П 154

Сравнително литературознание

Година IV. 1985. Книга 5

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

ЧИТ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

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

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

© Институт за литература, БАН
1985
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *И. Иванчева* Техн. редактор *Р. Асова* Коректор *Е. Алексиева* Код 28 9535322211
5054-19-85
Изд. индекс 10036 Дад. за набор на 3. VII. 1985 г. Под. за печат на 25. X. 1985 г.
Формат 70×100/16 Тираж 500 Печ. коли 6,88 Изд. коли 8,92 УИК 8,97 Цена 1,48 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 5 Поръчка № 368

митр.

ISSN 0205-0390

П154

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 5 . София . 1985

Българска академия на науките — Институт за литература

Пр 554/86

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Съдържание

Петър Велчев — „Дон Кихот“ в България. Рецепция и интерпретация . . 3
Татяна Стойчева — Англичани и българи от старо време 26
Велизар Илиев — От Шекспир през Лесинг до Лермонтов 48
Величко Тодоров — За видимите и невидимите белези на едно творческо общуване (Ив. Вазов и Ян Неруда) 65
Илиана Монова — „Миг“ от Димчо Дебелянов и „Конь блед“ от Валерий Брюсов 74
Анастасия Деспотова-Цандер — Гео Милев и д-р Есер. За едно стихотворение на Гео Милев, посветено на холандския хирург д-р Есер 84

Научни съобщения и рецензии

Евалд Озерс — Превеждайки Вапцаров 101
Надежда Андреева — „Малката“ литература през погледа на големия компаративист 101
Руска Гандева — Монография за античното наследство във византийската литература 106

Хроника

Sur l'activité de la section „Littérature comparée“ 109

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА София

Sommaire

Petăr Velčev — „Don Quichotte" en Bulgarie. Réception et interprétation
Tatjana Stoičhva — Les Anglais et les Bulgares du temps jadis 25
Velizar Iliev — De Shakespeare à travers Lessing jusqu'à Lermontov . . . 47
Veličko Todorov — Sur les traits caractéristiques visibles et invisibles d'une relation artistique (Iv. Vazov et Jan Neruda) 73
Iliana Monova — „Instant" de Dimčo Debeljanov et „Cheval blême" de Valeri Brussov 83
Anastasija Despotova-Cander — Geo Milev et dr Esser. D'une poésie de Geo Milev, dédiée au chirurgien hollandais dr. Esser 97

Communications scientifiques et ouvrages recensés

Ewald Ozers — En traduisant Vapcarov 98
Nadežda Andreeva — „La petite" littérature à travers le regard du grand comparatiste 101
Ruska Gandeva — Monographie sur l'héritage antique dans la littérature byzantine 106

Chronique

Sur l'activité de la section „Littérature comparée" 109

„Дон Кихот“ в България
Рецепция и интерпретация

Петър Велчев

I

Проблемът за междунационалните литературни отношения поставя пред изследователя въпроса за това, как и защо различните национални литератури влизат във взаимодействие помежду си, как художествените открития на един народ стават достояние и на други народи, включват се в контекста на собственото им литературно развитие. Така се е осъществявал и се осъществява онзи всемирно-исторически процес на сътрудничество между културите на различните националности, който още Гьоте с възторг предусети и нарече „Weltliteratur“. А в своя знаменит „Комунистически манифест“ създателите на марксизма изтъкваха, че: „Националната едностранчивост и ограниченост стават все по-невъзможни и от множеството национални и местни литератури ще се образува една световна литература“[1].

Главната предпоставка за възникването и функционирането на световен литературен процес е наличието на известно единство в общественото историческото развитие на човечеството. Сходството между типовете обществени отношения, между насоките на историческото движение създава аналогии в развитието на националните култури, дори ако не съществуват преки контакти помежду им, а още повече, когато са налице едни или други контактологични връзки между литературите на различни народи. Те могат да бъдат най-разнообразни по характер, обем и активност. Една от най-разпространените прояви на обмен на духовни ценности е рецепцията (възприятието) на отделни автори или творби от една национална литература в друга. Естествено проникват и въздействуват най-вече значителни писатели и значителни творби. По общо правило това са произведения, които както в своята родина, така и в чужбина дават богати възможности за интерпретация — литературнокритическа и художествена.

Една от книгите, получили най-широк резонанс в световната култура и оказали огромно въздействие върху развитието на множество национални литератури, е романът на Мигел де Сервантес Сааведра „Знаменитият идалго Дон Кихот от Ла Манча“ (1605—1616). И. М. Нусинов нарече Дон Кихот „вековен образ“, изразяващ „вечните свойства на човешкия дух“[2]. А извест-

[1] Маркс, К., Ф. Енгелс. Съчинения в 50 т. Т. 4. С., 1957, с. 428.
[2] Нусинов, И. М. Вековые образы. М., 1937, с. 189.

ната съветска изследователка на световната литература — Неупокоева — пише, че влиянието на художници като Сервантес „е било необичайно устойчиво, разпространявайки се все по-широко, неотслабващо с течение на времето, а само променящо своите форми". Творчеството му има всемирно значение „не само за литературата, но и за цялото художествено развитие на човечеството"[3]. Впрочем още през 1905 г. големият испански философ Мигел де Унамуно изтъкна световното, универсалното значение на този роман с думите: „Сервантес изтръгна Дон Кихот от духовните недра на своя народ и на цялото човечество и чрез безсмъртното си произведение го върна на своя народ и на цялото човечество"[4]. Изследванията на литературоведи от различни страни непрекъснато потвърждават бляскавата правота на тази мисъл.

В чуждестранното литературознание съществуват множество трудове, посветени на взаимоотношенията между „Дон Кихот" и литературите на Франция, Италия, Португалия, Англия, Германия, САЩ, страните от Латинска Америка. Те са разнообразни по тематика и обхват на изследване. В едни от тях се разглежда по-цялостно присъствието на Сервантес в една или друга национална литература. Такива са монографиите и студиите на Фитцморис-Кели, Г. Бекер, Родригес Марин, Фиделино де Фигерейду, Боск, М. Нойман, М. Бардон, А. Н. Николюкин. В други се изследва връзката на „Дон Кихот" с определени жанрове и течения, участието му в различни литературни борби — Ж. Бертран, А. Специале, И. Шверинг, К. Н. Державин, С. И. Белза, М. П. Алексеев. Предмет на сравнително изучаване е била и връзката между романа на Сервантес и творчеството на отделни писатели (Жуглар, Хатцфелд, Елистратова, Михайлов, Любимова).

Пророчески се оказаха думите, които бакалавърът Самсон Карраско изрече по адрес на книгата, разказваща за подвизите на Дон Кихот: „Децата не я изпускат от ръцете си, младежите я четат, възрастните я разбират, а старците я възхваляват"[5]. Отдавна преведен на езиците на всички културни народи, романът на Мигел де Сервантес „Знаменитият идалго Дон Кихот от Ла Манча" не само е пленявал читателите от различни краища на земята. Той е карал всяка националност и всяка епоха да откликне на поставените в него проблеми. Близо четири столетия вече най-велики представители на човешката мисъл са привличани от загадката на „Дон Кихот". Между тях личат имената на философи като Волтер, Хегел, Шапенхауер, Маркс, Унамуно, писатели като Молиер, Юго, Гьоте, Хайне, Стендал, Балзак, Пушкин, Достоевски, Горки, Томас Ман, критици като Белински, Георг Брандес, Хуан Валера, Луначарски, Менендес-и-Пелайо[6].

Освен това Дон Кихот е родоначалник на цяло семейство от литературни герои. Имената им са различни, но сърцата им бият с пулса на испанския идалго. Родните им огнища са далеч едно от друго, но животът и поривите им са въодушевени от странствуванията на Рицаря на печалния образ. Техните творци понякога са различни по своите убеждения, принадлежат на разнообразни направления на изкуството, имат най-странна житейска и литературна съдба. Но всички те — и борци, и мечтатели, и скептици , и жизнерадостни оптимисти, и неудачници, и властници на литературния

---

[3] Неупокоева, И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 342.

[4] Унамуно, М. де. Есеистика. С., 1983, с. 349.

[5] Дон Кихот. Ч. II, гл. 3.

[6] По-подробно вж. Велчев, П. „Дон Кихот" в европейската критика през XVII—XX век. — Сравн. литературознание, 1982, № 1.

Олимп — са носили у себе си нещо от мисълта и неукротимото чувство на великия Сервантес Сааведра.

Англичанинът Хенри Фийлдинг пръв пренесе Дон Кихот в своята северна родина. Едмон Ростан го възкреси чрез Сирано дьо Бержерак. Кнут Хамсун насели с неговите събратя-мечтатели своята Скандинавия. У Йенс Петер Якобсен той се нарича Нилс Люне, у Селма Лагерльоф — Гьоста Берлинг, у Ибсен — Бранд, у Честертън — Майкъл Херн. Той е сякаш същият и в „Глупецът" на Келерман, и в „Идиот" на Достоевски, и в неотдавна излезлия роман на Греъм Грийн. Един друг Дон Кихот живее у героинята на Хайнрих Ман — Виоланта фон Асси, у Ема Бовари на Флобер, у много герои на Андерсен, у българския революционер Инсаров от романа на Тургенев „В навечерието". Всички те пренасят през вековете дързостта и вдъхновението, поезията и неуморната виталност на едно огромно сърце, наречено кратко Дон Кихот от Ла Манча. Чрез пулса на това безсмъртно сърце душата на Испания се слива с душата на света, на човека, където и да е той. Това са звуци на вселенска музика. Умението да я слушаш, да я разбираш и почувствуваш в себе си е път към проникване в смисъла на историята. Критерий за принадлежност към всечовешката хуманитарна култура. България, българската култура се оказа способна да долови тази музика. И да я пресъздаде по своему.

„Дон Кихот" се ползува с изключителна популярност у нас както малко други творби на европейската литература. За това свидетелствуват многобройните преводи на романа, множеството статии, очерци, студии за него и неговия автор, а най-вече оригиналните художествени превъплъщения, които образът на Дон Кихот получава в нашата поезия[7]. Повече от един век гениалната творба на Сервантес присъствува в българската литература — като се започне от първите споменавания на името на Дон Кихот от нашата публицистика в началото на 60-те години на миналия век и се стигне до последното пълно българско издание на романа, публикувано през 1980 г. В културно-исторически план това означава, че рецепцията и интерпретацията на „Дон Кихот" у нас се простират от епохата на Българското възраждане до разцвета на съвременната ни социалистическа литература.

Литературните факти могат да бъдат градирани според степента на активност на възприятието, което романът „Дон Кихот" получава в нашата литература. Първата степен е свързана с преводите на произведението. Тя разкрива проникването на „Дон Кихот" в една чуждоезикова среда, постепенното и все по-пълноценно запознаване 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 пр. Третата степен характеризира творческото преосмисляне и пресъздаване на образа на Дон Кихот в българската поезия.

II

Произведенията на Мигел де Сервантес проникват в България още преди Освобождението. Патриотичните задачи, които поставя историческият момент, не само не изключват, но, напротив, предполагат приобщаване на бъл-

[7] За първи път библиография на българските преводи на Сервантес и доста непълен списък на литературата върху творчеството на испанския писател у нас издава Българският библиографски институт през 1947 г. Подобен обзор прави по-късно и проф. П. Русев в своята статия „Сервантес в България". — Год. ВИТИЗ „Кр. Сарафов". Т. 1. С., 1956, 161—172.

гарския народ към културните ценности на други европейски народи — чрез преводи, преработки, преразкази и пр. на творби от световната литература. На страниците на едно от издаваните в Цариград български списания (същото, което една година по-късно публикува първата българска повест „Нещастна фамилия“ от В. Друмев) се появява откъс от новелата на Сервантес „Лисенсиатът Видриера“[8]. Преводът има за източник не оригинала, а френския превод на Луи Виардо — популярно по онова време издание в Европа. А романът „Дон Кихот“ още в средата на 70-те години изглежда е бил предвиден за издаване от Българското печатарско дружество в Цариград. За това свидетелствува в една своя статия Стефан С. Бобчев, който приветствува идеята да се дават в ръцете на българския читател именно такива книги „не само занимателни, но и полезни“[9]. По неизвестни за нас причини изданието не е видяло бял свят.

„Дон Кихот“ е първото голямо произведение на европейската белетристика, което се появява на български само няколко години след освобождението на нашето отечество от османско иго[10]. С това за първи път в ръцете на българския читател романът се дава в един сравнително пълен превод, който при това не остава незабелязан. Още същата година в авторитетното списание „Наука“ изданието е рецензирано от Иван Вазов[11]. Патриархът на българската литература пише: „Да преведе човек „Дон Кихота“ на родний си язык, значи да подари най-скъпоценното украшение на книжнината си“. Заедно с това обаче Вазов проявява забележителна за времето си взискателност към качествата на превода, като отбелязва, че България се сдобива „с още една книга лошо стъкмена“ и че „подобно на повечето от великите писатели, преведени на български, и Сервантес е имал печалната съдба да бъде загрозен“. Преводачът бива укорен и за това, че не указва по какъв източник работи, че липсва предговор, че съпоставката с френския превод е неблагоприятна за него и т. н.

При всичката справедливост на тази строга критика едва ли може да се откаже, че преводът на Хр. Самсаров дава определена възможност на българския читател още през 80-те години на XIX в. да се запознае с основното в гениалната творба, да почувствува както сатиричния й патос, така и високите идеали на главния герой. При всички недостатъци на превода дори загриженият за състоянието на нашата литература Вазов признава, че езикът е „доста гладък, което е рядко у нас“.

Следващият превод принадлежи на перото на известния обществен деец и писател Трайко Китанчев. Прави впечатление работата с източниците — на корицата на изданието са обявени един руски и един френски превод[12]. Освен това не е излишно да се напомни, че Тр. Китанчев се труди над превода на Сервантес през 1893 г. в Окръжния затвор на град Хасково, където се намира заради политическите си убеждения (осъден е заедно с Хр. Белчев като антистамболовист). Този факт добива символичен смисъл, след като знаем, че самият Сервантес започва да пише своя „Дон Кихот“ в затвора на Севиля през 1602 г. Така шедьоврът, замислен и започнат в един испански затвор, след три столетия се превежда в един български затвор.

---

[8] Внукът на г-на Санча (Преведе Ив. Д. Ваклидов). — Български книжици. Ч. II, 1859, № 2, 270—274.

[9] Бобчев, С. Нашата книжнина. — Читалище, IV, 1874, № 5.

[10] Остроумний хидалго Дон Кихот от Манш. Испански роман. Прев. Хр. Самсаров. Ч. I—II. Русчук, 1882.

[11] Наука, II, 1882, № 4, 383—385.

[12] Дон Кихот Ламаншки. В 2 ч. Прев. по рус. прев. на В. Карелин и фр. прев. на D. Hinard. Ч. 1. С., 1893.

Иронията на историята действува по подобен начин през различни епохи и в различни страни.

Тр. Китанчев говори за своя превод на Сервантес в писмата си до д-р К. Кръстев[13]. Те ни осведомяват за участието на двама видни представители на кръга „Мисъл" в едно такова сериозно начинание, каквото е преводът на български на „Дон Кихот". Единият, П. П. Славейков, се е постарал да снабди Тр. Китанчев с френски превод на романа. Другият, д-р Кръстев, както личи от писмата, е поел ангажимент да даде мнението си за превода още преди отпечатването му, да сравни българския текст с френското издание и т. н.

Писмата на Тр. Китанчев възпроизвеждат интересни подробности от творческия процес на втория у нас превод на „Дон Кихот". От тях научаваме, че източници на преводача са били не само обявените върху корицата на изданието преводи на В. Карелин и Д. Инар, но също така преводите на Кларис дьо Флориан и Хр. Самсаров. Заедно с това тези написани в тъмничната килия послания до редактора на сп. „Мисъл" ни разкриват типични и трогателни прояви на българската книжовна култура от края на миналия век — с всичките ѝ лутания и недостатъци, с цялото ѝ чувство за отговорност пред отечествената и световната литература и т. н. Пред нашите очи израства образът на един от скромните, но самоотвержени строители на българското слово в зората на нашето преводаческо изкуство.

През 90-те години на миналия век едно сравнително по-пълно издание на романа „Дон Кихот" излиза в превод на писателя Георги Хаджибонев[14]. През периода 1910—1928 г. се появяват множество издания на „Дон Кихот" — преведени, преразказани или преработени от П. Кабакоев, Ив. К. Божинов, Г. Палашев, Др. Попов, Н. Врачев и др.

Всички те са преведени от руски или френски, съкратени, адаптирани, предназначени за масовия читател. Въпреки явните си недостатъци те спомагат за популяризирането на романа сред различни слоеве от обществото. Най-често съставителите са пожертвували сложните композиционни извивки на повествованието, запазвайки главното в сюжетната верига — приключенията на двамата герои. Подборът от гледна точка на предназначението е почти навсякъде сполучлив и в определена степен представя основното съдържание на „Дон Кихот". За голямата популярност на подобни книги говори например фактът, че преводът на Никола Врачев претърпява четири издания.

По това време излиза и един доста пълен превод на „Дон Кихот", който принадлежи на перото на известния поет, публицист и преводач Димитър Подвързачов[15]. Претърпял също така множество издания, той е вече едно постижение на преводаческото изкуство. Отличава се с хубавия си български език и се чете с удоволствие и до днес. Илюстрациите са на Гюстав Доре. Друго сравнително пълно издание на „Дон Кихот" ни дава Димитър Симидов[16]. Преводът отстъпва по изразителност на Подвързачовия. Преводите на Подвързачов и Симидов са един забележителен книжовен факт през 30-те години и говорят за подчертаното внимание на нашата общественост към творчеството на испанския писател.

---

[13] Става дума за две писма с дата 30 юни и 23 октомври 1893 г., които се пазят в архива на д-р К. Кръстев в БАН.

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

[15] Дон Кихот Ламаншки. Роман в 2 части. От пълния рус. прев. 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.

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

Представянето на Сервантес на български предизвиква специално внимание от страна на филологическата критика. В статията на известния езиковед проф. Стефан Младенов въпросът е поставен, както се казва, на научна основа[17]. Разглеждайки обявените за пълни преводи на „Дон Кихот", авторът се изказва рязко отрицателно за превода на Хр. Самсаров, посочвайки редица изрази от испанския оригинал, които са предадени неточно и невярно на български. Преводът на Тр. Китанчев е оценен като крачка напред, а този на Г. Хаджибонев като „доста добър, ако и да е без нужда свободен". По-широко е разгледан преводът на Подвързачов — „доста добър и в езиково отношение представя твърде голям напредък, какъвто наистина е направил българският книжовен език от 80-те години на миналия век до днес". Общо взето, статията на Ст. Младенов съдържа солидна за времето си основа за преценка на слабостите и достойнствата на българските преводи на „Дон Кихот".

След Девети септември 1944 г. за първи път романът на Сервантес се появява у нас в превод от езика на оригинала и в пълния си вид — с всички стихове, пролози, посвещения и т. н.[18] А преводът на Т. Нейков вече отговаря на изискванията, които съвременната преводаческа култура поставя пред едно подобно начинание[19]. Той е предназначен не само за широката публика, но може да бъде ползуван и от специалисти. В езиково и стилово отношение този превод се приближава до равнището на съвременната българска проза[20].

Вече един век присъствува романът „Дон Кихот" в българската книжнина. Над него се трудят няколко поколения български преводачи. Първият измежду тях, Хр. Самсаров, превежда романа още по времето, когато България не разполага с каквито и да е специалисти по испански език и литература[21]. По същата причина не само това издание, но и всички следващи български издания на „Дон Кихот" чак до 1947 г. са осъществени на основата на руски и френски преводи. Искам да напомня, че и в Русия първият превод на „Дон Кихот" (1769) е от френски, също както и следващите повече от 20 издания до 1838 г., когато К. Масалски публикува първия руски превод, направен от испански[22]. Френският език е играл по онова време ролята на посредник при възприемането на много литературни явления в Европа[23].

По-голямата част от многобройните български преводи на „Дон Кихот" до 1947—1949 г. могат да се смятат за повече или по-малко елементарно запознаване на нашия читател с текста на гениалната творба. Това обаче не пречи на голямата популярност на романа у нас. И освен това, когато си задаваме големия въпрос: до каква степен качествата на превода на „Дон Кихот" се отразяват върху неговото възприятие в България, трябва да имаме предвид и едно съображение от по-общ характер. А то е, че и най-

---

[17] Младенов, Ст. Българските преводи на „Дон Кихот". — Златорог, VIII, 1927, № 3, 211—221.

[18] Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча. Прев. от исп. на П. и Т. Нейкови. Прев. на стиховете Х. Левенсон. С., т. 1, 1947, т. 2, 1949.

[19] Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча. Ч. 1—2. Прев. Т. Нейков. Прев. на стиховете Ст. Бакърджиев. С., 1970; 2 изд., С., 1980.

[20] По-подробно вж. Велчев, П. Ново издание на „Дон Кихот". — Пламък, 1981, № 8, 82—83.

[21] Курс по испански език се чете у нас за първи път през 1927 г. в Катедрата по романска филология на Софийския университет от нейния основател проф. Тома Ст. Томов. Испанска филология като отделна специалност съществува в Университета от 1961 г.

[22] Вж. Алексеев, М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, 62—78.

[23] Специално в областта на превода на „Дон Кихот" Франция, изглежда, държи първо място в света. Само до 30-те години са публикувани 51 различни издания на романа.

неадекватният в текстуално отношение превод на творба като „Дон Кихот“ не е в състояние да я обезобрази напълно. Така е мислел самият Сервантес, твърдейки чрез бакалавъра Самсон Караско, че за този роман „няма да има страна, където да не се разпространи, и език, на който да не се преведе“ (Дон Кихот, ч. 2, гл. 3). Такова е мнението и на някои най-авторитетни сервантисти. Д-р Тебусем смята, че това е „една от най-лесните за превеждане книги, ако под превеждане се разбира да се предаде на друг език мисълта, която една книга съдържа“. Хосе Мария Асенсио пише: „Фабулата на „Дон Кихот“ може да бъде преведена с малко труд и да се направи достъпна на всички народи, като се запази нейното очарование“[24]. И най-сетне самият Мигел де Унамуно е убеден, че „произведението печели при превод и че ако е било почувствувано по-добре извън Испания, отколкото в самата наша родина, това се дължи до голяма степен на факта, че грижата за езика не е могла да затъмни красотата му“[25].

Изтъквам всичко това не за да извинявам очевидните недостатъци на по-голяма част от българските преводи на „Дон Кихот“ в миналото, а за да обясня простия факт, че те са били преиздавани у нас, били са четени и препрочитани и са формирали у нашата публика доста адекватна представа за един от най-забележителните герои на световната литература. И ако за класически преводи на „Дон Кихот“ се смятат: в Германия — преводите на Форстер, Бертрух Солтау и Тик, във Франция — на Сен-Мартин, Дюбориал и Виардо, в Англия — на Шелтън, Ярвис, Смолет и др., то можем да сме сигурни, че поне на два от българските преводи на знаменития роман е съден дълъг живот. Имам предвид преводите на Д. Подвързачов и на Т. Нейков[26].

Също както и в СССР, където сред множеството преводи на „Дон Кихот“ най-сполучлив е този на Н. Любимов (1953—1954), българските версии на гениалната Сервантесова творба все повече се усъвършенствуват успоредно с утвърждаването на националната ни преводаческа школа, която преживява своя разцвет през последните десетилетия. За около един век, от 1882 до 1980 г., „Дон Кихот“ е претърпял над 40 издания с общ тираж около 600 000 екземпляра[27]. Романът на Сервантес винаги е бил и си остава една от най-популярните преводни книги в България.

III

Възприемането и усвояването на „Дон Кихот“ от страна на нашата публицистична и литературнокритическа мисъл, общо взето, изпреварва посредничеството на превода. Още в началото на 60-те години на миналия век, т. е. много преди масовият читател да влезе в досег с редица творби на западноевропейската литература, в съзнанието на наши литературни и обществени дейци вече живеят образите и идеите на голямата световна култура. Около двадесет години преди да се появи първият български превод на „Дон Кихот“, у нас вече познават под една или друга форма романа на Сервантес,

---

[24] Asensio, J. M. Cervantes y sus obras. Barcelona, 1901, 178—179.

[25] Унамуно, М. де. Цит. съч., с. 353.

[26] През декември 1983 г. испанското Министерство на културата присъди Голямата награда за превод на испанска литература на чужди езици на Т. Нейков за цялостната му творческа дейност и специално за превода на „Дон Кихот“.

[27] Данните до 1955 г. са по сведения на Българския библиографски институт „Елин Пелин“ и са публикувани във в. „Отечествен фронт“, № 3469, 26 окт. 1955. Данните за останалия период са по сведения, събрани от автора.

цитират в подходящ контекст името на главния му герой, използуват това славно име, за да изразят своите обществено-политически възгледи. Това също е част от „ускореното развитие“ на българската литература, която е принудена по исторически причини да измине за едно столетие духовния път, който други нации изминават за няколко века.

Родоначалникът на новобългарската литература П. Р. Славейков въвежда в нашата публицистика образа на Дон Кихот, интерпретирайки го откъм комичната му страна. В статия, насочена срещу Тодор Бурмов, той нарича последния „Дон Кихот Новомахленски“ и добавя: „И както испанский герой бълнувал с карикатурното си рицарство да възкреси варварските средни векове, тъй и нашия той герой сили са да възкреси в нас блажените времена на невежеството и на тартюфството, на мрака и на суеверието“[28]. Името на Дон Кихот като символ на утопични стремежи използува П. Р. Славейков и в своя спор срещу дееца на църковната борба Марко Балабанов, който му напомня „рицар, възседнал върху огнен, но кьопав кон“[29]. По същия начин като фейлетонен образ функционира Дон Кихот в публицистиката на Л. Каравелов и Хр. Ботев. За идеолозите на българското национално-освободително движение от XIX в. Дон Кихот е преди всичко сатиричен символ, който те използуват охотно при излагане на своите политически възгледи и оценки. Така например Л. Каравелов говори, че Гизо е започнал „да събира различни Дон Кихоти и да обявява мохамедански поход против неприятелите на Турция“[30]. А Хр. Ботев се подиграва с различни турски политически и държавни дейци, за които казва, че ние „познаваме твърде добре и османските Дон-Кишоти, и свойствата на оная боза, която ври в техните глави“[31]. По-късно, през 80-те години на века, първият български марксист Д. Благоев с подобна цел прибягва до образа на Дон Кихот, когато иска да осмее анахроничните политически възгледи на Ст. Михайловски и по-специално възгледа му за необходимостта от възстановяване на „божественото право“, който според Благоев е „отдавна погребан от историята“[32].

В първите си публицистични превъплъщения у нас Дон Кихот се явява като определен *обществено-исторически* тип личност, която е изостанала от своето време, откъсната от реалността на живота и воюва срещу тази реалност в името на отживели и безплодни идеали. Това, трябва да признаем, е може би най-разпространената версия при възприятието на Рицаря на печалния образ и в литературата, и в бита, и не само в България, но изобщо в световната култура — защото е най-близко до първоначалния замисъл на Сервантес да разкрие и осмее всеки опит за възкресяване на миналото, който се осъществява в гротескни форми, защото е най-близко до явната, изнесена на преден план, програмна задача на романа „Дон Кихот“. В нашата литература обаче, и то още през Възраждането, съществува и друга една интерпретация на Сервантесовия герой — като *психологически* тип на фантазьор, влюбен не в самата жена, а в мечтата си за нея. Самият Сервантес нарича Дон Кихот „най-целомъдрения любовник“, защото неговата пламенна страст към Дулсинея от Тобосо никога не напуска пределите на собственото му въображение. Към тази страна от характера на Дон Кихот в зората на българската театрална критика се насочват Д. Войников и П. Р.

---

[28] Огледалото на г. Бурмова или друго прогласяние на гласа от пусто горе Тилилейско. — България, II, № 75 от 24 авг. 1860.

[29] Политиката на „Век“ и унията в Македония. — Шутош, I, № 19, 19 март 1874.

[30] Независимост, III, № 42, 7 юли 1873.

[31] Независимост, IV, № 23, 23 март 1874.

[32] Съвременний показател, I, юли 1885, № 2.

Славейков, когато обсъждат качествата на първата българска драма „Иванко, убиецът на Асеня“. В своята статия Д. Войников нарича Милко, един от героите на Друмевата драма, „този български Донкишот“, а любовта му към Мария: „тъй Донкишотска, дето баба Кера го зема за „болнав“. И П. Р. Славейков в своите инак критични бележки към статията на Войников напълно се съгласява с него, че персонажът на Друмев е „истий български Донкишот, както в любовта си, тъй и в патриотизма си“[33].

Тези публицистични интерпретации на Дон Кихот полагат началото на една традиция, която продължава по-късно и в литературната критика и полемика. В статията си „Пантеисти и маниаци“ Вл. Василев, разглеждайки кризата на българския модернизъм, злъчно иронизира карикатурните жестове на някои самозвани поети, които обръщат гръб на родното и подражават на чужди образци. Най-силно се възмущава критикът от стиховете на Сирак Скитник, когото нарича „рицар от това обезумяло воинство донкихоти“. Вл. Василев смята, че задачата на критиката в такива случаи „трябва да бъде — ножици за разперените към облаците крила“[34]. „По-ниско към земята, господа!“ — с този възглас завършва статията. Името на Дон Кихот се използува като сатирична метафора и в някои литературни борби през 20-те години. Имам предвид полемиката на споменатия вече Вл. Василев с вестник „Развигор“[35] и памфлета на пролетарския критик Г. Бакалов срещу проф. Ал. Балабанов[36].

В началото на Втората световна война ярко публицистично претълкуване добиват образите на Дон Кихот и неговия верен спътник в статията на известния наш социолог и народопсихолог Ив. Хаджийски „Самарът на Санчо Панса“[37]. Авторът ратува за повече трудолюбие, за всестранни усилия към усъвършенстване на цялостния ни национален живот. Ако речем да се вслушаме в думите на някои „запалени критически глави“, трябва да решим, че е по-добре да се самоубием, че „Паисий трябваше да изгори своята „История“, Раковски да не пише „Горски пътник“, Чинтулов да се срамува от своите стихове, Каравелов да не подписва голяма част от своите произведения“. На тези разпенени отрицатели на българското, на утопичните мечтатели, които искат нашата родина на всяка цена да прилича на най-развитите страни в света, Ив. Хаджийски препоръчва „да се качат на прочутия самар на Санчо Панса, да се проникнат от здравия му практически смисъл и да погледат от там света и сянката на Дон Кихота“.

От само себе си се разбира, че романът на Сервантес е бил приеман и тълкуван у нас не само за целите на публицистиката. В българската литературоведска мисъл той е олицетворение на шедьовър, на една от вечните творби на световната литература. Още Д. Войников го сочи като образец на „сатиричен или хумористичен“ роман и го въвежда като заглавие в българското училище още преди да разполагаме с превод на самата книга[38]. Един от първите преводачи и популяризатори на западноевропейската литература у нас Богдан Ив. Горанов го определя като първостепенно произведение на испанската литература[39]. По същия начин го възприема в края

---

[33] Читалище, III, 1873, № 7.

[34] Демократически преглед, X, 1912, № 1, с. 66.

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

[36] Бакалов, Г. Български писатели и книги. Ч. 2. С., 1925.

[37] София, № 612, 10 февр. 1941.

[38] Ръководство за словесност. С примери за упражнения и разни видове съчинения за ученици в народните ни мъжки и женски училища. Книжарница Хр. Г. Данов в Пловдив, Русчук, Велес, 1874.

[39] Горанов, Б. Ла-Саж. Хромия дявол. Т. 1. Прев. А. П. Шопов. — Читалище, V, 1875, № 14.

на века и д-р Кръстев. В статията си „Българската книга“ редакторът на списание „Мисъл“ в духа на цялостната си естетическа програма поставя твърде високи изисквания пред още младата ни литература, като пише: „Ний нямаме нито Гетевия „Вертер“, нито Сервантесовия „Дон Кихот“, нито Бомаршевия „Фигаро“, нито Пушкиновия „Евгений Онегин“, или Гоголевия „Ревизор“[40]. Според д-р Кръстев единствено Вазов с романите си „Под игото“ и „Нова земя“ се е помъчил да създаде „подобни широки картини на живот, които да кондензират действителността“, но всъщност — изтъква критикът — не може да става сравнение между направеното от Вазов и изброените шедьоври.

В българската критика името на Сервантес и на неговия роман „Дон Кихот“ се появяват напълно закономерно, когато става дума за социално-идеологическата роля на литературата. В статията си „Що е изкуство?“ (1898) основоположникът на българската марксическа критика Д. Благоев полемизира с едноименния трактат на Лев Толстой. Той критикува Толстоевия възглед за ролята на изкуството и религиозното възпитание и протестира срещу това, че Толстой причислява творбите на автори като Шекспир, Молиер, Сервантес, Зола, Ибсен и др. към „ниското изкуство“, защото „малко говорят за християнски добродетели“ и „нямат явен мистико-религиозен характер“. Като подчертава, че по този начин Толстой изпада в противоречие с други свои мисли за изкуството, Благоев смята, че произведенията на споменатите писатели, между които и тези на Сервантес, „в най-голяма мяра служат за общение между миналите поколения и днешните, и между последните и прогресивните люде“[41].

Благоев се изказва още по-определено по повдигнатия въпрос в друга своя статия — „Гласен отговор“ (1902), която е полемика със списание „Мисъл“ и по-специално с естетическите позиции на неговия редактор д-р Кръстев[42]. Проблемата, около която се спори, е: нужен ли е на поета, на художника изобщо светоглед или не. Противопоставяйки се на възгледа, че художникът твори по някакъв вътрешен инстинкт, сякаш без участието на мисълта и разсъдъка, Благоев обосновава необходимостта от ясен мироглед, който е връзката на твореца със средата, обществото, класата и пр. Илюстрирайки мисълта си с примери из световната литература, авторът смята, че романът на Сервантес „рисува упадъка на средновековното рицарство и изникването на новото обществено положение. Чрез образа на Дон Кихот Сервантес ни нарисува в най-карикатурен вид анахронизма на старите наредби, понятия и идеи“.

От статията личи, че за дядо Благоев „Дон Кихот“ е програмно произведение, което има за цел да покаже силата на новите буржоазни отношения, превъзходството им над феодалните, които именно в лицето на рицарството са били прицел на сатирата. В оценката на Благоев романът на Сервантес е възприет изцяло в социологичен план. Преимущество на тази оценка е фактът, че по времето, когато у нас господствува романтическата интерпретация на „Дон Кихот“, Благоев посочва към социалното съдържание на творбата, акцентува върху социалната принадлежност на героите, търси мястото на романа в историята на обществените формации.

Четири десетилетия по-късно в разгърналия се на страниците на сп. „Изкуство и критика“ спор за детската поезия между Хр. Радевски и Ат. Далчев романът „Дон Кихот“ отново и особено подчертано участвува в обсъждането на големия проблем за идейността на изкуството. Въпреки че и два-

[40] Мисъл, IX, 1899, № 2, с. 138.
[41] Благоев, Д. Литературно-критически статии. С., 1951, 128—129.
[42] Пак там, 154—165.

мата опоненти привличат на своя страна „Дон Кихот“ като пример и образец на истинска литература, те всъщност подхождат към творбата от различни гледни точки, защото не влагат едно и също съдържание в понятието „тенденция“ или „умисъл“. За Радевски това понятие има много по-широко значение и той говори за „тенденция, всмукана от живота в неговото обективно развитие, в неговата перспектива към бъдещето“. И именно в този широк смисъл той твърди, че няма по-тенденциозни произведения от „Дон Кихот“, от „Божествена комедия“, от „Хамлет“, от „Фауст“, от „Евгений Онегин“, от „Война и мир“ и пр.“[43] За Радевски „тенденциозност“ означава художествена правдивост, а за Далчев този термин е синоним на преднамереност и означава „изкуство, което е подчинено на чужда нему цел и поради това се губи в тази цел, престава да бъде изкуство“. Освен това в разбирането на Далчев тенденцията се свежда до първоначалното намерение на писателя, в случая на Сервантес, да осмее рицарските романи и рицарството. И естествено той смята тази особеност на творбата за несъществена: „Който мисли, че Дон Кихот е една карикатура на рицар, не е разбрал нищо от това произведение. В образа на нещастния идалго Сервантес е дал най-възвишения образ на човека и аз не знам по-тъжна и трагична книга от неговия роман“[44]. Общо взето, полемиката показва противоположността в естетическите позиции на двамата автори. И това не е чудно, като се има предвид, че по онова време те принадлежат към различни обществени групировки и литературни течения.

За „Дон Кихот“ като творба с изключително идеологическо значение се изказва Георги Димитров. В една своя реч пред съветски писатели през 1935 г. бъдещият министър-председател на България заявява: „Дон Кихот“ беше най-силното оръжие в ръцете на буржоазията в нейната борба против феодализма, против аристокрацията. Революционният пролетариат се нуждае макар от един малък Сервантес, който би дал такова оръдие за борба“[45]. В тези думи на Г. Димитров се подчертава борческият, полемичният характер на романа. Нещо повече, той се причислява към онзи тип произведения на изкуството, които В. И. Ленин в статията си „Партийна организация и партийна литература“ смяташе за „колелце и винтче от единния, велик социалдемократически механизъм“. А, от друга страна, не е трудно да асоцираме думите на Г. Димитров с една известна мисъл на Фр. Енгелс. В предговора си към италианското издание на „Комунистически манифест“ съратникът на Маркс мечтаеше за „нов Данте, който да запечати часа на раждането и на новата, пролетарска ера“.

За живота и творчеството на Сервантес у нас са публикувани огромен брой отделни статии, студии и есета — може би колкото за никой друг западноевропейски писател. От 1905 г., когато министърът на просветата проф. Иван Д. Шишманов издава специално окръжно за честуване на 300-годишнината от излизането на първия том на „Дон Кихот“, та чак до ден днешен българският печат отбелязва всички юбилейни дати на Сервантес. През 1947 г. по случай четиристотингодишния юбилей на писателя в София е издаден „Сервантесов лист“, в който участвуват изтъкнати писатели, културни и обществени дейци. Проблематиката на „Дон Кихот“ се радва на внимание от страна на представители на българската академична наука, като Ст. Младенов, П. Бицилли, Т. Томов, Л. Стефанова, Ем. Георгиев и др. Сериозни опити за по-цялостно тълкуване на „Дон Кихот“ в контекста

[43] Изкуство и критика, V, 1942, № 9—10, с. 391.
[44] Пак там, VI, 1943, № 1, с. 27.
[45] Димитров, Г. Съчинения. Т. 10. С., 1954, 3—4.

на по-общи философски, естетически и морални проблеми се забелязват в българската есеистика през 60-те години. В есето „Дон Кихот и присмехулниците“ Ефрем Каранфилов отбелязва близостта на Дон Кихот до нашето време и смята, че посредством този образ „рицарството се възражда под една духовна форма“[46]. Изобличавайки враговете на ламанчския идалго — йезуитите, бакалаврите, схоластиците — авторът всъщност воюва срещу остатъците от догматизма в нашия обществен и културен живот през онази епоха. В своя етюд „Разумът на безумието“ Исак Паси разглежда Дон Кихот като универсален образ на отмъстител, който се ръководи от по-висш разум, за да „осъществи абсолютната независимост и абсолютната свобода на своя дух“[47]. Затова свободата е вътрешен стимул на всички негови постъпки, тя е принцип на цялото му поведение.

Спецификата на романа „Дон Кихот“ и преди всичко уникалният характер на неговия главен герой са предмет на обобщения от страна на българската литературна теория и естетика. Разсъждавайки върху кардинални въпроси на изкуството, някои наши теоретици анализират Дон Кихот като незаменим художествен пример при излагане на своите концепции. Проф. Боян Ничев прави това, когато се стреми да изясни обема и съдържанието на понятието естетическо съзнание, и по-специално, когато говори за отделянето на измислицата от действителността, което е основополагащ момент в оразличаването между фолклор и литература. Той смята, че идалгото от Ла Манча „постоянно се намира между две действителности — реалната и измислената на рицарските романи“ и именно поради тази своя особеност неговият образ е „първото свидетелство за началото на фикцията, за това, как отношението към изкуството като към художествена действителност започва да изменя фолклорно-митологическото му разбиране като обективна действителност, която обезателно някога и някъде е съществувала“[48]. Според Б. Ничев тук се осъществява прелом между две епохи в европейското изкуство, радикален преврат в естетическото съзнание на човечеството. И авторът обобщава: „Покрай другите си значения образът на Дон Кихот има и тоя смисъл, че е първото значително зафиксиране на борбата между тези две противоположни форми на художествено съзнание в самата литература“.

Прсф. Исак Паси, за когото вече стана дума, се занимава подробно с Дон Кихот и в други свои трудове, посветени на основните естетически категории. Той смята, че самата същност на този литературен герой е в нерушимото единство на комично и трагично[49]. Смисълът на едното се разкрива само във връзка с другото: „Махнете комичното, отпада и трагичното, изчезва и Дон Кихот“. И именно поради това И. Паси не е съгласен с вдъхновения интерпретатор на Сервантесовия роман Мигел де Унамуно, който се стреми да игнорира в известна степен комичния аспект на героя. И ето как формулира той донкихотския феномен: „Това е комичен трагизъм, трагично ядро в комичен облик“. По-късно И. Паси се връща към тази своя концепция[50]. Той подчертава, че докато от Шекспировата драматургия ние извличаме представата, че светът е театър, а хората са актьори на неговата сцена, то героят на Сервантес единствен не е актьор, защото е „искрен в мечтата си да възстанови добродетелите на земята“. И затова комизмът на Дон Кихот е по-сложен, той се осъществява на границата между реалното и нереалното, между действителността и идеала.

---

[46] Каранфилов, Е. Литературно-критически статии. С., 1965, 315—338.
[47] Паси, И. Философски литературни етюди. С., 1968, 39—67.
[48] Ничев, Б. Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век. С., 1971, гл. 1.
[49] Паси, И. Трагичното. С., 1963, 69—72.
[50] Паси, И. Смешното. С., 1972, 48—49.

IV

Едно от най-интересните явления на възприятие и тълкуване на „Дон Кихот“ у нас представляват *паралелите* между рицаря от Ла Манча и някои исторически личности. Проф. П. Бицилли сравнява приключенията на Дон Кихот и живота на Игнасио де Лойола, описан в различни исторически източници, за да стигне до извода, че и двамата принадлежат към един и същ културно-исторически тип. Тази ренесансова личност, поставяща действието над съзерцанието, символизира преминаването на човешкия тип към „homo faber“ и отбелязва прехода към Новото време[51]. Този възглед е изказан още от Унамуно в книгата „Трагичното чувство за живота“ (1913), но заслугата на проф. Бицилли е в детайлната, научно аргументираната разработка на идеята.

С оглед на нашата задача по-голям интерес представляват съпоставките между Дон Кихот и някои фигури от българската история. В статия под заглавие „Духът на съмнението“ литературният критик Никола Атанасов се опитва да приложи към българския обществено-литературен живот концепцията на И. С. Тургенев за Дон Кихот и Хамлет като два вечни човешки типа. Той изтъква разликата между Ботев — „един веруюш, деен“ Дон Кихот, и Яворов — „близък до Хамлетовия тип“[52]. Ръководейки се от тази мисъл, Н. Атанасов не приема аналогията между Яворовото стихотворение „Чудак“ и „Майци си“ на Ботев. Може би тук му е мястото да добавя, че не всички наши критици приемат така безрезервно типологичната концепция на Тургенев. Нещо повече, един автор като Иван Мешеков направо я отхвърля, обръща смисъла ѝ наопаки.

Не Дон Кихот, а именно Хамлет е психологическият тип на борeца и Мешеков посвещава на този възглед цяла глава от една своя книга[53]. Хамлет бави, отлага, маневрира, защото неговата борба е трудна, защото той е месия, отмъстител от името на цялото човечество. Неговата мисия е от вселенски мащаб, тя е висша обективност, висша справедливост и не търпи нищо временно, никакви компромиси. Според Мешеков: „Хамлетовата стратегия съвсем не е изключително в *субективното,* сляпо, импулсивно *чувство* на борeца, както е у Дон Кихот, който и затова е *карикатура* на борец, макар и симпатичен. Хамлетовата стратегия на „бавенето“ води — наистина пак през трупа на борeца — към *сигурна победа,* необходима обществено-исторически, всеобща“. Това подценяване на борческото начало у Дон Кихот заради слабата му обществено-практическа ефективност е характерно и за други изказвания на Ив. Мешеков, свързани между впрочем с българското литературно и обществено развитие по време на Първата световна война. Като обвинява П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров, че не са изпълнили отредената им от историята роля на духовни водачи на младото поколение, възпитано от тяхното творчество, той пише: „Всевидещи“ поети, те бяха *слаби социолози* — слепи обществени борци: Дон Кихоти!“[54] Очевидно у Мешеков преобладава негативно-публицистичното тълкуване на Дон Кихот, свойствено за автори като Л. Каравелов, Хр. Ботев, П. Р. Славейков, Вл. Василев, Г. Бакалов и др.

---

[51] Бицилли, П. Игнатий Лойола и Дон Кихот. К вопросу о происхождении „Нового времени“. — В: Сборник в чест на Васил Н. Златарски. С., 1925, 11—25.

[52] Училищен преглед, XIX, 1915, № 9—10. През същата година като № 239 от „Универсална библиотека“ е публикуван български превод на речта на Тургенев „Хамлет и Дон Кихот“.

[53] Мешеков, Ив. Към реалистична критика. Есета. С., 1936, 39—46.

[54] Мешеков, Ив. Ляво поколение. С., 1934, с. 83.

Борческата природа на Ботев е била сравнявана с характера на ламанчския рицар и от други наши автори. В предговора към собствения си превод на „Дон Кихот“ Николай Вранчев пише: „Вярно е, че всеки идеалист от гледище на практичния човек е неразумен и дори безумен, като Дон Кихот, че рано или късно ще си удари главата о скалата на суровата действителност, както бе с Христо Ботев. Ала не по-малко е вярно, че човешкият напредък се дължи едничко на тия смели безумци и че те са достойни за възторжена обич и стават пример за поколенията“[55]. Тези думи на Н. Вранчев изведнъж ни карат да преценим откъм още една страна Ботевия подвиг, който присъствува още от най-ранна възраст в съзнанието на всеки българин. Освен това обществено-историческият момент придава на подобни размисли конкретно политическо звучене, защото статията-предговор на Вранчев, който и сам е участник в революционните борби на нашия народ, е писана месеци преди да избухне Септемврийското въстание. Само месеци преди срещу могъщо въоръжения Левиатан на държавата в безумен порив да се втурнат хиляди бунтовници —

боси
изподрани
прости
диви
гневни
бесни. . .

Неслучайно и Гео Милев в гениалната си поема „Септември“ по същия начин вижда образа на въстаналите селяни — с примитивни, смехотворни оръжия, но с вяра в победата, безпомощни в своята спонтанност и наивност, но устремени към трескавата мечта за по-добър живот:

на гърба с парцаливи торби
в ръцете — не с бляскави шпаги,
а с прости тояги,
шопи със сопи
с пръти
с копрали
с търнокопи
с вили
с брадви
с топори
с коси
и слънчогледи. . .

И всъщност „тия смели безумци“ от рода на Ботев, за които говори Н. Вранчев в своя предговор към „Дон Кихот“, населиха с трагизма на подвига си и аналите на българската история, и блестящите страници на Гео-Милевата поема. Никак не е трудно да открием типологическо сходство между образите на поемата „Септември“ и създадения преди няколко столетия герой на Сервантес. И затова към интерпретацията на Гео-Милевата творба от страна на българската критика би могло да се добави струва ми се още една гледна точка. Благородният и стар колкото света „донкихотизъм“ на голяма част от борците в човешката история се отнася и за нашите септемврийци, и за начина, по който ги възпя Гео Милев.

---

[55] Предговор към Дон Кихот. Съкратено издание на български език. С., 1923.

С Дон Кихот е бил сравняван и друг титан на българското национално-освободително движение. В своето есе „Горски цар“ писателят Стефан Станчев разглежда личността и делото на Г. С. Раковски[56]. За него той е „духовен брат на рицаря Дон Кихот“, който „в слово и дело, в блянове и бунтовност, в мъдрост и приключения постига историческата гордост на българския живот“. С вдъхновени и патетични фрази Ст. Станчев изгражда съпоставката между Дон Кихот и Раковски — мечтател от национален мащаб, най-велик романтик в нашата история, едновременно пламенен патриот и гражданин на света, легендарен епичен герой, прекарал живота си „в гонитба на врагове и идеали“, „не само революционен евангелист на Възраждането, но и благороден представител на едно време, което роди и отгледа рицари на духа и подвига, които през всички времена трябва да живеят в душите ни“. Тези думи са толкова силни и същевременно толкова универсални като оценка, че на нас ни е трудно да определим за кого важат повече — за Дон Кихот или за нашия Раковски. Разбира се, кълновете на този есеизъм на Ст. Станчев трябва да търсим още във Вазовата формула за Раковски:

Мечтател безумен, образ невъзможен,
на тъмна епоха син бодър, тревожен. . .

В нашата критическа литература съществува вече известна традиция да се разглежда Алековия „Бай Ганьо“ в съпоставка с „Дон Кихот“. Имената на двамата герои в качеството им на национални литературни типове се появяват едно до друго у някои от авторите (Г. Константинов, Д. Михалчев) на серията от четири статии, публикувани под общото заглавие „Бай Ганьо и характерологията на българина“[57]. В първите години след Девети септември 1944 г. тази тема става предмет на цяла книга. Авторът д-р Милко Ралчев нарича Бай Ганьо „малкият брат на Санчо Панса“[58]. Паралелът се основава върху външни физиономични белези и върху някои черти на характера — користолюбие, алчност, практицизъм, липса на изтънчени обноски и пр. Вземайки за модел известната книга на Унамуно, както сам признава в предговора, критикът се стреми да съпостави героя на Алеко не само със Санчо Панса, но и със самия Дон Кихот. Единствената му база за сравнение обаче остава констатацията, че и двамата са национални литературни герои. Липсва стройна, прецизна концепция, не е ясен критерият на сравнително-литературното изследване. Съвсем голословно звучи твърдението: „Ето — това са истинските „бакалаври“, които в Испания презират Дон Кихот — борец за правда, а в България презират Бай Ганю — борец за национална правда“. Въпреки отделни сполучливи наблюдения работата на М. Ралчев не успява да се издигне над равнището на едно любопитно хрумване.

Съвсем друг е случаят с неотдавна излязлото есе на литературния историк и критик Тончо Жечев „Щастливецът и Бай Ганьо“[59]. Тук паралелът е прокаран с нужната убедителност и може би главната причина за това е, че авторът сравнява помежду им не толкова творби и литературни персонажи, колкото непреходното житейско и историческо съдържание на Алековия герой и вечната проблематика на „Дон Кихот“. Т. Жечев подхожда народопсихологически към въпроса. Той се интересува от нравствения смисъл, вложен от Алеко в „Бай Ганьо“ и в не по-малка степен се вълнува от „мо-

[56] Станчев, Ст. Разковниче в сърцето. Есета. С., 1941, 67—74.
[57] Философски преглед, III, 1931, № 4, 350—351, 363.
[58] Ралчев, д-р М. Истинският Бай Ганю. Увод в изучаването на Алеко Константинов. С., 1946.
[59] Алманах „Море“. Бургас, 1982, № 1, 143—154.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ралното значение на личността на Алеко Константинов за нас", защото само тя е „противоотровата, спасението от Бай Ганьо и байганьовщината". Т. Жечев подчертава още веднъж старата мисъл за взаимопроникването, за единството между Дон Кихот и Санчо Панса и добавя, че всъщност цялата испанска култура е подготвила възможностите за това взаимопроникване, създала е у Санчо способността му да бъде спътник на Дон Кихот. Нашата култура обаче по времето на Щастливеца, пък и по-късно, не успява да достигне до такова положение на нещата. В нея типове като Дон Кихот и Санчо Панса са все още отдалечени един от друг, поради което и Бай Ганьо е трагично отчужден от високия идеал на своя автор: „Както Бай Ганьо ни се яви като долнопробен Санчо, без рицар и водач, така и Алеко, единственият рицар в този страшен турнир, остана без Санчо, без оръженосец. Но е важно да разберем, че цялата тази опасна игра не е била все пак без идеалното, без донкихотското, без рицарското. Те идват към нас от личността на Алеко, от цялото онова сияние, което тя излъчва. Той е нашето спасение". Есето на Т. Жечев формулира един значителен проблем, който нашата литературна мисъл, струва ми се, тепърва ще разработва.

Паралелите между Дон Кихот и личности от българската история и литература, макар и невинаги добре обосновани и подробно аргументирани, ни приближават най-плътно до проблема за испано-българските литературни отношения. Наред с контактологичните връзки между двете литератури по линия на романа „Дон Кихот" тези съпоставки набелязват някои перспективи в изследването на сравнителната литературна типология, която, както е известно, е една от най-сложните и най-интересните области на съвременната компаративистика. Самият подбор на имената — Раковски, Ботев, Алеко — е много характерен, насочен към най-завършените образи на борци и мечтатели в българската история. Самият факт, че все още се появяват паралели между Дон Кихот и личности от новата ни история, подчертава още веднъж вечната актуалност и жизненост на Сервантесовия герой, който не познава граници във времето и пространството.

V

Особено интересно и плодотворно от гледна точка на проблема за българо-испанските литературни отношения се оказва възприятието на „Дон Кихот" в оригиналното художествено творчество. Темата за Дон Кихот е една от най-ярките страници в българската гражданска поезия. Множеството творби, посветени на тази тема, разкриват едно изключително многообразие от художествени похвати. Очертават се преди всичко различни аспекти от „поведението" на лирическия герой.

На първо място, налице е непосредствено отъждествяване на героя с Дон Кихот. Лирическото „аз" говори от негово име, представя се за негово пряко превъплъщение. Това е въведено за първи път от Константин Величков и личи дори само от заглавието на неговата поема „Дон Кихот в България" (1905). В съответствие със замисъла на творбата и нейния интимен повод (годишнината от излизането на романа и желанието на Величков да възрази на някои млади литератори, които го смятат за отживял времето си като писател и общественик) лирическият герой не просто смята себе си за потомък на испанския рицар, а направо се идентифицира с него.

> От векове на смях светът ме взима:
> на всичките езици Дон Кихот

значение на ум извеян има;
така кръщават в днешния живот
онез, които хабят си мощта
по сънища и призрачни неща.[60]

Посредством своята идентификация с ламанчския рицар поетът изобразява конфликта между възрожденските идеали и практицизма на буржоазно-капиталистическата действителност след Освобождението. Много симптоматично е също така, че в едно от последните си стихотворения „Рицари след бой", публикувано само няколко месеца преди смъртта му, Христо Смирненски сравнява себе си с Дон Кихот. Поетът ни разказва за своите пориви, които животът жестоко е стъпкал, описва премеждията си „по пътища страшни" и битките с „черни чудовища" и „ветрени мелници", за да ни внуши, че единственият достоен за човека жребий е неговата вяра в съществуването на доброто и красотата:

Но верни на светла утопия,
живота все тъй ни гнети:
пак носим на дървени копия
железен товар от мечти.[61]

По подобен начин е разработена темата за Дон Кихот и в стихотворението на С. Румянцев „О, радостта да бъдеш победен!" (1922). В същата идейна орбита се движат и редица представители на съвременната българска поезия. За това свидетелствуват творбите на Хр. Фотев („Монолог на Дон Кихот"), Слав Хр. Караславов („Аз вървя през болка, през радост и песни") и на мнозина по-млади поети, като Г. Константинов, И. Янков, М. Михайловски и др. Техните стихотворения са *монологични,* изповедни, с възвишен патос, разкриващи психологията на Дон Кихот чрез собствената психология на лиричното „аз".

Други автори изграждат творбите си като *диалог* между лирическия герой и Дон Кихот. Лирическото „аз" се обръща към рицаря, възхищава му се, разговаря с него, смята го за глас на своята съвест, за свое „alter ego", защищава го от нападките на тълпата и т. н. Тази тенденция е свързана с името на Асен Разцветников, чиято поема „Двойник" (1926) е спор между борческия ентусиазъм и отчаянието след кървавата трагедия на Септемврийското въстание от 1923 г. Поетът съчувствува на рицаря и го предупреждава да държи сметка за суровата действителност:

Дон Кихот, Дон Кихот, мълнии дебнат в лазурите.
Люта отрова във цветните чашки е турена.

Там между храстите в дълги, смълчани редици
дебнат те твоите братя със глад и със зъби в зениците.[62]

Дон Кихот е двойник на поета и Разцветников го обича, както човек обича собствената си младост с нейните мечти и жажда за справедливост, и същевременно го мрази, защото не може повече да го следва и да понася ударите на живота, които щедро се сипят по неговия гръб. И затова той го убива, т. е. унищожава себе си, своята съвест, най-светлите пориви на душата си. Но всичко е напразно. Като във вълшебна приказка двойникът възкръсва, за да измъчва поета цял живот, за да му напомня какъв е бил и какъв трябва да бъде.

[60] Величков, К. Избрани произведения в два тома. Т. 1. С., 1966, с. 148.
[61] Маскарад, I, № 10, 5 февр. 1923.
[62] Разцветников, Ас. Събр. съч. в 4 тома. Т. 1. С., 1981, с. 87.

В съвременната ни поезия този диалогичен похват на Разцветников е своеобразно трансформиран у поети като Д. Дамянов, Ив. Теофилов, П. Стефанов („Пак за Дон Кихот"), Ив. Давидков, О. Орлинов, П. Колев, Н. Искъров. В техните творби драматизмът на раздвоението е отстъпил място на обръщение на автора към един духовно сроден нему герой. Посредством т. нар. „ти"-форма на лирическо повествование се изобразяват постоянни атрибути на Дон Кихот, вечни черти на неговия характер, типични постъпки и т. н. По този начин се фиксират нравствените и социални конфликти на нашата епоха и се търси изход от тях. И не някой друг, а именно Дон Кихот е водач и спасител от пороците и заблудите, в които тъне съвременното човечество:

В доброто винаги заклет,
звънящ със бронята ръждива —
пътувай, странен силует,
мъдрец на кон без плът и грива![63]

В българската поезия са налице и образци на *повествователна* лирика за Дон Кихот. Неин родоначалник е Николай Райнов със своята поема „Дон Кихот, рицар на бляна" (1928). Също както в древните епични творби от типа на „Илиада" и „Песен за нибелунгите" поетът разказва за живота и делата на рицаря, възпява неговите невероятни подвизи:

Ти слушал ли си за юнака? Той изтреби
могъщи исполини, рицари безчет;
по знойни пясъци в двубой погреба
чудовища страхотни, призраци свирепи.[64]

Произведението на Н. Райнов е една възторжена ода на рицарството в живота, на рицарския характер в историята на човечеството. Поетът не пести образните хиперболи, защото се домогва до универсалната обществено-културна стойност на Дон Кихот, стреми се да разкрие неговия световноисторически смисъл. Нашата поезия не познава по-грандиозен, направо космически мащаб при изобразяването на идалгото от Ла Манча:

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

В съвременната българска лирика повествователният похват на Н. Райнов, макар и лишен от такъв гигантски размах, продължава да съществува у автори като П. Стефанов („Дон Кихот"), Ст. Цанев („Дон Кихот 1963"), Слав Хр. Караславов („Къде сте рицари от древни времена?") и др. Всички те разказват за делата на Сервантесовия герой в новата обществено-историческа обстановка. Един от постоянните мотиви е *завръщането* на Дон Кихот от мрака на вековете при нас в нашето време, където той все още е нужен. И този мотив — кога пряко изразен, кога подразбиращ се — е основно идейно и емоционално ядро в повечето български стихотворения, посветени на Сервантесовия герой:

Яхнал своя древен Росинант
(и понеже беше тръгнал с левия) —
Дон Кихот осъществи десант
на брега на нашто ежедневие.[65]

---

[63] Теофилов, Ив. Небето и всички звезди. С., 1963, с. 43.
[64] Райнов, Н. Кораб на безсмъртните. С., 1928, с. 100.
[65] Стефанов, П. Ковано слънце. Варна, 1971, с. 30.

Дон Кихот и Санчо Панса се използуват често и като поетични тропи — сравнения, образи, символи, метафори, алегории, олицетворения: Ст. Михайловски („Книга за българския народ"), П. К. Яворов („Идилия"), П. Стефанов („Пътуването на мечтите"), Хр. Фотев („Изпълкомът заседава"), Л. Левчев („Интелигентска поема"), Вл. Голев („Време"), Бл. Димитрова („Петдесетгодишнина"), П. Караангов („Жест"), М. Башева („Ден да мине") и др.

Характерно в това отношение е стихотворението на Блага Димитрова „Кой се грижи за слепия щъркел?" (1975). Познатата, станала вече митологична ситуация: Дон Кихот и дюдюкащата тълпа, безумният рицар и здравомислещите плебеи, които му се подиграват, е възпроизведена от поетесата с помощта на друга, закрепена във фолклора и басните, сюжетна ситуация: щъркелът и жабите. За да постигне аналогия между тези два „устойчиви" мотива, Бл. Димитрова използува и външното сходство между образите, и традиционното им тълкуване в бита и в литературата. Щъркелът, „кацнал на комина на един крак", който „не вижда ветропоказателя под носа си" и „не се съобразява с наежените антени", е всъщност:

Дон Кихот в броня от перушина,
готов да размаха криле на вятърна мелница.

А жабата от своя страна никак не може да разбере:

как бръсначът на всесилния вятър,
как косата на косия дъжд,
как не са му отрязали още крилете?[66]

От богатия на перипетии сюжет, който е създал Сервантес, от цялата донкихотска „одисея", превърнала се отдавна в културна митология, нашите поети избират типични детайли, ситуации и черти на образа. Особено популярна е битката с вятърните мелници, олицетворяваща ветрогонството на героя, несъответствието между фантазията му и действителността. В стиховете на българските поети присъствуват и много „реалии" — рицарските атрибути на Дон Кихот (ризница, копие, шлем), спътникът му Санчо, Дулсинея, Росинант и т. н. Голяма част от тях са римувани и по този начин допълнително се акцентува върху една или друга интерпретация на донкихотския мит.[67] Едни от най-често срещаните „реалии" и характерните им рими са синтезирани в стихотворението на Л. Левчев „Рецитал". Тази творба като своеобразен художествен модел демонстрира най-типичните семантични и образни характеристики на българската поетична донкихотиана, като същевременно ги споява чрез едно съдържателно сравнение:

. . . срещу мелници,
и срещу призраци,
в страшни делници,
и то без ризница. . .
поетът следва своята поезия цял живот,
както Санчо следва своя Дон Кихот![68]

Главната характеристика на многобройните поетични превъплъщения на рицаря от Ла Манча на българска почва е гражданският патос на героя, борческият ентусиазъм на човешката личност. Героят на Мигел де Сервантес

[66] Димитрова, Бл. Пространства. С., 1980, 52—53.
[67] По този въпрос вж. по-подробно: Велчев, П. Поглед върху поезията. С., 1979, 137—142.
[68] Левчев, Л. Рецитал. С., 1968, с. 12.

е бил нужен на нашите творци като част от техните търсения на идеалния воин, на вечния мечтател и борец срещу обществената несправедливост.

Наред с тази преобладаваща, магистрална „линия" във възприемането и тълкуването на „Дон Кихот" в българската поезия съществува и друга — злободневно-публицистична, гротесково-сатирична. Става дума за една съвсем незначителна група творби, в които героите на Сервантес се използуват като нарицателни имена на одиозни исторически личности и отрицателни обществени явления. Една от тези личности е водачът на общоделската партия Кръстьо Пастухов. В стихотворението си „На Кръстьо-джандарчето" Тома Измирлиев осмива неговите действия като министър на вътрешните работи:

Как велик и смешен беше ти
във „борба със спекулантите"!
С твойте донкихотски „жестове"
ти прослави си талантите.

С яд размаха си калъчката
след Михала във тъмницата,
също като нявга рицаря
в боя славен с вода̀ниците.[69]

В други свои стихотворения Т. Измирлиев удостоява с името Дон Кихот великия княз Кирил Владимирович, когото през 20-те години белогвардейските среди на Запад са обявили за цар на Русия[70], или пък нарича водачите на Германската националсоциалистическа партия „Дон Адолф и Санчо Гьоринг"[71]. Последният пример е съвсем абсурден и издава една доста силна „аберация" в идейното и художествено зрение на талантливия наш хуморист и брат на незабравимия Хр. Смирненски. По подобен начин реагира по-късно и Л. Стоянов в статията си „Сервантес и нашето време", където се говори за „донкихотите на нацизма"[72]. Грубо изопачавайки смисъла на създадения от Сервантес образ, Л. Стоянов го смята за реакционер, обявява го за „реставратор" на миналото и изобщо го превръща в зловещ политически символ.

Десет години по-късно известният наш поет и сатирик Христо Радевски също плаща дан на едно подобно увлечение, изкривяващо образа на Дон Кихот и противоречащо на националната ни поетична традиция във възприятието на героя. В стихотворението „Дон Кихот Задокеански и неговата Росинанта" поетът с помощта на ламанчския рицар и неговия верен кон създава алегория за американския империализъм, тласкащ към агресия малките държави и използуващ ги за своите авантюристични цели:

Един съвремен Дон Кихот веднъж
предложи на изпусната в полето кранта:
— Бъди ми — каза — вярна Росинанта
и ще обходиме нашир и длъж
земята
пребогата.

Богатствата ѝ ний ще присвоим.
Жените и златото ѝ — за мене,

---

[69] К'во да е. 2 ноем., 1919.
[70] Звънар, 1924, № 18.
[71] Утринна поща (Хасково), 24 дек., 1933.
[72] Сервантесов лист. С., 1947, с. 3.

за тебе — зоб и чисто тримирене.
И крантата отвърна: — Да вървим![73]

В едно интервю Илия Бешков силно се възмущава от това стихотворение, като между другото казва: „Нищо по-тежко няма от това, да видиш един герой на една цивилизация, обърнат с краката нагоре“[74]. И всъщност тези думи на големия наш художник са най-точният и лаконичен коментар към разглежданото по-горе явление.

Очевидно става дума за явление нетипично, случайно, плод на излишък от авторска фантазия, а в голяма степен и на епохата на култа към личността, когато много духовни ценности бяха подценявани или оценявани неправилно. В полза на едно такова твърдение говори преди всичко фактът, че отрицателното възприятие на Дон Кихот в нашата поезия се проявява в нищожно малък брой творби. А от друга страна, що се отнася специално до Хр. Радевски, искам да припомня, че през 1970 г. поетът написа на същата тема великолепно стихотворение, в което се прекланя пред образа на ламанчския идалго и изтъква неговия световноисторически смисъл:

За да свърнеш на живота хода,
Към незнайното да полетиш —
трябва да си част от Дон Кихота,
с неговите болки да гориш.[75]

До този момент за Дон Кихот повече от 30 български поети са написали около 50 творби — стихотворения и поеми. От тях би могло да се състави цяла една тематична антология. В настоящата статия аз съвсем не се старая да ги изчерпя, а само да ги разгледам типологично, като представители на определени насоки в разработката на темата. С естетическото многообразие на своите интерпретации тази тема съдържа почти всички по-важни стилови ракурси на лириката от подобен тип. Нещо повече, нашата поетична донкихотиана сама по себе си е един модел на гражданска поезия.

* * *

Като цяло възприятието на Дон Кихот в нашата литература напълно потвърждава старото правило, че за да се осъществи връзка между феномени, принадлежащи към различни култури, нужно е преди всичко между тези феномени да съществува определена степен на изоморфност. Художествените, публицистичните и литературнокритическите интерпретации на „Дон Кихот“ не могат да бъдат ограничени само до контактологичните връзки. Решаваща роля тук е изиграло историко-типологическото сходство между характера на Дон Кихот и гражданските търсения на българската литература. Начинът, по който нашите автори възприемат, тълкуват и пресъздават този образ, говори за наличие на „насрещно течение“ (ако използуваме термина на А. Веселовски) от страна на отечествената литература, насочено именно към герои от типа на Дон Кихот. Символизиращ гражданската активност и борбеност на човешката личност, рицарят от Ла Манча очевидно е съответствувал най-пряко на идейните, историческите и нравствените потребности на нашето общество.

Неравномерният характер и недостатъците на нашето обществено движение в миналото и сега са онази благоприятна среда, в която единствено

[73] Нар. култ., № 1, 26 ян. 1957.
[74] Словото на Бешков. Съст. Ал. Гетман и Ст. Сивриев. 2 изд. С., 1973, с. 177.
[75] Радевски, Хр. Избрани стихотворения. Лирика. С., 1973, с. 243.

може да живее и действува герой като Дон Кихот. Казано с други думи, самата същност на този образ, възникнал на прехода между средновековието и новото време, е свързана със спецификата на нашето общество, което постепенно и мъчително преодолява наследството на миналото и се стреми към бъдещето. Може би само в страна като България, където винаги на преден план са стояли по-скоро проблеми от социално-политическо естество, отколкото проблеми от чисто духовната сфера, образ като Дон Кихот е могъл така дълбоко и разностранно да проникне в почвата на обществено-културния живот. Само в една нация с трайни демократични традиции в областта на културата като нашата той е могъл да бъде възприеман в своята амбивалентност: и възвишен герой — обект на преклонение, и гротесков персонаж — прицел на подигравки. В нашата литература Дон Кихот функционира и като символ на храбростта, смятана за висша човешка добродетел независимо от своите резултати, и като синоним на безплодна фантазия и човешка непрактичност. Трябва веднага обаче да изтъкнем, че възвишено-трагичната интерпретация е типична и доминира във всяко отношение, докато сатирично-гротесковата интерпретация има второстепенно значение и се проявява само при специфични обществено-политически обстоятелства. Първата намира въплъщение в „устойчивите" лирически, литературно-философски и есеистически жанрове, които дават цялостния, завършен облик на нашата литература. Втората е свързана с повече или по-малко преходни теми от „злобата на деня". Тя е подчинена на целите на публицистиката, полемиката и политическата сатира и се подхранва най-вече от онова значение, което изразите „Дон Кихот" и „донкихотовски" имат в битовата реч.

Сервантес и българската литература, „Дон Кихот" и произведенията на българските писатели се съотнасят не просто като донор към рецепиент. И съвсем не става дума само за „преливане" на литературна информация от Европа в България. Ако при трансфузия в медицината съществува проблемата за съвместимостта на кръвните групи, то при рецепцията на духовни ценности възниква въпросът за органичната връзка между възприемашата култура и инородната, възприеманата култура. Може би затова още К. Величков всячески се стреми да убеди българската публика, че води своето родословие *направо* от героя на Сервантес. Нещо повече! Величков, първият български поет, усетил в своите жили древната и непокорна кръв на ламанчския рицар, сякаш иска да каже на своите съвременници: аз не ви разказвам за един Дон Кихот, аз съм самият Дон Кихот, възкръснал в плът и кръв пред вас:

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. . .

В тези стихове на поета, преводача и литератора Константин Величков, открил за нас света на романската култура — изкуството и архитектурата на Рим, поезията на Данте, литературата на Италия, Франция и Испания, разработил формата на сонета, и т. н. — разпознаваме чертите на първия български Дон Кихот. И същевременно съзираме началото на една дълга и плодотворна, достигаща до наши дни литературна традиция. Творбите на българската донкихотиана свидетелствуват за активно, творческо, издаващо вътрешна ангажираност отношение към Сервантесовия герой. Най-често той се асоциира — и в позитивния, и в негативния аспект на рецепцията — със същностни черти на техния мироглед и поетика. В това е спецификата на собственото, българското възприятие на образа

И, което е най-важно, нашата литература се оказва в състояние не само да приеме Дон Кихот, но и да го възсъздаде, не само „да вземе", но и да „даде". Етапите и закономерностите на българската интерпретация на романа „Дон Кихот" са неразривно свързани с особеностите на автохтонния литературен процес в България.

„Don Quichotte" en Bulgarie: réception et interprétation

Petăr Velčev

(R é s u m é)

L'étude présente cherche à jeter un regard intégral sur la réception et l'interprétation, prises dans leur ensemble, du chef-d'œuvre de Servantes „Don Quichotte" dans notre pays. Le cadre chronologique de l'étude embrasse une période de plus d'un siècle: en commençant des années 60 du siècle passé, et en arrivant jusqu'à nos jours. Sur le fond de l'histoire politico-culturelle de la Bulgarie, cela signifie — depuis les dernières années de la Renaissance bulgare jusqu'à l'épanouissement de notre littérature contemporaine socialiste.

Les faits littéraires sont gradés selon l'activité de la réception que „Don Quichotte" reçoit dans notre littérature. Le premier grade de l'étude est lié aux traductions du roman. Ici sont examinées la pénétration de „Don Quichotte" dans un milieu linguistique étranger et la prise de contact, graduelle et toujours plus pleine, du lecteur bulgare avec le texte du roman. Le deuxième grade élève l'étude à l'assimilation et à la prise de conscience du sens interne du roman par la critique littéraire bulgare, par l'histoire littéraire, par les publicistes, les essaystes, etc. Le troisième grade de l'étude est consacré à la question: comment le personnage de Don Quichotte s'incarne d'une manière créatrice dans l'œuvre des poètes bulgares.

Pour que „le Chevalier de la Mancha" puisse „naître" une seconde fois sur le sol bulgare et prendre racine dans les œuvres de nos poètes, l'information littéraire sur lui ne suffit pas, naturellement. La manière profonde avec laquelle ce personnage est reproduit dans notre poésie témoigne que ce sont les exigences du progrès social qui ont „dicté" le surgissement d'un héros comme Don Quichotte dans la littérature bulgare. Il a été nécessaire à nos poètes comme une partie intégrante d'eux-mêmes, de leur poursuite continue du héros idéal — ce rêveur éternel qui grandit jusqu'au lutteur contre toute injustice.

C'est pour cela que la passion civique, l'élan vers l'héroïsme, l'enthousiasme combattif de la personne humaine sont le trait principal des nombreuses et différentes réincarnations du chevalier de la Mancha en Bulgarie.

Англичани и българи от старо време*

Татяна Стойчева

The "good old times" — all times when old are good —
Are gone: the present might be if they would.
Byron, "The Age of Bronze"

„Добрите стари времена" — а стари ли са, те неизбежно са добри — веч отлетяха. А може би и настоящето добро във себе си таи!
Байрон, „Бронзовият век"

Повестта на Любен Каравелов „Българе от старо време" е едно от най-обичаните произведения на българската литература. И най-ласкавите, както и най-строгите първи критици са единодушни в оценката си за оригиналността на автора, изобразил така живо Хаджи Генчо и дядо Либен — двама изтъкнати представители на българския характер от миналия век[1].

Когато оценяват майсторството на Каравелов при изображението на старото време, литературните изследователи справедливо отдават дължимото на Гогол. Руският писател въвежда най-ярко темата за старото и отживялото в руската литература, а и не само в нея. Посредством усилията на автори от различни славянски литератури Гоголевият опит прониква и на чужда почва — понякога той е продължение на вече познатото, друг път е ново съдържание, чиято сплав се определя от конкретни национални условия, а в някои случаи са възможни напълно различни решения с нова вътрешна логика и значимост[2].

Каравелов е бил добре запознат с творчеството на Гогол и повестта му е предлагала на мнозина материал за сравнения и съпоставки с методите на Гогол (начини за изграждане на художествените образи, ролята на кавгата за разгръщане на сюжета, повествователната техника и др.)[3].

---

* Цитатите в текста са от Българе от старо време. С., 1981 и Tom Jones. London, 1966. След превода на цитатите от английски се посочват съответната книга и глава от романа, а след цитатите от Каравеловата повест — съответните страници от изданието.

[1] Полюсите в критиката на Каравеловото творчество се представят от З а х а р и С т о я н о в, вж. К а р а в е л о в, Л. Съчинения. Русе, 1886—1888 и В е л и ч к о в, К. Любен Каравелов. — Денница, 1890, № 1—5.

[2] Д ю р и ш и н, Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, 239—240.

[3] За Гогол и Каравелов вж. Ц а н е в, Г. Гогол и българската литература. — В: Традиция и новаторство. С., 1965, с. 275, 279, 280; Г е о р г и е в, Л. Любен Каравелов

Един от съществените структурозначими елементи в „Българе от старо време“ е конфликтът. В известен смисъл той има допирни точки с конфликта на „Как се скарали“ (дружбата и скарването на големите приятели). Но докато Гогол акцентува паразитния живот на провинциалните дворяни („Миргород“), чиято единствена грижа е да си угаждат и да водят безкрайни дела, защото няма какво да ги изтръгне от безсмисленото им съществуване, Каравелов ни насочва към последиците от скарването за двамата млади. Голямата дружба ражда проекта за сватовство и това съвпада с желанията на Павлин и Лила, но сватбата се осуетява заради предразсъдъците на копривщенското „обществено мнение“. Кавгата заостря различията във възгледите на стари и млади за любовта и брака и проверява силата на чувствата. По такъв начин българската повест добива ново измерение, несъответстващо на сравнявания модел: новото се противопоставя на своя антипод, старото време, и успешно преодолява наследството от миналото. Перипетиите предлагат пъстра картина на българската обществена и културна действителност от 60-те години на миналия век.

Конфликтът в повестта и неговата разработка придобиват по-широк смисъл при съпоставка с произведенията от епохата на Английското просвещение. Там противопоставянето на различни представи за любовта и брака у стари и млади е популярно за сравнително по-дълъг период от време. И в края на XVII и началото на XVIII в. обхващa жанрове като комедията на Реставрацията и епистоларната проза. Често разногласията са само допълнително усложнение без трайно значение, но самото им присъствие предизвиква усложнения в сюжетното развитие. Валидността им се определя от все по-увереното обвързване на литературата с тематиката на ежедневието и със стремежа то да се пресъздаде убедително и интересно. Количествените натрупвания достигат своята кулминация у Ричардсън („Клариса“, 1747—8) и Фийлдинг („Том Джоунс“, 1749). В „Клариса“ конфликтът между бащи и деца се разгръща с максимална наситеност и напрежение в сложна структура. Уродливият собственически интерес на родините смазва дъщерята, която се е осмелила да не обвърже личното си щастие със семейните планове за преуспяване. В „Том Джоунс“ несъгласията между бащи и деца протичат в комична светлина, предизвикват смях за сметка на старите и подкрепят правата на обикновения човек и неговите етични норми в разрез с отживелите разбирания за морала. Въвежда се и широка панорама на английското общество от средата на XVIII в.

Караveловият конфликт в повестта се определя от условията на нашето национално развитие; художествените му решения са част от художественото съзнание на тази епоха. Българската литература се развива интензивно и както отбелязва съветският литературовед Г. Гачев, чрез своеобразен синтез смесва процеси от различни направления, като Ренесанса, Просвещението и т. н.[4]

Гачев набляга на факта, че формите и направленията се застъпват, изпреварват и съществуват редом в бързината си да възпроизведат процесите в главното и основното. Но в такъв случай трябва да вземем предвид и об-

---

и неговата повест „Българи от старо време“. С., 1965, 50—51; П о н д е в, П. Каравелов — баща на новата българска литература. — В: Л. Каравелов. Събр. съч. в 9 т. С., 1965—1968. Т. 1, с. 40; К о н е в, И. Любен Каравелов. С., 1966, с. 60, 61, 144, 145; У н д ж и е в а, Цв. Любен Каравелов — белетрист и фейлетонист. С., 1968, с. 74; Л е к о в, Д. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 115; В е л ч е в, В. Българско-руски взаимоотношения през XIX—XX век. С., 1974, 74—78, 108—111.

[4] Г а ч е в, Г. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 19, 22, 39, 135.

стоятелството, че тези готови форми се съчетават с характерното своеобразие на българската литература, а тя трябва не само да догони другите, а и да очертае свой собствен път. Готовите форми взаимодействуват със съществуващата литературна действителност и се преосмислят. Наистина, както твърди Гачев, те нямат категоричен вид и зрелост, но това не би могло да не повлияе и на начина на действието им в конкретната среда. Познатите тенденции се изразяват по-различно и същностното в тях се осъществява с по-различни изразни средства. Новата среда може да ги задвижва или забавя в сложна плетеница с други явления и процеси и движението им да не върви гладко: все се открива ново поле за действие, докато бъдат оползотворени всичките им възможности в хода на литературния процес.

Доказателство за такова развитие ни предлага творчеството на Каравелов. Поради специфичните условия на литературния ни процес писателят не се вмества в едно ясно изразено литературно направление, самобитността му се откроява не на фона на равномерен растеж, а като нововъведение. Произведенията му биват отнасяни ту към едно, ту към друго направление — реализъм, романтизъм, критически реализъм[5]. Така различията сред изследователите сочат не само многообразието на Каравелов като автор или възможностите за различни тълкувания, а и многото пластове в творчеството му, които отразяват тогавашното състояние на литературата ни. Колкото и да се е „ускорила“ и да е възпроизвела в някаква степен отделни черти от литературни направления, тя все още не ги е обхванала изцяло през 60-те и 70-те години на миналия век и неизчерпаните им страни продължават да стоят на преден план за Каравелов; а това пък доказва доколко своеобразно техните принципи реагират в условията на българската литература.

Разработката и акцентите на Каравеловия конфликт, своеобразието на образите на старците изпъкват при съпоставка с конфликта и художествените решения на Фийлдинг в „Том Джоунс“. Английският роман е създаден в условията на различно културно и обществено развитие, а и в момент, когато английската литература има законодателна роля за европейската. Възможна връзка за двамата автори откриваме у Гогол: от една страна, той е добре познат на Каравелов, а, от друга — самият Гогол се възхищава от майсторството на Фийлдинг и го смята за свой любим учител[6]. При все

---

[5] П е н е в, Б. История на новата българска литература. Т. 4. С., 1978, с. 581, 582; У н д ж и е в а, Ц в. Особености на реализма във възрожденската ни белетристика. — Лит. мисъл, 1961, № 5, 134—136; В о р о б ь е в, Л. Любен Каравелов, мировоззрение и творчество. М., 1963, 98—99; Г е н о в, К р. Добри Чинтулов и Любен Каравелов. — В: Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963, с. 165; З а р е в, П. Панорама на българската литература. Т. 1. С., 1969, с. 250, 261; Г е о р г и е в, Е. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. С., 1973, с. 240, 260, 261, 264; Н и ч е в, Б. От фолклор към литература. С., 1976, с. 273.

[6] Г о г о л ь, Н. В. Полное собр. соч. в 14 томах. Л., 1951—52. Т. 6. с. 553, 644, 645. Сходства между Гогол и Фийлдинг споменава Г и п п и у с, В. В. — В: Гоголь. Л., 1924, с. 140 (за детайла и техниката на повествование); Е л и с т р а т о в а, А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972, с. 28, 33—47. В детайлното си изследване авторката окачествява сходствата като типологическа близост, резултат от близки възгледи за изкуството и живота. При съпоставката със западноевропейски автори от XVIII—XIX в. тя отбелязва, че творчеството на Гогол е най-богато на синкретизъм. В него се събират няколко различни пласта и поради особеното развитие на руската литература той е в най-тясна връзка с идеите на Просвещението в метода на изображение и тълкуване на човешката природа. Естетическите задачи на Гогол се оказват съпоставими както с тези на съвременниците му — Балзак, Дикенс, така и с естетическите задачи на Просвещението, запазило характера си на обществено-политическо и идейно течение в Русия до 60-те години на XIX в. Оттук и своеобразието на Гогол: романтичните му търсения, социалноизобличителният характер на произведенията му и като резултат — Гоголевото направление в руската литература.

това всеки автор принадлежи на своята национална литературна среда и дава собствено решение на познати страни от литературноисторическия процес. Гогол не противопоставя стари и млади и затова тъкмо тези аналогии между Фийлдинг и Каравелов ни помагат да определим по-ясно как при даден етап на художественото съзнание различни национални литератури поставят и решават подобни проблеми и по какви пътища очертават задължителни закономерности в културата и литературата.

Целта на тази работа е да съпостави конфликтите и художествените образи в романа на Фийлдинг „Том Джоунс" и в повестта на Каравелов „Българе от старо време". Сходствата и отликите в конфликтите и разрешаването им, както и структурата на образите посочват художествените открития на всеки автор на равнището на развитието, характерно за епохата на Просвещението, макар и в различни времеви координати. Чрез тях установяваме и задължителния характер на дадени форми за всяка литература на определен етап. Подобни типологически аналогии от българската и английската литература биха осветлили по-ясно решенията на еднакви въпроси, поставяни и решавани според националната специфика. За теоретиците (Жирмунски, Дюришин) такива паралели говорят за по-сложна връзка на литературна и обществена обусловеност, а и за вътрешни аналогии на литературния и обществения процес. Дори и ако се съпровождат от различия поради особености на историческия процес, подобни аналогии допускат повторяемост на явленията и се представят като израз на особените и всеобщи закони на литературната история[7].

Съпоставяните автори са бележити личности, изразители на духа на своето време. Произведенията им се отличават с художествената зрелост на епохата си и са сред най-добрите в английската и в българската литература. И двамата разработват актуална тематика, трасират пътя на реалистични художествени образи — пример за по-късните поколения писатели със задълбоченото пресъздаване на националния характер. Богатството на личността у двамата се съчетава с високо гражданско съзнание и чувство за дълг; те участвуват активно в обществения живот и като журналисти, поставят перото си в услуга на назрели обществени задачи и прогресивни идеи.

Все пак социално-историческата обстановка, в която се създават „Том Джоунс" и „Българе от старо време", сочи повече разлики, отколкото прилики. След постигнатия компромис между феодалната аристокрация и лихварско-търговската буржоазия Англия в средата на XVIII в. е най-напредналата капиталистическа държава. Тя с успех громи по-слабите си съперници и изгражда колониалната си империя. България стотина години по-късно е все още част от загниващата Османска империя. На дневен ред в международните отношения е Източният въпрос и подялбата на принадлежащите на империята територии.

Въпреки големите социални и исторически различия все пак не можем да изключим частични прилики в дадени аспекти от развитието на всяка страна. Те са продиктувани от възможността за повторяемост на някои социални явления, от общите закони на историята[8]. Частичните сходства в културното развитие на двете страни и съпътствуващите ги тенденции се определят от идеологията на Просвещението. Особеност на Английското просвещение е, че то вместо да следва, предхожда революцията. След като

---

[7] Жирмунский, В. М. Литературные течения как явление международное.— В: Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с. 138; Дюришин, Д. Цит. съч., с. 197.

[8] Ленин, В. И. Събр. съч. Т. 1. С., 1979, 128—129.

буржоазията е вече извоювала своето, неговите теоретици залагат изключително на прелом в нравствените критерии, за да се съчетае моралът на собственичеството, утвърден от новите икономически отношения, с идеите на разума и прогреса. Както навсякъде, Просвещението в Англия е епоха на оптимизъм: откритията на Нютон, постановките на Джон Лок засилват вярата в прогреса заедно с убеждението, че това е най-добрият възможен свят. Разбира се, той далеч не е идеален, но за съвременниците възможностите за установяването му са налице. Надеждна основа те откриват в идеите на разума, макар че действителността много скоро подкопава доверието в силите му с примери, които не се поддават на разумната логика. Сред тях са безсилието на прогреса да оправдае очакванията навсякъде, наглед безукорният, а всъщност абсурден механизъм на този тъй добре замислен свят, невъзможността да се променят институциите само с намесата на добрите намерения и т. н.

Когато започва възхода си през XIX в., българската буржоазия преосмисля в съответствие със своите потребности най-ярките страни от идеологията на Просвещението. Мощният полъх на идеите за свобода, равенство и справедливост прониква у нас в обстановка на засилено общуване с другите страни, след като те вече са преживели и опиянението, и разочарованието от Френската революция и последвалата я реакция. В условията на ускореното ни развитие Просвещението представлява само част от пъстрата смесица на идеи, които задвижват умовете и на свой ред биват повлиявани от специфични национални потребности. Така и необходимостта от модернизация у нас — да се скъса с патриархалния начин на живот, да се наложат по-съвременни нрави в съответствие с по-широките възможности за стопански подем — за всичко това буржоазията трябва да воюва, като държи сметка не само за собствените си нужди, а и за съществуващите европейски образци, за конкретната обстановка, а и за предстоящата борба за национално освобождение.

Обстановката на подем в България пресъздава явления от областта на културата, които са характерни за епохата на Просвещението: демократизира се просветата за по-широки слоеве от населението, създава се сравнително голяма грамотна аудитория, възникват периодичен печат и издателска дейност с преводни и оригинални книги заедно с възможността те да се ползуват от всички желаещи в заемни библиотеки и читалища, налице е потребността за масово общуване с изкуството и чрез гравюри и щампи то прониква в домовете на хиляди българи. Популяризират се и културните ценности на другите народи, заражда се литературната и художествената критика, поставят се въпроси на естетиката. В същия климат се развиват модерните форми на обществен живот — обществено мнение, причастност към политиката на деня и държавното управление, утвърждава се чувството за национална принадлежност. Вдъхновител на тези нововъведения е буржоазията и тя застъпва интересите на мнозинството от населението. Тази класа у нас е радикален елемент на обществения живот, макар че й липсва английската мащабност на действие от XVIII в. И у нас тя оглавява движението за прогресивни изменения в културата и изисква да се демократизират всички области. Тя поставя свои норми пред литературата и изкуството: да обхванат ежедневието, сферата на дейност на обикновения човек, да развиват „низшите“ жанрове, да ползуват изразни средства, с които се предлага повече достъпност и яснота[9].

[9] За английския културен климат през XVIII в. вж. W a t t. I. The Reading Public and the Rise of the Novel. — In: The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. London, 1957; за българското развитие — Г е н ч е в, Н. Българското възраждане.

На този фон българското културно развитие трябва да се справи с многобройните неразрешени въпроси, да компенсира неутъпканите пътища, като същевременно осмисля и своите нужди, и съвременните постижения. Като пример може да ни послужат естетическите и етическите възгледи на Каравелов. В много отношения той изразява сходни мнения със своя английски колега от миналия век за избрания път към демократично и реалистично изкуство. Нашият автор също така работи в областта на етиката и естетиката, обосновава критерии за обективна критика[10]. У Каравелов са налице най-добрите страни от естетиката на Просвещението, застъпвани и от Фийлдинг. И за двамата действителността и човешката природа представляват необятен простор за автора, избрал за своя „най-възвишена тема" човека (Т. Дж., VIII, 1; БВК, с. 319). При това те вярват, че литературата трябва „да ни открие или да ни опише човекът какъвто е, без да увеличава или да умеиншава неговите пороци и добродетели" (БВК, с. 173). Като творци и двамата поемат задължението да воюват с погрешните представи на онези, които очакват от литературата шутовско забавление или сляпо подражание на модни повеи (ХФ, 124—125; БВК, с. 117). За тях литературата е средство за информация, възпитание, изобличения, тя служи на истината и я разкрива и на читателя (ТДж, XIII, 1; БВК, 118, 122, 427). Мисията на твореца го сблъсква с отживели институции и норми и с представители на властта и религията, които защищават вкоренените предразсъдъци. Фийлдинг и Каравелов откриват тук главната си задача в последователния и безкомпромисен отпор на злото, в неуморното му изобличение във всякакъв вид (ТДж, XIII, 1; БВК, с. 172, 380, 383). Верни на духа на Просвещението, те изпълняват с творчеството си граждански дълг и предлагат отговори на актуални въпроси, воюват с всичко, което възпира прогреса и правдата. Двамата развенчават в духа на принципите си и традиционните погрешни схващания и авторитетни заблуди, установени като правило в нормите на поведение и за художественото им превъплъщение (добродетелта е гаранция за щастие, а порокът — за неговата противоположност) (ТДж, XV, 1; БВК, с. 176, 381).

Постановката на тези въпроси у Фийлдинг и Каравелов очертава мисията на твореца в новото гражданско общество — вече признат фактор в живота на нацията. Писателят съзнава своята отговорност пред съвременниците и се обръща към онова, което ги вълнува, с вярата, че откриването на истината, призивът към разумността и разобличаването на всичко, което пречи на справедливостта, ще спомогнат за установяването на по-съвършен начин на живот. За двамата автори качествата на хората изглеждат не като последица от заобикалящите го условия, а като фактор, който сам ги създава. Поради това те вярват в силата на превъзпитанието, на страстното разобличение или заклеймяването — изваждането на показ, язвителният присмех се смятат за най-сигурно средство за отрезвяване и усъвършенстване. Важен момент в естетическата програма на Просвещението е и сериозната подготовка на автора за предстоящите задачи. Те могат да се изпълнят само ако писателят познава добре живота и успешно черпи от своите наблюдения и опит. Каравелов споделя тези основни изисквания и тяхната формулировка и защита във вестниците „Свобода" и „Независимост" се превръща в етап от установяването на българската литературна критика. Но докато

С., 1981, 117—140, 200; Л е к о в, Д. Литература, общество, култура. С., 1982, 27—34; М а в р о д и н о в, Н. Изкуството на Българското възраждане. С., 1957.

[10] За естетиката на Каравелов вж. Българска възрожденска критика. С., 1981 (БВК). За естетиката на Фийлдинг, вж.: F i e l d i n g, H. Penguin Critical Anthologies. London, 1973 (ХФ) и J o n e s, T. (ТДж).

за Фийлдинг тези принципи съществуват в сравнително „чист“ вид, Каравеловите се повлияват и от усложнения фон на съвременния културен напредък в Европа и кристализират в сплав с идеите на руските революционни демократи и с принципите на западноевропейски мислители като Конт, Джон Стюарт Мил, Хърбърт Спенсър, Хенри Бъкъл. Решаващо значение за тях имат новите открития в естествените науки. Възможността да се приложи законът на еволюцията към обществения живот, скритата сила на утилитарната етика, откриването на обяснение за историческите норми в преобладаващите идеи и познание изпълват отново с оптимизъм втората половина на XIX в. Доверието в човешкия разум е възстановено, преодоляна е кризата на реакцията срещу Френската революция и привидно овладените природни закони и механизъм на обществото. Те отново изглеждат като най-сигурна гаранция за щастлив живот, стига хората да се ръководят в дейността си от полезността и положителното знание и да помнят, че и човешката природа, и социалните условия в еднаква степен се нуждаят от усъвършенстване. Тази преориентация към идеите на Просвещението в средата на XIX в. може да обясни и някои от най-крайните постановки на нашия автор. Той бива често обвиняван в залитания към „просвещенство“, но това не означава, че можем да отъждествяваме идеите на Просвещението като епоха с призивите на Каравелов за полезността в обучението и за първенството на положителните науки. Тези идеи са в духа на принципите на Мил и Спенсър и на новото преклонение към науката. Те обясняват еднаквите му изисквания към съвременната наука и литература и враждебното му отношение към въображението, според него извор на всички нещастия за хората. Той не вижда в него полза и положителен опит и смята, че възцаряването на разума ще може да „ощастливи всичкият свят без изключение“ (БВК, с. 427, 380—381, 428). Формулировките му все в този дух са много по-категорични от мненията, изказани в епохата на разума (БВК, 382—383).

Увлеченията на Каравелов са понятни, когато вземем предвид, че прогресът ще навлиза тепърва в света на съотечествениците му. На фона на големите научни открития и растящия авторитет на познанието нуждата от просвета за българския народ изглежда още по-остра поради вековната изостаналост. Гигантската задача за догонване на напредналите страни налага да се пресее полезното и действително нужното за българските условия. В познанието пламенният публицист открива оная сила, която ще изтръгне нацията от вековна апатия и ще ѝ вдъхне ново самочувствие, за да извоюва свободата си. В българската действителност Каравелов свързва прогреса с разпространението на просветата, с разгрома на шарлатанството и реакционерството и с критичното усвояване на чуждите достижения.

Художествено обобщение на дадения етап на обществено, политическо и културно развитие в повестта „Българе от старо време“ са нравите. Чрез тях авторът прави равносметка на отживялото и анахроничното в духа на новите явления в обществения и политическия живот, а съпоставката с романа на Фийлдинг очертава по-ярко Каравеловите решения при различни национални условия. Общото за двамата откриваме в избора на конфликт и в структурата на художествените образи, обвързани със старото време и неговите нравствени норми и методи на възпитание, а отликите — в конкретизацията и акцентите върху отделни негови съставки, както и в средствата за разрешаването му. И в английската, както и в българската действителност, старците предизвикват сблъсъка, защото отказват да признаят правото на децата си да действуват самостоятелно при избора на брачен партньор.

В романа героите са скуайъри, а в повестта — чорбаджии, но във всеки случай авторите са избрали представители на прослойки с еднаква съдба в условията на буржоазните отношения. Възникнали като социална група — посредник между централната власт и селячеството през XIII—XIV в., скуайърите не се развиват като буржоа, компромисът между аристокрацията и буржоазията в края на XVII в. им отнема привилегиите. Те не изчезват изведнъж, защото капитализмът прониква на село извънредно бавно — там господствува аристокрацията и тя няма никакво намерение да отстъпи на политическия си съюзник властта с отживелия начин на производство и унизителната зависимост на селяните. Така скуайърите запазват позициите си и през XVIII в. и по времето на Фийлдинг са все още едри земевладелци със запазени привилегии и влияние (завеждат местни съдилища, представят окръга си в парламента, упражняват произвол).

Облагодетелствувани са и българските чорбаджии до 1878 г. Те също възникват като заможен слой при посредничество между поробеното население и официалната власт след XVI в. Натрупаните богатства им спечелват доверието на турците. Всред послушната рая те имат най-голям организационен опит и осведоменост, затова застават начело на местните общини и другите органи на самоуправление, радват се на благосклонността на управниците и откриват нови възможности за ограбване на сънародниците си.[11]

Фийлдинг и Каравелов разкриват този тип герой, когато блясъкът му е вече попреминал и амбициите му за власт и страхопочитание започват да звучат нелепо. И двамата автори са съгласни, че въпреки силата си чорбаджии и скуайъри са в упадък — начинът им на живот, схващанията им са безнадеждно остарели и негодни за младото поколение. Те са част от старото време и авторите ги подлагат на изпитание. След като са изживели по-голямата част от живота си с убеждението, че светът не се променя, те трябва да осъзнаят, че духът на новото застрашава предишното им могъщество. Романът и повестта откриват най-добрия начин за типизиране на тези герои и остарелите им представи в изображението на семейните им отношения, на разсъжденията им по въпросите на любовта и брака. Тази тема е едно от главните завоевания за романа на Английското просвещение, призван да предложи нови правила за поведение. В него конфликтът между родители и деца ясно разкрива изостаналостта на старците и необходимостта от нови морални принципи, съответствуващи на настъпилите промени.

Каравеловата постановка сочи сходните задачи, но заедно с това и отликите на българското развитие. Спорът между старото и новото поставя нацията на кръстопът — появили са се нови политически сили и техните домогвания ще предизвикват в бъдеще ту дълго подготвяни, ту неочаквани наглед събития. Предстоящите обществени и политически изменения поставят остро въпроса за обновление на нравите на българското общество, за решително скъсване с овехтелите наивни представи на старото време.

Любовта на младите, деца на скуайъри и чорбаджии, в двете произведения е и средство за проверка доколко старите могат да оценят нуждите на новото. Те се мъчат да запазят предишните условия и да обърнат нещата в своя полза. Но навсякъде времето работи не за тях и недалновидността им

---

[11] За положението в английското село през XVIII в., вж. Rogers, P. The Augustan Vision. London, 1978, p. 64. Хаджи Генчо, Скуеър и Туокъм гравитират към прослойката на чорбаджиите и скуайърите и споделят техния начин на живот. За скуайъри и чорбаджии, вж.: The New Encyclopaedia Britannica. Chicago, 1974 и Кратка българска енциклопедия. С., 1963; Генчев, Н. Цит. съч., с. 110; Андрейчин, Л. Чорбаджия ли е Хаджи Генчо. — Ез. и лит., 1947, № 2, с. 54.

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

предизвиква сблъсъка с младите, решени да защитят правото си на щастие в разрез с остарелите норми на морал. Бащите от своя страна се съпротивяват яростно, защото тълкуват неподчинението като опит за пренебрегване на властта им, заплашват, а в отделни случаи и налагат волята си. В английското произведение прибягват до икономически мерки. Вятърничавият Уестърн заплашва да изпъди дъщеря си на улицата, ако се омъжи против волята му. Олуърди направо действува: Том е изпъден и лишен от наследство, защото е бил непочтителен. Младият Найтингейл изоставя годеницата си от страх, че баща му ще го лиши от издръжка заради несполучливия му избор.

В българската повест обществото е все още патриархално, модерната капиталистическа действителност едва е започнала да си пробива път. Но колкото и да е различна нашата действителност, чорбаджиите също могат да бъдат брутални, когато не се зачита волята им. Дядо Либен се заканва да подложи Павлин на побой в конака и заплашва в яда си да го убие „като паяк" заради протеста му при развалянето на годежа. Хаджията показва силата си, като праща Лила в манастир. Бракът по любов или по сметка все още не е проблем в нашите условия, но от това не следва, че логиката на старците и вековната изостаналост и невежество са по-малко опасен противник за младите. Идеята за сватовството в двете произведения дават представителите на старото време, макар и по различни пътища. Поводът за английския роман е в плановете на политически обиграната леля, решила да се възползува по свой начин от наивността на Софая. Най-добрият аргумент за брака са не качествата на годеника, а фактът, че той е богат наследник. В повестта идеята за сватовство примамва старците по напълно различни съображения: за Хаджи Генчо престижът и богатството на дядо Либен са примамка, но за дядо Либен е най-важна хубостта. Сблъсъкът с децата в английския роман възниква, когато Софая отказва да последва разумните принципи на семейството и разкрива любовта си към обезнаследения Том. В българската повест изборът на бащи и деца съвпада, сватбата е желана, трудностите започват заради завистта на клюкарките в градеца. При такъв натиск дядо Либен отстъпва от принципите си за хубост и колкото и да не е набожен, разваля сватовството с „богопродавеца" хаджи Генчо. Развоят на конфликта слага ударение върху необходимостта да се дава отпор на предразсъдъците и заблудите на миналото.

В английския роман децата трябва да избират между чувството за дълг и естествените пориви на сърцето. Английската действителност през XVIII в. дава на младите известна свобода на действие и литературата се насочва към техните проблеми. Романите от 40-те и 50-те години разработват конфликтите на млади добродетелни герои, носители на нова нравственост, с отживели представи на по-старото поколение, с различни институции и др. Фийлдинг също симпатизира на младите герои и ги представя като движеща сила, те са тези, които дават заглавието на романа и с възгледите си нанасят удар върху овехтелите разбирания на старото време. Бащите са силни и авторитетът им не трябва да се пренебрегва, но и „естествените" чувства на младите заслужават уважение. Конфликтът бащи и деца е част от по-големия замисъл на автора да разкрие истинския герой на своето време — обикновения човек с естествена нравственост. Неговите постъпки скандализират „почтените" членове на обществото, защото не се вършат под прикритието на добро обществено положение. И колкото и да е симпатичен Том, само принципите и добрите намерения не са в състояние да му осигурят място в обществото. Разрешението на конфликта единствено със силата на новото не е възможно и в английски условия. Обикновено авторите от този период до-

стигат до компромис: бащите не бива да насилват децата против волята им, а децата не бива да се бунтуват срещу родителите. Разрешението у Фийлдинг е различно технически: неочакваното разкритие на произхода на Том му осигурява място в обществото и добра финансова обезпеченост. Така възраженията срещу брака на младите се обезсилват, излизат наяве интригите на враговете и щастието на младите се оказва възможно, дългоочакваната справедловост настъпва.

Другояче поставя въпросите Каравелов. Патриархалните нрави у нас все още особено залагат на проявите на уважение и почит, гарантират на старите първенство. Сватовството е празник и чорбаджиите се впускат в предълга церемония със съответен брой поклони, които синът или дъщерята трябва да стори на всеки родител с целуване на ръка и нужната стойка. И колкото и да се иска на Павлин да претупа неприятната част, баща му се налага сравнително бързо. Чорбаджиите са от „старо време", ала за младите не е така лесно да сломят господарските им амбиции и да ги убедят в нуждата от борба със суеверията и отживелиците — най-значимият елемент в конфликта млади и стари. Неговото начало е в прекалената своенравност на старците и в активността на бабичките, в невежеството и в религиозния фанатизъм. Своеобразно е и разрешението на конфликта — според логиката на образите и действителните нужди на нашето развитие. Мъжеството на Павлин и готовността му да се противопостави на нелепостите от старото време му спечелват за съюзник баща му и щастието на младите побеждава предразсъдъците. Така Каравелов изразява много по-силно доверие в силата на младите и в способността им да воюват с отживелиците на миналото. Макар и привидно бащите да са все още силните на деня, както подсказва заглавието, инициативата е на младите. В английските условия младите са относително по-свободни: могат да избягат от къщи, да започнат самостоятелен живот, но са обвързани от многобройните нишки на модерното общество с новия му идол — парите. В българските условия младите не са независими по същия начин и могат да постигнат себеутвърждаване като част от борбата с предразсъдъците от миналото. Конфликтите при двамата автори са продиктувани от различна социална действителност и за тяхното разрешаване всеки автор върви по свой път. Английското решение набляга на необходимостта от компромис между естествените чувства и обществения механизъм, а българското — на неотложната задача да се дава отпор на всичко гнило в българското общество, да се обединят усилията на различни поколения за успешни действия.

Еднакво решителни са скуайъри и чорбаджии, когато трябва да защитят властта си и оттук — еднаквите им проблеми и становища в конфликта. Но при тези сходства изпъкват най-ясно отликите, естествена последица от различното обществено-икономическо развитие. В Англия старото време ще си отиде само по силата на биологичните закони, докато в българската действителност то явно е в упадък, но не е преживяло поражение. Условията са благоприятни за старците и безкрайните им претенции. Времето върви едва-едва, а общественото мнение търпи капризите им. Затова и героите особено държат на старите обичаи и сложната йерархия, с която чувствуват първенството си. Така Хаджи Генчо може да си издействува покана за всяка къща, а дядо Либен води война с търговците и циганите. Двамата съзнават силата си и я използуват, за да наложат мнението си, даже и да е нежелано.

Конфликтът с децата е кулминация в домашната тирания на представителите на старото време. Решени да не позволят никакви промени във властта си, чорбаджии и скуайъри не подбират средствата за тормоз над

близките си. Тяхната амбиция да бъдат абсолютни господари на домашния трон разкрива не само тематична прилика, а и друг сходен аспект в метода на Фийлдинг и Каравелов, утвърден с поетиката от периода на Просвещението. Индивидуалното съдържание на образа, разкрит на фона на семейството, придобива ново измерение и като се изследва във връзка с обществено-политическата действителност. Така скуайърите имат по-широк хоризонт на фона на британската политика, а чорбаджиите — в сравнение с османската политическа и административна власт и асоциациите ѝ за българското население.

За копривщенския даскал ударението пада върху сложните методи на управление според неговите дарби на „економ". Той „обича сичко, щото е извънредно и *старовременско*" и редът в къщата му е сходен с машината на държавното управление — с авторитаризъм, бюрократичен централизъм, спазване на тайната, с принуда и насилие. А привързаността му към отживялото и ненужното намира израз в колекционерските му страсти, в свирепото отношение към най-близките. Затова използуваните характеристики на образа са съвсем уместни: „Но Хаджи Генчо лъгал: в своята къща той бил исти персидски шах или димотишки кадия и никога с никого са не съветовал." (с. 76); „Хаджи Генчо влязал в къщата си, а баба Хаджийка го посрещнала и погледала на своят султан боязливо; но когато видяла, че нейният деспот има кеф, то го попитала." (с. 78)

Същото управление се прилага и в училището, където отглеждането на домашни животни въвлича учениците в сложни феодални повинности: „В Хаджи Генчовото училище се учат около двеста деца и в къщата на тоя многоучен учител почти нищо са не е работило без това, щото децата да не приложат кам общите дела и своите отделни сили и да не станат верноподаници на Хаджи Генчовата монархия." (с. 30)

Иронично употребените „султан", „деспот", „кадия" или „верноподаниците на Хаджи Генчовата монархия" разширяват влиянието на административния гений и отвън границите на малка Копривщица и се домогват до нравове и взаимоотношения от висшите сфери на политическия и административния живот. Монархията на тиранина е миниатюрна, ала властолюбието на самия монарх и отношението му към поданиците не се различава от арогантността на истинските управници. Учениците са длъжни да изхранват животните му със собствени средства и да му бъдат благодарни за уроците по милосърдие. Аналогиите с политическата и административната власт илюстрират и авторската позиция спрямо героя. Хаджията желае да властвува и у дома, и в училището, и в църквата, и в отношенията с другите, а това за Каравелов е възможност да поднесе и своята оценка като своеобразно потвърждение на селското обществено мнение, постигнато след продължителните наблюдения на мнозина. Оттук и ударението при изброяването на Хаджи-Генчовите способности пада върху тяхната количествена характеристика („твърде почтен човек", „твърде добар", „много учен и разумен", „чисто злато", „добрейше същество"). За непоклатимата им сила допринасят и сравненията с ограничения светоглед на останалите българи. В описанията Каравелов претендира за обективност и безпристрастност и цитира известните мнения заедно с примери. И тъкмо привидното съгласие с авторитетните изказвания поднася и нов способ за обобщение на героевата същност, характерен за поетиката от периода на Просвещението. Традиционните вярвания в непогрешимост и ученост се поставят под въпрос и писателят иронизира валидността им всеки път щом подложи установеното и безспорното на внимателен анализ. Опитът да бъде разкрита същността им със силата на логическите факти и доказателства води до абсурд и в този процес

високото мнение за Хаджи Генчо също като внушавалите доверие истини от миналото се разбива на пух и прах.

Стремежите на дядо Либен се свързват също така с обществено-политическата действителност, но от по-друг ъгъл. За разлика от приятеля си дядо Либен гледа с безразличие на административната йерархия и бюрокрацията, но също е „деспот“ и „господар“, обича „да му стоят диван-чопраз“ и да се наслаждава на могъществото си. Идеалът му е по-сложен. Той прекрачва границите на познатите османски порядки, за да се сроди с ритуалите на отдавна забравеното западноевропейско средновековие: „Ако би някой из съвременното ситно човечество или някой европеец погледал в онова време на дяда Либена, то той би помислил, че това не е днешният дядо Либен; а някой рицар, граф или крал, който отива да са бие със своят съсед и да превземе Люксенбург. Тогавашната младеж наричала дяда Либена „Муса Кесиджия“; а днешната го нарича само „Дядо Бобатин!“ Но аз казах вече, че дядо Либен е бил в ония щастливи времена голям човек и хората твърде лесно са могле да си помислат за него, че той е крал или рицар; но такова едно заключение тие са могле да направат само тогава, ако би и баба Либеница приличала колко-годе на кралица или на рицарица и ако би тя седяла със скръстени ръце и нищо би не работила; а то, напротив, баба Либеница плела чорапе и продавала ги на пазарът и старала се да отгледа децата си. Дядо Либен не обичал да са меша в къщните работи, следователно не обичал и пари да дава за тия работи; той си живял, както знае, а тя — както намери.“ (52—54)

С тънка ирония Каравелов излага понятията на бившия юнак и противопоставя в ироничен план действителното положение и желанията на дядото за това, как би трябвало да го виждат другите. Неговата романтика винаги е била илюзия. Салтанатът му е издействувал прякора „Муса Кесиджия“ (кръвник, разбойник) и най-вече примирението на трезвата съпруга. Излиза, че тъкмо стремежът към героизъм на всяка цена е дегероизирал копривщенския чорбаджия и го е осъдил на безплодни фантазии, направил го е неспособен за ежедневието. Героиня е всъщност баба Либеница и тя е помогнала за блестящата му изява със своята самоотверженост. Още когато „старото време“ е било в силата си, младежите са осъдили уродливо-смехотворните амбиции на героя. От позицията на новото те са само комичен анахронизъм.

Привличането на съвременниците от просветена Европа има и по-широк смисъл. Стремежите на дядото биха били понятни в светлината на рицарския кодекс за войнственост, достойнство, храброст, великодушие. Ако можеше да се изместят събитията назад във времето, дядо Либен би открил своето място в героичното, изпълнено с подвизи минало на прочути владетели, така както и Хаджи Генчо би властвувал с пълна сила с аргументите на светото писание в отминалата епоха на библейските истини. Но за автора това връщане назад във времето, така желано от старците, е най-осъдително. Рицарският кодекс може само да предизвика смях, защото няма нищо общо с текущата действителност, а и забежките назад най-малко водят по пътя към новото. В най-добрия случай авторовата ирония може да бъде галантен комплимент за дядо Либен, своеобразна похвала за миналото му, която в действителност поставя под съмнение участието му в съвременните дела. На новото са нужни сплотени градивни действия, а не тшеславен деспотизъм, който в основата си означава бягство от отговорност пред ежедневието.

Стремленията на дядо Либен поднасят и авторовата оценка за героя — и този път в светлината на присмеха и иронията. Както и при Хаджи Генчо

и тук Каравелов не се намесва, а ни подканва да се взрем по-внимателно в обстоятелствата около миналото и настоящето на героя. Амбициите на чорбаджията се осветяват с помощта на собственото му въображение, така както му се иска да му завиждат за подвизите, гуляите, избраната годеница. Ала очакваният ефект в мечтите на дядото не съответствува на действителността и това разминаване между привидност и реалност обобщава своеобразната природа на копривщенския чорбаджия. Липсата на покритие между идеал и действителност всеки път охлажда разгорещените старчески фантазии и развенчава овехтелите домогвания на героя от старото време.

Художественото преосмисляне на политиката в по-тесните рамки на семейството предлага възможност за обединението на частно и общественодържавно, а също така и за по-широкото приложение на получените изводи на различни равнища. Разклатеното самочувствие на чорбаджиите има нужда от доказателства за признание и те изискват от другите безпрекословно подчинение. По такъв начин авторът произнася своята присъда над всичко старо в частния и обществения живот — над безнадеждно остарялата империя. Героичните прояви на дядо Либен — яздене на кон до църквата, телохранителите, изложбата на пушки и пищови, нямат покритие и целят да прикрият растяща немощ. При съпоставките с висши държавни служби писателят се съобразява с индивидуалните особености на образите. Практицизмът и свирепостта на Хаджи Генчо се свързват с административни постове, които са известни с тиранията и произволното си вземане на решения. Суетността на дядо Либен съчетава ориенталската разточителност с по-романтичните прояви на средните векове. Разликите между двамата герои се заличават, когато трябва да покажат неограничената си власт и облагите си на деспоти. Домашният произвол на чорбаджиите е аналогичен с османската управленческа система, редът в къщите им със старателно запазване на отколешното и отживялото е в духа на усилията на консервативно настроените политици в империята. Така обществено-политическата обвързаност поражда и по-широки обобщения с обратен адрес: висшите държавници също се стремят да запазят авторитета на огромната държава, като обезсилват всякакви опити за реформи, понеже вярват, че изостаналостта и закостенялостта на институциите са достойнство, почти символ на разцвет и че всяка промяна би се изтълкувала като малодушие пред немюсюлманите.[12] Като осмива порядките на копривщенските първенци, превърнали се в „деспоти", „кадии" и „шахове" на фона на послушната семейна рая, редакторът на „Свобода" и „Независимост" доказва за сетен път колко безпочвен е оптимизмът към „болния човек в Европа". Препоръките на великите сили за модернизация и надеждите на БРЦК за политически комбинации са еднакво абсурдни.

Старото време не подлежи на развитие и Каравелов непрекъснато илюстрира несъответствията му с действителността. Симпатиите му са на страната на младите и на новото, което те внасят. Според автора новото се отличава от модното, така както го възприемат повечето учили-недоучили копривщенци, и се отъждествява със способността да се оценяват критично делата и помислите и да се дава отпор на предразсъдъците. Възгледите на Павлин са в крак със задачите на епохата и Каравелов не крие симпатиите си. Вярата му в куража и издръжливостта на младите намира израз в прекия коментар-заглавие на последната глава „И у ония, които са порасле в робство, понякогаж се появлява енергия". Тяхната решителност ще бъде от полза за народното дело.

---

[12] Т о д о р о в, Н. Балканският град. С., 1972, с. 186.

Английското общество от XVIII в. се развива с бързи темпове и в тази обстановка скуайърите в „Том Джоунс“ са останка от старото време. Новите условия отхвърлят патриархалността и наред с това обричат на доизживяване и всички онези, които не могат да се преориентират в модерните събития и да заживеят с духа на новото. Разбиранията на английските старци ги свързват здраво с миналото. И те следват правилата на абсолютна власт у дома и сред слоевете с по-ниско обществено положение и наказват всяка проява на неподчинение у най-близките си. И Фийлдинг подлага на присмех прекомерните амбиции на старците, като привежда аналогии с методите на държавното управление и с политиката на съвременна Англия. Но аналогиите с политическите методи в английския роман черпят материал от една напреднала държавна политическа система. Английското общество е в икономически и социален разцвет. Ето защо за героите на Фийлдинг изглежда естествено не само да се стремят към абсолютна власт у дома, а и да трупат пари чрез сделки, наследства, изгодни условия. В техния живот парите и личният интерес отдавна вече играят първостепенна роля. Ефективна е и работата на английските институции за принуда и насилие (съдилища, затвори за длъжници) с модерна бюрокрация от съдии, пристави и тъмничари. В динамичните условия политиката показва много по-определено връзката с изгодата и интереса. Така я разбира и скуайър Уестърн: „Въпреки че никога не бе чел Макиавели, все пак скуайърът в много отношения беше съвършен политик. Той поддържаше усилено всички мъдри принципи, които така успешно се втълпяват в политико-перипатетичната школа на борсата. Познаваше истинската стойност и единствена полза на парите, т. е. да ги трупа. Беше също така вещ и в точната стойност на придобитото от сделки, шансовете за печалби и др. подобни и честичко пресмяташе на колко възлиза състоянието на сестра му, а също и възможността за себе си или за потомството си при наследяването му. И това той с безкрайната си мъдрост нямаше да пожертвува заради някаква сръдня“[13] (VI, 2).

Авторското описание започва с отрицание, но разликата между скуайъра и Макиавели много бързо се стопява. Съвсем в духа на първия политически комбинатор и теоретик Фийлдинг очертава политиката като мръсна игра и синоним на безчестието, измамата, подлостта и различните машинации все в името на собствената изгода. Политиката съответствува точно на явните достойнства на героя (на неговите принципи на съвършен политик, безкрайната му мъдрост), тя му създава и най-добри условия да трупа пари. В тази действителност скуайърите имат и реална власт. Като мирови съдия Уестърн е част от механизма на съдебната власт с методите й за принуда и насилие. Когато прокарва аналогиите между своите герои и държавнополитическата власт, Фийлдинг също предлага и своята оценка, а след това я илюстрира и допълва. Разбира се, той взема предвид възможностите на своята действителност. Нейните успехи издигат семейство Уестърн до висшата държавническа мъдрост и му откриват стратегия за действие. Писателят осъжда примитивните тълкувания на героя, без да му противоречи.

---

[13] “The squire, tho' perhaps he had never read Machiavel, was, however, in many points a perfect politician. He strongly held all those wise tenets, which are so well inculcated in that Politico-Peripatetic school of Exchange Alley. He knew the just value and only use of money, viz. to lay it up. He was likewise well skilled in the exact value of reversions, expectations, & c. and had often considered the amount of his sister's fortune and the chance which he or his posterity had of inheriting it. This he was infinitely too wise to sacrifice to a trifling resentment.” И в другите си романи Фийлдинг се придържа към типа на невежия провинциален господар домашен тиран. Същият образ се среща и в романите на Ричардсън, Смолет и др. от същата епоха.

Аргументите се доразвиват с обективност и безпристрастност и ефектът от твърденията на скуайъра зависи от това, доколко те ще издържат силата на логиката и дали ще успеят да докажат валидността си спрямо етичните норми на новото време: честност, безкористност към другите, истинско съчувствие към ближния, устойчивост към предразсъдъците на старото време.

Авторската позиция зазвучава най-силно, когато Фийлдинг извежда разсъжденията — илюстрация или следствие от поведението на героя — извън романовата действителност и ги издига до равнището на модерните институции и скритите лостове на техните механизми. (Бащата слуша дъщеря си с чувствата, с които тъмничарят приема нов затворник, лелята одобрява узаконената проституция в брака и ще предаде жертвата си на годеника тъмничар и т. н.)

При този фон аналогията между семейство Уестърн и политическите комбинации изглежда още по-отвратителна. Фийлдинг не отбягва най-уродливите страни на системата, но той не успява да прозре кои са истинските виновници и отдава несправедливостите ѝ на арогантни служители, които според него могат да бъдат отрезвени с язвителен присмех.

Препратките към обществено-политическата действителност у всеки автор поставят различно ударение. В Англия през XVIII в. политиката е символ на борбата за власт и получаването на максимални облаги. Сравненията с политическата и държавната власт се насочват към модерните институции и лостовете на интересите в английското общество. През XIX в. османската държава е пословично изостанала. Известна е като „болният човек“ и великите сили се боричкат за многобройните ѝ територии. За героите на Каравелов аналогиите семейство — политика са на равнището на запазване на вида и асоциациите за господарство, които те будят в обезправеното население.

В по-сложната английска действителност Фийлдинг прави опити да тълкува политиката в повече планове. Като ориентира героите към действителността и пробва тяхната жизненост и адекватност, той очертава две възможности за изява на старото време. Интересите на Уестърн стигат само до собствената му изгода и въпреки претенциите му политическите му симпатии са пример за анахронизъм и неумение да разбере съвременната обстановка. Политическите аспирации от това време намират израз в междупартийните борби и най-вече в стремежа на Англия да създаде своя колониална империя. Към тези тенденции е ориентирана сестрата на Уестърн. Поради връзките си с аристокрацията тя е превърнала външната политика и дипломацията в цел и смисъл на живота си (а това е намек и за присъщите на тази класа политически сделки). Висшите политически цели са модел за всички постъпки на лелята, а бракът ѝ става параван за дипломатическа игра. Като истински политик лелята пренася политическите ходове и фразеология в ежедневието си. Нейният образ дава нова насока на сюжета и началото на конфликта между млади и стари благодарение на желанието ѝ да предвижда и направлява събитията. В съответствие с тези влечения на героинята авторът нагласява и своя коментар към политическата фразеология, сякаш да ѝ даде най-убедителна оценка: „Жените като г-жа Уестърн, които познават света и са се посветили на философия и политика, биха се възползували начаса от настоящето разположение на г-н Уестърн с няколко умели комплимента към неговата проницателност за сметка на отсъствуващия му противник. Ала клетата Софая беше самото простодушие. С тази дума ние не възнамеряваме да внушим на читателя, че е глупава, което обикновено се счита за синоним на простодушен; защото тя наистина беше извънредно разумно момиче с превъзходен интелект. Но Софая бе напълно лишена от

онова полезно изкуство, което съществата от женски пол преустройват за толкова много добродетелни цели в живота и което, пораждайки се в сърцето вместо в главата, е често свойство на най-големите глупачки[14]“ (VII, 3).

С присъщата си обективност Фийлдинг продължава да доразвива доводите на г-жа Уестърн и като че ли сравнява многознаещата леля и неопитната девойка, за да изрази по-силно своето възхищение. Но следването на логиката точно когато похвалата е в най-високата си точка, стига до абсурд, очакваният възторг се проваля и комплиментът сменя посоката си, за да се превърне в присъда над политическата обиграност, в отрицание на неискреността и фалша. Доверието към Софая се възстановява и нейната безкомпромисност заблестява по-ярко. Прозорливата леля не се съобразява с чувствата на другите и им натрапва своите измислици, а това е най-сигурно доказателство колко непригодни са остарелите ѝ методи и напълно естествено Софая отказва да ги използува[15].

Присъдата над лелята е и присъда над всички от висшето общество, които умело се преструват и нагаждат политиката към собствения си интерес. Така образът на лелята довежда докрай възможността за преосмисляне на индивидуалното съдържание чрез обществено-политическата действителност. В нейния характер делът на политиката се разраства прекомерно и пресища индивидуалното с несвойствени обобщения, образът се превръща в гротеска на завършен политик, по-скоро на политикан в условията на времето си. Прекалената отдалеченост на мисис Уестърн, желанието да скъса с дребнавото монотонно съществуване и да подражава на владетелите герои от миналото става причина за комичното ѝ проваляне в ежедневието с най-простите и конкретни неща. Получава се парадокс — и прекалената осведоменост за съвремието се оказва илюзия. Това не помага на сестрата на скуайъра да се приобщи към духа на времето, защото тя използува информацията за целите на миналото и цялостната ѝ нагласа е към отживялото и анахроничното.

Истинските представители на новото са младите и Фийлдинг изразява симпатиите си към тях, когато противопоставя прекалената осведоменост на лелята и простодушието на племенницата. Представената като недостатък неопитност в началото се превръща в едно от главните достойнства на Софая при сравнение с корумпираните алчни дами от висшето общество. В тяхната среда етичните принципи на Том и младата му приятелка невинаги издържат сравнение с преобладаващия морал на управляващите класи и техния начин на мислене, но тъкмо тук се крие силата на младите. Те трябва да отстояват искрените си убеждения в борба, без да правят компромиси със съвестта си, за да възтържествува окончателно победата над всичко пошло и грозно от старото време.

---

[14] “Women who, like Mrs Western, know the world, and have applied themselves to philosophy and politics, would have immediately availed themselves of the present disposition of Mr Western's mind; by throwing a few artful compliments to his understanding at the expence of his absent adversary; but poor Sophia was all simplicity.' By which word we do not intend to insinuate to the reader, that she was silly, which is generally understood as a synonymous term with simple: for she was indeed a most sensible girl, and her understanding was of the first rate; but she wanted all that useful art which females convert to so many useful purposes in life, and which, as it rather arises from the heart, than from the head, is often the property of the silliest of women.”

[15] Политическите пристрастия на семейство Уестърн стават удобно средство за защита на един отмиращ свят. Същите методи са обаче изключително опасни, когато се използуват от хищната буржоазия (Найтингейл в „Том Джоунс“, семейство Харлоу в „Клариса“). Новият идол — парите — придава на познатите методи зловеща сила, с тяхна помощ се натрупват още по-големи богатства.

Възможностите на обществено-политическата действителност в Османската империя са много по-скромни от английските по времето на Фийлдинг, но и в нея е познато отъждествяването на политиката с личния интерес. Очакваната изгода или облага също може да диктува нормите на поведение и Каравелов изброява някои от значенията ѝ: „Коприщенските беглихчие имат своя политика: ако тие и да хвалили цветето, то очите им биле на жълтиците." (с. 122)

Поведението на бегликчиите дава познатото и за Уестърн тълкуване на политиката от гледна точка на печалбата. Както и при Фийлдинг за Каваловите герои от старото време това е най-примитивната реакция към света — непременно всичко да се обвърже със собствената изгода или да се въвлече в сферата на предполагаемия финансов интерес.

Ала присъствието на политиката в „Българе от старо време" има и свой важен смисъл за нашата действителност. Тя раздвижва пластовете и по нея можем да съдим колко е силен полъхът на новото, проникнал и в пределите на изостаналата с векове империя. Подложената на нови влияния среда не може да не реагира на въздействията и копривщенските герои очертават тези своеобразия в цялата им сложност, продиктувана и от заплетеното политическо положение на Балканите през XIX в. Английските герои могат да използуват политиката в ежедневието си в зависимост от възприетите цели, защото откриват по-лесно направлението ѝ. При чорбаджиите нещата стоят по-иначе. Те са твърде далеч от прякото въздействие на истинската политика и скритите ѝ подбуди, но и така ехото от политиката е проникнало в затънтеното българско село, заплашило е монотонното му съществуване и безразличието към събитията извън него, извоювало си е дял, макар и съвсем скромен, в техния живот. Фактът, че чорбаджиите вече се делят на „фили" и „фоби" и се увличат в спорове за преимуществата на една или друга велика сила, е белег за устрема на новото време, успяло да „развали рахата" на местните първенци. Политическите страсти настройват чорбаджиите за разговори, от които те все още не могат да извлекат пряка полза, но тези разговори им предлагат повод да покажат по-голям престиж сред по-простите си съселяни, удобен случай да изразят осведоменост за събитията по света, разбира се, според условията. Зависимото положение на империята от другите държави, както и липсата на активен политически живот в нея насочват вниманието на копривщенци направо към силите, които си съперничат за влияние. Събитията са твърде отдалечени, сложните им пружини остават непонятни. Българските герои още нямат съзнанието, че политиката може да придаде друго измерение на ограничения им кръгозор или да ги въвлече в кипежи, които ще ги накарат да повярват в своята значимост и да почувствуват неудовлетвореност от своята среда. Политиката в Копривщица е като екзотична новост все още без ясно приложение. Затова и чорбаджиите не познават буйните изстъпления на скуайър Уестърн, винаги готов да подозира, че всяка правителствена мярка може да му донесе само загуба. В старовремска Копривщица са непознати и политическите кавги и козни, които царят в дома на семейство Уестърн. Ограничените възгледи на поданиците съответствуват на изостаналостта на някогашната велика сила и на безпомощността ѝ да се справи с настоящите си проблеми.

Според преобладаващите условия Каравелов изгражда своя оригинален тип на самоук политик на копривщенска почва. За дядо Либен политиката има важно значение и като виждане за света, и като определен тип поведение. Той я възприема като сила и проява на юначество, а тези качества са му най-мили. Войните на московците го изпълват с детински възторг. И както Фийлдинг представя политиката като важно условие за съществу-

ването на брата и сестрата Уестърн, така и Каравелов прави от слабостите на своя герой импулс за действие и пример за подражание и вдъхновение. Разбира се, политическото невежество на запаления чорбаджия е точно такова, каквото е и това на публиката му. Неговите „новини" са почти четиридесетгодишни и смесват изопачени факти, религиозни поверия и фантастични измислици, но слушателите ги възприемат жадно всеки път като коментар на току-що отразени събития. Колкото и да са смайващи, новините на дядо Либен подсилват самочувствието му и задоволяват потребността му от уважение и големство.

Политиката има важна роля за героите от старото време. Както вече се каза, писателите откриват в нея при различните национални условия средство за здраво обвързване на образите със съвременността и за проверка доколко скуайъри и чорбаджии са причастни към времето, в което живеят, доколко могат да оценят неговите промени. Но политиката е не само удобна връзка с действителността и проблемите ѝ. Тя предлага и ново средство за индивидуализация на типа от миналото. От една страна, политическите спорове създават поводи за напрежение и в тях изпъкват най-добре противоречията и различията в характерите на старците. В същото време политическите пристрастия са и начин за диференциация според индивидуалното им психологическо съдържание. И при Фийлдинг, както и при Каравелов политиката се оказва най-важна за герои с непоследователен неуравновесен характер (брата и сестрата Уестърн, дядо Либен). Противоречивостта им е благодатна почва и върху нея политиката се превръща в страст, която подобно на лова или жаждата за големство поражда причудливи постъпки или определя цялостното поведение. За скуайърите този подход се определя от съществуващата традиция на „хуморите". Още през Ренесанса английската литература се заема с типа, който се е оказал по някаква причина извън нормите на общоприетото и обичайното и изследва неговите превъплъщения. За читателите на „Българе от старо време" старците нямат така ясно определена литературна традиция, но действителността сочи живия им еквивалент у българските чорбаджии от средата на XIX в., когато се появяват нови обществени групи с прогресивни настроения[16]. При създаването на този образ, подложен на противоречиви въздействия на границата между две епохи, Каравелов изследва превъплъщенията на тип, който английските му колеги през XVIII в. разглеждат като „хумор" (герой с преобладаваща страст или характерна особеност на поведението, която обяснява ексцентричните му постъпки и необикновени привички, но би могла да търпи и въздействието на новото), и то по аналогичен начин. И скуайъри, и чорбаджии са почувствували полъха на настъпващите промени. За Олуърди това означава уважение към чувствата на младите, за мисис Уестърн — еманципация на жените, за дядо Либен — нуждата да стори добро в решителния миг, а за Хаджи Генчо, както би трябвало да се очаква — трезва преценка за достойнствата на фабричното сукно, и то когато Копривщица е на върха на абджийската си слава!

Психологическата характеристика на англичани и българи се води от обстоятелството, че тези герои са израсли по нормите на един отмиращ свят, при сходен начин на живот в патриархалното общество, чиято затвореност е просъществувала столетия, а животът на всяко поколение е бил един и същ. В характерите на българските и английските герои има много прилики и по тях съвременниците са разпознавали лесно свои съграждани[17]. Ску-

[16] Т о д о р о в, Н. Цит. съч., с. 427; Г е н ч е в, Н. Цит. съч., с. 186.

[17] За прототипите на Фийлдинг, вж. C r o s s, W. L. The History of Henry Fielding. New Haven UP., 1918. V. 1, 344—348. V. 2, 162—164, 168—169; H u n t e r, J. P a u l.

айърите и мисис Уестърн, педагогът Туокъм и философът Скуеър показват навици, които са също като „табиетите“ на нашите герои: любов към първичното, към материалното в най-простите му физиологични прояви, капризен нрав, жажда за господство, която стига до тирания над домашните и над други герои с по-ниско обществено положение, безскрупулно преследване на собствения интерес, стремеж към самоизтъкване. Със слабостта си към пушките и конете дядо Либен би срещнал достоен събеседник у Уестърн — също голям специалист по лова, кучетата и конете. А Хаджи Генчо с педагогическите си принципи и авторитетното позоваване на библейските истини би мъгъл да участвува в споровете на „колегите“ си Туокъм и Скуеър относно връзките между добродетелта и религията и да дели с тях мегдан в изкуството да говори едно, докато върши съвсем друго. И все пак за всеки герой старината се определя от конкретни национални условия и се доразвива и според индивидуалния характер. Интересите на Хаджи Генчо изключват политическите пристрастия като мотив на поведение, но и така той е не помалко свързан с традиционните представи за „хуморите“. Да не забравяме, че по ексцентричност нашият герой няма съперници: „Хаджи Генчо е такав един българин, какавъто са рядко ражда и на Еньовден: такав човек ти не можеш намери ни в Ингелизско.“ (с. 9)

Запазените документи и мемоари потвърждават, че прототипът, Хаджи Геро Мушек, е бил действително странен човек; при това той вероятно е бил един от десетките, които са населявали родното място на писателя и са дали образци за изграждането на най-ярките белетристични образи от предосвобожденската епоха. Неповторимата им индивидуалност достойно съперничи на английските „хумори“ и оспорва всепризнатото английско първенство. Еднообразието в затвореното патриархално общество и оскъдната храна за интелектуално развитие са насърчавали навсякъде странностите като единствена възможност за индивидуална изява. Пословичната назадничавост на Османската империя и ревнивото охраняване на миналото може да са били и по-благоприятни от условията в Англия за създаването на чудаци и за тяхното пълно разгръщане[18].

По свойства и отношение към света Каравеловите чорбаджии показват аналогично израстване с „хуморите“[19]. Очертани в качествено различни условия, те имат свой път на израстване — според нуждите на времето. Свирепостта на Хаджи Генчо и крайният му егоизъм в отношенията с другите представя сходство с отдавна изживения му английски събрат, който е свикнал да дири във всичко изгодата и да представя облагите си като щета. И в английската литература от края на XVII в., както и в българската от епохата преди Освобождението този тип не може да предложи нищо полезно

Occasional Forms. Henry Fielding and the Chains of Circumstance. London, 1975, 126—127; Allott, M. A Note on Fielding's Mr Square. — MLR, 1961 (16), 69—72. Единствен скуайър Уестърн досега няма открит прототип, но още с появата си става най-популярният герой. За прототипите на Каравелов, вж.: Спомени на Тодор Панчев.—В: Архив—Найден Геров; Велчев, В. Към творческата история на Каравеловата повест „Българе от старо време“. — Родина, 1940—1941, № 4, 48—56; Тотев, П. Работата на Любен Каравелов над образите на Хаджи Генчо и дядо Либен. — В: Изследвания и статии. . . 167—189.

[18] Фийлдинг е писал на няколко пъти за „хуморите“. Той определя типа като „свободен от всякакво ограничение в онези правила на поведение, които намират най-общ израз в понятието добро възпитание“ и отдава разпространението на „хумора“ в Англия на липсата на образование и на бързото издигане на забогатели търговци. Paulson, R. Satire and the Novel in Eighteenth-Century England. New Haven, 1967, p. 71.

[19] Отношението към „хуморите“ и тяхната променлива характеристика в английската литература от XVII—XVIII в. са изследвани от Hooker, E. N. Humour in the Age of Pope. — HLQ, 1947—1948 (11), 361—385.

на своите сънародници, призвани да сплотят усилията си за общи действия. По тези причини той е нежелан за авторите на двете страни — нациите им е трябвало да действуват като единна сила, за да постигнат успех, а егоцентричността на „хумора“ пречи за това. С неустойчивия си темперамент дядо Либен е сроден с другата разновидност на английския „хумор“ от края на XVII в., отхвърлен по същите причини: нестабилност на характера, която може да предизвика усложения в общото дело, ако енергията му не се използува навреме или ако не се държи сметка за най-благоприятния момент на въздействие. Но както доказва самият дядо Либен, и чудатостите могат да бъдат от полза.

И в английския, и в българския вариант скуайърите и чорбаджиите са особняци по своему, но новото подлага на изпитание техния жизнен опит и самочувствие, вглежда се критично в традиционните им ценности и те съзнават, че трябва да се борят в името на своите истини. За всеки от тях е въпрос на чест да бъде призната осведомеността или учеността му:

Уестърн: „Е, да, вярвам че аз наистина знам нещичко по този въпрос. . .“ (в отговор на комплимент колко добре познава политиката.) (IV, 10)

Сестра му: „Братко, ти си вече сигурен, че аз знам всичко. . .“ (VI, 2)[20]

Дядо Либен:„Моя милост сичко знае и от сичко отбира. . .“ (с. 66)

Хаджи Генчо: „Ти твърде добре знаеш, че аз съм умен и учен човек; а още по-добре знаеш, че аз съм направен от бога за големи работи; сичкият свят знае тия неща. . . Знае ли, Хаджийке?“ (с. 80)

Изказванията на старците пред съперника, от когото изискват признание, излъчват обичайната самоувереност на старото време: всеки всичко знае, светът е негово поле за действие. Все тези доводи стават причина за безкрайни спорове. Очевидно героите вярват в магическата сила на знанията си, защото разчитат, че е достатъчно сами да ги спомената, за да изтръгнат от опонента толкова желаното възхищение. Разбрали високата цена на положителното знание за времето, старците се изхитрят да предлагат като „знание“ предразсъдъците и баналностите, които са усвоили като вечна истина в миналото. Така претенциите им за осведоменост и информираност разкриват смайващо невежество и се съизмерват с липсата на прозорливост за очевидни неща. Настойчивото търсене на признание е всъщност проява на комплекса им за малоценност, на тревогата да не би да са вече ненужни. Прочутата самоувереност на мисис Уестърн й пречи да види най-прости неща, осведомеността на брат й е само илюзия, учеността на Хаджи Генчо съществува редом с невероятни предразсъдъци и невежество, а „новините“ на дядо Либен отдавна са изгубили цялото си съдържание. Неадекватността на старците към новото придава хумористична окраска и на проблемите им. След като са толкова несъвместими, те не могат да бъдат равностойни противници на децата си. Въпреки заканите и действията им, въпреки буреносните облаци разрешаването на конфликта в двете произведения подсилва ироничния план на старото време. Изведени вън от своята орбита и поставени в подложена на промени среда, старците успяват само да вдигнат пàра и когато напрежението достигне своя връх, правят завой, настъпва обрат и те отново се залавят с обичайните си занимания, сякаш нищо не се е случило. Хаджи Генчо подновява гостуванията си у дядо Либен и пие каквото вино му дадат, а за скуайър Уестърн гласът на внучката му е „по-нежна музика от лая на

[20] “Why, ay, I believe I do know a little of that matter. . .”,“Brother, you are convinced I know the world. . .”

най-добрите кучета в цяла Англия". В динамизма на английската действителност скуайърите ще отмрат заедно с комичните си прояви, наследени от миналото, а в българската — ясната постановка на предстоящите задачи ще им отреди полагаемото място.

Контрастът между привидното и действителното в поведението и осведомеността на старците изпълва множество ситуации. Невежеството под маската на ученост всеки път разпалва спора за първенство. „Хуморите" заострят докрай онези устойчиви страни от човешката природа, които се свързват най-пряко с отиващото си старо време, но заедно с това неповторимостта на капризите и чудатостите се разтваря в една определена действителност, намерила блестящ израз в повестта на Каравелов и в романа на Фийлдинг. И най-самобитните прояви намират своето обяснение в условията на всяка страна и за всеки от писателите „хуморите" са и находка, която благоприятствува изграждането на пълноценни художествени образи, която пресъздава за пръв път колорита на английския и българския национален характер. Благодарение на своите качества тези образи служат като здрава основа в по-нататъшното развитие на всяка литература. В английската ние откриваме значението им за Джейн Остин, Уолтър Скот, Дикенс, Текери, а в българската — за Вазов, М. Георгиев, Т. Г. Влайков.

С последователното портретиране на представителите на старото време всяко произведение разширява територията на художествения образ с критична оценка на съществуващото до този момент. Сходствата между английския и българския автор се проявяват и в избора на подобен тип, внушаващ определена идея, и в пътищата за неговото изграждане. Всяко произведение подлага на изпитание представителите на старото време в конфликта с младото поколение и достига и по-широко обобщение, при което индивидуалните качества и поведението в семейството се съизмерват с държавното управление на собствената им страна, а също и с политиката, символ на модерното време. Художественото преосмисляне на политическото и държавното начало води до обединение на общото и индивидуалното, което само по себе си е важен принос към поетиката на Просвещението за типичния образ. Така авторите предлагат сигурен начин за обвързване на героите от новото време и неговите проблеми. А със съзнателно нарушеното съотношение индивид—политика „Том Джоунс" и „Българе от старо време" ни разкриват образи, за които политиката е цел и смисъл в живота, смесица от чудати предпочитания и надежда за оцеляване. Двамата писатели разработват нови изобразителни средства, изследват тяхното съотношение. Всеки образ от старото време представлява като структура оригинално по смисъл съчетание на черти и качества от миналото и настоящето. Те обобщават майсторски родната действителност и своето време, а с това трасират и пътища за бъдеща преработка.

Каравеловият метод отговаря на належащи нужди в израстването на българската литература и на стремежа ѝ да представя пълноценно българската действителност. Той доказва, че „Българе от старо време" дава решения за задължителни елементи от поетиката, установена през периода на Просвещението. Дотогава тези елементи не са затвърдили своето присъствие в българската литература, но не е могло да бъдат отминати между другото в ускореното ѝ развитие. Каравеловият метод е своеобразен връх и той потвърждава като цяло специфичните и всеобщи закономерности на литературния процес от периода на Просвещението, а заедно с тях — и откритията, съпътствуващи българския опит при своеобразното му развитие.

Englishmen and Bulgarians of the Old Time

Tatyana Stoicheva

(S u m m a r y)

Karavelov's method of character-drawing in *Bulgare ot staro vreme* (Bulgarians of the Old Time) suggests some similarities with Fielding's approach in *Tom Jones*. It is believed that such a resemblance resulted from identical aspects in the range of historical and cultural development which obtained in the two countries, in 18th-century England and in Bulgaria in the 70s of the following century, together with all the differences in development. Against this background the two authors held similar aesthetic views and each intended to depict his old-timers in conflict with their children about love and marriage. Dissimilar social and cultural conditions in England in the mid-18th century and in Bulgaria in the 70s of the 19th century outlined for the young and old people of each country a different course of action, while making it clear that old-timers no longer held sway.

Each author made use of similar methods, testing the vitality of his characters in the clash with their children. The clash in each case became acute through the efforts of the future inlaws to subject the marriage of their children to their own purposes. The old-fashioned characters received greater validity by being portrayed as strong individuals, moulded as such by times gone by. But in spite of this, old-timers were very keen on being in step with modern development that spelled authority, such as administration and politics. In such a frame each novelist offered a superb blending of the individual and the typical in his portraits, again in accordance with their country and their age. The ambitions of the old-timers to catch up on modern activities suggested a rich source of comic invention.

Karavelov's *chorbadjis* were a great success, much esteemed like Fielding's squires before them for their strongly national flavour. Their description in Bulgarian literature illustrates a characteristic trend of its acceleration and the original transformation of general literary laws.

От Шекспир през Лесинг до Лермонтов

Велизар Илиев

Във великолепния си анализ „Осем станси за есента“ от Ду Фу (1960) съветският академик Николай Й. Конрад настоява при тълкуването на третото станси за разбирането на последния му стих не като констатация на факт, а като порицание и осъждане: „В Улин облеклото и конете им са леки и охранени“. Какви са аргументите му за подобно твърдение? Тълкуването на този стих е невъзможно, ако не познаваме разказа на учителя Конфуций за талантливия му ученик Дзъ Хуа, получил големи средства, но не дал на майка си нищо от тях; купил си охранен скъп кон, направил си облекло от леки, т. е. скъпи кожи. Като се основава на смисъла на този разказ от сборника „Лун ю“ („Съждения и изказвания“) Н. Конрад подчертава: „Трябва да признаем, че с думите „охранени коне и леки кожени дрехи“ Ду Фу осъжда поведението на бившите си другари“[1]. Изразът на Конфуций е употребен „не случайно“[2].

Ду Фу (712—770) е третият велик поет от ранния период на Китайския ренесанс; тук отдалечеността във времето няма значение — интересува ни влиянието изобщо, макар че имаме работа с влияние на Конфуций, изразено в *един* стих. Подобни примери в изследването на Конрад за осемте станси има много; още повече са те в цялата му книга „Запад и Изток“, при това така силни, оригинални, дълбоко научно обосновани, че всякакъв коментар е излишен. Да приведем още един от тях. В статията „Толстой в Япония“ (1964) Конрад анализира типа въздействие, което се изразява в опозиция и в известно неприемане на идеите на първоизточника, т. е. на „Учителя“ („фудзъ“) Толстой, както са го наричали японците. Един от учениците му е Токутоми Рока, срещнал се с Толстой в Ясна поляна (1906). След тази среща Токутоми започва да подражава на Учителя и да живее като селянин. От тази идея не излиза нищо; Токутоми скъсва накрая с това изкуствено съществуване, връща се към писателската работа и създава едно от най-хубавите произведения в японската литература „Мърморенето на земния червей“. „В *цялата* книга — изтъква Конрад — се чувствува Толстой, пречупен, разбира се, през японската обстановка и индивидуалността на автора“ (курс. авт. — В. И.).[3]

И така влиянието на един Конфуций може да се почувствува в един единствен стих, а това на Толстой — в цяла книга. Както се вижда, влияние-

[1] Конрад, Н. Запад и Изток. С., 1979, с. 222.
[2] Пак там, с. 221.
[3] Пак там, с. 533.

то е доказано. Иначе по формални белези на сходство можем да търсим влияние на художника Шън Джоу върху Матис, без да успеем, разбира се, да го докажем. Търсенето на подобни сравнения ни отвежда далеч назад в историята на човечеството, до древноегипетските книги на мъртвите, до Талмуд, Цицерон, Хораций — ние не знаем кога се е стигнало до първия контакт между две различни култури, отбелязва Зоран Инсбрунк[4]. Почитателите на Конрад си спомнят за убедителния анализ на историята на японските театрални маски „гигаку"; анализът води до „исторически допустимото" предположение за техния *гръцки* произход![5]

Да не отиваме толкова далеч; впрочем толкова назад ни отвежда и първата книжка на „Сравнително литературознание" (г. I, 1982): тук са съпоставени именниците на българските ханове и на лангобардските крале, „В полите на Витоша" и „Ромео и Жулиета", Одисей и Дон Кихот; пак тук научаваме за съпоставяне на Дюренмат и Марк Твен, виждаме името на Вапцаров до това на Рубенс, надникваме в ръкописите на Балзак, който търси анологии в комичността на Дон Кихот и трагичността на Гьотевия Тасо. . . Можем с помощта на П. Велчев да проследим влиянието на „Дон Кихот" върху европейските автори от XVII до XX век; само имената на тези автори ще изпълнят няколко страници, само конкретните примери за това влияние ще заемат нови страници — а коментарите на Сервантесовия шедьовър са „може би дори и повече" от тези на Библията, „успокоява" ни Петър Велчев[6]. Все така изумително е богатството на примери за „влияние" и в другите изследвания, поместени в тази тънка книжка: Яворовият Чудомир „съответствува на образа на Меркуцио", дори името му наподобява италианското (еднакви гласни и две еднакви съгласни), Христофоров пред леглото на агонизиращата Мила „е като Отело пред леглото на агонизиращата Дездемона", княз Мишкин на Достоевски е „новият Дон Кихот" и т. н.[7] Наистина човек може да се стресне от такива сравнения: „Едва сега, след като изредих имената в заглавието, се стреснах" — така започва сравнителното си изследване Т. Жечев („Одисей, смъртта на Дон Кихот и животът на Санчо Панса"). „Не са ли прекалено субективни някои сближавания или разграничения между толкова различни герои на толкова различни епохи?" — пита авторът и ние с безпокойство оглеждаме още веднъж „моста", който градим: Шекспир, Лесинг, Лермонтов. Не ни се вижда „прекалено субективен", но си задаваме въпроса: С каква цел ще минем по него, какво ще видим от него, ще издържи ли? Затова се обръщаме към теорията на строежа на подобни „мостове", т. е. към сравнителното литературознание. Коя от традиционните три литературоведски дисциплини — теория на литературата, история на литературата, литературна критика — се занимава с присъствието на „чуждестранни образи" в една литература, с пречупването на националните им черти в чужда среда, коя разкрива чуждия национален тип върху една широка основа от съпоставки? На този свой въпрос Е. Георгиев отговаря: „общото и сравнително литературознание", което трябва да се интегрира с посочените три дисциплини[8].

Но нали Жан-Мари Каре вече е казал, че сравнително литературознание не означава сравняване на литературите или литературно сравнение? В основата на компаративистиката лежи изследването на международните духовни отношения, вътре в които трябва да се установят онези взаимоот-

[4] Сравн. литературознание, 1, 1982, с. 43.
[5] К о н р а д, Н. Цит. съч., с. 451.
[6] Сравн. литературознание, 1, 1982, с. 75.
[7] Пак там, с. 91, 70.
[8] Пак там, 8—9.

ношения и връзки, които „недвусмислено могат да бъдат установени", например между Байрон и Пушкин, У. Скот и Вини, и т. н. Сравнението не трябва да е формално (като това между Дюренмат и М. Твен) или да е предоставено на случая, а да излиза от дадени връзки и зависимости, като установи и опише особеното, индивидуалното, характерното и специфичното за определено литературно произведение. Сравнението трябва да е само „отправна точка" по пътя към „рефлексията" (Холдхайм, Рюдигер), която ще обоснове тази особеност и специфичност[9]. Към тези мисли на Зоран Инсбрунк, когото следваме тук, ще прибавим и мнението на известния словашки литературовед, Д. Дюришин, който се противопоставя на обособяването на сравнителното литературознание в научна дисциплина със своя методология. *Издирването* на влиянията и зависимостите на едно литературно явление от друго не може да обясни спецификата на националната литература, а самият термин *влияние* поставя на заден план и всъщност закрива творческата активност на възприемащото литературно явление. Така излиза, че приеманото явление е причина, а приемащото — следствие. Рецепцията трябва да се тълкува творчески, т. е. трябва да се покаже как възприеманият елемент претърпява *изменения* в новия литературен контекст; кои елементи са издигнати и за сметка на кои други; трябва не само да се констатира въздействието на приеманото явление, но и да се проследи резултатът от това въздействие.

Дюришин бе един от авторите, под чието „влияние" преди години като аспирант предложих термина *ексцерпция* вместо звучащия пасивно термин *рецепция* — дали е време да го защищавам?

В анализа си на книгата на Дюришин Хр. Балабанова подчертава, че такава историко-литературна оценка на рецепцията „надхвърля рамките на конкретното произведение или автор". Много правилно тя напомня и за мнението на румънския компаративист А. Дима, че не трябва да се преувеличава самобитното в литературата, оригиналността на „повлияната" литературна творба, а да се запази равновесие в оценъчната характеристика[10].

Има и редица други трудности: щом например при изследването на междулитературните връзки най-преките преносители на чужди ценности се оказват второстепенните писатели, не означава ли това, че и първите писатели на една национална литература са, макар и в по-малка, т. е. в потворческа степен, също преки преносители на тези ценности? Гьоте признава колко много дължи на другите преди него. . . Но ученият не може да се ограничи само с върховете, отбелязва Боян Ничев; наистина още преди второто хилядолетие пр. н. е. Гърция е имала с Близкия Изток и с Предна Азия контакти, които са предлагали „широка циркулация и филтрация на поетически сюжети и художествени форми"[11]. Или друг пример: проникването на будистка литература в Китай (I—IV век). Това са примери за хоризонтално „влияние" — от Япония до Британия; „върховете" ни служат като пример за „вертикално" творческо усвояване на чужди ценности. Когато един Гьоте признава влиянието на Байрон в „Мариенбадски елегии", тогава сме улеснени. Но има и други случаи: крупният специалист в областта на медицината Харолд Лопес Мендес анализира медицинската терминология в „Дон Кихот" и посочва 269 термина, като подчертава, че в това отношение Сервантес надминава не само Шекспир, Калдерон, Тирсо де Молина и др., но и тогавашните дипломирани лекари. Вероятно Сервантес е чел петтомния „Канон на лекарската наука" от Авицена.

[9] Пак там, 45—47.
[10] Пак там, с. 93.
[11] Пак там, с. 27, 21.

Имаме под ръка и друг пример: Шекспир ни смайва с такива тънкости — пише М. Минков — които на сцената ще останат небазелязани дори и от най-острия наблюдател; „кой например ще забележи промяната в Хамлетовия речник след морското му пътуване?“[12]

И ако продължим в същия дух — иска ни се да прозвучи достатъчно сериозно! — кой е забелязал моменти от сюжетната линия на „Фауст“ в „Ян Бибиян“? Само при първо четене открихме около 16 сходни паралела. Съгласни сме с констатацията на Б. Ничев, че се очертават два тясно свързани проблема: начинът на формиране на класическия феномен и начини на съществуване на класиката в процеса на рецепцията ѝ. Но едно конкретно изследване на „влиянието“ (термин, към който Дюришин изпитва силна неприязън) — примерно на „Ромео и Жулиета“ върху споменатото Яворово произведение или на Конфуций върху Ду Фу, или на „Дон Кихот“ върху „Идиот“ и т. н. без край — би се смазало под неимоверната тежест на изискванията от страна на теорията. Когато човек чете образцовите анализи на едно или друго „влияние“, той не може да не изпита смесено чувство — на поредното желание да опита силите си в тази област и на старото отчаяние и неверие в собствените си сили. От Шекспир през Лесинг до Лермонтов? Влияние на един стих, на една сцена, на няколко сцени, на цяла трагедия, на няколко трагедии, на няколко трагедии от няколко автора? Белински ни успокоява: „Нека всеки изкаже своето мнение, без да се безпокои, че другите не мислят като него. Трябва да има търпимост към чуждите мнения. Не могат да бъдат накарани всички да мислят еднакво“[13].

В 73-ти свитък на „Хамбургска драматургия“ (12. I. 1768) Лесинг излага известните мисли за отношението към Шекспир: английският гений не трябва да бъде ограбван, а изучаван; а и плагиатът едва ли може да остане незабелязан, защото и най-малката Шекспирова красота носела печат, който викал към целия свят: „Аз съм от Шекспир!“ Лесинг се съмнява, че нещо може да се вземе механично от трагедиите на англичанина, защото те са като огромни стенописи, а една пиеса „по френски вкус“ се отнася към тях както миниатюрна рисунка върху пръстен към монументална фреска. И ако се вземе нещо, то ще е съвсем малко: едно лице, една единична фигура или най-много една малка група, тъй като от отделни Шекспирови мисли би могло да се развият цели сцени, а от отделни негови сцени — цели действия: от ръкава на дрехата на един великан може да се направи палто за някое джудже. Само тогава не бива да се страхуваме от обвинение в плагиатство — повечето от читателите няма да познаят нишката, а малцината познавачи на изкуството няма да издадат майстора, тъй като знаят, че едно златно зърно може така изкусно да се обработи, че стойността на формата далеч да надхвърли стойността на материала. Удивително — Лесинг ни води в „работилницата“ на влиянията![14] Девет години преди това в прочутото 17-то литературно писмо (16. II. 1759) Лесинг е насочил вече вниманието на сънародниците си към гения на Шекспир, за да ги отклони от френската *дворцова* трагедия: „След Софокловия „Едип цар“ никоя друга пиеса няма по-голяма власт над нашите чувства от „Отело“, „Крал Лир“, „Хамлет“ и т. н.“[15] Как ни се иска да знаем целта на това построяване: „Отело“ ли е

---

[12] Минков, М. Предговор. — В: Шекспир, У. Трагедии. Т. 1. С., 1973, с. 25.

[13] Белински, В. Г. Избр. произв. С., 1955, с. 935.

[14] Lessing, G. E. Gesammelte Werke in 10 Bd., Berlin, 1954—58. Bd. 6, p. 374.

[15] Lessing, G. E. Bd. 4, p. 138.

предпочетен и затова поставен на първо място или „Хамлет“ като връх е назован последен? Както и да е, „Отело“ е споменат за първи път у Лесинг. Веднага след това Лесинг подкрепя нашето предположение за предпочитание към „мавъра“: „създал ли е Корней поне една единствена трагедия, която наполовина да ни трогне така, както Волтеровата „Заира“? А колко далеч е тази Заира от венецианския мавър, чието слабо копие е тя!“ Тук Лесинг споменава „Отело“ за втори път.

В 15-ти свитък на драматургията (19. VI. 1767), т. е. 8 години след тази висока оценка на „Отело“, Лесинг анализира представлението на „Заира“ в Хамбург и подчертава, че не любовта, а галантността е създала пиесата. Само една трагедия била написана под диктовката на любовта: „Ромео и Жулиета“. За ревността можело да се каже същото — ревнивият Оросман, сравнен с ревнивия Отело, бил една съвсем бедна, оскъдна фигура, от която не научаваме нещо повече за ревността. „Отело“ обаче бил най-изчерпателният учебник по ревност; от него можем да научим всичко, което се отнася до нея[16]. Това е третото споменаване на трагедията. За изключителността на този шедьовър, най-мъчителната от всички други Шекспирови трагедии, ще спомене след 200 години и българският шекспировед М. Минков: „Отело“ показва Шекспир на върха на неговото изкуство“[17]. Казаното дотук ни дава основание да потърсим шекспировска нишка у Лесинг. В общия момент (Лесинг първи в Германия обръща поглед към гения и препоръчва на съвременниците си превода на Виланд) се съдържа и един конкретен — високата оценка на „Отело“. Следователно може да се пристъпи към сравняване на „Отело“ и „Емилия Галоти“, към търсене на „златните“ зърна. Увереността на Лесинг, че познавачите (днес ги наричаме компаративисти) ще открият веднага „взетото“ (т. е. влиянието) от Шекспир, ни кара предварително, априори, да се подготвим за скромна жетва.

Какво може да се каже за паралела Лесинг—Лермонтов?

Още през 1924 г. М. А. Яковлев посочи, че руският поет е използувал като източник за първата си драма „Испанци“ не само Лесинговия „Натан Мъдри“, Шилеровите „Разбойници“ и „Коварство и любов“, „Ернани“ на В. Юго (това го твърдели мнозинството от изследователите, например Висковатов, Дюшен, Котляревски), но и Лесинговата „Емилия Галоти“, която оказала върху „Испанци“ „силно влияние“. Преди години се надявахме, че А. Д. Жижина е допринесла за изясняването на Лесинговото влияние върху младия Лермонтов, но нейната работа „Лермонтов и Лесинг“ е лишена от конкретни доказателства и съответни съпоставки; няма ги връзките, които „недвусмислено могат да бъдат установени“. Тезата, че Лермонтов следвал „Лаокоон“, не е убедителна, изложена е по-скоро като предположение[18].

Да потърсим подкрепа другаде. Че Лермонтов е владеел с лекота немски, френски и английски език, можем да заключим от обстоятелството, че той почти от раждането си е поверен на старата германка Кристина Ремер; гувернант му е бил французинът Капе, заменен по-късно от полковник Жандро; имал е учител по английски. През 1830 г. бащата на поета искал синът му да продължи образованието си в Германия. Лермонтов е познавал основно съчиненията на Лесинг, Гьоте, Шилер и Хайне[19]. „Испанци“ е писана през 1830 г. — биографите на Лермонтов и изследователите на творчеството му са обърнали вече внимание на това, че в основата на трагедията

---

[16] Lessing, G. E. Bd. 6, p. 82.

[17] Минков, М. Цит. съч., с. 5.

[18] Яковлев, М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург. Л., 1924, с. 80, 101, 105—125; Жижина, А. Д. Лермонтов и Лессинг. — В: Изв. Моск. госуд. педаг. инст., Ученые записки № 256, ч. I. М., 1967.

[19] Лермонтов, М. Ю. Съч. в 5 т. С., 1942. Т. 2, с. 10.

са положени произведенията на Лесинг („Натан Мъдри“ и „Емилия Галоти“), на Шекспир („Венецианският търговец“ и „Хамлет“), на Шилер и У. Скот, на В. Юго — така в изданието от 1976 г. за втори път след Яковлев се споменава за влиянието на „Емилия Галоти[20] върху „Испанци“. Според Г. Фридлендер посочената близост свидетелствува не само за творческото „ученичество“ на младия Лермонтов, но и за неговата гениалност: „Вървейки по напълно самостоятелен път, Лермонтов съумява да оцени поетичното величие на образите у Шекспир, Лесинг, Шилер и усвоява този опит за създаването на руска трагедия, повдигаща големи социални и философски въпроси“[21]. Струва ни се, че със защитата на „гениалността“ Фридлендер нарушава равновесието, за което говори Хр. Балабанова в анализа на мнението на А. Дима. Срещу тезата за самостоятелния път на Лермонтов могат да се приведат сериозни контрааргументи, що се отнася до първите му опити и специално до „Испанци“.

Посочените познавачи на Лермонтов само споменават за влиянието на Лесинг, без обаче да потърсят корените му по-дълбоко, т. е. в историята на рецепцията на Лесинг в Русия до това време, 1830 г. Не е маловажно да се знае кой в Русия преди Лермонтов е обърнал вече поглед към големия немски драматург и първи критик на Европа. Липсата на място ни принуждава да сме лаконични. Според В. В. Сиповски увлечението на Н. М. Карамзин по Шекспир престава под въздействието на горещия Лесингов почитател, преводача А. А. Петров. Благодарение на този най-близък сърдечен приятел Карамзин става първият руски популяризатор на Лесинг, като превежда и „Емилия Галоти“ (1788). Учителят на Пушкин, В. А. Жуковски, причислява „Натан Мъдри“ към най-значителните произведения на новата литература; А. П. Бенитцки работи над превода си на Лесинговия „Филотас“ и пише стихотворения под Лесингово влияние; редакцията на „Вестник Европы“ (1811) помества откъс от писмото на Лесинг до Николай (за същността на трагедията) и определя Лесинг като „преобразовател на немския театър“, подчертава голямата полза „да се знаят мислите на този знаменит писател“. През 1825 г. същият вестник в бр. 7, с. 64—71 помества очерка „Психологически портрети в литературата. Клопщок, Лесинг, Менделсон“, а обществото на бъдещите декабристи публикува част от книгата на мадам дьо Стал „За Германия“ под наслов „Лесинг и Винкелман“.

В годината, когато Лермонтов работи над „Испанци“, Пушкин посочва Лесинг като достоен за подражание пример: „Докато естетиката от времето на Кант и Лесинг е развита така ясно и обширно, ние продължаваме да се държим за възгледите на тежкия педант Готшед, продължаваме да повтаряме, че прекрасното е подражание на изящната природа и че главното достойнство на изкуството е ползата“. Цитатът е от статия на Пушкин, която познавачите наричат „най-висше достижение на Пушкиновата теоретична мисъл“. „Твърдо съм убеден, че за нашия театър повече прилягат народните закони на Шекспировата драма, а не придворните обичаи на трагедията на Расин“ — Лесингово ли е това твърдо убеждение? Нека лесинговедите не бързат да доказват, че това е цитат от прочутото 17-то литературно писмо на Лесинг. Убеждението е на Пушкин: пета скица за предисловие към „Борис Годунов“ (1829—30). Друг е въпросът, че Пушкин е чел книгата на дьо Стал и че е можел от нея да научи нещо повече за Лесинг и драмите му (глава XVI у дьо Стал носи заглавието „Драмите на Лесинг“).

---

[20] Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. в 4 т. М., 1976. Т. 3, с. 546.
[21] Пак там.

Ето каква е руската рецепция на Лесинг до Лермонтов. На тази типологична основа е логично да се осъществи и контактът с Лесинг[22].

Тук не е възможно да се посочат и анализират различията между „Отело", „Емилия Галоти" и „Испанци", нито да се обоснове теоретично *отвореността* на Шекспировото или Лесинговото творчество, нито да се открои по-релефно пулсацията на системите, структурите, елементите и знаците; не могат да се видят измененията, които правят Лесинг и Лермонтов — всичко това е задача на едно теоретично осмисляне на изложения по-долу конкретен сравнителен материал.

Сравнителното съпоставяне на трите трагедии в отделни случаи затруднява проследяването на по-голямата близост между две от тях, например „Испанци" са по-близо до Лесинг, но анализът на това влияние ще ни отдалечи от тройното съпоставяне. Освен това едва ли е нужно да изчерпим дословно всички сходни моменти от рода на: Родриго у Шекспир: „Един човек по-малко! Действай, шпаго!" — Принцът у Лесинг: „Един граф повече или по-малко на света!" и т. н. За по-голяма прегледност обособихме *четири лайтмотива:* на смиреността и пасивността на дъщерите, на съблазняването им, на бащината ревност, на злодеите и тяхното изобличаване. Цитатите от „Отело" са от първи том на Трагедиите (С., 1973), от Лермонтов — от втори том на преведените от Л. Стоянов на български пет тома (С., 1942), а римските и арабските цифри след цитатите от „Емилия Галоти" означават съответно действието и явлението, преводът е на Д. Стоевски.

1. Кои моменти са сходни и достатъчно общи, за да бъдат обединени в звученето си от лайтмотива на *смирените и пасивните дъщери?* Брабанцио описва така дъщеря си: „Една девойка тиха и смирена, която руменееше от свян на всяка стъпка!" (с. 588). Пред баща си Дездемона изразява покорство: „Благородни татко, дълга си чувствувам странно раздвоен. Живот и възпитание от вас получила съм и за тях дължа ви покорството, което ми подсказват и възпитанието, и животът. Над моя дълг вий властвате, понеже сте мой баща" (с. 591). Емилия Галоти е също така тиха, смирена и свенлива (II, 6). Майка ѝ я нарича „най-страхливата" в рода (IV, 8). Емилия изразява същото покорство пред родителите: „Вие знаете, майко, че на драго сърце се подчинявам във всичко на вашите по-добри възгледи"; „Добре, майко! Моята воля отстъпва пред вашата" (II, 6).

На забележката на брат си Карл (че Емилия е представена само като набожна и послушна и че това го кара да я презира донякъде или поне да я смята за недостатъчно убедителен пример за поука на публиката; педантичността на религията се чувствувала по-силно, отколкото у Мина, Сара, Юлиана и т. н.) — Лесинг отговаря: „Девиците героини и философки съвсем не са по моя вкус. . . Аз не познавам други по-висши добродетели в едно неомъжено момиче, освен набожността и смирението"[23].

Лермонтовата Емилия (дори името е запазено) е също толкова смирена и пасивна. Началните думи от първото действие са отправени в назидателен тон към нея: забрана да говори с Фернандо, заплаха, че ще я следят. В бележка до любимия Емилия моли да не се кара с баща ѝ („за Бога, иначе никога няма да бъдем щастливи"). Когато бащата издава сърдечната тайна пред отец Сорини, тя почервенява и не знае какво да каже, освен „Ах, татко, ах!", а дори и за тези думи на плах протест чува суровото „Млъкни!". Момичето изтърпява нравоученията на падрето, плаче за раздялата и из-

[22] За рецепцията на Лесинг в Русия вж. И л и е в, В. Г. Е. Лесинг в светлината на бълг. лит. критика (дисертация). С., Инст. по лит., 1979.

[23] L e s s i n g, G. E. Bd. 9, p. 499.

лиза, закрила очи с кърпичка. По време на нощната среща тя ту се бои от любимия („С мъж не бива, казват, момиче да седи до полунощ"), ту от баща си („ще се мерне и — край на свиждането сладко"). След похищението тя се чувствува беззащитна без родителска опека: „Върнете ме по-скоро у дома, при моите родители. . . Баща ми ще бъде в отчаяние, ако узнае за този тъй ужасен случай! . . . Кажете да ме отведат у дома, и то по-скоро. . . , че баща ми какво ще си помисли, що ще каже? (плаче)" (с. 339). Да чуем Лесинговата Емилия в същата ситуация: „Где се бави майка ми? . . . Плаша се, като се виждам спасена сама. Майка ми още е в опасност. . . тя може би е мъртва". Към принца: „Где е майка ми? . . . Защо те не са вече тук? Защо те не дойдоха с вас?". Към баща си: „А майка ми? не е ли тук? . . . Какво се бавим ние още тук? Да бягаме, татко!" (III, 4; V, 7).

Така се плаши и Дездемона: „Очите ме смъдят — на плач ще е. . ."; „Но все пак страх ме е! Ти зло вещаещ, когато тъй въртиш очи! Не зная, защо би трябвало да се страхувам, но чувствувам: страх ме е!" (с. 712).

И двете Емилии искат на колене милост от похитителите си. Галоти: „Какво да правя? (кърши ръце). . . (коленичи пред принца). В краката ви, милостивий господарю. . .". Испанката: „Заклевам те коленопреклонно. . . пощади ме (застава на колене), о, пощади. . . и остави ме" (с. 343). С „едва чут глас" тя казва на дошлия Фернандо: „Пазител, ангел мой! Спаси ме!" — и пада пронизана от ръката му.

Спасение в смъртта търси и Лесинговата героиня, с тази разлика, че тя прави опит за самоубийство. След неуспеха тя моли баща си: „Защо тогава се подвоумихте? . . . Такива бащи (т. е. като старите римляни, като Виргиниус — (бел. авт., В. И.) няма вече!". Това тя казва с „горчив тон".

А как реагира Дездемона? Тя търпи обидите на побеснелия мавър („аз нямам сълзи, а пък само с плач могла бих да ти отговоря. . . Такъв ми бил жребият. . . Небето знае. . . Ей ме, коленича"); на заповедите на Отело да си легне, тя отговаря: „Ще бъде сторено, съпруже мой"; на прислужницата си: „Не бива да го дразним". Когато мавърът кипва („Мълчи! Кротувай!"), тя е смирена: „Ето ме — мълча". И тя е готова да посрещне смъртта: „Убий ме утре!". У Шекспир има момент на гореща коленопреклонна молба, но тя е за запазване на живота, а не на невинността: „О, прогони ме, но не ме убивай! Убий ме утре! Дай ми тази нощ! . . . Само четвърт час. . . Минутка! Да се помоля само!". Но и в трите случаи молбата е израз на смирение, невъзможност и неспособност за действие, покорност пред по-силния — Емилия моли принца, испанката — Сорини, Дездемона — Отело. Да прибавим тук и следващия сходен момент. На въпроса на прислужницата си Дездемона отговаря, като поема вината за собственото си убийство върху себе си: „Кой го стори?" — „Самичка!" (с. 717). Подобна е репликата на Галоти: „Не вие, татко. Аз самата, аз самата". Пред смъртта си Дездемона извиква: „Умирам без вина!", „Напускам ви безгрешна!". Същото твърди и майката на Емилия: „Ние сме невинни. Аз съм невинна. Дъщеря ти е невинна. Невинна, за всичко невинна" (IV, 8). Когато Емилия иска да умре, бащата я спира: „Опомни се — ти имаш да загубиш само един живот!", но тя отговаря: „И само една невинност!!" (V, 7).

2. Страхът от загубване на тази невинност ни кара да потърсим и следващия мотив — на *съблазняването*. Нека спестим на читателя многобройните пасажи от „Отело", където се говори за грях, съгрешаване, съблазняване и т. н., и да приведем само няколко. Прислужницата на Дездемона оправдава жените, които съгрешават: „Та нека благоверните ни помнят, че и съпругите им имат чувства! . . . А ние според тези господа без страст ли

БИБЛИОТЕКА ВИСШИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИ ИНСТИТУТ ☆ СОФИЯ ☆

сме? Не щеме ли забава? Или у нас волята е по-здрава, отколкото у тях?“ (700—701).

Най-силно прозвучава този лайтмотив у Лесинг; Емилия се оправдава пред баща си: „Съблазънта е истинското насилие! Аз имам кръв, татко, кръв, по-топла от всяка друга. И моите чувства са чувства. Аз не отговарям за нищо. Аз не съм година за нищо“ (V, 7). Този цитат се тълкува вече 211 години. При Шекспир мелодията е по-друга: „Грехът е нищо: грешка — прошка! . . . Ще го сторя и ще се преторя, че не е било. . . Защо да не сложа на съпруга си едни малки рогца. . . Но мисля, че вината е в мъжете, ако жените бъркат. . .“ (699—700). Излишно е да добавяме, че това не е убеждение на Дездемона.

Лесинг няколко пъти подсказва, че Емилия не е безразлична към хубавеца принц. Досега обаче не сме срещали лесинговед, който да е обърнал специално внимание на думите на този съблазнител: „О, всичко стана, както го желаех. . . Тя склони *повече* от наполовина на моите желания. *Можех* да я взема тутакси със себе си“ (курс. авт. — В. И.). Затова Маринели, който е в течение на ходовете на господаря си, може с нахална увереност да твърди: „Ако годеницата бъде в ръцете ни, то аз гарантирам, че от сватбата няма да стане нищо“ (III, 1). Трагедията започва с признанията на принца, че е влюбен в Емилия. Той вече е разговарял с нея, засвидетелствувал ѝ е „такова внимание“, беседвал е с нея „толкова дълго“, изглеждал на майката Клавдия „толкова очарован“ от веселостта и остроумието на дъщерята, говорил е с „толкова похвали за нейната хубост“ — че се питаме, в какво се състои тогава невинността на Емилия? Лесинг сам пише в ремарката, че героинята се втурва в дома си „изплашена и смутена“, като вярва, че принцът я преследва по петите. На въпроса на майката: „И цяла трепериш?“, тя отговаря искрено: „Какво трябваше да чуя! И где, где трябваше да го чуя! (т. е. в църквата — бел. авт., В. И.). . . Що е за порока черквата и олтарът? . . . Ах, майко!“ Молитвата за този ден е била най-малко искрената и най-малко пламенната от всички досегашни; а защо? Защото е била смутена от любовните признания на принца! И защото нейният годеник не ѝ е казвал подобни пламенни слова. Макар да твърди, че е нямала желание за грях, Емилия чистосърдечно признава, че „чуждият порок, мимо нашата воля, ни прави съучастници!“. И как не — принцът говори „за красота, за любов. . . той ме заклинаше. . . нямах вече сърце да го погледна още веднъж. Побягнах. . . Той говореше, и аз му отговарях. . . чувствата ми бяха ме напуснали“. Ето защо Лесинг кара принца да вярва в близката победа: „Можех да я взема тутакси със себе си“, ето защо Емилия вече се познава добре: „Аз имам кръв, по-топла от всяка друга, не отговарям за нищо“. Да си спомним думите на прислужницата на Дездемона — и жените имат чувства и страсти.

За силата на страстта говори и мащехата на испанката Емилия: „Ще си поплачеш, ще се поизплашиш, . . . докато страстта прогони ужаса — след туй ще мине всичко“.

В думите на Лодовико към Яго („Погледай зловещия товар на туй легло! Това е твоя работа“, с. 370) може да се види още една нишка, която Лесинг използува. Одоардо се обръща след убийството към принца: „Ето, принце! Харесва ли ви още? Възбужда ли още страстите ви? Още, в тая кръв, която крещи за мъст срещу вас?“ И както можем да очакваме вече, Фернандо ще попита същото, с трупа на любимата в ръце: „Нали, тъй хубава е тя? (в оригинала: „Не правда ли, она прекрасна?“).

3. Да видим сега как е разработен мотивът за *бащината ревност*. Бащата на Дездемона негодува от нейното решение да се свърже с мавъра: „Да предаде така кръвта си! О, бащи, недейте съди за мислите на свойте дъщери по туй, което виждате, че вършат! На този свят познати са магии, които могат да опорочат най-скромната невинност!“ (с. 578). Той обаче допуска и възможността дъщеря му да не е толкова невинна: „Ако тя е участвувала в играта, гръм да падне отгоре ми, подиря ли вина от мавъра“ (с. 591). Да чуем стария Одоардо в момента, когато научава за похищението на дъщеря си: „Трябва още да се успокоя. . . Няма нищо по-недостойно от буйна младежка глава с бели коси! . . . Но, я гледай! Яростта отново, отново отне разсъдъка ми“. Същата възможност за взаимност на чувствата допуска и Одоардо: „Но — (пауза) ако тя се разбере с него? Ако това е всекидневната комедия? Ако тя не е достойна за това, което мисля да направя за нея?“. И също като Брабанцио той е готов да се откаже от отмъщението: „Да бягам, да бягам!“

У Лермонтов бащата се скарва с Фернандо още в началото на трагедията и разгневен от любовта му към Емилия обижда, заплашва и изгонва младежа. И пак, подобно на другите двама бащи, допуска, че дъщеря му го е напуснала заради любимия: „И тъй, избягала е тя от мен, избягала с негодника Фернандо“ (с. 361). Дъщерята е наречена „негодница“, „неблагодарница“, която покрива побелелите коси на баща си с безчестие: „Емилия не ми е дъщеря. Да си намери друг баща; . . . да проси късче хляб, и туй не бих ѝ дал, макар и да умре на прага ми обезчестен!“ Мисълта за участие в „играта“ е тежък удар за Алварец: „Боже! Защо ми даде дъщеря, защо със нея безчестие ми прати на главата? О, накажи я. Моля те, о, Боже! О, как те моля“ (362—363).

За разлика от яростта на Одоардо тази на Брабанцио и Алварец има за причина само неравенството в евентуалния бъдещ брак. Брабанцио: „Нещастница! И с мавъра? Това е наградата да имаш дъщеря!“ Отело е наречен „крадец“, „разбойник мръсен“, „нечестивец“, бащата недоумява как щерка му е могла да хукне към „сажденатa гръд“ на мавъра, когато имало толкова знатни, хубави момци „от нашата народност“. Ето какви причини изтъква Алварец пред бедния сирак Фернандо: „Та ти си луд! . . . самата мисъл да ми станеш зет е вече, мили мой, обида смъртна. . . Възможно ли е да се жениш за дъщеря ми? Що ще кажат след туй другите испанци благородни? . . . Де се е видяло човек, на улицата найден, току-тъй да се сближи със семейство благородно и много старо. . Бедняк, лъжец подхвърлен. . . копиле еврейско. . . вън, глупец!“

Опозицията на Одоардо е също така класово осъзната, но тя е от долу на горе за разлика от тази на другите двама бащи. Принцът е почувствувал достатъчно добре тази неприязън и затова го нарича „стар мърморко“, а полковник Галоти знае, че принцът го „мрази“. Одоардо се сърди, че дъщеря му е сама в църквата („Тя не биваше да отива сама“, „Една крачка е достатъчна да се сгреши“, „Много се забави“); освен това той отдавна храни едно „старо подозрение“ към жена си: че причината двете жени, майка и дъщеря, да останат в града, „далече от един мъж и баща“, е била повече „близостта на двореца“, отколкото необходимостта да се даде прилично възпитание на дъщерята. Затова полковникът избухва като Брабанцио при вестта за ухажването на дъщерята: „И всичко това ти ми разказваш с тоя тон на възхищение? О, Клавдия! суетна, безразсъдна майко! . . . Когато си помисля — тъкмо това би било мястото, дето бих бил смъртно уязвен! Един развратник, който се възхищава, ще я пожелае. Клавдия! Клавдия! само мисълта за това ме подлудява. Трябваше веднага да ми го съобщиш“. Лесинг допълва

този образ с думите на Клавдия: „О, тая сурова добродетел! . . . Всичко ѝ се струва подозрително, всичко престъпно. . .“. След описания вече момент на „съблазняване“ в църквата майката е благодарна на бога, че мъжът ѝ не знае нищо: „О, ти не познаваш баща си! В гнева си той би смесил невинната цел на престъплението с престъпника. В яростта му би му се сторило, че аз съм виновна за това. . . Как се разгневи, само като чу, че неотколе принцът те е гледал не без удоволствие!“ (II, 2, 4, 5, 6). И така общите черти са налице — подлудяване, гняв, ярост, разгневяване, помрачаване на разсъдъка, смъртна омраза към любовника на дъщерята, неодобряване на избора на дъщерята, допускане нейното доброволно участие в „играта“, проклятия и т. н.

И още няколко примера. Когато Брабанцио разбира, че загубва Дездемона, казва: „А покрай тебе, бисер мой, се радвам, че нямам други дъщери, защото след твойто бягство щях да ги държа в железни клетки“ (с. 592). Така реагира и Одоардо, когато разбира, че не може да вземе дъщеря си обратно. След като настояването му за нейното „отдалечаване от света, в някой манастир“ не е прието, той ще е спокоен, ако знае, че Емилия ще бъде в „затвор и тъмница“, а не в покварения дом на канцлера Грималди.

И тримата бащи са готови до смърт да отказват дъщерите си на „съблазнителите“. Брабанцио: „От все сърце ти давам туй, което, ако не ти принадлежеше вече, до смърт от все сърце ти бих отказвал“ (с. 592). За Одоардо загубената чест на дъщеря му е по-лоша от смъртта (IV, 7), той е готов да се бори с оръжие в ръка и да убие принца; с убийството на дъщеря си той е последователен до край — „Бащината любов не обича да дели грижите си“.

4. И накрая да насочим вниманието си към двигателите на действието в трите трагедии — *злодеите интриганти* Яго, Маринели, Сорини. Какво сходство виждаме в трите образа?

Яго и Маринели постигат целите си, като злоупотребяват с доверието на господарите си. Яго: „Не служа нему аз, а с него служа си за свои цели. . . Не могат всички господари да имат все служители без корист“ (с. 572). И двамата са „облечени в старателност и вярност“, но, както признава сам Яго, винаги си имат „едно на ум за себе си“, и двамата са хора „с пипе“ — изкусни интриганти, неуморни в своята изобретателност, най-активни през цялото време, водени от мисълта за мъст. Такъв е и Сорини. Яго иска да унизи Отело, Маринели — Апиани, Сорини иска да унищожи Фернандо. За тази цел и тримата измислят съвършени интриги. И Сорини е „с пипе“: сам признава, че е лъжец, „но умен съм лъжец. . . аз за живот и за наслади съм създаден и с всички средства трябва да постигна поставената цел. Достигна ли я — човек съм умен. Ако не — глупец, тъй съдят повечето хора“ (с. 334). И тримата организират хитро скроени засади — на Касио, Апиани и Фернандо, а след това играят ролята на спасители и приятели на нападнатите жертви. Преди това да добавим, че жертвите оказват съпротива, като преди нападението Касио и Апиани са взели известни предохранителни мерки: Касио носи под блузата си броня и убива Родриго, а Апиани държи под ръка готови пистолети и също убива един от нападателите. Съпротивлява се и Фернандо („той дълго се брани, но най-подир се повали“), който разбира, че шестимата му нападатели не са разбойници, а „хора, които искаха да ме убият. Че те не са разбойници, е ясно. От мен не взеха нищо, а само ме хвърлиха край пътя полумъртъв. . . Коварство е това! Предвиждам, че туй началото е само. . . А пък краят. . .“ (с. 302).

Покушението у Лермонтов се извършва по подобие на отвличането на Емилия Галоти. Сорини: „Хвърлете се с оръжие, във куп, и уж освободили

я със сила, по-скоро тук я доведете. . . Вземи наградата си отнапред (подава му кесия) и с другите я раздели. . . Върви“ (с. 336). И Сорини, и Маринели наблюдават отвличането през прозореца. Падрето коментира видяното: „Те! Същите! . . . Все пò се приближават. А ето и спасителите. . . страшна битка! Е, водят Емилия, насам я влачат. . . Тържество!“ (с. 337). Маринели до прозореца: „Маскирано лице препуска вече на кон покрай оградата — без съмнение, да ми доложи за успеха. . . Това е сам Анджело. Смелчага! . . . Трябва да е сигурен в работата си“. Маринели също дава кесия със злато на убиеца; принцът също така вижда от прозореца, че Емилия идва по алеята. Нека чуем сега как злодеите разиграват ролята си на приятели на жертвите. Яго: „Касио, тоз, който лежи убит, ми беше скъп приятел — защо се спречкахте?“; а на Монтано подлецът говори за Касио: „Обичам Касио и ще направя каквото мога, за да го спася от слабостта му!“, и след малко отново: „Отрязал бих езика си, преди на Касио той с реч да навреди“. След тази „защита“ Отело казва: „Разбирам, Яго, ти гледаш някак да смекчиш вината на Касио, от честност и от обич. . .“. Въпрос на Яго към Касио: „Чувайте, лейтенант, вие вярвате в приятелството ми, нали? . . . [съветът] иде от искрено приятелство и най-искрени чувства“. И накрая в монолога си: „И кой сега ще може да ми каже, че съм негодник, след като съм дал на Касио съвет тъй прям и честен. . .“

Ето го и Маринели пред Клавдия, която го подозира в убийство: „Аз бях открай време приятел на графа, негов най-доверен приятел.“ И по-късно пред принца и Одоардо: „Вие знаете, милостиви господарю, как силно обичах аз графа Апиани, как силно душите на двама ни изглеждаха срастнати една в друга“. На Одоардо се внушава същото: „Попитайте само вашата съпруга. Маринели, името Маринели бе последната дума на умиращия граф: и с един тон! с един тон! — И тоя страшен тон да не заглъхне никога в слуха ми, ако не употребя всичко, за да бъдат открити и наказани неговите убийци“ (V, 6).

Да сравним и представянето на злодеите като спасители. Яго два пъти отлично разиграва тази хитро замислена роля, като се „намесва“ в свадите, вика за помощ, „търси“ виновниците (621—622 и 705—706). За това си усърдие той чува топли думи от Монтано, Отело и Касио, като последният дори го нарича „честни Яго“ (с. 628).

Благодарност отправя и Клавдия, като иска дори извинение за резкия си тон: „О, ако заслужаваш благодарност: (с мек тон) — то, прости ми, честни човече!“ (III, 7). Принцът за Емилия: „Тя мисли, че се спасява от разбойници“. Когато Емилия влиза в двореца: „Благодаря ви. . . трябва да дойда с вас, елате, приятелю!“ А този „приятел“ е същият Батиста, прислужникът на Маринели, който „спасява“ девойката по време на нападението — затова тя го нарича още „почтен човек“, разправя, че „добри люде“ се притекли на помощ и т. н. Маринели я уверява, че принцът е „крайно разгневен“ от престъплението и търси злосторниците. Гневни са и виковете на Яго: „На помощ! Караул! Стой! Спрете! Прекъсвай!“ и т. н.

Тази нишка звучи у Лермонтов със същата сила. След отвличането испанката благодари на Сорини: „Спасителят ми! Ах! Отец Сорини, спасението си дължа не вам ли? Дано ви Господ награди тъй, както желала бих! . . . Спасител мой!“ (с. 338). И тя като Лесинговата Емилия разказва за похищението („в миг ме хванаха злодейци и вързана повлякоха ме нейде. . . Доброто дело доизкарайте до край! Кажете да ме отведат дома“).

Да сравним аргументите, с които си служат Яго и Маринели, за да убедят, че Дездемона и Емилия не губят от това, че ще бъдат взети от „втора ръка“. Нещастният Родриго, отчаян от любовта на Дездемона към мавъра,

решава: „Ще се удавя, и то веднага!“ (с. 596). Не иска да живее повече и принцът, когато научава, че обожаваната от него Емилия ще се омъжва за Апиани: „Забий меча в сърцето ми! . . . Тогава аз съм загубен! Тогава аз не искам да живея!“ (I, 6). И двамата нещастно влюбени търсят помощта на интригантите, като признават любовта си към двете девойки. Родриго: „А какво да правя? Срам ме е, че съм тъй хлътнал по нея, но нямам достатъчно добродетели, за да се боря“. Принцът: „Е, да, аз я обичам, обожавам я. Узнайте го най-сетне!“, и след малко: „Спасете ме, ако можете. . .“. Отговорите на Яго и Маринели са като студен душ за пламналите глави на влюбените. Яго: „Добродетели — краставици! . . . Хайде, бъди мъж! Щял да ми се дави! . . . Любовта на Дездемона към мавъра няма да трае дълго. Пък и неговата любов — също. Те бързо пламнаха и ще видиш как също тъй бързо ще угаснат. А на нея ще и се прииска нещо по-младичко. Щом му се насити, ще види, че е сбъркала в избора и ще ѝ дотрябва промяна. Затова си напълни кесията. Никакво давене. Избий си го от главата! По-добре да те обесят, защото си я имал, отколкото да се удавиш, защото си я нямал!“ (597—598). На молбата на принца за помощ, т. е. за сводничество, Маринели отговаря в същия дух: „Да ви спася? има ли много нещо за спасяване? — каквото сте пропуснал, милостиви господарю, да признаете на Емилия Галоти, ще го признаете на графиня Апиани. Стоки, които не можем да получим от първа ръка, купуваме от втора — и такива стоки от втора ръка нерядко са много по-евтини“ (I, 6).

Отец Сорини има същия богат „опит“ и затова съпротивата му се струва излишна: „Научил ме е опитът да не изпускам такъв благоприятен случай. . . Ни една девойка хубава до днес не е отбягвала от моите прегръдки. . . Не вярвам, че момиче би могло с такава упоритост да се брани. . . Мила моя! Не си струва тъй дълго да се браниш и да плачеш, да молиш. . . за да се признаеш победена. Не е било до днес, Сорини, да е отстъпил някому“ (с. 341, 342, 343, 346). Мащехата на испанката Емилия също така залага на свикването: „Старикът ще те излекува от пламенното ти бленуване любовно. Ще си поплачеш, ще се поизплашиш. . . докато страстта прогони ужаса — след туй ще мине всичко“. И тук се появява нишката за стока от „втора ръка“: „Когато му омръзне, той ще я омъжи със прилична зестра; и може би ще стане тъй, че да получи ръката на любимия Фернандо“.

Освен ролите на „приятели“ и „спасители“, както и на търговци на стоки от „втора ръка“, злодеите имат в репертоара си и ролята на „обидени“. Играта на Маринели на „обиден“ напомня на преструвките на Яго: „О, небеса! О, господи, помилуй! Напускам ви! На добър час! . . . опасно е да бъдеш прям и честен! Все пак поука взех: от днес сърцето другари не желае и да види, щом дружбата е майка на обиди!“ (с. 652). Научил за убийството на Апиани, принцът е разтревожен от перспективата да се откаже „от тоя час от всякакви намерения спрямо Емилия“ и обвинява Маринели. Но когато идва Орсина, метресата му, той е объркан и отново търси съвета на интригата: „Ах, Маринели! Та говорете, отговорете най-сетне! — Да не сте обиден, вие, който искахте да бъдете мой приятел? Обиден от една никаква размяна на думи? Трябва ли да ви моля за прошка?“ (IV, 2). Опит за сдобряване и отхвърляне на предишните обвинения прави и Отело, който възпира „обидения“ Яго с думите: „Не, стой при мене! Виждаш ми се честен“ (с. 652).

Дори и в „речевата зона“ на Яго и Маринели има няколко пресечни точки. И двамата например наричат героините „овчици“. Яго: „Сега, сегинка, в този миг, един дърт черен коч от африкански сой покрива беличката ви овчица!“ (с. 574). Маринели: „Разбира се, тя ще бъде като гръмната, като

види вълка при овчицата“ (III, 6). Както Яго нарича жена си „луда“ и иска да я отпрати, за да не се разкрие вината му („Ти луда ли си? Марш в къщи бързо!“), така и Маринели иска да убеди Одоардо, че Орсина е луда, „смахната“, и също така настоятелно иска да я отдалечи от двореца, за да не разбере Одоардо истината. У Лермонтов този детайл е по-слабо видим; Сорини представя девойката като „сестра монахиня“ и иска веднага да я отпрати от стаята, за да не се разкрие измамата.

И у трите трагици са близки моментите, когато се прави опит за убиване на злодеите. След разкриването на измамата Отело иска да убие Яго: „О, небе, защо гърмиш напразно и оставяш такива да живеят! . . . Гнусен изверг! (Нахвърля се срещу Яго)“ (с. 724). Ужасен и отчаян, принцът гледа трупа на Емилия, призовава господ, нарича злодея „дявол“ и също иска да го убие: „Клетнико! (дръпва кинжала от ръцете му.) Не, твоята кръв не бива да се смесва с тази кръв. Махни се, скрий се навеки! Махни се, казах. . . Господи, господи. . .“ и т. н. Алварец към Фернандо: „По-далече от очите ми, убиец! Доде си тук, кръвта ѝ ще тече. . . Махни се, дявол, от дъщеря ми! Сцената с опита на Фернандо да убие езуита е по-близка до Шекспировата; младежът се хвърля срещу Сорини и го ранява в ръката с думите „Умри!“ (с. 376). На разочарованието („Жив!“) падрето отговаря: „Да, жив — от мъките ти да се насладя!“, а Фернандо: „Бог ми е свидетел — исках да очистя от земята аз тоя звяр. . . И тъй, живей. . . презряна твар!“. Отело бива обезоръжен при първия си опит да убие Яго (с. 724), но прави втори опит: „Ако си дявол, няма да умреш! (ранява Яго)“. Раненият отвръща: „Кървя, но жив съм!“ Отело: „Не съжалявам. По-добре е жив. За мен умиращият е щастлив!“ Подобна е репликата на Емилия Галоти: „Този живот е всичко, що имат тия порочни люде“, а също и на Фернандо: „Дали да се нахвърля като тигър и всички в кръв в краката си да смажа? Но не! — Защо да ги лиша от бренния живот, от онова, що им е тъй скъпо?“ (с. 371).

Преди да разгледаме изобличаването на злодеите в трите трагедии, нека се спрем за малко на приликите между принца и Сорини. Сорини също е харесал „невинната“, „прелестната“ Емилия; трудно му е да носи „маската“ си и да прикрива чувствата си към нея. Подобно на принца и падрето се е отвърнало вече от предишната си любовница, „бургоската красавица“ (с. 282), и сега иска да „задигне дъщерята“ на Алварец: „Защо да ви повтарям все едни уроци? Харесва ми ужасно тя — горя в любов към нея! . . . Емилия ми доведете!“. Също като принца този езуит оправдава всички средства: „Страх, отрова, молби, пожар — употребете всичко, убийте майката, слугата и бащата, испанката ми само доведете. . . И всичко, всичко да се свърши потайно до щастливия му край“. Той настоява подобно на принца да се отстрани годеникът: „Ех, ако тази палава душа изпорти работата. . . Не! Преди това убийте него. Намерете го. . . На ум както ви дойде, с него се справете. . . Емилия ще дигнете след туй по-лесно“ (286—287). И Сорини, като принца седи на масата, отрупана с книжа, иска да пише, но при мисълта за Емилия се отказва: „(оставя ги) Не, не ми е нещо в ред! Кой би повярвал, в моите години, че бих се бил тъй тревожил и смущавал при чакане на хубаво момиче“ (с. 336).

Сходни са по-нататък и моментите на уговаряне на двете Емилии да останат за по-дълго време при похитителите. У Лесинг: „Вие и без това сте останала вече без дъх и сили. По-добре е да си починете и да благоволите да влезете в някоя стая, дето ще имате повече удобства“. У Лермонтов: „Емилия! трепериш цяла. Как дома ще можеш да се върнеш ти? — Сега? — ти тъй си слаба. . . Почини си тук по-дълго. . . остани при мен. . . Защо от щастие такова ме лишаваш? . . . Кой ще ти попречи ден, два, три, да си по-

чинеш тук?“ Лесинговият принц: „Подайте ми ръка и спокойно ме следвайте. . . Но побързайте, госпожице, за да видите, как всички тия страшни видения ще изчезнат завинаги. . . Елате, елате там, дето ви очакват радостите, които ще ви допаднат повече (отвежда я, не без съпротива)“. Улавяне за ръка използува и младият Лермонтов: Сорини (хваща я за ръката) Ела с мен. (Целува я). . . Старикът ще докаже, че от пламък не е лишен. . . Ела, ела. . . Върви, ти казвам. . . Върви, когато казвам, хубавичко слушай“.

Такава подкана, макар и лаконична, но затова пък неколкократна, се среща и у Шекспир. Отело: „Дездемона, да тръгваме! За ласки и поръчки оставен ни е, мила, само час (излизат заедно с Дездемона)“ (с. 596). Покъсно: „Хайде, Дездемона. (Излизат.)“, и още ведвъж: „А ние да си легнем, Дездемона. . .“ (с. 625).

Трите трагедии наближават към края си, който също е еднакъв: трите невинни девойки ще загинат, злочестите бащи остават да страдат. Но нали злото трябва да бъде изобличено? Сходствата и тук са налице. Да чуем няколко от яростните, изобличителни изблици на изоставената Орсина: „(изкряква високо) Принцът е убиец! (Тихо.) Принцът е убиец! Убиец на граф Апиани! — Погубиха го не разбойници (Фернандо казва същото — бел. авт., В. И.), а помагачи на принца! . . . Утре ще го кажа гласно на пазара. — И този, който ми възрази. . . , той е бил съучастник на убиеца“ (IV, 5). На Одоардо тя казва, че това не е „насилствено отвличане, а само едно дребно, коварно убийство“. Също така упорита в желанието си да разкрие виновниците за смъртта на господарката си е прислужницата Емилия, която вика срещу Отело: „Безумец! Луд! Какво, какво направи! Не давам пет пари за твоя меч! Ще те обадя, ако ще дори да ме убиеш двайсет пъти!“. Към мъжа си Яго тя отправя следните думи: „А, ето те! Добри си ги забъркал, щом върху теб убийците стоварват делата си. . . Ти казал си лъжа! Противна, долна, отблъскваща лъжа! . . . Аз няма да си спра езика, няма! Аз трябва да говоря. . . Туй е плод на твоя подъл донос! Злодей! Злодей! О, аз си знаех! Усещах го! Умишлено злодейство! О, подлост! Низост!“

Така вика и Лесинговата Клавдия: „О, убиецо! Страхлив, окаян убиецо! Недостатъчно храбър, за да убиеш със собствената си ръка, но достатъчно подъл, за да убиеш за удовлетворяване на чужда сласт: да накараш да убият! — Измет от всички убийци. . . Сводник!“

Лермонтовият Фернандо нарича Сорини звяр, презряна твар, злодей; такъв убиец заслужава „най-страшна смърт“ (376—377). И в „Испанци“ злодеянието става известно; старият евреин Моисей научава от негов познат, който „подслушал злодейците“ (слугите на Орсина също подслушват принца — бел. авт., В. И.) и разбрал, че Сорини „подкупил хора, та дъщерята на дон Алварец да му откраднат. Току-що повлекли негодниците жертвата на гибел. . . С момичето е свършено. . . Ах, жалко!“ (328—329). Прислужницата на Дездемона, както и графиня Орсина не обръщат внимание на заплахите, те трябва да изкажат гневното си възмущение (Маринели заплашва, че това разкриване може да струва на Орсина главата ѝ). У Шекспир: „То напира в мене! Не мога да мълча! Ще го изкажа свободно като северния вятър. . . — ще говоря!“ (с. 723). На обвинението в лъжа тя отговаря: „Кълна се, че не лъжа! Не, не лъжа! Не лъжа, господа!“. Орсина има подобна реплика: „Е, лъгах ли? . . . Безумка ли съм?“

В мотива на *изобличаването ще включим и момента на неспокойния сън*. Испанката на колене пред Сорини: „Но ако ти. . . , тогава — ще умра. При теб ще дойде мъченишката ми сянка и с бледни пръсти ще прогони твоя сън“ (с. 343). След убийството Сорини изпитва минутно колебание на съвеста си и си представя: „Но ако в нощта, ако пред мен се сянката ѝ мерне,

както говореше момичето, терзан, преследван, ако бъда вред от хладната ѝ, трепетна ръка, като от буйна съвест, и петното, ако, тъй кърваво, и ден, и нощ се мярка пред безсънните очи?“ (с. 358). Това напомня на монолога на Одоардо: „На мене стига това, че твоят убиец няма да вкуси плода на своето престъпление! Нека това го мъчи повече от престъплението! . . . споменът, че не е задоволил тази сласт, ще му вгорчи всички други! Окървавеният жених всяка нощ да довежда невястата пред леглото му, и ако той все пак простре сладострастната си ръка към нея, нека внезапно чуе подигравателния кикот на сатаната и да се пробуди“ (V, 2).

И преди да паднат завесите за последен път, да посочим *упованието в божия съд*. Лермонтовият герой разчита на себе си („на небесата нищо не очаквам, и нищо също тъй под небесата, душата ми жадува мъст“, с. 349), но хванал Сорини за гърлото, казва: „не вярвай, че бих се бавил да те пратя там, където божи съд очаква подобните на тебе“. Преди това той пак казва същото: „Узнай ми клетвата: ний стоим пред Бога“, „За сетен път, пред ада и небето. . .“ На Одоардовата увереност, че бог иска смъртта на дъщеря му от бащината ръка („Ах! Той иска моята ръка, иска я!“) прилича тази на Фернандо („Боже! И тъй, убиец искаш ти да бъда!“).

На божията справедливост се осланя и Одоардо, когато след убийството на дъщеря си се обръща към принца: „А после там — ще ви чакам пред съдника на всинца нас!“. Да чуем за последен път и вика на Отело след убийството: „Там горе, пред съда, тоз образ твой ще ме низвергне от небето в ада, където бесовете ще ме сграбчат!“

Какво остава да се добави? Че вън от обсега на сравненията остана цялата „еврейска“ линия на сюжета на „Испанци“, която следва твърде плътно тази на Лесинговия „Натан Мъдри“; че в „Испанци“ младият Лермонтов разработва отделни моменти и под влияние на „Отело“ (не споменахме например сходството в обещанието за мъченията, които очакват Фернандо — с. 354, 359—360, и Яго — с. 727, 729), както и на „Хамлет“ („По-хубаво иди във манастир, иди в обител — скрий се от света“; репликите на двамата гробари, 380—381, и т. н.).

И така дотук бе направена само първата крачка; остава да се изтъкнат различията, промяната на внесените елементи, самобитното в трагедиите на Лесинг и Лермонтов, но всичко това би ни извело извън обсега на нашата работа, която е с броени страници. Скромната ни цел бе да спестим едно от началата към всяко по-обширно изследване на паралелите Шекспир—Лесинг, Лесинг—Лермонтов, както и към по-голяма студия за сложната зависимост в сравнението Шекспир—Лесинг—Лермонтов.

Von Shakespeare über Lessing bis Lermontow

Velizar Iliev

(Zusammenfassung)

Daß Lessing Shakespeare sehr hoch eingeschätzt hat, ist genug bekannt, um noch mal analysiert zu werden — im Falle ziehen wir nur die konkrete Äußerung über „Othello" in Betracht: Lessing hat die Tragödie dreimal erwähnt, indem er ihr besondere Aufmerksamkeit schenkt und ihren hohen Wert betont. Weniger bekannt ist Lessings Einfluß auf den jungen Lermontow („Die Spanier"). In der vorliegenden Arbeit unternehmen wir den Versuch, die drei Tragödien „Othello", „Emilia Galotti" und „Die Spanier" (1830) parallel zu vergleichen, wobei als Grundlage und Ausgangspunkt eben dieser unbestrittene Einfluß (Shakespeares auf Lessing, Lessings auf Lermontow) dient. Im Laufe der Forschung wird jedoch deutlich, daß Lermontow einige Momente auch von „Othello" schöpferisch rezipierte.

Es sind vier Leitmotive verglichen, die in den drei Tragödien genug ähnlich klingen, um außer aller Acht gelassen zu werden: 1. Die frommen und tatenlosen Töchter; 2. Die Verführung der drei Jungfrauen; 3. Die väterliche Eifersucht; 4. Die drei Intriganten-Meuchelmörder und deren Entlarvung. Die Ähnlichkeit, die sehr oft, sogar durch textuelle Übereinstimmung, überraschend wirkt, erlaubt uns, zu der Schlußfolgerung zu kommen, daß es sich um einen literarischen Einfluß handelt: Lessing ist von Shakespeare und der junge Lermontow von Lessing und Shakespeare beeinflußt.

Dieser Versuch kann jedoch die notwendige Unterscheidung nicht einschließen — er ist nur der erste Schritt zu einer umfangreicheren Abhandlung über das Problem „Shakespeare, Lessing, Lermontow".

За видимите и невидимите белези на едно творческо общуване (Иван Вазов и Ян Неруда)

Величко Тодоров

На пръв поглед историята на контакта с оглед на досегашните проучвания е завършена и неговият сумарен образ изглежда дорисуван. Тази история води началото си от амбицията на няколко поколения български и чешки литературни историци, за които изследването на приема и интереса към Иван Вазов в Чехия, както и установяването на присъствието и влияние то на Ян Неруда в България беше и остава не само научен, но и патриотичен дълг[1].

В рамките на българо-чешката литературна близост проблемът за отношението на Вазов към Неруда е един от средищните и това ни задължава да използуваме хоризонталните му измерения (контактологичните връзки) в друга посока. Съществуващата литература по въпроса ни подтиква към преоценка на някои моменти от творческото общуване на Вазов с Неруда и, от друга страна, ни дава възможност да разгледаме доказаните вече допирни точки във вертикален (контактно-типологически) план.

Извън Вазовите лирически и белетристични творби, в които чувството на поета към Русия се обособява като един от главните тематични комплекси, а реминисценциите, мотивите и образите, картините и отзивите за историята и културата на другите славянски народи заемат периферно място, друга ярка и до известна степен по-систематична и целенасочена (що се отнася

[1] Д е й к о в а, О. Ян Неруда у нас. — В: Сборник Българско-чехословашка взаимност. С., 1930, 148—168; P á t a, J. Jan Neruda a slovanský svět. — In: Jubilejní poznámky a doklady, V Praze, 1934; P á t a, J. České pisemnictví v bulharske Chrestomatii Vazova — Veličkova r. 1884. — In: Sborník prací věnovaných profesoru Dru Václavu Tillovi k šedasátým narozeninám. Praha, 1927; Г е о р г и е в, Е. Българи и чехи в епохата на тяхното Възраждане. Ч. II. — Год. Соф. унив., Филол. фак., т. XLVIII, 1952—1953; Г е о р г и е в, Е. Иван Вазов и Чехия. — В: Литературознание с повече измерения. С., 1974, 125—135; Г е о р г и е в, Е. Разпространение и влияние на чешката литература в България в епохата на Българското възраждане. — В: Чехословакия и България през вековете. С., 1963, 261—316; У р б а н, З. Отношението на Иван Вазов към Чехия и към чешката култура. — В: Чехословакия и България през вековете, 361—381; U r b a n, Z. Z dějin česko-bulharských kulturních styků. Praha, 1957. U r b a n, Z. K otázce ohlasu díla Jana Nerudy v Bulharsku. — Česká literatura. Ročník 23, 3, 1975, 254—259; H r o n k o v á, D. Počátky pronikání díla Ivana Vazova do Čech. — В: Българо-чешката дружба в литературата на XIX в. С., 1975, 169—190; П а в л о в, И. Рецепция на чешките реалисти в България. — В: Българо-чешката дружба в литературата на XIX в. С., 1975, 169—190; Б е х и н ь о в а, В. Защо Иван Вазов стана общоизвестен писател в славянските страни.—В: Иван Вазов. Сборник по случай 125-годишнината от рождението на писателя. Пловдив, 1976, 285—293.

конкретно до западнославянските литератури) изява на славянското съзнание у Вазов откриваме в неуморната му пропагандаторска и популяризаторска дейност на преводач, редактор и критик. Темата не е нова в литературата за Вазов и ако сега се връщаме към нея, то е, защото искаме отново да проверим възможностите за пряко (или косвено) влияние на Неруда върху Вазов.

След „Българска христоматия“ (1884), която датира запознанството на Вазов с Нерудовата поезия, представата на българския читател за славянския литературен живот Вазов решава да допълни на страниците на сп. „Зора“. По този повод той пише: „Впрочем „Зора“ ще следи за литературното движение в европейский, а особито — славянский мир, като дава съобщения за него, а в случай — ще печата и хубави неща от славянските литератури.[2] Тъй като по това време сбаче поради липсата на сътрудници и напрегнатата политическа атмосфера в Източна Румелия не му се отдава подобен случай, материал и подтик за реализирането на тази идея Вазов намира в Русия, където емигрира през втората половина на 80-те години.

Не без значение за нас е беседата му с руския славист Андроник И. Степович по време на тържеството по случай 900-годишнината от покръстването на русите, състояло се на 15 юли 1888 г. в Киев[3]. Важно място в славистичните проучвания на Степович е заемала чешката литература: до срещата си с Вазов той вече е издал една христоматия с разбори на текстове от чешки писатели и очерк по история на чешката литература, а в първа книга на „Славянская Беседа“ от 1888 г. той е публикувал в свой превод три арабески от едноименния сборник на Ян Неруда — „Byl darebákem!“, „Josef harfenista“, „Blbý Jóna“, както и преводи на Вазови произведения[4].

Сборникът на Степович е направил силно впечетление на Вазов и покъсно в сп. „Денница“ той дава за него кратък отзив: „Озаглавеното издание има за задача запознаването русското общество с литературното движение у славянските народи, в това число и българският, чрез превеждането произведения из книжнините им.“[5]

Чрез преводите на Степович Вазов е получил конкретна представа за прозата на чешкия реалист, а това проличава и от обширния портрет, който прави на Неруда във връзка със смъртта му: „Белетристиката в Чехия благодарение на Неруда получи нови форми и ново съдържание — истинска епоха в тая област на литературата създаде сбирката му „Арабески“, излязла през 1864 г. Тия „Арабески“ са същински маргаритки в литературното творчество; те са ред очерки и етюди, които се отличават с голяма наблюдателност и са взети из живота на Прага. . . В тия мънички очерци, написани на превъзходен език, открояват се като живи, характерни типове, изрисуват се картинки от столичния живот, пълни с истинска поезия и проникнати от тънък хумор, който е отличителна черта в таланта на Неруда. С особена любов той рисува живота на сиромасите. Тук неговото перо печели удивителна сила и прави читателя да преживява сам участта на героите, да дели скръбта им и радостите им.“[6] От друга страна, концепцията на сборника на Степович актуализира Вазовата идея за запознаването на българския читател със славянските художествени достижения. Но дали с това се изчерпва съдържанието на този контакт?

---

[2] Вазов, И. Събр. съч. Т. XXI. С., 1979, с. 54.
[3] Вълчев, В. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, 294—295.
[4] Урбан, З. Отношението на Иван Вазов. . ., с. 377.
[5] Вазов, И. Събр. съч. Т. XX. С., 1979, 58—59.
[6] Пак там, с. 176.

От писмата на Вазов до Ст. Костов и С. Бобчев, изпратени през пролетта на 1888 г.[7], става ясно, че след привършване на работата по „Под игото" писателят е замислил „цял цикъл разкази по новий ни политически и обществен живот, погледнат от разни страни". Тези творби, наричани от автора ту повести, ту разкази, според него не ще са „повторение ни на „Митрофана", ни на другите ми прозаически работи. . . Те имат по-художествена виработка и по-реалистически и трезви задачи. . ." А пред И. Шишманов Вазов по-късно уточнява кои произведения влизат в замисления цикъл: „Първите ми разкази в „Денница" („Дядо Нистор", написан още в Одеса, „Златната планина", хумореска, „Изборът", в който описвах впечетленията си от Сопот под името Данчев, „Сладкодумен гост на държавната трапеза", „Тъмен герой", „Епоха-кърмачка на велики хора", писани също в Русия, и др.) се четяха с увлечение. . ."[8]

С написването на „Под игото" Вазов притваря прозорците на възстановяваната в продължение на повече от десетилетие сграда, в която свободолюбивият и юначен дух на българския народ бе приет като в пантеон. Още в Одеса той подрежда тухлите за новата постройка, в която ще домакинствува сатирата. Несъмнено корените на тази промяна (въпреки съществуващите преди и след нея изключения), в резултат на която монументалното се измества от калейдоскопичното, величавото от делничното, ведрият хумор от гротесковия образ, а разказът става водещ жанр, се крият в динамичния политически и социален статус на следосвобожденската ни действителност. От друга страна, новата гледна точка на писателя и промененият му почерк са израз и на неговата творческа индивидуалност.

Като имаме предвид тези специфични причини, не можем да разглеждаме интереса на Вазов към Нерудовите арабески като случаен. Естествено на този етап трудно бихме могли да допуснем някакво пряко влияние и от хронологическата съпоставимост на прелома в светоусещането на Вазов и запознаването му с прозата на Неруда едва ли би могло да се изведе реален паралел. Но това не е и нашата цел. Съпоставката на Вазовите разкази, писани (или замислени) в Одеса, и „Арабески" на Неруда ни подсказва, че те са типологически близки, но в същото време и се различават.

За да постигнем същността и своеобразието на сравняваните произведения, би трябвало най-напред да отговорим на въпроса, какви задачи си поставят двамата автори чрез тях. Сходните социално-икономически условия в Чехия (през първите две десетилетия след Баховата реакция) и в България (през двадесетте години след Освобождението), концентрирали в себе си механизма на капиталистическото развитие, налагат пред Вазов и Неруда дилемата за смъкването на неговата маска и публичното осъждане на пороците му. Разочарованието от действителността, времето на „загубени илюзии" и на „живо погребани" намира израз най-напред в лириката на двамата творци. Но докато Неруда преминава някак неусетно, не без помощта на фейлетона, към генерализирането на този проблем в прозата си, Вазов е принуден да се върне към спомените си и едва след апотеоза на национално-освободителните борби пристъпва към разкриването на съвременните нрави като белетрист.

Това относително забавяне по пътя от синтетичните характеристики до аналитичния подход към действителността безспорно се дължи на сложната политическа и идеологическа обстановка в България преди и след Съединението и наред с различията в социално-класовия произход и естетическа-

---

[7] Вазов, И. Събр. съч. Т. XXI, с. 80.
[8] Шишманов, И. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 120.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

та концепция на Неруда и Вазов води неизбежно и до някои отлики при решаването на горепосочената задача.

Неруда иска да изучи „образите на хората, живеещи в различни условия", а Вазов — „новий ни политически и обществен живот, погледнат от разни страни". Писателите сами ни улесняват в успоредяването и поляризирането на своите художествени замисли. И двамата се насочват към градските слоеве, но в центъра на арабеските е поставен човекът, неговото социално-битово ежедневие, контактите му със заобикалящата го среда, а в разказите на Вазов главно място заемат доказателствата по обвинителния акт срещу обществото като цяло, макар че и той в „Тъмен герой" основополага в българската литература образа на обикновения човек, на неудачника. И в арабеските, и в разказите се срещаме с конкретни конфликти и с конкретни лица, но героите на Неруда в повечето случаи въпреки осезателната авторова намеса се разкриват чрез своите постъпки, а Вазовите — в монолози и чрез многобройни ремарки, тъй като действията им все още (с малки изключения) илюстрират физическото, а не психологическото присъствие и развитие. Оттам и фабулната пищност в сравнение с максималната концентрация в арабеските.

Отдалечеността на Вазов от центъра на събитията не му дава възможност да осъществи докрай своя цикъл разкази, но идеята за вътрешно свързани в идейно-тематично и стилово отношение разкази обсебва все повече творческото съзнание на писателя. Преди да анализираме нейната реализация в „Драски и шарки" и преди да продължим съпоставката между новите разкази на Вазов и Нерудовите арабески обаче, трябва да се спрем по-подробно на един малко известен момент от творческото съприкосновение на Иван Вазов с творчеството на Ян Неруда.

Завърнал се в България, Вазов решава да продължи издаването на „Зора", но вече под друг наслов — „Денница". Облика на новото списание определят оригиналните художествени произведения на български автори, а от преводните в първата годишнина най-много място е отделено на западнославянската проза. В писмо до К. Кръстев преди започването на „Денница" Вазов пише: „. . . във всеки брой ще има по една повест от литературата на западните славяни"[9]. Можем да кажем със сигурност, че дванадесетте книжки на „Денница" от 1890 г. стават действително най-солидната за времето си трибуна на западнославянските прозаици у нас. Преведени са творби от Х. Сенкевич, С. Чех, О. Костенецки, Л. Струпежницки, както и откъси от сръбската и хърватската литература.

В девета книжка на „Денница" е публикувана и арабеската на Ян Неруда „Blbý Jóna" под заглавието „Йона Дивакът". В своята студия „Отношението на Иван Вазов към Чехия и към чешката култура" проф. З. Урбан посочва, че преводачът Вазов, скрит зад инициала „Ц-в", не е изходил от оригиналния текст, а от превода на Степович[10]. На проф. Урбан дължим и единствения засега опит за тълкуване на „Йона Дивакът" като импулс за написания по-късно Вазов разказ „Цончовата мъст", публикуван в ноемврийския брой на списанието: „Никак не изненадва и изборът на една от трите преведени от Степович арабески, тъй като смахнатият Йона, представен ни от Ян Неруда с такова съчувствие и така дълбоко човечно, е роден брат на Вазовия малоумен Мунчо от повестта „Чичовци" (1885) или от романа „Под игото" и особено на Цончо от разказа „Цончовата мъст" (1890) — разказ, близък до творбата на чешкия писател с подчертаването на силата и трагич-

[9] Вазов, И. Събр. съч. Т. XXI, с. 129.
[10] Урбан, З. Отношението на Иван Вазов. . . , с. 379.

ността на емоционалния мир на слабоумния. Тъй като „Цончовата мъст“ излиза в сп. „Денница“ само два месеца след обнародването на превода на „Blbý Jóna“, може дори с положителност да се предположи, че един от поддиците да напише този разказ Вазов е намерил именно у Неруда.“[11]

На разказа „Цончовата мъст“ е отделено сравнително малко място в нашето вазововедение: по-подробно го анализира единствено М. Арнаудов, за когото интересът на Вазов към слабоумния герой е привлечен от неговата „сърдечна драма“[12]. В повечето случаи било поради липса на „пътеуказатели“ към замисъла на творбата, било поради самотността на появата ѝ или поради факта, че остава некласифицирана в подходящ тематичен кръг, за нея само се споменава, че съществува. Откритието на проф. З. Урбан обаче ни дава възможност да реабилитираме този разказ на Вазов по пътя на сравнението — по сходство и по контраст.

М. Арнаудов посочва, че в отзива си за една пиеса от Шьонер, в която героите били идиоти, Вазов бил заявил: „Не обичам грозни сцени, в които душата се изтезава“[13], а в изповедта си, записана в семейния албум на И. Шишманов, на въпроса: „Кой порок мразите най-много?“ — Вазов не се двоуми: „Грозотата!“[14].

И творчеството на народния поет, в което стремежът към хармония в човешките отношения е един от основните двигатели, категорично неутрализира присъствието на патологичното у човека. И ако все пак тук-там (най-вече в прозата) това правило се нарушава от появата на епизодични герои от този род, то причината за това се корени или в сюжетно-композиционното, или в идейното решение на конкретната ситуация и постъпка. Така например образът на Мунчо в „Чичовци“ е дотолкова нужен на Вазов, доколкото чрез него той засилва комичния ефект при срещата на малоумния със загубилите ума и дума злополучни бегълци в пещерата (аналогично е решението на автора и при срещата на Хрисантов с един от своите избиратели в разказа „Кандидат за Хамама“). Друга е вече ролята на Мунчо в „Под игото“, където анормалното поведение на манастирския идиот е обмислено в идеен план[15].

Можем ли в такъв случай да се съгласим с проф. Урбан и да приемем, че Йона е „роден“ брат на Мунчо? Едва ли предлаганото родство между тези двама герои би могло да се обоснове върху нарушената им психика и този външен белег да се превърне в свидетелство за тяхното типологическо сходство, тъй като вътрешната подбуда на двамата автори при обрисуването на споменатите лица е твърде различна. Неруда съзнателно изследва в своите арабески (а преди това и във фейлетоните си) „дъното“ на пражкото общество и търси необичайни (както за живота, така и за литературата) конфликти и ситуации. Ето защо гротеската и хиперболата в арабеските са едни от основните средства за социално типизиране. Чрез тях Неруда надниква в нараненото човешко съзнание и превръща болезнените му усещания в протест срещу социално-икономическото угнетяване и морално-етичното деформиране.

Въпреки че разполага с определен брой сътрудници, през цялата 1890 г. Вазов се измъчва от мисълта, че един ден списанието ще осъмне без мате-

---

[11] Пак там.

[12] Арнаудов, М. Иван Вазов. Живот и дело. С., 1944, 184—185.

[13] Пак там, с. 184.

[14] Шишманов, И. Иван Вазов. Спомени и документи, с. 431.

[15] Цанева, М. В търсене на героя. Иван Вазов на прелома на две епохи. С., 1979, с. 46.

риали. А на авторитета на „Денница“ писателят е държал много. Не случайно К. Кръстев се отзовава така ласкаво за изданието на Вазов: „Ако има нещо, което да е в състояние да накара българската публика да прости 4-годишното мълчание на г. Вазова, то е само „Денницата“ и нейното съдържание и „Под игото.“[16]

Но тази грижа на Вазов за списанието естествено е водела и до публикуването на някои негови разкази, „сковани“ само и само, за да се попълнят колите на следващия брой — например разказа „Младен“ („Бикоглав“). Някои от преводите в „Денница“ носят печата на буквалистичния и малограмотен подход към оригинала, което е тласкало писателя и към самостоятелен преводачески труд. Самият Вазов не е много ласкав към преводачите в България по негово време: „. . . защото са намерили село без кучета и се надпреварват в немарливост и недобросъвестност. . .“[17]

Ако съберем известните факти и прочетем Нерудовата арабеска и Вазовия разказ, действително ще трябва да се позовем на проф. Урбан и да приемем, че по всяка вероятност импулс за „Цончовата мъст“ Вазов е получил при прочита или превода на Нерудовата арабеска „Йона Дивакът“. Но нека видим как нашият писател разработва този импулс, защото, ако изключим ръкописите (или замислите) на разказите, създадени в Русия и отпечатани в първата годишнина на „Денница“, от написаните Вазови творби през 1890 г. особено място заема единствено „Цончовата мъст“.

Прочитът на двете произведения показва, че приемственост между сюжетите има. Тя се изразява в избора на героите, в тяхната временно-пространствена и регионална определеност, в желанието на писателите да ни разкрият душевността на обидените от природата и хората същества; в авторовото отношение, в пренебрегването на характерите в полза на чувствата и състоянията. Но анализът на „Цончовата мъст“ ни убеждава, че сюжетът му не е производен от „Йона Дивакът“ (въпреки че Вазов превежда погрешно заглавието — blbý на чешки означава слабоумен, малоумен, глупав, а и Йона далеч не се държи дивашки — и сякаш с неточно употребеното определение ни загатва за скорошната поява на дивака Цончо!). Как е станало така, че писателят е създал едновременно толкова близка и същевременно различна от оригинала творба?

Неруда в „Йона Дивакът“ освобождава композицията и опростява до минимум сюжета, Вазов съзнателно търси сюжетната острота, което обуславя и наличието на други осакатени от съдбата герои в разказа. Тук се срещаме с образа на кокетната Ненка — „друга една сиромашка отвержница на природата с крив кръст, криви рамена и куца“, споменава се и за Дося просяка — „едно момче епилептик и парализирано в устата, което се храненше от милостиня при черковите врата“. Сякаш в този разказ Вазов умишлено прекрачва границата на своята художествена система, недопускаща приоритета на патологията в нито едно друго произведение на писателя, и самият той е принуден да увенчае калпавото тяло на Ненка с хубава глава не само поради композиционни съображения. И в двете творби пряката подбуда за трагичния край на героите идва от съмнението и разочарованието, от усещането, че в крайна сметка са пренебрегнати — Йона от сестра си, а Цончо от Ненка — от едничките същества, в които те безкрайно са вярвали и обичали и които са единствената опора на техния емоционален живот. Но макар и да имат сходен обект, преживяванията на Нерудовия и Вазовия герой са твърде различни.

---

[16] Вазов, И. Събр. съч. Т. XXI, с. 422.
[17] Пак там.

Трагизмът у Неруда не води началото си от конфликта между героите, а от съзнанието за лошо устроения живот. Ето защо при него дълбокото съдържание на разказа не се корени в сюжета, а в общата лирическа атмосфера на повествованието, в което личното страдание и самоубийството на Йона глупака остават някак незабелязани, встрани от вниманието на автора и читателите. А при Вазов трагичното произтича от сюжетното напрежение, от стълкновението между героите, от страстната натура на Цончо, който в своята ревност решава жестоко да отмъсти. Но двете части на Вазовия разказ са художествено несързамерни и само комичното несъответствие между апатичния идиот — „всегдашен увеселител на децата“ — и породилия се у него животински инстинкт поради накърнена гордост съединява техните брегове и укрепва вътрешната органичност на творбата. Ето защо, макар и в края на разказа авторът да изчерпва същността му само с „героизма на любовта“, според нас създадената от него трагикомична настроеност пародира преди всичко „жестоката охота“ за мъст и „ровенето“ в душата на героя.

Виждаме, че импулсът, получен от Неруда, не сближава възпроизведените в „Цончовата мъст“ ситуации и герои с тези от художествената тъкан на оригинала. Българският писател обогатява структурата на своя разказ по специфичен начин. Сходството между двата разказа не включва в себе си авторовите художествени концепции, а само външни белези. Тук естествено трябва да отчетем и нееднаквите възможности, които предлагат арабеската и разказът за развитие на характерите, сюжета и композицията.

И като не преувеличаваме аналогиите и различията между „Йона Дивакът“ и „Цончовата мъст“, ще си позволим да коригираме проф. Урбан и да определим Йона не като „роден“, а като „доведен“ брат на Цончо, тъй като последният не е подражание, нито претворяване и адаптиране на българска почва, а нов функционален образ, който ни подготвя за извършената по-късно метаморфоза в „Павле Фертигът“ и хвърля допълнителна светлина върху начина, по който Вазов тълкува и осмисля опита на чуждоезичната литература.

Типологически сходни в идейно и художествено отношение с Нерудовите арабески са и Вазовите „очерки от столичний живот“, събрани в „Драски и шарки“ (1893, 1895). Тази съпоставка се налага не само въз основа на създадения вече контакт. Тя е и опит за доизясняване на изказаното от Д. Ендлер лаконично предположение в кн. 4 на „Литературна мисъл“ от 1971 г. „Обединявайки късите си прозаически творби в тематично единен сборник, Вазов създава почти цялостна картина на тогавашния многолик столичен живот. Може би книгите на Ян Неруда „Арабески“, „Малострански разкази“, неговите очерци и етюди, „зети из живота на Прага, чеката столица“, за които Вазов тържествено се изказва, да са поощрили Вазов и той от своя страна да обрисува в цялостен цикъл от разкази живота в българската столица.“ (с. 68).

И арабеските, и очерците провокират със своето съдържание и форма литературните вкусове на времето. Своето социологическо изследване на съвременния живот Вазов и Неруда започват безспорно не без влиянието на „физиологическия“ очерк, характерен за натуралната школа в руската литература от 40-те години на XIX в., но с оглед на своеобразните социално-политически условия и творчески индивидуалности двамата писатели намират независимо един от друг свой път при отчитането на резултатите от изследването. Генетическата връзка с Гоголевата белетристична школа проличава най-добре в интерпретирането на градската проблематика. Но докато Неруда (с малки изключения) съсредоточава действието в живопис-

ния пражки квартал Мала Страна, разглеждайки преди всичко взаимоотношенията между нейните обитатели, Вазовите „драски и шарки“ рисуват столичния живот в повече измерения — политическо, социално, нравствено и интимно. Това, както и характерите на сюжетите, оказва влияние и при избора на изследователската мярка — Неруда се спира на арабеската и развива жанра на социално-битовия разказ[18], а Вазов използува очерка, създавайки по този начин разказа критико-сатирично изобличение[19].

В техниката на повествованието също се забелязват някои отлики, въпреки че повечето от разказите са писани от първо лице и писателите в двата случая изхождат повече от собствените си наблюдения и преживявания. У Неруда, както вече споменахме по-горе, в сравнение с Вазов героите по-често вземат думата. А това вече води до създаването на една побогата поетика на персонажите в арабеските независимо от свиването на сюжета и привидното отстраняване на жизнените епизоди от социално-политическите конфликти на времето. Вниманието на Вазов е насочено преимуществено към отделните случки и събития, обединени от главния герой; към оголването на политическите и морални язви по публицистичен път. Но и драските и шарките, с които Вазов скицира контурите на персонажите си, в някои случаи са достатъчни да възприемем цялостно образите.

Монологичното повествование у двамата автори ги довежда до максималната експлоатация на късия разказ и до циклизирането на творбите, до обединяването им по тематичен и художествен признак. И ако С. Игов с основание смята „Драски и шарки“ за „своеобразен репортажен роман“[20], то и Нерудовите арабески попадат донякъде под това определение. Свързващото звено е белетризирането на авторовите репортажи от сюжетния терен — у Неруда в аналитико-психологическа, а у Вазов — в аналитико-обяснителна светлина. Очевидните сходства и съществени различия между Вазов и Неруда в това отношение предлагат на литературния теоретик за обсъждане проблема за ролята на автора репортьор и на журналистическата белетристика при утвърждаването на критико-реалистическия метод в творчеството на Иван Вазов.

Доказаният контакт и предлаганото от нас сравнение между Нерудовите арабески и Вазовите „Драски и шарки“ на типологическа основа са само общи ориентири в поставената проблематика, но създават предпоставки за по-цялостното разглеждане на въпроса за отношението между съпоставяните автори. Монолитността и продължителността на Вазовите и Нерудовите творчески изяви, изключителните размери на жалонирания от тях национално-литературен релеф, общодемократическият и общохуманистичен патос на делото им ни насочват към разясняване на въпроса за сходството във функциите, които изпълняват Вазов и Неруда в националния литературен процес, и към проблема за закономерната им поява при утвърждаването на критическия реализъм в българската и в чешката литература.

---

[18] Соловьева, А. П. Ян Неруда. Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. М., 1963, с. 187.

[19] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 1. С., 1977, с. 499.

[20] Игов, С. Към романа (Йордан Йовков и историята на българския роман). — Пламък, 1970, № 16, с. 77.

On the Visible and Invisible Features of a Creative Contribution (Ivan Vazov and Ian Neruda)

Velitchko Todorov

(S u m m a r y)

A reassessment of the existing views and opinions of Ivan Vazov's creative contacts with Czech writer Ian Neruda's fiction has been made in the paper. Neruda's "The Arabesque" and "Jona, the Idiot" and Vazov's short story "Tsontcho's Revenge" ("Tsonchovata Must") have been analysed on a comparative basis. An attempt has been made at revealing the autonomy of Vazov's work with respect to Neruda's, despite the already proved dependence of the former on the latter. This fact sheds additional light on the way Vazov had interpreted and rationalized foreign literary experience.

In conclusion, some problems concerning the function of journalistic fiction in consolidating the critical and realistic method in Ivan Vazov's and Ian Neruda's creative work have been offered for additional examination and study through a typological comparison between Neruda's "The Arabesque" and Vazov's "Sketches" ("Draski i Sharki").

„Миг“ от Димчо Дебелянов и „Конь блед“ от Валерий Брюсов

Илиана Монова

Основен емоционално-психологически център в лириката на Димчо Дебелянов е чувството за бездомност и самотност. Това чувство определя доминиращото настроение и позицията спрямо света и себе си в цялото творчество на поета, то определя спецификата на създаване и движение на мотивите. Затова и централно място заемат мотивите за самотността и бездомничеството. Въпреки че съществуват и при други поети — съвременници на Дебелянов, въпреки взаимните влияния и общото за всички влияние на символизма при този поет присъствието им е *жизнено мотивирано*. Докато при повечето негови съвременници мотивите за самотността и бездомничеството присъствуват предимно като символистично влияние и много малко — като откровение, при Дебелянов присъствието им е предимно резултат на дълбоко лично откровение и на жизнен път, а на второ място и в много малка степен — на символистични навеи.

Чувството за бездомност и самотност при Дебелянов блика почти от всяка творба. Бездомността и самотността са взаимно обусловени; те преливат една в друга в цялото му творчество, за да звучат по-силно, по-нюансирано и богато, с мощна сугестивна сила. Усещането за самотност и безизходност съществува в семантичната основа на всички мотиви и образи на поета, то им придава характерен цвят, специфичен отпечатък. Но пресечна точка, синтезиран израз на страданието, самотността и разочарованието, които насищат творчеството му, е стихотворението „Миг“ — своеобразен тематичен, емоционален и психологически център в лириката на поета. Стихотворението е писано през 1914—1915 г. и отпечатано в сп. „Съвременна илюстрация“ през 1915 г. Виждаме, че това е една от сравнително късните творби на поета, написана година-две преди смъртта му (както е известно, Дебелянов е убит на фронта през 1916 г.). Като че ли горчивите разочарования, отчаянието, отрицателните емоции, които животът твърде често му е поднасял, са се натрупвали и сгъстявали постепенно през неговия жизнен път, за да избликнат с такава болка, с такава сила в тази късна негова творба. „Миг“ е дълбоко откровение за драмата на личността с възвишени пориви, чужда на тълпата и неразбрана от нея, обградена с отчужденост и безразличие. Ето защо един по-задълбочен анализ на това стихотворение ще ни потопи в душевния свят на поета, ще ни помогне да го усетим и разберем по-пълноценно, ще ни направи съпричастни към неговата голяма душевна драма.

Цитираме стихотворението:

Дали се е случило някъде — не помня,
не знам — ще се случи ли. . . Тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна
на някакъв град огрешен и позорен.
Над мене, замръзнало в мисъл безумна,
небето немееше странно далече,
а долу се носеше музика шумна
от стъпки, от смях и преплетени речи.
Но горди и сластни очи не зовяха
на уличен пир моите жажди смирени —
мъжете там хилави воини бяха,
жените — отвъргнати, неми сирени. . .
В миг глуха вълна над града се пронесе,
в миг всичко в заглъхналост странна потъна,
аз сетих и страх, и молитви в сърце си
и видех света като пропаст бездънна.
Незрими води, с глух и таинствен ромон,
заляха съня на безбрежия неми
и нямаше там ни надежда, ни спомен —
и нямаше там ни пространство, ни време. . .
И с поглед стъмен от предсмъртна замая
аз плахо превил колена прималняли,
помислих, че някакъв глас ще вещае
незнаен завет из незнайни скрижали,
че някакъв бог умилен ще разкрие,
след толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй горд и надвластен, а ние —
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!
Напразно, уви! — Невъзпламнал угасна
великият миг на великото чудо,
нов суетен стрем из тълпата ме тласна,
мечтата смени безпощадна пробуда —
и ропот, и смях в тишината нахлуха. . .
„Пиян е, безумен е!“ — някой прошушна. . .
Аз станах. — Небето бе празно и глухо. . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно-бездушна.

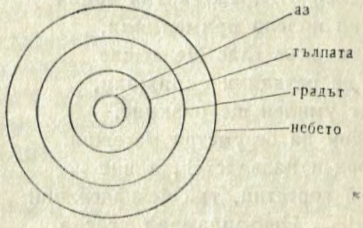
Стихотворението се разгръща като цялостен монолог на лирическия герой, в който отделните ситуации и състояния до такава степен преминават едни в други, че поетът е пренебрегнал своето предпочитание към четиристишията, които носят ритмиката на една песенност и на определена лиричност и е излял творбата си като на един дъх, без да я разделя на строфи. Но независимо от своята композиционна и структурна неделимост стихотворението условно може да бъде разделено на три картини.

Първата картина (1—12 стих) можем (също така условно) да наречем „Лирическият герой и неговите пространствени връзки“. Централни образи са: лирическият герой (въведен с местоименната форма „аз“), тълпата (обобщен образ на обществото, което е все още неориентирана маса), градът (обобщен метонимичен образ на заобикалящия свят) и небето, олицетворение на надеждата. В първите осем стиха лирическият герой се разкрива чрез връзката си със заобикалящия го свят, по-точно — чрез противопоставянето си спрямо тълпата, града, небето.

. . . . . тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна } противопоставяне на тълпата
на някакъв град огрешен и позорен — противопоставяне на града
Над мене замръзнало в мисъл безумна
небето немееше странно далече, } противопоставяне на небето
а долу се носеше музика шумна
от стъпки, от смях и преплетени речи. } противопоставяне на тълпата

Посочените централни образи са определени пространствено, качествено и характерологично. Определено е и тяхното разположение около лирическия герой и връзката им с него. Получава се следната характеристика:
аз (лир. герой) — тъжен, морен, самин;
тълпата — огромна, шумяща от стъпки, от смях и преплетени речи;
градът — огрешен и позорен;
небето — замръзнало в мисъл безумна, немеещо странно далече.

Ясно е, че лирическият герой е централно ядро, около което концентрирано, неколкопластово и взаимосвързано се разгръщат останалите образи. Видени пространствено, те представляват влизащи една в друга окръжности, разширяващи своя обхват в посока от микросвета на лирическия герой към безкрайността на космическия макросвят. Ето и условната графика на тези сложни пространствени взаимовръзки:



Независимо от ненарушимата пространствена взаимовръзка на лирическия герой със заобикалящия го свят (той е в центъра на този свят, който концентрично го обгръща) цялата характеристика на този заобикалящ го свят, която по-горе схематично очертахме, подсказва, че лирическият герой е *самотен*. Усещането за самотност се съдържа в контраста между образите. От една страна, това е контраст между образа на лирическия герой, който е тъжен, морен и самин, и образа на тълпата (т. е. обществото, в което живее) — шумяща, смееща се, пируваща и същевременно — чужда и непонятна за него. Пестеливо, само с леко акцентуване върху отделни характерни детайли („мъжете там хилави войни бяха, жените — отвъргнати, неми сирени"), поетът релефно изрязва този колективен образ като метафора на порочността, изроденост та и бездушието. Сгъстен израз на безнадеждната самотност е изречението „Аз плувах самин из тълпата огромна". Тук ясно изпъква поляризирането „аз — тълпата": аз *плувам* през тълпата, т. е. минавам *през* нея, като насън, тя е около мен, но е като че ли нематериална, тя не ме докосва, не ме вълнува, присъствието ѝ засилва моята самота.

В кръга на тази поляризация на образите интересен семантичен заряд носи персонифицираният образ на небето като олицетворение на надеждата. В него е експлицирано, от една страна, напрегнато очакване на нещо страшно, което неизбежно ще се случи — небето е „замръзнало в мисъл безумна" и крие заплаха в себе си. От друга страна, то е безучастно към екзистенцията на лирическия герой и на тълпата. То стои далеч над тях и „немее *странно*

далече". Образът на небето е антитетично разгърнат по отношение на образа на тълпата. Представяме успоредно двата образа:

Над мене, замръзнало в мисъл безумна небето *немееше* странно далече	а долу се носеше *музика шумна* от *стъпки*, от *смях* и преплетени речи

Контрастът е в семантичното звучене на образите (противопоставена е нямата безучастност на небето на шумната, вилнееща тълпа), фиксиран е и в семантиката на римуваните думи. Това противопоставяне подчертава, че небето — символ на надеждата, на бъдещето, не носи щастие, а само жестока, нечовешка закана за лирическия герой и за хората. Надеждата е мъртва, бъдещето не носи промяна. Този образ е един, макар и непряк носител на библейския мотив за безнадеждната обреченост на човешкия род, който ще понесе наказанието си за всички свои минали и настоящи грехове. Тук акцентът върху чувството за безнадеждност и самотност е най-силен.

Цялата образна система в първата картина внушава, че лирическият герой не намира опорни точки в заобикалящия го свят. Той живее сред този свят, но *не намира връзка с него.*

Втората картина (13—18 стих) наричаме условно „Видението на лирическия герой". Тя започва с анафорично повторение:

В миг глуха вълна над града се пронесе,
в миг всичко в заглъхналост странна потъна. . .

От една страна, повторението подчертава внезапността на случилото се, а от друга — допринася за интонационното градиране. Този миг на прозрение в същността на битието, мигът, който обещава отговора на въпросите, вълнуващи лирическия герой, е централен момент в творбата. Концентричната организираност на различните пространствени нива, които заобикалят лирическия герой в първата картина, тук се заменя с условното дълбочинно проникване в невидимата страна на света, в света „отвътре", в същността му, която е „като пропаст бездънна". Лирическият герой прозира в дъното на безсмисленост, космополитността и безпочвеността, осъзнава кухата показност на този несправедливо устроен свят, вижда го в една замръзнала, мъртва точка на безсмислието:

И нямаше там ни надежда, ни спомен,
и нямаше там ни пространство, ни време.

Анафоричното повторение „и нямаше там", както и повторението на съюза *и* в цялата втора картина, съчетано със забавения ритъм на четиристъпния амфибрахий, подчертават иносказателния характер на изповедта.

Лирическият герой очаква отговор на своя въпрос: защо светът е несправедливо устроен; защо човекът е безсилен да го промени? Експликация на неговото очакване е този условно представен миг на прозрението, разгърнат с подчертано повествователен ритъм и с постепенно градиране на напрежението с помощта на периоди и повторения:

И с поглед, стъмен от предсмъртна замая
аз плахо превих колена прималняли,
помислих, че някакъв глас ще вещае
незнаен завет из незнайни скрижали,
че някакъв бог умилен ще разкрие,
след толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй горд и надвластен, а ние —
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!

Последните два стиха (въпросът на лирическия герой) са кулминационната точка на емоционалното и интонационното напрежение в тази картина. За това допринася и повторението (*тъй* слаби, *тъй* горестни, *тъй* безнадеждни), както и свръхсхемното ударение в същия стих. Същевременно тези два стиха обясняват причината за личната драма на поета. Въпросът, който те съдържат, той отправя всъщност към себе си: защо е безсилен да спре злото, да промени света. Този въпрос е останал висящ през целия живот на Дебелянов, той е вплетен в основата на цялото му творчество. Творбата е израз на това цялостно разминаване на Дебеляновия лирически герой със заобикалящия го свят.

Особено силен е акцентът върху това разминаване в третата картина, която условно наричаме „Безпощадната пробуда". Видението рязко се прекъсва от безпощадно връщане в реалността:

. . . . . Невъзпламнал угасна
великият миг на великото чудо,
нов суетен стрем из тълпата ме тласна,
мечтата смени безпощадна пробуда.

Докато в първата картина самотността на лирическия герой е явна, но тълпата е индеферентна към него (той плува през нея, без да достигне до контакт), във финала на творбата тълпата реагира на поведението на лирическия герой, безпомощно коленичил пред своето видение, но това не намалява отчуждеността, а напротив, засилва я. Причината е активно изразеното неразбиране на тълпата:

„Пиян е, безумен е!" — някой прошушна.
Аз станах. — Небето бе празно и глухо. . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно-бездушна.

Този емоционално напрегнат финал отново, акордно подема темата за страшната самота на лирическия герой, неразбран от тълпата. За акордното звучене допринасят анафоричното повторение и градиране на действието („аз станах" — „аз плачех"), както и еднаквата синтактична, семантична и емоционална структура на последните два стиха. Тук отново ясно се очертават възловите пространствено-качествени характеристики на света, които са и пространствени връзки на лирическия герой. Те са поставени в определена противопоставна позиция спрямо лирическия герой: „Аз станах" (т. е. мечтата е приключила) — но надеждата е мъртва („небето бе празно и глухо"); „Аз плачех" — но „тълпата бе ледно-бездушна". Лирическият герой остава „пиян и безумен" за околните и плачещ за себе си и в себе си.

Творбата е изградена изцяло на основата на алегорични, сменящи се картини, с много често използуване на повторения и особено — на анафората. Но алегоричността тук не е повърхностна. Тя крие едно дълбоко, силно и разтърсващо състояние на лирическия герой: *той отрича света такъв, какъвто му е представен, но е безсилен да го промени.* Липсва му морална и социална опора в действителността. Той затъва в своята безнадеждна самотност. Самото начало на стихотворението („Дали се е случило някъде, не помня, не знам, ще се случи ли"), както и неопределеното „някакъв град" подсказват вероятната нереалност на случилото се — то е толкова разтърсващо, страшно и мигновено, че реалните му граници са разколебани — може би е било сън или видение. Реална е обаче отчайващата самотност на лирическия герой.

Силата на въздействие на тази творба е в нейното откровение. Лирическият герой разголва същността на своето най-съкровено страдание:

то идва от съзнанието, че не може да победи злото в света, че му е станал подвластен. Той е измъчван от равносметката *за неизпълнен дълг пред себе си и пред хората*. Това стихотворение е ключ към личната драма на човека и поета Димчо Дебелянов, събирателна точка на всички сложни движения на този душевен апокалипсис, който неудържимо се разголва във всяка негова творба.

Когато се говори за заемки и влияния на руски поети върху Дебелянов, споменава се обикновено и за вероятно влияние на стихотворението „Конь блед" от Валерий Брюсов върху „Миг", като се посочва, че това влияние е повече външно, отколкото органично. Задача на нашата работа е да съотнесем стихотворението „Миг" към стихотворението на Брюсов. Не си поставяме за цел да анализираме подробно тази творба, а имайки предвид вече разгледаното стихотворение на Дебелянов, да очертаем по-общо допирните точки на двете творби, които говорят за влияние, и техните специфични особености, които правят от двете стихотворения съвсем самостоятелни, завършени творби, със собствен път на живот и въздействие. За да можем да извършим този паралел, налага се да припомним стихотворението на Брюсов:

И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть.
Откровение, VI, 8

I

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным окном,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле — души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.

II

И внезапно — в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред,
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
В воздухе еще дрожали — отголоски, крики,
Но мгновенье было — трепет, взоры были — страх!
Был у всадника в руках развитый длинный свиток,
Огненные буквы возвещали имя: Смерть. . .
Полосами яркими, как пряжей пышных ниток,
В высоте над улицей вдруг разгорелась твердь.

III

И в великом ужасе, скрывая лица, — люди
То бессмысленно взывали: „Горе! с нами бог!",

То, упав на мостовую, бились в общей груде. . .
Звери морды прятали, в смятенье, между ног.
Только женщина, пришедшая сюда для сбыта
Красоты своей, — в восторге бросилась к коню,
Плача целовала лошадиные копыта,
Руки простирала к огневеющему дню.
Да еще безумный, убежавший из больницы,
Выскочил, растерзанный, пронзительно крича:
„Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!
Сгибнет четверть вас — от мора, глада и меча!"

IV

Но восторг и ужас длились — краткое мгновенье.
Через миг в толпе смятенной не стоял никто:
Набежало с улиц смежных новое движенье,
Было все обычным светом ярко залито.
И никто не мог ответить, в буре многошумной,
Было ль то виденье свыше или сон пустой.
Только женщина из зал веселья да безумный
Всё стремили руки за исчезнувшей мечтой.
Но и их решительно людские волны смыли,
Как слова ненужные из позабытых строк.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

Какви са допирните точки на двете творби? Преди всичко съществува най-общо сходство по отношение на формалната идея. В центъра и на двете стихотворения стои едно видение сред тълпата. Във връзка с това е обусловено и структурно-композиционното сходство: стихотворението на Брюсов, както и стихотворението на Дебелянов, не е строфично разделено. То представлява един разказ, разделен на четири части, които всъщност са три картини на едно действие. Можем да ги назовем също така с условни заглавия, тематично паралелни на тези в „Миг", а именно: първа картина (I част) — „Градът" (обективният свят преди видението)"; втора картина (II и III части) — „Видението"; трета картина (IV част) — „Градът след видението". Една от най-съществените особености, които отличават „Конь блед" от „Миг" и която се налага още при първия прочит на творбата, е следната: тук *липсва активен лирически герой*. Цялата творба има епичен характер, ситуацията е *обективизирана*. А „Миг", както установихме, е едно *преживяване на лирическия герой*, една негова изповед. Тази коренно различна постановка на личното начало в двете творби определя и насоките на техния различен тематичен и семантичен заряд, на тяхното различно емоционално звучене.

Първата част на „Конь блед" (или първа картина) съответствува най-общо на първа картина в „Миг". Мотивът тук е обективният свят, градът преди странното събитие. Дебелянов го рисува през активния поглед на лирическия герой, в неговото пространствено и духовно-психологическо съотнасяне с този свят, като пестеливо акцентува на отделни детайли, определящи облика на града. Поставянето на лирическия герой в системата на неговите пространствени връзки показва, че той е самотен. Брюсов като поет урбанист създава една обективна, пространна картина на големия град, с неговата динамичност, суета, шум, празнота. Той също въвежда образа на тълпата като обобщен образ на сумарната безличност и аморфност на обществото. Тук превес има не личното, а епичното повествователно начало.

Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным окном,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей.

Но и в двете творби тази първа картина е наситена с атмосферата на съдбовна обреченост, и в двете творби читателят е подготвен, че ще се случи нещо съдбовно и страшно. При Брюсов направо е споменато името на съдбата, на фаталната неизбежност:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.

При Дебелянов носител на тази съдбовна обреченост е образът на небето: „Небето немееше в мисъл безумна".

Втората картина и в двете стихотворения е централна — тя представя мигът на видението. При Дебелянов това е видение единствено на лирическия герой и има субективен характер. При Брюсов е видение на цялата тълпа, обективизирано, „масово" видение. Различен е и характерът на видението, различна е семантичната му основа, а оттам различно е и неговото предназначение в двете стихотворения. Видението в „Миг" е свързано с непримиримостта на лирическия герой към заобикалящия го свят, то е резултат от стремежа му да проникне в същността на битието, за да разбере защо светът е несправедливо устроен. Това е видение на лирическия герой, неразбран от тълпата, и там е неговата трагичност. В „Конь блед" се явява конникът от апокалипсиса, който вещае смърт. Още цитатът от евангелието на Йоан, поставен като мото на стихотворението („И се конь блед и сидящий на нем, имя ему смерть"), вече насочва към въвеждането на този мотив. Образът на конника тук носи определено съдържание. За разюзданата тълпа той идва като предупреждение за някакво възмездие.

И внезапно — в эту бурю, в этот адский шепот,
в этот воплотившийся в земные формы бред,
ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.

Тук поетът въвежда два конкретни образа, открояващи се на фона на безличната тълпа, които единствени разбират значението на знамението — това са най-отчаяните, най-откровените, които нещастието е направило най-прозорливи: уличницата и безумният. Чрез устата на безумния Брюсов дешифрира появата на конника:

„Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!
Сгибнет четверть вас — от мора, глада и меча!"

Безумният според християнската постановка е покровителстван от бога. Затова той е надарен с ясновидство, каквото на другите хора липсва. Интересен е фактът, че независимо от *субективността* на видението при Дебелянов и *обективността* при Брюсов съществува един сходен момент. Видението на Дебелянов се явява само пред лирическия герой и остава невидимо за тълпата. Видението на Брюсов е видяно от цялата тълпа, но неразбрано от никого освен от безумния и уличницата. Затова и в двата случая безличната празна маса, носител на всичко негативно в обективния свят, остава фактически незасегната от тази визия, остава непроменена, непрозряла съдбовността на случилото се. Освен това и в двете творби съще-

ствува библейският мотив за наказанието на човешкия род, но тук е по-релефен, по-заострен, намерил конкретен израз в думите на безумния, които перифразират текста от откровението на Йоан, докато при Дебелянов този мотив е индиректно експлициран в образа на небето. Както е известно, за руския символизъм изобщо са характерни мистицизмът и дълбоко религиозните мотиви, докато българският с малки изключения е поставен на по-светска основа. Тук трябва да направим малко отклонение, в което да поясним, че стихотворението „Конь блед" е написано през 1903 г., две години преди въстанието на декабристите през 1905 г. Цялата обществено-политическа обстановка в Русия по това време е предсказвала неизбежността на революционния взрив. Тази назряваща политическа обстановка е била и причина Брюсов да насочи вниманието си от отвлечения свят на символизма към обществената и социалната проблематика. Той е усещал буреносното събитие в атмосферата и духа на съвремието си. Затова смятаме, че стихотворението „Конь блед" е една все още символистична, наситена с библейски мотиви форма на неговото предусещане на революцията, на неговото предупреждение на поет и гражданин.

Третата картина и в двете стихотворения представлява преход от централното събитие — видението — към настъпилото измамно успокоение след неговото изчезване. При Дебелянов лирическият герой се връща отново сред бездушната шумна тълпа, като влиза в антитетично съприкосновение с нея — тя не разбира неговата драма („Пиян е, безумен е!" — някой прошушна."). При Брюсов след изчезването на видението съществува единствено безличната тълпа, която продължава своя пуст, шумен, екстатичен живот. Картината е обективизирана и липсва изявен лирически герой. Емоционалната крива е, общо взето, равна, напрежението е спаднало за разлика от Дебелянов, където драматичното изживяване на лирическия герой носи напрежение докрая.

Через миг в толпе святенной не стоял никто:
Набежало с улиц смежных новое движенье,
Было все обычным светом ярко залито.

Но, както и Дебелянов, Брюсов също не внася категоричност в реалността на видението:

И никто не мог ответить, в буре многошумной,
Было ль то виденье свыше или сон пустой.

И двамата поети, допускайки тази двузначност в тълкуването на обективната реалност на събитието, подчертават, че в крайна сметка това е може би само една халюцинация. По този начин привидно само те отстъпват от своята позиция на категоричност, като придават на събитието мистичност, условност, характерни за символизма. Но това е само ефект на формата, който не само че не намалява идейния и семантичния заряд на картината с видението и в двете творби, а напротив, засилва силата на нейната сугестивност. Затова и композиционната рамка в „Конь блед" само външно повтаря установения ритмичен кръговрат на живота в големия град. Но привидното спокойствие е наситено с електрически заряд, с предчувствието, че това пусто тшеславие няма да продължи дълго, че ще бъде извършен закономерен прелом.

От извършената съпоставка между двете творби установяваме различния етап в мирогледното узряване на двамата творци. „Конь блед" е написано десет години преди „Миг", но поради все по-узряващата социално-политическа обстановка в Русия Брюсов внушава една по-избистрена по-

зиция: той е уверен, че ще има изход, макар и видян съвсем условно от него. От своя страна, Дебелянов все още стои на стъпалото на своя въпрос към света, без да може да прозре разрешението му, без да вижда изход от една задушаваща действителност. Самите обществени отношения в България не са били достатъчно развити, за да му го подскажат. Оттук идват и безпомощността, и отчайващото чувство за самотност. В реакцията на поета към заобикалящия го свят се крие и протест към него.

Съпоставката между двете стихотворения доказва, че независимо от външното влияние и може би от взаимствуването на замисъла по отношение на формата Дебелянов създава произведение със свой собствен свят от идеи, емоционално движение и задачи. То ни най-малко не наподобява света на Брюсов, защото представлява един много съкровен и откровен израз на вътрешната драма на нашия поет, една тежка, изстрадана изповед, построена със собствени изразни средства, наситена с цвета и емоционалния живот на поетовия свят. В силата на чистата Дебелянова изповед се крие и безсмъртието на неговата творба.

Die Gedichte „Augenblick" von Dimtscho Debeljanov und „Fahles Pferd" von Valeri Brjusov

Iliana Monova

(Zusammenfassung)

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist die parallele Analyse von zwei Gedichten. Das besondere Augenmerk des Verfassers gilt dem Gedicht „Augenblick". Es bildet einen eigenartigen emotionellen, thematischen und psychologischen Mittelpunkt im Schaffen von Dimtscho Debeljanov. Die Analyse des Gedichtes beweist, daß es ein aufrichtiges Bekenntnis des Dramas der von Entfremdung und Gleichgültigkeit umgebenen erhabenen Persönlichkeit ist.

Die Parallele zum Gedicht „Fahles Pferd" zeigt Ähnlichkeiten und Unterschiede auf. Ähnlichkeiten sind in der Form, den zentralen Bildern, den Strukturen und der Komposition festzustellen. Aus dem Vergleich geht hervor, daß es im „Fahlen Pferd" im Unterschied zum „Augenblick" keinen aktiven lyrischen Helden gibt. Man behandelt die Bedeutung der religiösen Gestalten in beiden Gedichten, insbesondere im „Fahlen Pferd". Auch die Motive für die Schaffung beider Gedichte sind in die Untersuchung miteinbezogen.

Die vergleichende Analyse beweist, daß Debeljanovs Gedicht, abgesehen von dem Einfluß des russischen Dichters, eine eigene Welt von Ideen und Aufgaben und einen selbständigen Platz in der Weltliteratur hat.

Гео Милев и д-р Есер

За едно стихотворение на Гео Милев, посветено на холандския хирург д-р Есер

Анастасия Деспотова-Цандер

1.

Gewidmet dem Herrn Dr. Johannes Fredericus Samuel Esser

Fahre umwittert von Tausend fremden Flaggen!
Aus Sturm und Nacht und schäumenden Wogen
(brausen, weiter brausen und jagen)
schöpfest und flechtest die Sterne zu glänzendem Kranze.
Nur immer mutig und weiter gezogen.
— Der Fliegende Holländer! — mutig gezogen ganz.
Da eröffnet die Welt ihre bunten
begrüßenden Bogen.
Und stets neue Freude vor dir
durch die alten Gestalten. . .
Verschwende und spende
durch blutige Hände
und zerfetzte Fratzen.
(Ha!
Wenn nachts im Trommelfeuer der Fugassen
der Drahtverhau tanzt)
Verschwende und spende
und fahre fort umwittert von
Tausend fremden Flaggen!
Daß einmal dir neue Freude
doch sagen
die alten entfernten einäugigen
zerfetzten Gestalten.
Die alten. . .

Berlin, 22. 2. 1919 Gh. Milev

[Посветено на господин д-р Йоханес Фредерикус Самуел Есер

Върви напред обветрен от хиляди чужди флагове!
От буря и нощ и кипящи вълни

5

(вихър и устрем без спир и покой)
твориш и сплиташ звездите в сияен венец.
Смело напред и все напред.
— Летящи холандецо! — смело напред с пълна мощ.
Тогава светът разтваря пъстри
триумфални арки.
И все нова радост пред тебе
от старите образи. . .
Дарявай щедро и твори
със кървави ръце
и разкъсани глави.
(Ха!
Когато нощем под барабанен огън на фугаси
танцува телената мрежа)
Дарявай щедро и твори
и върви напред обветрен от
хиляди чужди флагове!
За да ти носят
нова радост
старите, далечни, еднооки
разкъсани образи.
Старите. . .]

Това стихотворение на Гео Милев, написано на немски през 1919 г. по време на лечението му в Берлин, не е било публикувано приживе[1] и досега е останало встрани от обсега на литературоведското изследване — вероятно поради своеобразния си характер на лирическо посвещение, тясно свързано с необикновената, неизвестна в България личност на лекуващия лекар д-р Есер. Отговорът на въпроса, кой е д-р Есер и каква е ролята му в живота на Гео Милев, т. е. изясняването на комуникативния контекст на възникването на творбата, се оказва необходима предпоставка за верния прочит и разбирането ѝ. Отговорът на въпроса, доколко и как личността на д-р Есер присъствува в стихотворението и налага своя отпечатък, насочва литературния анализ към разглеждането му като представител на типа *стихотворение посвещение* („Widmungsgedicht"), в чиято основа е залегнал определен комуникационен модел: призивното обръщане към един адресат, с когото лирическият „аз" търси контакт[2]. Преклонение, възхвала, честване или мобилизиращ апел — във всички разновидности на търсения диалог с адресата на посвещението лирическият „аз" се артикулира чрез призованото „ти", което се реципира от определени светогледни и художествени позиции и по определен конкретен повод. Тази конкретна обвързаност на стихотворението посвещение го сродява с т. нар. Gelegenheitsgedicht (стихотворение за конкретно събитие) — понятие, което Гьоте употребява в широкия смисъл на думата за всичките си произведения, за да характеризира реалистичната им същност и да се отграничи от господствуващата в началото на XIX в. идеалистична естетика[3].

Подчертано комуникативният характер на стихотворението посвещение до голяма степен определя системата на неговите изразни средства; при анализа на произведението той изисква да се вземат под внимание както съот-

[1] Гео Милев — Архив. НБКМ — БИА, ф. 26, арх. е. 36, л. 66.
[2] Вж. статията: Widmungsgedicht. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. 1984, Bd. 4, hrsg. von K. Kanzog und A. Masser, 9/10. Lief., 871—885.
[3] Срв. Гьоте в разговора си с Екерман на 18. 9. 1823.

ветните биографични факти, така и неговият литературен контекст, т. е. в подкрепа на иманентния метод на интерпретация да бъдат привлечени биографичният и интертекстуалният подход, които съществено спомагат за очертаване на хоризонта на комуникация.

2.

Йоханес Фредерикус Самуел Есер (1877—1946) е един от основоположниците на пластичната хирургия в Европа, с неговото име е свързано признаването на пластичната хирургия като самостоятелна научна дисциплина[4]. Роден е в Лайден, Холандия, където следва и завършва медицина през 1903 г. В началото на века се установява като практикуващ лекар в Амстердам. Изявената му склонност към изобразителното изкуство е една от главните причини, които определят по-нататъшното му профилиране в областта на пластичната хирургия. По време на Първата световна война Есер работи като цивилен хирург в армията на Австро-Унгария (Бърно, Виена, Будапеща), където извършва хиляди операции и внедрява нови методи във възстановителната хирургия. Забележителните му постижения в тази насока го довеждат в Берлин (1917—1925); тук той е назначен за специален съветник по пластична хирургия при военното министерство на Германия (fachärztlicher Beirat für plastische Chirurgie) и получава почетното звание доктор по медицина на Берлинския университет, работи съвместно с най-изтъкнатите немски специалисти и извършва сложни операции, преди всичко лицеви операции за реконструкция на очите и устната кухина. След края на войната при него идват на възстановително лечение пациенти от цяла Европа — един от тях е и българският офицер Гео Милев.

Личността на д-р Есер съчетава не само изключителна сила и целеустременост на характера с необикновен хирургически талант и естетически мотивирана креативност, чийто висш стремеж е възсъздаване на красотата на човешкото лице — показателно в това отношение е предпочитаното от него название „structive surgery“ вместо пластична хирургия, което подчертава градивния момент в работата на хирурга; Есер е не само един от пионерите на пластичната хирургия, които разработват нейните основни практически и теоретически принципи като професия и наука; в резултат на конфронтацията със страшните поражения на Първата световна война (10 милиона убити, 20 милиона ранени!) той се превръща в идеолог на пластичната хирургия, който осъзнава и преосмисля обществената ѝ роля. Гаранция за осъществяване на социално-хуманната функция на пластичната хирургия Есер вижда преди всичко в нейната пацифистична и демократична насоченост. Това убеждение поражда у него идеята за създаване на международен център по пластична хирургия, който да служи на цялостната физическа, душевна и социална рехабилитация на болните, да бъде достъпен за пациенти от цял свят и който въз основа на своята екстериториалност да представлява своего рода „Свободна хирургическа република“, независима от националните интереси или закони на отделна страна. За осъществяването на тази своя мечта Есер работи с невероятна енергия и всеотдайност до края на живота си — през 30-те години той кръстосва цяла Европа, подобно на Летящия холандец, посещава най-големите университетски центрове, за да търси подкрепа и сътрудничество за замисленото начинание, преговаря с учени,

[4] По-подробно за живота и делото на д-р Есер вж. научното съобщение „Гео Милев и д-р Есер“ (Пламък, 1985, № 1.)

стопански дейци, с представители на различни европейски правителства за отпускане на подходяща територия. В условията на настъпващия фашизъм и заплахата от втора световна война неговата идея остава чиста утопия. Тя не намира отзвук и сред обществеността на Америка, където Есер емигрира след избухването на войната. Той умира в Чикаго през 1946 г.

Новооткритите документи в архива на д-р Есер[5], свързани с Гео Милев като негов пациент — бележки в операционните книги от 1918 г., които отразяват точно хирургическите процедури в процеса на 11 операции (общо операциите са били 12), както и няколко снимки на Гео Милев от различните операционни фази — представляват интересно допълнение към писмата, които Гео Милев пише от Берлин до баща си. Още от първото писмо — от 17. 2. 1918 — личи, че Гео Милев е знаел от каква величина е лекарят, при когото отива: в писмото той съобщава, че ще бъде опериран от „един холандски лекар, голям специалист“[6]. Съпоставката между писмата на пациента и бележките в операционната книга на лекаря показва, че Гео Милев е бил отлично осведомен относно вида, същността и успеха на операциите. Може да се предположи, че за това той е бил информиран лично от д-р Есер. Писмата правят впечатление с трезвия си тон, с липсата на каквото и да било оплакване или самосъжаление, което вероятно се дължи не на последно място и на тази информираност. Според спомените на Мила Гео-Милева на излизане от операционната зала след операцията на 17. 8. 1918 г., когато повторно е бил отворен гръдният кош, д-р Есер ѝ казал, че по време на операцията по негова покана Гео Милев рецитирал немски стихове[7]. Това свидетелствува, че Гео Милев в никакъв случай не е бил само анонимен пациент на големия хирург. Може да се предположи, че при изявените естетически интереси на лекаря и пациента техният личен контакт се е осъществявал и на „извънмедицинска основа“. Важен литературен документ за този контакт е стихотворението, посветено на д-р Есер, което Гео Милев пише малко преди завръщането си в България — то носи датата 22. 2. 1919 г.

3.

Впечатлението от ярката и необикновена личност на д-р Есер и чувството на благодарност към него е конкретният повод за написване на стихотворението[8]. Посвещението, употребено като заглавие, точната датировка, както и фактът, че е написано на немски, езикът, на който Гео Милев е могъл да общува с д-р Есер, и че не е публикувано — всичко това му придава характера на своеобразен личен жест на благодарност на поета пациент към талантливия хирург. Наред с това обаче като художествено произведение то надхвърля рамките на конкретно-биографичното и става носител на обобщени художествени значения. Конкретната обвързаност по лице, място и време сигнализира историческия фон на творбата — Първата световна война, една от чиито милиони жертви е и раненият в главата „български лейтенант и писател Георг Милев“[9], преживяването на войната и нейните последици е всъщност причината за кръстосването на жизнените пътища на Гео Милев

[5] Пак там.

[6] Срв. писмата № 33, 34, 38, 52, 53, 61, 62 на Гео Милев до Милю Касабов.—В: Литературен архив. Т. 2. Гео Милев. С., 1964, 280—307.

[7] Спомени на Мила Гео-Милева. — В: Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев спомените на съвременниците. С., 1965. с. 181.

[8] Пак там.

[9] Така Гео Милев е записан в операционната книга на д-р Есер от март 1918 г.

и д-р Есер и в последна сметка косвена предпоставка за написване на стихотворението; в този смисъл това преживяване образува контрастния фон на лирическото „похвално слово", отправната точка на неговата антивоенна насоченост. То е указание и за отнасянето и съпоставянето му с другите произведения на Гео Милев на същата тема — преди всичко с „Главата ми — кървав фенер с разтрошени стъкла" и „Инвалиди" (цикъла „Грозни прози), — което в значителна степен улеснява тълкуването на някои „тъмни" места в стихотворението и позволява да се определи мястото му в творчеството на Гео Милев.

Посвещението, употребено като заглавие, назовава името на д-р Есер и по този начин обвързва лирическия изказ с неговата конкретна личност. В самото стихотворение личното име не се споменава никъде, в първата му част лирическият „аз" идентифицира призованото лице с легендарното име на Летящия холандец — върху така създаденото напрежение между конкретно-личното и обобщено-митичното, между холандския хирург д-р Есер и неговия легендарен „сънародник" Летящия холандец се изграждат основните художествени значения на стихотворението.

То започва непосредствено и рязко с призив, който извиква образа на мореплавател, устремен напред в титанична борба с природната стихия. „Хилядите чужди флагове", които го заобикалят, смислово са приравнени на враждебната стихия, на „бурята, нощта и кипящите вълни" — в двубоя с тях той е победител, от тях той „сътворява звезди" и ги „сплита в сияен венец". С назоваването на звездите тази метафора не само очертава космическите измерения на титаничната борба: забележителното в нея е, че звездите не се снемат от небето, а се „сътворяват" от хаоса на бурята, нощта и вълните, при което глаголът „schöpfen" съчетава двете значения: „черпя" и „творя". С това тя дава образно съсредоточен и контрастно наситен израз на основната тема на стихотворението: възхвала на прометеевския тип творец, който побеждава природната стихия и от нейния „материал" създава ново, човешко творение. Контрастът, върху който тя е построена: превръщането на нощта в светлина, на бурята в сияен венец, на хаоса в „космос", напомня за една от основните теми на немския експресионизъм — преодоляването на стария, загиващ свят чрез радикално, възникнало в собствените му недра обновление. Тази тема намира сентенциозен израз в заглавията на ред известни стихосбирки, антологии и списания: „Verfall und Triumph" („Упадък и триумф"), „Tod und Auferstehung" („Смърт и възкресение"), „Umsturz und Aufbau" „Събаряне и изграждане"), „Menschheitsdämmerung" — най-представителната лирична антология на немския експресионизъм, чието заглавие означава както „залез" така и „зора" на човечеството. От тях личи и особената смислова натовареност на този тип контраст: динамичност, но и симултанност на две полярно противоположни състояния като предпоставка за радикална промяна, за движение, насочено към бъдещето. Тясно свързан с него е и централният за немския експресионизъм мотив за новия човек, който се ражда от старото, от застоя, упадъка и разрухата и чието раждане или възкръсване стои под знака на светлината, героичния патос и устремното движение напред и нагоре, под знака на творческото начало[10].

В стихотворението на Гео Милев моментът на творческото се изразява не само чрез изричното назоваване на глагола „творя" („schöpfen"), той

[10] По-изчерпателно по този въпрос срв.: Fritz, H. Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969, който посочва именно този тип контраст като характерен не само за експресионизма, но и за лириката на сецесиона, чийто главен представител Рихард Демел е един от кумирите на Гео Милев.

скрито се внушава и от значението на „сплитам“ („flechten“), т. е. „свързвам нишки или снопове в определен ред“, което е залегнало и в значението на съществителното „венец“. А „светлинната“ натовареност на метафората (звезди, сияен венец, който буди асоциацията за блестяща корона) включва в себе си и представата за възнаграждението на твореца, увенчаването и триумфа на победителя. Отклонението от граматичната норма в употребата на двата глагола („schöpfest und flechtest“) — изпускането на задължителното в немски език лично местоимение-подлог „du“, разширеното окончание за 2. л. ед. ч. сег. вр. („schöpfest“ вм. „schöpfst“) и слабото спрежение на „flechten“, което носи архаичен характер[11] (граматичната норма за 3 л. ед. ч., сег. вр. е „du flichtst“), изостря вниманието към тях като носители на творческото действие и придава по-голяма тържественост на цялата метафора. Чрез още една граматична категория те се отличават от другите глаголи в първата част на стихотворението (пък и в цялата творба) — чрез своето изявително наклонение. Преобладаващите императивни форми: същински императив („fahre“), както и инфинитивите („brausen“, „jagen“), респективно причастията („gezogen“), употребени като императивни форми с характерна особено силна категоричност и сбитост, определят основния риторично-призивен тон на творбата, в която лирическият „аз“ апелира, насърчава, настойчиво подканя, мобилизира мореплавателя (съответно хирурга) към действие и не толкова описва, колкото чрез визионерно-химнова възхвала извиква неговия образ. И ако „твориш и сплиташ звездите в сияен венец“, както и „светът разтваря пъстри триумфални арки“ се явяват в изявително наклонение, то със своята противопоставеност на доминиращите императивни форми още по-силно се подчертава утвърждаването и увереността на лирическия „аз“ в крайната победа на творческата личност. Пътят към триумфалните арки обаче е наситен с изключително динамична борба: тази динамичност намира адекватен израз в натрупването на глаголи на движението („fahren, ziehen, jagen, brausen, fliegen“), от които особено експресивна е глаголната метафора „brausen“ — основно значение „буча“, „бушувам“, преносно — „фуча, профучавам“ (за движение); в съсредоточаването на съществителни и причастия от семантичното поле на бурята („Sturm“, „umwittert“, „schäumende Wogen“); във вече споменатите разнообразни императивни форми, които съществено допринасят за скъсяването и сгъстяването на фразата, за постигането на нейния сбит, команден ритъм.

Този ритъм се определя и от очебийната синтактична накъсаност на изказа, изобилието на отсечени елиптични изречения и анжамбмани (особено широко застъпени във втората част на стихотворението), богатия синтактичен и стихов паралелизъм („brausen, weiter brausen“; „mutig und weiter gezogen — mutig gezogen ganz“). Този пример е показателен впрочем и за относително високата самостойност на отделната дума, което води до засилване на нейния ритмически акцент, — хипербатонното изнасяне на „ganz“ („съвсем, изцяло“) на края на изречението и стиха и свързването му чрез римата с „Kranz“ натоварва тази сама по себе си служебно-емфатична дума с нов, важен за основния изказ на стихотворението смисъл — набляганото на необходимостта от пълната, безрезервна ангажираност на личността като залог за победата. Взаимното проникване и взаимната обусловеност на борба и победа, симултанността на апел и триумф са синтактично майсторски осъществени чрез вмъкнатите едно в друго изречения, графично изразени чрез скоби (стих 2—4) или чрез вмъкването на идентифициращото обръщение „Der Fliegende Holländer!“ между двете паралелни изречения „Nur immer mutig und weiter gezogen.“ — „. . . mutig gezogen ganz.“

[11] Вж. Grimm, Jacob und Wilhelm. Deutsches Wörterbuch, 3, 1739.

Назоваването на Летящия холандец бележи кулминационната точка в патетичния призив на първата част на стихотворението, ярко откроена чрез ритмични паузи и тирета. Това име придава по-плътна идентичност на образа на мореплавателя: от една страна, то го издига на висотата на героично-легендарното и го обогатява с нови значения, като актуализира литературната традиция. От друга страна, то хвърля мост към „другия холандец" — д-р Есер — и по този начин подготвя прехода към втората част на творбата.

Легендата за холандския капитан, който с желязна воля се опълчва срещу морската стихия и предизвиква проклятието на небето, възниква в началото на XVII в., в епохата на откриването на Новия свят и първата колониална експанзия на младата европейска буржоазия[12]. Летящият холандец символизира нейния стремеж към опознаване на природата с цел да я овладее, към пълна самостоятелност на волята и духа на модерния човек, но и опасността от прехвърляне на човешките граници, която крие този титаничен стремеж. Тези черти го сродяват с образите на Фауст и Дон Жуан. „При Фауст жаждата за универсално познание и изживяване, при Дон Жуан — безмерното желание за чувствено наслаждение, а при Летящия холандец титаническият стремеж към активност е онова, което ги увлича до границите на възможното и хвърля в пропастта на невъзможното."[13]

За разлика от своите събратя Летящият холандец е бил сравнително рядко предмет на литературна разработка. Легендата е записана едва в началото на XIX в. и нейната трактовка в литературата на века е показателна за резкия обрат в развитието на по-общия и по-стар мотив на мореплаването и мореплавателя, който с основните си значения изразява емансипационните тежнения на човешката личност[14]. Този мотив съпровожда възхода на бюргерската класа в Германия, като в епохата на „бурните устреми" измества твърде разпространения през XVIII в. мотив на пътуване с лодка по река или езеро[15]. Характерно в това отношение е стихотворението на младия Гьоте „Seefahrt" („Пътуване по море"), в което мореплавателят доброволно напуска познатия, ограничен свят на сушата, за да се отправи в открито море към далечни, многообещаващи брегове, и утвърждава с горда самоувереност волята и съдбата си, като се уповава на „собствените си богове", т. е. на себе си. А за идеализма на Шилер силата на волята и духа на мореплавателя не само подчинява, а и възсъздава природата — за него-

---

[12] В книгата си „Die Sage vom Fliegenden Holländer" (Berlin, 1927), Engert, R. привежда няколко варианта на легендата за Летящия холандец, които в основни линии се свеждат до следното: „Един холандски капитан на кораб на име ван дер Декен, който около 1600 година тръгнал на път за Индия, напразно се опитвал да заобиколи нос Добра Надежда. Той се заклел, че въпреки бурята и вълните, въпреки волята на небето и ада ще заобиколи носа, ако и да трябва да пътува чак до Страшния съд. Тогава от небето се чул глас: до Страшния съд! Така той е осъден на вечно странствуване. Корабът му е черен с кърваво червен флаг, той пътува с издути платна при най-страшен вятър, появата му сигнализира на срещнатите кораби буря или гибел." (с. 38). Според Енгерт историческите корени на легендата водят до първото заобикаляне на нос Добра Надежда от португалците Бартоломео Диац и Васко да Гама.

[13] Пак там, с. 37.

[14] Като „navigatio vitae", метафора за живота на човека и отношението му към съдбата, застъпена още в античната литература (Одисей, Аргонавтите).

[15] В изследването си за мотива на пътуване с лодка в лириката на XVIII в. Б. Блуме посочва как в края на века, в епохата на „бурните устреми", мотивът на пътуване с лодка по река или езеро се измества от мотива на откритото, развълнувано море, в което се впуска сам и дързък отделният мореплавател. Blume, B. Die Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts. — В: Existenz und Dichtung. Essays und Aufsätze. Frankfurt/M., 1980.

вия Колумб желаният бряг „трябва да се покаже“, защото той го „вижда ясен и блестящ в мисълта си“[16].

С настъпващата криза на индивидуализма през XIX в. мотивът на мореплаването и мореплавателя претърпява изменения, които симптоматично отразяват изолацията, отчуждеността, демонизирането на свободната и творческа личност, която няма място в буржоазното общество. Както при романтиците (Брентано, Хайне, Шамисо, Ленау), така и в творчеството на Бодлер и Рембо, оказали от своя страна силно влияние върху немския експресионизъм, мореплавателят не е вече господар на съдбата си, а жертва на загадъчна и зла орис, осъден на вечно, безцелно странствуване или на трагична гибел. И в най-късните варианти на нихилистична дегероизация обаче той запазва първоначалното си бунтарско ядро и става носител на протест и съпротива срещу антихуманните тенденции на буржоазното общество. Като антипод на това общество и като въплъщение на „бъдещото обновление на света“ мореплавателят се явява и в лиричната проза на Ницшевия „Заратустра“[17]. Твърде понятно е в този смисъл, че още първата литературна разработка на легендата за Летящия холандец — в „Пътни картини от Нордернай“ и „Салонът“ на Хайне (1834) — поставя акцента върху проклятието и призрачното съществуване на Летящия холандец, а не върху неговата богоборческа дързост и активност. Хайне прибавя и мотива за спасението му чрез вярната любов на жена. Върху този мотив се изгражда и Вагнеровата опера (1843), където Летящият холандец се превръща в „демонично съюзения с морската стихия антибюргер“, който търси спасение на сушата в света на бюргерите и илюзорно го постига в смъртта чрез саможертвата на Сента[18]. Диалектиката на тези два полюса — обреченият на вечно странствуване антибюргер и буржоазното общество — достига върхната си точка в представителното за ранния немски експресионизъм стихотворение „Der fliegende Holländer“ („Летящият холандец“) на Георг Хайм. Тук антипод на Летящия холандец е неговият екипаж, състоящ се от „мумии“, които не чуват зова на призрачния капитан: антибюргерският аутсайдер се оказва прикован към бюргерите мъртъвци, които споделят обща съдба — проклятието на вечна самотност и прокуденост засяга не единичната личност, а цялото къснобуржоазно общество, напълно отчуждено от природата, която се стреми да овладее. В този смисъл мотивът на Летящия холандец със своите диаметрално противоположни превращения представлява своего рода „модел, който илюстрира историята на западноевропейския индивидуализъм“[19].

Ако въз основа на този литературноисторически екскурс се опитаме да локализираме Гео-Милевия Летящ холандец, трябва да отбележим, че при него липсват трагичните акценти, характерни за романтичната и ранноекспресионистичната трактовка; със своя действен патос той стои по-близо до гордия мореплавател на Гьоте или до визионерски устремения в бъдещето мореплавател на Ницшевия „Заратустра“ и се приобщава с „новия чо-

---

[16] Schiller, Fr. Columbus. — In: Schillers Werke, Nationalausgabe. Bd. 1, Gedichte. Weimar, 1943, p. 239.

[17] В студията си за един от най-значителните представители на ранния немски експресионизъм — Георг Хайм — Курт Маутц подробно проследява генезиса на мотива на мореплавателя, особено в лириката на XIX в., за да посочи като краен пункт на неговите превръщения мотива на пътуването на мъртвите в лириката на Георг Хайм и интерпретира именно стихотворението „Летящият холандец“ като модел на това превръщане (Mautz, K. Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/M., 1972, p. 164 ff.).

[18] Пак там, с. 191.

[19] Пак там, с. 192.

век“ на активистичното крило на немския експресионизъм, който се изявява чрез активна намеса, творческа дейност и оптимистична емоционална настроеност. Това съответствува на основния приповдигнато-риторичен тон на лирическото похвално слово, посветено на д-р Есер, насочва към неговата конкретна личност, чиято изключително динамична биография, неспокоен дух, сила на характера и професионална креативност до голяма степен оправдават названието „Летящ холандец“ в първичния, легендарно-героичен смисъл на думата.

Втората част на стихотворението стои под знака на хирурга, тя сякаш снема призованото „ти“ от сияйните легендарни висини в реалния свят на войната и нейните последици: на нощната морска буря е противопоставена нощната картина на бойното поле с „танцуващата телена мрежа“ и „барабанния огън на фугасите“; на покоряващия стихията мореплавател — хирургът, който с „кървави ръце“ създава нови хора от обезобразените инвалиди; на „сияйния венец от звезди“ и „триумфалните арки“ — радостта, която носи творчеството в служба на човека. Това смислово, стилистично и композиционно противопоставяне създава нови връзки между мотивите и образите от двете части на творбата и подкрепя тяхното взаимно осмисляне. „Превключването“ към втората част се извършва скокообразно, асоциативно се въвеждат „старите образи“ като източник на „нова радост“, като асоциативната отвореност на прехода се изявява и в елиптичната форма на изречението, и в неговата незавършеност, а фактът, че то започва със съюза „и“, показва, че при цялата си рязкост това превключване крие моменти, които подхващат важни смислово-емоционални стойности от първата част. Опозицията *стар—нов* подема в друг вариант антитезата на централната метафора „буря, нощ — звезди, венец“, въз основа на композиционното съседство „нова радост“ емоционално се допира с „пъстри триумфални арки“, а личното местоимение „тебе“, акцентувано чрез анжамбмана, осъществява пряката връзка между призованото „ти“ в първата част (Летящия холандец) и във втората част (холандския хирург) на стихотворението. Тази връзка се подчертава и от приликата в риторичния тон на призива към двете разновидности на това „ти“, които все пак на основата на двете различни нива — героично-легендарно и трезво-реално — запазват своята образно-емоционална и стилово-езикова диференцираност. (Показателна при това сравнение е например смяната между римуван и неримуван стих.) Ако конституиращо за Летящия холандец се оказва неудържимото движение напред въпреки съпротивата на природата, образът на хирурга се съсредоточава в най-важната негова съставка — ръцете. Чрез тяхното метонимично изнасяне на преден план и съчетаването им с императивите „verschwende und spende“ („щедро раздавай“ и „дарявай“) те се превръщат в изразители на творческата дейност на хирурга; приведените по-горе преходни глаголи, употребени без очакваното за тях глаголно допълнение, пораждат нови потенциални значения („щедро раздавай: сили, умение, всичко от себе си“, което намира съответствие в призива „mutig gezogen ganz“ — „смело напред с пълна мощ“; „дарявай: живот, радост, красота“, което кореспондира с „schöpfest und flechtest die Sterne zu glänzendem Kranze“ — „твориш и сплиташ звездите в сияен венец“). Това засилва акцента върху изрично назованото обстоятелствено пояснение „durch blutige Hände“ („с кървави ръце“), а високата звукова организираност на тези стихове:

Verschwende und spende
durch blutige Hände
und zerfetzte Fratzen,

набиващото се повторение на гласната „е“, която обединява три функции — тя изцяло изгражда вокалния състав на четири от шестте основни думи, конституира единствената рима във втората част на стихотворението (Hände/spende) и съвпада с окончанието на императивната форма за ед. ч., — както и повторението на групите съгласни „nd“, „sp/schw“, „rf/fr“, „tz“, още по-ясно очертават смисловата ос между животворящите ръце на хирурга и неговите пациенти и издигат въздействието на императива до тръбен зов. Той се засилва от вариационното повторение на „verschwende und spende“ непосредствено след картината на войната (стих 17), което е свързано с повторение на началния стих на творбата:

Verschwende und spende
und fahre fort umwittert von
Tausend fremden Flaggen!

Това вариационно повторение носи не само интезивиращата градация на „verschwende und spende“ чрез прибавянето на устремното движение на Летящия холандец: позиционният паралелизъм между 12—13 и 17—18 стихове хвърля нова светлина върху значенията на „хиляди чужди флагове“ и позволява те да се интерпретират, от една страна, като знак на многонационалния състав на пациентите на д-р Есер; от друга страна, тук се налага асоциацията с „нервно потрепващия трикольор“ от „Инвалиди“ (цикъла „Грозни прози“), който свързва националното знаме с виновниците за военната катастрофа: „На голата стена е окачен голям царски портрет. Двама горди генерали от двете му страни. Три портрета в златни рамки, украсени с трикольорни ленти. Трикольорът нервно потрепва в глухия унисон на барабанен огън, трясък на избухващи мини и бризантни гранати.“[20]

И в двете тълкувания виновниците и жертвите на войната са противопоставени на хирурга, чиято дейност е ситуирана в „кървавия хаос“ („blutige Hände“, „zerfetzte Fratzen“), но в творчески-животворната си същност е насочена против него. Свързването на „флагове“ с „бурен вятър“ подчертава динамиката и новаторството в тази дейност и напомня впрочем за една твърде популярна метафора на немския експресионизъм. В едно от неговите програмни стихотворения — „Aufbruch der Jugend“ („Бунт на младежта“) от загиналия през Първата световна война поет Ернст Вилхелм Лотц — визионерският бунт на младежта стои под знака на „флаговете на бурята“, което внушава значението за радикална промяна, за раждането на нещо ново в процеса на борбата със старото:

Aus unseren Stirnen springen leuchtende, neue Welten,
Erfüllung und Künftiges, Tage, sturmüberflaggt.[21]

От челата ни изскачат блестящи, нови светове,
настояще и бъдеще, дни под флаговете на бурята.

Както определението „blutig“ („кървав“), така и звукоподражателното съчетание „zerfetzte Fratzen“ („разкъсани мутри“) насочват към бруталната разрушителност на войната: картината на бойното поле, която застава в асоциативна симултанност до призива към хирурга, носи на пръв поглед изненадващи черти и в този смисъл въздействува „отчуждаващо“: тя изобразява не очакваното кръвопролитно опустошение, а шеметната динамика на абсолютно самостоятелната военна техника, в която човекът няма място.

[20] М и л е в, Гео. Инвалиди. — В: Гео М и л е в. Съч. в 3 т. Т. 1. С., 1975, с. 154.
[21] Стихотворението, написано през 1913 г., излиза посмъртно в стихосбирката на Ernst Wilhelm L o t z „Wolkenüberflaggt“ (1917).

Нейната антихуманност се изразява в отрицателния конотативен ореол на основните съществителни „Trommelfeuer“ („барабанен огън“) и „Drahtverhau“ („телена мрежа“), в метафората „der Drahtverhau tanzt“ („телената мрежа танцува“), която „очовечава“ телената мрежа и в обратен смисъл „опредметява човека. Човекът е изнесен извън скобите — смислово, синтактично и дори графично — на това технизирано сражение, а там той фигурира само като обект, като жертва на войната — „zerfetzte Fratzen“[22].

Почти дословно тази картина на войната се повтаря и в „Инвалиди“ при описанието на „човешките топки“ в коридора на клиниката. Тук тя чрез сюрреалистичен монтаж вмества в динамиката на полесражението символите на шовинизма и милитаризма и техните печални резултати, като по този начин постига тяхното релативизиране и демаскира безчовечната същност на войната.

Приведеният по-горе цитат на „нервно потрепващата трикольорна лента в унисона на барабанния огън, трясъка на избухващите мини и бризантни гранати“ завършва със скрита заплаха: „До отсрещната стена са наредени в безмълвен шпалир 18 чифта патерици и четири дървени крака. Часовникът в дъното на коридора настоятелно бие 12.“

Осъждането на войната със средствата на самата война сродява Гео Милев с Йоханес Р. Бехер, който в ранната си лирика води война срещу войната с „фуги от гранати, байонети и картечни хорали“. Характерно в това отношение е стихотворението „An Europa“ („На Европа“) от едноименната стихосбирка на Бехер[23]. Тук войната е изобразена като огромен концерт от байонети, гранатни фуги и тътен на муниционни колони, в който войниците са „излъскани мускулни инструменти, управлявани от мозъка на генералите“:

Konzert der Bajonette um die Gräben.
Granatenfugen. Dröhnend die Konturen
Der Munitionskolonnen. Speck die Städte kleben.
O —: füget ein euch schallend solchem Chor.
. . . . . .
Arbeiter! Tönend in den Krieg verfrachtet.
. . . . . .

---

[22] Смазващата бруталност на войната е отразена и в писмото на Гео Милев до Николай Лилиев от 21. 5. 1917, в което той пише: „Тъй се миря и аз на свой ред с реалността, върховна, нелепа и сурова, която е даже повече от сурова: свирепа: и ме мачка безмилостно! — онези големи идеалисти, които бягат от реалността и искат да държат душата си постоянно пияна, да убият смисъла, съзнанието — нека дойдат тук. . . Реалността излезе много по-мощна, отколкото можеше да се вярва: . . . Реалността фрази не търпи и на най-големите фразьори най-зле отмъщава: избалаква им очите. . .“ (Цит. по Константинова, Е. Писма на Гео Милев до Николай Лилиев. — Лит. мисъл, 1963, № 4, с. 156.). Това писмо е показателно и за въздействието на преживяването на войната върху естетическите възгледи на поета.

[23] Стихосбирката „An Europa“ (1916) бележи важен прелом в творчеството на младия Бехер. Тематично тя отразява реакцията му спрямо Първата световна война и призива към помиряване и побратимяване на европейските народи. В стилово отношение с нея Бехер се дистанцира от довоенния експресионизъм и програмно се обявява за политически поет, който чрез поетичното слово активно се намесва в обществената действителност и мобилизира масите на борба за нов свят. Че Гео Милев е познавал добре лириката на младия Бехер, личи от писмото му до Н. Лилиев от 10. 8. 1917, в което той цитира споменатата по-горе стихосбирка на Бехер и поместените в нея стихотворения, посветени на Франц Верфел и на Зола („An Franz Werfel“, „An Zola“). Гео Милев се възхищава от вулканичната изразителност на Бехеровите стихове: той оценява Бехер като „гигантски ентусиаст“ на субективната експресия, при когото „бруталностите на изказа убиват смисъла“, но изказът покорява с „разпокъсана, стихийна мощ.“ (Цит. по Константинова, Е. Писма на Гео Милев до. . .).

Hah —: ihr geschliffenen Muskelinstrumente:
Gehirn der Generäle euch regiert.[24]

С тази метафора Бехер внушава не само опредметяването на човека и превръщането му в безименна частица от военната машинерия, а и политическата злоупотреба с работническата класа от страна на милитаризма[25].

Стилистично тази трактовка на войната се допира с футуризма на Маринети, но за разлика от безрезервното естетизиране на модерната техника и технизирането на човека при Маринети, за когото „войната е единствената хигиена на света", Бехер и Гео Милев застъпват противоположната светогледна позиция и осъждат войната със собствените ѝ средства. Акцентуването на техниката в метафориката на войната при Бехер и Гео Милев отразява обективната отличителна черта на Първата световна война в сравнение с всички предишни войни — в нея за първи път се прилагат модерни средства за масово унищожение, които гарантират технически перфектното масово убийство и свеждат ролята и значението на отделния човек до нула; те не оставят място за никаква „бойна романтика", защото — казано с думите на Карл Краус — не „в рицарски доспехи" европейските държави се впускат в авантюрата за завладяване на световния пазар"[26]. В този смисъл оптиката, от която Гео Милев изобразява войната в разглежданото тук стихотворение и в „Инвалиди", е по-трезва и „по-модерна", отколкото тази в „Главата ми — кървав фенер", където „богът на войната" и неговата „жадно пищяща шпага" внушават една по-скоро традиционно-митологична представа за всемогъществото и демоничността на войната.

Обезчовечената и античовешка военна сцена е полярно противоположна на доминиращото, героично отсенено човешко присъствие в мотива на Летящия холандец от първия дял на стихотворението и на творческата активност на хирурга във втория му дял — тук това противопоставяне е постигнато майсторски и в композиционно отношение чрез вмъкване на картината на войната в сърцевинната част на втория дял, около която в огледално вариационно повторение се центрират призивът „Verschwende und spende" и обещанието за творческа радост като цел и възнаграждение.

Картината на войната е забележителна и с начина, по който се появява в контекста на риторичния апел — тя идва внезапно, скокообразно и рязко прекъсва призива към хирурга. Единствено на това място комуникационният поток от лирическия „аз" към адресата се нарушава от монологично вметнатата асоциация на бойното поле. Графично това прекъсване е изразено чрез скоби; за разлика от употребата на скобите в първия дял на стихотворението, където вметнатото изречение „(brausen, weiter brausen und jagen)" не прекъсва призивното обръщение, а напротив, интезивира неговата нетърпеливост и настойчивост, тук скобите маркират пречупване в основния тон на творбата, а то със своята еднократност идва да подчертае натрапчивата значимост на „върховната, нелепа и сурова" военна реалност[27]. Като графичен израз на симултанността на несвързаните помежду си, сменящи се с шеметна бързина представи и образи, заскобяването е показателно за тенденцията към разпадане на семантичните, синтактичните и стиховите връзки в творчеството на немските експресионисти — и с използуването на това средство стихотворението, посветено на д-р Есер, стои близо до експресионизма.

---

[24] Becher, J. R. An Europa. Leipzig, 1916, 72—73.

[25] Вж. Schlenstedt, S. Wegscheiden. Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918. Berlin, 1976, p. 42.

[26] Вж. Kraus, K. Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Vorwort. München, 1957.

[27] Гео Милев в писмото си до Николай Лилиев от 21. 5. 1917. Вж. Константинова, Е. Писма на Гео Милев до. . .

На основата на така заострената антитеза между войната и прометеевския тип творец с още по-голяма настойчивост прозвучава повторението на призива към хирурга неуморно да продължава хуманното си дело — най-висше възнаграждение за него е радостта от възкресяването на обезобразените за нов живот. Обещанието за „нова радост“ от „старите образи“, загатната в елиптичното изречение в началото на втората част на стихотворението, се подема накрая в нов, разширен и засилен чрез градация вариант — човешкият „материал“ тук придобива не само по-диференцирана характеристика чрез изреждането и натрупването на няколко степенувани помежду си определения — „die alten entfernten einäugigen zerfetzten Gestalten“, — тук той придобива активност чрез артикулирането на радост и благодарност към лекаря, при което необикновеното съчетание „Freude sagen“ („изказвам радост“), образувано аналогично на „Dank sagen“ („изказвам благодарност“), се отличава с голяма художествена изразителност благодарение на съсредоточената си многозначност: пациентите изпитват радост, изказват радост и доставят радост на лекаря творец. Поетът пациент я е изразил в обгръщащата цяла Европа метафора:

Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.

Така многолико чувството на радост свързва пациентите и лекаря със специфично човешка емоционална връзка, с предвещанието на това чувство като награда за неговата всеотдайност завършекът на стихотворението прибавя в своеобразен поетичен оптатив — желателно наклонение, синтактично изразено в обстоятелствено изречение за цел, — още едно риторично средство за усилване на призивния патос като основен тон на лирическата възхвала.

Така изграденият образ на лекаря, който носи радост и получава радост от възкресените за нов живот хора, коренно се отличава от образа на лекаря в „Инвалиди“: тук, сред гротескната маса от „човешки топки“, той е само анонимно, безучастно колелце в машинерията на войната, той ѝ служи, като „прекроява“ изхабения човешки материал: „В ъгъла стои доктор в дълга бяла роба. Той разглежда фотографии и бързо нанася с червен молив пръсти върху ушите, вежди върху устните, крака върху главата“[28]. Това още един път подчертава конкретно-личната обвързаност на стихотворението, възникнало като израз на възхищение и благодарност към големия хирург. То художествено обобщава този конкретен повод в лирическа прослава на прометеевския тип творец, като свързва личността на д-р Есер с образа на Летящия холандец — символ на богоборческата активност на човека в процеса на еманципацията му от природата. Чрез тази връзка се осъществява героизирането на хирурга, който от „кървавия хаос“ на обезобразените жертви на войната създава нови хора и на антихуманната разрушителност на войната противопоставя градивната, творческа човешка дейност. Призивно-риторичният тон на стихотворението се определя от стремежа към мотивиране и динамизиране на тази човешка активност като единствен залог за жизнеутвърждаващо обновление. Основната тема на творбата, нейната визионерно-контрастна образност и приповдигнато апелативен патос сочат близостта ѝ до лириката на немския експресионизъм в неговата активистично ангажирана изява.

Подчертано комуникативният характер на стихотворението, посветено на д-р Есер, показва, че независимо от теоретично-естетическите си увле-

[28] Милев, Гео. Инвалиди.

чения по модернизма в своята поетическа практика Гео Милев още в берлинския си период признава „върховната“ роля на обществената действителност и социално-комуникативната функция на литературата.

Geo Milev und Dr. Esser

Anastasia Despotova-Zander

(Zusammenfassung)

In dem Aufsatz wird zum ersten Mal der Versuch unternommen, ein in deutscher Sprache verfaßtes, dem holländischen Chirurgen Dr. J. F. S. Esser gewidmetes Gedicht aus Geo Milevs Nachlaß zu interpretieren. Da es besonders eng mit der Biographie des Dichters verbunden ist — Dr. Esser behandelte den Kriegsverletzten Geo Milev 1918/19 in Berlin, die Begegnung mit seiner außergewöhnlichen Persönlichkeit war der Anlaß zur Entstehung der lyrischen Laudatio —, wird die immanente und die intertextuale Betrachtungsweise des Gedichts vielfach durch Hinweise aus dem persönlichen Erlebnis ergänzt. Der Einführungsteil des Aufsatzes bringt die wichtigsten Daten zum Leben und Werk Dr. Essers, eines großen Ärzte und Begründer der plastischen Chirurgie im 20. Jahrhundert. Der Hauptteir befaßt sich mit der literarischen Analyse des Gedichts, als dessen Grundthema das Lob desl prometheischen Schöpfers erkannt wird, der die Natur bezwingt und aus ihrem „Material“ eine neue, menschliche Schöpfung entstehen läßt. Das Bild des Schöpfers erscheint bei Geo Milev in der Gestalt des Fliegenden Holländers, der einerseits mit dem in der Weltliteratur weitverbreiteten Motiv des Seefahrers verbunden ist, andererseits aber auf die konkrete Person des holländischen Chirurgen und sein bewegtes Leben verweist. Durch diesen Bezug zu einer der großen Symbolgestalten der Neuzeit wird der Chirurg, der aus dem „blutigen Chaos“ der Kriegsverstümmelten neue Menschen schafft, heroisiert und als humaner Täter gefeiert. Seine schöpferische Menschlichkeit ist dem Bild des zerstörerischen Krieges entgegengesetzt, das hier — ähnlich wie in „Invalidi“ („Grozni prozi“) — durch eine menschenlose, verselbständigte Kriegstechnik gekennzeichnet ist und darauf hinweist, daß Geo Milev „den Krieg mit den Mitteln des Krieges“ zu bekämpfen trachtet. Dies verbindet ihn mit Johannes R. Becher, wie denn das ganze Gedicht überhaupt mit seinem Thema, seiner Metaphorik und seinem rhetorisch gehobenen, aktivistisch appellierenden Ton eine große Nähe zum deutschen Expressionismus aufweist.

On Translating Vaptsarov

(75 years since the poet's birthday)

An English translator deciding to put Vaptsarov before the English or American reader can only hope to succeed — or partially to succeed — if he faces up squarely to the difficulties of his task. As I see it, these difficulties are of three kinds: (1) sociopolitical, (2) stylistic, (3) prosodic.

1. Sociopolitical. The coincidence — or near-coincidence, within two generations — of the struggle for national liberation and the struggle for social justice is typical of Central and Southeastern Europe (Poles, Czechs, Slovaks, Slovenes, Bulgarians). The last English poem about a heroic struggle against a foreign invader, on the other hand, is probably the Old English poem of the Battle of Maldon, written about the year 1000. The American War of Independence, 200 years ago, was not a national liberation war in the European sense: for one thing, the American colonists spoke the same language as their English overlords, and, for another, there was, apart from a handful of British officials, no physical presence of the English. Such British military detachments as existed in the American colonies were there not to oppress the colonists, but to protect them against the original owners of the land, the American Indians. The result of all this is that English poetry (including American poetry) has no tradition of "national liberation" poetry.

Naturally, by the time Vaptsarov was born the national liberation struggle in Bulgaria had been won. But it had been won so recently, almost within human memory, that the issue was still "in the air," that the echoes of that earlier struggle mingled and fused with the more recent struggle for social justice. "Freedom and bread," symbolizing what in certain other societies were two separate campaigns, are invariably bracketed in Vaptsarov's poetry.

Just as English-language literature has no "national liberation struggle" tradition whatever, so it has hardly any tradition, in poetry at least, of the class struggle. Of course, I am not suggesting that there has been no class struggle in Britain, but, possibly due to its long-standing parliamentary system, it has been unbloody. It is surely significant that, possibly uniquely in Europe, the revolutionary songs of the British working class make no reference to "fallen comrades": even in the General Strike of 1926 not a single shot was fired.

In American — as distinct from English — poetry there is some "social struggle" tradition in connection with the Negro issue, but that is not quite the same thing.

It should, therefore, be borne in mind that the entire concept of a poet's work being concerned, almost exclusively, with the social issue is unfamiliar to the English audience. The fact has to be faced, however regretfully, that the twin slogan of "freedom and bread" will not inspire or fire the Anglo-American reader as it might, for instance, a Central European, a Russian, an African or an Asian reader. "Freedom," both national and social, is taken for granted by him; and the underprivileged in English-speaking countries are no longer fighting for "bread," or even for cake, but rather for equal educational opportunities, equal access to senior administrative posts, and equal social acceptance.

All this does not mean that the subject matter of Vaptsarov's poetry cannot be understood or appreciated by English or American readers, but it does mean that it will not be understood automatically or instinctively. It may have to be explained in an Introduction and, more important, it will have to be presented by the translator in a form that will make it "get through," unencumbered by linguistic and prosodic trimmings.

This leads us to the second major difficulty, that of Vaptsarov's style.

2. Stylistic. It is a natural law that, as a language is increasingly used for literary (and, more particulary, poetic) purposes, so it becomes more differentiated, refined, and sophisticated. It is not surprising, therefore, that, after an unbroken lyric poetry tradition in the English language of six hundred years or more, Vaptsarov's poetic language should strike the modern English or American poetry reader's ear as simple, elementary, basic,

unsophisticated. This statement implies no value judgement, but it entails certain strategies for the translator, strategies which will be discussed below.

3. Prosodic. It would be impertinent for a foreign translator to try to examine Vaptsarov's prosody in detail. But, as a simplification, it can probably be stated that the main elements in his poetry are: (a) the traditional metric rhymed strophe, incorporating folksong elements, and (b) a declamatory broken-line form derived, probably, from Mayakovskiy (whom Vaptsarov admired). But with quite astonishing mastery Vaptsorov handles both forms in a sovereign manner: he often loosens up the strict metrical stanzas by deliberately going for near-rhymes in preference to full rhymes, and he binds his Mayakovskiy-type poems more closely together than his Russian model would by introducing rhymes into them. Moreover, some poems fluctuate between these two "models." Also, occasionally, there is a perceptible "tightening up" of metre and rhyme as a poem moves towards its climax and conclusion.

All this again entails definite strategies for the translator.

Translation strategies

Here we must consider both *general* strategies (those applying to the translation of poetry from languages where metre and rhyme are the usual poetic form into English, where poetry has — for at least 50 years — avoided strict metre and rhyme, and where, for purely linguistic and morphological reasons, rhyme has always been less easy, less common, less "natural" and more artificial) and those strategies which are specific to the translation of Vaptsarov's poetry.

Only the latter need be discussed here, though I think that the general strategy to which I subscribe (and which is practised by all modern translators into English and French) of regarding the "message" as the most important element in a poem, an element which must not be weakened, distorted, embellished or diluted for the sake of reproducing a rhyme, is of particular importance in the case of Vaptsarov in the light of the difficulties of accessibility mentioned earlier.

If, therefore, in a simplified schema, we regard his poetry as being made up of the components: 1) language, 2) metre, and 3) rhyme, it seems to me that by far the greatest importance must be assigned to his language, i. e. his precise vocabulary, the "social level" of his speech, and the "tone of his voice." This is where, in my opinion, the translator has to be absolutely faithful, where he has to try to match Vaptsarov's phrases by English words carrying the same associations and overtones, i.e. by speech elements "out of the same drawer." I would go as far as to say that he must do this at almost any cost. (The word "almost" is important here, as I hope to show later.)

The "cost" of this approach is, of course, a small degree of formal divergence from the surface structure of the original poetry. But the cost of any other strategy would be very much greater. The moment the translator chooses a "second-best" equivalent for the sake of matching the metre and/or rhyme of the original, he loses some of Vaptsarov's individuality of speech: the colour is distored, usually weakened. Since English words generally tend to be shorter than Bulgarian words, the attempt to "fill up" the syllables of the original means the introduction of adjectives or explanatory words not in Vaptsarov's text, and hence the dilution of his language. If we remember that strict metre and rhyme have practically disappeared from English poetry (except poetry for children or comic verse), any attempt to reproduce a superficial equivalence by the use of inversions and other outdated (and largely discredited) devices is bound to make such English versions of Vaptsarov sound like nursery rhymes. What are hammer blows in the original will become the tinkling notes of a child's toy glockenspiel.

At this point I must go back to my word "almost." Although I believe that the overridingly important task is the matching of Vaptsarov's individual language, his voice, his blend of the simple popular speech of Bulgarian liberation poetry with, sometimes, the staccato of Mayakovskiy's chopped line and, at other times, a quiet personal lyrical note. I would now qualify this approach in the following respects: in poems where the folksong element is very marked — to the extent that it may be said to "modulate" Vaptsarov's own voice — I would think it proper to "hint at" the rhythm of the original, or even to reproduce it occasionally, but always avoiding a regular "tum-ti-tum-ti" that would sound old-fashioned to the English ear. Similarly, a kind of formal functional equivalence may be attempted by reproducing the (much more frequent) rhymes of the original by occasional assonances, half-rhymes or rhymes. These devices would be especially legitimate in the "final crescendo" of those poems which show a similarly heightened formal element in the original. But — and this must be the absolute rule — these devices can be used only where they do not involve the least departure from the translator's choice of the right word or phrase, or the least departure from natural modern-English lexical usage and speech rhythm.

I should like to illustrate the above theoretical reflections by a practical example. Let us consider the final stanza of "Имам си родина":

Учеше ме, майко, ти със притчи
да обичам всички како теб.
Бих обичал, майко, бих обичал,
но ми трябва свобода и хлеб.

Let us look at the final line, and let us bear in mind that line 2 would almost certainly end in "like you." In principle, three courses of action are open to the translator: 1) he could "sacrifice" the rhythm, 2) he could "sacrifice" the rhyme, or 3) he could "sacrifice" both.

If one opted for 3), disregarding both the metre and the rhyme of the original, one would get:

A, But I must have bread and freedom.

This seemed to me to be a weak solution, a rather limp ending to the powerful final line of a serious poem. I felt, in this particular poem, that the alternation of masculine and feminine line-endings should be preserved, if this could be done without doing violence to the language. As for the completion of the line with a stressed monosyllable, the obvious solution offering itself is the addition of "too" — a solution which, moreover, reproduces the rhyme between lines 2 and 4:

B. But I must have bread and freedom too.

This rhyme, incidentally, had been used by an earlier translator (P. T.) who, however, for reasons that are not immediately obvious, changed the serious thoughtful rhythmic pattern of five stresses in each line to alternate lines of three and four stresses, which — to my ear, at least — turns the poem into a merry little ditty.

The reason why I rejected "too" as the line-ending was not that, almost accidentally, it offers a rhyme, but that it seemed to me to be totally out of tune with what Vaptsarov is saying. He does not want bread and freedom "too," i. e. in addition to other things, but he wants them above anything else, he wants them first and foremost.

That is why, at the risk of introducing a word not in the original text, I preserved the powerful rhythm of the line by writing

C. But I must have bread and freedom first.

I believe that the idea of "first," i. e. before he is in a position to extend his love to all fellow humans, while not explicit in the text is implicit in it.

Perhaps I should point out that there might have been a fourth solution, an interesting one, because it would have preserved the original rhythm without the need to add a word not in the original text:

D. But I must have liberty and bread.

The reason why I rejected this is that "liberty" comes out of the wrong register. It is not, in its associations, a full synonym of "freedom," if indeed full synonyms at all levels exist. "Liberty" is the older word, the term used by philosophers and political writers from the 17th to the 19th century; in present usage it is a learned, almost scholarly word, a legal term, but certainly not the word that demonstrators write on their banners or chant in the streets. To use "liberty" for the sake of the metre would have been precisely the kind of offence against Vaptsarov's tone of voice that I mentioned earlier.

If, finally, I have to justify my transposition of "freedom and bread" in the original to "bread and freedom" in my translation, I would do so on two grounds: 1) I do not believe that an order of priority is implied in the phrase; surely to Vaptsarov the achievement of freedom and bread meant the same struggle and the same victory; and 2) consideration of Vaptsarov's work as a whole shows that he himself uses the concept in reverse order (хляб и свобода) on several occasions. (A translator should always look beyond the poem he is translating, at the work of his author as a whole.)

The translation of poetry is not an exact science. Though certain strategies can be shown to be more often successful than others, the ultimate success of a specific translation will always depend on the translator's sensitivity, his ability to enter into the spirit of the original, and his own creative poetic skill.

Eward Osers (London)

Превеждайки Вапцаров

Евалд Озерс (Лондон)

(Р е з ю м е)

Статията се спира на въпроса за трудностите, които поставя пред преводача на английски език поезията на Н. Вапцаров. Авторът смята, че тези трудности са от социологично, стилистично и стиховедско естество. Той изтъква, че социалната специфика на Вапцаровата поезия в редица отношения я отличава от английската пролетарска поезия. Що се отнася до стилистиката, Вапцаровата директност и приземеност трудно се вписват в английската поетична традиция, за която е характерна по-голямата условност на поетическия изказ. Трудно кореспондира с отдавна установените традиции на английския стих и своеобразният стихов строеж на Вапцаровата лирика. За преодоляването на споменатите трудности авторът предлага определена преводаческа стратегия, която, най-общо казано, се изразява в това, да не се жертвува в никакъв случай съдържанието на Вапцаровите стихове заради тяхната форма.

„Малката" литература през погледа на големия компаративист*

Книгата на проф. Роже Бауер „Нека си крякат критическите жаби в Прусия и Саксония! — Два века литература в Австрия" не е нова. Публикувана още през 1977 г., тя сигурно е привличала вниманието на българските германисти и на всички, които се занимават със сравнително-исторически изследвания на литературата. Но, доколкото ми е известно, не е представена досега дори чрез кратко библиографско описание. Проблемите, които тя разглежда, методите, с които постига това, и въпросите, които повдига, представляват специален интерес за българския читател не само поради високите научни качества и актуалния характер на изследването, но и поради известна успоредност между някои страни от духовната история на Австрия и българското културно развитие през XIX век.

„Нека си крякат критическите жаби. . ." е сборник от научни статии и доклади, излизали поотделно в списания, представяни на колоквиуми или публикувани в юбилейни колективни трудове между 1951 и 1976 г. Голямата част от тях съдържат според думите на автора в предварителен план онези идеи и размисли, които стоят в центъра на неговите систематични изследвания (La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle, München 1965; Deutsche Teilübersetzung: Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform, Wien 1974; Der Idealismus und seine Gegner in Österreich, 1966). Статиите са групирани в пет дяла — „Обществено-историческият фон", „Йозефизмът в литературата", „За виенския театър", „Класици на модерната литература", „Поглед назад и напред" — и се придружават от взискателно изработени бележки и библиографски данни. Основната работна хипотеза на всички съчинения на проф. Бауер, посветени на австрийската литература — „антиидеалистическият духовен лик на Австрия" — остава ръководна и за предлагания сборник.

Книгата на Роже Бауер заслужава внимание заради своята фактическа страна: тя съдържа редица нови неща, които може да научи от нея и специалистът по немска литература. Но тя привлича преди всичко с други свои качества, по-рядко срещани в подобен род произведения: предлага ни не само литературна, но и културна история, разглеждайки литературните явления като неделима част от историята на австрийската култура; анализът на художествените прояви се извършва в широк сравнително-исторически план, включващ преди всичко немската и наред с нея френската, английската,

* B a u e r, R. Laßt sie koaxen, Die kritischen Frösce in Preußen und Sachsen! — Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich. Wien, 1977.

италианската и испанската литература; и най-после тя третира редица проблеми, сродни с проблемите на българското духовно развитие през XVIII—XIX в., и с това улеснява нашите съждения за литературния живот през Възраждането и неговото място в общоевропейските културни процеси. Във връзка с последното ще се спра на следните въпроси, разгледани от автора в първите три дяла на сборника: въпросите за националния характер на културата, за оригиналното в литературата и за тривиалната литература и нейната оценка през определен исторически период.

Статиите, които съдържа първият дял — „Към въпроса за немската националност при австрийските писатели“ и „Социалните, политическите и идеологическите предпоставки на австрийската литература от ранния XIX в.“ — обосновават важна теза на автора: австрийската литература се развива при специфична — различна от немската — политическа, социално-икономическа и идеологическа обстановка, тя има свои белези и традиции, които очертават нейния национален характер. Каква е ролята на общия език при това разграничаване? Езикът е изключително важен елемент на националната характеристика, но в даден исторически момент, когато неговото културно значение отслабва или се изменя от други езици, решаващи се оказват социалните и идеологическите фактори. Проф. Бауер посочва, че отделянето от немската духовна общност се извършва в критическия момент, когато след 30-годишната война, в периода на укрепване на империята, католическият космополитизъм на австрийската аристокрация практически елиминира немския език от литературата. Запазил се единствено в театъра — за известно време достатъчно, за да се допусне национално разделяне — езикът престава да бъде съществения елемент на националната култура. Когато по-късно той се връща в литературата, цялото развитие е добило вече своя, не немска насоченост, свой, австрийски лик. Общността на езика не може вече да изличи разликите, предизвикани от специфично австрийското политическо, идеологическо и обществено развитие. И все пак, макар да е убеден в националния характер на австрийската литература, проф. Бауер борави много внимателно и пестеливо с нейните „национални“ елементи, подчертава преди всичко връзките ѝ със западноевропейската култура и поставя като подзаглавие на книгата си не „Два века австрийска литература“, а „Два века литература в Австрия“.

Така формулираният предмет на изследване е особено благоприятен за обсъждане на един основен за сравнителното литературознание въпрос — въпросът за оригиналното в литературата. Австрийското литературно развитие през XIX в. се характеризира с явления, някои от които, своеобразно моделирани, наблюдаваме и в България през Възраждането: известното закъсняване по отношение на Запада, голямата роля на преводите и връзките с чужди литературни творби, мястото и характера на адаптациите, смесването на художествените стилове, възприемането на идеи и насоки от Европейското просвещение и класицизма, отношението към романтизма и народностното в литературата и т. н. Обосновавайки оригиналния характер на австрийската литература, проф. Бауер отделя особено внимание на четири от тях: на влиянията отвън, съответно на връзките с чужди автори и произведения, на Просвещението като австрийско явление, на фолклорното и приказното начало в романтизма и неговото възприемане от австрийската литература и театър и на разностранните промени, чрез които чуждите литературни ценности биват нагодени към изискванията на духовния живот в Австрия.

Отношението учител—ученик в литературата, въздействието на образеца и творческата независимост на възприемащия образуват ядката на статията „Johann Baptist von Alxingers „Rittergedichte“, oder der Abschied vom „alten, romantischen Land“ („Рицарските поеми“ на Йохан Баптист фон Алксингер или сбогуването със „старата романтична страна“). Изхождайки от връзката между немския *класик* Виланд и австрийския *просветител* Алксингер, традиционно представяна като елементарно подражателство, проф. Бауер посочва важните идейни и стилови разлики между двамата. Външното сходство, сюжетната близост са плод на възхищението от „учителя“. Но влиянието на Виланд се ограничава с този начален тласък: по-нататък творбите на Алксингер се формират съобразно течението на епохата, което е различно за двамата писатели. Виланд е все още свързан с „романтичните земи“ на барока, окрилен от ефирната подвижност на рококо. Алксингер е син на Просвещението, неговото творчество живее от „конкретния, автентичен детайл и е в служба на съвременността, на актуалния свят, който трябва да се усъвършенствува и облагороди“. „Чудесното в оперен стил“ от произведенията на Виланд бива „съзнателно и последователно модернизирано, актуализирано“ от Алксингер. „Аристократизмът на Алксингер“, продължава авторът, „е йозефински, т. е. просвещенски и филантропичен“ (с. 41). Понятието „йозефизъм“ („Josephinismus“) е широко възприето от проф. Бауер. То свързва стремежа за преодоляване на консерватизма на аристокрацията с аристократизъм, тенденцията към национално-австрийски лик на културата с космополитизъм, преклонението пред класическото в литературата с утвърждаване на новото във философията и науката — едно своеобразно Австрийско просвещение, либерално, но антиреволюционно, филантропично, но чуждо на дейната добродетел на немския просветителски идеализъм, актуално в своя рационализъм и уважаващо традицията. Влия-

нието на Виланд следователно е дълбоко трансформирано от „йозефизма в литературата“, от „стила на епохата“. При „рицарските поеми“ на Алксингер то е предизвикало раждането на ново явление, което в никакъв случай не може да се окачествти като подражание.

В тази връзка е разгледан и въпросът за английските извори на Австрийското просвещение. Изхождайки от сравнително ограничен материал — английски списания от XVIII в. и популярната „Дънсиада“ на Александър Поуп — Р. Бауер разкрива неизследвани страни в отношението на австрийските писатели от края на XVIII и началото на XIX в. към английския класицизъм и Просвещение. Проблемът е предмет на високо ерудиран сравнително-исторически анализ в двете статии „Englisches bei den Josephinern“, „Englisches in Joseph Schreyvogels „Sonntagsblatt“ (Английски елементи при йозефинците“ и „Английски елементи в „Зонтагсблат“ — на Йозеф Шрайфогел), въз основа на примери от немската, френската и, разбира се, австрийската и английската литература. Резултатите от изследването ни представят специфичното възприемане-трансформиране на моменти от идейни течения и литературни стилове, вече развити в други страни.

Твърде интересно за българското сравнително литературознание, респективно за сравнителното проучване на литературата на Българското възраждане, е разглеждането на Просвещението като европейско и австрийско явление. Оставайки при посочения конкретен материал, без да прави обобщения и без да се стреми към изграждане на теоретична система, проф. Бауер обръща внимание на три основни момента. Първият от тях е хронологичното несъвпадане, т. е. изоставане с около петдесет години на австрийското литературно развитие от английското. Тук сравняването с английската литература е особено плодотворно не само защото разглежданите австрийски писатели са свързани с английски произведения, но и защото Просвещението в Англия — „учителят“ на просветителите от континента — е най-ранното по време.

Вторият момент е онова свързано с изоставането явление, което понякога — и особено по отношение на нашето Възраждане — означаваме като смесване на стиловете. Проф. Бауер изтъква многократно „английската класика като мащаб“ за австрийската литература на „йозефизма“. Под „класика“, един плаващ термин в литературната история, той разбира най-значителните представители на английския класицизъм и Просвещение, писателите на т. нар. Augustan Age. За моделираното съобразно с конкретните исторически условия Австрийско просвещение голямо значение имат писатели като Поуп, Суифт, Едисън, Филдинг, Ричардсън (изброени един до друг) и наред с тях: Расин, Молиер, Корней, Дидро от френската литература, Виланд и особено Лесинг — от немската. Това едновременно и почти еднакво възприемане на писатели, свързани с барока, класицизма, Просвещението и ранния критически реализъм, изглежда необикновено за наблюдателя, който познава абстрактно характеристиката на отделните течения. То учудва още повече, ако си припомним яростните нападки на Лесинг срещу Корней и драмите на Волтер в „Хамбургска драматургия“, противопоставянето на Филдинг срещу Ричардсън, дълбоките идейни и естетически разлики, които делят Расин от Дидро, Ричардсън от Поуп и т. н. За австрийската интелигенция на онази епоха, както до голяма степен за българските книжовници от Възраждането обаче, критериите са други, собствени, различни от тези на традиционно систематизираната литературна история. За тях най-важна е връзката със съвременната действителност и духовните нужди на собствената страна. Класицизмът, Просвещението и реализмът образуват за тях в много отношения едно идейно и художествено единство, което се противопоставя на романтизма от немски тип. Главното е господството на здравия разум, на мисълта, която има свое начало и свои координати в реалния свят и чиято цел е облагородяването на човека и усъвършенстването на обществото. Всъщност погледнато сравнително-исторически, това е идейната сърцевина на големия период, обединяващ Ренесанса, класицизма и Просвещението. Съвременниците, които изграждат чрез творчеството си последователно отделните течения вътре в периода, трудно откриват тяхната общност. В търсене на новото те обикновено се противопоставят един на друг: привържениците на класицистическата закономерност — на ренесансовата спонтанност и необвързаност от предварително наложени правила, просветителите в името на „природата“ и социалната еманципация на гражданството — на аристократизма, тематичната ограниченост и естетическата схематичност на класицизма. Но главното, което ги обединява, основно характерното за очертания период, е структурата: разумът пред въображението, действителният свят пред измислицата. То остава непокътнато в тези спорове, колкото яростни и безкомпромисни да са понякога те. При това пред въображението не означава и пред чувствата. Чувствата като нормална проява на човешката природа не конфликтуват с разума в литературата на просвещенския сантиментализъм. Така Лесинг и Ричардсън, Лесинг и Корней, Ричардсън и Филдинг биват едновременно и еднакво благосклонно приети от „закъснялото“ Австрийско просвещение. Закъснението се оказва своеобразно преимущество — „смесвайки“ отделните литературни течения и художествени стилове, то помага за кристализиране на съществено в големия период, в който се развива дадена национална култура. „Класика“ за австрийските писатели от границата на XVII—XIX в. е синоним

на „разум, сериозност, логическа заостреност", пише Р. Бауер. Тези три определения изразяват идейно-философската същност на периода, който извисява свод от Ренесанса до просветителските движения от времето на буржоазнодемократичните революции. „Закъснелите" литератури разкриват тази същност чрез възприемането на чужди произведения и приобщаването си към общоевропейското културно развитие.

Третият момент, изтъкнат от проф. Бауер във връзка с Просвещението, е своеобразният традиционализъм на неговите австрийски представители. Те се страхуват от новаторството и го възприемат до голяма степен като нещо, натрапено отвън. Литературният авангардизъм се възплъщава в този момент главно от немския романтизъм и бива приет от австрийците с недоверие или направо отблъснат като „северно", „протестантско", вулгарно явление. Важен момент в реакцията срещу новото — романтическото — е обявяването му за чуждо, противно на традицията, за художествено малоценно, понеже му липсва „добър вкус".

Двойственото отношение към романтизма е също част от проблема за оригиналното, специфично националното в австрийската литература. От една страна, писатели и театрални дейци не са съгласни с онези тенденции в новото течение, които откъсват изкуството от съвременния живот и го формират по чужди образци (дезактуализират го и го делокализират, ако перифразираме определенията на Бауер), лишават го от „разумните" подпори на хуманистичните и космополитните традиции, завещани от Просвещението. От друга страна, водени от същото желание за противопоставяне на чуждото, за приютяване в един добър и роден стар свят, те откриват фолклорните елементи в романтизма. Това развитие е разкрито внимателно, подробно и с много уважение към разглеждания материал в третия дял на книгата — „Zum Wiener Theater" („За виенския театър") и особено в първите две статии от същия дял: „Das österreichische Volksstück vor Raimund" и „Wiener Volkstheater: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur?" („Австрийският народен театър преди Раймунд" и „Виенски народен театър: още не и (или) все пак вече литература?"). Анализите са изградени върху успоредността, която проф. Бауер открива в развитието на италианската комедия дел' арте и виенската народна драма. Той проследява историческия път на австрийската пиеса на импровизацията, превръщането ѝ в „локална" комедия на нравите (у Голдони) до създаването на фантастичната приказна драма (у Гоцци). Забележително е, че тези процеси се самонагаждат изцяло към нуждите на формиращия се австрийски национален театър и че те подчиняват споровете „за" и „против" новаторството на романтиците. Новите тенденции се възприемат предпазливо и едностранно, главно чрез връзките на романтизма с фолклора. Стъпил върху широка сравнително-историческа основа, авторът показва развитието на народния театър в Австрия през периода на настъпващия романтизъм не толкова като израз на познатия ескапизъм — на бягство от съвременността в един приказен свят на справедливост и здрав морален ред, — колкото като проява на стремежа към запазване на старото, т. е. на истинското, родното, скътано в произведенията на народа. Наред с това неговото изложение не оставя място за съмнение, че възобновяването на импровизацията и създаването на фантастичната приказка не означават връщане назад към един по-примитивен стадий на художествена култура, а възстановяване на фолклора с оглед на съвременни естетически цели и бъдещи културно-исторически задачи. Проф. Бауер прави своите наблюдения, обърнат изцяло на Запад. Той разкрива връзки със западните литератури и очертава мястото на австрийската сред тях. Но извън намерението на автора неговите изследвания показват голямото родство на австрийското литературно развитие с развитието в Централна и Югоизточна Европа. Това родство е съществен елемент от националната характеристика на австрийската литература, сравнена с немската. Неговото специално проучване би допринесло не само за по-пълното осветяване на разглежданите „два века литература в Австрия", но и за по-точното характеризиране на литературните процеси в тези части на европейския континент.

Друго явление, свързано с въпроса за оригиналното в литературата, е онова нагаждане на възприети чужди произведения или литературни тенденции, което Р. Бауер нарича „актуализиране", „локализиране", „германизиране", „виенизиране". То определя независимостта на Алксингер от неговия учител Виланд, поражда различията между „Мелхиор Щригел" на Рачки и неговия английски образец, поставя в нова светлина „закъснялото връщане" на Йозеф Щрайфогел към английската публицистика и сатира от XVIII в. При фарса на Нестрой проф. Бауер се интересува от „превръщането на една английска комедия във виенска народна пиеса", както гласи заглавието на съответната статия („Nestroys „Jux" oder die Wandlung einer englischen Komödie zum Wiener Volksstück"). За него е важно „превръщането", а не превеждането или подражанието като връзка между двете произведения. Превръщането се опира на обичая да се гледа на разпространени и добре познати сюжетни структури като на „обща собственост": всеки може да ги разработва, без грижа и страх, че други преди него са ги използували вече в творчеството си. Отношението на Нестрой към неговия английски източник отразява развитието на австрийската комедия и сатира от грубата и недодялана театрална игра към ра-

финирано маскираната ирония, към приглушена резигнираност и саркастична проницателност. А всичко това има вече твърде малко общо с водевилния характер на английската комедия. Освен това преработката на Нестрой разкрива специфични черти на австрийското литературно развитие през XIX в., което според думите на изследователя винаги е било чуждо на „субективния идеализъм на Севера, на движението „Буря и устрем" с неговата прослава на гения, или на романтизма с неговия култ към фантазията". Проф. Бауер разглежда „локализирането" на чужди произведения, възприети от виенския народен театър, като изява на националната самобитност. Методите, които той използува, и изводите, до които достига, биха разширили нашите възможности за анализиране на побългаряванията в преводната литература на Българското възраждане. Въпреки широкото си разпространение и значителната роля, която играят в духовния живот преди Освобождението, те не са разглеждани досега достатъчно обосновано като българско и европейско явление. Обикновено при оценяване на побългарената творба се тръгва от образеца, а не от новото, от българското произведение, а самото то се сочи като доказателство за наивния и неоригиналния характер на литературата от този период. Проф. Бауер се движи в обратна посока, когато преценява съответното австрийско явление: той изхожда от австрийското произведение и чрез степента и характера на „локализирането" доказва неговата оригиналност и художествена зрелост.

Проблемът за исторически вярната оценка на тривиалната литература е засегнат в повечето статии от раздела „За виенския театър", както и в статията „Franz Schuberts Liedertexte" („Текстовете на песните на Франц Шуберт"). Без да напуска сферата на виенския театър и немско-австрийската литература, Р. Бауер анализира понятията „народен", „локален", „народно-приказен", разграничавайки ги от „плебейски", „тривиален" и „национален". Той върши това въз основа на художествен материал от епохата на Просвещението и романтизма. Когато следим хода на неговите разсъждения и изводи, би трябвало да имаме предвид различния смисъл на „народното" в литературата и философията от този период. А именно — за Просвещението „народното" е тясно свързано със съвременното, актуалното, местното; негови атрибути са здравият разум и добрият вкус — то е до голяма степен равнозначно на „гражданско", както познаваме термина от литературноисторическите понятия „гражданска драма", „гражданска трагедия" или „граждански" герои, свързвани най-често с драмите на Дидро и Лесинг, с романите на Ричардсън, Голдсмит и Филдинг; характерно за „народния" театър от този тип е, че прозата дава образци на драматургията, че писателите драматизират с подчертан интерес белетристичен материал. Докато за романтизма „народното" е първичното, божествено-силното, неразваленото от цивилизацията; старото, родното, непокътнато от чужди въздействия и средство за бягство от тежката действителност, за спасение в един идеален свят на чистота и красота. На въпроса, тривиална ли е „народната" литература, проф. Бауер отговаря с „да" и „не". Тя съдържа черти на тривиалното, но исторически и естетически е много по-широко понятие от „литература на широките маси". През дадена епоха „народното" отговаря на „духа" или „стила" на времето независимо от приетите идеологически или естетически критерии. Твърде интересна в тази връзка е статията за текстовете на Шубертовите песни. Още в самото начало проф. Бауер отбелязва, че текстовете на повечето песни се отличават с „литературен еклектизъм" и „учудващо предпочитание към баналното", но че това не бива предварително да се осъжда като израз на лош вкус. Вярно е, че сред текстовете на Шубертовите песни има стихотворения от Гьоте, Шилер и Хайне, но вярно е също така, че повечето от тях са взети от творчеството на писатели, които днес снизходително отминаваме като второразредни, незаслужили място в „голямата" литература. Не можем да не се съгласим с автора, че изборът на Шуберт в никакъв случай не е доказателство за липса на художествен усет и че причините за това „предпочитане на баналното" трябва да се търсят другаде. Преди всичко прави впечатление еднородността на темите, настроенията и идейните тенденции в избраните текстове независимо от тяхната естетическа стойност. Все едно дали превръща в музика стихотворения на Гьоте или Матисон, на Шилер или на още по-неизвестния Козегартен, Шуберт търси „нежна меланхолия и съзерцателна мечтателност" (из рецензията на Шилер за Матисон, цитирана в статията), сантиментален израз на „приятелство, любов, религиозни чувства, спомени от детството, щастието на селския живот" (из същата рецензия). Той обича „нощната поезия" на баладите със сантиментален и поучителен привкус независимо от чие перо е излязла тя. Неговият избор, пояснява проф. Бауер, може да се обясни чрез „вкуса и литературната мода на епохата". Че и най-големите не са били чужди на тази „мода", за това свидетелствува цитираната утвърдителна рецензия на Шилер за стиховете на отдавна забравения Матисон, а и редица моменти — теми и настроения — в неговата собствена лирика. Стихотворенията, които Шуберт си избира, са „beispielhafte Produkte des Zeitstils". От тази гледна точка „големите" и „малките" поети се нареждат един до друг и често „малките" имат предимство пред „големите". А и големите се подчиняват на „стила на времето". Интересен за нас е примерът, който дава Р. Бауер: Шилеровото стихотворение „Des Mädchens Klage" („Жалбата на девойката"), преведено в България още

през 50-те години на миналия век. Изборът на Шуберт и на българския преводач свидетелствуват за родство в „стила на времето", характерен за духовния живот в двете страни. И той не може да се тълкува като белег за лош вкус независимо от различията в дарованията на творците.

В последните две части на книгата — „Класици на модерната литература" и „Поглед назад и напред" — са разгледани въпроси на австрийската литература от XX в. Във връзка със статията „Kraus contra Werffel: Eine nicht nur literarische Fehde", написана с изключително познаване на събитията, на личността и делото на Карл Краус, бих желала да доизясня проблема: Краус срещу Верфел. Можем ли да смятаме отхвърлянето на Верфел като реакция срещу експресионизма? Проф. Бауер разглежда отношението на Краус към експресионистите, към техните предшественици и спътници и внимателно проследява охлаждането на неговото приятелство с Верфел. Първото възхищение от „детската" тема и темата „O Mensch!" в ранната поезия на Верфел се превръща скоро в несъгласие и саркастично отричане на цялото Верфелово творчество. Това развитие в отношението на Краус свидетелствува не за ново, променено отношение към експресионизма, а за закъсняло, но по-вярна оценка на литературните позиции на Верфел. Верфел дължи своята ранна популярност на връзките си с новото течение. Но той никога — нито в началото, когато мнозина го смятат за създател на първото експресионистическо стихотворение, нито (и още по-малко) в края — не е бил новатор със свой принос в експресионистическата поетика. Реакцията на Краус срещу Верфел е доказателство за вярното усещане на критика, че поезията на Верфел е „неистинска" („unecht"). И в светогледно, и във формално отношение Верфел остава докрай закъснял епигон на романтизма и сантиментално оцветения реализъм. Той се движи в средите на експресионистите и много би искал да бъде един от тях, даже първият; дори и в късното си творчество той не се отказва от „модерни" теми. Но той е писател на изживяната традиция и К. Краус бързо схваща това. Неговият спор с Верфел е израз на възмущението на един авангардно мислещ литератор, който не може да приеме и саркастично смазва лъжеекспресионистическото у Верфел.

Проф. Роже Бауер е един от най-големите съвременни познавачи на театъра — не само на драматическата литература, но и на театралното изкуство. За това свидетелствуват статиите, посветени на виенския народен театър, бележките, свързани с развитието на „официалния" Бургтеатър, и анализа на стихотворението „Зонентал" от Краус в статията „Karl Kraus: Von der Prosa zum Vers — Bemerkungen zum ersten Band der „Worte in Versen" und zum Gedicht „Sonnenthal" („Карл Краус: от проза към стих — Бележки към първия том на „Слова в стихове" и към стихотворението „Зонентал"). Целта на стихотворението е да се отдаде възхвала на големия актьор от Бургтеатър и да се извика споменът за един „още непокварен, първичен театър". Заслужават много внимание аргументите на проф. Бауер срещу т. нар. режисьорски театър на нашето време, който лишава това най-близко до народа изкуство от неговата непосредност и естественост. „Служители на първичността" в театъра, смята авторът, са само актьорът и поетът. Така сборникът „Два века литература в Австрия" ни предлага не само сравнително-историческо разглеждане на литературните явления, но и успешен опит да се свърже литературата с други изкуства, преди всичко с театъра.

Надежда Андреева

Монография за античното наследство във византийската литература

В своята монография „Античната литературна традиция и византийските автори" Н. Кочев не си е поставил за цел да представи историята на византийската литература за периода, който разглежда, а „по-скоро да покаже върху конкретен материал защо и в каква степен Византия се връща към собствената си античност и навлиза в нейната проблематика и идейност" (с. 7).

В първата глава Н. Кочев издирва предпоставките, които са довели византийските писатели до директно насочване към античната писмена традиция. Още тук добре проли-

* Кочев, Николай. Античната литературна традиция и византийските автори. С., Изд. Наука и изкуство, 1982, 271 с.

чава, че той се придържа към принципа да се свързват художествените произведения с историческата епоха, в която са били създадени, но също така да се обръща поглед към предишните столетия, за да се открият корените на дадено естетическо или интелектуално направление.

Авторът сериозно и диалектически правилно се е отнесъл към разрешаването на поставената задача. Макар че в обсега на неговото проучване влизат X—XIV в., читателят е отведен назад към IX в., за да се види, че във Византия тогава именно назрява необходимостта тя да излезе извън сферата на религиозната политика, изразяваща се най-вече в мисионерството, и да се утвърди като културна сила, понеже почнала да губи своя кредит на Балканите, където се възправила укрепената българска държава. Изтъкват се и други причини за развитието на този процес. В програмата на откритата през 863 г. Академия в Константинопол редом с християнска религиозна философия фигурирали и предмети от образователния ценз на античността. Център на новите тенденции станал Магнаурският дворец. В агиографската повест на Константин-Кирил Философ се изтъква, че той се отправил към столицата, за да се запознае с Омир и геометрия, с диалектика и философия, с реторика, аритметика, астрология и музика Този „класически" профил на школското обучение имал предназначението да възпитава византийското общество. Възприемането на сюжети и героични примери от античността отговаряло не по-малко на стремежите и плановете на империята. Постепенно от обект на изучаване античността се превърнала в източник на идеи и художествени образи.

Тези явления са убедително очертани в монографията, като сочат и редица особености в областта на художественото творчество. Неговите представители въпреки подражанието не загубват своята индивидуалност. Така Михаил Псел, заимствувайки от Демостен, Платон, Плутарх и др., има съзнание за своята творческа личност и заявява: „Свойствата на всеки един от тях се смесват у мене в едно цяло. По този начин, образуван от много, аз съм единен" (с. 15). Интересно съпоставяне се прави между византийската литература през X в. и елинистическата литература: сега художественото слово престава да бъде достояние само на гръцката народност, а се разпространява и сред други народи, като осъществява своя облик под въздействието на промени в социалните и културно-историческите условия. Изпъкват нови качества: своеобразен реализъм, незабулен с митология, индивидуализъм на чувствата, изострен усет за природата (с. 16). Фабулите от античен произход се осмислят съобразно християнското светоразбиране, но същевременно се засилва и народностният елемент в тях, предимно след военното активизиране на селджукските турци и след кръстоносните походи (с. 23).

Втората глава на книгата разглежда литературното и художественото възприемане на троянския митологичен цикъл от XI до края на XIV в., като е подложен на разбор богат и разнообразен материал.

В третата глава се проследява развитието на византийския героичен епос под прякото влияние на античните образци. Прави се критичен анализ на отделни произведения и с вещина се издирват видоизмененията чрез сравнение с моделите, продиктувани от нуждите на времето и от своеобразните позиции на авторите.

В четвъртата глава, чийто предмет е любовният епос във Византия през X—XI в., заслужава отбелязване подробната характеристика на персонажите. Петата глава е посветена на поезията. Тук повествованието се разгъва в жанровия диапазон: лирика, драма, сатира и басня. Последната глава разглежда въпроса за византийската историография като художествено творчество, една практика, чието начало се търси с право в античността.

В заключението са сумирани наблюденията на Н. Кочев върху византийските текстове и се правят ценни изводи. Ще се спра само на един от тях: „Много погрешно би било да се мисли, че влиянието на античната литература върху византийските писатели се отразява само в използуването на митологичния сюжет и митичната образност или пък на отделни цитати. Античната литература влияе и със своята мащабност, с проблемите, които тя третира, с конфликтите, които поставя и решава. Характерните за нея сюжетни форми — прослава в доблестта и непреклонност в борбата, любов към родината и човечност, вярата в силите на човека, са моменти, които се изявяват в периода на нейния разцвет. Те именно биват свързани с подобни неща от политическата история на Византия, придаден им е живот, за да бъдат възприети от обществото с тяхната естетическа стойност" (с. 224).

Бележките към текста показват както добрата осведоменост на автора относно научната литература (и по-стара, и от най-ново време), която засяга интересуващите го проблеми, така и неговото критично отношение към изказани мнения и твърдения по различни въпроси. Прави впечатление широкото използуване на руски и съветски трудове — ценно качество на монографията, при положение че византинистиката е отдавнашна слава на руската наука. В обемистата библиография фигурират и немалко преводи на антични произведения на български език, което показва плодотворното развитие на родното ни преводаческо изкуство през последните две-три десетилетия.

Рецензираната книга представя първият опит у нас да се разгледа в съпоставителен план влиянието на античността върху литературния процес във феодалната християнска Византия. Разбира се, тук трябва да се прибави една уговорка. Фактически авторът е черпил своите сравнения от старогръцката класика и от елинистически творби, а не и от образци на римската поезия и проза, които по наше мнение биха разширили обхвата на изследователското му дирене и биха представили по-ярко и по-пълно картината на литературния живот във Византия за периода X—XIV в. Нека не се забравя, че тази държава е откъснатата източна част на римската империя, в която наистина открай време са преобладавали гръцкият елемент и гръцката култура, но все пак са били съхранени и традиции на латински политически, правни и художествени стойности. Сам Кочев се позовава например на латинския писател Орозий (V в.), когато говори за положителната роля на онова крило в раннохристиянската литература, което допринесло да се запази връзката между антична Елада и средновековна Византия (с. 21). Също така той посочва една характерна черта на византийската книжнина през XIII в. — превеждането на гръцки автори, в това число и Омир, на латински и на римски, като Овидий, Цицерон, Хораций и др., на гръцки език, някои от които били използувани и за учебни цели (с. 28), така че несъмнено са упражнявали въздействие с реминисценции, образи и стил върху майсторите на мерената и прозаичната реч. Но, както бе казано, погледът на автора е бил насочен към гръцката литература. Само инцидентно на две места се споменават Вергилий и Хораций (вж. с. 241, бел. 4 и с. 139, където не съвсем сполучливо се сравнява естеството на родоските любовни песни с едно изказване на Флак — 11, 2, 51—52).

Монографията разработва проблемите на византийската художествена литература в историко-типологичен аспект. Появата на отделните литературни произведения се свързва със съответната обществена и политическа обстановка. Въз основа на добро познаване на поетиката на гръцки писатели от класическата и елинистическата епоха се откриват техни мотиви, идеи и образи у византийските автори. Подчертава се огромното влияние на Омировия епос. Не бива да се отминат следните приносни моменти. Литературното развитие във Византия е съпоставено с онова в Западна Европа през средните векове, като се посочва съществената разлика в усвояването на творби предимно от репертоара на старогръцката литература. По този начин византийската художествена продукция изпъква със своя характеристика и своя мащабност, обосновани от различни социални, идейно-религиозни и естетически предпоставки. Засилването пък на внушенията от античността в сферата на словесното изкуство се обяснява с постепенното реално откъсване от религиозното мислене.

Н. Кочев е извършил пионерско дело. Похвално е неговото намерение да покаже чрез обстоен разбор на отделни творби (от X до XIV в.) наслояването на идеи и образи, идващи от Омир или от Хезиод, от гръцките трагици или от създателите на елинистическия роман, като издирва внимателно причините за ускоряването на този процес. От друга страна, той е обединил тягата на византийските литературни дейци към естетическото наследство на древна Елада с философските стремежи на времето и със социалните промени, възникнали в недрата на самото общество. С всичко това се хвърля светлина и върху духовната атмосфера на Балканския полуостров през разглеждания период. Рецензираният труд е влог в българската научна литература, тъй като тук се разрешават въпроси, незасягани досега у нас.

Руска Гандева

Sur l'activité de la section „Littérature comparée"

Dans l'Institut de littérature près l'Académie bulgare des sciences travaille la section „Littérature comparée". C'est un groupe spécialisé dans l'étude comparée des faits littéraires, unissant les diverses activités des attachés et des chargés de recherche dans ce domaine de l'Institut, et qui, dans un certain sens, coordonne les efforts des comparatistes sur le plan national même. Ici, il suffit de noter que la Section fait son œuvre dans une collaboration très étroite avec les chaires respectives de l'Université de Sofia et celles des Instituts d'études supérieures dans le reste du pays.

Sous la direction hautement qualifiée et compétente de son chef, le Professeur Dr Boyan Nitchev, dans la Section s'activent et se forment des spécialistes dans les champs de diverses littératures nationales: russe et soviétique, allemande, anglaise, espagnole, française, hongroise, arabe, japonaise, etc. La plupart de ces spécialistes sont engagés maintenant dans la préparation d'une œuvre capitale pour l'érudition nationale: l'Encyclopédie de la littérature mondiale qui paraîtra dans la maison d'édition de Sofia „Dr Petar Béron".

Du point de vue scientifique, la recherche de la Section est centrée sur la question: quelle place tient et quelle signification a la littérature bulgare dans le contexte des familles littéraires fondamentales, comme par exemple: les littératures slaves, les littératures de l'Ouest européen, celles du Sud-Est européen, etc. Une grande part de l'attention est consacrée à la réception des littératures étrangères chez nous, ainsi qu'à la question: quels sont les contacts et les parentés typologiques de la littérature bulgare avec les littératures des autres peuples. Ici entre également la question importante de la méthodologie comparative. Dans ces derniers temps, le travail est orienté vers un but bien précis: la théorie et l'histoire de la traduction littéraire comme des moments privilégiés de l'interaction entre les différentes cultures nationales. Des spécialistes de la section comme L. Minkova, P. Veltchev, d'autres aussi, donnent leur contribution active à la préparation d'une „Histoire de la traduction en Bulgarie" en trois volumes qui est élaborée sous les auspices de l'Union des Traducteurs en Bulgarie.

Les membres de la Section sont organisés dans des groupes de recherche selon les problèmes discutés. Ainsi, tout le travail de recherche peut être organisé selon une certaine planification préalable qui tient compte des problèmes pressants et de ceux qui sont restés relativement peu développés par la science. En ce moment dans la Section travaillent les groupes de recherche suivants: 1) Liaisons littéraires bulgare-russes et bulgare-soviétiques sous la direction de St. Bojkov et V. Maléeva. 2) Réception des littératures slaves en Bulgarie, directeur B. Nitchev. 3) Relations culturelles et littéraires bulgare-espagnoles, dirigées par P. Veltchev. En procès de formation se trouve le groupe „Liaisons littéraires bulgare-françaises".

L'activité de la Section a déjà des résultats: ce sont les recueils d'articles et d'études: „Problèmes de la science de littérature comparée" (1978), „Les liaisons en littérature et en folklore russe-bulgares" (en langue russe), 1976, en 2 volumes et en collaboration avec l'Institut de littérature de Léningrade près l'Académie des sciences de l'URSS. Sous presse se trouvent encore: un recueil d'études sur les littératures orientales et un autre recueil: „Relations littéraires allemande-bulgares", préparé en collaboration avec l'Institut de littérature près l'Académie des sciences de la RDA.

Depuis deux ans la Section rédige et fait éditer son propre organe de presse. C'est la série „Littérature comparée" paraissant à raison de 2 fascicules par an. C'est la seule édition spécialisée en Bulgarie pour une étude comparée de la littérature. Dans ses pages trouvent place non seulement les écrits des membres de la Section, mais aussi les études, les articles et les recensions des gens de lettres de tout le pays, ainsi que des spécialistes éminents de l'étranger: de l'URSS, de la Tchécoslovaquie, de l'Autriche, de la Grande-Bretagne, etc.

Dans son ensemble, l'activité de la section „Littérature comparée" est subordonnée à la tâche principale de l'Institut de littérature près l'Académie bulgare des sciences: la création d'une „Histoire de la littérature bulgare" en plusieurs volumes. Sans une recherche approfondie des relations mutuelles entre la littérature bulgare et les littératures étrangères, il ne sera pas possible, pense-t-on avec raison, de brosser un tableau exaustif du progrès de a littérature bulgare sur le large fond de la littérature mondiale.

P. V.

Поредицата „Сравнително литературознание“ публикува студии, статии, научни съобщения и рецензии по теория, история и критика на сравнителното литературознание; теоретични проблеми на компаративистиката; закономерности на световния литературен процес; рецепционни, контактологични и типологични връзки между две или повече национални литератури; проникване и въздействие на чуждестранни литератури у нас и на българската литература в чужбина; сравнителен и съпоставителен анализ между отделни писатели или творби; сравнително стихознание; портрети на изтъкнати наши и чуждестранни учени компаративисти; теория, история и критика на художествения превод; отзиви за книги с компаративистична проблематика.

Всички предлагани материали с изключение на рецензиите трябва да бъдат придружени с кратко резюме (до 1 маш. стр.) на един от основните европейски езици: руски, английски, немски, френски, испански, италиански. Публикуват се също и статии, написани на изброените по-горе езици. В такъв случай те трябва да бъдат придружени с кратко резюме на български.

Максималният обем на студиите и статиите не трябва да надвишава 30, а на научните съобщения и рецензиите — 15 стандартни машинописни страници. Библиографските и други препратки е задължително да се дават под линия, с единна номерация. Ръкописи не се връщат.

ISSN 0205-0390

Цена 1,48 лв.