, но и принципа на колективното начало, на общността.[33]

В сливането на двата принципа се състои прозрението на Малте за третото измерение на човешкото съществуване. Отрицанието на Аз е върхов момент в този акт. Чрез него се освобождават сили и енергия, които далеч надхвърлят и все пак произтичат от същинското, от най-дълбоките пластове на духовния свят. Парадоксално е не толкова двойното превъплъщение (Аз става не-Аз, за да стигне до най-съкровеното Аз), колкото решаването по този начин на противоречието между личност и общност. Малте открива, че обединяващото звено между него и хората в големия град е анонимността, която ги поставя извън времето и пространството. Връзката с другите се осъществява посредством чувството и мисълта в индивидуалното съзнание. Това е крайната точка на болестта и самотата, но и началната точка на оздравяването. Малте изпробва своята способност да надникне в изконната си самотност и безименност, за да достигне предела на възможното — да признае и поеме тяхното бреме. И макар че опитът му завършва с неуспех, изходът е подсказан — близкото, но непостигнато от героя спасение е „любовта", вярата, че тя „може да бъде" въпреки съзнанието, че е „ужасно трудно да обичаш"[34].

Решението на проблема на отлъчения намира обобщен символичен израз в притчата за блудния син, която е разработена своеобразно. Легендата за „онзи, който не искаше да бъде обичан", проектира развитието на Малте. Тя е метафора на самия роман. Завръщането на Малте крие парадокс — завърналият се *не може да остане. Неосъществеността* от Малте е „позитивното копие", положителната перспектива на творбата.

Тази перспектива е любовта; понятието „любов" има всеобемащо значение. То не означава само двустранната интимна връзка, а е метафизична величина, отразяваща човешката същност, която трябва да снеме противоречието между необходимо и осъществимо. Началното и финалното изречение на притчата, които тълкуват двете основни линии в развитието на Малте (болестното отчуждение и опитът за преодоляването му) придават на биб-

---

[32] R. M. Rilke. Werke in drei Bänden. Bd. 3, 642—643.

[33] W. H. Sokel. Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozess der Entwicklung in Malte Laurids Brigge. — In: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Frankfurt/M., 1975, 105—129.

[34] R. M. Rilke, Werke in drei Bänden. Bd. 3, p. 853.

лейския образ ново звучене — парадоксалният отказ от любовта, отлъчването от общността е модерната инверсия на потребността от тях, на необходимостта от връщането към тях. Притчата придобива смисъл на болезнено откровение за света, в който завръщането към „сърцевината" на човешкото битие не е възможно. Любовта може да се запази и постигне само в творческата дейност, която изисква от художника пълно самоотричане, пълно самораскриване. По такъв начин творчеството постига своята свобода по отношение на реалността. Това изискване допълва първоначалната задача: творчеството не е само средство за решаване на личната криза, но и мост към сроден по душевност партньор. Любовта е духовна връзка, осъществима между способните да поемат бремето на истината, че в реалността общуването не е възможно, че в нея властвува принципът на „мимикрията".

Творчеството има единствената функция и единственото оправдание да помогне на човека да осъзнае своята модерна болест — отчуждението и обезличаването си. На него се възлага утопичната задача да предложи изход от противоречието между човека и общността извън историята и обществото. Чрез освобождаването на личността от всички връзки трябва да се стигне до затворената духовност, до първичната същност и вечните стойности и така — до ново начало за човека.

„Записките. . ." на Рилке и студията на Райнов са различни по форма на обобщение и изказ (художествено-образно и познавателно-теоретично мислене). Но сравнението между тях е оправдано от гледна точка на общия проблем — за смисъла, средствата и мястото на изкуството в съвременната епоха. Очертава се и важно различие в решаването на проблема.

Изходна точка в двете съчинения е съзнанието, че личността е застрашена от загубата на ценни човешки стойности, че тя е поставена в зависимост от определени явления на общественото развитие. При Райнов тези явления са назовани конкретно, докато при Рилке техен символ е образът на свръхголемия град и неговата „мимикрия". Утвърждава се представата, че творчеството е своеобразен оазис, спасение за човека от тази външна заплаха.

Идеята за обединяването на вътрешно и външно отразява усилието да се преодолее затварянето на твореца в неговия чисто субективен свят, в неговото Аз. Тази идея е опит за превъзмогване на индивидуализма като естетическа позиция, като начин на мислене и отношение към света. Оттук се ражда и сходната представа за дълбокото вътрешно родство, за духовното тъждество между хората. При Рилке връзката между тях има само метафизичен смисъл — тя се осъществява посредством чувството и мисълта единствено в човешкото съзнание. При Н. Райнов тази връзка има по-конкретни, по-земни измерения. Тя не е само абстракция, идеален продукт на отделното съзнание, а се мисли като нещо, което е осъществимо в реалните отношения. „Духовното взиране", което открива „тъждеството между всички духове"[35], създава възможност човекът да излезе от своя малък свят и така да стане съпричастен на участта на всички хора.

И в двете съчинения синтезът между външно и вътрешно е основно изискване към творчеството. Чрез този синтез трябва да се овладеят външни явления и процеси, да се проникне зад тяхната привидност. Обединявайки сетивното знание за света и духовното му осмисляне, художникът стига до зависимости, които иначе са недостъпни за индивидуалното съзнание, разкрива истината за човешкото битие. По този път изкуството е в състояние да помогне на човека да се върне към себе си, да го накара да запази човешкото у себе си — обичта, чувството за хуманност. Така творчеството осъществява

[35] Н. Райнов. Цит. съч., с. 28.

най-истинната си задача, природа, същност — да насочи личността и човечеството към правилно духовно развитие.

За разлика от Рилке, който е чужд на идеята да търси обществената стойност, социалната оползотворимост на творческата дейност, Н. Райнов открива именно в нейното възраждане „нов белег на художествения идеал в наши дни". Във „възрастването на общественото чувство" в художника, в укрепването на „обществената цена"[36] на изкуството българският творец вижда необходим момент на художественото развитие.

Н. Райнов обяснява стремежа към обединяване на външно и вътрешно като дълбока потребност на съвременния творец „да се приобщи към общественото цяло днес"[37]; в нея е заложена според него възможността на изкуството да служи на обществото, да върши своята революция в душите — да пробужда „жаждата за добрина, справедливост, милосърдие"[38]. Този възглед е отговор на въпроса за „пленничеството" на твореца. Той разкрива и значението, което Райнов отдава на творчеството на Рилке, като го осъвременява и открива към него нов ъгъл на зрение.

Това откритие е интересно, защото показва, че е възможно да се потърси „обществената цена" на определен тип художествена концепция дори там, където на пръв поглед подобна идея изглежда несъвместима със самата концепция. От гледна точка на критичния нравствен патос, на облагородяващото въздействие върху социалната етика на човека, творчеството на Рилке може да се възприеме като пример за възраждането на онази поезия, която „застава на върха на една задължителна за твореца общественост"[39].

Актуалният смисъл на този прочит се състои в настойчивия апел към съвестта и чувството за отговорност, към социалната нравственост в обществените условия у нас след септември 1923 г. Оценката на Н. Райнов едновременно подсказва социално-историческите условия, които насърчават осъвременения прочит на Рилке, и осъществява връзката със социално-критичните измерения на неговото творчество, като ги разкрива именно откъм техния утопичен идеен център — вярата в духовното себеосвобождаване и себеосъществяване на личността. Доколкото тази вяра е градивен принцип както в художествената концепция на Рилке, така и в естетико-теоретичното мислене на Н. Райнов, в което намира израз не само индивидуалното му светоотношение, но и една от тенденциите на българското естетическо развитие, може да се говори за съзвучие между художествения потенциал на Рилкевото творчество и рецептивно-историческите и рецептивно-естетическите условия, в които то попада у нас.

По-съществено е, че, включвайки мисълта за „задължителната за твореца общественост", за приобщаването му към „общественото тяло", оценката на Райнов за Рилке отразява преходен момент в българското литературно развитие. Тя фокусира в себе си онези преобразования на представите за неограничената свобода на духа, които отвеждат към идеята за социалната природа и социалната мисия на литературата и на твореца.

През 20-те години Рилке е представен на българската публика и от Н. Лилиев. Неговите наблюдения разкриват художествения свят на немския поет от друг ъгъл на зрение. Различна е и целта на представянето: стремеж към „включване" на творчеството на Рилке в организма на българската литература, към обогатяване на нейните възможности и език.

---

[36] Н. Райнов. Цит. съч., с. 29.
[37] Пак там, с. 30.
[38] Пак там, с. 31.
[39] Пак там, с. 27.

Рилке и Николай Лилиев. През 1924 г. Н. Лилиев публикува в сп. „Златорог“ кратък литературен очерк за Рилке, в който обръща особено внимание на „Записките. . .“. Оценката на Н. Лилиев обективно, точно и лаконично определя същината на произведението. Анализът е подчинен на една идея — да разкрие художественото своеобразие и изящество на поетичния свят на Рилке като образец и източник на вдъхновение за съвременните творци.

Лилиев се спира на особеност на творбата, която не е отбелязана в други български отзиви — връзката ѝ с традициите на романа на развитието и по-специално с Гьотевия „Вилхелм Майстер“. Той се позовава на няколко монографии за Рилке,[40] в които се изтъкват близостта и отклонението на романа от традиционната линия. По такъв начин Лилиев дава важно указание за прочит на произведението. Използувайки и същевременно разрушавайки традиционната форма, Рилке противопоставя на класическата идея за света и човека една нова представа — за разпокъсаното единство, за видимата и невидимата враждебност между личност и обкръжение, за обезверения и самотен, но търсещ спасителен бряг човек. Тази страна, която не е убягнала от вниманието на Лилиев (а е подсказана и от литературата върху Рилке), насочва към някои от възможните мотиви за интереса му към „Записките. . .“.

Романът е определен като „прозрачна биография на едно вътрешно аз“, като „биография на поет, който разтваря същността на своето аз в същността на нещата“.[41] Централно място в очерка е отделено на размислите на Малте за творчеството и това подсказва, че българският творец проявява особен интерес към тях. Той цитира ключов откъс от разсъжденията на Малте (преоценката на художествените му възгледи) и подчертава единството между герой и автор в търсенето на нови художествени форми, както и връзката между творческия експеримент на Малте и влиянието на Якобсен и Роден върху Рилке.

Лилиев тълкува откъса като откровение за начина, по който Рилке „гледа на своята работа, на своите стихове“[42] и го подчинява на своята цел. Подбраният цитат и допълнението, че Рилке е овладял до съвършенство умението, за което говори неговият герой в „Записките. . .“, звучат като съвет към българските творци.

Цитираният пасаж съдържа само част от размислите на Малте; целият откъс носи по-богати внушения. Лилиев се спира на възгледите за лириката и това е обяснимо с творческата му нагласа на поет. Същевременно този подбор подсказва, че в схващането на Рилке за лиричната творба, за „новия начин на писане“ Лилиев е открил нещо ценно не само за съвременниците, но и за себе си. Вероятно това е идеята за вътрешния поглед, която отразява сливането между художествен обект и творчески субект, за да се пресъздаде „в действителност съзерцаването — в хиляди пъти по-възвишена действителност“[43]. Дали и по какви пътища тази идея навлиза в художественото мислене, пречупва се през индивидуалното поетическо виждане на Лилиев, е интересен въпрос. Към необходимостта от поставянето и разработването му насочват също и някои наблюдения на съвременната на Лилиев литературна критика върху неговото творчество. Имам пред вид по-конкретно изследването на Иван Мешеков, чиито изводи подтикват към сравнение с Рилке —

---

[40] Лилиев посочва следните изследвания: S. K a w e r a u. Stefan George und R. M. Rilke; R. F a e s i. R. M. Rilke; R. H. H e y g r o d t. Die Lyrik Reiner Maria Rilkes.

[41] Н. Л и л и е в. Р. М. Рилке (Лит. очерк). — Златорог, V, 1924, № 6—7, с. 347.

[42] Пак там, с. 348.

[43] Пак там.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

както по отношение на възгледите на Лилиев за лириката като „лечебен сън", който преражда, така и по отношение на начина, по който поетът разработва отделни мотиви и образи, заличавайки контурите на видимия свят в „едно съзерцаемо безкрайно цяло" и пресъздавайки явленията от перспективата на безкрайното и вечното, на общото и същинското в тях.[44]

Анализът на Лилиевите преводи на Рилке би обогатил представите ни за духовната връзка между двамата поети. В случая тази връзка ни интересува като част от по-общата тема за рецепцията на немския поет у нас. Чрез Н. Лилиев се обогатяват познанията на българския читател за Рилке. В същия брой на „Златорог" са поместени и няколко стихотворения в превод на Лилиев („Жертва", „Ангели", „Абисаг", „Есенен ден" и „Поетът"), които са ценно допълнение към представите на българската публика за автора на „Записките. . .".

През 1930 г. в „Златорог" са отпечатани и две писма на Рилке до Франц Ксавер Капус, които съдържат съвети към младия поет. Писани са в отговор на молбата на Капус да получи мнението на Рилке за първите му лирични опити и са поместени по-късно в отделна книга под заглавие „Писма до един млад поет". Две от тях (от 17. II. и от 16. VII. 1903 г.) са публикувани на български в превод на Мария Бланк и са представени от Н. Лилиев.[45] Кратката бележка за писмата отново показва, че стремежът на българския творец е да приобщи своите съвременници към един от най-видните представители на съвременната художествена мисъл, да ги накара да осмислят за себе си художествените идеи и поезията на Рилке.

Публикуването на писмата на български заслужава внимание и по друга причина. В тях се споделят мисли за непоносимата самотност на твореца, която той трябва да приема като даденост, за да я превърне от свой „тежък кръст" в свое най-висше откровение, за творчеството като път през бремето на живота. Като размисъл върху творчеството и съдбата на човека, писмата предлагат още една възможност да се насочи вниманието на читателя към образа на модерния поет и на човека в модерния свят.

През 30-те години в рецепцията се забелязват и други акценти. Творчеството на Рилке се тълкува в тясна връзка с религията. Подобен преход — от духовното и нравственото към божественото начало — е възможен от гледна точка на някои теми и мотиви в творчеството на Рилке, въпреки че при него те нямат тясно религиозен смисъл. Проблемът за религиозната проблематика при Рилке е сложен и не може да се разгледа в рамките на една статия. Тук се спирам само на българските отзиви, които разглеждат творбите му именно в такъв аспект.

Консервативно-религиозни тенденции в тълкуването на Рилке. Рилке като „въплъщение на една чиста душа, неопетнена от земните съблазни, знаеща, че след като се освободи от веригите на плътта, в небесните селения ще се радва на друг, съвършен живот"; поезията и съдбата на твореца, слети в „постоянен екстаз пред безкрайността и величието на добрия Бог"[46] — подобни оценки може би не са най-характерни за рецепцията на Рилке през 30-те години, но все пак се срещат в отзивите.

Религиозното откровение и модерното съдържание се обединяват в една идея: пътят към бога е изход за „съвременната, болна и обезверена душа"[47],

---

[44] И. Мешеков. Николай Лилиев. Романтик-символист. Литературно-критична студия. С., 1937, 64—70.

[45] Н. Лилиев. Писма до един млад поет (бел.). — Златорог, XI, 1930, № 3, с. 2.

[46] М. Матлиев. Цит. съч., с. 5.

[47] Г. Найденова. Рилке (Живот и творчество). — Българска мисъл, X, 1935, № 3, с. 184.

аскетизмът е средство за нейното освобождение, религиозната мистика — нейното убежище. По такъв начин е намерена удобната пресечна точка между идеализма и теологията. Рилке се превръща в нов месия, в пророк на новото време.

Тази линия е характерна, преобладаваща в немската рецепция на Рилке още от самото й начало. Тълкуването на Маргарете Зусман, че при Рилке „бог не е в общността", а е нещо дълбоко лично, се повтаря и при Алберт Зьоргел, и при Елен Кей, и при Роберт Фаези, за когото „Рилке не може да даде религия, а само лична религиозност"[48]. Някои съвременни изследователи обясняват този факт с наличието на консервативни тенденции в обществото. Религиозното тълкуване изключва възможността да се потърсят онези страни в творчеството на Рилке, които са израз на несъгласие, на съпротива срещу съществуващата действителност.[49]

Когато анализираме българските отзиви за Рилке през 30-те години, следва да говорим за изместване на акцентите — организиращият център в поезията му е потърсен не в творческата душевност като сеизмограф на „днешния нервен век", както е в оценките от 20-те години, а в проповедта за смирение, медитация, аскетизъм.

По своеобразен начин тези две противоположни начала (едното — неспокойствие, другото — примирение) съжителствуват в статията на Ганка Найденова-Стоилова, която излиза през 1935 г. в сп. „Българска мисъл". Творчеството на Рилке отразява „неспокойния дух на новото време", „вечното безпокойство на човешката душа" и същевременно — самотното смирение пред бога, „величествено примирение, в което сам поетът прекарва последните си дни". Авторката търси обяснение за това противоречие, което смята за основна линия в поезията на Рилке. Според нея то произтича от особеност на творческата индивидуалност, от раздвоението между „източния" и „западния" човек, между „фаустовския тип" като въплъщение на дейното начало и „бездейната мистика на славянската душа".[50]

Това раздвоение Г. Найденова свързва с творческата биография на Рилке: Русия и Париж стават за него олицетворение на две духовни начала, на „източния дълбок мистичен живот на чувствата" и на „бездушния кипеж на западната цивилизация"[51]. Дали и доколко тези разсъждения са повлияни от оценката на Зьоргел (делението на „човек на волята" и „човек на съзерцанието") или, още по-вероятно, от културно-философските идеи на Освалд Шпенглер в „Залезът на Запада"[52] е трудно да се определи. По-съществено е, че този подход прави възможен двойствения прочит на Рилке — като съдник на враждебната на човека съвременна европейска цивилизация и като смирен търсач на мистичен душевен покой. Творчеството му се разглежда като израз на непреодоляно колебание между два взаимно изключващи се духов-

---

[48] M. Susman. Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, 1910; K. Kippenberg. R. M. Rilke. Ein Beitrag, 1935; R. Faesi. R. M. Rilke, 1919, 61—62.

[49] M. Starke. Stationen der marxistischen Rilke—Konzeption; M. Müller. Wo beginnt die Rilke—Legende? Die Konsolidierung einer literaturgeschichtlichen Wertung. — In: Rilke—Studien, p. 258—275, 231—257.

[50] Г. Найденов. Рилке (Живот и творчество), 186—187.

[51] Пак там, с. 186.

[52] Откъс от съчинението на Шпенглер „Залезът на Запада" излиза на български през 1931 г.; в периодичния печат са публикувани също значителен брой оригинални и преводни статии върху културологията на Шпенглер, между които: Шпенглер за Толстоя и Достоевски. — Листопад, 1923—1924, № 3—4, с. 109; Шпенглер и неговите критици. — Листопад, IX, 1927—1928, № 5, с. 126; Упадъкът на западния свят според Шпенглер. — Изток, бр. 2, 2 окт. 1925, с. 3, и др.

ни полюса, между чувството и волята, между съзерцанието и действието, между мистиката и разума.

В този контекст се проследява и идейното съдържание на „Записките. . .". Творбата е определена като „модерната легенда за блудния син, за този, който не иска да бъде обичан" и който, „гонен от страх пред хората", най-после намира утеха в „своята самотна любов към Бога"[53]. На преден план са изведени два момента — отчуждението, самотата на съвременния човек и отново намерения духовен център, възвърнатата вяра. По такъв начин християнската идея е осъвременена: за обезверената, страдаща „модерна душа" е открита спасителна и положителна перспектива — вместо общата вяра, вярата на Отделния.

Този помирителен опит предлага — сходно на немската рецепция — модерно съчетание на индивидуализма с религията. Възможността романът да се възприеме като повик за възраждане на нравствените сили, на духовната енергия на личността е поставена под въпрос. Ако любовта на Отделния към бога е последното прозрение за същността на човешкото битие, то последното убежище за модерния човек не остава да бъде друго, освен да носи самотно и смирено своето бреме, своя кръст.

Но дори при това тълкуване основният акцент пада върху непреодолимото отчуждение на човека, отразяващо типична черта на времето, неговата модерна трагедия. Тази черта придава на личността на Рилке привлекателно-трагичен блясък, огражда го с ореола на съвременен герой и мъченик: „Съдбата на Рилке отразява трагедията на всеки истински поет. Самотен и затворен в себе си през цял живот, той прекарва последните си дни в тишината на пълна отчужденост от света."[54]

Опитът да се обвърже този почти митологизиран образ на творческата личност с религиозния мистицизъм и християнската вяра очертава критичен момент в самата концепция за „чистия художник на словото". През 20-те години тя е защитима от гледна точка на повика за запазване на човешката духовност и дух от механизирането на обществения живот, от гледна точка на безпокойството от обезценяването на нравствените стойности. През 30-те години става възможно тази концепция да съжителствува с една отчасти помирителна, отчасти и анахронична мирогледна позиция — повика за смирено отшелничество.

Ранната рецепция на Рилке ни изправя пред още един интересен въпрос, който ще си позволя да поставя вместо заключително обобщение. В края на 30-те и началото на 40-те години интересът към автора на „Записките. . ." спада и се стига до отлив — между 1942 г. и 1966 г. не се появяват преводи на негови произведения. Сходен момент се отбелязва и в българската рецепция на Херман Хесе. Дали тази успоредност в „графиката" на възприемането на двама от изтъкнатите представители на немската литература от началото на века е случайна? И ако не, какви са причините за този „спад", за това „своенравно" отношение на българската публика към тях?

---

[53] Г. Найденов. Рилке (Живот и творчество), с. 187.
[54] Пак там, с. 182.

Betrachtungen über Rainer Maria Rilkes Frührezeption in Bulgarien

Bisserka Raceta

(Zusammenfassung)

Der Artikel stellt ein Teil der Promotionsarbeit der Verfasserin über Rezeptionsprobleme der deutschsprachigen Literatur in Bulgarien in den 20-er und 30-er Jahren des XX. Jahrhunderts dar. Forschungsgegenstand ist Rilkes Frührezeption in Bulgarien, die parallel zu der deutschen Rilke-Rezeption und ihr ähnlich unter dem Zeichen der Konzeption vom „reinen Künstler der Sprache" verläuft. Unter Berücksichtigung auffallender Ähnlichkeiten der Rilke-Rezeption in Deutschland, in denen sich typologisch verwandte Züge des Literaturprozesses in den beiden Ländern bemerkbar machen, wird nach dem Zusammenhang zwischen der Substanz des Rilkeschen Werkes und dem rezeptiven Verhalten der literarischen Öffentlichkeit gefragt. Es werden gleichzeitig aufschlußreiche Akzentunterschielde der Rezeptionsweise in Bulgarien aufgewiesen, welche Z. B. in der das Werk Rilkes aktualisierende, seine gesellschaftskritischen Züge aufdeckende Deutung des bulgarischen Dichters Nikolaj Rajnov zu finden sind; Rajnovs Studie „Зараждането на изкуствата и печата", in der diese Deutung enthalten ist und in der die Frage nach dem Sinn, dem Wesen und der Bestimmung der Kunst in der gegenwärtigen Epoche gestellt wird, deutet auf den ähnlichen utopisch-kritischen Kern der Kunstkonzeption Rilkes in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" hin, weist zugleich darüber hinaus und spornt somit zum Vergleich an. Die Analyse zielt auf das Aufzeigen des spezifischen geistig-kulturellen Hintergrunds, auf die darin reflektierten Bedürfnissen und Besonderheiten der Nationalliteratur, auf die sich vollziehenden Veränderungen in der bulgarischen Literaturentwicklung. Des weiteren wird die allmähliche Akzentverschiebung in der Frührezeption Rilkes in Bulgarien erläutert: vom moralisch-kritischen Ansatz in den 20-er Jahren bis zur Anlehnung an dem Rezeptionsmuster der Heilslehre vom demütigen Gottessucher, der ein fast 30-jahriger Abbruch der Rezeption folgt.

Йовков и Достоевски

Елена Димитрова

Обикновено съпоставянето между двамата буди недоумение. Действително те не си приличат. При това живеят в различни страни и епохи. Но има една дълбока връзка между тях, от която ще тръгнем при развитието на тази тема — тяхното светоотношение, чертите на техния хуманизъм, за да видим как всеки от двамата ги претворява по свой неповторим начин, как изпод яркото перо на Йовков и Достоевски оживяват противоположни творчески светове. Наистина мащабите не са еднакви. Нашият класик не е титан като руския. Но той е измежду малкото български автори, които с достойнство могат да издържат такива опасни паралели. Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, но съществува прилика и в някои стилни похвати между двамата. Би било твърде произволно обаче да обясняваме тази прилика с влияние на Достоевски върху Йовков. Поне конкретни данни за такова влияние нямаме. По-скоро тя произлиза от известно сродство в творческия натюрел на двамата. През 1924 г. в Букурещ Йовков е гледал заедно с артиста Атанас Попов „Братя Карамазови", представена от Московския художествен театър. След представлението писателят е изказал верни и интересни мисли за руския гений: „Наистина творчеството на Достоевски е гениално, то рисува моралната география на православна Русия като икона на миналия ужасен век, макар че великата империя на царете е опитвала присаждането на една несмилаема за руската народна душа цивилизация."[1] Йовков без да си дава сметка в тези думи по свой път се доближава до идеята на Достоевски, че Русия трябва да се развива според своята духовна и историческа почва, а не според западните влияния. Философията на Йовков е изградена в общуване с Толстой и Достоевски, след мъчителни вътрешни кризи. „Като свърших гимназия — споделя писателят с проф. Казанджиев, — постъпих в школата за запасни подпоручици в Княжево. . . Тогава се зачетох в литературата изобщо. . . Тогава четох Достоевски. Тогава прекарах и типичната „младежка криза", преживях и аз „мировата скръб", но много тежко. Твърде често дълбоко и искрено мислех върху живота, неговия смисъл, изпадах в дълбоки отчаяния. Бях недоволен от себе си. Виждах, че не съм това, което трябва и което исках да бъда. Чувствувах, че нищо няма да излезе от мен и дълбоко страдах."[2] Неговият съзерцателен дух намира успокоение в идеите на Толстой и Достоевски за нравственото самоусъвършенствуване, за непротивление на злото с насилие, за християнското милосърдие. Йовков

[1] А. Попов. Йовков в спомените ми. — В: Йордан Йовков (1880—1970). Юбилеен лист по случай деветдесет години от рождението на писателя. С., 1970.

[2] С. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, 12—13.

е много мекосърдечен, вътрешно предразположен към тази философия на смирението, която приема с дълбоко вътрешно убеждение.

Прокуден от любимата Добруджа, мъчен от житейски несгоди и продължителна болест, Йовков става все по-затворен и необщителен. Неговият живот не е разтърсван от такива невероятни събития, от главозамайващи полети и катастрофални провали, както животът на Достоевски. Външно той тече спокойно и еднообразно. Може би само тази постоянна мъчителна оскъдица, тази вечна тревога за неосигурения утрешен ден е единственият общ момент в техните биографии. Животът на Достоевски ще прави резки завои от блестящите светски салони към ешафода и каторгата и отново ще се възземе към славата. Бившият политически престъпник ще бъде канен в двореца, ще стане любим наставник и приятел на великите князе, а в това време Третото отделение ще продължава да дебне всяка негова стъпка. Сякаш нарочно съдбата изпраща най-непосилни изпитания на гения, вселил се в едно немощно, болно тяло, за да изпробва неговите свръхчовешки духовни сили. Външните контрасти в биографията му са подходящ фон на неговата вътрешна раздвоеност, която ще го разпъва до последния му дъх и ще създаде най-драматичните и сложни образи в световната литература.

Йовков е несравнимо по-уравновесен. Никога не са го мъчили непримиримите двойници на Достоевски, неговите съмнения и непреодолими страсти. И двамата обаче еднакво ги вълнуват нравствените проблеми и съдбата на човека, смисъла на неговото съществуване. И Йовков, и Достоевски горят в неутолима жажда по един свят, хуманен и хармоничен, в който ще владее Христовият завет: „Обичай ближния като самия себе си."

„Та няма по-висше щастие от това да се увериш в милосърдието на хората и в любовта им един към друг"[3] — отбелязва Достоевски в публицистиката си.* На приема у Епанчини княз Мишкин екзалтирано развива своята философия, в която отчетливо звучи гласът на автора: „Знаете ли, аз не разбирам как можеш да минеш покрай дървото и да не бъдеш щастлив, че го виждаш? Да говориш с човека и да не бъдеш щастлив, че го обичаш?"[4] В житието на стареца Зосима, в главата „За ада и адския огън, разсъждение мистическо" има една забележителна мисъл, която стои в замисъла на всички по-късни романи на Достоевски и която се поражда от мъчителните изживявания в каторгата: „Отци и учители, мисля: „Какво е адът?" Разсъждавам така: „Страдание заради това, че не е възможно повече да обичаш."[5] Княз Мишкин, Альоша Карамазов, Разумихин, юношата Аркадий Макарович, героят, който води повествованието в „Унижените и оскърбените", дори убиецът Родион Разколников няма да горят в този адски пламък, защото са обичали и са се раздавали, чрез своята любов и пожертвователност са се противопоставяли на злото.

В пълно съзвучие с Достоевски навсякъде в подтекста на Йовковото творчество сякаш чуваме неговия философски извод: „Любовта ще спаси света, омразата ще го погуби." За артистичния майстор на пеещи каруци Йовков пише: „Мъдрец наистина беше Сали Яшар. . . много нещо беше преживял, но едно беше ясно за него: с мъки, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората."[6]

---

* Цитатите от произведенията на Достоевски са превод на авторката.

[3] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Дневник писателя. Т. 9, СПб, 1895, с. 415.

[4] Полное собрание сочинений. . . Идиот. Т. 6, с. 594.

[5] Полное собрание сочинений. . . Братья Карамазовы. Т. 12, с. 304.

[6] Й. Йовков. Събрани съчинения в седем тома. Т. 2. С., 1956, с. 182.

И за Достоевски, както за Йовков, евангелската етика е най-възвишената. Но Достоевски изживява мъчителни съмнения в своето философско верую. Неговият укор към Христа и жестоките съмнения в съществуването на бога ще експлодират с катастрофална сила и ще се разразят в богоборчески бунт в душата на Иван Карамазов. И кулминацията на този бунт ще бъде поемата за великия инквизитор. Поразяващият пророчески глас на инквизитора е в същност най-силният вътрешен опониращ глас на самия автор. „Кълна се, човекът е по-слаб и по-ниско създаден, отколкото Ти мислеше за него! Може ли, може ли той да изпълни това, което изпълняваш Ти? . . . Ако го уважаваше по-малко, и по-малко би изисквал от него, а това би било по-близко до любовта, защото по-леко би било неговото бреме."[7] Както отбелязва Виктор Шкловски, великият инквизитор е черният двойник на самия Достоевски.[8] За тази глава от своя последен роман писателят изповядва в дневника си: „И в Европа такава сила на атеистическите *възражения* няма и *не е имало*. Така че не като момче аз вярвам в Христа и го изповядвам, а през голямото горнило на съмненията моята *осанна* премина (к. Дост.), както говори у мене в този роман дяволът."[9] Трудно можем да кажем кой е по-голям еретик — дали Толстой, който се възбунтува против православната църква и беше отлъчен от нея, или Достоевски, когото тя тачи като свой поддържник. Той също не вярваше в църковните канони и ритуали, но ги почиташе, защото беше убеден, че те са в кръвта на руския народ. Неговите късни романи като от мълния са пронизани от тревожния въпрос „има ли бог?", на който писателят никога не даде окончателен отговор. „Той е в една душа и най-верующият от всички, и най-крайният атеист — пише Цвайг. — Достоевски, писателят на вечното превръщение, тоя въплътен контраст, проповядва вярата по необходимост. . . той копнее за вярата от безверие. За да предварди хората от мъката по бога, която той, като никой друг, е изпитал върху собствената си душа, той възвестява любовта към бога."[10] Но трябва да добавим, че Достоевски свързва вярата в безсмъртието на душата с проблема за нравственото усъвършенстване на човека, което според него е немислимо без страха от бъдещия живот и от божието възмездие. Той е убеден, че човекът, отхвърлил бога, сам ще се обяви за бог, ще презре всички ограничения на човешката съвест и морал, ще тържествува в своята пълна свобода. Но тази свобода ще се изроди в произвол, в злодейство и тирания, ще моделира Ницшевия свръхчовек, комуто всичко е позволено. В затвора се пораждат тези вълнуващи философски проблеми, които най-напред писателят набелязва в „Записки от мъртвия дом", а след това под формата на разгорещени, страстни дискусии те се вплетат в страниците на „Престъпление и наказание", „Идиот", „Бесове", „Братя Карамазови". Те са органически свързани и със сюжетното развитие на тези романи. Можем да оспорваме някои от възгледите на Достоевски, но бихме изглеждали твърде жалки, ако наденем прокурорската тога и надменно изправим гения на съд, както си е позволил Ермилов. По-смислено би било да потърсим тяхното обяснение и особено да подчертаем, че писателят сам е в непрестанна, разгорещена борба със себе си, в която с безупречна обективност и честност привежда всички доводи „за" и „против". Струва ми се, че най-точна и най-лаконична характеристика му е дал другият титан в световната литература, неговият сънародник и съвременник Лев Толстой, в писмо до Страхов: „Той е трогателен, интересен, но не-

---

[7] Полное собрание сочинений. . . Братья Карамазовы. Т. 12, с. 304.
[8] В. Шкловский. За и против. М., 1957, с. 231.
[9] Неизданный Достоевский. Литературное наследство. Т. 83. М., 1971, 619—620.
[10] С. Цвайг. Трима майстори. Балзак. Дикенс, Достоевски. С., 1946, 212—214.

възможно е да поставим паметник за поучение на потомството на човек, *който целият е борба*."[11](к. а., Е. Д.). Много правдива е мисълта на Анри Тройа, че творчеството на Достоевски не е един отговор, но един въпрос.[12]

Както вече казах, Достоевски изживява мъчителни съмнения в своето философско верую, така драматично изразени чрез неговия литературен двойник Иван Карамазов. И Йовкив понякога влиза в противоречие със своята философия на смирението. Той много вярно е уловил наелектризираната атмосфера преди Септемврийското въстание, причините за неговото избухване. Писателят изцяло е на страната на протестиращите селяни в „Чифликът край границата". Чрез устата на Вълкадин той се бунтува срещу робството и социалната несправедливост. „Защо доброто го няма, а злото се шири? Да те подгони мечка — ще срещнеш вълк, да избягаш от оса — змия ще те ухапе. Няма милост, няма блага дума, няма почит. Защо, Господи, защо? . . . Защо има гладни, защо има голи и боси?"[13] Това са вопли на най-остра болка. Но укорът към бога, разклащането на вярата в неговата справедливост са краткотрайни, не могат да променят мирогледа на писателя. Съмненията, богоборческият бунт на Достоевски не разяждат душата на Йовков. В нея никога не са се сражавали непримиримите опониращи гласове на руския гений. Той е много по-праволинеен във философската си концепция. Достоевски непрестанно е разпъван от своите скептични вътрешни двойници. Йовков е убеден, че съществува някаква висша сила, която всекиму въздава заслуженото. Тази мисъл често движи сюжетното развитие. Индже, Вълчан, Златил, безчовечните сенебирски братя получават своето наказание. А хората не бива никому да мъстят. Като Гроздан в „Жетварят" те ще се погубят, ако се поддадат на омраза и злоба. Всеопрощението, великодушието спасяват човека от духовна гибел. Те могат да разтърсят съвестта на закостенели злодеи, много по-силно да им въздействуват от отмъщението. И Достоевски в каторгата констатира, че насилието над човека не само че не го облагородява, но още повече го озверява. Въз основа на своите наблюдения в затвора той обобщава, че има хора, които, макар и да са извършили престъпление, се поддават на превъзпитание. Такова очовечаване е възможно да се постигне само чрез великодушие и любов. Гледната точка на Йовков и на Достоевски по този въпрос е напълно еднаква. „Арестантът сам знае, че той е арестант, отхвърлен, знае своето място пред началника, но с никакви клейма, с никакви вериги няма да го заставиш да забрави, че той е човек. . . Боже мой! Та *човешките* (к. Дост.) обноски могат да очовечат даже такъв, за когото отдавна е потъмнял образът Божи."[14] Дали Йовков е чел „Записки от мъртвия дом", не знаем. Но цялото му творчество е художествено потвърждение на тези мисли на Достоевски. Те са в кръвта, в душевната нагласа на нашия класик. У Йовков философската концепция е по-дълбоко враснала в развитието и изграждането на героите, отколкото у Достоевски и Толстой. Достоевски безпощадно разкри и най-тъмните стихии, „бесовете" в човешката природа. Наред с такива ангелски чисти души като Альоша Карамазов, княз Мишкин, Макар Девушкин, Варинка, Соня Мармеладова и др., той създаде и безнадеждно пропаднали, демонични типове, като Верховенски, Ставрогин, княз Валковски, стария Карамазов, Смердяков, Свидригайлов, Лужин, Москальова и др. Сякаш с рентгенови лъчи е проникнал до най-

---

[11] Цит. по Б. Бурсов. Личность Достоевского. Роман-исследование. — Звезда, 1969, № 12, с. 94.

[12] А. Тройа. Достоевски. С., 1941, с. 413.

[13] Й. Йовков. Цит. съч., Т. 4, с. 123.

[14] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 116.

скритите кътчета на душата, за да стигне до отчайващи изводи за човека. И Достоевски, и Йовков са убедени, че никой няма право да отнема човешки живот. В тази разтърсваща по своя трагизъм и психологическа сила сцена в „Престъпление и наказание", когато Разколников разкрива ужасната си тайна, в думите на Соня много отчетливо звучи авторовата позиция. На въпроса на Разколников кому Соня би отсъдила да живее — на Лужин ли, за да продължава своите мерзости, или на Екатерина Ивановна, плахото, кротко момиче възмутено отговаря: „Та аз божия промисъл не мога да зная. . . И защо питате за каквото не може да се пита? Защо такива празни въпроси? Как може да се случи, че това да зависи от моето решение? И кой мене тука като съдия ме е поставил: кой да живее, кой да не живее?"[15] Същата мисъл, напълно съзвучна на Йовковата концепция, писателят страстно защищава в рецензията си за „Ана Каренина": „. . . има Този, който казва: „Мне отмщение и Аз воздам". Единствено на Него само е известна *цялата* (к. Дост.) тайна на този свят и окончателната съдба на човека. . ."[16] Но и тук всепроникващият ум на Достоевски допуска изключения. На едно място в публицистиката си той поддържа тезата за сурова присъда над родени престъпници.[17] Дори на едно място в „Братя Карамазови" писателят влиза в явно противоречие със своята християнска концепция. Когато на въпроса на Иван Карамазов дали трябва да се разстреля генералът, който насъсква кучетата да разкъсат беззащитното дете пред очите на майка му, смиреният послушник Альоша без колебание отговаря: „Да се разстреля!", той положително изразява авторовото отношение. Но философията, която допуска кръвопролитие в името на щастливото бъдеще на човечеството, и Достоевски, и Йовков категорично отхвърлят.

Единадесет години Йовков учителствува из добруджанските села, събира богат жизнен материал, който се превръща в скъп творчески свят. Където и да се намира след това, писателят целият е вглъбен в този свят, в тази втора действителност. Обществените борби, проблемите на съвременността не го привличат. Революционните трусове, на които е съвременник, не го досягат. Писателят търси човечността, загубената нравствена красота в своите спомени от младостта и в чудните легенди, свързани със старинната Жеравна. И всичко, до което се докосне неговото артистично перо, се облагородява и възвисява като под вълшебната пръчица на добрия магьосник от приказките. А Достоевски цял гори в текущите събития. Той е страстен публицист, който неуморно, ожесточено спори със своите противници. Неговите полемики от „Дневник на писателя" се пренасят в големите му романи, стоят в основата на техния идеен замисъл. Гласът му вопие срещу дръзките действия на руските нихилисти, отчаяно се бори да предотврати революцията в своята родина. Йовков е много по-лоялен. В „Чифликът край границата" и в „Жетварят" срещаме и образи на комунисти. Трябва да отбележим, че Йовков ги рисува със симпатия. Писателят се възхищава от идеализма и смелостта на Йосиф. Много логика има в думите на учителя комунист Радулов за непримиримите противоречия вътре в селската кооперация; убедителна е речта на партийния агитатор Братоя Карталев. Комунистите в творчеството му са епизодични лица. Той не ги познава отблизо. Но те го привличат, защото Йовков обича не само смирените хора, а и борческите натури, които така поетично възпя в „Старопланински легенди".

Особено трябва да подчертаем, че нравственият идеал на Йовков и на Достоевски за човека е един и същ. Това е една от най-съществените допирни

---

[15] Ф. М. Достоевский. Избранные сочинения. М., 1946, с. 376.
[16] Полное собрание сочинений. . . Дневник писателя за 1877 г. Т. 11, 248—249.
[17] Полное собрание сочинений. . . Дневник писателя за 1873 г. Т. 9, с. 184.

точки между двамата. След представлението на „Братя Карамазови“ Йовков е споделил с Атанас Попов, че най-симпатичен му е Альоша — „в смисъл на непокварена психика, силно вярващ, убеден в това, което вярва“. Любимите герои на Йовков са кротки, работни селяни. Неговият идеал за истински човек е въплътен в образите на поп Стефан, даскал Андон, Серафим, Моканина, Стоил, Сали Яшар, Халил Ходжа, Галчев, чичо Митуш. Поп Стефан е образец на християнско смирение и милосърдие. Той мълчаливо понася обидите на пияния дядо Недко, с безкрайното си великодушие го спасява от падението му, връща го към творческа работа. С благородни пориви е изпълнена душата на Сали Яшар. Той мечтае да направи голямо благодеяние, непрекъснато мисли с какво може да бъде най-полезен на хората. Каква духовна красота има у този одърпан скитник Серафим, който дава всичките си пари на бедната жена и пак остава с парцаливия балтон, щастлив, че се е притекъл на чуждата беда. И Йовков, и Достоевски са особено отзивчиви към сиромашката неволя. Завинаги се запомня със своята човечност и несрета бащата на болното момиче, който е тръгнал да търси бялата лястовица като последна надежда за спасение на чедото си. А Петър Моканина с такова участие слуша разказа на непознатия селянин, като че ли е лично засегнат. Един от любимците на Йовков е Стоил от повестта „Земляци“. Този кротък селянин с чиста и богата душа тъгува за полската работа, за семейството си. Той се жертвува, за да спаси своя човечен командир. Това са типични йовковски герои, чистосърдечни и благородни. С изключение на Галчев те нямат интелигентска нагласа, действуват спонтанно, следвайки своята природна доброта и народната етика. Може би най-близък до тях е мужик Марей на Достоевски, този човечен крепостен селянин на баща му, който в детството на писателя веднъж с майчинска нежност го приласкава и успокоява, когато ужасеното момченце халюцинира, че чува вълчи вой. Всеблаг и всеопрощаващ като поп Стефан от „Жетварят“ е Макар Иванович от „Юноша“. Той е „божи човек“, скитник из манастирите. Макар Иванович е в приятелски връзки със съперника си Версилов, признава за свое детето, родено от изневярата на жена му. И той е самороден мъдрец като Халил Ходжа и Сали Яшар. Но Макар Иванович е много по-мистично настроен. Той сякаш е излязъл от някое житие на светец. В спокойната интонация на речта му, в гальовните обръщения и в тези сладкодумно разказани истории за покаяли се грешници, намерили душевен покой във вярата и в смирението, се чувствува непосредствената психика на неукия човек, необременен от интелигентски съмнения и нравствени кризи. Такава е душевността и на Йовковите положителни герои. В езика на Макар Иванович, както в езика на Халил Ходжа и Сали Яшар, звучи мъдростта, душевното равновесие на хората от народа. Чаню, Попето, Живко, Люцкан, Стоил от военните разкази на Йовков са много сродни по своята душевна нагласа на старообрядеца, на лезгина Нура и на Алей от „Записки от мъртвия дом“, на Макар Иванович от „Юноша“.

За разлика от Йовковите любими герои княз Мишкин, Альоша Карамазов и особено старецът Зосима са с голям интелект. Те са надарени и с пророческата проницателност на своя творец. Особено сложен е Зосима. Той е дълбок мислител. В неговите разсъждения, облечени в тържествения блясък на църковния стил, в същност откриваме трескавите философски търсения на самия автор, нахвърлени преди това в бележниците и в публицистиката му. За нас няма значение духовният сан на Зосима, а благородството му, голямата му активност в осъществяването на една истинска хуманност. Такава дейна любов проявяват всички положителни герои и на Йовков, и на Достоевски. Зосима непрекъснато се разминава с църковния канон, фи-

лософски осмисля и задълбочава примитивните представи за ада и рая, но остава непоколебимо верен на своята любов към хората, неуморно раздава мъдрост и утеха. Светлите образи на Достоевски изцяло въплъщават и Йовковия идеал за човека. Зосима е измежду малкото герои на Достоевски, които се възраждат, преодоляват злото в себе си, изминават криволичещ път на развитие, за да се възвисят до духовно очищение и хуманни подвизи. А Йовков много често насочва своите герои по тази драматична линия на вътрешна борба със злото, която завършва с тяхното пълно очовечаване. У Достоевски само един престъпен герой — Федка Каторжника от „Бесове" се преобразява. Но това развитие е тезисно. Чрез него авторът се стреми да докаже облагородяващата сила на Евангелието, без да го обоснове психологически. Обикновено в художествената практика на Достоевски героите докрай си остават или трагично раздвоени, или непоклатими в своята етичност, или безнадеждно пропаднали. По-голямата част от тях нищо не работят, нямат определена професия. Но в „Записки от мъртвия дом" той изказва мисли за спасителното въздействие на целенасочения труд, които напълно се покриват с Йовковото схващане.

„Мужикът работи свободно и несравнимо повече, понякога даже и нощем, особено през лятото. Но той работи за себе си, работи с разумна цел и му е несравнимо по-леко отколкото на каторжника, който работи принудително и съвършено безполезна за него работа. Дойде ми на ум, че ако биха поискали напълно да смажат, да унищожат човека, да го накажат с най-ужасно наказание, така че и най-страшният убиец да изтръпне от това наказание и да се уплаши от него предварително, то би трябвало да придадат на работата характер на съвършена, най-пълна безполезност и безсмислица."[18]

Въздействието на труда върху човека в творчеството на Йовков заема много по-голямо място. Той е изведен до нравствен фактор. Гроздан загубва човешкия си образ след като престава да работи. Безделието и омразата към Вълчан го тласкат към тежки пороци. Стоил боледува за полската работа, не може да съществува без нея. „Любовта към земята и към труда — пише Йовков за добруджанския селянин — тук има възторжения си апотеоз, който се вплита в религията и даже я измества."[19] Христос в иконата на дядо Недко се превръща в символ на Йовковата любов към човека, на неговото преклонение пред труда, което стига до религиозен култ. Христос върви през нивите и ги благославя, награждава човешкия труд чрез плодородието на земята.

В своите странствувания на младини Зосима среща един младеж — селянин, който му казва, че обича горските птички, че разбира всеки техен шум, че умее да ги примами. И Йовков се възхищава от такива хора. И неговият герой Живко, на пръв поглед съвсем незначителен, когато отива в гората, събира около себе си скворците, които кацат на раменете му. За него войниците говорят, че умее да приказва с птиците.

С какъв възторг и уважение Зосима се изказва пред младия селянин за животните: „Погледни, казвам му, коня, животно велико, стоящо близко до човека, или вола, който го храни и му работи, тъжен и замислен, погледни техните лица — каква кротост, каква привързаност към човека, който често го бие безжалостно, каква незлобивост, каква доверчивост и каква красота в неговото лице. Трогателно е даже да знаеш това, че той няма никакъв грях, защото всичко е съвършено, всичко освен човека е безгрешно. . ."[20] Какво не-

[18] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 23.
[19] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 2, с. 124.
[20] Полное собрание сочинений. . . Братья Карамазовы. Т. 12, с. 350.

очаквано единомислие откриваме у двамата писатели по отношение на животните. И Йовков изрича почти същите разсъждения чрез устата на чичо Митуш: „Да удариш добитък, все едно е да удариш дете. То не знае, не разбира, ти го поучи. Защо ще го биеш? И то душа носи. Ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да бъдат като нас. И по-добри дори. Как мислиш ти, те всичко разбират, само език нямат. И то е тежкото: удариш го — мълчи, налегнат го да го колят — мълчи. То тяхната мъка край няма. . . Ех, Аго, ех, Аго. . . Те ти са като братя, разбери. Като нас работят, като нас ще умрат."[21] Тези думи на чичо Митуш в същност са в основния замисъл на цикъла „Ако можеха да говорят". Отношението към животните и за двамата писатели е определящ нравствен критерий за характера на човека. В цикъла „Ако можеха да говорят" трогателно е прощаването на Василена и на слугите с воловете след продаването на чифлика.

— „Ще се разпилее добитъка — каза Марин, — кой знае кой ще му бъде господаря, кой ще го гледа.

— Човек всякак може — каза Петър овчаря. — И ще се оплаче, и свой ще намери. А добитъка, добитъка. . . На него какво му е никой не знае. . . Като няма език да каже . . .

— Балан, Балан. . . Къде отиваш, Балан? Къде отиваш? — говореше му Василена и го милваше. — Кой ще те купи, Балан? . . . Ще те гледа ли хубаво, Балан? Кажи, Балан. . . кажи. . ."[22]

В тези реплики тържествува Йовковата човечност. Те разкриват благородството на простите ратаи, които повече са загрижени за съдбата на добитъка, отколкото за себе си. В предсмъртния си час чичо Митуш отива в обора, за да се прости с воловете. С последни сили той милва по челото Балан. „Като изреди два-три вола, чичо Митуш се спря — умори се и се разтрепера, повече не можеше. И простря ръка към всички останали волове и ги загледа. Избелелите му устни нещо шепнеха. Той се обърна към Аго и Марина и със същите разширени, замислени за нещо важно очи, каза: „Отадям си момчета, отадям си!"[23] Тази сцена по-убедително от пряка психологическа характеристика говори за нежната, поетична душа на чичо Митуш.

В „Записки от мъртвия дом" Достоевски твърди, че ако позволят на арестантите да отглеждат в затвора домашни животни и птици, това най-много би облагородило и смекчило техния зверски характер.[24] Благородството на Разколников писателят особено подчертава чрез кошмарния сън на героя преди убийството. Нещастната жертва на теорията за избраните личности, на които всичко е позволено, в този адски сън се връща към детството и присъствува на жестокото умъртвяване на една немощна кобилка. Тъмните стихии на тълпата тържествуват пред това непоносимо зрелище. Пияните мужици се трупат в каруцата на Миколка и бедното конче не е в състояние да я подкара. Тогава Миколка започва озверено да го бие пред възхитената компания. Детето Разколников е потресено. То се втурва да целува мъртвата окървавена муцуна на кончето, а след това в изстъпление се хвърля на Миколка. „Татенце! Защо те. . . бедното конче убиха! — хълца той, но дъхът му спира и думите като викове се изтръгват от неговата стеснена гръд. . . Той се събуди целият в пот, с мокри от потта коси, задъхвайки се, и се повдигна в ужас. — Слава богу, това е само сън!"[25]

---

[21] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 4, с. 367.
[22] Пак там, с. 437.
[23] Пак там, с. 371.
[24] Полное собрание сочинений. . . Записки из мертвого дома. Т. 3, с. 274.
[25] Ф. М. Достоевский. Избранные сочинения. М., 1946, с. 215.

Достоевски с отвращение разказва, че като дете Смердяков е обичал да беси котки и след това тържествено да ги погребва. Вроденият садизъм на зловещия лакей особено проличава в неговото отношение към кучетата. Той слага карфички в хляба, който им хвърля и се наслаждава на техните мъки. И Йовков, и Достоевски чрез отношението на някои герои към животните убедително ги характеризират.

Много се е писало за изключителното майсторство на Йовков да навлиза в недостъпния за човека вътрешен свят на животните. Но струва ми се никой досега не е отбелязал, че и Достоевски притежава този рядък дар. Още в „Неточка Незванова" той живо е описал кучето Фалстаф — свирепо и лукаво; с осезаема изразителност е предал движенията, характерните прояви на животното. А в „Записки от мъртвия дом" срещаме незабравими описания на животни, също така класически прости и проникновени, както Йовковите. И Достоевски, като Йовков, вижда у животните емоционални прояви, подчертана индивидуалност, той открива у тях човешки черти. И кучето Шарик, подобно на Йовковия Балкан, може по човешки да обича. Нас ни разтърсва тази незабравима сцена на трогателна дружба между самотния, отчаян каторжник и захвърленото куче, което никога дотогава не е получило ласка и внимание. „Още от първия ден аз го погалих и от ръка му дадох хляб. Когато го галех, то стоеше, мирно, ласкаво ме гледаше и в знак на удоволствие тихо махаше опашка. Сега, след като дълго не ме беше виждало, мене, първия, който в течение на няколко години е намислил да го приласкае, то тичаше и ме търсеше между всички и като ме намереше зад казармите със скимтене се спускаше срещу мене. Не зная какво стана с мене, но аз се хвърлих да го целувам, прегърнах главата му: то скочи с предните си лапи на рамената ми и започна да ми лиже лицето. „Ето другарят, който ми изпрати съдбата!" — си помислих и след това всеки път, когато в това първоначално тежко и мрачно време се връщах от работа, най-напред. . . аз бързах зад казармите със скачащия пред мене и скимтещ от радост Шарик. . ."[26] Съвсем различни по нрав са кучетата Белка и Култяпка. По човешки разумни са действията на кончето Гнедко, което послушно изпълнява своите задачи и започва доволно да пръхти, когато получава похвали, също както старият и сляп кон в Йовковия разказ „Другар". И ятото гъски проявява учудваща преданост към каторжниците, придружава ги до работното им място, пасе някъде наблизо и щом усети, че групата се справя да си върви, веднага се строява и тръгва. С голяма любов Достоевски разказва за козела Васка, който е любимец на затворниците. Той е грациозен и палав като Йовковата кобилка Айя. Особено величествен е раненият орел, непристъпен и горд, като „ранен крал". Писателят с изключителна лаконичност е изградил един трагичен и в същото време демоничен образ. „С никакви ласки аз не можах да го смекча: той хапеше и се биеше, месо от мене не взимаше и през цялото време, докато стоех при него, изпитателно-изпитателно ме гледаше в очите със своя зъл, пронизващ поглед. Самотно и злобно той чакаше смъртта, не доверявайки се никому и не примирявайки се с никого."[27] Безпощадни към кучетата, затворниците съчувствуват на орела, той ги привлича със своята волност и непокорност. Пускайки го в степта, те изпитват великодушно задоволство, сякаш сами получават свобода. Тази сцена внушава целия трагизъм на орела и на затворниците, осветява ги откъм най-човешката им страна. И Йовков, и Достоевски с еднаква любов и разбиране сътворяват интересния и загадъчен свят на животните. И у двамата тяхната своеобразна психологическа характеристика е предадена с извънредно точ-

[26] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 98.
[27] Пак там, с. 253.

ни и лаконични външни детайли. Но Йовков отделя много по-голямо място на тази тема. Някои от животните в неговото творчество са необикновени, красиви, снажни, смели, извършват подвизи.

У Йовков, както в голяма част от романите на Достоевски, сюжетното развитие, нравствените кризи на някои герои, са художествена защита на авторската философска концепция. И у двамата идейната тенденция е преднамерена, предназначението на сюжета и на някои герои е да я защитят по художествен път. Бахтин нарича Достоевски „велик художник на идеята"[28]. Княз Мишкин и Альоша Карамазов със своята дейна, жертвена любов успяват да облагородят озверените деца, които така безпощадно изтезават Мари в „Идиот" и Илюшечка в „Братя Карамазови", да им внушат обич и състрадание към техните беззащитни жертви. Тези живи, вълнуващи сцени в двата романа са художествено обосноваване на хуманистичните възгледи на Достоевски. А също и епизодът в „Идиот" за добрия генерал, който със своите бащински обноски очовечава затворниците. В „Престъпление и наказание", „Бесове" и „Братя Карамазови" писателят с гениална психологическа дълбочина доказва своята теза, че теоретично оправданото убийство духовно погубва този, който го е предизвикал или извършил. А в „Бесове" се убеждаваме, че демоничната свобода на анархистите носи ужас и смърт, чрез насилието и страха предизвиква масова духовна парализа, унищожава личността. В творбите на Достоевски се вмъкват разгорещени философски дискусии, сблъскват се непримирими опониращи гласове. Тези дискусии в същност са израз на неговите мъчителни вътрешни кризи и съмнения, на неговата непрестанна борба със себе си. Достоевски разгръща противната теза с удивителна убедителност. Но това не значи, че няма своя позиция, която, без да натрапва, той отстоява твърдо. Тази особеност на писателя прекрасно е формулирал Бахтин. „Достоевски умее именно да изобразява чуждата идея, запазвайки цялата нейна пълнозвучност като идея, но в същото време, запазвайки и дистанция, без да я слива със своята собствена, изразена идеология."[29]

Много от героите са отрицание на схващането на писателя, че християнската любов ще възтържествува на земята, ще облагороди хората. Образите на Мурин, Москальова, Фома Опискин, стария Карамазов, Свидригайлов, Лужин, Смердяков, Ставрогин, Верховенски и много други опровергават общовалидността на тази теза. Те убедително доказват друга една концепция на Достоевски, прокарана още в най-ранните му творби — че има непоправимо, предвечно зло, което никоя обществена система, нито евангелската нравственост не могат да изкоренят от човека. Йовков не си поставя такива грандиозни философски задачи като Достоевски, не го мъчат „проклетите въпроси" на битието, последствията за човечеството от анархистичната свобода, не го занимават алогичните прояви на човешката душа, нейната раздвоеност, подземните разрушителни стихии, които тя таи. Чрез сюжета на много от творбите си Йовков по-упорито от Достоевски отстоява християнския хуманизъм, неговата спасителна роля. Великодушието на поп Стефан, видението на Христос, благ и милостив, разтърсват съвестта на дядо Недко, възраждат го. Халил Ходжа прощава на сенебирските братя престъплението, което извършват спрямо него, но провидението ги наказва жестоко. Вълчан е трогнат от неочаквания жест на Гроздан, възприема голямото премеждие като божие наказание и връща в предсмъртния си час заграбените ниви. За първи път се разкъртва окаменялата съвест на Индже, когато старецът, без да го знае кой е, му разказва за неговите и на Кара

[28] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с. 112.
[29] Пак там.

Феиз убийства и го моли той да им стане господар и закрилник. Когато се сбогува, Индже му благодари за ласкавите думи и оставя на всяка лопата по една жълтица. Явно е, че те са разтворили сърцето му за доброто. Страшният вожд на кърджалиите за първи път се просълзява, когато чува хвалебствената песен за него. Този момент е един от най-поетичните в творчеството на Йовков. В него е скрит нравственият замисъл на легендата — че в благородните дела е истинското щастие за човека. Особено ясно е очертана Йовковата тенденциозност в повестта „Жетварят". Образът на Гроздан, сложните вътрешни зигзаги, през които преминава, са синтез на мировъзрението на писателя. Въпреки характерния Йовковски похват да движи развитието на героите съобразно своя нравствен идеал и философска концепция, благодарение на проникновения, точен и убедителен психологически рисунък, много от тях той спасява от схематизма и романтичната едностранчивост. И Йовков влага в творбите си специфично свои концепции, които им придават неповторим Йовковски колорит и поетичност. Княз Мишкин изрича знаменитата мисъл, че красотата ще спаси света. В съзвучие с него и Сали Яшар разсъждава: „Не, с много неща може да надари бог някого, но няма по-голям дар от хубостта" („Песента на колелетата"). Много характерна за нашия художник е вярата му в чудодейната сила на красотата и смелостта, които побеждават злото. Явно той разбира не само физическа, но и нравствена красота. Шибил е омагьосан от прелестта на Рада и от нейното безстрашие. Те го преобразяват. А беят, който го търси под дърво и под камък, когато го вижда толкова снажен и храбър, веднага решава да го пощади. Лъчезарната Боряна внася светлина и сговор в дома на Златил, където всички са настръхнали от омраза един към друг, а Рали е пред прага на отцеубийството. Само Албена става жертва на хубостта си. Но когато стражарите я карат през селото, и най-ожесточените й съдии са омагьосани от нейния чар и започват да й съчувствуват.

У Достоевски обаче, въпреки тази мисъл на княз Мишкин красотата никого не спасява, а напротив, носи гибел на Настася Филиповна, на Грушенка, на Катерина Ивановна. В света на Йовков въпреки острите вътрешни драми на героите владее хармония. Той е омекотен и облагороден през мечтателния, романтичен поглед на художника. И Достоевски страстно е бленувал за такава хармония, но потресен се е сблъсквал с една безпощадна действителност, която е определила неговия жесток рисунък. А и самият творец, както вече казах, е трагично раздвоен, разпъван от противоречия, съмнения, мъчен от тежка болест, която положително е причината за неговото влечение да навлиза в душата на хора, психически разстроени, с болезнени характери. Достоевски е отчаян и потресен, когато се натъква на подлост и престъпност. Още Добролюбов определя като най-характерна черта на руския гений болката му за човека. Но това е не само болка за съдбата на човека, а и за неговите нравствени качества. Колкото и снизходителен да е към човешките пороци, писателят непосилно страда, когато се натъкне на хора с извратени души. В каторгата той е до смърт изтерзан от наблюденията си над детеубиеца Газин, над майора, над поручик Жеребятников и Орлов. Но особено е потресен от дворянина А-в (Аристов). „Аз се ужасих от тази страшна подлост и низост, сред която ме подхвърлиха, сред която се озовах."[30] Той е толкова погнусен от престъпната душа на Аристов, че, задъхан от негодувание, възкликва: „Не, по-добре пожар, по-добре мор и глад, отколкото такъв човек в обществото."[31] Тези отчаяни изповеди внасят много светлина в сложния нравствен портрет на Достоевски. Може би един от

[30] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 81.
[31] Пак там, с. 79.

редките мигове на пълноценно щастие писателят е изпитвал, когато пред него се е разкривала красивата, неземна душа на Алей. Колко възторг и обич бликат в лиричното възклицание: „Къде, къде си сега, мой добри, мили, мили Алей. . .“[32] В неговата доброта няма мекотелост и самоунижение. Той е с непоклатими етични норми, твърдо отстоява своите убеждения. Над никого не проявява насилие, болезнено реагира на безчестието. В неговото смирение има много морална сила и духовна твърдост. Образът на Алей се превръща в истински нравствен кодекс за Достоевски. Редица изследователи с основание сочат него като предвестник на княз Мишкин и Альоша Карамазов. Ето такъв е идеалът на писателя за истинското благородство и смирение, които не унижават достойнството на човека. Те са пълна противоположност на огъващата се, безкритична и обезличаваща доброта на Ростанев от „Село Степанчиково“. Такива ясни критерии за добро и зло имат и Йовковите любими герои Сали Яшар, поп Стефан, Халил Ходжа, дядо Щерю, Стоил и др. Сали Яшар почита бедни, но трудолюбиви и честни хора като Джапар, щади тяхното достойнство. За него смисълът на човешкия живот е в стремежа да бъдеш полезен, да усъвършенствуваш дарбата, която носиш, да създаваш радост. Любовта между хората за Сали Яшар е най-висшето благо. Халил Ходжа и дядо Щерю са потресени от хищните сенебирски братя. В размислите на дядо Щерю много ясно са очертани неговите етични схващания: „Не бяха двама братя. . . като два работни вола, кротки, добри, да живеят, да се поминават с чест, да имат страх от бога и милост към хората. Бяха като два вълка, свирепи, хищни, зли, . . .“[33]

Наричали са Достоевски „зъл гений“, „велик мъчител и човек с болна съвест“, когото е „много лесно да си представим в ролята на средновековен инквизитор“. Тези тежки обвинения произлизат от повърхностно четене на творчеството му и от непознаване на фактите от неговата биография. Н. Михайловски определя писателя като „жесток талант“. Действително той ни въвежда в най-страшните подземия на човешката душа, до които никой преди него не е слизал. „Достоевски — пише Цвайг — е проникнал по-дълбоко в подземния свят на подсъзнанието, отколкото лекарите, юристите, криминалистите, психолозите. . . Достоевски започва в изкуството една нова психология.“[34]

Но струва ми се, че въпреки безпощадния реализъм на писателя, въпреки тежките недостатъци в неговия характер, човекът Достоевски не може да бъде наречен жесток. Защото той самият, както видяхме, е отчаян и потресен, когато се натъква на престъпници като Аристов, Орлов и Газин, или на тиранични нищожества като някои от началниците в Омския затвор. Не по-малко измъчен е Достоевски, когато сътворява герои като Свидригайлов, Лужин, стария Карамазов, Смердяков, Фома Опискин и др. А в личния си живот този противоречив човек, болезнено ревнив, понякога ожесточено заядлив, дълги години роб на хазартната страст, раздразнителен и избухлив, е проявявал такава самопожертвователност и благородство, с каквито много малко хора са надарени.

В света на Достоевски мракът понякога се сгъстява до ужас, до кошмар, но той не е безпросветен. Цвайг и Гросман говорят за рембрандовско осветление в неговите творби, за „неочакван блясък в сумрака“ (Гросман), за излъчване на „финитe душевни флуиди от дълбок здрач, както при картините на Рембранд “ (Цвайг). Душевната чистота на княз Мишкин, на Альо-

[32] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 67.
[33] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 3, с. 327.
[34] С. Цвайг. Цит. съч., 199—200.

ша, на Аркадий Макарович, на Дуня, Соня, Варинка, Разумихин, нечовешкото страдание на писателя за унижените и оскърбените, за беззащитните измъчени деца, както и трагичното чувство за вина у много от неговите пропаднали герои, са животворните озарения в този мрак. По израза на Бердяев „никой не е бил така ранен от безконечното страдание човешко". Особено отличителна за хуманизма на писателя е любовта му към децата. Иван Карамазов е готов да пожертвува цялата световна хармония, ако тя трябва да се постигне чрез страданието само на едно-единствено дете, ако ще струва дори само една детска сълза. „Горко на този, който е оскърбил младенец" — четем в поученията на стареца Зосима. Колкото и да му е мъчително, Достоевски не се побоя да покаже най-ужасяващите, най-мръсните кътчета на човешката душа. Той направи гениални открития за нейната противоречивост, необозрима сложност. „Той е дал на хорската глъбина нова мярка: никога преди него никой смъртен не е знаел тъй много за безсмъртните тайни на душата"[35] — пише Цвайг.

Героите на Йовков не са така трагично раздвоени, нямат такива сатанински черти, както голяма част от героите на Достоевски. Йовков внесе много слънце и поезия в нашата белетристика.

Нашият класик няма вкус към интригуваща, динамична и заплетена фабула. Събитията в неговите разкази остават на втори план, те са описани между другото. Външно действието тече спокойно, почти без сюжет. Йовков разказва с непостижима простота, която стига до истинско съвършенство във „Вечери в Антимовския хан" и „Ако можеха да говорят". Върху тази еднообразна сцена — кръчмата на Сарандовица и чифлика на хаджи Петър, той проследява различни човешки съдби и характери. Най-напрегнато е действието в „Жетварят", „Шибил" и „Индже". Йовков използува богатствата на своето творческо въображение, за да даде живот на образите, да се вглъби в техния вътрешен свят, да подбере ярки детайли в пейзажа, да постигне тази извисена и емоционална атмосфера, която превръща неговата проза в голяма поезия. И когато разказва в ретроспекция, когато започва от средата, връща се към началото, след това отива към развръзката, той никога не заплита сложните, непроходими сюжетни лабиринти на Достоевски. У него винаги структурата на творбата е лека, прозрачно ясна.

Единствено в „Записки от мъртвия дом" Достоевски разказва с епическо спокойствие или, както Чирков отбелязва — „хвърля се на очи суровата аскетическа простота на повествованието"[36]. В късните му романи обаче с влудяваща бързина се натрупват най-драматични събития, действието в отделните сцени става все по-напрегнато, за да експлодира в истерични скандали, в които героите губят всякакъв контрол над себе си и се саморазголват безпощадно. Читателят е понесен от някаква вихрушка, изтръпнал навлиза в една нервна, до ужас наелектризирана атмосфера, където катастрофално се сблъскват героите и изявяват своя вътрешен хаос и противоречивост. Композицията на Достоевски е напълно противоположна на композицията на Йовков. В нея се преплитат в невероятно единство най-разнородни елементи. „Такъв е основният принцип на неговата романна композиция: да подчини полярно несъвместимите елементи на повествованието на единството на философския замисъл и на вихреното движение на събитията. Да съчетае в едно художествено създание философските изповеди с углавните приключения, да включи религиозната драма във фабулата на булевардния разказ, да преведе през всички перипетии на авантюристичното повествование към откровенията на нова мистерия — ето какви задачи из-

[35] С. Цвайг. Цит. съч., с. 208.
[36] Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. М. 1967, с. 17.

пъкваха пред Достоевски и го извикваха на сложна творческа работа."[37] Композицията на Достоевски според Гросман е революционен етап в развитието на световния роман, преобразила неговите вековни традиции.[38]

Достоевски до голяма степен би могъл да се присъедини към изказването на Лев Толстой: „Моите герои и героини. . . вършат това, което би трябвало да вършат в действителния живот, а не това, което на мене ми се иска."[39] Но Йовков не би могъл да изрече за себе си тези думи. Нашият класик понякога не оставя героите си да действуват докрай по своята вътрешна логика. Големият човеколюбец като добра орисница бди над тях, не му дава сърцето да ги остави в греха и падението. Симеон Султанов сполучливо нарича една глава от своята книга за Йовков „Спасените герои".

За разлика от Достоевски никъде в творчеството на Йовков злото не тържествува. Той създаде един свят, населен с твърде разнообразни герои, живи и интересни. Но всички те носят черти, по които веднага ще разпознаем, че са негови рожби. Йовковото светоотношение оставя явни следи върху душевната нагласа на образите. Той е измежду най-оптимистичните автори в нашата литература. Със затрогващо доверие и уважение писателят се отнася към обикновения отруден човек. Мъжете са хипнотизирани от чара на Сарандовица, но никой няма лоши помисли, никой не се опитва да я закачи и обиди. И хората във войнишки шинел Йовков вижда през своя извисен поглед. Той не премълчава ужасите на войната. Но не върху тази страна слага ударението. Авторът подбира такива моменти, които разкриват не тъмните, зверски инстинкти, а човешкото, възвишеното. Неговите войници са кротки, непокварени, неспособни на греховни помисли, а още по-малко на лоши дела. С най-голяма симпатия Йовков изобразява бедняците. За него те са истинските хора, щедри и великодушни. Но в неговото творчество няма да се натъкнем на такава отчаяна, безизходна мизерия, както в творчеството на Достоевски.

За двамата доброто и злото са надкласови, предвечни черти у човека. Верни са мислите на Искра Панова, че „Йовков така „завъртява" дори подчертано социалното по природа събитие, че в центъра на разказа застава неговото нравствено-психологическо съдържание, душевната драма на героите."[40]

Някои от героите на Достоевски са жертва на бедността. Тя определя сюжетното развитие на „Бедни хора", „Престъпление и наказание", разбива живота на Варинка, на Соня, на героинята от разказа „Кротката", поставя в безизходност Разколников и семейството му, премазва крехката душа на Нели от „Унижените и оскърбените" и др. Но социалните условия не променят техния характер. Те са по-скоро средство на писателя да изпробва нравствената устойчивост на любимите си герои. В „Записки от мъртвия дом" Достоевски много ясно формулира своя възглед: „Време е да престанем апатично да се оплакваме от средата, че тя ни е унищожила. Това, да предположим, е вярно, че тя много нещо у нас унищожава, но не всичко и често някой хитър и разбиращ работата мошеник преловко прикрива и оправдава с влиянието на тази среда не само своята слабост, но нерядко и своята подлост, особено ако умее красиво да говори и да пише."[41]

---

[37] Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М. 1925, 174—175.
[38] Пак там, с. 6.
[39] Цит. по Е. Добин. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956, 5—6.
[40] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 28.
[41] Полное собрание сочинений. . . Т. 3, с. 185.

И за Йовков, както за Достоевски, социалните условия не определят характера на човека. Но у нашия класик някои типично йовковски фактори предизвикват характерно за неговото творчество развитие на героите. Злото е вкоренено в природата на Златил, Вълчан, Рали, Ройдю, Шибил, Индже. А други като Гроздан, дядо Недко, Дафин при нещастно стечение на обстоятелствата се озлобяват и ожесточават. Но всички под въздействието или на великодушен жест, или на голяма любов преодоляват злото начало. Докато героите на Достоевски докрай остават трагично раздвоени, никакви благоприятни обстоятелства не могат да ги доведат до вътрешна хармония.

Развитието на характерите у Йовков е органически свързано с неговия оптимизъм. Някои от героите му са пред прага на престъплението. Но Йовков навреме спира вдигнатите за убийство ръце, пречиства героите си от греха чрез дълбоко покаяние. Има в неговото творчество грешници като Албена, Славенка, Женда; хищници като сенебирските братя, Ройдю, Вълчан, Златил, Рали; разбойници като Индже и Шибил. В противоположност на Достоевски той не се спира на такива безнадеждно пропаднали герои като Тачката, Женда, сенебирските братя, не разгръща техните образи, не се дълбае в греховете на дядо Давид, а само ги загатва. Останалите отрицателни герои изживяват нравствено прераждане, което не навсякъде е обосновано и убедително. Както вече изтъкнах, Йовков вярва в чудодейната сила на любовта, човечността и красотата. Облагородявайки хората, писателят по свой начин се противопоставя на безчовечната действителност. Но тази безкрайна доброта понякога се превръща в творческа слабост. Много често жизненият материал навежда автора на остри социални конфликти. Той изобразява хищни чорбаджии, които безжалостно ограбват труда на своите ратаи (да си спомним драматичната сцена в кръчмата в повестта „Жетварят“) или отнемат имота на бедни хора. Но тези конфликти Йовков разрешава своеобразно и неубедително. За разлика от Достоевски той внезапно ги заглажда, изкуствено въдворява хармония и мир. Калин убива един вълк и с това спечелва благоволението на жестокия господар („Два врага“). Ройдю от едноименния разказ искрено се покайва, че е заграбил нивите на покойния си брат, и ги връща на вдовицата му. Дори такъв закостенял изедник като Вълчан се очовечава от изключителния жест на Гроздан. А богатият земевладелец от „Чифликът край границата“, който трепери над имуществото си, заявява на селяните, че те са прави да искат земята му, че след неговата смърт могат да вземат всичко. Едва ли има друг автор, който толкова много да щади героите си, дори и когато те са му противни. Тази вяра на писателя в нравственото прераждане на човека Султанов сполучливо нарича „необикновена илюзия на човеколюбието и нравствеността“. Понякога Йовков изменя на жизнената правда, но не защото иска да защити експлоатацията, а защото е убеден, че злото може да се премахне само чрез духовно усъвършенствуване на хората и защото прекалено, до наивност вярва изобщо в човешката съвест. Въпреки това той създаде реалистични шедьоври, понеже до тънкост познаваше човешката душа и особено душата на отрудения селянин, разбираше неговите мъки и радости.

Йовков написа и една комедия — „Милионерът“, и незавършения хумористичен роман „Приключенията на Гороломов“. Той създаде живи комедийни герои — Масларска от „Милионерът“, Христо Месечката от „Вечери в Антимовския хан“, Татар Христо и Васил Консула от „Вражда“. Но не е в природата на нашия автор да бъде жлъчен сатирик. Неговият хумор е мек. Изобличавайки човешката алчност, хитрост и дребнава злоба, той проявява снизхождение към героите си, не се гневи. А Достоевски със „Село Степанчиково“, „Сънят на вуйчо“, както и с изображението на стария Кара-

мазов, се нарежда между най-големите сатирици в световната литература. В тези творби гениалният трагик проявява изненадващ комедиен талант, който блясва още в „Двойник". Фома Опискин, старият княз, неговият племенник Мозгляков, Москальова, мъжът ѝ са ново превръщение на Гоголевите „мъртви души". С пронизващ сарказъм, с горчив, отравящ хумор авторът е разкрил дъното на нравственото падение.

Навсякъде в творчеството си в противоположност на Йовков той оставя героите си да се развихрят без никакви задръжки. Този типичен изобразителен похват на Достоевски се очертава още в „Бедни хора", „Хазяйка" и „Неточка Незванова" — в обрисовката на Биков, Мурин и Ефимов. Той се задълбочава в по-късните му творби, превръща се във философски извод за предвечното зло в човешката природа и за гибелните последствия от анархистичната свобода. Необуздани от никакви скрупули са действията на Фома Опискин, Москальова, стария Карамазов, Смердяков, Лужин, Свидригайлов, княз Валковски, Верховенски, Ставрогин и др. Покъртителна е съдбата на хората, които са свързани с тях.

Още в „Двойник" Достоевски прави своите гениални открития за противоборствуващите сили вътре в човешката душа. В тази повест обаче героят е много незначителен, затова и раздвоението не е така дълбоко. Този проблем — за дуалистичната природа на човека — занимава автора през целия му живот. Трагично раздвоени са Катя в „Хазяйка", Версилов, Рогожин, Иван Карамазов, Настася Филиповна, Аглая, Катерина Ивановна, Наташа, Разколников, Мармеладов и др. В техните измъчени души се борят дяволът и бог. Верният приятел на Достоевски от Семипалатинск, младият тогава прокурор Врангел, разказва в спомените си: „Снизходителността на Фьодор Михайлович беше не от мира сего. . ." Ах, мили приятелю,. . . та такива бог ги е създал."[42] Но това снизхождение не стига до Йовковото облагородяване на героите.

Години наред Достоевски е безсилен да се бори със своята болезнена страст към хазарта, поставя семейството си в отчаяно положение. Той се самобичува, измъчва се, но дълго време не се поправя. „Аня, мила моя, приятелко моя, жено моя, прости ми, не ме наричай подлец! Аз извърших престъпление, аз всичко проиграх, всичко, до последния крайцер. . . Аня, как ще те гледам сега!" „Аня, мила, аз съм по-лош от скот! Вчера вечерта имах чиста печалба 1300 франка. Днес — нито копейка."[43] Такива редове четем в писмата до жена му в първите години след женитбата. Тези угризения, това безсилие пред порока Достоевски приписва и на някои от героите си. Самопогубилият се, безволев човек дълбоко вълнува писателя, защото му е вътрешно сроден. Мармеладов, Митя Карамазов, Ставрогин, Настася Филиповна, героят от разказа „Кротката" и „Записки от подземието" имат трагично чувство за вина, което омекотява тяхната порочност. А у такива демонични натури като Свидригайлов, Смердяков, Ефимов, Ставрогин виждаме и някакви човешки проблясъци. Свидригайлов с щедър жест спасява децата на Катерина Иванова от мизерията. Ужасени от своята непоправима порочност, тези герои завършват със самоубийство. Чрез този край писателят показва, че и у тях се е запазило нещо човешко. И Гаврила Ардальонович от „Идиот", този жалък сребролюбец и еснаф, оставя да изгори огромната сума, хвърлена от Настася Филиповна в огъня, проявява неочаквана активност и доблест, за да спаси княз Мишкин от клеветниците. Но никой от посочените герои на Достоевски не изживява нравствено пре-

[42] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1964, с. 250.
[43] Ф. М. Достоевский. Письма. М.—Л., 1928. Т. 2. с. 17, 42.

раждане, не се превръща в нов човек, както много от героите на Йовков. Това се случва само с Федка Каторжника и в нравоучителните разкази на Макар Иванович. Достоевски вярва в отделни хора, изживява най-върховно щастие, когато съдбата го срещне с чисти, нравствено устойчиви същества. Но той е наблюдавал непоправими престъпници с нелечимо обезобразени души, а детството му е отровено от страшната семейна драма, от мрачния, деспотичен характер на баща му. Докато Йовков е живял в един все още идиличен свят в патриархална Добруджа сред непокварени хора. А и неговият характер е такъв, че той съзнателно се изолира от зловонията на живота, търси и намира навсякъде красота и благородство, претворява света според своите мечти и идеали.

Достоевски е особено разтърсен от зверското потушаване на Априлското въстание, от Баташкото клане. Иван Карамазов в разговора си с Альоша подкрепя своя безнадежден извод за човека с такива картини на изстъпления към българите, които са довели автора до отчаяние, за да произнесе чрез устата на героя си с наболяло сърце своята тежка присъда: „Аз мисля, че ако дяволът не съществува и го е създал човекът, то създал го е по свой образ и подобие.“[44] Вярата и безверието в човека у Достоевски са в мъчителна борба, както вярата и безверието в бога. Изключителното описание на представлението в „Записки от мъртвия дом“ е огряно от искрен оптимизъм. Но това са временни състояния.

Йовков за разлика от Достоевски има влечение към герои със здрава психика. Те не познават интелигентските кризи на Разколников и Иван Карамазов. Но в „Мечтател“ нашият класик изненадва със своето умение толкова проникновено да изобрази герой с болезнена душевност. Боянов подобно на Голядкин е с твърде семпъл вътрешен живот. Мечтите му не надхвърлят тесните рамки на семейното щастие. Но той е безпомощен и тях да осъществи, защото също като героя на Достоевски няма реален усет и се насочва там, където не му е мястото. Той няма комплексите на Голядкин за големство и за преследване. Но и Боянов накрая се побърква, заживява в един свят на химери. Разбира се, сходството е случайно. Достоевски поставя Голядкин в много по-комични ситуации, в които героят става жалък и смешен. Йовков не допуска Боянов да бъде жалък в очите на читателя. В своя тънък психологически анализ писателят особено акцентува несретата на героя, неговото отчаяние и ние нито за момент на можем да му се надсмиваме. У Достоевски сюжетът е фантастичен, много условен. Разказът на Йовков няма философския замисъл на „Двойник“ за сложната, противоречива природа на човешката душа, за неуловимите подсъзнателни желания.

През мъчителни перипетии минават много от героите на Йовков. Някои от тях — дядо Недко, Гроздан, Шибил, Инджe, дядо Давид познават падението. И тях ги измъчват вътрешни драми. И дядо Недко като някои от героите на Достоевски има остро чувство за вина. В този толкова интересен и трагичен образ писателят е вложил много от себе си, от творческите си мъки. Дядо Недко не е безволев и отпуснат като Ефимов, Мармеладов, Митя Карамазов и други герои на Достоевски. Йовков движи развитието на образа съобразно със своята философска концепция. Той подчертава колко пагубно е човек да изгуби вярата и смирението, да престане да се труди. В същото време писателят задълбочено мотивира предпоставките за пропадането на стария иконописец. Той е съвсем сам, изоставен от децата си, изместен от новите майстори, чувствува се излишен. Йовков прекрасно е описал душата на артиста. Преобразяването на дядо Недко е сложен процес

[44] Полное собрание сочинений. . . Братья Карамазовы. Т. 12, с. 283.

с много лъкатушения, психологически мотивиран. Накрая творческият труд го спасява. Колко различни са тези нравствени кризи от самобичуването на Мармеладов, който изобщо никога не е имал воля за работа, безотговорно е проиграл най-хубавите си възможности. Порокът е вътре в него и той е отчаян от своето безсилие да го преодолее.

Полуумният цветопродавец Люцкан е чист и неземен като княз Мишкин, със същото потиснато самочувствие. Но той е с много по-беден интелект, изявява се в съвсем други условия. Него не го тревожат философските и нравствени проблеми, които героят на Достоевски с такава дълбочина излага на приема у генерал Епанчин. Но и Мишкин, и Люцкан са влюбени в красотата на природата, еднакво са поетични и нравствени, търпеливи и твърди в изпитанията. И двамата са беззащитни и непригодни за живота, нямат никакви пориви за лично щастие. Отчаянието на Люцкан, мъката по живота, бълнуванията и блаженият унес на агонията са описани с изключително психологическо майсторство, достойно за перото на Достоевски.

Героите на Йовков минават през сложни нравствени перипетии, но той все пак не ги поставя в такива мъчителни обстоятелства, не разпъва душата им така безпощадно, както Достоевски. В писмо до брат си Михаил, писано в деня, когато е стоял на ешафода, Достоевски стига до много дълбоки изводи за истинското благородство, което трябва да устои и на най-непосилни изпитания: „. . . и да бъдеш *човек* между хората и да останеш такъв завинаги, в каквито и да било нещастия да не униваш и да не паднеш — ето в какво се състои животът, в какво е неговата задача“[45]. Този критерий Достоевски прилага и към любимите си герои. Писателят ги поставя в най-противоположна на тяхната природа среда. Целомъдреният послушник Альоша Карамазов попада в гадния вертеп на баща си, трябва да понесе неговото скверно поведение в манастира, ужасен да слуша безсрамните му признания как се е гаврел с религиозното чувство на майката на Альоша. Той трябва да напрегне всичките си сили, за да предотврати отцеубийството, да очовечи озверените деца, които така жестоко се отнасят с хилавото, чувствително момченце Илюшечка. Обстоятелствата го вмъкват в една кървава драма, безизходно заплетена. И княз Мишкин, и Аркадий Макарович, и Ваня от „Унижените и оскърбените“ са призвани да предотвратяват страшни катастрофи. А Соня и Дуня, за да спасят близките си, с ужас приемат най-голямата жертва — Соня падението, а Дуня — брак с гадния и страшен Лужин. Но и двете запазват своята душевна чистота. Разбит от отчаяние, Достоевски описва и деца, които растат в мизерия, в убийствени условия. Крехките души на Нели, Мари, Илюшечка и Неточка са безмилостно премазани от обиди и нещастия. Може би заради това Достоевски се е вълнувал от библейския разказ за праведния Йов, защото е виждал в този образ свърхчовешка устойчивост срещу най-жестоките удари на живота. Великият руски творец подобно на бога в посочения разказ чрез непосилни беди изпробва своите любимци, за да ги възвиси, да докаже, че те при всички обстоятелства остават човеци. Йовков не иска от героите си такива мъченически подвизи. Това непомерно страдание на героите на Достоевски го отблъсва. „Чел съм романите на Достоевски — споделя той с Атанас Попов, — но винаги съм оставал с раздвоено чувство — от една страна, наистина богата, художествено изградена типология на хора, на една покварена нравственост от миналия век, от друга — този трагически сблъсък на човешки души с безкрайна нравствена противоречивост, и страдание, страдание. Създава — поне аз така чувствувам — една постоянна потискаща атмосфера, която наистина ме угне-

[45] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. 1, с. 129.

тяваше и на представлението на „Братя Карамазови“.[46] Трагичен е краят на много от Йовковите герои — на Шибил и Рада, на Галчев и Нона, на Божура, Тиха, Сарандовица, дядо Давид, на Люцкан, на болното момиче от разказа „По жицата“ и т. н. И все пак страданието не хвърля своята мрачна сянка така потискащо и безпросветно, както у Достоевски. Йовков никога не поставя своите герои в такива пъклени ситуации, не разпъва душата им така безпощадно.

Руският гений изобрази и герои с безнадеждно болни души. Голяма част от тях носят нещастието вътре в себе си, блуждаят в някакъв прокълнат, непроходим хаос. И най-щастливото стечение на външните обстоятелства не може да ги спаси. Това особено важи за неговите женски образи. Те сами не знаят кого обичат, наслаждават се на собствената си гибел, чувствуват необходимост да мъчат. Те носят вътре в себе си някаква нелечима, адска мъка. Особено типична героиня на Достоевски е малката княгиня Катя от „Неточка Незванова“. Тя е властна, с разстроени нерви, с болезнена гордост. Всичките ѝ прояви надхвърлят нормалните граници. По-разгърнато превръщение на този образ са Катерина Ивановна от „Братя Карамазови“, Настася Филиповна и Аглая от „Идиот“. Необикновеният личен роман на писателя понякога сякаш копира неговите литературни сюжети и образи. Години след написването на „Неточка Незванова“ той съдбовно се свързва с две жени — с Мария Исаева, а после с Аполинария Суслова — също така странни и болезнени, както малката княгиня и Неточка. До голяма степен те са прототипове на женските образи в по-късните му романи. И двете се увличат в несравнимо по-безинтересни мъже от Достоевски, както Катя в „Хазяйка“, Полина в „Играчът“, Наташа в „Унижените и оскърбените“. И той подобно на героите си се побратимява със своя съперник Вергунов, за когото отначало Мария Исаева предпочита да се омъжи. Лъхва ни необикновената атмосфера на някои сцени от „Играчът“, „Хазяйка“, „Унижените и оскърбените“, когато четем едно негово писмо от този период до приятеля му Врангел: „Нейното щастие аз обичам повече от моето собствено. . . С него аз се срещнах: той плака пред мене, но той само умее да плаче! . . . Още една крайна молба до Вас. . . Тя не трябва да страда. Ако се ожени за него, то поне да имат пари. . . Но сега поговорете за него на Гасфорт като за млад човек — достоен, прекрасен, със способности: хвалете го колкото можете повече. . .“[47] Писателят с дълбоко съчувствие утешава Аполинария Суслова за нейната безответна любов към младия испанец Салвадор. В повестта „Чужая и свой“ тя описва пътуването си с Достоевски из Европа и техните мъчителни отношения. А в дневника ѝ се натъкваме на една сцена, сякаш взета направо от роман на Достоевски. При срещата им в Париж, когато Аполинария е безнадеждно влюбена в Салвадор, реакциите на писателя са същите, както на някои негови герои. „Когато влязохме в неговата стая, той падна в краката ми и притискайки, прегръщайки с ридание моите колене, силно зарида: „Аз те загубих, знаех това. . . О, Поля, защо си така нещастна!“[48] Женските образи на Достоевски са по-трагични от Аполинария. Те са разтърсвани от угризения, самобичуват се. Настася Филиповна е разбита от своя позор, сама се нарича безпътна, бяга изпод венчилото с княз Мишкин, защото го обича и не иска да го погуби. Катерина Ивановна съзнава своя ужасен характер, сигурна е, че с него ще отблъсне и Иван. И те са жестоки и необуздани в омразата си като Аполинария. И в романите на Достоевски, както в личния му живот, любовта е катастрофално сблъскване на противо-

[46] Йордан Йовков (1880—1870). Юбилеен лист. . .
[47] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. 1, 190—191.
[48] А. П. Суслова. Годы близости с Достоевским. М., 1928, с. 51.

положни характери; тя никога не е хармония и радост, а мъчителна драма, безумие, което води до гибел, до саморазрушение. Тя е експлозия на най-неуловими подсъзнателни токове. Често изчезват границите между любов и омраза. Още в ранното творчество на Достоевски Катя ненавижда Мурин и в същото време го обича. Катерина Ивановна погубва Митя в съда не само за да спаси Иван, а и от дива ревност към Грушенка, защото не е безразлична и към Митя. „За много неща ние взаимно се ненавиждахме, Катя, но кълна се, аз и когато те ненавиждах, те обичах. . .“ — се провиква Митя след като Катя дава съкрушителни показания срещу него. Аглая обича княз Мишкин, но ожесточено му се надсмива. В творческия свят на Достоевски има и уравновесени, светли женски образи — Варинка, Дуня, Соня, Александра Михайловна и др. Те са кротки, смирени, но със силен характер, с голямо душевно величие. Тези образи са идеалът на Достоевски.

У Йовков женският персонаж е съвсем друг. Неговите любими героини са жизнерадостни, палави, своенравни, лъчезарни. Те не познават мъчителното раздвоение, вътрешния хаос, истеричните изстъпления на героините на Достоевски. И Нона е противоречива и сложна. В противоположност на героините на Достоевски тя е създадена за щастие, има здрава психика, но става жертва на злополучни външни обстоятелства. Нона е интересен, жив образ, с редица човешки слабости. Но те не стигат до демонизма на Настася Филиповна, Катерина Ивановна, Грушенка, Аглая. На Нона са й чужди и техните безпощадни самообвинения, болезнени скрупули. При нейната характеристика особено бляскаво се проявява талантливият майстор психолог. До известна степен напомня за женските образи на Достоевски циганката Божура. Нейната дива, първична душа не е създадена за тихо щастие. Необикновена е силата на любовта й. Тя я завладява като хипноза, превръща се в болест, в робско покорство. Дори униженията, изтезанията биха я наслаждавали, както Катя, Наташа, Грушенка и др. Буйствата, пороците на Василчо я привличат. „Аз тъй го искам! Да пие, да лудува. Аз тъй го искам! И нека ме бие, нека ме тъпче с краката си. О, Василчо, Василчо. . .“[49] В самата интонация на речта се чувствува отчаяната страст на циганката.

„Робиня твоя ще бъда, робиня за цял живот! . . Целуни ме! Пребий ме, мъчи ме, прави каквото искаш с мене“ — изстъплено говори Грушенка на Митя Карамазов. Но тя далеч не е така робски покорна като Божура. Колкото и да са болезнени чувствата на Божура, колкото и да са противоречиви нейните душевни състояния, никога не изпада в истеричните екзалтации на героините на Достоевски. Те не могат да бъдат щастливи, самото щастие би ги мъчило, защото са с нелечимо болни души. А Божура би блаженствувала дори и да я биеше Василчо, ако любовта им беше взаимна. Женските образи на Йовков са много по-витални, с много по-нормална психика. В някои творби на Йовков любовта е хармония, чудотворна сила, която облагородява. Тя преобразява Шибил, Нона, разкрива най-красивото в характера на Галчев, Тиха, Рада и др. За нашия класик любовта е сладостна магия, която може да бъде велика съзидателна сила, но може и да парализира волята и разсъдъка, да разруши човека, както в романите на Достоевски. Женската красота крие и гибелна отрова. Заради Антица, майката на Нона, дядо Христо е зарязал семейството си, а Гърдю е проиграл целия си живот. Заради Албена Нягул извършва убийство. Мурад загива, коварно подмамен от Асие; дядо Моско, омаян от чара на Сарандовица, изоставя болното си дете и жена си, а Баташки се самоубива. Но както вече казах, у Йовков любовното чувство

[49] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 3, с. 73.

никога не е мъчително, раздвоено, хаотично, не е катастрофално сблъскване на противоположни, болни души, както у руския гений.

Различен е творческият свят и градивният материал на Йовков и Достоевски. Но има нещо сродно в техния начин на портретиране. И двамата много често открито издават своето отношение към героите. Сякаш се страхуват да не би читателят погрешно да изтълкува образа, да не би неговото впечатление да не съвпада с авторовото и заради това с грижливо избрани епитети настойчиво внушават своето мнение. Отличителна черта на психологическата характеристика на двамата е това авторско въведение, изобилстващо с много епитети, в което те не само нахвърлят духовния и физическия портрет на героите, но и дават своята преценка за тях, тълкуват ги. Но Достоевски не е така снизходителен към героите си, както Йовков. Той с гневен, задъхан от негодувание тон квалифицира своите омразни герои, съвсем открито се намесва. „Представете си човече най-нищожно, най-малодушно, отхвърлено от обществото, никому ненужно, съвършено безполезно, съвършено гадничко, но безкрайно самолюбиво. . .“[50] Така авторът ни представя Фома Опискин. Той е безпощадно саркастичен, негодуващ и при характеристиката на стария княз, на Москальова от „Сънят на вуйчо“, на Верховенски, Фьодор Карамазов, Смердяков, Лужин. Стария Карамазов Достоевски определя като „тип на човек не само мръсен и развратен, но същевременно и тъп, обаче от тези тъпи хора, които умеят отлично да вършат своите имуществени работици“, нарича го „зъл шут“, „най-сладострастен човек“. Писателят възторжено описва външността на Альоша и на Алей, техните нравствени качества.

Йовков окачествява Люцкан като „кротък и простодушен човек“, „безгрижна и безобидна душа на птичка божия“ и пр. Писателят подробно ни осведомява и за артистичния майстор на пеещи каруци: „Като всеки ковач той беше здрав и силен човек, но инък беше благ, тих, вдълбочен в себе си.“[51] И по-нататък споделя с читателя мнението си за героя: „Мъдрец наистина беше Сали Яшар.“ Йовков ненавижда Вълчан. Той постоянно изтъква, че е хищен, безсъвестен, че единствено от суета е толкова активен в селската кооперация.

Този описателен похват е твърде рискован. При един бездарен автор той неизбежно води към декларативност и схематизъм. Но Йовков и Достоевски никога не се ограничават само с него. Те постепенно го сливат с действията на героя, неусетно навлизат в неговия вътрешен свят. Тук вече техните стилове значително се раздалечават. При психологическата характеристика Йовков най-често си служи с авторска реч, много рядко прибягва до вътрешен монолог и до диалог-изповед. Достоевски единствено в „Записки от мъртвия дом“ не оставя героите да се самоанализират и саморазкриват. Подобно на Йовков той ги наблюдава и споделя с читателя своите наблюдения. Както при Йовков, те са извънредно тънки и верни, улавят най-характерните индивидуални особености на заобикалящите го каторжници. Единствено там диалогът е използуван много пестеливо. Психологическият рисунък на Достоевски е по-разнообразен от Йовковия. Първият му роман — „Бедни хора“ е написан във форма на писма между двамата несретници, в които те се саморазкриват много непосредствено и затрогващо. В късните романи на Достоевски изображението на героите чрез авторска характеристика вече изпълнява само допълнителна, странична функция. В редица творби повествованието води не авторът, а главният герой — „Неточка Незванова“, „Мал-

[50] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 2. М., 1956, с. 423.

[51] Й. Йовков. Цит. съч. Т. 2, с. 162.

ният герой", „Играчът", „Унижените и оскърбените", „Юноша". В тях тежестта на психологическата характеристика пада върху самоанализите на главния герой, върху неговите вътрешни монолози и изповеди. Останалите герои са очертани чрез техните реплики и някои коментари на героя, който разказва. Житието на стареца Зосима, написано под формата на изповед, поемата на Иван Карамазов за великия инквизитор, са също много интересен и действен похват за разкриване на сложната, противоречива душевност на героите. Интересна форма на психологическа характеристика е и разговорът на Иван Карамазов с дявола. Тази халюцинация е в същност необикновен вътрешен монолог, чрез който писателят прониква до най-недостъпните душевни глъбини на героя. В творчеството на Достоевски неговият своеобразен диалог, който е по-скоро изповед, отколкото разговор-общуване, поема главната роля при характеристиката на героите. Той е трескав, напрегнат, нервен, диалог-самоанализ, винаги прекалено дълъг, без чувство за мярка. Само по това се отличава от вътрешния монолог, че е изречен пред слушател. Достоевски е непостижим в изобразяването на душевно разстроени хора чрез тяхната реч и интонация.

Героите на Йовков нямат гибелните пороци, патологичните комплекси на много от героите на Достоевски. Затова диалогът в неговото творчество не звучи афектирано, не стига до истерични екзалтации, както в творчеството на Достоевски. Той е много по-лаконичен, по-сдържан. Йовков е също голям майстор на диалога. Но при него главен градивен елемент на образите е авторската реч. Той е покоряващ и внушителен и в лаконичната косвена психологическа характеристика, постигната чрез умело подбрани детайли и естествени реплики. За разлика от Достоевски диалогът у Йовков заема второстепенно място, дооформя портрета на героите, вдъхва им живот, непринудено допълва пряката психологическа характеристика. Йовков има подчертана склонност към хора от народа с уравновесена психика, жизнени и трудолюбиви.

Както всички големи писатели и Йовков до съвършенство владее майсторството да гради жив, емоционален диалог, чиито богати интонации предават всички душевни трептения. И той като Достоевски с мярка вмъква диалектизми, отлично познава живата реч. Когато четем Йовковия диалог, имаме илюзията, че чуваме действителен разговор на хора от народа. Да си спомним развълнуваната, разпокъсана реч на дядо Недко или на бащата на болното момиче, или на Галчев, когато изповядва чувствата си пред Нона, отчаяните възклицания на Божура, спокойния, мъдър тон на Сали Яшар и Халил Ходжа. В циклите „Ако можеха да говорят" и „Вечери в Антимовския хан" Йовков е пределно пестелив в художествените похвати. Вътрешните драми на героите са само загатнати, остават в подтекста. Писателят не се стреми да разгръща човешките характери, а да внуши общата атмосфера в чифлика на хаджи Петър и в кръчмата на Сарандовица. Йовков набелязва външните контури на образите, но те са живи и индивидуализирани. Достоевски също в някои случаи не анализира постъпките на героите си, предоставя на читателя сам да си ги разтълкува. И той майсторски си служи с косвената характеристика, особено при изграждане на женските образи в късните си романи и в разказа „Кротката". Унижението, отчаянието на безпомощната млада жена в „Кротката", нейният безмълвен бунт се съдържат в подтекста. Ние гадаем за тях по разказа на демоничния съпруг за постъпките му към нея и от външните й реакции. Авторът не ни осведомява как Соня от „Престъпление и наказание" изживява своята трагедия. Но когато Разколников й казва, че и сестричката й я чака същата участ, от отговора й разбираме целия ад в душата ѝ: „Не! Не! Не може да бъде, не! — отчаяна,

силно изкрещя Соня, като че ли изведнъж с нож я раниха. — Бог, бог такъв ужас няма да допусне![52]

Могат да бъдат оспорвани някои страни от мирогледа на Йовков и на Достоевски. Но животът би загубил красота и смисъл без тази човечност и нравствена извисеност, без този стремеж към хуманни дела и дълбока отзивчивост към чуждата мъка, без тази искрена, изстрадана тревога за съдбата и етиката на обикновения човек, които стоят в центъра на тяхното творчество.

И така, изследвайки паралелно двамата творци, откриваме несъмнени допирни точки помежду им по много значителни проблеми. Установяването на сродството и контраста между тях дава възможност да се проникне подълбоко в техните неповторими творчески светове, да се разкрият някои интересни черти от творческите портрети на двамата. Съпоставянето и противопоставянето на Йовков и Достоевски извежда нашия класик на една висока световна арена, в която той не се загубва в могъщата сянка на опасния съперник. Само така можем да определим истинските мащаби на българския автор, без, разбира се, да му приписваме гениалността на Достоевски. Двамата писатели щастливо се допълват.

Разтърсени от този толкова драматичен, до влудяване наелектризиран свят на Достоевски, в който бушуват и най-тъмните инстинкти на човешката душа, завъртени от бесния вихър на необикновени събития, изтерзани от това безпощадно разпятие, на което Достоевски подлага любимите си герои, сякаш ни спуска в бездните на ада, ние си отдъхваме и се успокояваме, вдъхвайки свежия въздух на Йовковия облагороден, романтично извисен и ведър свят.

Yovkov and Dostoevsky

E. Dimitrova

(S u m m a r y)

The study offers typological parallels between the work of Dostoevsky and of the pre-eminent Bulgarian writer Yordan Yovkov. There are no concrete data that Dostoevsky had any direct influence on Yovkov, but the latter was well acquainted with the work of the great Russian writer and had probably devoted much thought to it. No doubt his philosophy was shaped in an association with Dostoevsky's ideas. Naturally their scope is not comparable. However, Yovkov is one of the few Bulgarian writers who could brook such a comparison. There is a profound link between the two and that constitutes the essence of the present study. Both writers had the same ideal of man, were convinced in the power of Christian charity and categorically rejected violence. Some stylistic similarities in the building of characters are to be observed. But the worlds emerging from under the pens of the two authors were completely antipodal.

The favourite characters of both writers were humble, meek and forgiving. But the Russian writer of undisputed genius unmercifully laid bare the darkest aspects of human nature.

Very much like Dostoevsky, Yovkov too had the exceptional gift of glimpsing into the secret world of animals; both writers saw in them emotional manifestations and an unmistakable individuality. In Notes from the House of the Dead one comes across remarkable descriptions of animals as simple and as moving as Yovkov's. To both authors one's attitude towards animals was a determining criterion of one's character Yovkov's world, however, is ennobled and assuaged. He is gentle to his characters. While Dostoevsky mercilessly crucifies his characters by means of intolerable adversities in order to show that under all circumstances they remain human. Yovkov's characters are of sound mind, they do not possess the destructive vices and pathological complexes of many of Dostoevsky's heroes. The Bulgarian classic writer does not go astray in the mysteries of existence, he is not preoccupied with the consequences of anarchic freedom on mankind, the scepticism of the Russian genius is alien to him. The creative individuality of both writers is also discussed in this comparative study.

[52] Ф. М. Достоевский. Избранные сочинения. М., 1946, с. 335.

Паисий Хилендарский и его „История славяно-болгарская“ в освещении советской историографии

Л. П. Лаптева (Москва)

Как известно, жизнь и творчество Паисия Хилендарского исследованы преимущественно болгарскими учеными. Однако и в советской историографии имеется ряд более или менее значительных трудов, посвященных Паисию или касающихся его деятельности.

Первым в советской историографии трудом, самым крупным по объему и по охвату связанных с Паисием Хилендарским проблем, была работа акад. Н. С. Державина „Паисий Хилендарский и его „История славяно-болгарская“ 1762 года“, опубликованная в 1941 г.[1]. В ней поставлены многие вопросы, связанные с личностью и сочинением Паисия. Н. С. Державин привел биографические данные об авторе, охарактеризовал историческую обстановку, в которой возникло сочинение, рассмотрел структуру последнего, указал на источники и метод работы автора над произведением, оценил значение этого труда для науки и болгарской культуры, привел сведения о распространении „Истории“, ее списках и изданиях, обратил внимание на ее концепцию, форму и язык. Особенно подробно остановился исследователь на задачах труда Паисия и на вопросе о том, интересы какого общественного класса выражал болгарский деятель XVIII в.

Все постановленные Н. С. Державиным вопросы разрабатывались и последующей советской историографией. При этом уточнялись фактические данные, изменялись оценки и концепции, критиковались взгляды Н. С. Державина, ставились и разрабатывались новые вопросы, связанные с изучением „Истории“ Паисия, не затронутые Державиным.

Фактическая сторона труда акад. Державина базировалась на работах болгарских ученых Н. Станева[2], Б. Пенева[3], Ив. Шишманова[4] и многих других историков литературы, на которых и указывает сам автор. Хорошо известна Державину была и русская дореволюционная литература о Паисии.

---

[1] См. Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.—Л., 1941 (раздел „Очерки по истории болгарской литературы эпохи Возрождения, конец XVIII — начало XIX вв.“), 63—124.

[2] Н. Станев. България под иго. С., 1928.

[3] Б. Пенев. Паисий Хилендарски. Историко-литературна студия. — ПСп, т. LXXI, № 9—10, 1911, и др.

[4] Ив. Д. Шишманов. Паисий и неговата епоха. — СпБАН, № VIII, 1914 и др.

Текст „Истории“ цитируется исследователем по изданиям и сочинениям болгарских ученых[5].

Понятно, что труд Державина о Паисии, как и всякий труд всякого историка, является плодом определенной эпохи развития исторической науки. В нем есть недостатки, но он долгие годы был единственной работой, из которой советский читатель мог почерпнуть сведения о болгарском деятеле XVIII в.

Из *биографических сведений* о Паисии Державин сообщает, что автор „Истории славяно-болгарской“ родился в 1722 г., учился, вероятно, в Рилском монастыре, в 1745 г. прибыл на Афон из Самоковской епархии и был монахом Хилендарского монастыря в сане священника[6]. В 1761 г. Паисий посетил Карловцы, где работал в местной библиотеке, собирая материалы по болгарской истории[7]. Возвратившись летом 1761 г. в Хилендарский монастырь, Паисий работал здесь над „Историей“, но закончил ее уже в Зографском монастыре в 1762 г. Переписав книгу начисто, Паисий отправился с ней в Болгарию и в 1765 г. посетил г. Котел, где священник Стойко Владиславов сделал с рукописи Паисия список[8]. О жизни Паисия после 1765 г. известно мало. Вероятно, он был жив еще в 1784 г. О месте и времени его смерти сведений нет. Державин приводит на этот счет разные предположения историков, в том числе и о том, что Паисий умер в 1806 г.[9].

К этим довольно скудным сведениям о жизни автора „Истории“ мало что добавили и последующие советские работы. В синтетическом труде История Болгарии“ (1954) автор соответствующего раздела С. А. Никитин уточнил только место рождения Паисия, назвав село Банско, и указал на 1798 г. как на год его смерти[10]. Источники этой информации не указаны. Не обнаружили новых данных о жизни Паисия и позднейшие исследователи. Так, автор вышедшей в 1978 г. „Истории болгарской литературы“ В. Д. Андреев отмечает: светское имя Паисия неизвестно; родился он около 1722 г., а умер не ранее 1765 г.; в Хилендарском монастыре он занимался самообразованием и выполнял функции уполномоченного по сбору воспомоществований монастырю; в течение 20 лет совершал длительные путешествия по стране и в 1762 г. приступил к написанию истории своего народа[11]. На скудость сведений о жизни Паисия указывают и другие авторы, ограничиваясь приведенными выше данными.

В советской историографии о Паисии освещается далее вопрос *о духовной жизни Болгарии* в период возникновения „Истории славяно-болгарской“. Указания на духовное угнетение болгар фанариотами и планомерную эллинизацию их с конца XVIII в. имеются у многих авторов, но наиболее подробно остановился на этом Державин. Осветив вопрос об организации церкви христиан в Турецкой империи после взятия турками Константинополя, Державин особо останавливается на характеристике социального состава фанариотов. Указано, что основное их ядро составляли греческие светские князья и князья церкви — греческие епископы и митрополиты во главе с патриархом. Все церковные чины и должности продавались, как продавались они вообще в Турции — в рамках гражданского административного управ-

---

[5] Й. Иванов. История славяноболгарская. Собрана и нареждена Паисием йеромонахом в лето 1762. С., 1914.

[6] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 81.

[7] Там же, с. 87.

[8] Там же, с. 89.

[9] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 94.

[10] История Болгарии. Т. 1. М., 1954, с. 242.

[11] В. Д. Андреев. История болгарской литературы [Учебник]. М., 1978, с. 52.

ления. Поэтому доходные посты получали зачастую люди невежественные, даже неграмотные. Ими и замещали должности епископов и игуменов в болгарских епархиях и монастырях, оттесняя болгарское национальное духовенство. Церковная служба отправлялась на греческом языке, болгарские книги и рукописи уничтожались фанариотами. Школ в Болгарии не было, и кроме как в монастырских кельях грамоте нигде не обучались. Единственным видом литературной деятельности была переписка церковных книг, осуществлявшаяся исключительно монахами и некоторыми попами. Державин подробно говорит и о том, как церковники собирали налоги, торговали мощами, устраивали паломничества к святым местам, обирая болгарское население, укрепляя в нем невежество и предрассудки. Далее автор очерка отмечает, что с конца XVIII в. начинается политика денационализации славян и развивается процесс эллинизации верхов болгарской городской общественности[12], что все эти процессы приводят к полному упадку болгарской национальной культуры, отчего и зародившаяся в конце XVIII в. наука о славянах не имела представления о болгарах. Так, Й. Добровский в 1814 г. считал болгарский язык одним из наречий сербского: Копитар в 1815 г. знал о болгарском языке только то, что в нем имеется грамматический член, который приставляется к концу слов; Шафарик в 1826 г. не знал ни одной болгарской книги и считал, что болгары в количестве 600 тыс. человек живут между Дунаем и Балканским хребтом. „Политически бесправный, материально эксплуатируемый, культурно приниженный болгарский народ в своих массах влачил жалкое существование“, — продолжает Державин[13]. Эта объективная характеристика положения болгар не вызывала возражений со стороны других советских исследователей. Современный нам автор И. И. Калиганов в 1982 г. рисует атмосферу духовной жизни Болгарии конца XVIII в.: „К тому времени ключевые посты в национальной церкви были прочно заняты греческим духовенством. Основной опасностью являлась уже не исламизация болгарского населения османскими завоевателями, а эллинизация духовной культуры. Образованные болгары — главным образом, церковники, немногочисленные купцы и торговцы — стали стыдиться своего родного языка, считая его языком пастухов и неграмотного крестьянства. Греческое влияние приобрело такие размеры, что грозило удушить собственно национальную культуру болгарского народа“[14].

В общем, из характеристик советской историографии ясно, что униженное состояние некогда славного болгарскоto народа, насмешки над болгарским языком, имевшим в древности богатейшую культурную традицию и письменность, вызывали у болгарского патриота — хилендарского монаха Паисия чувство возмущения и побудили его к созданию „Истории славяно-болгарской“. Это произведение подверглось в советской историографии всестороннему изучению.

Так, подробно рассмотрена *структура сочинения*. Державин описывает ее так. „История“ начинается вступительной статьей общего характера, в которой Паисий в краткой форме излагает свои взгляды на значение и задачи истории вообще[15]. Затем идет „Предисловие“, излагающее целевые установки сочинения и выражающее стремление Паисия разбудить в болгар-

---

[12] Н. С. Державин. Указ. соч., 68—77.
[13] Там же, с. 78.
[14] И. И. Калиганов. Традиции старой письменности и возникновение новой болгарской литературы. — Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение, национальное возрождение. М., 1982, с. 189.
[15] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 95.

ском народе национальное самосознание, чувство национальной гордости[16]. Та часть сочинения, в которой Паисий коротко излагает историю болгарского народа, охватывает хронологически период от 450 г. до конца XIV в. Заканчивается историческая часть изложением событий завоевания Болгарии турками и краткой характеристикой тяжелого положения болгарского народа под турецким владычеством. В следующих двух отрывках Паисий дает поименную сводку болгарских царей[17]. Затем, в главе, посвященной Кириллу и Мефодию, в крайне искаженном виде рассказана фактическая сторона их жизни, приводится краткая справка об исторических судьбах болгарской церкви и ее положении под игом греческой патриархии. Далее сообщается о жизни и деяниях болгарских святых, вышедших из среды болгарского народа, и заканчивается „История" послесловием, раскрывающим побуждения, руководившие автором при написании сочинения. Здесь же он приводит краткие биографические сведения о себе. Как отмечает Державин, по расположению материала и идеологической направленности „История" Паисия представляет собой цельный труд, законченный и хорошо оформленный[18].

В том же духе освещают структуру сочинения и более поздние исследователи. В. Д. Андреев, видимо, учитывая учебный характер своей работы, ограничился перечислением названий отдельных частей, как их сформулировал сам Паисий, и повторил уже известные краткие оценки наиболее важных из этих частей[19].

Почти все советские авторы, касавшиеся „Истории" Паисия как целого произведения, говорят о ее *источниках*, главные из которых указаны самим Паисием. Первый из них — сочинение дубровницкого ученого, аббата XVI—XVII вв. Мавро Орбини или Урбини (ум. в 1614 г.). Державин приводит об этом источнике интересные сведения. Написанная по-итальянски книга Орбини о распространении славян была переведена на русский язык и издана в 1722 г. Перевод традиционно фигурирует в литературе под сокращенным титулом „Книга историография" (полное название занимает 11 строк), а изложение в нем болгарской истории охватывает 46 страниц, озаглавленных „Собрания историческое о королевстве болгарского народа славянского". Этим материалом и воспользовался Паисий, отыскав русское издание 1722 г. в Патриаршей библиотеке в Карловцах, где он был в 1761 г.[20].

Предложенная Державным короткая характеристика сочинения Орбини, основанная на работах русских дореволюционных историков В. В. Макушева и А. Н. Пыпина, помогает читателю уяснить, каким именно материалом итальянского писателя мог воспользоваться Паисий.

Державин предпринял изыскания и по второму из указанных Паисием источников, отметив, что речь идет о 12-томном историческом труде кардинала Цезаря Бария (1538—1607) Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198, увидевшем свет в Риме между 1588 и 1607 годами и пропитанном ярко выраженной католической тенденциозностью. Державин констатирует, что названный труд Бария был переведен сначала с латинского языка на польский Петром Скаргой (1536—1612) и издан в сокращенном виде им же; затем в 1687 г. появился русский перевод, выполненный неким монахом Игнатием, причем рукописные выдержки из этого перевода пользовались большой популярностью среди русских раскольников. В противовес переводу

[16] Н. С. Державин. Указ. соч., 96—98.
[17] Там же, с. 99.
[18] Там же, с. 100.
[19] В. Д. Андреев. Указ. соч., 11—12.
[20] Н. С. Державин. Указ. соч., 87—88.

Игнатия русский синод в 1719 г. выпустил свое, полное искажений издание труда Барония под титулом „Деяния церковная и гражданская от РХ, из летописей Кесаря Барония собранная".[21] Это русское издание также имелось в Патриаршей библистеке в Карловцах, когда там занимался Паисий. Как далее указывает Державин, Паисий использовал — кроме двух названных источников — различные болгарские рукописи и другие материалы афонских и болгарских монастырей, о чем тоже сказано в „Истории", но без конкретных данных.

Проделанная Н. С. Державиным работа по описанию истории возникновения и издания двух основных источников, несомненно, интересна и полезна, но явно не завершена. Когда перед глазами исследователя находятся и источник заимствований и основанная на них работа, то напрашивается сравнительный анализ текстов, которого, однако, Н. С. Державин не осуществил.

В определенной мере восполнил этот пробел А. Н. Робинсон[22]. Он прежде всего отметил, что предисловие к русскому изданию Барония (1719) состоит из двух частей, из которых первую написал Скарга[23], а вторую — русский редактор и переводчик труда Барония с польского языка на русский. Далее, как заключил Робинсон на основе сопоставления текстов, Паисий использовал именно первую часть предисловия к русскому изданию, т. е. русскую версию текста Скарги, заимствуя из нее значительные фрагменты для „Первого предисловия" к своей книге, которое вводит читателя в круг общефилософских исторических представлений. Дело в том, что Бароний придерживался, в частности, взгляда, согласно которому положение отдельных народов в существующем мире может меняться. Паисий использовал эту мысль для утверждения о возможности грядущих благоприятных перемен в судьбах болгар[24]. Далее исследователь установил, что „Второе предисловие"[25] написано Паисием самостоятельно, обращено непосредственно к болгарскому народу и носит ярко публицистический характер. Ученый делает вывод, что оба предисловия, взятые как целое, определяют идейно-философские и национально-политические позиции Паисия[26]. Глубокое исследование Робинсона, основанное на сравнительном анализе частей сочинения Паисия и их протографов, освещает не только вопрос об источниках „Истории", но и ряд других важных проблем, связанных с ее созданием. В советской историографии это исследование пока что стоит особняком. Более поздние работы судят об источниках Паисия далеко не столь глубоко. Так, лишь перечнем этих источников, хотя и более подробным, чем в работе Державина, ограничивается в 1965 г. проф. С. А. Никитин[27]. „Паисий, — пишет он, — использовал кроме. . . Орбини и Барония псалтыри, хрисовулы, местные, иностранные и византийские, отчасти и западные хроникальные сочинения историков-предшественников, вновь найденные грамоты, житийные памятники и т. д. . . . Паисий стремится найти новый материал: использует афонские жития, грамоты, которые он называет привилегиями, и многие руко-

---

[21] Н. С. Державин. Указ. соч.

[22] А. Н. Робинсон. Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1963.

[23] В издании 1719 г. и эта часть, разумеется, фигурирует в русском переводе.

[24] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 12. У Державина этот раздел именуется вступительной статьей.

[25] У Державина — просто „Предисловие".

[25] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 13.

[27] С. А. Никитин. Паисий Хилендарский и современная ему южнославянская историография. — В: Славянское источниковедение. Сборник статей и материалов. М., 1965, 3—15.

писные книги"[28]. Правда, проф. С. А. Никитин не подтверждает свой перечень ни анализом „Истории славяно-болгарской" , ни ссылками на какие-либо иные источники информации. Однако, если посмотрим, какие виды источников о древней истории Болгарии могли в принципе сохраниться в рукописях, и если примем во внимание содержание „Истории", то гипотезу С. А. Никитина о богатой источниковедческой базе труда Паисия можно признать не лишенной правдоподобия. Также и В. Д. Андреев, указав на использование Паисием в качестве основных источников сочинений Орбини и Барония, толкует о предпринятом им „аналитическом обзоре" доступных ему „житийных, богословских, апокрифических и светских источников по гражданской истории Болгарии"[29]. Этот вывод тоже, очевидно, следует отнести к области гипотез. И. И. Калиганов еще более расширяет источниковую базу „Истории славяноболгарской". „Основными источниками, — пишет исследователь, — Паисию послужили русские переводы сочинения римского кардинала Цезаря Барония („Деяния церковные и гражданские". М., 1719) и Мавро Орбини („Книга историография", СПб., 1722). Помимо них книжник использовал русские прологи, болгарские жития, поучения, похвальные слова, грамоты и множество других отечественных источников. Он проделал огромную работу, собирая по крупице отрывочные сведения об истории своего народа в афонских чонастырях, на территории самой Болгарии и Австрии"[30]. И. И. Калиганов считает возможным даже предположить, что число источников, использованных Паисием, „по-видимому, исчисляется не десятками, а сотнями". „Не все источкики, — пишет далее автор, — в равной мере нашли отражения в „Истории славяноболгарской". Иногда от них осталась лишь одна строчка или одно имя: царя, хана или национального святого. Поражает воображение размах собирательской деятельности Паисия. Сведения о родной истории он накапливал в продолжение двух лет"[31]. Если это высказывание И. И. Калиганова принимать серьезно, то современному историку, имеющему в своем распоряжением каталоги, описи и многие другие виды информационных материалов об источниках, остается только позавидовать хилендарскому монаху, сумевшему найти „за два года" „сотни" источников для своего сочинения и сделать это в ту эпоху, когда болгарские и другие славянские рукописи сжигались и уничтожались фанариотами или гнили в монастырских подвалах, а грамотные болгары „стыдились своего языка и происхождения"!

Итак, по мере изучения „Истории" Паисия некоторые советские исследователи „расширяют" и „уточняют" источниковую базу этого произведения. К сожалению, однако, они не добавляют никаких аргументов и доказательств действительного использования Паисием „десятков" или даже „сотен" источников. Такие доказательства можно добыть лишь на основе текстового анализа всей „Истории славяно-болгарской" — подобно тому, как это сделано А. Н. Робинсоном в отношении некоторых ее частей, а именно двух предисловий.

Что касается *метода* работы Паисия, то больших разногласий по этому вопросу в советской литературе нет. А. Н. Робинсон отметил, что Паисий свободно относился „к цитации источников"[32], определил его метод (по аналогии с методом написания русских и сербских сочинений XVII—XVIII вв.)

---

[28] С. А. Никитин. Паисий Хилендарский..., с. 10.
[29] В. Д. Андреев. Указ. соч., 52—53.
[30] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 188.
[31] Там же, с. 190.
[32] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 68.

как „компилятивно-иллюстративный“[33]. Также и С. А. Никитин указывает, что Паисию свойственно летописно-библейское начало исторического повествования и отсутствие критики источников[34].

Несколько отличаются суждения В. Д. Андреева, видящего у Паисия „элементы научно-историографического метода“, сочетающиеся с „традиционно-богословским и одновременно народным, стихийно-диалектическим использованием поступательного хода исторического процесса“[35]. И. К. Калиганов, признавая Паисия компилятором, полагает, что от средневековых компиляторов „его отличает крайняя избирательность и поразительная настойчивость поиска наиболее подходящей литературы“[36]. К сожалению, это утверждение не подкреплено фактами. Более того, несколькими строками ниже И. И. Калиганов пишет: „Подобно средневековым авторам, он (Паисий — Л. Л.) использует прием литературной аппликации. Так же, как Иоанн Экзарх в „Шестодневе“ или анонимный составитель „Изборника“ царя Симеона, Паисий вставляет в тексты компилируемых источников свои замечания, соображения, рассуждения, окаймляет их своим призывами“[37]. Отсюда можно сделать вывод, что Паисий придерживался в основном традиционного, выработанного еще в средние века метода исторической работы.

В советской историографии исследовался также вопрос о концепции „Истории“ Паисия и о ее научности с точки зрения фактического материала, содержащегося в ней. Н. С. Державин в связи с этим заявляет: в своей исторической концепции Паисий стоит на провиденциалистской точке зрения, т. е. „рассматривает исторический процесс, как действие управляющего царствами мира божественного промысла“[38]. Касаясь далее содержания изложенных Паисием фактов, ученый отмечает, что „исторические оценки автора отличаются крайней примитивностью и не идет дальше подчеркивания храбрости, военных успехов, побед, разгромов неприятельского войска, завоевания и захвата новых территорий“[39]. Разбирая главу „Истории“ под названием „О учителях словенских“, Н. С. Державин указывает, что „фактическая сторона жизни и деятельности Кирилла и Мефодия изложена Паисием в крайне искаженном виде“[40]. Оценивая всю совокупность фактов, имеющихся в сочинении Паисия, Н. С. Державин приходит к выводу: „Как исторический труд, „История славяно-болгарская“ . . . не представляет собою сейчас никакой научной ценности. Ее автор не обладал необходимыми для историка данными. Поэтому и оценивать работу Паисия как научный труд не приходится“[41].

Провиденциалистскую позицию Паисия подробно разбирает А. Н. Робинсон. „Паисию, как и всем славянским историографам, — пишет он, — был свойственен христианский провиденциализм. . . В качестве направляющей силы исторического процесса, кроме бога, в архаических сочинениях славянских историографов выступает обычно дьявол“[42]. Паисий в этом смысле не исключение. Но у него провиденциализма получает своеобразную направленность. „По его представлениям исторические победы болгар одерживались тогда, когда „воля божья“ проявлялась в виде народного едине-

---

[33] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 69.
[34] С. А. Никитин. Указ. соч., 11—12.
[35] В. Д. Андреев. Указ. соч., с. 154.
[36] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 190.
[37] Там же.
[38] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 96.
[39] Там же, с. 99.
[40] Там же.
[41] Там же, с. 107.
[42] А. Н. Робинсон. Указ. соч., 98—99.

ния"[43]. Поэтому автор считает, что провиденциализм Паисия был проявлением „не феодального, а своеобразного национально-демократического сознания начала переходного периода"[44]. Как и Н. С. Державин, А. Н. Робинсон указывает на то, что Паисий идеализировал прошлое болгарского народа[45]. Ученый также признает, что „в плане исторической фактологии" оценка сочинения Паисия как ненаучного совершенно справедлива[46]. Но одновременно точку зрения в ненаучности „Истории" Паисия А. Н. Робинсон объявляет антиисторической, считая, что научность этого произведения некоторые новейшие историки определяют с позиций современности.

Разумеется, было бы антиисторично предъявлять те или иные требования к сочинению XVIII в. с позиций веков XIX или XX. Однако „некоторые историки", высказывая свое мнение о сочинении Паисия, имели в виду соответствие его знаний и метода как раз уровню исторической науки XVIII в. Так, Н. С. Державин, мнение которого приведено выше, писал: „конечно, было бы неуместным предъявлять к болгарскому историку, православному монаху середины XVIII в., выросшему и воспитавшемуся в ужасающей обстановке разлагающегося феодализма и фанариотских насилий над родною национальностью, не получившему никакого образования и питавшему свой научный кругозор главным образом старыми болгарскими и сербскими летописями, да старой русской литературой вроде сочинений Симеона Полоцкого, Стефана Яворского, Дмитрия Ростовского и т. под., которые имелись в библиотеках славянских афонских монастырей, — предъявлять требование, чтобы в своих исторических воззрениях . . . он мог подняться выше того культурного уровня", который создала „удушливая обстановка" в Болгарии того времени[47]. На наш взгляд, эту оценку следует понимать как тезис о несоответствии сочинения Паисия уровню исторических произведений именно XVIII в. Ценность же сочинения болгарского историка XVIII столетия заключалась в национальной идее, которая была демократической, народно-освободительной, что и подчеркивает Н. С. Державин.

С. А. Никитин, как и А. Н. Робинсон, считает оценку труда Паисия как ненаучного антиисторичной. Однако в его дальнейших рассуждениях обнаруживается противоречие. С одной стороны, он совершенно справедливо полагал, что при критике Паисия следует учитывать уровень науки XVIII в.; не менее справедливо и указание С. А. Никитина на то, что Паисий не знал других работ западных авторов кроме Орбини и Барония, и что он даже „не мог отыскать больше"[48]. Но ведь книги Орбини и Барония написаны на рубеже XVI и XVII столетий и лишь переведены на русский язык в начале XVIII в. Не подлежит сомнению, что за период с начала XVII до второй половины XVIII в. исторические знания о славянах значительно выросли качественно и количественно. Например, история немецкой славистики показывает, что знания о славянах в XVIII в. далеко выходили за рамки сведений, содержащихся в сочинении Орбини, а взгляды историков эпохи Просвещения (ведь именно в эту эпоху писал свое произведение Паисий) на историю и методы ее изучения значительно отличались от тех, которые изложены в книге Барония. Освещение исторического процесса „по библейской схеме", „с потопа", как у Паисия, в передовой европейской науке второй половины XVIII в. считалось анахронизмом. В связи с этим, нельзя не согласиться с

[43] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 99.
[44] Там же, с. 100.
[45] Там же, 131—132.
[46] Там же, с. 10.
[47] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 96.
[48] С. А. Никитин. Указ. соч., с. 4.

формулировкой И. И. Калиганова, который считает, что сочинение Паисия „уходит корнями в позднее средневековье в буквальном и переносном смысле. Границы между оригинальным и компилятивным в нем, как и в других средневековых памятниках, еще условны“[49].

Все советские исследователи „Истории“ Паисия совершенно справедливо отмечают *публицистичность* этого произведения. Так, в „Истории Болгарии“ говорится, что оно „представляет собой публицистический трактат, опирающийся на исторические данные. Паисий призывает болгар бороться за свою национальную жизнь, культуру и государственность“[50]. В. А. Андреев также отмечает, что Паисий обнаруживает „незаурядные свойства публициста, его речь эмоциональна, в ней звучит негодование, гордость, патриотическое воодушевление“[51]. На особенности публицистического жанра, созданного Паисием, указывает и Калиганов. „История“ Паисия, — говорит он, — не была воззванием, прокламацией или манифестом по своей форме в современном смысле этих слов. Отдельные ее положения не скомпонованы в одном месте, а рассеяны по всему тексту и выступают из глади комментируемых источников как островки. Однако они настолько отчетливы и проникнуты таким публицистическим началом и пафосом, что заметны уже при первом взгляде“[52].

Публицистическая форма произведения Паисия объясняется задачами, которые он перед собою ставил. В определении этих задач и их оценке советские исследователи единодушны. Н. С. Державин замечает, что основные целевые установки Паисия „направлены к тому, чтобы путем аппеляции к здравому смыслу и национально-историческому прошлому болгарского народа разбудить в нем национальное сознание, поднять его национальную гордость и тем самым вывести его на путь борьбы за свое культурное и политическое национальное самоопределение“[53]. И в другом месте своей работы ученый отмечает, что „автор „Истории“ ставит своею задачей — вызвать народ на борьбу за независимую национальную территорию, мыслимую в рамках независимой национальной государственности, и за права национального языка, и тем самым обеспечить ему нормальное политическое и культурное существование. Этою основною агитационно-политической задачей, красной нитью проходящей через весь труд Паисия, обусловливается и форма, и содержание его исторического труда, т. е. и его национал-патриотическая экзальтация, и лирический пафос, и его идеализация народа и его национально-политического прошлого“[54]. Это определение задачи труда Паисия повторяется в работе Н. С. Державина неоднократно и подтверждается цитациями из „Истории“.

Та же мысль высказывается и в работе А. Н. Робинсона, по словам которого, „программа Паисия заключалась в призывах к возрождению всего того, что, по его мнению, было необходимо для самостоятельной жизни Болгарского государства, и что утратилось в нём в результате турецкого завоевания и греческого влияния. Объективно эта программа была обращена к современности и к будущему“[55]. Для выполнения поставленных в „Истории“ задач Паисий использовал ряд публицистических приемов, в том числе призыв к *сохранению и возрождению народного языка*. Этой проблеме также от-

[49] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 188.
[50] История Болгарии. Т. 1. М., 1954, с. 242.
[51] В. Д. Андреев. Указ. соч., с. 53.
[52] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 190.
[53] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 98.
[54] Там же, с. 100.
[55] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 95.

водится значительное место в трудах советских исследователей. Н. С. Державин приводит большие выдержки из „Истории", показывая, что Паисий резко упрекал ренегатов родного народа и языка, призывал учиться на родном языке, любить его[56]. А. Н. Робинсон констатирует, что Паисий „мечтал об обучении болгар на болгарском языке и о признании неоспоримых прав родного языка во всех сферах жизни. Яростно нападая на тех болгар, которые обращались к греческой культуре и политике, пренебрегали своим языком и традициями, он напоминал им о прошлом"[57]. А. Н. Робинсон, как и Державин, подкрепляет свои суждения ссылками на „Историю славяно-болгарскую". Далее, С. А. Никитин отметил стремление Паисия воодушевить болгарский народ идеей возрождения, призыв к „любви и уважению к своему роду и языку"[58]. Наконец, в одной из статей Г. К. Венедиктова читаем: „. . . в „Истории славяно-болгарской" Паисия Хилендарского . . . задача сохранения и возвышения родного языка, обучения на этом языке теснейшим образом увязывается с необходимостью борьбы за освобождение от греческого духовного гнета и за национальное просвещение, за утверждение национального самосознания и сохранение нацианальной самобытности. Паисий с гневом говорит о тех болгарах, которые отступили от своего рода и языка и стыдились называться болгарами. . . Паисий, таким образом, хорошо понимал, что подобное отношение к родному языку наносит национальным интересам болгарского народа огромный ущерб"[59].

Исследователи не оставили без внимания и особенности *языка Паисия*. Н. С. Державин посвящает в своей работе этому вопросу специальный раздел. „Язык Паисия, — пишет ученый, — своеобразный искусственный язык болгарской письменности конца XVIII — начала XIX вв. . . . В основе своей язык Паисия — простой болгарский народный язык юго-западного диалекта, но . . . в своих грамматических формах, в лексике и правописании он в значительной степени обезличен привходящими в него сторонними элементами: церковнославянским, русским и сербским". Продолжая характеристику языка „Истории", Н. С. Державин приводит много конкретных примеров того, как в этом языке „параллельно и произвольно функционируют формы болгарского живого языка и формы русско-церковнославянского или славянского языка"[60]. И. И. Калиганов считает, что Паисий впервые „идеологизировал" использование элементов живого разговорного языка, которое ранее было стихийным, сумел найти оправдание процессу приближения письменного языка к разговорному, выступил в защиту этого процесса. По мнению И. И. Калиганова, Паисий „намеренно вводил в повествование просторечные обороты, тюркизмы и легкие для восприятия грамматические конструкции, желая расширить круг читателей", поскольку писал для простых людей — „землекопов, пахарей и пастухов", из которых, по его собственным словам, и состоял болгарский народ[61].

Большое внимание в советской историографии уделяется вопросу *о распространении „Истории славяно-болгарской"* в Болгарии и других странах. О ее популярности подробно пишет Н. С. Державин, которому было известно 40 списков сочинения. „Один из знаменитых списков. . ., — пишет ученый, — в расширенной редакции, принадлежащий авторству Спири-

---

[56] Н. С. Державин. Указ. соч., 97—98.
[57] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 94.
[58] С. А. Никитин. Указ. соч., с. 9.
[59] Г. К. Венедиктов. О создании литературного языка как предпосылке упрочения национального единства болгар в XIX в. — Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1981, с. 151.
[60] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 108, 109.
[61] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 191, 192.

дония Иеросхимонаха и относящийся к 1792 г., хранится в Ленинградской Публичной библиотеке (имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Л. Л.). Другой, более позднего происхождения, известный под именем Венелинского списка 1838 г., хранится в Ленинской библиотеке в Москве"[62]. Далее Державин упоминает о первой публикации труда Паисия в 1844 г., о двух последующих изданиях — 1885 и 1893 г., осуществленных русским ученым А. В. Лонгиновым, о переизданиях и публикации в 1914 г. „первооригинала" болгарским историком Йорданом Ивановым, нашедшим в Зографском монастыре на Афоне в 1906 г. черновик труда Паисия[63]. Н. С. Державин указывает и на то, что первым ученым, давшим науке сведения о Паисии, был русский профессор В. И. Григорович. Имеются в работе Державина и данные о публикации отдельных отрывков из „Истории", осуществленных как русскими так и болгарскими исследователями[64]. В „Истории Болгарии" отмечено, что Паисий и сам распространял свою книгу, а кроме того ее переписывали и многие другие, что в течение нескольких десятилетий это было „самое популярное в Болгарии литературное произведение", что в 1765 г. священник г. Котел Стойко Владиславов, которого Паисий познакомил с „Историей", переписал ее и положил список в церкви для ознакомления, надписав на нем, что укравший его будет проклят „богом и 12-ю апостолами"[65]. А. Н. Робинсон также указал на популярность произведения Паисия и на тот факт, что „История" продолжала переписываться и после ее издания, вплоть до 1882 г.[66]. В 1963 г. Г. К. Венедиктов сообщил о неизвестном ранее списке „Истории", найденном им в отделе рукописей Государственного исторического музея в Москве в 1960 г.[67]. Автор дал археографическое описание рукописи и высказал предположение о ее возникновении не позднее 1873 г.[68]. Вместе с тем, Венедиктов отметил, что ко времени написания его статьи науке известно 34 списка и 18 переделок „Истории", а кроме того более десятка трудов подобного жанра, написанных под бо́льшим или меньшим влиянием Паисия[69]. Постепенно сведения о распространении сочинения Паисия среди болгар в XVIII—XIX вв. обогащаются новыми данными. В 1982 г. И. И. Калиганов отмечает: „История славяно-болгарская" переписывалась в Болгарии по XIX в. включительно и известна более чем в 60 списках. По своей популярности произведение Паисия не имеет себе равных в болгарской рукописной традиции середины XVIII—XIX веков"[70]. Популярность произведения Паисия советские историки объясняют наличием в нем идей, отвечающих интересам всех слоев болгарского народа, страдавших от национального и социального угнетения. Идеи Паисия стали образцовыми задолго до начала болгарского национального движения, которое впоследствии и взяло их на свое вооружение. Так, И. И. Калиганов объясняет популярность произведения Паисия тем фактом, что оно отражало „устойчивые интересы всех социальных слоев болгарского общества в течение длительного времени", причем „не последнюю роль сыграла и сама форма „Истории славяно-болгарской"[71].

---

[62] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 90.
[63] Там же, с. 91.
[64] Там же.
[65] История Болгарии. Т. 1, с. 243.
[66] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 51.
[67] Г. К. Венедиктов. Неизвестный список „Истории словеноболгарской" Паисия Хилендарского. — В: Славянский архив. М., 1963, 203—214.
[68] Там же, с. 205.
[69] Там же, с. 203.
[70] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 193.
[71] Там же.

Значительную эволюцию в советской историографии претерпели мнения о том, *чьи* (каких конкретных слоев болгарского общества) *интересы* отражали идеи, заложенные в „Истории". Н. С. Державин считал Паисия идеологом болгарской буржуазии, интересы которой и отражал и защищал, тем человеком, который первым сформулировал „основное содержание национально-освободительного движения болгарской буржуазии", так что „труд Паисия явился первым программным политическим выступлением болгарской национальной буржуазии, первым вызовом, брошенным ею во имя классовых интересов своему противнику — греческой буржуазии и султанскому правительству"[72]. По мнению того же исследователя, буржуазия в Болгарии к середине XVIII в. „поднялась", „выросла", „осознала себя уже как класс, как мощную силу", а Паисий на страницах своей „Истории" дал четкую формулировку передовых лозунгов национальной буржуазии, „достаточно к тому времени уже окрепшей и хорошо материально и идеологически вооруженной для того, чтобы смело бросить вызов своему классовому противнику и вступить с ним в открытый бой". И далее: „Паисий — это голос новой социальной силы, выросший в национальных недрах болгарского народа и через Паисия мобилизующий боевые национальные силы для борьбы за свои классовые интересы"[73]. В работе Н. С. Державина имеется и еще ряд высказываний, квалифицирующих Паисия как „типичного идеолога подымающейся буржуазии".

Точка зрения Н. С. Державина не была следствием глубокого анализа социально-экономического развития Болгарии XVIII в. Автор не приводит аргументов, подтверждающих наличие развитой буржуазии в Болгарии середины XVIII в. Он этого вопроса не исследовал сам и не ссылается на труды каких-либо других ученых. Как отмечалось в позднейшей литературе, источником столь искусственной теории были положения статей И. В. Сталина по национальному вопросу, в которых речь идет и о зарождении национального движения в Западной Европе, Австро-Венгрии и России. По мнению Н. С. Державина, эти положения „целиком и полностью характеризуют" социально-экономическую ситуацию в Болгарии XVIII в. Те места „Истории славяно-болгарской", где Паисий выражает глубокую ненависть к эллинизирующейся болгарской буржуазии и клеймит ее кличкой „отцеругатели", Н. С. Державин просто игнорирует, т. к. эти элементы источника противоречат его теории.

Тем не менее, точка зрения Ш. С. Державина разделялась и некоторыми другими советскими авторами. В „Истории Болгарии" читаем:„ „История славяно-болгарская" представляла собой первый призыв к национальному возрождению. Это было первое заявление о себе и своих правах пробудившейся молодой болгарской буржуазии"[74]. Взгляд Н. С. Державина на Паисия как идеолога формирующейся буржуазии повторяется и в работе В. Д. Конобеева, опубликованной на болгарском языке[75]. Это было в 1972 году!

С критикой позиции Н. С. Державина выступил в 1963 г. А. Н. Робинсон, отметивший, что толкование Паисия как „типичного идеолога подымающейся национальной буржуазии" не вытекает из содержания „Истории славяно-болгарской", что буржуазии, стремящейся к национальному освобождению, тогда в Болгарии не было, а зарождающиеся буржуазные элементы эллинизировались и денационализировались во имя торговых и других материальных интересов. Пайсий, как отмечает исследователь, подверг

[72] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 65.
[73] Там же, с. 102, 107.
[74] История Болгарии. Т. 1, с. 243.
[75] В. Д. Конобеев. Българското национално освободително движение: идеология, програма, развитие. С., 1972, 59—77.

эти элементы очень резкой критике именно для того, чтобы попытаться вернуть их на путь болгарского национального развития. Призыв Паисия к национальному пробуждению, по мнению А. Н. Робинсона, „не носил социально-ограничительного характера . . . Паисий мыслил не социально-политическими, а религиозно-историографическими категориями. Свои идеалы он развивал в общенародном (общенациональном), а не в социально-корпоративном направлении. . . Поэтому едва ли могуть быть исторически обоснованными предположения о том, что Паисий выступал в качестве идеолога какого-либо одного класса, . . . осознавшего свои интересы, . . . и что он сочинил свою „Историю“ для борьбы за эти интересы. Такое условное и модернизированное социологическое построение не соответствовало бы реальной социально-исторической обстановке и духовному облику, а главное — содержанию его „Истории““[76]. Программа Паисия не содержит никаких буржуазно-республиканских, философско-материалистических или естественно-научных идей, характерных для буржуазно-демократических движений в Западной Европе XVII—XVIII вв. Для этих идей не было основ в окружавшей Паисия среде[77]. Этим заключением А. Н. Робинсон, на наш взгляд, ответил на поставленный им же вопрос о том, почему между Паисием и его последователями в Болгарии прошло не менее полустолетия. Ведь история знает немало примеров тому, как идея, порожденная одной личностью, не встречает сочувствия в окружающей среде, а нередко вызывает и враждебное отношение этой среды и к новой идее, и к личности.

В связи с этим нельзя не согласиться с заключением А. Н. Робинсона, что Паисий „заметно опередил свое время“[78]. Действительно, национально-освободительные идеи Паисия были взяты болгарским обществом на идеологическое вооружение лишь в первой трети XIX в. В XVIII в. они могли быть поняты только единицами типа Софрония Врачанского. Общественная среда либо ничего не знала об этих идеях, либо была к ним равнодушна. Ведь не случаен и тот факт, что основная масса списков „Истории славяно-болгарской“ относится к XIX в.

В целом критика теории Державина Робинсоном была объективной, и его точка зрения, безусловно, более научна: Паисий выступал в интересах всех слоев болгарского народа, которые страдали от турецкого и греческого гнета и хотели от него освободиться. Такого же мнения придерживается и И. И. Калиганов. „Неразвитость идеологической жизни в болгарской литературе XVII — первой половины XVIII вв., — пишет он, — имела результатом необычный феномен, каким является „История славяно-болгарская“. В ней отразилась программа (национальный язык, национальная церковь, национальное государство), которая отражала чаяния всех социальных слоев болгарского общества: крестьян, мелких и крупных ремесленников, землевладельцев, торговцев и духовенства“[79]. Автор считает, что специфика „Истории славяно-болгарской“, как идеологического источника, состоит именно в нерасчлененности по классовому признаку.

Весьма плодотворно изучался в советской историографии вопрос *о месте Паисия* в ряду других славянских историков его времени. Н. С. Державин констатировал, что Паисий был новатором в исторической науке, ее основоположником у болгар[80]. Он также выразил несогласие с точкой зрения некоторых ученых XIX и начала XX вв., в том числе И. В. Ягича, утверж-

[76] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 92, 93.
[77] Там же, с. 95.
[78] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 96.
[79] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 189.
[80] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 96.

давших, что Паисий написал свое сочинение под влиянием сербского историка XVIII в. Ивана Раича (1726—1801)[81]. С. А. Никитин посвятил сравнению Паисия с современными южнославянскими историками специальную статью[82], в которой поставил вопрос об общих и отличительных чертах в сочинениях Г. Бранковича, И. Раича и Паисия. Отметив общую исходную позицию Раича и Паисия, которой, по мнению С. А. Никитина, является патриотизм, автор далее показывает разницу между Раичем и Паисием в понимании задач истории. Вскрыто различие и в социальном существе идей Раича и Паисия: первый лоялен к феодальной габсбургской империи, тогда как второй объективно призывает к разрушению феодального турецкого режима, а с ним и национального угнетения[83]. Далее С. А. Никитин отмечает, что И. Раич сумел порвать с летописно-библейским началом исторических повествований, которое остается в трудах Бранковича и Паисия. Сравнение взглядов трех писателей на задачи истории, свойственных им приемов исторической критики, манеры использования источников, способов построения ими исторического повествования приводят С. А. Никитина к выводу о близости всех трех авторов и о „по существу одинаковом" их научном уровне. Но, как показано далее, объем фактических сведений у Раича и Бранковича больше, чем у Паисия, а особенностью „Истории славяно-болгарской" является ее возрожденческий пафос, демократизма изложенных в ней воззрений, так что это произведение отличается от трудов других южнославянских историков своей прогрессивностью[84].

Значительные заслуги в определении места Паисия среди других славянских писателей принадлежат А. Н. Робинсону, который сравнил „Историю" со множеством сочинений XVII—XVIII вв. — русских, украинских, сербских, а также некоторых польских в русском переводе. Выяснение близости и различий между всеми этими сочинениями, в круг которых включен и труд Паисия, проделаны на основе скрупулезного источниковедческого анализа, с большой научной тщательностью.

Конечно, следует учитывать, что А. Н. Робинсон подошел к своей задаче прежде всего как филолог, что подчеркивает и он сам. Вероятно, поэтому у историка его работа вызывает некоторые вопросы и возражения. Например, не вполне ясно, как следует понимать широко используемый автором термин „славянская историография". Историку кажется очевидным, что так должна именоваться историография, возникшая в различных славянских странах, независимо от языка написания отдельных конкретных работ, каковым может быть, скажем, и латинский. Однако, судя по отбору А. Н. Робинсоном объектов для анализа, он, вероятно, разумеет под „славянской историографией" труды, написанные на церковно-славянском языке (естественно, в различных вариантах последнего). Этот признак отбора не кажется правомерным — по крайней мере, для историка, обращающего главное внимание не на язык произведений, а на их содержание. Правда, А.Н. Робинсон декларирует свое понимание „славянской историографии" как категории, которая „при всем различии своих конкретных проявлений приобретает в основных *идеях* (подчеркнуто мною. — Л. Л.), методах и формах характер международного течения общественной мысли и литературы"[85]. Однако материал работы не подкрепляет такого понимания, поскольку основной для отбора остается все-таки язык. Не случайно в анализе отсут-

[81] Н. С. Державин. Указ. соч. 84—85.
[82] С. А. Никитин. Указ. соч.
[83] Там же, с. 9.
[84] Там же, 14—15.
[85] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 11.

ствуют чешские и польские труды, написанные на латинском, немецком, чешском, польском языках.

Представляется далее противоречивым понимание А. Н. Робинсоном термина „славянское Возрождение", вынесенного в заглавие работы. Думается, что противоречие возникает из-за отсутствия в книге четкого логического определения этого термина в трактовке автора. Неясным остается соотношение рассматриваемого понятия и широко распространенного в литературе выражения „национальное Возрождение", применяемого именно к славянским народам. Из контекста работы А. Н. Робинсона можно заметить, что эта нечеткость отражается как на хронологическом, так и на территориальном толковании понятия „славянское Возрождение". Так, текст „Введения" к работе оставляет впечатление, что автор разумеет под „славянским Возрождением" процесс, проходящий „в период формирования славянских наций, в переходный период от феодальной к буржуазной общественной формации"[86]. Значит, имеется в виду вторая половина XVIII и XIX вв.?[87] Но тогда почему в работе рассматриваются произведения гораздо более раннего периода, а именно XVI — начала XVIII вв.? Судя по „Введению" (да и вообще по нашим привычным представлениям), они вовсе не входят в хронологические рамки национального возрождения славянских народов.

В территориальном аспекте понятием „славянское Возрождение" принято обозначать определенные исторические процессы, проходившие у славянских порабощенных народов, но никак не в России, на которую обращено главное внимание А. Н. Робинсона. Таким образом, мы полагаем, что автора можно упрекнуть, по меньшей мере, в нечеткости терминологии, а отсюда и в том, что название его работы обещает читателю больше, чем дает само исследование. Однако в целом оно является достижением советской историографии, учитывая те положительные стороны, на которые указано выше (пусть даже сопоставление „Истории" с русским переводом Баронiя в значительной мере опирается на работы В. Велчева).

Наиболее определенные суждения советских историков о том *положении*, которое занимают „История славяно-болгарская" и ее автор в национальном Возрождении *Болгарии* и развитии ее культуры во второй половине XVIII и в XIX вв. Высказывания советских историков по этим вопросам однозначны. Почти вся советская историография, начиная с работы Н. С. Державина, считает хилендарского монаха родоначальником болгарского Возрождения[88], а его „Историю" — началом нового этапа национально-освободительного движения в Болгарии, первым призывом к болгарскому народу выступить за свою культуру и государственность[89]. Паисий был первым просветителем в истории болгарского национального Возрождения, первым выступил в защиту национальных духовных ценностей[90], стал зачинателем новой болгарской литературы и историографии[91]. Подчеркивается, что во всех этих сферах, как и в идеология болгарского национального Возрождения, Паисий намного опередил свою эпоху. „Фигура Паисия на фоне национального Возрождения выглядит гигантской" — отмечает И. И. Калиганов[92]. Все

---

[86] А. Н. Робинсон. Указ. соч., с. 11.

[87] В качестве примера обычного понимания термина „национальное Возрождение" в применении к славянским народам приведем хотя бы только что вышедшую работу: А. С. Мыльников. Культура чешского Возрождения. Л., 1982, с. 3.

[88] Н. С. Державин. Указ. соч., с. 112.

[89] История Болгарии. Т. 1, с. 242.

[90] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 181 и 193.

[91] В. Д. Андреев. Указ. соч., с. 52.

[92] И. И. Калиганов. Указ. соч., с. 188.

приведенные характеристики представляются обоснованными и справедливыми. Однако, очевидно, признание заслуг Паисия перед болгарским народом не должно превращаться в апологетику. Исследователь должен, разумеется, стоять на почве фактов, руководствоваться чувством историзма, а не собственными эмоциональными побуждениями. На наш взгляд, это азбучное правило не выдержано в работе Г. Д. Вервеса, который характеризует Паисия как „философа и энциклопедиста“[93]. Но ведь Паисий не создал никакой философской системы и вовсе не обладал сведениями во всех областях естественных и гуманитарных знаний, что характерно для ученых и культурных деятелей, именуемых энциклопедистами. Паисий написал одно сочинение, в котором простым языком выразил скорбь по поводу отчаянного положения своего народа, дав ему практический совет — бороться за избавление от рабского состояния. Величие и прогрессивность Паисия именно в том и состоят, что он обратился к живому народу и его практическим потребностям, а не оперировал абстрактными философскими категориями.

Подводя итог краткому анализу советской историографии о Паисии Хилендарском и его „Истории славяно-болгарской“ за 40 лет развития этих изучений, отметим, что в работах советских историков нашли отражение практически все важные вопросы, связанные с изучением личности Паисия и его труда, предложена научная оценка исторического значения этого феномена болгарской истории. По работам советских историков можно проследить и за процессом познания всей совокупности вопросов, связанных с Паисием и его трудом — через преодоление схематических, ошибочных построений к наиболее объективным и научным выводам. Особенно хотелось бы подчеркнуть, что все советские исследователи, работы которых использованы в настоящем обзоре, характеризуют Паисия с неизменной симпатией, выделяя его заслуги перед болгарским народом.

Paisius von Chilendar und seine „Istorija slavjanobolgarskaja“ im Licht der sowjetischen Geschichtschreibung

L. P. Lapteva (Moskau)

(Zusammenfassung)

Der vorerwähnte Beitrag ist eine objektive Übersicht der Erfolge, die von sowjetischen Paisius-Forschung gebucht werden konnten. Die Verfasserin hebt die Werke solcher hervorragender Bulgarien-Forscher wie z. B. N. S. Derjavin, A. N. Robinson u. an. hervor, und stösst gleichzeitig bis zu neueren Eruirunden der letzten Jahre, die von jungen Wissenschaftlern wie z. B. Igor Kaliganov, stammen, vor. Sehr gut umrissen sind die einzelnen Beiträge der jeweiligen Autoren. Unparteiisch aufgezeigt werden nicht nur die entsprechenden Beiträge, sondern auch Jenes, das aus diversen Gründen zu keiner vollen oder überhaupt keiner Klärung bei den Untersuchungen über Paisius, gelangte.

[93] Г. Д. Вервес. Связи и взаимодействия славянских национальных культур как фактор прогресса. — В: Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. М., 1978, с. 272.

Руската книга в българските библиотеки от края на XIX век като литературен „посредник“

Жак Ескенази

В типологията на литературните връзки съществува явление, което изследователите отбелязват с термина *посредник* (transmetteur, intermediaire). Посредниците биват индивидуални и групови (колективни). Към последните спадат и библиотеките. Съветският автор П. Р. Заборов отделя особено внимание на третата литература в контактите между две литератури — т. нар. литература-посредник.[1] С това изследване се опитваме да навлезем с емпиричен материал в същността на въпроса за ролята на чуждата (в дадения случай — руската) книга в българските обществени библиотеки като посредник при възприемането на литературните ценности на трети страни.

Обикновено литературоведите се ограничават с изследване на личните библиотеки на писателите. Личната библиотека, посочва Н. Ф. Белчиков, „отразява преди всичко книжовните интереси на писателя, неговата ерудиция, кръгозор“[2]. Редица проучвания в съветското литературознание изясниха ролята на личните библиотеки в творчеството на отделни руски и съветски класици. Но с това литературният процес не се изчерпва. Взаимопроникването, творческите контакти и въздействия между две и повече литератури могат да се изследват и на друго — институционално равнище, което избрахме по няколко причини. Първо, у нас липсват изследвания върху личните писателски библиотеки. Второ, нито една лична библиотека не може да даде онова богатство от информация по интересуващия ни въпрос, както съществуващата документация за българските обществени библиотеки. В края на миналия век излизат редица каталози — на Народната библиотека в София (1900), Народната библиотека в Пловдив (1885), градската библиотека във Варна (1888—1889 и 1894), библиотеките на Офицерските събрания в Шумен (1888—1896) и Пловдив (1888—1889), библиотеките на 16 пълни гимназии, 6 педагогически и едно търговско училище (1896—1897), с продължения в по-късни години). Започва издаването на подробна библиотечна статистика, която включва данни за налична, набавена и ползувана литература — вкл. по езици и отрасли на знанието. В нашата работа са използу-

[1] Н. Р. Заборов. „Литература-посредник“ в истории русско-западных литературных связей XVIII—XIX вв. — В: Международные связи русской литературы. М.—Л., 1963, 64—85; Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, 299—300. Срв.: А. Дима. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977; Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979; В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1977.

[2] Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. М., 1965, с. 134.

вани всички тези печатни източници, както и инвентарните книги на Университетската библиотека от миналия век. Те, надяваме се, ще хвърлят обилна светлина върху изследвания въпрос. За удобство печатните каталози и други материали цитираме еднократно — при първото споменаване. Това облекчава четенето и възприемането на приведените данни.

Руската книга в оригинал съпътствува културното развитие на България още в Средновековието, когато е много силно обратното въздействие — на българската култура върху руската. Възраждането внася нови измерения в нарастване ролята на руската книга в България.[3] След Освобождението се стига до своеобразен „взрив" в разпространението на оригиналната руска книга у нас. Върху този процес редица фактори въздействуват благоприятно. На първо място е етническото родство и езиковата близост между българския и руския народ. На второ място влияят политически причини: двата братски народа имат много общи моменти в своята историческа съдба, особено в борбата срещу чуждите завоеватели. А в тази борба ролята на близката култура като стимул за развитието на собствената култура, вкл. и като оръжие срещу асимилаторската политика на завоевателя, е от съществено значение. На трето място — българската интелигенция от 50-те години на миналия век, та чак до първите години на нашето столетие в по-голямата си част получава образование в Русия. Тя активно възприема и популяризира в нашата страна руската култура. На четвърто място е въвеждането на руския език като учебен предмет в българските училища. Като се почне от Найден Геров (1846) и се стигне до 9. IX. 1944 г. руският език неизменно фигурира в програмите на нашите гимназии и педагогически училища. На пето място, дори тази част от българската интелигенция, която не преминава през руските учебни заведения, става активен „потребител" и разпространител на руската култура в България. Във връзка с това е достатъчно да споменем имената на такива изтъкнати представители на нашата литература като П. Р. Славейков, Ив. Вазов, З. Стоянов, К. Величков, П. П. Славейков, Г. Бакалов и пр.[4]

Българските библиотеки след Освобождението широко набавят литература на руски език. В първата година на съществуването си Народната библиотека в София е притежавала само 5350 тома литература, от които едва 524 тома — на български език, 2603 тома — на руски, 1527 тома — на немски, 401 тома — на френски, 113 тома — на чешки, 95 — на английски и пр.[5] По езиков признак литературата на руски език се нарежда в повечето български библиотеки от края на XIX в. на второ място. Заетата литература посочва същите рангове. Интелигенцията и учащите се — основният читателски контингент — са предпочитали руската книга пред по-слабо представените заглавия на френски, немски и английски език. В това отношение библиотечната статистика дава много примери. Същото явление посочват и посетилите нашата страна чужди учени. П. Заболотски въз основа на лични наблюдения констатира: „. . . може да се смята за разпространено явление наличието на руски книги и особено класически произведения на руската литература в българските общодостъпни и частни библиотеки"[6].

[3] Б. Ст. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1972; М. Стоянов. Руската книга в България до Освобождението. — Известия на Народната библиотека. Т. 2. С., 1953, 193—219.

[4] Г. Димитров. Съчинения. Т. 11. С., 1954, 112—114; Л. И. Степанова. Вклад России в подготовку болгарской интеллигенции в 50—70-е годы. Кишинев, 1981; К. Бабов. Руският език в българските училища. (1844—1976). С., 1976.

[5] В. Йорданов. История на Народната библиотека в София. 1879—1929. С., 1930, 82—84.

[6] П. Заболотский. М. Ю. Лермонтов у юго-славян. — Русский филологический вестник, 1914, т. 72, вып. 3—4, 155—156.

Заболотски отива и по-нататък, като посочва, че по броя на преводите не може да се съди за популярността на руската литература в България, защото образованият българин предпочита да чете на руски, вместо да се задоволява с преводи. В статия за Л. Н. Толстой акад. И. В. Ягич посочва, че единствени от всички славяни „българите. . . са приели руския език като културен европейски език“[7].

В българските библиотеки след Освобождението прониква литература от всички области на знанието. Страната, изостанала в своето културно развитие, трябва в съкратени срокове да настигне развитите европейски народи. В този ускорен процес значителна роля играе руската книга. В областта на художествената литература наред с широко представените в оригинал руски класици фигурират в руски преводи чужди писатели от древността до края на XIX в.

Набавянето на произведения, на чуждите писатели в българските библиотеки след Освобождението започва с древногръцките класици. Оригиналните издания на старогръцки са сравнително малко. Срещаме преводи на френски, английски, италиански, адаптирани издания на латински и най-после руски преводи. Между последните централно място заемат творбите на Омир. Най-старите руски прозаични преводи на „Илиада“ (СПб., 1823—1825) и „Одиссея“ (СПб., 1826—28), извършени от Ив. Мартинов, са постъпили в Народната библиотека в София.[8] Класическият превод на Омировата „Илиада“, осъществен от Н. И. Гнедич, срещаме в редица училищни библиотеки: на мъжките гимназии в Пловдив (изд. 3. СПб., 1861—62)[9] и Габрово, педагогическото училище в Казанлък (изд. 4. СПб., 1884),[10] девическите гимназии във Варна и Шумен, мъжката гимназия в Разград и педагогическото училище в Шумен (изд. 5. СПб., 1892)[11] и пр. Известна е оценката, която дава В. Г. Белински за превода на Гнедич: „един от най-добрите и едва ли не най-добрият на всички европейски езици“[12]. „Одиссея“ в отдавна признатия за класически[13] превод на В. А. Жуковски се среща в различни издания (вкл. в „Собрание сочинений“ на изтъкнатия руски романтик) в Народните библиотеки на София и Пловдив,[14] в Офицерското събрание в Шумен,[15] мъжките гимназии в Габрово, Пловдив, Варна,[16] Велико Търново,[17]

---

[7] Цит. по: Н. Бобчев. Толстой и славяните (Случайни бележки). — Славянски глас, 1910, № 6, с. 258.

[8] Служебен каталог на Народната библиотека „Кирил и Методий“. Преглед на екземпляра де визу.

[9] Отчет на Пловдивската мъжка гимназия за учебната 1896—1897 годи на. Пловдив, 1897, с. 301.

[10] Първи годишен отчет на държавната мъжка Априловска гимназия в Габрово за учебната 1896—1897 година. Казанлък, 1897, с. 261; Отчет на държавното педагогическо училище в Казанлък за учебната 1896—1897 година. Казанлък, 1897, с. 437.

[11] Годишен отчет на Варненската държавна девическа гимназия за учебната 1896—1897 година. Варна, 1897, с. 116; Пръв годишен отчет на общинската и „Нанчова“ девическа гимназия в гр. Шумен за учебната 1896—1897 година. Шумен, 1897 , с. 67; Отчет за 1896—1897 учебна година на Разградската окръжна мъжка гимназия. Разград, 1897, с. 191; Отчет на Шуменското държавно педагогическо и трикласно училище за учебната 1896—1897 година. Шумен, 1897, с. 163.

[12] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1953, с. 398.

[13] А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, с. 399.

[14] Каталог на Народната библиотека. С., 1900, с. 242; Каталог на книгите в Областната библиотека. (Постъпили до 1 януари 1885). Пловдив, 1885, с. 14.

[15] Каталог (систематическо описание) на книгите, находящи се в библиотеката на Шуменското общо офицерско събрание. Съставен към 1 януари 1892 г. Шумен, 1892, с. 17.

[16] Годишен отчет на Варненската държавна мъжка гимназия за 1896—1897 учебна година. Варна, 1897, с. 106.

[17] Отчет на В. Търновската държавна мъжка гимназия за учебната 1899—1900 година, В. Търново, 1900, с. 38.

девическите гимназии във Велико Търново, Стара Загора и София,[18] педагогическите училища в Кюстендил, Шумен и Казанлък и т. н.

Древногръцката лирика е слабо представена в българските библиотеки от края на века, а поради това и руските преводи са малко. Софийската народна библиотека е притежавала три томчета с прозаични преводи на Пиндар (СПб, 1827), Анакреон (СПб., 1829) и Калимах (СПб., 1823), дело на Ив. Мартинов.

В старите каталози на библиотеките Есхил фигурира с издания на старогръцки, латински и френски. Руските преводи са малко, главно на В. Алексеев — в Софийската народна библиотека, Габровската мъжка гимназия, Кюстендилското педагогическо училище.[19] В. Алексеев е явно популярен преводач, защото един от многобройните преводи на „Прикованият Прометей" на български (1902) е реализиран по неговия руски превод.[20]

Преводите на Софокъл в Русия са няколко, но малка част от тях се срещат в нашите библиотеки от миналия век — „Антигона" (СПб., 1884), „Електра" (СПб., 1871), „Едип в Колоне", „Трахинянки" (СПб., 1824). Повечето от тях са изминат етап в развитието на руския превод от две столетия насам.[21]

Скромно е представен в руски преводи и последният велик трагик на древността — Еврипид. По-значително издание е томчето, включено от В. Чуйко през 1883 г. в поредицата „Европейские писатели и мыслители". Срещаме го в Пловдивската народна библиотека, Габровската мъжка гимназия и Казанлъшкото педагогическо училище. Освен това Габровската гимназия притежава преводи на В. Алексеев — „Алкестида" (1892), „Неистовый Геракл" (1892), „Ипполит" (1892), „Ифигения в Тавриде" (б. г.), „Ион" (1892), „Вакханки" (1892), „Ифигения в Авлиде" (1892).

Аристофан е набавен у нас в оригинал, както и в латински и френски преводи. Руските издания са крайно малко — томчето от поредицата „Европейские писатели и мыслители" (СПб., 1882), което включва „Птицы" и „Ахаряне" — в Пловдивската народна библиотека. Габровската и Пловдивската мъжка гимназия, „Комедии" (СПб., 1897 — преведени от френски превод на М. Арто) — в Софийската девическа гимназия.

Древногръцката историческа проза е представена на руски с „История в девяти книгах" на Херодот (изд. 1. СПб., 1885 — в Габрово; изд. 2. СПб. 1888 — в Софийската народна библиотека и Пловдивската мъжка гимназия), „История Пелопонесской войны" на Тукидид (М., 1887—1888 — в Софийската народна библиотека), „Сочинения" от Ксенофонт (Пловдивска мъжка гимназия, Университетска библиотека), „Сравнительные жизнеописания" на Плутарх (различни издания в няколко училищни библиотеки и в Софийската народна библиотека).

Римската литература е набавяна в оригинал и във френски и английски преводи. В малко училищни библиотеки срещаме отделни произведения на Плавт („Трехгрошовый день". СПб., 1893, превод на В. Алексеев), Теренций („Братья". Казань, 1893, превод на М. Петровски), Цицерон („Избранные речи". М., 1876, превод на А. Клеванов; „Речи против Катилины"), Гай Юлий Цезар („Сочинения". М., 1876; „Записки о галльской войне". СПб., 1894).

---

[18] Годишен отчет на В. Търновската държавна девическа гимназия за учебната 1897—1898 година. В. Търново, 1898, с. 71: Отчет на Марийнската държавна девическа гимназия за 1896—1897 учебна година. Стара Загора, 1897, с. 148; Пръв годишен отчет на Софийската държавна девическа гимназия за учебната 1896—1897 година. С., 1897, с. 174.

[19] Отчет на Кюстендилското държавно педагогическо училище, съставен през 1897 година. Кюстендил, с. 24.

[20] Български книги. 1878—1944. Библиографски указател. Азбучна поредица. Т. 2. С., 1978, с. 402.

[21] Софокл. Трагедии. М.—Л., 1936, с. 189, 193.

Вергилий фигурира в българските книгохранилища на латински, френски и италиански. В различни библиотеки са набавени руските преводи на „Енеида“ — на Ив. Соснецки (М., 1878, в Пловдивската мъжка гимназия), на А. А. Фет (М., 1888 и други издания — в педагогическите училища в Казанлък и Кюстендил и във Варненската мъжка гимназия).

Хораций е застъпен на латински, френски и руски. От последните преводи срещаме: „Избранные оды“ (СПб., 1821) — в Пловдивската библиотека, „Оды“ (СПб., 1856) — в Пловдивската мъжка гимназия, „Сатиры“ и „Сочинения“ — на други места.

Освен на латински и френски Овидий се среща и в руски преводи — „Сочинения“ в 3 тома, превод на М. Клеванов (М., 1874—1878) в Шуменското офицерско събрание, „Превращения“ (М., 1874, 2 т.) във Варненската и Пловдивската мъжка гимназия. Римските поети се популяризират в България и чрез руските преводи, поместени в христоматията на В. Алексеев „Римские поэты в биографиях и образцах“ (СПб., 1897). „Сатирикон“ на Петроний прониква у нас благодарение на томчето от серията на В. Чуйко „Европейские писатели и мыслители“ (СПб., 1882). Това първо руско издание на романа, макар и в съкратен вид,[22] откриваме в Пловдивската народна библиотека, мъжките гимназии в Пловдив и Габрово и в Свищовското търговско училище,[23] както и в Шуменското офиценско събрание. „Сатиры“ от Персий в превод на Н. М. Благовещенски (СПб., 1873) са фигурирали в Габровската гимназия.

Римската историческа проза е застъпена с „История царства римского“ на Тит Ливий в превод на М. Клеванов (М., 1876 — в Казанлъшкото педагогическо училище) и с други издания (М., 1859—1876, 5 т. — в Пловдивската мъжка гимназия, без означена година — в Университетската библиотека), „Сочинения“ на Публий Корнелий Тацит (СПб., 1886—1887, 2 т. — в Кюстендилското педагогическо училище), „Анналы“ (М., 1858) от същия в няколко издания и библиотеки, „Сочинения“ на Салустий (М., 1874), както и неговите „Заговор Катилины“ и „Югуртинская война“ (в Университетската библиотека[24]).

Гръцката и римската литература е представена и с редица адаптации (осъществени от Л. Колинз, А. Чърч, Т. Мартин) в превод на руски език — главно в училищните библиотеки.

Единственото засега намерено руско издание върху византийската литература е поредицата „Византийские писатели“ (СПб., 1863, 5 т.) в библиотеката на Габровската гимназия.

Европейската средновековна литература е застъпена в българските библиотеки от миналия век много слабо. Съответно и руските издания са малко на брой: „Песнь о нибелунгах“ (Спб., 1889, превод на Н. М. Кудряшов — критически оценяван от съвременната наука[25]) — в Софийската мъжка гимназия; съответните раздели от сборниците на Н. В. Гербел „Немецкие поэты в биографиях и образцах“ (СПб., 1887 — вкл. откъси от „Песня о Беовульфе“ и „Спаситель“, „Гудрун“ и поемата на Готфрид Стразбургски „Тристан и Изольда“), „Английские поэты в биографиях и образцах (СПб., 1875), „Поэзия славян“ (СПб., 1871). Притежавали са ги редица училищни

---

[22] А х и л л Т а т и й. Левкиппа и Клитофонт; Л о н г. Дафнис и Хлоя; П е т р о н и й. Сатирикон; А п у л е й. Метаморфозы или Золотой осел. М., 1969, 559—560.

[23] Първи годишен отчет за състоянието на държавното търговско училище в Свищов от началото му до днес. Свищов, 1897, с. 81.

[24] Инвентар № 3. 1892—1893. Архив на Университетската библиотека.

[25] В. Г. А д м о н и. Песнь о нибелунгах — ее историки и ее художественная структура. — В: Песнь о нибелунгах. Л., 1972, с. 305.

и други библиотеки. За дълъг период от време тези сборници са единственият източник за интересуващите се читатели при запознаването им с непревеждани на български или липсващи изобщо в нашите книгохранилища произведения на чужди автори. В това отношение събирателската и популяризаторската дейност на съставителя на сборниците Н. В. Гербел чака не само своя съветски,[26] но и български изследовател.

Литературата на Предренесанса се открива с творчеството на Данте.[27] Освен с оригинални издания на италиански и с преводи на немски и френски, творчеството му е застъпено в нашите библиотеки и с руски преводи. Първият руски, макар и прозаичен превод на „Божественная комедия" (СПб., 1842—43), дело на Е. В. Кологривова, е запазен в Народната библиотека „Кирил и Методий". Също тук се намира първият руски стихотворен превод на безсмъртната поема (М., 1855), плод на многогодишните усилия на руския учен и преводач Д. Е. Мин. Основно достойнство на този превод е неговата точност.[28] В повечето наши библиотеки са представени следващите преводи на „Божественная комедия": на В. А. Петров (СПб., 1871 и други издания), на Д. Д. Минаев (СПб., 1874—1879) — твърде свободен и далечен от оригинала, на О. Н. Чюмина (СПб., 1900) и пр. Те са се ползували с популярност у нас, независимо от редицата им слабости, още повече, че на български К. Величков превежда само част от Дантевата поема — „Ад".

Големият италиански ренесансов поет Франческо Петрарка е слабо застъпен у нас в преводи на руски. Популяризира го „История всемирной литературы, т. II (СПб., 1878) на В. Р. Зотов — издание, набавено в двете народни библиотеки и в повечето от училищните книгохранилища. Отделно издание е „Избранные сонеты и канцоны" (СПб, 1898) от популярната серия на А. Н. Чудинов „Русская классная библиотека", притежание на Софийската мъжка гимназия.

Джовани Бокачо е представен у нас с няколко руски превода на „Декамерон". Най-добрият от тях, препечатван и в съветско време, на А. Н. Веселовски (М., 1892) откриваме в библиотеката на Военното събрание в София. Някои училища са разполагали с руските преводи на В. В. Чуйко (СПб., 1882), П. В. Биков (СПб., 1897) и С. С. Трубачов (СПб., 1898).

Пловдивската народна библиотека набавя творби на Торквато Тасо във френски превод (1855). Засега единственият екземпляр на превода на „Освобожденный Иерусалим" (преводач Д. Е. Мин. СПб., 1900) откриваме в библиотеката на военното училище в София.[29]

„Похвала Глупости" (превод на А. Кирпичников. М., 1884) от Еразъм Ротердамски можахме да намерим в Народната библиотека в София и тази на Пловдивската мъжка гимназия.

Мартин Лутер и Ханс Сакс са представени в сборника на Н. В. Гербел „Немецкие поэты в биографиях и образцах", притежание на десетина наши библиотеки.

Редица френски автори от Възраждането са неизвестни в България по руските си преводи — едни са слабо превеждани в Русия, други — издавани предимно през XVIII в. Едва ли не единствено заглавие е „Мысли о воспи-

[26] Срв. Ю. Д. Левин. Шестидесятые годы. — В: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 524.

[27] В. Н. Лазаров. Происхождение итальянского Возрождения. Т. 1. Искусство Проторенессанса. М., 1959, 125—126.

[28] И. Н. Голенищев-Кутузов. Творчество Данте и мировая культура. М., 1981, с. 465; В. Т. Данченко. Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762—1972. М., 1973 с. 12.

[29] Служебен каталог на Народната библиотека „Кирил и Методий". Проверка на екземпляра де визу.

тании и обучении Ф. Рабле и М. Монтэня“ (М., 1896), където е включен откъс от „Гаргантюа и Пантагрюэль“, от фонда на Военното училище в София.

Източник за популяризиране на част от английските автори от епохата на Ренесанса е сборникът „Английские поэты в биографиях и образцах“ (СПб., 1875), набавен от Сливенската мъжка и Старозагорската девическа гимназия непосредствено след Освобождението, [30] а в другите библиотеки — преди края на века. Тук срещаме откъси от „Кентерберийские рассказы“ на Джефри Чосър, драмата „Фауст“ на Кристофър Марлоу, поемата „Епиталамиум“ на Едмънд Спенсър.

В големите български библиотеки Уилиам Шекспир е представен паралелно на английски, френски, немски и руски. Ако българските преводи до началото на 80-те години се броят на пръсти — „Юлий Цезар“, „Комедия от грешки“ и адаптации за деца, то на руски още през 40-те години на XIX в. излизат „Драматические сочинения Шекспира“ в превод на Н. Х. Кетчер. Това издание, което изиграва изключителна роля за възприемането на творчеството на великия драматург в Русия,[31] не можахме да открием у нас. Затова пък застъпеното във всички наши библиотеки издание под редакцията на Н. А. Некрасов и Н. В. Гербел „Полное собрание сочинений Шекспира в переводе русских писателей“ (изд. 1. СПб., 1865—1868; изд. 2, СПб., 1876; изд. 3. СПб., 1880; изд. 4. СПб. 1887—1888) е широко използувано от учащите се и тази част на интелигенцията, която е ползувала само руски език. То е ценено и до днес[32] и се окачествява като етап в развитието на руската преводаческа мисъл през 60-те години на миналия век.[33] В българските библиотеки срещаме и други издания: „Полное собрание сочинений В. Шекспира“ под ред. на П. А. Каншин (СПб., 1893), „Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского“ (СПб.,1894—1898). В сравнение с изданието на Гербел преводите на Каншин и Соколовски са крачка назад в развитието на руското преводаческо изкуство.[34] За голямата популярност на Шекспир у нас говорят не само руските преводи на творбите му, застъпени във всяка наша библиотека, но и статистическите данни. През 1896 г. Шекспир се нарежда на десето място между взетите за домашно четене автори от Народната библиотека — София наравно с Л. Н. Толстой и У. Скот, при това в превод на руски („Отело“; „Макбет“). Същите показатели характеризират тези две трагедии и през 1897 г. Година по-късно Шекспир се нарежда в списъка на четените автори на седмо място. Макар че тези данни отразяват процес, свързан с професионални задължения (четене на учениците), фактът, че един труден поетичен текст се взема на чужд език, вече говори за проникването на руските преводи на великия драматург сред българския читател. Сведенията съвпадат и с данните, извлечени от отчета на Градската безплатна читалня в Москва за 1887 г. И там Шекспир заема седмо място сред чуждите автори наред с Ч. Дикенс.[35]

[30] Втори годишен отчет на областната реална гимназия в Сливен за учебната 1882—1883 година. Сливен, 1883, 55—56; Пръв годишен отчет на областната девическа гимназия в Стара Загора за учебната 1882—.883 година. Пловдив, 1883, с. 42.

[31] Ю. Д. Левин. На путях к реалистическому истолкованию Шекспира. — В: Шекспир и русская культура, 372—373; М. Морозов. Избранное. М., 1979, с. 166.

[32] А. Смирнов. Вильям Шекспир. — В: В. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 т. Т. 1. М., 1957, с. 81.

[33] Ю. Д. Левин. Шекспир и русская культура, с. 520.

[34] Пак там, с. 554, 557, 559.

[35] Отчет на Софийската народна библиотека за 1896 г. — Училищен преглед, 1897, № 2, 184—185. И в читалнята на библиотеката Шекспир се нарежда на десето място със 111 търсения; Отчет за 1897 г. на Софийската народна библиотека. С., 1898, с. 31; Отчет на Софийската народна библиотека за 1898 г. С., 1899, с. 11, 13; Ю. Д. Левин. Шекспир и русская культура, с. 629.

Романът на Мигел де Сервантес Сааведра „Дон Кихот“ прониква в България сравнително късно — след Освобождението.[36] Ролята на посредник изиграват френските и руските преводи на творбата. Докато произведенията на редица чужди класици се набавят в нашите библиотеки паралелно на езика на оригинала и на основните западноевропейски езици (френски, отчасти немски и английски), Сервантес е представен в Софийската народна библиотека само с български и руски преводи. Нещо повече, до 1970 г. националната ни библиотека не е притежавала оригинално издание на романа и едва след тази дата набавя една кубинска препечатка на испански. До издаването на каталога от 1885 г. Пловдивската библиотека е разполагала само със съкратения български превод на „Дон Кихот“ от 1882 г. и руското издание от 1873 г. Последното — дело на В. Карелин, по който Тр. Китанчев превежда романа на български (1893),[37] е било притежавано от няколко библиотеки. Преводът на Карелин се смята за най-популярния в Русия от края на миналия век и е сравнително добър за времето си, макар че страда от известни недостатъци: опосредстван е (извършен е по френски превод), на места е произволно съкратен или преразказан от руския преводач.[38] Това може би е принудило Тр. Китанчев да използува още един превод — френския на Дюма Инар, което се оценява положително от нашата филологическа наука.[39]

В българските библиотеки срещаме и други руски преводи на романа — на Н. М. Тимофеев (СПб., 1895), на Л. А. Мурахина (М., 1899). По последния през 1926 г. превежда „Дон Кихот“ Д. Подвързачов.[40] В Габровската гимназия вероятно с книгите на Априлов и Палаузов попада и един раритет — „Дон Кихот Ламанчский“ (М., 1815), второ издание на превода на В. А. Жуковски, извършен по френския превод на Флориан.[41]

Изтъкнатият испански ренесансов драматург Лопе де Вега почти не е представен в българските библиотеки от края на века. Едва ли не единствена Пловдивската народна библиотека притежава пиесата му „Лучший алькальд — король“ (М., 1877). У нас се е получавало списанието „Вестник иностранной литературы“, където А. Н. Бежецки отпечатва през април 1893 г. своя превод на друга пиеса на испанския драмагург — „Сети Венизы“,[42] по който е осъществен и българският превод (1895).

Педро Калдерон де ла Барка фигурира само с едно заглавие — „Драматические произведения“ (СПб., 1884) от серията на В. Чуйко „Европейские писатели и мыслители“. Откриваме го в Пловдивската библиотека, Габровската мъжка гимназия и Казанлъшкото педагогическо училище.

Френската литература от XVII в. е представена у нас предимно с оригинални издания. Все пак набавяни са и руски преводи: Блез Паскал („Пись-

---

[36] С. Младенов. Българските преводи на „Дон Кихот“. — Златорог, 1928, № 5—6, с. 211; П. Русев. Сервантес в България. — Год. на ВИТИЗ. Т. 1, 1956, с. 161; П. Велчев. Българските преводи на Сервантес. — В: Изкуството на превода. Сб. 4. С., 1980, с. 191. Вж. и други работи по въпроса в публикацията на П. Велчев.

[37] С. Младенов. Цит. съч., с. 214; П. Русев. Цит. съч., с. 162.

[38] А. А. Смирнов. О переводах „Дон Кихота“. Цит. по: А. Д. Умикян. Мигель де Сервантес Сааведра. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1763—1957. М., 1959, 24—25.

[39] С. Младенов. Цит. съч., 215—216; П. Велчев, Цит. съч., с. 193.

[40] С. Младенов. Цит. съч., с. 219. Преводът на Д. Подвързачов говори за рецидивите на провинциализъм в българската преводаческа практика чак до периода на войните. Явно специалисти-испанисти са липсвали у нас.

[41] М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, с. 76.

[42] З. И. Плавскин, В. А. Хольцова, Л. А. Шур. Лопе де Вега. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1735—1961. М., 1962, с. 42.

ма к провинциалу". СПб., 1898; „Мысли о религии". М., 1899 — ретроспективно набавени в Народната библиотека „Кирил и Методий"), Пиер Корней („Собрание сочинений", „Сид" — в Университетската библиотека), Жан дьо Лафонтен („Басни". СПб., 1895), Жан Расин.

Жан Батист Молиер става известен в България още през Възраждането.[43] В българските библиотеки произведенията му са представени с издания в оригинал и с руски преводи. Между последните трябва да спомена „Собрание сочинений" в 3 тома (СПб., 1884) в Народната библиотека — София, Офицерските събрания в Шумен и Пловдив,[44] както и в няколко гимназии. За разпространението на това издание на О. И. Бакст у нас свидетелствува и фактът, че една от преработките на Молиеровата комедия „Господин дьо Пурсоняк" е осъществена през 80-те години от Ан. Попов по руския превод на П. Вайнберг, включен в това издание.[45] Отделни Молиерови комедии на руски („Мнимо-больной", „Скряга", „Урок мужьям" — и трите: Киев, 1877; „Брак поневоле". Орел, 1839; „Тартюф", превод на В. Лихачов, 1887) срещаме и на други места.

Джон Милтън, най-значителният представител на английската литература от XVII в., фигурира в големите библиотеки с произведенията си в оригинал. Поемите му „Потерянный рай" и „Возвращенный рай" в различни руски издания и преводи — стихотворни (1871, 1884 и пр.) и прозаични (1888, 1891) срещаме в Пловдив и няколко гимназиални библиотеки. Софийската народна библиотека дори притежава един раритет — превода на Ив. Грешишчев (М., 1785).

Даниел Дафо, един от първите представители на Английското просвещение, става известен в България през периода на Възраждането.[46] До 1878 г. излизат три български преработки на „Робинзон Крузо" — на Ив. Богоров (1849), Й. Груев (1859) и П. Р. Славейков (1869). След Освобождението преработките зачестяват. Смятан едва ли не за детски писател, Дефо почти не е набавян на английски (единственото издание, отпечатано на езика на оригинала, срещаме в Пловдив). В библиотечните каталози откриваме и руски преработки: от 1881, 1897, 1900 г. Изданието от 1900 г. (преводач П. Кончаловски) се смята за най-пълното и сравнително най-сполучливото.[47] Намира се в Софийската народна библиотека.

Ричард Шеридан се среща само с едно руско издание: томче от поредицата на П. Вайнберг „Европейские классики" (СПб., 1875) — в три библиотеки.

С отделни свои поетични творби са представени в сборника „Английские поэты в биографиях и образцах" А. Поуп („Послание к доктору Арбутноту", „Умирающий христианин"), Джеймс Томсън (откъси от поемата „Времена года"), сантименталистът Томас Грей („Сельское кладбище", превод на В. А. Жуковски), предромантикът Робърт Бърнс (с 11 творби). Поемата на А. Поуп „Опыт о человеке" (М., 1801) се намира в Софийската народна библиотека. Освен с откъси от поемата „Фингал" в споменатия сборник,

---

[43] С. Панова. Молиер на българска сцена. С., 1975.

[44] Г. Мачев. Първо допълнение към каталога (систематическо описание) на книгите, находящи се в библиотеката на Пловдивското военно събрание. Пловдив, 1889, с. 25.

[45] Ж. Ескенази. „Михо Мисирков" — непубликувана българска преработка на Молиер от 80-те години на XIX век. — Сравнително литературознание, 1982, № 2, с. 76.

[46] Р. Русев. Робинзон Крузо. — Год. на СУ, ИФФ, Т. 34, 7. 1937—1938. 1938, с. 38.

[47] М. П. Алексеев. „Робинзон Крузо" в русских переводах. — В: Международные связи русской литературы. М.—Л., 1963, с. 98.

Джеймс Макферсън се среща и с руския прозаичен превод на „Поэмы Осиана“ (СПб., 1890), екземпляр от който открихме в Софийската девическа гимназия.

Произведенията на слабо застъпените френски автори от XVIII в. са се намирали у нас в оригинал. Единственото руско издание на романа на Ален-Рене Льосаж „История Жиль Блаза де Сантильяна“ (СПб., 1895) е набавено в Софийската девическа гимназия. „Персидские письма“ на Шарл Луи Монтескьо (изд. В. Чуйко. СПб., 1884—1885) са фигурирали в Габровската мъжка гимназия, както и в Казанлъшкото педагогическо училище. От същата серия на В. Чуйко е и томчето, посветено на Дени Дидро (СПб., 1882), което срещаме в две—три библиотеки.

Един от най-популярните френски автори в българските библиотеки е Франсуа-Мари Аруе Волтер. Няколко книгохранилища у нас са притежавали кореспонденцията между знаменития писател и руската императрица „Вольтер и Екатерина II“ (СПб., 1882), издадена от В. Чуйко. В колекцията на Народната библиотека в София се намират ранните руски издания: „История сокращенная о смерти Жана Каласа“ (СПб., 1788), „История Карла XII короля шведского“ (М., 1803), „История царствования Лудовика XIV и Лудовика XV, королей французских“ (М., 1809), „Переписка Великого короля прусского с господином Вольтером с 1736 по 1778 год“ (СПб., 1816 — книгата е предадена от фонда на военното събрание в София[48]).

Жан-Жак Русо е застъпен в българските библиотеки от миналия век преди всичко с издания на френски, вкл. най-пълните негови „Oeuvres complètes“ (Paris, 1872—1886) в Пловдивската мъжка и Старозагорската девическа гимназия. На руски Русо е представен със „Собрание сочинений“ (т. 1. СПб., 1866 — „Теории воспитания“), „Эмиль, или о воспитании“ (М., 1896) и томчето в поредицата на В. Чуйко „Европейские писатели и мыслители“ (СПб., 1882).

Немското просвещение е познато в България преди всичко с името на Лесинг. Неговите съчинения на немски набавя Софийската народна библиотека, отделни заглавия в оригинал срещаме в гимназиалните библиотеки. На руски е разпространено изданието на М. О. Волф „Сочинения в 5 т.“ (СПб., 1882—1883), критикувано в печата за многобройните пропуски и съкращения.[49] Притежавали са го Пловдивската народна библиотека, Шуменското офицерско събрание, Варненската градска библиотека,[50] седем училища. Откриваме и отделни заглавия: „Гамбургская драматургия“ (М., 1883), „Драматические сочинения“ (СПб., 1886), „Натан мудрец“ (СПб., 1897), „Эмилия Галотти“ (б. г. — и в Горнооряховското педагогическо училище[51]). Откъси от творби на Лесинг срещаме в сборника на Н. В. Гербел „Немецкие поэты в биографиях и образцах“ и в учебника на Вл. Зотов „История всемирной литературы“, т. IV (М., 1882), притежавани от много библиотеки в страната.

Великият немски класик Йохан Волфганг Гьоте е застъпен в българските библиотеки от края на миналия век с няколко издания на немски. Плов-

---

[48] Служебен каталог на Народната библиотека „Кирил и Методий“. Преглед на екземпляра де визу.

[49] И. П. Рассадин. От переводчика. — В: Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М., 1883, 1—8.

[50] Варненски общински вестник, № 28—29, 20 апр. 1894.

[51] Годишен отчет на общинското третокласно и педагогическо училище в гр. Горна Оряховица за 1896—1897 учебна година. Търново, 1897, с. 96.

дивската библиотека е притежавала неговите съчинения във френски преводи. На руски у нас са набавени „Собрание сочинений" под редакцията на Н.В. Гербел—т. нар. (1878—1880) и четвърто (1892—1895) издания. Откриваме ги в Народните библиотеки в София и Пловдив. Университетската библиотека, Варненската градска библиотека, Шуменското офицерско събрание, мъжките гимназии в Габрово, Велико Търново, Пловдив, Сливен,[52] педагогическите училища в Казанлък, Кюстендил, Лом[53] и Шумен, девическите гимназии в София и Стара Загора. В останалите библиотечни каталози фигурират други издания или пък не са уточнени изходните данни. В отделни книгохранилища се срещат единични заглавия: „Фауст", „Страдания юного Вертера", „Гетц фон Берлихинген", „Ифигения в Тавриде". След Шекспир Гьоте се нарежда сред авторите с най-много руски издания у нас. По тях се превеждат някои негови творби (например по превода на Н. А. Холодковски — „Фауст" в проза). Подобна функция изиграва сборникът на Н. В. Гербел „Немецкие поэты", откъдето преводачите използуват преводи на Гьоте и други поети като достъпен източник, за да осъществят своите.[54] За българите, които не владеят немски език, тези издания са единственият извор за навлизане в света на Гьоте, макар че са от края на века, когато нивото на преводите на Гьоте чувствително е спаднало.[55]

Фридрих Шилер става известен в България през Възраждането.[56] Българските библиотеки набавят произведенията му на немски след Освобождението, но особено разпространено е руското издание „Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей" под редакцията на Н. В. Гербел. То е преиздавано седем пъти до края на века (1857, 1860, 1862, 1863, 1876, 1884, 1893). Всички засегнати в обзора ни библиотеки са притежавали поне едно (някои и повече) от тези издания. Днес науката се отнася критично към изданието на Гербел. За един от най-добрите преводачи на Шилер, включени в тома, се смята В. А. Жуковски. Белински много точно посочва значението на преводите му в развитието на руското шилерознание: „Още от детинството си чрез Жуковски ние се приучваме да разбираме и обичаме Шилер като свой национален поет, който ни говори с руски звуци, с руска реч. . ."[57] По руското издание на „Полное собрание сочинений Шиллера" са извършени и някои български преводи — „Разбойници" (на Н. Бончев, 1870), „Заговорът на графа Фиеско в Генуа" (на Хр. Партениев, 1890), лирични творби и откъси от „Орлеанската дева" и „Мария Стюарт" (на Ив. Вазов в „Българска христоматия", 1884) и пр.[58] Физическото състоя-

---

[52] Отчет на Сливенската мъжка гимназия за учебната 1896—1897 година. Сливен, 1898, с. 298.

[53] Първи годишен отчет на Ломското държавно педагогическо и трикласно училище за учебната 1896—1897 година. Лом, 1897, с. 194.

[54] С. Станчев. Гьоте в България. — Год. на СУ, ФФ, т. 57, 1. 1963, с. 446, 473—474.

[55] В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1981, с. 434. Срв. и оценката на Жирмунски за изданието на Гербел и за неговата дейност като преводач. — Пак там, с. 433.

[56] Н. Андреева-Попова. 1) Шилеровите произведения и литературата върху Шилер до Девети септември 1944 г. — Год. на ВИТИЗ. Т. 3, 1959, с. 170; 2) Немската литература в България през Възраждането. Дисертация за получаване на научната степен „доктор на филологическите науки". С., 1974, 68—97; Д. Статков. Стихотворенията и баладите на Фридрих Шилер на български. — В: Из историята на световната литература. С., 1962, с. 127 и сл.

[57] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. 7. М., 1955, с. 222.

[58] Н. Андреева-Попова. Цит. съч., 170—186; Д. Статков. Цит. съч., 129—136.

ние на оцелелите до наши дни томове от изданието на Гербел показва, че те многократно са били ползувани от читателите — особено ученици и студенти.

Другите представители на немската литература от XVIII в. са по-слабо известни в България. Поемата на Фр. Клопщок „Мессиада“ (СПб., 1868) се е намирала в Габровската мъжка гимназия. В Народната библиотека „Кирил и Методий“ е запазена „История искусства древности“ (Ревель, 1890) на И. И. Винкелман. Отделни поетични творби на Клопщок, Виланд, Клайст, Шубарт, Бюргер, Фос, Хердер и други автори са поместени в „Немецкие поэты в биографиях и образцах“ на Н. Гербел и в „История всемирной литературы“, т. IV на Вл. Зотов.

Какви изводи могат да се направят от този бегъл обзор?

Набавянето на произведения на чужди автори в руски преводи през миналия век е свързано предимно с учебните програми по литература за средните училища и Университета. Така най-често срещаните писатели като Омир, Есхил, Софокъл, Еврипид, Аристофан, Вергилий, Хораций, Цицерон, Данте, Бокачо, Сервантес, Калдерон, Корней, Молиер, Милтън, Шекспир, Лесинг, Гьоте, Шилер се изучават в средното училище.[59] Част от предвидените произведения не са били преведени на български език и затова Министерството на просветата издава Окръжно за набавянето им преди всичко на руски и в краен случай — на френски и немски.[60] Така, от една страна, въпросът за руската литература като посредник във възприемането на чуждите литератури прераства в края на миналия век в държавна политика. От друга, на дело се потвърждава становището на известната съветска библиотековедка Л. Б. Хавкина за *образователната* функция на библиотеките: „Историята свидетелствува, че във всички страни и във всички времена развитието на библиотеките е тясно свързано с хода на народното образование.“[61]

Литературите на отдалечените от България географски региони са слабо представени в библиотеките от края на миналия век. Българският читател не разполага не само с оригиналите, но и с преводите на редица творби на индийската, китайската, египетската и асиро-вавилонската литература. Нещо повече, чак до наши дни липсват оригинални испански издания в българските книгохранилища. До края на XIX в. са малко и руските издания на Сервантес, Лопе де Вега, Калдерон, набавени от библиотеките. Същото е в сила за скандинавските и някои други литератури. И все пак, ако не са руските преводи, българският читател, който през миналия век не е имал преки езикови контакти с Испания, Португалия и други европейски страни, не би узнал нищо за техните литератури.

При липса на езикова подготовка у средния читател (имаме пред вид ползуването на западни езици) и при липса на оригинални издания руските преводи, вкл. и сборниците на Н. В. Гербел („Английские поэты в биографиях и образцах“, „Немецкие поэты в биографиях и образцах“) са били единственият източник за запознаването на българите с редица автори.

Голямата роля на руската книга като „посредник“ във възприемането на чуждите литератури се измерва не само с количеството на наличните

---

[59] Програма за педагогическите училища. — Училищен преглед, 1896, № 9, с. 847.

[60] За учебните пособия. Окръжно № 331, 10 януари 1896 г. — Училищен преглед, 1896, № 1, 20—21.

[61] Л. Б. Хавкина. Библиотеки, их организация и техника. СПб., 1911, 79—80. Цит. по: Ю. Н. Столяров. Библиотека: структурно-функциональный подход. М., 1981, с. 119.

екземпляри в библиотеките, които за някои автори са набавяни наред с оригиналните издания (Омир, Есхил, Софокъл, Еврипид, Аристофан — на старогръцки; Вергилий, Хораций, Цицерон, Тацит, Цезар — на латински; Молиер, Расин, Боало — на френски; Милтън, Шекспир — на английски; Лесинг, Гьоте, Шилер — на немски). За нея трябва да съдим преди всичко по данните на библиотечната статистика от миналия век. А те са категорични: руските книги имат по-голяма обръщаемост от книгите на други езици, взети заедно (изключение прави само Пловдивската народна библиотека, където френската книга излиза пред руската). След родния си език българинът е предпочитал да чете на руски. Тази езикова ситуация в библиотеките, характерна за средния читател, има своите успоредици и в историята на преводите в България: в края на XIX в. доминират преводи от руски, вкл. на творби, писани на други езици.[62]

Липсата на руски преводи на редица автори създават „бели петна" в културната история на България, защото библиотеките от миналото столетие не се снабдяват с оригиналните (и без това малко ползувани) издания. Така от нашето проучване стана ясно, че като изключим античността, в библиотеките не са набавяни произведенията на средновековните литератури, литературата на Ренесанса (Лодовико Ариосто, Себастиан Брант, Улрих фон Хутен, Йохан Райхлин, Франсоа Вийон, Маргарита Наварска, Клеман Маро, Пиер дьо Ронсар, Джефри Чосър, Томас Мор, Бен Джонсън, Луиш ди Камоинш и пр.), литературата на XVII в. (Тирсо ди Молина, Сирано дьо Бержерак, Никола Боало, Уилиам Уечърли, Уилиам Конгрив и пр.), литературата на XVIII в. (Семюел Ричардсън, Хенри Филдинг, Тобайас Смолет, Джордж Лило, Джон Грей, Лоуренс Стерн, Антоан-Франсоа Прево, Шодерло дьо Ланкло, Карло Голдони, Карло Гоци, Витторио Алфиери и пр.). Част от тези автори изобщо са липсвали в нашите библиотеки. Една от причините е не само състоянието на руския издателски пазар, но и своеобразната избирателност на нашите библиотекари и техните консултанти — учени и литератори, която е продиктувана и от българското културно развитие. Както литературата ни в ускореното си развитие прескача или минава в бързи темпове цели етапи от световното литературно развитие,[63] така и българското читателско съзнание, от което в крайна сметка са се ръководили и библиотеките, елиминира епохи и школи в световната литература. На тези утилитарни съображения в интереси, нагласа, четене и комплектуване в библиотеките ще се спрем на един по-следващ етап.

---

[62] К. А. Поглубко, Л. И. Степанов. О распространении русского языка и литературы среди болгар в XIX в. (по неопубликованной рукописи П. Драганова). — В: Балканский исторический сборник, IV. Кишинев, 1974.

[63] Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы. (На материале болгарской литературы первой половины XIX в.) М., 1964.

Русская книга в болгарских библиотеках конца XIX века как литературный „посредник“

Ж. Эскенази

(Р е з ю м е)

Статья затрагивает вопрос о месте и значении русской книги из собраний болгарских библиотек конца XIX в. в культурном и литературном развитии страны. На базе опубликованных каталогов Народных библиотек Софии и Пловдива, городской библиотеки Варны, библиотэк офицерских собраний Шумена и Пловдива, 16 гимназий, 6 педагогических и одного коммерческого училища указаны издания зарубежных классиков на русском языке (от Гомера до Гете и Шиллера). В условиях билингвизма русская книга сыграла роль „посредника“ в приобщении широких слоев болгарской интеллигенции к достижениям мировой культуры. В библиотеках представлены прежде всего издания, связанные с программой обучения по литературе в средних школах (Гомер, Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Вергилий, Овидий, Данте, Шекспир, Мольер, Мильтон, Байрон, Лессинг, Гете, Шиллер). Литературные произведения отдаленных географических регионов представлены преимущественно на русском языке. Отсутствие русских переводов сочинений ряда представителей европейских литератур создавало „белые пятна“ в ознакомлении болгарских читателей с культурой других стран. Но, даже приобретая русские переводы, библиотеки соблюдали принцип дифференцированного подбора, в особенности по отношению писателей XVII—XVIII вв. Все эти факты доказывают роль ускоренного развития литературы и его воздействия на болгарскую культуру конца XIX в.

За четири български превода на един Дантев сонет*

Драгомир Петров

Материалът, който ще бъде предмет на това съобщение, не е ставал досега повод на критически анализи или обобщения. В същност става дума за добре познатия сонет от „Нов живот“, който ще си позволя да припомня:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no ardiscon di guardare,
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi si piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender non puo chi non la prova.
E par che da la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo all'anima: — sospira![1]

На български той има четири известни на мен превода. Първият — на Константин Величков — от края на миналия век гласи:

Тъй милата ми гиздава изглежда,
че климне ли за поздрав светъл лик,
очи неволно човек навежда
и тръпне в уста онемял език.

Тя слуша хвалби мили зарад себе
и срамежливо следва своя път,
и мислиш, че пратѝ я светло нѐбе
със красота да озари светът.

---

* Доклад, изнесен на Международния симпозиум „Данте и славянският свят“ в Дубровник през ноември 1981 г.

[1] D a n t e. Vita nuova. Sansoni. Firenze, 1928.

У кой я види буди тя отрада,
и от очи ѝ нежност се струи,
която право на сърцето пада.

А от уста ѝ лей се на вълни
любовен дъх, кой пълни ви с наслада
и казва на душата: „въздъхни".[2]

Вторият — на Драгомир Петров — се появява през 1967 г. Неговият текст гласи:

Тъй благородна и смирена тя изглежда,
когато някому отвръща със поклон,
че върху устните замира всеки стон
и всеки поглед примирено се навежда.

И преминава пред възторга ни в одежда
на нежна благост: че небесния закон
дошла да възвести под този небосклон,
тя с чудесата си ни вдъхва и надежда.

Блажен е, който може да я съзерцава —
с очи тя буди в дън сърцето трепет нов,
(на който само вкусилият знай цената).

И струва ти се — от устата ѝ тогава
излита нежен дух, изпълнен със Любов,
и „въздъхни!", приканва тихичко душата.[3]

Третият — на Любен Любенов и Григор Ленков е от 1968 г.:

Тъй горда, тъй пленителна изглежда
любимата ми, щом ме поздравлява,
че всеки зъл език се умълчава
и всеки поглед срамежлив се свежда.

На скромността ѝ чистата одежда
от всякакви похвали я спасява;
като небесен ангел се явява,
дошъл при нас да ни даде надежда.

Тя толкова прекрасна е за тия,
които са я срещали за кратко,
че неспокойна радост ги облъхне.

И от лицето ѝ струи самия
чист дух на любовта, приканващ сладко
душата ни смирена да въздъхне.[4]

Дванадесет години по-късно, основно преработен и отчасти с нови рими, се появи новият по същество превод на Драгомир Петров, обнародван в два под-

[2] Тук сонетът е възпроизведен по т. 2 на събраните му съчинения. С., 1911.
[3] Антология на световната любовна поезия. С., 1967.
[4] Излъчен по Радио София на 26. II. 1968г., досега(за разлика от други сонети, включени в това предаване) той не е публикуван. Въпреки това благодарение отзивчивостта на Л. Любенов аз мога да приведа неговия текст.

варианта, които се различават само в някои детайли. Затова, колкото и показателни да са те от известна гледна точка, тук ги възпроизвеждам успоредно (поправяйки някои коректорски грешки), като отбелязвам със звездичка тези, които днес предпочитам:

Тъй чиста, тъй приветлива изглежда
любимата ми поздрав щом отправи,
*{че ум и дума всеки. . .
{че всеки ум и дума ще забрави

{дордето взора му пламтящ. . .
{докато с поглед пламнал я повежда[5]
Минава под възторга ни в одежда
от скромните, добросърдечни нрави,
дошла отгоре сякаш, да направи
тук чудо и да вдъхне нам надежда.

Блажен *{ е взора, който я познава
{ е, който нея съзерцава:

*{налива вдън сърцето медна пита
{през взора вдън сърцето сладост влива
*{но, който вкуси, знае й цената
{на който вкусилият знай цената.
*{устните й оглашава
И сякаш{през устата й тогава
*{излита
дух нежен от любов пропит, {отива
и „въздъхни!“ прошепва на душата.[6]

Ако си поставим за цел да разгледаме критично тези четири български превъплъщения на Дантевия сонет, като ги сравняваме с оригинала и отбелязваме по-значителните отклонения или пропуски, ще се натъкнем следните констатации по отношение на точността, формата и общо на то звучене.

В 1-вия стих Величков предава двата епитета „gentile“ и „onesta“ с единединствен, „гиздава“, наложено му очевидно от изискванията на размера — петостъпен ямб, в който е преведен сонетът. Освен това той изоставя двукратно повтореното „tanto“, което създава градация в тяхното звучене. За употребения от него епитет може да се каже също, че изразява качества на физическа хубост и изящество, а не достойнства от нравствено естество, както е при Данте, или поне предпоставящи телесната красота на нравствената добродетел, както е в цялата неоплатонична поезия, вкл. и в „Нов живот“. Във 2-рия стих също поради ограниченията на размера Величков бива принуден да пропусне „la donna mia“ и „altrui“, което остава подразбрано. След 3-ия и 4-ия стих, преведени вярно и изразително, 5-ия стих той предава вярно по същество, но разтегля лаконичното „sentendosi laudare“ и добавя към „хвалби“ определението „мили“. Това му налага да прехвърли „Ella si va“ в следващия 6-и стих също разтеглено въпреки възможностите на българския език да изрази действието с две или три срички. Така той се

[5] По-нататък за четвъртия стих ще предложа трети вариант.
[6] В: Помагай ни, любов — 50 сонета от ренесансови поети (Програма за спектакъл на Народния театър „Иван Вазов“), сезон 1979—1980 г.; АБВ, бр. 1365, 25 март 1980.

циниte — по най-класическата петраркическа схема ABCABC. В сравнение с Величковия езикът и стихът на този вариант звучат обработено и с литературна увереност.

Първото нещо, което се хвърля на очи при превода на Любенов и Ленков, е повторената първа рима (изглежда — свежда — одежда — надежда) от октавата в току-що разгледания превод (ако не смятаме „надежда" и „свежда" за различни). Навярно това не е случайно, защото въпросното решение е много удобно. Подчинявайки на „изглежда", великолепно отговарящо на „pare", останалите рими, а именно: „свежда" = china (lo sguardo) — чрез което много добре предава оригиналното „li occhi no ardiscon di guardare" — и „одежда" veste — за да се изрази „d'umiltà vestuta" — то постига точност и вярност към оригинала. Така неизбежно се е стигнало обаче и до четвъртата рима „надежда", за която бе вече казано и пак ще бъде подчертано (когато стигнем до втория мой превод на сонета), че привнася чуждо на оригинала съдържание, навярно по-присъщо на православната, отколкото на католическата теология.

И все пак допустимо ли е такова повторение (или заимствуване) на римите и римните решения? За мен, принципно поставен, този въпрос бе донякъде далечен преди сблъскването ми с дадения случай. Любенов обаче, най-вещият познавач и усърден изследовател на българската рима до днес, се е занимавал с него и има изградено схващане. В кратък послеслов към „Божествена комедия"[7] (шест години след излъчването на тук разгледания текст) той изказва мнението, че изцяло оригинален може да бъде само първият превод, в който една творба се появява на даден език, а в „поредните" могат да се окажат „съзнателни или несъзнателни повторения", за да добави, че смята такива повторения за допустими, ако представляват малък процент от цялото произведение и бъдат конкретно цитирани. Изтъквайки, че римни повторения се срещат и в преводи от едно езиково семейство, той привежда примери с повторени от Лозински рими на Величков. В подготвената за печат своя нова книга за българската рима, като разглежда въпроса за „повторимост и неповторимост при стихотворния превод"[8], Любенов изказва схващането, че ако приемем за недопустими каквито и да е „повторения на отделни римувани думи, двойни и тройни рими, на отделни стихове — а понякога и строфи — дори когато представляват дословен или почти дословен превод, това ще внесе огромни затруднения при работата над новите преводи на произведения от световната класика". И напомняйки съществуването на подобни повторения в различни български и руски преводи, включително и в прочутия Бунинов превод на „Хаяуата" (спрямо предишния превод на Михайловски), Любенов приема за допустимо повторението на известен неголям процент от римуваните думи и единични стихови решения, особено когато те представляват думи или дословен превод на стихове от оригинала („лексически пренос" — термин на В. Рагойша).

Според мен най-вярната мярка за такава допустимост може да бъде само вещият стилов анализ, съчетан с усет за стихотворна реч, който да разкрие дали преводачът е достигнал до същото римно решение, като изхожда от оригинала и се стреми да го превъплъти най-вярно (бидейки същевременно ограничен от римните възможности на своя език), или просто улеснява работата си на чужд гръб, като скрива своята професионална леност зад разместването или подменянето на думите вътре в стиха, което може да подобри, но и да вложи предишния превод. Случаят, с който се сблъскахме тук,

[7] Първият пълен български превод на „Божествена комедия", дело на Л. Любенов и И. Иванов, под ред. на Д. Петров („Божествена комедия". С., 1974).

[8] Из ръкопис, предоставен на автора.

циниte — по най-класическата петраркическа схема ABCABC. В сравнение с Величковия езикът и стихът на този вариант звучат обработено и с литературна увереност.

Първото нещо, което се хвърля на очи при превода на Любенов и Ленков, е повторената първа рима (изглежда — свежда — одежда — надежда) от октавата в току-що разгледания превод (ако не смятаме „надежда" и „свежда" за различни). Навярно това не е случайно, защото въпросното решение е много удобно. Подчинявайки на „изглежда", великолепно отговарящо на „pare", останалите рими, а именно: „свежда" = china (lo sguardo) — чрез което много добре предава оригиналното „li occhi no ardiscon di guardare" — и „одежда" veste — за да се изрази „d'umiltà vestuta" — то постига точност и вярност към оригинала. Така неизбежно се е стигнало обаче и до четвъртата рима „надежда", за която бе вече казано и пак ще бъде подчертано (когато стигнем до втория мой превод на сонета), че привнася чуждо на оригинала съдържание, навярно по-присъщо на православната, отколкото на католическата теология.

И все пак допустимо ли е такова повторение (или заимствуване) на римите и римните решения? За мен, принципно поставен, този въпрос бе донякъде далечен преди сблъскването ми с дадения случай. Любенов обаче, най-вещият познавач и усърден изследовател на българската рима до днес, се е занимавал с него и има изградено схващане. В кратък послеслов към „Божествена комедия"[7] (шест години след излъчването на тук разгледания текст) той изказва мнението, че изцяло оригинален може да бъде само първият превод, в който една творба се появява на даден език, а в „поредните" могат да се окажат „съзнателни или несъзнателни повторения", за да добави, че смята такива повторения за допустими, ако представляват малък процент от цялото произведение и бъдат конкретно цитирани. Изтъквайки, че римни повторения се срещат и в преводи от едно езиково семейство, той привежда примери с повторени от Лозински рими на Величков. В подготвената за печат своя нова книга за българската рима, като разглежда въпроса за „повторимост и неповторимост при стихотворния превод"[8], Любенов изказва схващането, че ако приемем за недопустими каквито и да е „повторения на отделни римувани думи, двойни и тройни рими, на отделни стихове — а понякога и строфи — дори когато представляват дословен или почти дословен превод, това ще внесе огромни затруднения при работата над новите преводи на произведения от световната класика". И напомняйки съществуването на подобни повторения в различни български и руски преводи, включително и в прочутия Бунинов превод на „Хаяуата" (спрямо предишния превод на Михайловски), Любенов приема за допустимо повторението на известен неголям процент от римуваните думи и единични стихови решения, особено когато те представляват думи или дословен превод на стихове от оригинала („лексически пренос" — термин на В. Рагойша).

Според мен най-вярната мярка за такава допустимост може да бъде само вещият стилов анализ, съчетан с усет за стихотворна реч, който да разкрие дали преводачът е достигнал до същото римно решение, като изхожда от оригинала и се стреми да го превъплъти най-вярно (бидейки същевременно ограничен от римните възможности на своя език), или просто улеснява работата си на чужд гръб, като скрива своята професионална леност зад разместването или подменянето на думите вътре в стиха, което може да подобри, но и да вложи предишния превод. Случаят, с който се сблъскахме тук,

[7] Първият пълен български превод на „Божествена комедия", дело на Л. Любенов и И. Иванов, под ред. на Д. Петров („Божествена комедия". С., 1974).

[8] Из ръкопис, предоставен на автора.

е от първия тип, т. е. продиктуван от творчески съображения или от почти очевидната липса на друго равностойно решение, ако тръгнем от първата римувана дума в оригинала. В това ни убеждават не само римният и обратният речник на сравнително бедния в римно отношение български език, но и неочакваното за мен откритие, че аз също съм повторил две римувани вече от Величков думи (изглежда — надежда), чийто превод не съм познавал през 1967 г. Всичко това обаче не ми позволява да приема докрай тезата на Д. Самойлов, „что рифма, как часть языкового материала поэзии, не имеет авторства", — както и „авторства не имеют и другие языковые материалы стиха".[9] Основания за това ми дава обстоятелството, че при римувана поезия и особено при по-сложни римни форми не става дума само за инертен материал, а за постигане на определена структура, изискващо особена езикова находчивост, при което думите, изведени в римна позиция, придобиват нова динамична енергия. Същото важи и в неримуваната поезия за думите, завършващи една метрична единица (стих), т. е. предшествуващи ритмичната пауза, или подчертани чрез пренасяне в началото на следващия стих (анжамбан), т. е. следващи ритмичната пауза. Затова приемам схващането на Любенов, че повтарянето на по-голям процент от римите, употребени в предишни преводи на дадена поетична творба, нарушава преводаческата етика.

Изяснили този неочаквано възникнал проблем, свързващ техниката на стихотворния превод с този за неговата оригиналност, смятам, че можем да продължим същинския анализ. В началния стих двамата съпреводачи за първи път успяват да предадат двукратното „tanto" (тъй), което създава градация в последователността на епитетите. Самите те обаче, макар че в качеството си на думи да лягат „като дялани камъни" в структурата на стиха, са по същество неверни и рязко излизат от мирогледната схема на стилновизма. Въплъщение на божествения християнски идеал в земния живот Беатриче не може да бъде „горда", защото „гордостта е смъртен грях", нито може да бъде „пленителна", защото това твърде силно асоциира с откъсването на ябълката и „грехопадението". В този смисъл преводачите се отдалечават от оригинала повече, отколкото Величков със своето „гиздава", защото добродетелта (според неоплатоничното мислене) може да бъде предпоставена на красотата или, с други думи, последната да се яви като неин резултат. „Гордостта" и женската „пленителност" обаче стават качества с положителен пълнеж в много по-късната поезия на разбунтувания и богоборчески настроен, по същество романтичен индивидуализъм. Подобно дребно наглед, но съществено мирогледно несъответствие се съдържа и в едносричното местоимение „ме", с което е преведено „altrui" (другиго, сиреч всички срещнати), защото добронравието на епохата задължава „la gentile" (любезна, приветлива) и „onesta" (добродетелна и чиста) девица да поздравява всеки срещнат в един град, където всички се познават, но не с доловимо предпочитание и влюбения в нея младеж (независимо от „философския" характер на тази любов). Още повече, че по-нататъшните стихове свидетелствуват, че тук става въпрос за възхитата на всички, които я срещат. Следващите четири стиха (от 3-и до 6-и) са преведени много вярно, находчиво и изразително. При една строга мярка за точност, която се стараем да прилагаме навсякъде, бихме могли да възразим срещу „небесен ангел" в 7-и стих, което е теологически неточно, въпреки че известно оправдание за него намираме в това, че въвежда понятието „небесен" от опозицията „земя—небе" в 8-ия стих на оригинала. За несъобразността на понятието „надежда"

[9] Д. Самойлов. Книга о русской рифме. М. 1973, с. 5.

в същия стих вече говорихме. При терцините успешно преведени са според нас 9-ият и 14-ият стих въпреки замяната на императива „sospira!“ („въздъхни!“) с инфинитива „да въздъхне“ в последния. В 10-ия и 11-ия стих е пропуснат елементът на платоничен еротизъм (според нас трети възлов момент в сонета), съдържащ се в описанието на пътя, по който сладостната гледка доставя през очите тази сладост на сърцето („che da per il occhi una dolcezza al core“). Първопричината на този пропуск се корени може би още в римата „тия“ (от 9-ия стих), с която е заменен актът на гледането („chi la mira“). Чуждо по смисъл на оригинала е и изнесеното в римна позиция „за кратко“, както и целият 10-и стих. В 12-ия стих бихме възразили срещу замяната на устни („labbia“) с „лице“.

Основно достойнство на този превод е възвръщането към петостъпния ямб, класически размер в нашето силаботоническо стихосложение, при спазването на оригиналната римна схема ABBAABBA на октавата. Терцините са римувани по най-разпространената петраркическа схема ABCABC. Стихът е хармоничен, изискан и съдържа имплицитно един важен стремеж към по-голяма поетична конкретност, сиреч към излизането от „общата литературност“. Спрямо овладяването на съдържанието той прави съществена крачка напред в споменатите четири стиха (от 3-и до 6-и) и отбелязва известно отстъпление при другите, състоящо се предимно във волности и пропуски, които нарушават образно-философската схема на стилновизма и неоплатоничната поезия.

Остава да разгледаме втория превод, който аз се помъчих да дам на интересуващия ни сонат. Надявам се, че петте години, които ме делят от този опит, ще ми дадат възможност да пристъпя към него с нужната критическа отчужденост. Какво ново има в него? Първо, двата епитета от началния стих са се помъчили да излязат от общата литературна приповдигнатост и да придобият точността на оригиналните. „Onesta“ е преведено с „чиста“ (прецизиращо на съвременен език по-дълбокия смисъл на похвалата „честна“ за една девица и в българското патриархално общество). Съществуващото в оригинала повторение на „tanto“, създаващо градация в силата на епитетите (макар че техните места са размерени заради изискванията на ритъма), този път също е запазено. За народната предметна точност на 3-ия стих е потърсено съответствие (или поне така си мисля) в употребата на българския народен израз „забравям ума и дума“ — тук „че ум и дума всеки ще забрави“. 4-ият стих е отново литературно усложнен с една липсваща в първообраза експресивност, навярно дошла от усилието да се разкрие етимологическия заряд на глагола „ardire“. Очевидно този стих трябва да се върне към едно видоизменение на първия вариант от рода на „дордето взора си пламтящ навежда“. 6-ият и 7-ият стих са по-свободни, но верни по същество. Мисля, че възторгът на поклонниците, който и тук носи логическото ударение, се съдържа косвено в нейното „sentendosi laudare“ от оригинала. В 7-ия стих е привнесена думата „нрави“, явно заради римата, но без да се излиза от смисъла и духа на първообраза, защото в края на краищата „la benigna umiltà“ на Беатриче е въпрос на нрави. В 7-ия и 8-ия стих е пропуснато „in terra“, което остава подразбрано, а „cielo“ е изразено чрез „отгоре“. Останало е и привнесеното понятие „надежда“. Но тези неточности, с изключение може би на последната, са дребни и допустими в стихотворен превод. Смятам че терцините, и тук преведени почти дословно, звучат вярно, на точен език и с изискан стих. Във втория подвариант, който аз понякога съм склонен да предпочета, е спорен образът „медна пита“, но по-долу ще се опитам да обоснова това си странно предпочитание. При успоредното съществуване на двата подварианта е станало разместване в реда на двете възмож-

ни редакции на 11-ия стих, откъдето се е появило и едно несъгласуване по род. То се избягва веднага, ако правилният ред на двете редакции се възстанови, макар че тук ги давам, тъй както са се появили в печата. Преводът е направен този път в петостъпен ямб, класическия размер в нашето силаботоническо стихосложение, отговарящ в това отношение на италианския дванадесетосричен стих, въпреки допълнителните трудности, които възникват от това изоставяне на две срички. За първи път тук е възстановена цялостта на октавата и на секстината (функционално определени от римната схема), като изоставям навика да ги разделяме на четиристишия и терцини, завещан ни от преводачи, които опростяваха задачата си, както бе при превода на Величков.

След този хирургически анализ на разглежданите преводи можем да дадем и една по-обща, но същностна литературна характеристика на техните качества. Въпреки всичките си недостатъци вътрешно най-верен на оригинала се оказва първият превод на Величков. В най-висока степен и по най-съкровен начин той остава съответен на аскетичната простота и непретенциозност на оригинала, в което се крие и голямата тайна на очарованието му. За това парадоксално допринасят леката несръчност на стиха и онази „патриархална словесна чувствителност", за която вече стана дума. Всичко това, без всяко съмнение, се дължи на типологическата съотносимост между епохите, които раждат първообраза и превода. Защото Величков остава син на нашето Възраждане и на една литературна епоха, когато поетичният език е още в процес на формиране, а това с пълна сила важи също така за епохата и езика на Данте.

Първият от двата мои превода използува постиженията на новобългарския поетичен език, достигнал своя пълен разцвет и виртуозност след Величков, при символистите. Оттам едно прикрито или неосъзнато чувство за превъзходство, което коварно отвежда преводача в общата приповдигната литературност. Преводът звучи като произведение на късния ренесанс, с церемониалността на Кастильоновия „Царедворец".

Преодолявайки известна ритуална отежненост в звученето на моя първи превод (дължаща се и на шестостъпния ямб), правилно оценена от тях като недостатък, Любенов и Ленков подчиняват своя опит на императива, че класиката трябва да звучи на чист съвременен език, което означава в същност преводът да скъси разстоянието, делящо оригинала от днешния читател. Резервите, които напоследък изпитвам към крайностите на това схващане, съм споделил другаде.[10] Това навярно е довело до вече изтъкнатите нарушения на канона, приет в стилновизма, както и до неуспеха им да овладеят съдържанието по-плътно, отколкото е постигнато това в предишните опити.

Завършвайки с общата характеристика на разглежданите преводи, мисля, че на втория направен от мен опит е присъщо предимно усилието да се възстанови аскетичната и проста чистота на оригинала, стремежът да се „възвърне нещо от очарованието на примитива, което четенето на стилновистите и ранния Данте доставя"[11], и да се постигне повторно „онази първооткривателска свежест на поетичното слово, с което то е звучало за съвре-

[10] D. Petrov. La poesia italiana attraverso la mia esperienza letteraria. — In: Relazioni storich e e culturali fra l'Italia e la Bulgaria (Studi presentati al convegno Italo-Bulgaro in memoria di Enrico Damiani), Napoli—Positano, 29. V—3. VI. 1970. Napoli, 1982, (307—325; същото разширено под заглавие: Италианската поезия през моя литературен опит (поглед към типологиите на Възраждането). — Литературна мисъл, 1982, № 1, 138—152.

[11] Ibidem.

менниците на тези автори, пък и на нас". И понеже тук нямам за цел да препоръчвам своя превод (който има свои недостатъци), нито се стремя да изтъквам негови предимства, а единствено да формулирам съображенията, които за 15 години доведоха до три негови варианта, ще ми бъде позволено да приема, че това усилие е довело до обнадеждаващ литературен резултат. Но този резултат носи умозрителната вторичност на преднамерената и тя именно го отличава от спонтанната автентичност на Величковия превод. Както при Величков, така и при мен тези особености произтичат от неизбежния печат, наложен на нашите усилия от литературната епоха, от която посягаме към оригинала.

* * *

С това аз свърших „за" самите преводи. И тъй като без да предупредя за това вече навлязох в темата „по повод", ще продължа. Споменах за готовността си да предпочета спорния образ „налива медна пита" в 10-ия стих. В същност моето предпочитание е продиктувано от желанието да се избегне онази албумна стилизация на представата за сонета у нас, за която вече съм говорил другаде[12] и на която също съм плащал данък; от желанието езикът да блесне като неочаквано откритие, свеж, автентичен, носещ очарованието на народния примитив и непохабен от дълго трупани „умения". Работата е там, че за култури, сложени исторически като българската, превеждането представлява не само „антиципация" (догонване на европейското развитие), но и ретроспективна „реинтеграция" (възсъздаване) на онния загубени звена, които присъствуват задължително в европейската културна система, в чиито класическите модели те са се съхранили като плод на непрекъсната приемственост.

Но значи ли всичко това, че „възсъздаването", за което става дума (след като не можем да се върнем при Евтимий), може да тръгне оттам, където народната песен е започнала да преминава в лично творчество, като игнорираме цялото по-сетнешно развитие на нашата поезия? Оттам, където дионисиевското надлично безвремие на народния синкретизъм е започнало да се превръща в чувство за лична неповторимост и за история? Значи ли това, че можем да се обърнем към Беатриче с „мило либе", както се бе опитал Димитър Бояджиев в едно ранно свое стихотворение, без да станем смешни? За съжаление не. Това е можел да си позволи само Данте, ако се бе родил тук и ако бе писал на нашия език, това можеше да си позволи (донякъде) и Величков, но не и днешният преводач.

Ето фокусът, в който се събра цялата противоречива сложност на нашето културно развитие, където решаването на всяка частна задача бива предопределено от степента, в която са били решени предходните исторически задачи, като във всеки исторически миг се наслагва ехото на едно изтекло хронологически, но не и исторически отмряло време. Как тези времена ще бъдат примирени и съчетани, в какви съотношения и пропорции — това е вече въпрос на личен усет, именно тук започва творчеството и предписанията са неуместни. И навярно именно този усет ми попречи да употребя епитета „честна" там, където един български Данте положително би го употребил, и да предпочета образа „медна пита" там, където има само „dolcezza".

[12] D. Petrov. Op. cit.

Su quatro tradizioni bulgare di un sonetto di Dante

Dragomir Petrov

(R i a s s u n t o)

Sono esaminate quattro traduzioni del sonetto „Tanto gentile e tanto onesta pare". La prima eseguita dal poeta Konstantin Veličkov, risale probabilmente alla fine del secolo scorso: le altre appartengono a Dragomir Petrov (1967), a Liuben Liubenov e Grigor Lenkov (1968) e ancora a Dragomir Petrov (1970). Dopo averle analizzate l'autore constata che la maggior corrispondenza interiore all'originale è stata raggiunta da Veličkov, benché (o appunto perché) avesse usato linguaggio e versi ancora in formazione e benché avesse semplificato lo schema della rima. Secondo l'autore ciò è douvuto alla rapportabilità tipologica interiore tra le epoche in cui i due testi sono apparsi e il rispettivo livello di sviluppo raggiunto dalla lingue nazionali in dette epoche. L'autore è dell'opinione che la seconda traduzione, sebbene più perfetta in fatto di forma e linguaggio, pecca di una certa e saltazione e approssimazione letteraria dovute anche al metro più lungo. Della terza traduzione è caractteristico lo sforzo di ricondurre il verso nei limiti di un metro più stringato, di conferirgli maggiore concerezza poetica e di avvicinarlo al lettore contemporaneo sul piano linguistico e spirituale, dal che derivano sostanziali infrazioni dello schema filosofico-iconografico dello stilnovismo. A questo punto l'autore, dopo aver stabilito che alcune soluzioni del problema della rima sono identiche per le traduzioni esaminate, pone in via di principio la queatione fino a che punto tale pratica sia ammissibile e in quali proporzioni. Elemento caratteristico della quarta traduzione è secondo l'autore lo sforzo di ripristinare l'ascetica semplicità dell'originale e la freschezza poetica della lingua ricorrendo a parole e locuzioni d'estrazione popolare. Egli tuttavia ritiene che questo risultato foriero di speranza sia intaccato da una premeditazione d'ordine secondario in confronto alla spontanea corrispondenza interiore all'originale della prima traduzione. Nell'analisi delle quattro traduzioni l'autore rintraccia l'ombra dell'epoca in cui sono state eseguite e il rapporto intercorrente fra quest'epoca e quella dell'originale. Ritenendo che per una letteratura che storicamente si sia formata come la letteratura contemporane bulgare le traduzioni assolvano funzioni reintegranti di valori formali e contenutistici perduti a causa di soluzioni di continuità o rimasti incompleti a causa delle peculiarità dello „sviluppo accelerato", l'autore si dichiara contrario alla concezione che la traduzione deve suonare „cosi come se l'autore avesse scritto oggi e nel nostro linguaggio", ma allo stesso tempo è consapevole che „l'ipotetica ricostruzione" di un linguaggio poetico che non è esistito non può essere riportata interamente all'epoca della creazione dell'originale. Nel conciliare questi due imperativi e nel trovare il giusto rapporto tra loro l'autore scorge il più arduo compito artistico del traduttore.

Рецензии

Славянските култури в историята на европейската култура през XVIII—XX век*

Под това заглавие през 1982 г. в Берлин излиза сборник изследвания, чиято тематика и структура съответствуват на проведената през 1976 г. международна конференция — четвърти пореден форум в програмата на ЮНЕСКО за изучаване на славянските култури.

Конференцията разглежда предимно мястото на славянските литератури и изкуство в общия контекст на европейското културно развитие. Тази среща на учени от 21 страни—членки на ЮНЕСКО, завършва с основаването на „Международно сдружение за изследване и разпространение на славянската култура", под чиято егида излиза и настоящият съвместен труд.

Предложените 97 студии разкриват широк тематичен и разнообразен методологически спектър и обхващат дълъг период от развитието на европейската култура.

След студиите на Герхард Цигенгайст, Клаус Хьопке и Дмитрий Марков, които разглеждат общо профила и тематиката на конференцията, постановката на въпроса за значението на славянските култури и тяхното разкриване и разпространение в някои европейски страни, в сборника се разграничават три дяла, съответствуващи на работния порядък на конференцията:

1. Славянските култури и тяхното интегриране в европейското културно съзнание в епохата на Просвещението и Романтизма.

2. Реализмът в славянските култури в контекста на европейското културно развитие (XIX—XX в.).

3. Нов етап в историята и културното развитие на славянските народи (XX в.). Накрая са публикувани и заключителните доклади за резултатите от работата на трите секции, които синтезират и обобщават застъпените в изследванията постановки, бъдещите насоки и нерешени проблеми, поставените при разговорите на кръглата маса въпроси.

Основа на повече от 40 статии в първия дял е становището, че както Просвещението, така и Романтизмът в славянските страни са съставна част от общоевропейския културно-исторически процес, като обаче се изтъкват отделните специфични форми на проява. Тази общопризната постановка се обосновава и изяснява. Разглеждайки причините за интегрирането на славянската култура в европейското културно съзнание, авторите поставят и отговарят на редица нови въпроси: националноисторическите движения в литературни течения като предпоставка за определени връзки и взаимодействия с околната културна действителност; формирането на националния език и литература, театър, живопис и наука като фактори за влиянието на една или друга национална култура, на едно или друго културно явление в общото движение на европейската художествено-естетическа мисъл; ролята на културните центрове в Европа като средища за възприемане и разпространение на културни ценности и др.

Сред изследванията за мястото и взаимоотношенията на славянските литератури през XVIII в. се открояват студиите на Емил Георгиев „Славянските литератури и европейското литературно развитие през XVIII в.", на Адам Малдис „Белоруско-западноевропейски културни контакти в епохата на Просвещението", на Инна Лешчиловская „Южните славяни и европейският културен процес в първата половина на XIX в.", както и „Белези на Просвещението при сърбите" на Зоран Константинович.

Проблемите и изводите в посочените статии са изведени на обобщаващо равнище и имат обединяващ характер за насоките на работа върху този период.

---

* Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis 20. Jahrhundert. Internationaler Studienband. Herausgegeben von Gerhard Ziegengeist. Akademie-Verlag. Berlin, 1982, 5985.

С конкретното проследяване на връзките и взаимодействията на отделни славянски с други европейски литератури, отчитайки неравномерността в развитието на славянските народи, Е. Георгиев подтиква към прецизиране на представата за близките в същността си славянски литератури. Авторът прави систематична, макар и бегла характеристика на своеобразните форми на проява на Просвещението в отделните славянски страни, където то носи преди всичко характера на идеологическа борба. Тази характеристика представлява плодоносна почва за задълбочено проучване на един първостепенен проблем.

Всяка обща насока, всяко оформено явление в развитието на човешката култура е резултат от приноса на отделни групи културни дейци, определени културни средища, отделни личности. Това схващане е заложено в прегледите на Клаус Детлев Гротузен за „Значението на Шльоцер в рамките на славяно-западноевропейските културни връзки“ и Конрад Грау „Берлинската академия на науките и нейните връзки със славянските народи през XVIII в.“. Той лежи и в основата на съвместния труд на Дитмар Ендлер, Хилмар Валтер и Илия Конев „Лайпциг като център на културата и Просвещението за южните славяни. Идеи и традиции на Просвещението“.

Сред факторите, обуславящи развитието на една национална култура, наред с отделните автори, течения и школи на преден план изпъква и развитието на фолклора като неизчерпаем източник на многообразието. Към него се обръщат преди всичко творците в епохата на Романтизма, на която в сборника се отделя особено голямо внимание. На връзката между фолклора и културното развитие са посветени статиите „Литература и фолклор“ на Виктор Кохол, „Руският фолклор в Германия на XIX в.“ на Ерхард Хекселшнайдер, „Полският фолклор в историята на музикалната култура от XVIII—XX в.“ на Лудвик Биелавски и студията на Боян Ничев „Отношението между фолклор и литература в Европа и в южнославянските страни“.

Особено ценна за славистиката и сравнителното литературознание е обоснованата на теоретично ниво теза на Б. Ничев за протичането на определени процеси и явления във фолклора на славянските народи, чието място според „европейския норматив“ е в литературата и, които обективно липсват в съответните художествени литератури. Погледнати така, по качествено нов начин, тези литератури спират да изглеждат „редуцирани“, „съкратени“, „концентрирани“, „закъснели“, „ускорени“ и т. н. Тази особеност Ничев определя като отличителен белег на южнославянското културно развитие, чийто възход започва като че ли с върховите си достижения. Авторът изтъква, че този подход в оценката за развитието на южнославянските литератури не означава, че техните поети и писатели не са свързани с авторите и явленията преди тях. Новата южнославянска литература според Ничев има сложен, полигенетичен характер.

Епохата на историческия романтизъм е една от най-разностранните епохи за човешката мисъл. Ето защо статиите на Дюришин „Методологически въпроси на сравнителното изучаване на романтизма на славянските литератури“ и на Клаус Трегер „За произхода на европейския романтизъм“ са от особено значение за едно всеобхватно изучаване на славянската култура през тази епоха. На такава плътна теоретична основа следват систематизирано статии, които разглеждат проблемите на Романтизма в отделни славянски страни: Русия, Чехия, Полша.

В този дял на сборника, наред с допълващите го задълбочени проучвания на връзките между фолклор и културно развитие, може да се почувствува известна ансамбловост в работата или най-малкото такъв подбор на автори и проблеми, който позволява пълно обхващане на въпросите.

На фона на методичната систематизация на включените тук студии с предимно теоретичен, тезисен характер, се откроява статията на Герхард Дудек „Поетичен портрет на Михаил Лермонтов в отношение към европейския романтизъм“.

За да определи мястото на Лермонтов в европейската поезия, авторът проследява типологичните връзки между руския поет и други прогресивни за времето си творци. Дудек прави общи типологични съпоставки между Лермонтов и Байрон, Хайне, Словацки, а по-конкретно-аналитично провежда тези съпоставки с творчеството на Николаус Ленау.

Представянето на статия, която анализира типологичните връзки между големи европейски и славянски поети и мислители, е необходимо и удовлетворяващо. Типологичният анализ като основа за теоретично обобщение е съставна част на научното дирене и спомага за пълнотата и яснотата на третирания проблем.

В съдържанието на втория дял на сборника могат да се набележат 4 подраздела В първия от тях се разглежда възходът на класическия руски реализъм през първата половина на XIX в. Генезисът на реализма се определя от най-разнообразни ъгли на зрение, посочват се социално-икономическите предпоставки за възникването му, изтъква се онова, което го обединява с Ренесанса, Просвещението и Романтизма. Систематичен и обобщаващ преглед на тези въпроси предлагат статиите на Ирина Неупокоева „Славянските литератури през първата половина на XIX в. в европейския литературен контекст и на Георги Фридлендер „Руският реалистичен роман на XIX в. в контекста на европейското културно развитие“. Изведените в тях постановки за произхода, мястото и значе

нието на това „събитие", както Фридленедер нарича руския реалистичен роман на XIX в., се подкрепят и допълват с конкретните разработки на Клаус Щетке, Роберт Вайман Петер Бранг.

В статията „Пушкин и Шекспир" Роберт Вайман проследява един от най-интересните моменти в процеса на рецепция — социално-творческата адаптация на възприетия модел към съответната историческа и художествена необходимост.

Ъгълът на зрение в статията съчетава балансирано социално-теоретическия и философски аспект с проникване в художественотворческата трансформация. Авторът отговаря своеобразно и убедително на въпроса как Пушкин успява да претвори така дълбоко и новаторски наследството на Ренесанса, че достига до историческа концепция за отражението на действителността.

Многопластово е и проучването на Петер Бранг, наречено „Тургенев в присъдата на Западна Европа". Бранг сам подчертава, че поставя въпроса за рецепцията във „всеобхватен смисъл": как се приема творчеството на Тургенев от литературната критика, от читателите, от творците. При поетите и писателите авторът има пред вид влиянието на Тургенев върху творчеството им и тяхната оценка, отразена в писма, есета и др. Бранг разглежда накратко рецепцията на Тургенев в отделни страни на Средна Европа и Скандинавия.

Във втория раздел се разглеждат особеностите на развитието на реализма в други славянски литератури, при което се набляга на съществените отлики между руския и полския, хърватския и словашкия реализъм. Руският реализъм се превръща в средство за познание и разбиране на живота на собствения народ, но въпреки близкото си родство с руската литература, писателите-реалисти в другите славянски страни запазват своето национално, художествено-оригинално творчество. Те възприемат тематически и естетически импулси от руския реализъм, но ги преработват творчески в съответствие с националните традиции и литературния контекс.

Третата изходна точка в този дял са процесите на изменение и обновяване на реализма на границата между двете столетия. В заключителния доклад за резултатите от работата на втората секция Хенрик Маркевич формулира насоките, в които се проследяват тези процеси:

1. От гледна точка на същността на пресичащите се литературни течения.
2. От жанрова гледна точка.
3. От гледна точка на литературната теория и критика.

Предмет на четвъртия подраздел е ролята и значението на руската реалистическа литература. Стремежът е да се определят предпоставките и сферите на огромното влияние на реализма и особено на руския реалистичен роман.

Влиянието на реализма в отделните страни се обуславя от конкретни културно-исторически условия. Призван да допринесе за обновяването на обществото и неговата култура, руският реалистичен роман изиграва своята роля за промяната на отделни компоненти от развитието на европейската мисъл.

Тамара Мотилева обобщава в статията си „Война и мир" в западноевропейската литература на XX в." въздействието на Л. Толстой върху антивоенната литература в Европа, върху етичните позиции на големи европейски писатели, върху освободителната борба на много народи.

Дмитрий Затонски и Жан Бонамур определят мястото на другия голям руски реалист, Достоевски, преди всичко сред авторите, третиращи проблематиката на отчуждението.

Силно и постоянно е влиянието на А. П. Чехов. Волф Дювел посочва, че значението му за някои европейски народи е огромно още преди Първата световна война. В България например неговото присъствие е с такива дълбоки корени, че не е било засегнато дори от фашистката власт след 1923 г. Непрестанното превеждане и печатане на творбите му оказват въздействие върху мнозина български писатели, предимно върху разказите им.

Интересни за рецепцията на Чехов в европейските страни са и примерите, които Дювел привежда из западноевропейската литература. Начело на движението за революционизиране на английския разказ стоят двете почитателки на Чехов — Вирджиния Улф и Кетрин Мансфилд. В Англия не по-слабо въздействие има и драматургът Чехов.

Дювел се стреми да определи причините за огромното въздействие на Чехов в Европа. Изхождайки от прогресивните традиции в руската литература, Чехов подбира персонажи в произведенията си из средата на обикновените хора от града и селото. С това той разкрива нови художествени възможности — да се изобразяват обикновени проблеми от ежедневието по най-обикновен начин.

Авторът изисква обаче диференцирано разглеждане на рецепцията на Чехов, която съществено се различава при Вирджиния Улф от тази при Георги Караславов, Константин Федин или Франсоа Мориак.

На втори план в статията си Дювел разглежда още един специфичен проблем. По повод известната дискусия в английската литература, дали Кетрин Мансфилд се е учила

или не от Чехов, той отвърля изобщо подобна постановка на въпроса. „Писателят се съветва със своя образец при реализирането на собствените си творчески намерения" — изтъква Дювел.

Тази съвременна постановка на въпроса за влиянието и подражанието би била много плодотворна при задълбочено изследване на рецепцията на Чехов при отделни европейски творци не само от контактологична, но и от типологична гледна точка.

Своеобразието в задачите на третия дял на сборника определя и една особеност в характера на включените в него изследвания: „Културата на XX в. има свое собствено обвързващо задължение. Тя не само наследява миналото, но е призвана и да отправя поглед в бъдещето." Ето защо представените работи върху литературата на XX в. имат перспективен характер с оглед по-нататъшното развитие на културата. Тук линията на приемственост и взаимодействие продължава с пунктир и по-нататък, в резултиращата възможност за развитие, изведена от съществуващото. Тази линия в изследванията на литературните и културните процеси представлява сериозен дял в литературознанието, когато надхвърли границите на своите насочващи задачи и се задълбочи в прецизното проучване на социално-естетическите предпоставки в съвременното културно развитие, за да придаде на изводите научния характер на една „литературна прогностика".

Условията на XX в. предлагат много по-богати възможности за преки контакти и взаимодействие, отколкото която и да е друга епоха. Тук културният обмен е с широка гама от многообразни форми на проява. В този смисъл задачата на изследователите на този период е, от една страна, много по-лека, що се отнася до фактологическия материал, и много по-трудна, що се отнася до обхващането на проблемите в цялост.

Едни от статиите в третия дял поставят акцент върху теоретико-методологическите въпроси за сравнителното изучаване на социалистическите литератури. В други се изясняват закономерностите на развитие на тези литератури, а трети боравят с проблеми, ограничени в национален или жанров план. Независимо от подбора на теми или разликата в методологическия подход всички те са обединени от историческото осмисляне на големите събития, обусловили подема и определили насоките за развитие на славянските култури. Това осмисляне дава възможност на авторите да правят дълбок анализ на отношението между изкуство и революция, между хуманизъм и култура.

Представеният сборник е великолепно начало в работата на „Международното сдружение за изследване и разпространение на славянските култури". Широкият кръг от разглеждани проблеми почти изчерпва тематично въпросите, свързани с развитието на славянските литератури в общия контекст на европейското литературно развитие. Тези проблеми се допълват от студии из областта на други видове изкуство: музика, архитектура, живопис. Но тяхното присъствие в сборника е недостатъчно, за да изчерпят напълно взискателното съдържание на задачата — „Славянските култури в историята на европейските култури от XVIII до XX в.". Защото ако съотношението между художествена литература и фолклор е важен момент в спецификата на развитие на славянските литератури, то не по-малко отпределящи и за националното развитие и за интегрирането на славянската култура в европейското културно развитие са и отношението между изобразително изкуство и народно творчество, между музикална култура и народна музика, народни танци, особеностите на архитектурата в отделните славянски страни, иконописта и др.

Самото начинание да се съчетае работата на толкова разностранни специалисти за обхващане на един недостатъчно разработен проблем е особено ценно за славистиката и литературознанието изобщо. Главният принос на тази дейност е в пионерската задача да се запълнят „белите полета" в славистиката, да се изследват славянските култури като част от развитието на европейската култура.

Удовлетворяваща е постигнатата пропорционалност в третирането на проблемите на различни културно-исторически епохи. Нееднакво застъпени са обаче анализите на литературното развитие и взаимовръзките на отделните славянски страни. Преобладават проблеми на руската, чешката и полската литератури. По-слабо застъпени са сръбската и хърватската литература, а въпросите за връзките и взаимодействията на българската литература с европейската култура са засегнати съвсем бегло в общите постановки за културата на южните славяни и при проблемите за отношението между литература и фолклор. Нарушен е и балансът в разглеждането на жанровите проблеми.

Макар и преработени за сборника, статиите носят тезисния характер на конферентни доклади. Именно с тази си особеност обаче те са изключително ценни, тъй като в синтезирана форма поставят много проблеми и набелязват пътища и методи за тяхното решаване.

По-обстойни и с по-конкретноаналитичен характер са онези студии, чийто тематичен кръг е по-ограничен. Тяхната тежест е в задълбочения анализ на явленията, които подкрепят или изясняват общите постановки.

Като цяло в сборника се усеща превес на оценъчния елемент в съпоставянето на развитието на славянските култури. Търси се и се определя мястото им в общоевропейското културно развитие. Повечето съпоставителни наблюдения върху творчеството на отделни

автори или литературните явления в отделни страни се правят на контактологично равнище. Може би поради големия интервал от време между проведената през 1976 г. конференцията и издаването на посветения й сборник през 1982 г. типологичният сравнителен анализ не намира своето необходимо място в този съвременен труд.

Оценявайки високо постигнатото в работата на конференцията през 1976 г., трябва да определим мястото на резултатите от нея като основа и начало на прецизен и задълбочен труд във всички сфери на славянската култура и изкуство.

Джуди Вермут

Книга за проблемите на жанра

Изследването на съветската литературоведка Лилия Чернец „Литературните жанрове“[1] е посветено на въпросите на типологията и поетиката на това литературно явление. Авторката си поставя сложната задача да систематизира натрупаните от литературната наука в миналото категоризации на жанра, да направи някои наблюдения върху историческия развой на понятието *жанр* и да покаже семантичните модификации на термина в съвременните изследвания, третиращи този кръг въпроси. Посочената проблематика е предмет на първата част от нейното изследване, обобщена под заглавието „Типологията на жанровете и литературният процес“. Втората част от работата на Л. Чернец третира въпроси с по-конкретен, практически характер. Като анализира отделни произведения на Н. Чернишевски и Л. Толстой, изследователката съумява да изяви своята концепция за поетиката на нравоописанието.

Ако се върнем към характеристиката на първата част на работата, преди всичко трябва да отбележим ерудицията, с която тя е поднесена. Авторката познава и привежда богат библиографски материал, нейният показалец наброява около 500 имена. В началната глава „За методологията на изучаването на литературните жанрове“ Л. Чернец се спира на многообразните и противоречиви възгледи за тази литературна категория. След като излага разпространената теза, че в литературите на XIX и XX в. се наблюдава атрофия на жанровете, изследователката се стреми да проследи специфичните авторски определения за жанра на такива творби като „Война и мир“ на Л. Толстой, „Василий Тьоркин“ на Ал. Твардовски, „Елмазен мой венец“ на В. Катаев и др. Чернец посочва как редом с подобни примери на писателска прецизност и преоценка на традиционните понятия се срещат и творби, жанрово определени според установената традиция.

По-нататък в изложението авторката отбелязва още някои основни тенденции при категоризациите на жанра от по-ново време. Така например тя се спира на някои основни моменти от теорията на М. Бахтин, която до голяма степен влияе за утвърждаването на една от характерните тези в съвременното съветско литературознание, за отъждествяването на рода с някой от литературните жанрове. Според М. Бахтин романът е метонимен аналог на цялата съпътстваща го епична литература. Епосът и романът се разграничават като водещи жанрове от различни епохи. Авторката подчертава полемичния характер на тази теория и се спира на дискусиите около съвременния роман, предлагащи много, но невинаги точни и изчерпателни характеристики. Според авторката сам по себе си броят на тези класификации е показателен и доказва необходимостта от търсене на жанрова определеност на произведенията, дадена чрез „кръстосани“ класификации.

При разглеждането на основните методологични подходи към теорията на жанра Л. Чернец разкрива още някои особености на самото явление. „Колкото и съществени да изглеждат жанровите категории, с тяхна помощ могат да се обяснят само някои особености на литературния процес — пише авторката. — Трябва да се помнят не само онези функции, които жанрът изпълнява, но и онези, които той не може да изпълни; трябва да се помнят границите за използуването на понятието жанр тип, жанрова група“ (с. 23).

В следващата глава на изследването подробно се анализира типологията на жанровете в историята на литературознанието. Авторката прави преглед на основните концепции на Хегел и А. Веселовски за жанра. В работата се изтъква съществената особеност на теорията на Хегел, която разглежда обособено поетичните видове (епос, лирика и драма) от литературните жанрове. В учението му за литературния жанр изиграват голяма роля понятията „субстанциално“ и „субективно“, в които той влага особено значение.

[1] Л. В. Чернец. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982, 192 с.

Така например под субстанциално Хегел разбира „вечните, управляващи света сили", а в субективното съдържание вижда вложени стремежите на отделния индивид. Авторка та изяснява хегелианското тълкуване на жанровете от позицията на марксистко-ленинското литературознание, отбелязва както силните, така и слабите страни на неговата теория. Особеният принос на Хегел е видян в разглеждането на жанра като художествена проекция на определен стадий от развитието на обществото, а също и в схващането за стадиалността на общественото развитие. В изследването се дава обективна оценка на приноса на Хегел за развитието на теорията на жанра. Авторката отбелязва и факта, че тази теория намира последователи и в Русия, особено в лицето на Белински, който новаторски я доразвива.

Теоретичните трудове на Веселовски са разгледани също с отчитане на особеностите на историческия развой на литературната наука. Като един от характерните й белези е посочена детерминираността на литературния жанр от историческото развитие на личността. В главата за Веселовски и приноса му за изучаването на жанровете Чернец се спира и на някои проблеми, които стоят пред изследователя. Те произтичат от обстоятелството, че основните възгледи на учения не са изложени в отделен труд, а трябва да бъдат извлечени от различни работи, както и от липсата на точна терминология при определяне съдържанието на понятията литературен род и литературен жанр. Като особен приносен момент в теорията на Веселовски е отбелязано схващането му за субективния характер на творчеството във всички стадии на неговото развитие и във всички жанрове. Веселовски посочва идейната насоченост и субективния характер на творчеството. В това отношение той се отличава от Хегел и от неговото схващане за обективния характер на епоса. Съпоставяйки ученията на Хегел и на Веселовски, Чернец е обобщила и характеризирала най-съществените им черти; отбелязала е, че според Хегел историческият процес е развитие на абсолютния дух, а Веселовски го разглежда като обща история на културата. Най-рационалното зърно и в двете концепции, онова, което ги прави ценни и за съвременното литературознание, е обяснението на съдържателното своеобразие на жанровете в социално-исторически аспект.

В първата част от труда подробно се характеризира и състоянието на въпроса за жанра в съвременното западно литературознание. Този проблем е видян в неговата историческа перспектива, направено е сравнение между различните аспекти на жанровата теория. Пристъпвайки към разглеждането на проблема, авторката отбелязва: „При постановката и решаването на тези въпроси се проявява принципната разлика между марксистката методология и методите на буржоазното литературознание. Проблемите на формата и съдържанието, на традициите и новаторството, на измененията в облика на литературата се изследват от марксисткото литературознание в тяхната детерминираност от историческото развитие на обществото. При обяснението на литературния процес социалната функция на дадени литературни изменения се извежда като изходно начало. Това дава възможност да се видят реалните съотношения в литературната структура. . ." (с. 43). Л. Чернец се е постарала да очертае някои от основните направления в съвременното западно литературознание, третиращи проблемите на жанра, като прави изводите си на базата на конкретни трудове по темата. В същото време изследователката се спира и на вътрешните различия в дадено теоретично направление. Подробно е характеризирана работата на Н. Пирсън „Литературни форми и типове или защита на Полоний", излязла още през 1940 г. в САЩ. Нейният автор е представител на формалистичното направление. Според него същността на литературното творчество се изразява чрез формата. Задачата на художника по Пирсън е (да конструира съответстваща архитектура; неговото творение не е материал, а форма. Основен обект на литературоведските изследвания следователно трябва да бъде формата. Към формалистичното направление принадлежат също и авторите на американската „Теория на литературата" (1949) Р. Уелек и А. Уорън. Тяхната концепция за жанра обосновава изводите си, изхождайки от две литературни епохи — класицизъм и литература на XIX и XX в. Според Чернец сложните изменения на жанра в литературата, създадена след XVIII в., не са достатъчно обяснени в труда на двамата автори, те въвеждат само формалната класификация. Обзорът на формалистичната школа завършва с кратка характеристика на труда на чикагския учен Е. Олсън „Ескиз на теорията на поетиката", пренасящ в съвременната литературна наука някои от постановките в „Поетиката" на Аристотел. Обобщавайки особеностите на всяка от разгледаните теории, Чернец прави извода, че те си приличат по „формалистичната интерпретация на жанра". В същата глава авторката проследява биологическия аналог на Ф. Брюнетиер, уподобяващ жанровете на живите същества: като тях литературните жанрове също преминават през различни стадии на развитие — раждат се, живеят, достигат своя разцвет и умират. Л. Чернец се връща и към теорията на италианския философ Б. Кроче, в която жанрът се обявява за предразсъдък, за понятие с твърде абстрактно значение. Характеризирайки основните моменти, залегнали в теорията, авторката отбелязва и нейните апологети в различни западноевропейски страни от началото на века. В изследването на съветската литературоведка подробно е представено и психологичното направление в изучаването на жанра. Разглеждана е „теорията за психологическия фундамент" на П. Ван Тигем, концеп-

цията за драматичните жанрове на Е. Бентли, възприятието на жанра като поетическа категория от К. Бърк и т. н. Авторката е отделила място и на някои обзорни справочници по жанрология, като подробно отразява жанровата концепция на П. Хернади.

Последната глава от първата част на „Литературните жанрове" е посветена на развитието на жанрологията в съветското литературознание и на разработките по жанрова типология. Авторката се връща към първите години от създаването на съветското литературознание и изяснява жанровите концепции на формалистите от 20-те години. Особено подробно се изяснява приносът на Ю. Тинянов за изучаването на жанровата „еволюция". Обективно се оценяват позитивните страни на неговата теория. Изследователката се спира и на социологичната линия в съветското литературознание, пояснява възгледите на Г. Плеханов, а по-късно и на А. Цейтлин, В. Фриче, П. Каган, М. Юнович по въпросите на жанра. В тази глава авторката отново и вече много по-обстойно интерпретира приноса на М. Бахтин за изучаването на жанра, отбелязва основните моменти от неговата теория, създадена още през 30—40-те години и получила широко разпространение през 60—70-те години. Особени акценти са поставени на онези конструктивни моменти, които способствуват за по-нататъшната разработка на някои слабо изучени моменти в теорията на жанра. Противоречията в теорията на М. Бахтин — отбелязва авторката— носят творчески характер. Анализът на тези противоречия е предпоставка за творческото продължение на идеите на този най-голям съветски литературовед, по конкретно — на проекта му за типологията на жанровете" (с. 88).

Като се спира подробно на съвременните разработки на тази типология, Л. Чернец анализира трудовете на Г. Поспелов на тази тема, считайки, че те са ценни като опит за провеждане на жанрова типология. Основен момент в концепцията на Поспелов е постановката му за приемствеността в жанровото развитие на литературата, а също така и разработката на проблема за жанровото съдържание.

Като обобщава натрупания от съветските учени опит, Л. Чернец подчертава техния социално-исторически подход към този въпрос и смята, че постигнатото особено по въпросите на жанровата типология има конкретно практическо приложение за класификацията на произведенията от по-новата литература.

Като използува предложената от Поспелов категоризация, Л. Чернец посочва специфичните прояви на нравоописателната поетика и на романа, изхождайки от конкретен литературен материал от руската реалистична литература на XIX в.

Подзаглавието „Поетика на нравоописанието" литературоведката разработва принципите и средствата на персонификацията в нравоописанието и търси конкретното им приложение в творчеството на Н. Чернишевски и Л. Толстой. В тази част авторката успява още по-ясно да изложи собствените научни тези, опитва се да изясни съдържателните критерии на жанровото деление. След като се аргументира с конкретни примери, Чернец обобщава: „Като се явява фон на романа или пък изпълнява по-самостоятелна жанрова функция, нравоописанието е до голяма степен характерно за реалистичните литератури" (с. 186). Във втората част на своето изследване авторката се опитва да даде още един ключ за пълен и цялостен анализ на редица литературни творби.

Несъмнено „Литературните жанрове" е вече обект на интерес от страна на специалистите. Със своята обзорна първа част, както и с по-експерименталната си втора част, трудът поставя много от проблемите на тази сложна литературна категория.

Румяна Евтимова

Драматургът Чехов и световната драма

Малко е да се каже, че почти век пиесите на Чехов не слизат от сцените на световните театри. Чехов не е просто популярен драматург, нито автор, който от време на време излита на крилете на театралните моди. Станал неотменна част от световния театрален репертоар, той впечатлява с новаторския дух на своята драматургична поетика, която се оказа твърде съзвучна с търсенията на модерната световна литература. Именно този синтез на модерен творчески дух и сценична популярност определя засиления интерес на световната критическа мисъл към драматургията на Чехов.

Кой е Чехов — гениален прозаик, който е написал няколко добри драми, или конгениален драматург, представляващ етап в развитието на световната драма? Какво е взаимоотношението между пиесите му и водещия жанр на подготвилата го епоха на реализма — романа? Какво е неговото място в развитието на драматургията? Каква е художе-

ствената функция на „нищонеставането“ в драмите му? „Традиционна“ или „модерна“ е Чеховата драматична поетика? На тези и още ред въпроси, които все по-често се задават във връзка с драмите на Чехов, прави опит да отговори известният сръбски театрал, критик и поет Йован Христич (р. 1933) в книгата си „Чехов — драматичен писател“[1], подготвена за колекцията Théâtre vivaut на лозанското издателство L'Age d'Homme и излязла успоредно в родината му.

Христич в еднаква степен е асимилирал творчески постиженията както на съветското (М. Григориев, С. Балухатий, В. Ермилов, М. Строева, Г. Бердников, П. Чудаков, А. Скафтимов и пр.), така и на западното чеховознание (Д. Магаршак, М. Велънси, Л. Стайън, Х. Шмид, Х. Питчър, А. Стендер-Петерсен, Д. Рейфелд и пр.), към които се прибавя познанието и на други национални изследователски традиции (например на румънеца Л. Теодореску). Запознат великолепно не само с личността, но и с цялото творчество на Чехов, Христич естествено е съсредоточил вниманието си върху драмите му. Но макар и да разглежда само драматургичната поетика (и само във връзка с нея други проблеми на творчеството на писателя), авторът е успял да внуши удивително цялостен портрет на Чехов като творец, а бих казал и на Чехов като личност, защото у него тези две понятия са трудно отделими. Изграждането на тази цялостна представа за творческа личност на Чехов е първото достойнство на труда, което превръща приноса му в надхвърлящ рамките частен анализ на драматургичната поетика.

В първата глава на книгата Христич прави кратък преглед на развитието на Чехов—драматурга. Като акцентира върху съдбовната връзка на твореца с театъра и обръща внимание не само на най-популярните Чехови пиеси, а на цялата му драматургия, авторът ни въвежда в основната си изследователска теза, която ще защити по-късно: Чехов не е просто гениален разказвач, който е написал и няколко интересни драми, а конгениален на прозаика драматург с новаторски принос в развитието на световната драма.

Но преди да определи същността на този принос, Христич разглежда във втората глава мястото на Чехов в развитието на руската драма. Без да прави обстоен преглед на нейното развитие от Грибоедов до Горки, авторът ситуира Чехов в родната му традиция (без при това да подценява такива велики драми като Гоголевия „Ревизор“) като пръв голям руски драматичен писател — голям не само в контекста на собствената национална традиция, но преди всичко в контекста на световната литература. Макар това да не е най-силната част от книгата на Христич (струва ми се например, че драматургията на Островски тук е донякъде подценена, въпреки че от гледна точка на автора това изглежда оправдано), и тук не липсват присъщите му инвентивни критически наблюдения. Той например изтъква твърде характерната за руската драма нейна (и генетична, и функционална) близост с романа — плодотворна идея, която впоследствие ще намери блестящо приложение в анализа на взаимоотношението драма—роман у Чехов. Много аргументирано Христич изтъква достойнствата на драмата на Тургенев „Месец на село“, пренебрегвана досега и от режисьори, и от изследователи, като я поставя на едно от най-високите места в руската драматична традиция.

Изключително богата на идеи — не само за изследователите на Чехов, и не само за изследователите на драмата — е главата „Драма и роман“. Има наистина нещо твърде интересно в творчеството на Чехов. Епохата на класическата руска литература е преди всичко епоха на романа. И е странно защо в тази романова традиция той се оформя като майстор на късата проза. Тъй като самият аз — във връзка с работата си върху генезиса и поетиката на романа — съм се замислял доста над този въпрос, отговорът (поне за мен) беше в това, че Чехов, както и Бунин, е майстор на разказа в резултат на едно обективно-историческо движение на повествователното изкуство: от разцвет на романа — към деепизация и лиризация. Христич намира отговор на този въпрос, макар че той и тръгва към него от друга страна, в друго. Той ненапразно припомня две неособено популярни ранни творби на Чехов, едната на границата с романа — „Ненужна победа“, а другата — почти роман — „Драма по време на лов“, за да посочи колко рано още у него е имало интерес към романа, как тези „почти романи“ се развиват на ръба на пародията и как мисълта за романа твърде много е занимавала Чехов през целия му живот. И Христич прави твърде интересното наблюдение: „Не е нехарактерно, че Чехов мисли за романа почти винаги по времето, когато пише някоя драма. . . Той е писал драми, защото е бил драматург, а романите, които като сенки трептят зад неговите театрални пиеси, ни показват, че взаимоотношението между драмата и романа у Чехов е било по-сложно и по-интересно“ (с. 76). Въз основа на богат теоретичен и художествен (главно от Ибсен) материал Христич прави извода, че „една от най-важните особености на модерната драма е, че нейната история е в същност историята на взаимоотношението между драмата и романа“. Като използува идеята на Георг Лукач за руския роман като „романизирана драма“ и задълбочено разглежда концепцията за времето в романа, той стига до извода, че „през деветнадесети век, под влияние на романа, драмата пределно се приближава до света на всекидневието, опит-

[1] J. Hristić. Čehov, dramski pisac. Beograd, 1982.

вайки се да усвои и за себе си областта, която романа вече е направил възможна за литературата“ (с. 95). Оттук следва изводът за връзката на драмата на модерния реализъм с гръцката трагедия: „Съществуват и такива реалистични драми, в които през дреболиите на всекидневието можем да съзрем големите стихийни сили, които движат и формират човешкия живот също така безпогрешно, както те присъствуват в гръцката трагедия“ (с. 98).

Христич навлиза най-дълбоко в същността на Чеховата драматургична поетика в главата „Нищо не се случва“, която разглежда в нова светлина традиционното разбиране за Чеховите драми като „трагедии на бездействието“. Тук изобилствуват инвентивни на блюдения върху структурата им — като това за техните финали: „Краят на Чеховите драми не е окончателна дефиниция, нито окончателна присъда, той е тайна, която остава да трепти във въздуха, докато се палят светлините в залата“ (с. 123). Тази глава е само увод към детайлния анализ на структурата на Чеховата драма, направен в следващите три глави на книгата (през призмата на разглеждането на времето, пространството, характерите, диалога и символите. Като изтъква отново близостта между концепцията за времето в романа и в Чеховите драми и подчертава важното място, което има в тях времето; като изтъква качествената, а не количествената функция на времето у Чехов; като изхожда от концепцията на Хайдегер за времето като „хоризонт за разбирането на битието“, Христич показва времето като средство за двустранно разширяване на перспективата на действието в драмите на Чехов. Разглеждайки функцията на паузите, изследователят свързва темпоралния аспект на мълчанието (с пространствените му измерения: „Паузите у Чехов са бездни на мълчанието. . ., в които изведнъж съзнаваме не само психологическите бездни у нас, но и огромното празно пространство около нас, което остава нямо пред нещастието ни и не отговаря на виковете, които ние като предизвикателство му изпращаме. И всичко, което казваме, се превръща във въпрос, насочен към това безкрайно мълчание, което е може би най-съвършената картина на нищото в модерната литература“ (с. 174).

Христич прави още много проницателни наблюдения върху поетиката на Чеховата драма: за функцията на множеството лица у Чехов в сравнение с малкото лица у Ибсен например; за оглеждането на драмата на индивида чрез драмата на заобикалящите го; за романовата по тип психологическа сложност на Чеховите герои; за „несмешния характер“ на Чеховия комизъм, защото окарикатуряванитеса преди всичко нещастни, а не смешни; за разрушаването на компактността на класическия драматичен характер; за функциите на символите и пр. Всички тези отделни наблюдения следват обаче една строга изследователска логика, която иска да ни внуши новаторския принос на Чеховата драма в световната литература. А този принос според Христич е в това, че реализмът на писателя ни връща към класическата трагедия, т. е. че в декорите на всекидневието чрез един романов по тип психологизъм, той извисява „малкия човек“ до „високо трагично равнище“ и че това извисяване до гръцката трагедия става чрез гмурване „в тривиалността на всекидневието и именно благодарение на тривиалното“. Накрая авторът обобщава: „Ако реализмът има с какво да се сравни с великата класическа драма, тогава това без съмнение би бил Чехов“ (с. 230). Именно поради този доведен до патоса на гръцката трагедия сценичен психологически реализъм Чехов е не само пионер, но и майстор на модерната драма.

Авторът е извел тезата си с несъкрушима логическа аргументация. И дори онези, които могат да не се съгласят с едно или друго съждение на Христич или не могат да приемат крайния му извод за мястото на Чехов в историята на световната драма (а аз не зная друг да е давал по-висока именно и с т о р и ч е с к а оценка на Чехов-драматурга), не могат да отминат тази книга. Защото тя ни дава един от най-проницателните прочити на Чеховите драми, най-монолитното изследователско определяне на същността на драматургичната му поетика и прецизно ситуиране на приноса на Чехов в контекста на световната драма. В този смисъл книгата на Христич ще заеме място в златния фонд на световното чехововознание.

Светлозар Игов

Хроника

Баща на руската и съветската арабистика

100 години от рождението на акад. И. Ю. Крачковски

Академик Игнатий Юлианович Крачковски, един от най-големите арабисти на нашето съвремие, с право може да се нарече баща на руската и съветската арабистика. Научното му наследство обхваща повече от 450 труда. Най-голямата му заслуга е, че той превръща съвременната арабска литература в предмет на научно изследване. По този начин акад. Крачковски нарушава традицията на западноевропейската наука, признаваща единствено класическата арабска литература.

Съгласно постановление на Министерския съвет на СССР от 5. IV. 1951 г. и по решение на Президиума на АН на СССР от същата година започва издаването на „Избрани трудове" на акад. Крачковски в 6 тома. В тях са включени изследвания, обхващащи всички области на арабистиката. Според известния съветски учен акад. Н. И. Конрад Крачковски е източновед-филолог. Това понятие е много широко, защото включва в себе си и езиковеда, и литературоведа. Определението напълно подхожда за Крачковски, който има изследвания както в областта на арабския език, така и на арабската литература. От съдържанието на отделните томове се вижда колко широки са неговите интереси, колко е богата културата и са големи познанията му във всички области на арабистиката.

Автор е на изследвания, характеризиращи арабските източници, историческата география и историята на културите на народите на СССР. Голямо внимание е отделил и на разработката както на средновековната — поезия и проза, така и на съвременната арабска литература. В тази област той с право се смята за пионер и е признат за авторитет от началото до края на творческата си дейност. Четиридесет години от живота си Крачковски отдава на изучаването на арабската географска литература. Тези изследвания представляват голяма част от творчеството му. Кръгът на неговите научни интереси включва изследвания по история на източнознанието не само в СССР, но и извън границите му. И не на последно място е публикуването на текста и превода на поетиката на Ибн ал-Муатаз, един от най-известните абасидски поети, за първи път аргументирал арабската поетика. Почти през целия си живот Крачковски се занимава с издирване и разчитане на арабски ръкописи. Така например под негова редакция и с активна намеса от негова страна се издава Мешхедският ръкопис на записките на Ибн Фадлян за неговите пътешествия при волжките българи в началото на X в. Безспорна заслуга на учения е и описанието на най-богатите фондове от арабски ръкописи в Ленинград и други градове на СССР.

Специално ще се спрем на раздела от третия том на избраните му произведения, посветен на руско-арабските литературни връзки. Статиите „Руските писатели в арабската литература" (1910), „Горки в арабската литература" (1940), „Чехов в арабската литература" (1944) разкриват влиянието на руската литература върху арабската. Те са с голям принос за изучаването на комплекса въпроси, обхващащи взаимните връзки на Русия и СССР с арабските страни. Така например в статията „Чехов в арабската литература" Крачковски констатира, че симпатиите на арабите в края на XIX в. „често са били устремени повече към нашата страна, отколкото към Западна Европа"[1] и че в началото на XX в. арабската интелигенция духовно се стреми към Русия, а в Сирия и Палестина „преводите са се правили непосредствено от руски от хора, които добре са познавали Русия, а даже и нерядко са живяли там"[2].

В същата статия, като говори за влиянието на руската литература върху видни представители на арабската, Крачковски справедливо отбелязва, че „те търсят у него

[1] И. Ю. Крачковски. Чехов в арабской литературе. — Избр. соч. Т. 3. М.—Л., 1956, с. 313.

[2] Пак там, 313—314.

(Чехов, б. а., Л. Б.) отговор на въпросите, засягащи художественото майсторство или внимателния анализ на душата, но даже се обръщат за обяснение към съвременността"[3].

Статията „Горки в арабската литература" включва обширен фактически материал за преводите на произведенията на Максим Горки в арабските страни. Изследването съдържа много интересни наблюдения и обобщения, които характеризират революционизиращото влияние на прогресивната руска литература (и особено на Горки) върху развитието на обществената мисъл в арабските страни.

В раздела за руско-арабските връзки и взаимоотношения се отделя внимание и на преводите на произведения на руски писатели на арабски език. Спорадично преводи от руски на арабски се правят още през XIX в. Към този период може да се причисли и художественият превод на 41 басни от Крилов. В началото на XX в. се издават и произведения на Л. Н. Толстой, А. С. Пушкин, А. Толстой и др.

Самият Крачковски способствува за развитието на руско-арабските литературни и културни връзки чрез своите преводи на руски език на произведения на класическата и съвременната арабска литература.

На първо място ще отбележим превода му на Корана. Запознаването с този паметник на арабско-мюсюлманската и световната култура е започнало в Русия още през XVIII в. Отначало Коранът е превеждан от френски. Едва през 70-те години на миналия век се правят два превода вече от оригинала. Единият от тях остава непубликуван, а другият е отпечатан през 1878 г. Той трудно се възприемал от читателите, тъй като бил неточен и съдържал много архаизми. Авторът на този превод Г. С. Саблуков се придържал към коментарите на мюсюлманските тълкуватели. Приносът на Крачковски при превода на „свещената книга" се състои в това, че той подхожда към нея като към литературно произведение, като към първи най-значителен паметник на арабската литература, написан в проза. При трудно преводимите места Крачковски е изхождал преди всичко от текста на самия Коран. Над превода той работи от 1921 до 1930 г. Преводът се появява на бял свят дълго време след смъртта на учения, едва през 1963 г.

Трябва да се отбележи и появата на друг паметник на световната литература под редакцията на Крачковски. Това е книгата „Калила и Димна", която има дидактичен характер, умело прикрит под формата на басни. Книгата има дълга история. Тя е от индийски произход. По поръка на сасанидския цар Ануширван (531—579) е била преведена на пехлеви — средноперсийски. Арабските завоевания обаче нанасят големи щети на книжовното богатство на Иран и Средна Азия. В областта на науката езикът пехлеви бива заменен от арабския и оцелелите от пожарите книги се превеждат на езика на завоевателите. Такава е и съдбата на „Калила и Димна", която е преведена на арабски от Абдула ибн ал-Мукафа (695—714). Изследователите-истоковеди установяват, че книгата действително произхожда от Индия и е видоизменен вариант на „Панчатантра". Съставена е от някакъв браман около 300 г. от н. е. Имената на чакалите там били Катарака и Даманака, но тъй като в езика пехлеви звуковете „р" и „л" се обозначавали с един и същи знак, става ясно защо Ибн ал-Мукафа предава имената по вече споменатия начин. Преводът бил почти направен от младия истоковед Кузмин, но поради ранната му смърт остава недовършен. Крачковски допревежда останалото и книгата излиза под негова редакция през 1949 г.

Крачковски превежда и съвременна арабска литература. Блестящи примери са преводът на хрониката „Дни" на видния египетски писател Таха Хусейн, а също така преводите на творби от Амин ал-Рейхани, Джубран Халил Джубран и др. Те и досега не са загубили литературната си стойност и са образец за подражание за цяла плеяда арабисти.

Дълги години Крачковски е бил преподавател в Ленинградския държавен университет. Преподавателската му работа и пътуванията из арабските страни му помагат да опознае арабската действителност, език, бит и нрави, което от своя страна допринася за развитието на научната му дейност. Неговите трудове са и ще бъдат настолна книга както за сегашните, така и за бъдещите арабисти. Фактът, че произведенията на Крачковски са ценени и преведени и на арабски език, още веднаж говори, че той е учен от голяма величина.

Лотос Бораджиева

[3] И. Ю. Крачковски. Цит. съч., с. 316.

ISSN 0205-0390

Цена 1,84 лв.