Сравнително литературознание

Пр154

Година V. 1986. Книга 7

13563

Ч

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

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

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

© Институт за литература при БАН
1986
c/o Jusautor, Sofia

82 (05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *И. Иванчева* Техн. редактор *Р. Асова* Коректор *К. Тошкова* Код 28 9535322211 / 5054-11-87
Изд. индекс 10878 Дад. за набор на 4. XII. 1986 г. Подп. за печат 6. IV. 1987 г.
Формат 70×100/16 Тираж 600 Печ. коли 6 Изд. коли 7,78 УИК 9,16 Цена 1,50 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, „Акад. Г. Бончев" бл. 6 Поръчка 66

ISSN 0205-0390

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 7 . София . 1986

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

Българска академия на науките — Институт за литература

Пр. 3750/87

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Съдържание

Л. С. Кишкин (Москва) — К истории изучения литературных связей . . . 3
Петър Велчев — Мигел де Унамуно в превод на български 10
Galina Pavlova — Deutsche und bulgarische Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917—1918 bis 1923 26
Катя Йорданова — Диалогът в българската и сръбската театрална култура на Просвещението 39
Jana Mutafčieva — Die Rezeption des literarischen Werkes Hugo von Hofmanstals in Bulgarien 53
Жак Ескенази — Руската преводна литература в българските библиотеки от края на XIX век 66

Научни съобщения и рецензии

Николай Аретов — Първият български превод на философска новела от Волтер 79
Илия Конев — Сравнителните изследвания на Надежда Андреева-Попова и нейният труд „Поезията на немския експресионизъм“ 85
Евдокия Метева — Нов принос в духовната ни култура 89
Лотос Бораджиева — Положително явление в литературната ни критика 95

Sommaire

L. S. Kiškin (Moscou) — Vers l'histoire de l'étude des liens littéraires 9
Petăr Velčev — Miguel de Unamuno traducido al búlgaro 25
Galina Pavlova — Lyrique allemande et bulgare au moment crucial des révolutions des 1917—1918 jusqu'à 1923 38
Katja Jordanova — Le dialogue dans la culture bulgare et dans la culture serbe au siècle des Lumières 52

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА София

Jana Mutafčieva — Réception de l'œuvre littéraire de Hugo von Hofmanstal en Bulgarie 65
Jacques Eskenazi — La littérature de traduction russe dans les bibliothèques bulgares de la fin du XIXe siècle 78

Communications scientifiques et comptes rendus

Nikolaj Aretov — La première traduction en bulgare d'une nouvelle philosophique de Voltaire 84
Ilija Konev — Les études comparées de Nadežda Andreeva-Popova et son ouvrage „La poésie de l'expressionnisme allemand" 85
Evdokija Meteva — Nouvelle contribution dans notre culture spirituelle 89
Lotos Boradžieva — Evénement positif dans notre critique littéraire . . . 95

БАН

К истории изучения литературных связей

Л. С. Кишкин (Москва)

Литературные связи, литературные взаимодействия, литературный обмен, литературное взаимообогащение народов, межлитературные преемственные связи — все эти определения или понятия уже давно стали достоянием научной мысли. Существенно, однако, когда возник и как развивался научный интерес к литературным связям. Эти вопросы мы и постараемся, по мере сил, осветить ниже, опираясь на суждения античных и других авторов, а также на данные истории русского литературоведения.

Обычно первичный повышенный, целенаправленный интерес к межфольклорным и межлитературным отношениям связывают с именем братьев Гримм, Бенфея и Александра Веселовского, т. е. датируют второй и третьей четвертью XIX века[1]. Такое представление не совсем верно, если даже иметь в виду конкретно только „мифологическую школу", „теорию заимствования", „миграционную теорию", „теорию бродячих сюжетов", „сравнительно-исторический метод" или даже „сравнительное литературоведение", не говоря уже о множестве случаев пристального внимания к взаимоотношению литератур и взаимосвязи отдельных литературных явлений, которые можно наблюдать и раньше, и позже.

Интерес к литературным связям и литературным отношениям, по сути дела, обнаруживается едва ли не с тех пор, как существует сама художественная словесность, устная или же письменная. Его проявления можно проследить у Платона и Аристотеля, у мыслителей эпохи Средневековья и Возрождения, у Гердера и Гете, Канта и Гегеля, Белинского и Чернышевского. Не имея здесь возможности обрисовать весь исторический путь развития научного размышления о литературных связях, приведу в подтверждение вышесказанного лишь несколько примеров.

Итак, Платон. В его диалогическом сочинении „Государство" (книга десятая), в разделе „Искусство как подражание подражанию идее (эйдасу)", можно прочесть:

„— . . . Скажи мне насчет живописца вот еще что: как по-твоему, пытается ли он воспроизвести все то, что содержится в природе, *или же он подражает творениям мастеров?*

— Творениям мастеров".

Из другого раздела той же книги — „Поэт творит призраки, а не подлинное бытие" — следует, что положение о подражании мастерам имело

[1] См., напр., Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. М., 1979, с. 97, 98 и др.; Дюришин, Д. Теория сравнительного литературоведения. М., 1979, с. 87; Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 140 и др.

для Платона универсальный характер, поскольку он распространил его на всех поэтов, „начиная с Гомера“[2]. А это с достаточной степенью очевидности указывает на то, что проблема зависимости одного мастера от другого, одного поэта от другого, т. е. как бы мы теперь сказали, проблема литературных связей, для Платона и его современников уже существовала.

Не менее примечательны и суждения Аристотеля по интересующему нас вопросу. В своем трактате „Об искусстве поэзии“, характеризуя эпическую и трагическую поэзию, комедию, поэзию дифирамбическую, а также и другие искусства, как искусства подражательные, отличающиеся друг от друга „или тем, чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают“, Аристотель далее замечает: „Вот в каких трех различиях заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала именно в средстве, [предмете] и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо оба они воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном, ибо оба они представляют людей действующими и притом драматически действующими“. И еще одно суждение Аристотеля из того же трактата: „. . . Гомер был величайшим поэтом потому, что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так он же первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному: *следовательно „Маргит“ имеет такое же отношение к комедиям, как „Илиада“ и „Одисея“ — к трагедиям*“[3]. По существу, здесь констатируется, что поэтический опыт Гомера использовался впоследствии другими античными писателями, в частности, драматургами.

Разумеется, и Платон, и Аристотель, говоря о подражании в словесном искусстве, прежде всего имели в виду подражание натуре, предметному миру (мимесис), однако этот предметный мир включал в себя, как мы видели, и творения живописцев, и произведения поэтов. Подражая природе, в то же время один мастер, будь то живописец или поэт, подражает другому, и потому один творец мог сопоставляться с другим. Именно это и позволяет видеть зародыши сравнительного изучения произведений литературы и связей между ними в эстетических теориях мыслителей античности. По мере движения времени эти зародыши развивались, набирали силы.

„Если известное слово, искусным с другим сочетаньем сделаешь новым — прекрасно!“[4] — так писал К. Гораций Флакк в „Послании к Пизонам“, видя в Гомере пример для других.

Не менее любопытны для нас и слова Данте из его трактата „О народной речи“: „Оттого и бывает, — пишет он, — что чем ближе мы им (великим поэтам — б. а., Л. К.) подражаем, тем более правильные создаем поэтические произведения“[5]. Это ли не далекое предвосхищение вопроса о преемственных связях в литературе?!

А вот отрывок из первого диалога сочинения Джордано Бруно „О героическом энтузиазме“ , в котором по сути идет речь о том же:

„Чикада. А как можно узнать настоящего поэта?

Тансилло. Распевая стихи, — потому что когда их распевают, то либо развлекаются, либо извлекают пользу, либо же одновременно и получают пользу, и развлекаются.

Чикада. В таком случае, кому же нужны правила Аристотеля?

---

[2] Платон. Соч. в 3-х т. Т. 3, ч. I, М., 1971, с. 425, 428. (Курсив наш — Л. К.).

[3] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 40, 45—46, 50. (Курсив наш — Л. К.).

[4] Гораций, К. Полн. собр. соч. М.—Л., 1936, с. 342.

[5] Алигьери, Д. О народной речи. Ч. 2, 1922, с. 48.

Тансилло. Тем, кто не умеют, как умел Гомер, Гесиод, Орфей и другие, сочинять стихи без правил Аристотеля и кто, не имея своей музы, хотел бы иметь любовные *дела с музой Гомера*"[6]. Приведенные тексты разделяют столетия, они относятся к четвертому и первому веку до нашей эры, к XIV и XVI вв. нового времени. Думается, они, а примеров могло бы быть и больше, достаточно убедительно подтверждают, что мысли о литературных связях, если даже их прямо так и не называли, были актуальными в средние века и в эпоху Возрождения так же, как и в античности.

Не станем приводить суждения о преемственных связях в литературе или же о взаимозависимости литературных явлений, принадлежащих мыслителям и ученым XVII и XVIII вв. Они есть и их немало. Особенно возрастает внимание к литературным взаимоотношениям к концу XVIII—началу XIX века. Это свойственно, например, Гердеру, Гете, Карамзину, Пушкину, а также Шафарику, Коллару, Мицкевичу и многим другим.

Одним из тех, кого привлекала проблема взаимодействия в сфере искусства и, в частности, поэзии, на рубеже XVIII и XIX вв., был Гегель. „. . .Искусство, — писал он, — не может ограничиваться только национальными сюжетами, и, чем больше разные народы приходили в соприкосновение друг с другом, тем в большей степени искусство черпало предметы своего изображения из истории всех народов и веков". В полном согласии с этим общим положением Гегеля находится и другое, более частное, его суждение о Шекспире, черпающем „материал для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не развилось полностью до прочно установленного порядка"[7]. Таким образом, по Гегелю, всякое искусство неизбежно связано с искусством своего и других народов как по „горизонтали" (обмен опытом с современниками), так и по „вертикали" (использование опыта предшественников). Близкие Гегелю мысли высказывались Белинским. Он писал: „Каждый успех одного народа быстро усваивается другими народами, и каждый народ заимствует у другого особенно то, что чуждо его собственной национальности, отдавая в обмен другим то, что составляет исключительную собственность его исторической жизни. . ."[8]. У того же Белинского можно найти не одну конкретизацию этой общей мысли.

О том, что предшественники могут оказывать благотворное воздействие на последователей, возбуждать их к самостоятельному творчеству, развивая и как бы переводя обобщенные историко-культурные суждения Гегеля и Белинского в русло искусства и литературы, писал Чернышевский. Любопытно, что при этом, говоря о гениальных людях и их воздействии на других, он делил авторитеты на две категории — на развивающие и ограничивающие мысль последователей (Байрон, Гете, Руссо, Жорж Санд) и такие, чьи „добытые ими результаты каждому уму служили только опорою, только возбуждением к дальнейшему самостоятельному исследованию"[9] (Шекспир, Лессинг, Пушкин, Гоголь).

Таков, в самых общих чертах, конечно же, лишь пунктирно намеченный, путь развития взглядов на международные связи в области культуры, одно из основных слагаемых которой составляет литература. Именно в этой цепочке развития мыслей следует видеть истоки формирования разного

---

[6] Бруно, Дж. О героическом энтузиазме. М., 1953, 30—31. (Курсив наш — Л. К.).

[7] Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968, с. 284, 199.

[8] Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. в 13-и т. Т. 7. М., 1955, с. 45.

[9] Чернышевский, Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-и т. Т. 4. М., 1949, с. 125.

рода теорий сравнительного изучения произведений устной и письменной словесности.

Если же говорить только о России, то, как уже приходилось отмечать[10], зарождение сравнительного литературоведения, одним из основных объектов изучения которого всегда были и есть связи, происходит на рубеже XVIII и XIX веков, а какие-то его предзнаменования прослеживаются и раньше.

Еще Феофан Прокопович, размышляя о происхождении поэтического искусства и его необходимости, писал: „. . .Пресловутый, как говорят, небесный порыв, который одни прозвали восторженностью, а другие энтузиазмом, без помощи наставников окажется, если верить Горацию, *бесполезным*:

Я не вижу, к чему бы наше учение было без дара и дар без науки? Гений природный с наукой должны быть в согласии взаимном. И то, что Гермоген в своих книгах по риторике говорит об ораторе, я решительно утверждаю относительно поэта; именно скорее может делать ошибки человек одаренный, но неискусный, чем менее одаренный, но проникшийся правилами искусства". Оставляя в стороне вопрос о нормативности эстетики Прокоповича, подчеркнем лишь то, что он считал необходимым даже даровитым в поэзии людям иметь наставников, т. е., говоря современным языком, опираться на опыт предшественников, сохранять преемственную связь с ними. В таком толковании приведенного отрывка нет натяжки. „Под подражанием, — пишет Прокопович в том же трактате „О поэтическом искусстве", — понимай здесь не то подражание человеческим действиям путем вымысла и является тождественным с поэтическим вымыслом. . . , но прилежное занятие чтением авторов, с помощью чего мы стараемся уподобиться какому-либо выдающемуся поэту". Характеризуя разного рода поэтические вымыслы чего-то сверхестественного и необычного, тот же Прокопович в этой связи замечает: „*Примером для нас* пусть будут два замечательных поэта из новых — Акций Синцер Саннозарий и Торквато Тассо"[11]. Как видим, и здесь в центре внимания — связь одних поэтов (русских) с другими (итальянскими) поэтами предшественниками, чей опыт может быть использован.

Характерно и то, что писал после смерти Прокоповича в 1739 г. Ломоносов: „Понеже наше стихотворство только лишь начинается того ради, чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше *последовать*". Здесь снова ставится вопрос о международной литературной преемственности, но уже более широко, с обозначавшейся избирательной тенденцией. К вопросам межлитературной преемственности и сопоставлению литературных явлений Ломоносов неоднократно обращался и позже. „Счастливы, — писал он, — греки и римляне. . . сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев. . . Последовавшие поздние потомки, великою древностью и расстоянием мест отделенные, внимают им с таким же движением сердца, как бы современные одноземцы"[12].

В той или иной форме литературными взаимоотношениями в XVIII веке, помимо Ломоносова, интересовались и Кантемир, и Тредиаковский, и Новиков, и Радищев, что было связано с активной переводческой деятельностью и не менее активным освоением богатств европейской культуры.

---

[10] См. Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973, 194—196.

[11] Прокопович, Ф. Соч. М.—Л., 1961, 345—346, 381, 404. (Курсив наш — Л. К.).

[12] Ломоносов, М. В. Полн. собр. соч. Т. 7. М.—Л., 1952, с. 10, 592.

Так, например, Новиков писал, что для развития и совершенствования художества, „должно представить себе все опыты своих предшественников, приложить к ним новые изобретения и привесть к концу то, что лишь только было начато; собрать все нужное для строения, прежде сего разбросанное и оставленное первыми художниками, и сделать из сих остатков, до половины уже разрушенных, совершенное строение“[13]. Это ли не целая программа освоения культурных богатств и опыта прошлого, в основе которой — ясное осознание целесообразных преемственных связей между художественными явлениями?!

Новые свойства приобретает в России интерес к литературным взаимоотношениям на рубеже XVIII—XIX вв. Из сферы литературной практики он как бы перемещается уже в область философии, а также истории и теории литературы. Н. М. Карамзин в 1794 г. приводит в одной из своих работ в качестве назидательного поучения слова, слышанные им от швейцарского философа Ш. Бонне: „Знания разливаются, как волны морские; необозримо их пространство; никакое острое зрение не может видеть отдаленного берега. . .“. Под словом „знание“ здесь подразумевались „искусство и науки“. А если говорить о смысле приведенной цитаты, то он сводится к тому, что каждое искусство не есть нечто застывшее и косное, изолированное от внешнего мира, напротив — оно всегда подвижно, соприкасается с другими искусствами и культурами и таким образом становится достоянием не только какой-то одной страны или одного народа, а многих стран и народов; что явления искусства сопоставимы друг с другом. И не случайно, тот же Карамзин в 1797 г. сравнивает „Слово о полку Игореве“ с поэмами Оссиана. Есть и еще одно характерное в интересующем нас отношении высказывание Н. М. Карамзина, свидетельствующее о понимании им природы преемственных связей в развитии литературы. „Римляне учились у греков так, как мы учимся у греков и римлян“, — писал он в статье „О сравнении древней, а особенно греческой с немецкою и новейшею литературою“[14], само название которой уже говорит о многом.

Словно бы развивая приведенные Карамзиным мысли о распространении искусства во времени и пространстве, Жуковский уже в 1811 г. пишет: „Со стороны оригинальности преимущество древних перед новыми ощутительнее. Обладание сокровищами словесности досталось нам по наследству. Пошли ли бы мы настоящим путем своим, так ли бы обрабатывали свои предметы, как ныне, и, наконец, обрели ли бы употребляемые нами формы, когда бы ни греки, ни римляне до нас не существовали — в этом можно по крайней мере сомневаться“. И в другом месте: „Ученость наших поэтов и знания о вещах, почерпаемое не из собственного рассматривания оных, но по большей части из книг и посредством изустного предания, имеет особое влияние на их стихотворство и дает ему направление совсем иное“[15].

Итак, и взаимосвязь литературных явлений, и правомерность их сравнения русским литераторам и ученым в начале XIX века были ясны. Подтвердим это еще только одним высказыванием Пушкина: „. . . Талант неволен и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему

---

[13] Новиков, Н. М. Избр. соч. Л., 1951, с. 415.

[14] Карамзин, Н. М. Избр. соч. М.—Л., 1964, с. 128, 92.

[15] Жуковский, В. А. О поэзии древних и новых. — В кн.: Литературная критика 1800—1820 г. М., 1980, с. 88.

вторичную жизнь"[16]. Понимая правомерность литературных связей, о чем Пушкин писал не однажды, он в то же время ясно видел и правомерность сравнения литературных явлений, и сам не раз прибегал к ним.

Бесспорным свидетельством сознательного стремления к научному осмыслению явлений или же процесса развития русской литературы в ее отношении к другим европейским литературам явилась книга современника Пушкина, В. А. Якимова, — „О духе в коем развивалась российская литература со времен Ломоносова, и влияния, какое имели на сие развитие литературы иностранные" (СПб., 1833).

Считая, что литература каждого народа „развивается в двойственном направлении в направлении человека — гражданина вселенной и в направлении человека — гражданина своего отечества", Якимов задается вопросом: возможна ли безусловная литературная независимость вообще, сохранила ли русская литература при соприкосновениях с другими литературами „свой особый характер"? Далее, развивая свои мысли, он пишет: „Определены ли до известной степени все возможные отношения русской словесности к словесности вообще? Исследовано ли, какие именно элементы заимствованы русской литературой из литератур иностранных? Не общи ли они всем возможным литературам? Подражательные ли или самобытные черты господствуют в ней и образуют ее отличительную характеристику? Сколько в других литературах сравнительно с нашей занято из литератур древних и новых, и т. п. Надо согласиться, что одно только удовлетворительное решение сих и подобных вопросов может составить истинную критическую историю русской словесности. . ."[17]

Как видим, в начале XIX в. в русской науке по сути уже существовала программа сравнительного литературоведения, вытекающая из практических задач изучения истории русской литературы в ее внешних связях. Многие из вопросов, волновавших В. А. Якимова, не утратили своего значения и в наши дни.

Со всей определенностью, хотя и без детализации, в работе Якимова был поставлен вопрос о национальной самобытности литературы, развитию и проявлению которой межлитературные связи не только не мешают, но и немало способствуют.

В последующие годы заметный вклад в изучение вопросов межлитературных отношений, а в более широком смысле в разработку „сравнительного литературоведения", в России внесли уже упоминавшиеся В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, а также А. И. Герцен, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. В последующий период наращиванию знаний в этой области литературоведения, ее развитию весьма существенно содействовали Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский, А. А. Потебня и многие другие русские ученые. О том, сколь четким было осознание значения литературных связей к 70-м годам XIX в. в России, позволяет судить высказывание Ф. И. Буслаева: „Изолированное изучение той или другой литературы в отдельности, немецкой, французской или русской, стало решительно немыслимо"[18].

Если обратиться к истории сравнительного литературоведения в Болгарии, то мощный импульс его развитию дал выдающийся ученый Иван Шишманов, младший современник Буслаева и Веселовского. Его перу принадлежит не одна работа, специально посвященная межлитературным от-

[16] Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. в 10-и т. Т. 7. М., 1958, с. 420.
[17] Якимов, В. А. О духе, в котором развивалась русская литература. . . СПб., 1833, с. 56, 79—80.
[18] Буслаев, Ф. И. Мои досуги. Т. 2. М., 1886, с. 262.

ношениям, в частности связям болгарской литературы с русской и украинской. Продолжателем сравнительных исследований в болгарском литературоведении начала XX в. явился Боян Пенев, который писал, что литературные взаимодействия и влияния исторически обусловлены, иными словами — закономерны. Много внимания сравнительно-историческому рассмотрению литературных явлений в свете межлитературных взаимоотношений уделял в своих трудах и ученик Шишманова — Михаил Арнаудов. В своих многочисленных исследованиях, посвященных истории болгарской литературы, он постоянно обращал внимание на ее сопричастность с развитием литератур других народов.

Приведенные данные показывают, что датировать становление и развитие сравнительного литературоведения началом второй половины XIX в. можно только условно. В это время оно действительно становится заметным явлением в развитии литературоведческой мысли, обогащается целым рядом новых идей. С этим не приходится спорить. Однако исторические истоки изучения литературных связей, как и всего сравнительного литературоведения, одним из основных объектов которого они являются, восходят к более отдаленному времени. Основные идеи сравнительного изучения вызревали постепенно, причем в разных странах интерес к ним возникал не в одно и то же время, а лишь на определенных этапах национального литературного развития. И это обстоятельство надо иметь в виду при выяснении генетических корней современного сравнительного литературоведения, рассматривающего взаимодействие литератур как проявление закономерности всякого литературно-художественного развития.

Към историята на изучаването на литературните връзки

Л. С. Кишкин

(Резюме)

Статията е посветена на въпроса за възникването и развитието в световното литературознание на интереса към литературните връзки и взаимодействия като форма на приемственост и обмен на духовни ценности между културите на различните народи. С тази цел авторът привежда мнения на мислители от античността, средновековието и Ренесанса. Особено място е отделено на руското литературознание от XIX в. Отбелязани са също така и заслугите на първите български компаративисти (Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев и М. Арнаудов).

Приведените свидетелства показват, че за начало на сравнителното литературознание само условно може да бъде приета втората половина на XIX в. — както гласи традиционното схващане по този въпрос. Безспорно е, че именно по това време компаративистиката става забележителен феномен на литературоведската мисъл. Но всъщност основните идеи на сравнителното изучаване на литературата са назрявали дълго преди това и са се развивали непрекъснато през различните епохи и в различните страни — от самото зараждане на художествената литература.

Мигел де Унамуно в превод на български

Петър Велчев

Мигел де Унамуно (1864—1936) е измежду най-значителните и самобитни испански философи. По значимост в неговата родина би могъл да му съперничи само доста по-младият му съвременник Хосе Ортега-и-Гасет, а по оригиналност — може би никой друг в испанската култура, която е дала на човечеството велики писатели, но сравнително малко завършени типове на мислители. Унамуно е създател на категории и концепции за битието, които му отреждат място в европейската философия и по-специално в контекста на онази нейна традиция, която включва мислители, като Паскал, Ницше, Киркегор, Толстой, Достоевски, Хайдегер, Сартър.

Освен това Унамуно е белетрист, поет, есеист и драматург, без чието творчество не можем да си представим развитието на испанската литература през XX в. Той е изтъкната обществена личност, граждански трибун, всепризнат вожд на движението за национално, историческо и културно възраждане на Испания, наречено „поколение от 98-а година". Мигел де Унамуно е име, с което културата на Испания продължава и днес да предизвиква широк и оправдан интерес далеч зад своите географски граници.

I

Творчеството на Унамуно за първи път става известно на българските читатели през 1925 г., когато писателят е на върха на славата си, основните му книги са вече преведени на много европейски езици, а самият той — в знак на протест срещу диктатурата на генерал Примо де Ривера — живее като доброволен изгнаник в Париж и във френското градче Андай, на самата граница с Испания. Годината е драматична не само за Унамуно, тя е трагично-паметна и за България. На 16 април 1925 г. е извършен атентат в софийската катедрала „Свети Крал" и това става повод за ужасните репресии на Цанковия режим срещу левите политически сили и демократичната интелигенция. Талантливите български писатели Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев и Йосиф Хербст стават жертви на развихрения в страната терор. В такъв именно обществено-политически момент, когато са още пресни раните от жестоко потушеното Септемврийско въстание от 1923 г. и назрява нов кървав погром на властта над народа, в българския печат се лансира името и делото на самотния изгнаник и непримирим борец срещу военнофашистката диктатура в Испания. Само броени дни преди априлския атентат, на първа страница на едно от популярните

по онова време у нас литературни издания се появява статия за Унамуно и превод на негов разказ. Вестникът помества също така портретна гравюра на писателя[1].

Това е първата творба, с която Унамуно е представен пред българската публика. Статията и изобщо възприемането на големия испански писател и мислител от страна на нашата критика е тема, която изисква специално внимание. А сега ни предстои да изясним най-напред въпросите: кога, как и кои творби от богатото художествено и философско наследство на Унамуно проникват в България.

И така през март 1925 г. в. „Развигор" отпечатва разказа на Унамуно „Любовта, която убива". Той е поместен в неговия подлистник, където наред с творби на български белетристи вестникът редовно публикува проза от видни чуждестранни писатели, като Оноре дьо Балзак, Фьодор Достоевски, Иван Бунин, Владислав Реймонт, Джоузеф Конрад, Марк Твен, Луиджи Пирандело, Грация Деледа, Зигрид Ундсет, Кнут Хамсун, Рабиндранат Тагор, Анатол Франс, Андре Жид, Виктор Маргьорит, Едмон Жалу, Андре Сюарес, Алексей Ремизов, Пантелеймон Романов, Рода Рода, Панаит Истрати, Райнер Мария Рилке, Фьодор Сологуб и др.

Разказът „Любовта, която убива" („El amor que asalta") е взет от известния сборник на Унамуно „Огледалото на смъртта"[2]. Повечето белетристични антологии, избрани съчинения на Унамуно и пр. обикновено включват творби именно от този сборник, който е измежду образците на испанската проза и освен това е характерна илюстрация на Унамуновото схващане за любовта като средство за преодоляване на самотата и път към автентичното битие на човешката личност.

За жалост не знаем кому дължим първото представяне на Унамуно на български, защото преводът не е подписан (нещо сравнително рядко в практиката на „Развигор"). По всяка вероятност разказът е преведен не от езика на оригинала, а от френски. Какви са основанията за подобна хипотеза? Прави впечатление преди всичко транскрипцията на личните и географските имена, която възпроизвежда типично френския, а не испанския изговор: името на автора гласи Мигуел — вместо Мигел, главният герой е Анастазио — вместо Анастасио, а селището Алиседа (в провинция Естремадура) е изписано Ализеда. Сравнителният анализ открива и някои пропуски, грешки и неточности, които биха могли да се дължат на факта, че се прави превод от превод. Така например Унамуно казва, че за Анастасио няма „нищо по-празно, по-отегчително, абсурдно и безсмислено от живота", а преводачът пропуска последните два атрибута от тази характеристика. По-нататък за главния герой се казва, че „сто пъти би се самоубил", а в превода четем: „Досега той би се самоубил." Вместо „не намираше и най-леко утешение (consuelo) от смъртното си отвращение нито в науката, нито в изкуството, нито в обществената дейност" (acción publica) в превода се казва: „Не намираше никакво порицание(?) на смъртното си отвращение нито в науката, нито в изкуството, ни в работата." Или пък градацията: „да се търсим, да копнеем един за друг, да се желаем" е предадена от преводача като: „да се търсим, да се викаме, да се желаем". И т. н.

Има и друго едно обстоятелство, което заслужава да бъде отбелязано. Книгата с разкази на Унамуно „Огледалото на смъртта", към която принадлежи разглежданият разказ, до 1925 г. очевидно не е превеждана на френски[3]. Остава да предположим, че е бил използуван превод на този разказ

[1] Развигор, 4, № 177, 28 март 1925, 1—2.

[2] U n a m u n o, Miguel de. El espejo de la muerte. Cuentos. Madrid, 1913.

[3] В подробната справка за преводите на чужди езици на книгите на Унамуно, която

във френския периодичен печат или в някакъв издаден във Франция сборник, или нещо от този род. Като се имат предвид връзките с френския печат на редактора на „Развигор“ Д. Б. Митов, който е и главният по онова време пропагандатор на френската култура в България, едно подобно предположение изглежда съвсем правдоподобно. И всъщност това още веднъж подкрепя хипотезата, че Унамуно е преведен за първи път у нас от френски.

Не би могло да бъде другояче, тъй като по това време не само в. „Развигор“, но изобщо България, кажи-речи, не разполага с писатели и преводачи, владеещи испански език. Едва една година по-късно, през февруари 1926 г., у нас започват да излизат преводите на Борис Шивачев на творби от испански и латиноамерикански писатели, а също и негови статии за тях. Под псевдонима Борислав Витски той ги публикува първоначално пак в „Развигор“, а впоследствие и във вестник „Литературен глас“, където ги подписва вече със собственото си име. Впрочем за Б. Шивачев тепърва ще имаме повод да говорим.

Въпреки че разказът „Любовта, която убива“ по всяка вероятност не е преведен от езика на оригинала, въпреки някои отделни пропуски и смислови неточности при преизразяването, следва да оценим това първо представяне на Унамуно на български като сполучливо. Мисълта и стилът на автора са предадени успешно, езикът е стегнат, естествен и притежава необходимите белетристични качества. Като цяло тази публикация е на равнището на тогавашния етап от развитието на нашето преводаческо изкуство. Тя успява да създаде една доста адекватна представа за Унамуно като белетрист.

През 20-те и 30-те години продължават опитите да бъде представен на български Унамуно като разказвач. Предназначеният за масовата публика в. „Дневник“ публикува друг разказ от сборника на Унамуно „Огледалото на смъртта“. Както е обичайно за жълтата преса, заглавието на оригинала „Хуан Мансо. Разказ за мъртъвци“ е заменено от редакцията с по-ефектно заглавие: „Живота е борба“[4]. Това е фразата, с която завършва разказът. Преводът е неподписан и няма съмнение, че е направен от френски, тъй като името на главния герой е изписано „Манзо“ вместо „Мансо“; освен това в текста личат някои съкращения. Така или иначе преводът е културно направен, а на места е направо доста сполучлив.

През 1930 г. на български излиза още един разказ от споменатия сборник на Унамуно. Публикацията е на в. „Слово“, ежедневник за политика, стопанство и културен живот, ратуващ за силна власт, съсредоточена в ръцете на монарха[5]. Разказът е „Cruce de caminos“ („Кръстосване на пътища“), озаглавен на български „Среща по пътя“. Преводът е неподписан, направен е от френски, отличава се с хубав белетристичен език и малки неточности.

Същата година българският читател има възможност да се запознае с Унамуно като философ и есеист. В едно от българските литературни списания, отделящи по-голямо внимание на чуждестранната литература, се появява есето на Унамуно „Гробът на Дон Кихот“[6]. В него авторът разглежда героя на Сервантес като символ на скрито испанското и призо-

---

Мадридското издателство „Renacimiento“ помества върху гърба на титулката на всеки том от Събраните съчинения на писателя, издадени през 1928—1929 г., сборникът „Огледалото на смъртта“ изобщо не фигурира.

[4] Дневник, 25, № 8554, 12 юни 1928. Допусната е печатна грешка в името на автора: „Анамуно“ вместо „Унамуно“.

[5] Слово, 9, № 2404, 23 юни 1930.

[6] Листопад, 11, № 4—5, май 1930, 96—105.

вава на „свещен кръстоносен поход, за да бъде освободен гроба на Дон Кихот от властта на бакалаврите, свещениците, бръснарите, херцозите и каноницките, които са го завзели". Унамуно смята, че е крайно време „да се освободи гроба на Рицаря на Безумието от властта на идалговците на Разума"[7]. Това типично схващане на Унамуно за донкихотизма като своеобразна национална религия и път към постигане на испанския исторически идеал е развито една година по-рано в знаменитата му книга „Животът на Дон Кихот и Санчо"[8].

Публикацията в списание „Листопад" е първият български превод на Унамуно от езика на оригинала. Той принадлежи на перото на известния литературен критик, преводач и специалист по западноевропейска литература Милко Ралчев (1905—1960). По това време, през 1930 г., той токущо се е завърнал от Флоренция, където е завършил романска филология с докторат. В библиотеката на покойния М. Ралчев ми се удаде да открия самата книга, от която той е превеждал. Това е третото издание на „Животът на Дон Кихот и Санчо"[9], носещо саморъчния подпис на притежателя.

В този първи у нас превод на есето „Гробът на Дон Кихот" прави силно впечатление твърде високата за една подобна „пионерска" инициатива точност на преизразяването. В някои отделни случаи точността граничи с буквализъм. Така например испанският глагол „reproducirse", който означава „възпроизвеждам се, размножавам се, продължавам рода си", е предаден на български „повтарям се". Става дума за фразата: „Тълпи от хора, които. . . се раждат, ядат, спят, размножават се и умират." Изразът „estrella sonora" може би е било по-добре да се предаде на български „звънка звезда", а не „звънлива звезда". Или пък „nuestro señor Don Quijote" („нашият господар Дон Кихот") е преведено „нашият господин Дон Кихот", тъй като на испански една и съща дума изразява и двете понятия.

Същевременно у М. Ралчев се срещат и някои неточности при превода на отделни думи, което е някак странно, като се има предвид, че това са съвсем обикновени думи от основния речников фонд и преводът им не представлява особена трудност. Така например Унамуно казва „спорт", а М. Ралчев превежда „удоволствие". Епитетът „ruin" означава „низък, подъл, зъл, коварен", а не „изхабен", „vengativo" ще рече „отмъстителен", а не „вегетиращ"[10]. Причината за тези неточности е, струва ми се, в това, че М. Ралчев не е имал под ръка добър испански речник, или не е надничал много често в речника, защото се е предоверявал на зрителното си впечатление от някои думи, или пък просто е проявил разсеяност. А транскрипцията „фладжеланти" вместо „флагеланти" (секта на самобичуващите се) издава типичното произношение на италианския език, който преводачът е владеел по-добре, отколкото испански.

Цитираните по-горе несъвършенства не са в състояние да хвърлят сянка върху цялостната работа на преводача и ако ги споменавам, то е по-скоро за филологическа пълнота. Като обща експресивна стихия, преводът на д-р М. Ралчев е доста добър — и то не само за времето си. Той и днес се чете като пълноценна художествена проза. В тази връзка никак

---

[7] Unamuno, Miguel de. El sepulcro de Don Quijote. — La Espana Moderna, 28, No 206, Madrid, Febrero de 1906, 5—17.

[8] През 1914 г. Унамуно помества есето като встъпление към второто издание на „Животът на Дон Кихот и Санчо" и оттогава то е неизменна съставна част от всички следващи издания на тази книга.

[9] Vida de Don Quijote y Sancho. Segun Miguel de Cervantes Saavedra. Explicada y comentada por Miguel de Unamuno. Tercera edicion. Madrid, 1928. 292 p.

[10] Листопад, 1930, № 4—5, 96—98.

не е безинтересно едно сравнение между него и следващия превод на същото есе, направен половин век по-късно от Тодор Нейков[11].

Двамата именити преводачи по различен начин подхождат към текста на Унамуно. Първият е по-дързък, по-спонтанен и директен и във възприятието, и в превеждането, вторият е някак по-академичен, бои се от непрецизност и по-често прибягва до перефразиране. Няколко примера. Унамуно казва: „A estas preguntas no cabe otra respuesta que una pregunta. Y al „¿después?" no hay sino dar de rebote un „¿y antes?" М. Ралчев: „На този отговор не отговаря друг отговор, а един въпрос. И на „после?" трябва само да му плеснете едно „ами преди?" Т. Нейков: „На такива въпроси може да се отговори само с друг въпрос, на това „А после?" трябва да се отговори само: „А преди?". Унамуно: „Fijate y observa." М. Р.: „Спри и погледай." Т. Н.: „Съсредоточи вниманието си и се вгледай." Унамуно: „Fuera con ellos!" М. Р.: „Вън всички." Т. Н.: „Изхвърли ги."

Не можем да не забележим, че М. Ралчев по-адекватно пресъздава енергичния, страстен, рязък, понякога дори безцеремонен стил на Унамуно. За неговия есеистичен и белетристичен изказ са характерни именно изрази от рода на: „да му плеснеш едно: „ами преди?", „вън всички"[12] и т. н. За последната фраза е важно да се изтъкне, че тя не се ограничава само със семантиката на „изхвърли ги", „изпъди ги", но съдържа и един речеви „жест", т. е. притежава отчетлива паралингвистична изразителност. Преводът на Т. Нейков (към който не можем да имаме никакви претенции от смислово естество), не държи сметка именно за паралингвистичния контекст. Той превръща фразата в комуникативно индиректна, докато за Унамуно най-типична е тъкмо неговата директност при внушаване на идеите, категоричната му, нетърпяща възражения фанатична убеденост, която той всячески се стреми да натрапи, да втълпи, да ни накара да я приемем. В случая Т. Нейков е предпочел да се придържа към „по-неутрално" слово. Имам чувството, че това е някаква обща особеност на интерпретаторския му маниер, която можем да открием и в редица други негови преводи.

Допълвайки и развивайки същия ред на мисли, искам да обърна внимание върху още два паралела. Унамуно говори за „ригодон", френски танц от XVIII в., наречен така по името на неговия изобретател Ригò. М. Ралчев транскрибира на български названието на танца, а Т. Нейков го заменя с „менует", изхождайки по всяка вероятност от съображението, че така е по-понятно за българския читател. На друго място в своето есе Унамуно създава игра на думи между свирачите на „jeringa" (спринцовка) и свирачите на „siringa" (сиринкс, музикален инструмент на бога Пан)[13]. М. Р. отново транскрибира на български „херинга", т. е. получава се двусмислица с названието на вид риба, с което напълно се променя идеята на автора. А Т. Н. предпочита да изпусне изобщо и двете думи.

В началото на 30-те години творчеството на Унамуно е представено в българската периодика и с две по-скромни публикации, които обаче си струва да бъдат споменати. По случай двадесет години от смъртта на Лев Толстой вестник „Литературен глас" издава специален брой, посветен на живота

---

[11] Унамуно, Мигел де. Есеистика. Встъпителна студия и съставителство проф. д-р И. Паси. Превел от испански Т. Нейков. С., 1983, 35—47.

[12] Така е и в руския превод на П. Глазова: „Всех их прочь!" (Унамуно, Мигел де. Избранное в двух томах. Т. 2. Л., 1981, с. 224).

[13] Основа за сравнението е може би фактът, че спринцовката е тръба (на гр. σῦριγξ), а сиринксът е съставен от скрепени една с друга тръстикови цеви. В испанския език двете думи имат един и същ етимологически произход. Чрез този каламбур Унамуно навярно иска да загатне за противоречието между низките, практически цели на ежедневието и висшата, сакрална „музика на сферите", за която говори в същото изречение.

и творчеството на великия руски писател. В него наред със статии от Ал. Балабанов, проф. Ас. Златаров, Ст. Чилингиров, проф. К. Гълъбов, П. Динеков проф. Д. Кацаров, К. Малина и др. е отделена цяла страница „Знаменити съвременни писатели за Толстой"[14]. Тук личат имената на Томас Ман, Стефан Цвайг, Андре Терив, Зигрид Ундсет, Гунар Гунарсон, Карин Михаелис, Алфред Кер — и между тях едно кратко изказване на Унамуно, който е наречен „знаменит испански учен, писател и политик". Преводът, неподписан, по всяка вероятност отново е направен от френски. Като отбелязва голямото въздействие, което романът „Война и мир" е оказал върху собственото му творчество, Унамуно заявява, че цени у Толстой повече художника, отколкото идеолога и моралиста, и отбелязва, че в момента както в Испания, така и в целия свят влиянието на Толстой намалява и се засилва това на Достоевски. Накрая той пише: „Всемирна, всечовешка ценност има у Толстой показаната ни от него руска душа, а не етнологическото, антропологическото, космологическото и теологическото учение, което той, според своето убеждение, е могъл да извлече от нея. Мен лично, макар това да се схване като парадокс, в Толстоевите образи и следователно у самия Толстой ме е интересувало особено силно не това, което искат да кажат героите му, а това, което те казват, без да искат да го кажат."

Две години по-късно списанието на Дружеството на слепите в България отпечатва краткото есе на Унамуно „Незнайният воин"[15]. Заглавието е сложено от редакцията и всъщност става дума за един малък фрагмент от заключителната глава на книгата на Унамуно „Агонията на християнството", писана по времето, когато философът живее като политически емигрант в Париж, и издадена за първи път на френски език[16]. „Агонията на християнството" се смята наред с книгата „Трагичното чувство за живота" (1913) за едно от най-представителните произведения на Унамуно, в които е изложена неговата философска доктрина.

Включеният откъс съдържа размисли пред Паметника на незнайния воин в Париж — размисли за историята, за безсмислието на войната и военната слава, за истинския смисъл на християнската вяра и за любовта към обикновения човек. Впрочем нека дадем думата на автора: „Тук, на няколко стъпки от мястото, където пиша, гори вечно под арката на звездата — една триумфална императорска арка — запаленият пламък върху гроба на незнайния воин, онзи, чието име ще мине в историята. И все пак не е ли вече едно име незнайният? Незнайният не струва ли колкото Наполеон Бонапарат? Пред тоя гроб бащи и майки идват да се молят и се питат дали тоя незнайник не е техният син, християнски майки и бащи, които вярват във възкресението на плътта. Може би дохаждат да се молят тук и безверни бащи и майки, и даже атеисти. Може би върху тоя гроб християнството възкръсва." Преводът е неподписан, но със сигурност се знае, че принадлежи на перото на видния наш поет Атанас Далчев (1904—1978) и че е направен от френски. Есето блести с художествения си език и с оня специфичен ритъм, който отличава Далчевата литературнокритическа проза.

Седем години по-късно един значително по-обширен откъс от същата книга на Унамуно е публикуван във в. „Светоглас" („La Voix du Monde"), орган на чуждестранните публицисти в България, редактиран от известния

[14] Литературен глас, 3, № 92, 6 дек. 1930, с. 5.
[15] Съдба, 4, 1932, № 1, 18—19.
[16] Unamuno, Miguel de. L'agonie du Christianisme. Traduction française de Jean Cassou. Paris, 1925.

литературен критик Жорж Нурижан[17]. Преводът, направен пак от френски, е сполучлив. Той е дело на Велко Табурнов (1908—1983), братовчед на Ж. Нурижан, католик, завършил Френския колеж в Пловдив и Юридическия факултет на Софийския университет. В. Табурнов не е професионален литератор, той работи като финансист, но владее няколко европейски езика и е автор на редица преводи.

II

В първите години след 9 септември 1944 г. проникването на Унамуно у нас става по-интензивно и българският читател има възможност да се запознае с две от най-значителните му есеистични творби. Те са посветени на Мигел де Сервантес, чиято четиристотингодишнина през 1947 г. е широко отбелязана в София с тържествено честуване в Народния театър, специален Сервантесов лист и ново издание на романа „Дон Кихот".

Част от подготовката за този юбилей е издаденият през ноември 1946 г. сборник със статии и есета за „Дон Кихот" и неговия автор[18]. Книгата е отпечатана от авторитетното издателство „Хемус" в доста голям за онова време тираж от 10 000 екземпляра и се открива с предговор от известния наш дипломат Петър Нейков, който пише: „Коментариите, които тук представяме, са творби на велики испански съвременници, върхове на съвременната испанска мисъл."[19] В сборника наред с откъси от съчинения на Марселино Менендес-и-Пелайо (1855—1912) и Хосе Ортега-и-Гасет (1883—1955) най-голямо място е отделено на избрани фрагменти от книгата на Унамуно „Животът на Дон Кихот и Санчо"[20]. Фрагментите са умело подбрани от преводача по начин, който дава възможност читателят да добие известна представа за цялата книга на Унамуно.

Изданието „Сервантес и Дон Кихот според испански съвременни мислители" е забележително и с друго. То е дебют в областта на превода от испански на Тодор Нейков (1913—1984). То поставя началото на оня дълъг и плодотворен път, който Т. Нейков извървя в продължение на четири десетилетия, за да се превърне в патриарх на съвременната българска испанистика.

Първият превод на „Живота на Дон Кихот и Санчо" е доста сполучлив и сам по себе си, а на места и в сравнение със следващия пълен превод на книгата, осъществен много години по-късно пак от Т. Нейков[21]. Един сравнителен прочит на двата превода ни позволява да възсъздадем дългия и сложен процес на преизразяване на испанския текст с всичките му силни и слаби страни и в частност доказва още веднъж известната мисъл, че невинаги новото е по-добро от старото.

Първият превод създава общо впечатление за по-стриктно придържане към синтаксиса на оригинала. В началото на своето повествуване Унамуно говори за пълната липса на сведения за живота и родословието на героя. Той подчертава ефекта на тази мисъл с помощта на четирикратната анафора „нищо". Т. Нейков съответно превежда: „Нищо не знаем за рождението на

---

[17] Унамуно, Мигел де. Агонията на християнството. — Светоглас, 3, 1939, № 10—11, с. 11.

[18] Сервантес и Дон Кихот според испански съвременни мислители. Под редакцията на Ст. Загорчинов. Събрал и превел от испански Т. П. Нейков. С., 1946. 104 с.

[19] Пак там, с. 8.

[20] Пак там, 57—103.

[21] Унамуно, Мигел де. Есеистика, 33—322.

Дон Кихот, нищо за детинството и младостта му, нищо за начина, по който се е калил духът на Рицаря на вярата, на човека, който ни отрезвява с лудостта си. Нищо не знаем за родителите му, за рода и произхода му. . .“ (1946, с. 57). Тази анафорична структура, която прави фразата стегната, отсечена, категорична, е някак „разрушена“ във втория превод: „Не знаем къде и кога се е родил дон Кихот, не знаем нищо за неговото детство, юношество и младост, не ни е известно как се е калил духът на Рицаря на вярата, който с лудостта си ни прави разумни. Не разполагаме с никакви сведения за неговите родители, произход и родословие. . .“ (1983, с. 53). Освен това на лаконизма на Унамуно никак не подхождат такива пространни фрази и стилистично неадекватни изрази от рода на: „Не знаем къде и кога се е родил“, „Не ни е известно как се е калил“, „Не разполагаме с никакви сведения“ и т. н.

Във втория си превод Т. Нейков проявява известна склонност към описателност, към допълнително белетризиране, което невинаги съответствува на замисъла на автора. Например: „гледките на ламаншката равнина, из която той обичал да ходи на лов“ (1946, пак там), в по-късната версия става: „гледките на ширналата се равнина на Ла Манча, която е преброждал надлъж и шир с ловджийска пушка в ръка“ (1983, пак там)[22].

Още един типичен паралел. „Рицарят оставяше коня си да го води наслуки из пътеките на живота“ (1946, с. 64). „Рицарят оставяше конят му да го води по пътеките на случайността в живота“ (1983, с. 62). Просто е непонятно защо Т. Нейков е изоставил фразеологизма „наслуки“, толкова точно съответствуващ и в семантично, и в стилистично отношение на испанското „al azar“, и го е заменил с израза: „пътеките на случайността в живота“ — дълъг, усукан, недотам ясен и трудно произносим.

Съществуват, разбира се, и множество случаи, които говорят за преимуществата на втория превод. Често пъти той представлява по-съвършена редакция на първия превод, уточнява смисъла на отделни думи и изрази, по-вярно пресъздава нюансите в авторовата мисъл, която преди това е била предадена по-схематично, и т. н. Така например: „Остана спокоен у дома си“ (1946, с. 67) е прецизирано „остана да почива у дома си“ (1983, с. 79), „до веки веков“ (1946, с. 68) добива правилния си вид „во веки веков“ (1983, с. 80), буквализмът „плътски очи“ (1946, с. 83) естествено е коригиран „земни очи“ (1983, с. 189) и пр. Или пък първият път Т. Нейков е посъкратил фразата на Унамуно и се е задоволил да каже: „Покорството му пред Божиите решения заслужава най-голямо внимание и възхищение!“ (1946, с. 64). Вторият път обаче той възстановява мисълта на автора в нейната пълнота и детайлност: „Покорността на дон Кихот пред божите повели е едно от нещата в неговия живот, които трябва да проследим с най-голямо внимание и на които следва най-много да се възхищаваме“ (1983, с. 62)[23].

Сравнителният анализ ни кара да се натъкваме и на случаи, когато и двата Нейкови превода на книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо“ еднакво несполучливо пресъздават оригинала. Тези случаи са изключително

---

[22] Трябва да отбележим неправилната транскрипция на имената в превода от 1946 г.: „ламаншка“ вместо „ламанчска“, а също така и „Дулцинея“ вместо „Дулсинея“ и „хидалго“ вместо „идалго“. Тъй като по това време Т. Нейков вече е владеел отлично испански език, изключено е това да бъде грешка. По-скоро преводачът е отстъпил пред разпространеното тогава у нас произношение на тези имена, което и днес още може да се чуе във всекидневната реч.

[23] Оригиналът гласи: „Esto de la obediencia de Don Quijote a los designios de Dios es una de las cosas que más debemos observar y admirar en su vida.“ Както се вижда, испанската фраза си остава по-стегната и по-синтетична от българската, но затова пък преводът е съвсем адекватен.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

редки и затова аз ще се задоволя само с един пример. Унамуно говори за постенето, което умъртвява плътта („mortificación") и служи за добър пример. През 1946 г. Т. Нейков изобщо пропуска въпроса за умъртвяването на плътта (с. 57), а през 1983 г. го предава на български посредством „изкупление на греховете" (с. 53).

Прочие каквито и плюсове и минуси да откриваме в двата превода на Нейков, колкото и пъстра да става картината на тяхното паралелно изследване, където натежават било слабостите, било преимуществата ту на единия, ту на другия превод, не трябва да забравяме някои съображения от общ характер:

1) Версията от 1946 г. съдържа само фрагменти от книгата на Унамуно, а тази от 1983 г. е интегрален превод. Първото представяне у нас на книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо" представлява около една шеста от текста на цялата книга. При това положение ние не разполагаме с достатъчно солидна статистическа база за сравнение и оценка и можем да се опираме единствено на откъслечни впечатления.

2) Когато говорим за версията от 1983 г., трябва да имаме предвид, че така или иначе преводачът работи върху творба, която (макар и само във фрагменти) вече е превел един път. Взискателният творец по общо правило се отнася критично към онова, което е създал на млади години и още повече, ако става дума за разлика във времето от няколко десетилетия. Тогава си склонен по-скоро да се отблъскваш от предишния текст, отколкото сляпо да го следваш. И никак не е чудно едно да усъвършенствуваш, друго да развалиш.

3) Тодор Нейков се захваща за втори път с книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо", когато е съвсем зрял преводач на художествена проза, изработил си е вече собствен метод на превеждане, свои предпочитания при преизразяването на оригинала, евентуална неохота да робува на всяка цена на чуждата мисъл, и т. н.[24] Или, казано с други думи, вътрешната езикова и мисловна нагласа може да вземе превес над склонността да „разчопляш" докрай чуждия текст, да се ровиш във всичките му детайли и дреболии. Инерцията на огромния преводачески опит, който имаш зад гърба си, е в състояние да повлияе върху всеки твой нов превод.

4) Есеистичната проза на Унамуно е изключително трудна за превод — особено в страна като България, чиято култура е доста различна от испанската култура. Изискват се много и най-различни познания в какви ли не области на материалния и духовния живот. Изисква се задълбочено познаване на цялостното огромно творчество на Унамуно и преди всичко на неговата философска система.

5) Между първата и втората версия на книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо" — макар и двете да са дело на един и същ преводач, — е изминал период от почти четири десетилетия. През това време българският език — и най-вече езикът на художествената ни проза — е претърпял редица изменения от фонетично, лексикално, синтактично, експресивно и стилово естество. За да се разбере по-ясно какво искам да кажа, ще цитирам един по-дълъг пасаж от двата превода на Т. Нейков — без да коментирам. Двата текста почти еднакво добре предават и духа, и буквата на оригинала,

[24] За някои общи особености на Нейковия белетристичен маниер вече имах случай да говоря по-горе, когато ставаше дума за превода му на есето „Гробът на Дон Кихот" (1983). От личните си спомени мога да прибавя само, че Т. Нейков не знаеше за съществуването на Милко-Ралчевия превод на същото есе (1930). Той остана доста учуден, когато научи от мен този факт през пролетта на 1984 г., малко преди да умре.

но всеки от тях прави това посвоему и донякъде — в съответствие с белетристичния език на епохата:

„Санчо, който не е умрял, е наследник на духа ти, добрий хидалго. Ние, твоите верни приятели, очакваме той да почувствува душата си изпълнена с кихотизъм, да процъфтят у него спомените му от оръженоското му време, да отиде в дома ти и поеме въоръжението ти. Да го даде на селския ковач, за да го приправи по мерка, да извади Росинат от обора и да го възседне. Да хване копието, с което ти освободи каторжниците и победи Рицаря на Огледалата. Да излезе на полята, без да обръща внимание на словата на племянницата ти, и да се впусне в живот на приключения, преобразен от оръженосец на странствуващ рицар“ (1946, с. 99).

„Санчо, който не е умрял, е наследник на твоя дух, добри идалго, и ние, твоите верни следовници, чакаме един ден Санчо да почувствува, че душата му се изпълва с донкихотизъм и че в него разцъфтяват старите спомени за живота му на оръженосец, да отиде в твоя дом, да облече доспехите ти, след като накара селския ковач да му ги преправи по мярка, да изведе от конюшнята Росинант, да го възседне и да вземе в ръка копието ти — онова копие, с което ти освободи каторжниците и събори Рицаря на огледалата, — и без да обръща внимание на виковете на твоята племенница, да излезе на открито поле и да започне отново живот на приключения, прераснал от оръженосец в странствуващ рицар“ (1983, 311—312).

Мисля, че от този паралел читателят би могъл да си състави едно приблизително цялостно и вярно впечатление за разликата между двата превода. И същевременно да се убеди в превъзхождащите достойнства на втория превод, който, освен че за първи път ни запознава с пълния текст на книгата на Унамуно, е изпълнен на по-високо филологическо равнище. Това между впрочем е съществена отличителна черта на почти всички преводи на Тодор Нейков.

Другата значителна литературнокритическа творба на Унамуно, с която българският читател има възможност да се запознае през 40-те години, е известното есе „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот“. То е писано и публикувано през същата година, когато излиза и книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо“, и изразява характерната концепция на Унамуно, че Рицарят на печалния образ не е литературен герой, а жив образ, вечен символ на испанската нация, и романът „Дон Кихот“ трябва да се превърне в „национална библия за патриотично възпитание в Испания, както е направено със светите писания на християнството“[25].

Есето на Унамуно е публикувано през юбилейната за Сервантес 1947 г. в едно интересно със своя разностранен културен обхват българско периодично издание, което обаче успява да просъществува само две години[26]. Преводът отново не е подписан и това поставя пред нас редица загадки, най-важната от които не е името на преводача, а въпросът: от какъв език е превеждано? Ако е от испански, името на автора нямаше да бъде „Мигуел“, нито пък „Тобосо“ щеше да се пише „Тобозо“. Първото допускане за език посредник е френски, но ето че по-нататък при изписване на имената изведнъж се натъкваме, и то неоднократно, на „Микеле“ вместо „Мигел“ (с. 28, 29) и „Манчиа“ вместо „Манча“ (с. 31, 33). От тази неочаквана транскрипция съвсем определено лъха на италински, но, разбира се, не може

[25] Unamuno, Miguel de. Sobre la lectura e interpretación del „Quijote“. — La España Moderna, 17, No 196, Madrid, Abril de 1905, 5—22.

[26] Унамуно, Мигел де. Върху четенето и тълкуването на „Дон Кихот“. — Балкански преглед (списание за литература, политика и стопанство), 2, 1947, № 8, 25—34.

категорично да се твърди, че и целият превод е бил осъществен от италиански език.

Същевременно, и това е най-странното в тази заплетена история, преводът е удивително точен по отношение на оригинала, което естествено може да се дължи на факта, че е бил направен с помощта на някакъв доста съвършен, почти дословен превод (поради лексикалната, синтактичната и пр. близост на романските езици, това е напълно възможно). Ето защо, като казвам, че е странно съвсем не искам да се върна отново към хипотезата, че все пак есето на Унамуно е преведено у нас от испански, а да характеризирам самата публикация. На места неизвестният преводач е предавал смисъла на думите и строежа на фразата дори много по-педантично, отколкото Тодор Нейков в своя по-късен превод на същото есе (1983). Известен буквализъм личи и при превода на самото заглавие: „Върху четенето и тълкуването на „Дон Кихот" представлява абсолютно точно копие на испанското „Sobre la lectura e interpretación del „Quijote" (между впрочем и на френски, и на италиански това заглавие би се превело по същия начин, дума в дума). По-късно Т. Нейков озаглавява своя превод „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот", което звучи по-добре на български.

И накрая трябва да кажа, че който и да е преводачът на обнародваното през 1947 г. в „Балкански преглед" есе на Унамуно, той си е свършил добре работата. Преводът и сега се чете с удоволствие и ни въздействува със страстната, ясна и оригинална мисъл на Унамуно. Мнозина си спомнят, че навремето си тази публикация е била възприемана като културно събитие. В края на 50-те години преводът е четен на редовните неделни събирания на интелектуалци в дома на Яко Молхов, където са били чести гости такива изтъкнати по-късно културни дейци като Леон Даниел, Борис Делчев, Георги Джагаров, Драгомир Асенов, Здравко Петров, Тончо Жечев, Исак Паси, Снежина Панова и др. Така за първи път в средите на нашата следдеветосептемврийска интелигенция се пробужда интерес към творчеството на големия испански мислител.

III

За проникването на Унамуно в България краят на 70-те и началото на 80-те години е истинска епоха на разцвет. През този период неговото творчество е представено у нас в цялото си разнообразие от белетристични, есеистични и лирични жанрове. Само за три години (1979, 1980, 1983) на български са преведени над 1200 печатни страници от богатото литературно наследство на Унамуно. Той става популярен не само в средата на литераторите специалисти, но и сред широките читателски кръгове. Преводите на негови съчинения продължават да присъстват на страниците на литературната периодика, но заедно с това заемат все по-трайно място и в българското книгоиздаване. Книгите му се посрещат с интерес и се изчерпват сравнително бързо.

По това време българският читател за първи път има възможност да се запознае с два от най-известните романи на Унамуно. Единият от тях, „Мъгла", много ярко илюстрира Унамуновата теория за личността и неговото търсене на самобитен творчески метод, различаващ се от принципите на традиционния реализъм[27]. По-късно в есето „Пиранделo и аз" Унамуно казва по този повод, че е искал да покаже човешката личност „като жив

[27] Unamuno, Miguel de. Niebla. (Nivola). Madrid, 1914.

поток от противоречия, като серия от „аз"-ове, като духовна река". Другият роман, озаглавен „Авел Санчес", представлява съвременна интерпретация на библейската легенда за Каин и Авел, за трагичната сила на завистта, която само страданието може да облагороди[28]. Няколко години по-късно в предговора си към романа „Леля Тула" (1921) Унамуно пише: „В своя роман „Авел Санчес" се опитах да се домогна до такива подземия и скривалища на сърцето, до такива катакомби на душата, в които повечето смъртни не обичат да се спускат." Чудесно преведени на български от Т. Нейков, романите „Мъгла" и „Авел Санчес" (обединени в един том с два романа на Валйе Инклан) са издадени у нас в поредицата „Световна класика", която се отличава с големия си тираж и хубаво полиграфическо оформление[29]. Изданието е снабдено с обстоен предговор от преводача и обяснителни бележки към текста.

През същата година в превода на Белла Христова е публикуван на български и разказът на Унамуно „Хуан Мансо. Разказ за мъртъвци" („Juan Manso. Cuento de muertos"), взет от сборника „Огледалото на смъртта", за който вече стана дума в началото. С него се открива една представителна антология на испанския раказ с предговор от известния литературен критик и поет Гилйермо Диас Плаха, член на Испанската кралска академия[30]. Предговорът е написан специално за българското издание.

В руслото на изложените по-горе белетристични търсения на Унамуно се намира и неговият известен сборник „Три поучителни новели и един пролог"[31]. В предговора авторът развива своите възгледи за метода в литературата и многозначително казва за своите герои, че са „твърде реални, и при това тяхната реалност е онази най-съкровена реалност, в която се представят те самите, водени от простото желание да бъдат или от простото желание да не бъдат, а не реалността, която им приписват читателите". Книгата е издадена у нас в голям тираж и джобен формат, като № 125 от популярната библиотечна поредица „Панорама"[32]. Т. Нейков се е справил отлично с нелеката задача да пресъздаде на български енергичния слог на Унамуно. Изданието е придружено с предговор от преводача, хронографска скица за автора и съдържа във вид на приложение глава XXIV от „Животът на Дон Кихот и Санчо" и две есета на Унамуно — „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот" и „За европеизирането" (публикувани със съкращения).

През следващите две-три години, в превод на Т. Нейков българският периодичен печат публикува седем есета на Унамуно, представящи различни страни от творческата му дейност в този предпочитан от него жанр. „Рицарят на печалния образ" (1896) и „За ерудицията и критиката" (1905) са поместени в рубриката „Шедьоври на световната естетическа мисъл" на основния теоретичен орган на Института за литература при Българската академия на науките[33]. „История и роман" (1907) и „Гърция" на Карильо" (1909) са отпечатани във вестника на Съюза на българските писатели[34]. Есетата „За Дон Хуан Тенорио" (1908), „Литература и литератори" (1908),

---

[28] Unamuno, Miguel de. Abel Sanchez: Una historia de pasión. (Novela). Madrid, 1917.

[29] Унамуно, Мигел де. Мъгла. Авел Санчес; Рамон дел Валие-Инклан. Сонати. Тиранинът Бандерас. С., 1979. 780 с.

[30] Испански разкази. Сборник. Състав. Ф. Наземи, Л. Галина, Т. Нейков. С., 1979. 372 с.

[31] Unamuno, Miguel de. Tres novelas ejemplares y un prólogo. Madrid, 1920.

[32] Унамуно, Мигел де. Три поучителни повести и един пролог. Превел от испански Т. П. Нейков. С., 1980. 200 с.

[33] Лит. мисъл, 26, 1982, № 7, 84—107.

[34] Лит. фронт, № 32, 12 авг. 1982; пак там, № 44, 25 ноем. 1982.

„Ибсен и Киркегор“ (1907) са публикувани в списанието на Съюза на преводачите в България[35]. Всички тези заглавия безспорно допринасят за повишаване популярността на Унамуно в средите на нашата интелигенция. Те въвеждат все повече и повече българската културна общественост в света на неговите литературни и философски идеи.

И ето най-сетне в резултат на многолетните творчески усилия на преводача Тодор Нейков и компетентното участие на изтъкнатия наш естетик проф. Исак Паси в България е публикувана книга, която вече е в състояние да представи Унамуно като „един от най-интересните, най-своеобразните, най-дълбоките, най-спорните, най-противоречивите мислители на нашия век“. Тези думи принадлежат на съставителя на обемистия, огромен том, който включва основните творби на Унамуновата критика и философия, плодовете на неговия необикновен талант, резултатите на вечно неспокойната му мисъл, обхващаща всички области на човешкия живот и всички прояви на човешкия дух[36]. С това мисля, че казвам достатъчно като оценка на извършения от проф. Паси подбор, но за улеснение на читателя, ще се конкретизирам. Освен изброените по-горе седем публикации на Унамуно в литературната периодика, книгата включва още есетата: „Самотата“ (1905), „Тен Карикатурист“ (1907), „За Джоузе Кардучи“ (1907), „Елейна проза“ (1908), „В защита на безделничеството“ (1908) и „Аполитичните“ (1910). И още, между кориците на това издание за първи път на български се превежда бележитата книга на Унамуно „Трагичното чувство за живота у хората и народите“ (1913) и за първи път се публикува у нас пълният текст на книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо“ (1905).

Томът „Есеистика“ на Унамуно е част от изключително ценната библиотечна поредица „Естетика и изкуствознание“, в която влизат автори, като Аристотел, Хораций, Квинтилиан, Боало, Лесинг, Хердер, Дидро, Гьоте, Шилер, Хайне, Бодлер, Томас Ман, Ортега-и-Гасет и др. Изданието е придружено от студия върху творчеството на Унамуно, бележки към текста и азбучен показалец на имената. То е истински връх в представянето и възприемането у нас на големия испански писател и мислител. То е безспорен успех за нашата преводна книжнина и това се отбелязва от авторите на отзиви и рецензии за книгата. Един от тях твърди, че преводът „звучи и на български със силата на оригинала“[37]. Друг подчертава: „Специален принос има изключително изисканият и даровит преводач Тодор Нейков.“[38]

А Ем. Ценкова въз основа на по-подробен анализ, пише: „Преводачът остава верен на оригинала, без да робува на буквата, и представя мисълта на Унамуно на богат, гъвкав и красив български език. Нейков се е вживял дълбоко в духовния мир на страстния мислител, ето защо и в българския превод присъствува самият автор със своя пламенен субективизъм, присъствува Унамуно, последователен в стремежа си да разтърси скованите умове, да разтроши леда на безразличието.“[39] И напълно справедливо Ем. Ценкова добавя: „Всъщност кой друг, освен преводачът на „Дон Кихот“, можеше да представи така авторитетно на български и великата творба на Унамуно?“ (става дума за книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо“. — б. а.—П. В.).

---

[35] Панорама, 1983, № 3, 195—215.

[36] Унамуно, Мигел де. Есеистика. С., 1983. 804 с.

[37] Захариев, Л. Среща с мъдреца от Саламанка. — Пулс, 2 авг. 1983.

[38] Василев, М. Срещу предопределението на отвъдното. — Отеч. фронт, 12, № 1170, 12 септ. 1983.

[39] Ценкова, Ем. Забележително постижение. — Панорама, 1984, № 4, 219—220.

Както би могло и да се очаква, най-спонтанно изразява своя възторг от новото българско издание на Унамуно неуморимият Здравко Петров — един от малцината наши литературни критици и есеисти, в чиято памет (по-могъща и от трезора на Народната банка) се пазят исторически събития, факти и образи, художествени явления, имена на писатели и заглавия на творби не само от българската, но и от чуждестранната литература. Запознат с редица публикации от и за Унамуно в нашия печат от 20-те години насам, той има пълното право да възкликне: „Просто ми изглежда невероятно, че държа в ръцете си такъв голям том на Унамуно на български език. Това хубаво издание е дело на известния наш преводач Тодор Нейков и на неизтощимия културтрегер проф. д-р Исак Паси, който така много направи за нашата култура."[40]

Към всичко това искам да прибавя, че за книгата на Унамуно „Есеистика" Т. Нейков получи награда от Съюза на преводачите в България. Кажи-речи по същото време Министерството на културата на Испания присъди на Тодор Нейков Голямата награда за превод на испанска литература — за цялостната му творческа дейност и специално за превода на романа „Дон Кихот де ла Манча". Тези две отличия, единствените в неговия живот, увенчаха забележителното му дело на испанист в самото навечерие на смъртта (през юли 1984 г. Тодор Нейков почина в една софийска болница).

Макар и съвсем сиромашки, Унамуно е представен у нас и като поет. С едно-единствено стихотворение („Причастие") той участвува в първата българска антология на испанската поезия[41]. В друг, издаден в наши дни, сборник фигурират четири негови стихотворения: „Кастилия", „Молитва на безбожника", „Заточвам се дълбоко в паметта" и „Сонет"[42]. Първите три от тях са измежду най-известните лирически творби на Унамуно. Същото може да се каже и за стихотворението „Музика", преведено от пишещия тези редове[43].

Няма да разглеждам подробно българския превод на стихове от Унамуно. Ще се задоволя да кажа, че публикацията на М. Ралчев звучи доста прозаично и на места напомня буквален, подстрочен превод. А пък извършеното от Муратов и Далчев се отличава с някои смислови неточности, лош език и пренебрегване стиховата структура на оригинала. Очевидно представянето в България на Унамуно като поет е задача, която тепърва ни предстои. Да се надяваме, че с нея ще се заемат подходящи преводачи.

Като цяло преводната рецепция на Унамуно в България се характеризира с непрекъснато разширяващ се обем и нарастваща интензивност. Българското познание за Унамуно се движи от единични вестникарски публикации през 20-те години на сравнително по-незначителни творби към по-солидни представяния на най-характерните съчинения в списания, сборници и антологии, за да се достигне през последните години до внушителни томове с избрани белетристични, есеистични и философски произведения. Пресъздаването на български на Унамуновото творчество започва с преводи, направени от френски, за да достигне още през 1930 г. до степента на превеждане от езика на оригинала (М. Ралчев), а впоследствие да се усъвър-

[40] Петров, Здр. Дон Кихот и неговият тълкувател. — Лит. фронт, 39, № 33, 18 авг. 1983.

[41] Душата на Испания. Антология на съвременната испанска поезия. Предговор, превод и характеристика на поетите М. Ралчев. С., 1939, с. 25.

[42] Испанска поезия. Подбрали и превели от испански Ал. Муратов и Ат. Далчев. С., 1980, 236—239.

[43] И струна, и стих. Световна поезия за музиката. Съст. И. Милева. С., 1985.

шенствува все повече и повече във филологическо и стилово отношение (Т. Нейков).

В областта на преводната култура като сравнително най-трайно и най-автентично средство за запознаване на българската публика с Унамуно палмата на първенството бездруго се пада на Тодор Нейков. Той проявява постоянен интерес към творчеството на Унамуно, бидейки не само най-активният му преводач на български, но и негов ерудиран пропагандатор и кажи-речи единствен досега негов биограф — автор на предговори, бележки в периодичния печат и т. н. Името на бележития испански писател и философ преминава от начало до край през цялата преводаческа дейност на Т. Нейков от 1946 до 1983 г. и в този смисъл тя би могла да бъде наречена: от Унамуно до Унамуно. Тук му е мястото да кажа, че Нейков превежда, общо взето, по-успешно белетристиката на Унамуно, а към преводите му на философия и есеистика могат да се отправят и известни пожелания.

В началото на своето проникване в България Унамуно е превеждан инцидентно, като е търсено сензационното в заглавията и в съдържанието на неговите разкази и се е разчитало най-вече на вкуса на масовия читател („Развигор", „Дневник", „Слово"). Впоследствие преводачите и издателите на Унамуно са се ориентирали към по-значителните му произведения, към неговите есета, имащи философски и културнообобщаващ характер („Листопад", „Балкански преглед", „Литературен фронт", „Литературна мисъл", „Панорама"). Синтез на тези постоянни, десетилетни усилия е книгоиздателското представяне на Унамуновото творчество в България през 70—80-те години.

В областта на превода българската култура е направила много за достойното представяне у нас на Мигел де Унамуно. В отечествената ни библиография фигурират редица от най-значителните му литературни и философски съчинения — романите „Мъгла" и „Авел Санчес", сборникът „Три поучителни повести и един пролог", трактатите „Животът на Дон Кихот и Санчо" и „Трагичното чувство за живота у хората и народите", отделни разкази, стихотворения, много есета.

Ако остава да си пожелаем нещо, то е да се появят в най-скоро време на български романите „Мир по време на война", „Любов и педагогия" и „Леля Тула", повестта „Свети Мануел Добрия, мъченик", трактатът „Агонията на християнството" и, разбира се, още много други значителни есета, а също така и повече стихотворения на Унамуно. Тогава ние ще разполагаме с един доста пълен „корпус" на неговите съчинения. Тогава ще опознаем по-отблизо Мигел де Унамуно — този връх на испанската и световната литературна и философска мисъл — и това няма да остане без последици за развитието на собствената ни национална култура.

Miguel de Unamuno traducido al búlgaro

Petăr Velčev

(R e s u m e n)

El presente estudio está dedicado a las traducciones al búlgaro de la obra narrativa, poética, ensayística y filosófica de Miguel de Unamuno como parte de la aceptación que en Bulgaria tiene el gran escritor español.

Cronológicamente, el conocimiento de Unamuno en Bulgaria a través de las traducciones, abarca un período de más de medio siglo (1925—1985) y se caracteriza por la ampliación incesante de su magnitud y el incremento de su rigor.

El lector búlgaro entra en conocimiento con la obra de Unamuno partiendo de publicaciones aisladas de obras relativamente menos significativas aparecidas en periódicos, hasta llegar a manifestaciones más profundas de sus obras más características durante la década del 40, y en particular durante los años 70 y 80 del presente siglo.

Un lugar especial en este estudio está dedicado a la labor de Teodoro Neykov, el más activo traductor de Unamuno al búlgaro y el más entusiasta difusor de su obra.

Deutsche und bulgarische Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917—1918 bis 1923

Galina Pavlova

Die Oktoberrevolution und die darauffolgenden revolutionären Bewegungen in vielen Ländern Europas waren von grundlegender Bedeutung für die weitere Entwicklung der Literatur. Rückblickend auf die tiefgreifenden Änderungen in der Literatur nach 1917 schrieb Johannes R. Becher in seiner Ansprache zum IV. Deutschen Schriftstellerkongreß folgendes: „Die Große Sozialistische Oktoberrevolution war die eigentliche Geburtsstunde unserer Literatur. An ihrer Größe ist auch unsere Literatur gewachsen, denn die Große Sozialistische Oktoberrevolution war nicht die Revolution unter vielen, sondern mit ihr begann eine neue Periode der Menschheitsgeschichte, eine neue moralische und kulturelle Zeitrechnung. Es spricht für die Größe unserer Literatur, daß viele deutsche Schriftsteller, unmittelbar und von leidenschaftlicher Begeisterung ergriffen, das Neue, das diese Revolution von allen anderen Unterscheidende erkannt haben, und wir dürfen behaupten: Nicht wenige unserer Werke, die von dem geschichtlichen Ereignis der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution singen und sangen, werden Bestand haben und die Zeiten überdauern."[1]

Becher geht auf einige wichtige Momente in der Entwicklung des geschichtlichen und literarischen Prozesses unmittelbar nach der Oktoberrevolution ein. Seit der Oktoberrevolution begann eine neue Periode der politischen Geschichte der Menschheit, weil sie auf einem Sechstel der Erde dem Imperialismus eine entscheidende Absage verkündete und die Macht in die Hände der Arbeiterklasse übertrug. Natürlich war im Jahre 1917 die Frage nach dem endgültigen Sieg des Sozialismus in Rußland noch nicht entschieden, es kündigte sich aber eine neue Etappe in der Menschheitsgeschichte an. Für die weitere Entwicklung der Literatur war die von Becher unterstrichene Tatsache wichtig, daß nicht weinge Schriftsteller gerade dieses Neue an der Revolution erkannt hatten, sich an die Seite der Arbeiterklasse stellten und zur Entwicklung einer neuen revolutionären Literatur beitrugen. Dies galt nicht nur für die literarische Entwicklung in Deutschland, sondern auch für die Entwicklung der Literatur in den anderen vom revolutionären Aufschwung nach 1917 erschütterten Ländern, unter denen sich auch Bulgarien befand.

[1] Becher, J. R. Von der Größe unserer Literatur. Zit. nach: Becher, J. R. Von der Größe unserer Literatur. Reden und Aufsätze. Leipzig 1971, p. 254.

Im September 1918 brach als Folge der Unzufriedenheit an der Front der Vladaja-Soldatenaufstand aus, der der Bourgeoisie offen verkündete, daß die Volksmassen ihre Passivität niedergeworfen hatten und gewillt waren, die Schuldigen für die zwei nationalen Katastrophen zu bestrafen. Im November desselben Jahres brach als Folge des Krieges, unter dem Einfluß der Oktoberrevolution die deutsche Novemberrevolution aus, die aber durch den Verrat der sozialdemokratischen Führung nicht bis zum Ende geführt werden konnte und schließlich durch die Konterrevolution niedergeworfen wurde. Nach diesen ersten gescheiterten Versuchen der Arbeiterklasse, die Macht in den beiden Ländern für sich zu erobern, folgten weitere erbitterte Kämpfe mit der Bourgeoisie in den Jahren 1919 bis 1923. Sie mündeten schließlich in den Septemberaufstand, der die Rolle einer Volksrevolution für Bulgarien spielte und der erste antifaschistische Aufstand in der Welt war, und in lokale Aufstände in Deutschland wie z. B. der Hamburger Aufstand von 1923 und andere revolutionäre Erhebungen der Arbeiterklasse, die letzten Endes ohne Erfolg blieben.

Die revolutionäre Welle aus den Jahren 1918 bis 1923 spielte eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der Lyrik in den beiden Ländern. Unter dem Einfluß der Revolution vollzog sich eine stärkere Differenzierung unter den Dichtern, indem sich die Fronten klarer abzutrennen begannen. Im Unterschied zur Vorkriegsentwicklung, bei der es zu einer starken Verbreitung chauvinistischer und apologetischer Lyrik einerseits und zu einer breiten Entfaltung „avantgardistischer" Strömungen andererseits kam, begann sich seit 1917—1918 eine neue, revolutionäre Lyrik zu entwickeln, zu der Vertreter unterschiedlicher Strömungen stießen. Hier untersuchen wir einige Probleme der Annäherung „avantgardistischer" Dichter an die Arbeiterklasse, wobei wir unter dem Terminus „avantgardistisch" Vertreter des Expressionismus, Symbolismus und andere linke Künstler erfassen, die sich nach 1917—1918 und 1923 der Revolution näherten und einige von ihnen den bewußten Übergang auf die Seite der Arbeiterklasse vollzogen. Daraus ergaben sich wichtige Konsequenzen für die Entwicklung ihrer Dichtungskonzeption und ihrer neuen Dichtung. Was uns das Recht gibt, Symbolismus und Expressionismus als völlig unterschiedliche Strömungen zu vergleichen, liegt im Wesen des bulgarischen Symbolismus begründet.[2] Er entwickelte sich viel später als der westeuropäische, wobei seine Entstehungszeit mit derjenigen des Expressionosmus in Deutschland zusammenfiel. Die direkte Konfrontation der Symbolisten (bzw. Expressionisten) mit dem Krieg brachte viel Neues in die Strömung hinein. Es entstand eine tragische, wirklichkeitsverbundene Lyrik, die damit mit der expressionistischen Lyrik korrespondierte.

Beim Ausbruch der Oktoberrevolution und — ein Jahr später — der Novemberrevolution und des Vladaja-Aufstandes in Bulgarien kam es in den Reihen der Expressionisten und der Symbolisten zu wesentlichen Änderungen. Die meisten von ihnen machten den ersten Schritt zur Wendung und entschieden sich für die Revolution. Eine solche Entscheidung erwies sich besonders in Deutschland als dringend notwendig, weil die Konterrevolution ihre Grausamkeiten nicht nur gegen die Arbeiterklasse richtete, sondern auch gegen die demokratisch gesinnten Künstler. Der Grad des Verständnisses für die Epochenproblematik bei den einzelnen Dichtern war aber sehr unterschiedlich. Dichter wie Becher, Leonhard, Otten, Werfel, Zech, Toller, Hasenclever, Jasenov, Milev, Popdimitrov und andere identifizierten sich spontan mit der Revolution, hatten aber verschiedene Vorstellungen davon. Diese

[2] Vgl. Хаджикосев, С. Българският символизъм. С., 1979.

allgemeine Tendenz kündigte sich im Weltmaßstab an. Alexander Block begrüßte als erster unter den Dichtern der „Avantgarde" die Oktoberrevolution in seinem Poem „Die Zwölf". Majakowski nannte sie „meine Revolution". Der Theoretiker und Führer der russischen Sympbolisten Walerij Brjusov ging an die Seite der Revolution über, widmete ihr zahlreiche Gedichte und wurde Mitglied der bolschewistischen Partei. Sogar Andrej Beli versuchte, auf seine Weise in dem Poem „Christus Auferstehung" die Revolution zu begrüßen. Parallel dazu kündigte sich eine Wendung auch in den Reihen der deutschen und bulgarischen Vertreter der „Avantgarde" an, zu denen die russischen Entscheidungen in kurzer Zeit gelangten. Daß die junge Sowjetlyrik die führende Stellung innerhalb des internationalen Literaturprozesses einnahm, war keineswegs verwunderlich. Die russischen Dichter konnten als erste Dichter der Welt den Sieg der Revolution im eigenen Land begrüßen und ihren Verlauf verfolgen. In Deutschland und Bulgarien begrüßte man begeistert die Oktoberrevolution, mußte man sich aber vorübergehend mit der Niederlage der Revolution im eigenen Land abfinden.

Eine Vorstellung von dem sehr widersprüchlichen Bild innerhalb der revolutionären deutschen Lyrik bietet sich in den damals erschienenen Revolutionsanthologien[3] an, unter denen Rubiners Anthologie „Kameraden der Menschheit" eine der wichtigsten war. Im Unterschied zur „Menschheitsdämmerung" ging es Rubiner hier hauptsächlich um Gedichte, die der Revolution gewidmet wurden. Auch der Untertitel des Herausgebers „Dichtungen zur Weltrevolution" verriet sein Anliegen. Im Nachwort zur Anthologie schrieb Rubiner folgendes: „Jedes Gedicht dieses Bandes ist ein Bekenntnis seines Dichters zum Kampf gegen eine alte Welt, zum Marsch in das neue Menschenland der sozialen Revolution."[4]

Rubiner weist zum ersten Mal auf die Notwendigkeit des Bündnisses zwischen Schriftsteller und Arbeiterklasse. Das war die Konsequenz, die der Dichter aus der historischen Entwicklung gezogen hatte. Man konnte nicht mehr wie früher dichten und denken. Man sah sich gezwungen, zum politischen Geschehen Stellung zu nehmen. Und das war besonders für Deutschland wichtig, das, wie Rubiner sagte, nie ernsthaft an die Revolution geglaubt hatte. Damit spielt er deutlich auf die Schwächen der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848 an. Natürlich spielte dieses Bekenntnis des Dichters zur Revolution (Rubiner war bekanntlich ein enthusiastischer Anhänger der Oktoberrevolution) eine große Rolle zu diesem Zeitpunkt. Auch die Bedeutung der Anthologie, die 1919 (!), direkt nach der Niederschlagung der Novemberrevolution herausgegeben wurde, ist sehr hoch einzuschätzen. Andererseits muß man aber die Grenzen Rubiners sowie der Autoren seiner Sammlung nicht unterschätzen. Rubiner glaubt immer noch an eine geistige Wendung der Gesellschaft, indem er diese Rolle dem Dichter zuspricht. Dieser „ethische Sozialismus" wirkte sich sehr negativ auf das Verständnis der linken Expressionisten für die historischen Zusammenhänge aus. Wie schwer es ihnen fiel, sich vom ethischen Ideal einer „in Liebe vereinten Menschheit" zu trennen, beweisen die Beiträge der Anthologie. Die meisten Dichter verstehen die Revolution nicht als revolutionäre Erhebung der proletarischen Massen, sondern als eine ethische Revolution, die mit geistigen Mitteln durchzuführen wäre.

---

[3] Rubiner, L. Die Gemeinschaft. Dokumente einer geistigen Wende. Potsdam 1920; Der Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917; Bab, J. Die deutsche Revolutionslyrik 1919; Drahn, E. Deutscher Revolutionsalmanach 1919; Die Revolution. Jahrbuch für Politik und proletarische Kultur 1920. Hrsg. von der USPD, 1920.

[4] Rubiner, L. Nachwort. — In: Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Leipzig 1971, p. 167.

Becher spricht von der „Macht des Geistes gegen Wut der Henker“[5]; in Werfels „Revolutionsaufruf“ tritt der Aufstand der Seele an die Stelle der revolutionären Aktion der Massen.

Wenn man nach den Ursachen für die Verwirrung der Dichter nicht nur in der Zeit des Krieges, sondern auch während der Novemberrevolution sucht, muß man hervorheben, daß es damals in Deutschland keine konsequent revolutionäre Massenpartei gab, die dem suchenden bürgerlichen Intellektuellen den richtigen Weg zur Revolution und zur Arbeiterklasse zeigen konnte. Die deutschen Linken und die junge, im Dezember 1918 gegeründete Kommunistische Partei Deutschlands hatten noch kein einheitliches kulturpolitisches Programm, das zur Förderung des sich ab 1918 vollziehenden politischen und ästhetischen Umbruchs der bürgerlichen Künstler beitragen konnte.[6] Deshalb gelangten viele Expressionisten über ihre Position des ethischen Sozialismus nicht hinaus. Durch die Konfrontation mit der unmittelbaren Revolutionswirklichkeit verstummten Dichter wie Werfel, Hasenclever, Wolfenstein, Otten u. a.

Unter den Dichtern der „Avantgarde“ gab es auch solche, bei denen die Begeisterung für die Revolution länger anhielt und nicht nur eine kurze Episode war. Zu denen, die es mit der Revolution ernst hatten, gehörten Johannes R. Becher, Rudolf Leonhard, Hristo Jasenov, Geo Milev und Emanuil Popdimitrov. Als eine allgemeine Tendenz der Lyrik dieser Dichter ist die Weiterführung und Umbildung der expressionistischen bzw. symbolistischen Motivik festzustellen. Man verstand die Realitäten des Klassenkampfes kaum, man begann aber Vieles zu ahnen und in der Dichtung zu artikulieren.

Die Oktober- und die Novemberrevolution wurden in der Lyrik der meisten Dichter zu Hauptthemen der Gestaltung. Rudolf Leonhard feierte die Große Sozialistische Oktoberrevoltion und die Novemberrevolution und bekräftigte seinen Glauben an die Unbesiegbarkeit der revolutionären Ideale der Arbeiterklasse. Seinen Band „Spartakussonette“, den er 1921 herausgab, widmete er „der russischen Sowjetrepublik“ und „dem deutschen Proletariat“.[7] Charaketristisch für das Revolutionsbild Leonhards ist sein Gedicht „Die Gegenwart der Revolution“ aus dem oben erwähnten Gedichtband, in dem die Beziehung des lyrischen Subjekts zur Wirklichkeit hergestellt ist. Mit kurzen, prägnanten Bildern, die vom gelungenen Aufstand der russischen Arbeiter und Bauern und vom revolutionären Aufruhr in der ganzen kapitalistischen Welt berichten, schildert Leonhard die konkrete geschichtliche Situation vor der Novemberrevolution. Leonhard beschränkt sich nicht nur auf die abstrakten expressionistischen Ideale und Gesellschaftsutopien, sondern versucht, die Revolution politisch-konkret aufzufassen. Er spürt auch die führende Kraft des Proletariats in der Revolution auf. Die Masse ist nicht mehr gesichtslos und passiv der kapitalistischen Ausbeutung ausgesetzt, sondern sie „hört auf zu bitten“ und kämpft um ihre Rechte. Festzuhalten ist diese neugewonnene Sicht des Dichters, die natürlich noch ziemlich gefühlsbetont und nicht einer tieferen Überzeugung entspringt, aber immerhin auf eine bereits angefangene Umbildung der expressionistischen Motivik hinweist. Die expressionistische Auffassung von einer Revolution im Geist hat Leonhard noch nicht völlig aufgegeben. Dieser Glauben des Dichters an eine

---

[5] Becher, J. R. Marschbereit. — In: Kameraden der Menschheit, a. a. O., p. 38.

[6] Ausführlich beschäftigt sich mit diesen Problemen B. Schrader im Buch „Literaturdebatten in der Weimarer Republik“. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918—1933. Berlin u. Weimar 1980, p. 42 ff.

[7] Leonhard, R. Spartakussonette — Motto. — In: Leonhard, R. Ein Leben im Gedicht. Berlin 1964, p. 91.

Veränderung der Menschheit durch eine Revolution im Geist ließ ihn weit hinausblicken und vom „Auflösen aller Ländergrenzen", von einem „Bund liebender Räterepubliken" und von der Schaffung einer „Weltrepublik" sprechen. In seinem Gedicht „Vereinigung der Räterepubliken" beschränkt sich Leonhard nicht nur auf seine expressionistische Vorstellung von einer „in Liebe vereinten Gemeinschaft", sondern verbindet die expressionistischen Ideale mit den Zielen der Revolution. Die utopischen Vorstellungen gewinnen an Konkretheit und Aussagekraft. Es ist kaum zu übersehen, daß Leonhard über eine spontane Identifizierung mit der Revolution, die ohne jegliches Verständnis für die historischen Zusammenhänge geschah, hinausgelangte und zur Erneuerung der revolutionären deutschen Lyrik beitrug. Als einer der ersten unter den bulgarischen Symbolisten wandte sich Hristo Jasenov dem Neuen zu. Der Dichter verließ sein „Ritterschloß" der Einsamkeit, wurde 1918 Mitglied der Kommunistischen Partei und begrüßte wie Becher mit seinem „Gruß des deutschen Dichters an die RSFSR" als einer der ersten bulgarischen Dichter die Oktoberrevolution. Becher war seit 1917 auch Mitglied der USPD, des Spartakusbundes und auch der KPD, hatte aber bis 1923 fast keine Verbindungen zur Partei. Sein Eintritt geschah nur theoretisch, wobei man zugleich bemerken muß, daß die neugegründete Kommunistische Partei Deutschlands noch ziemlich unerfahren war, um eine organisierte und zielbewußte Kulturpolitik zu führen und die jungen revolutionären Künstler anzuziehen. Die USPD dagegen, die einen breiteren Einfluß unter der Bevölkerung hatte, wurde von opportunistischen Tendenzen zersetzt. Jasenovs Eintritt in die kommunistische Partei war nicht nur theoretisch, sondern er beteiligte sich von Anfang an am politischen Leben der Partei als ein aktives Mitglied.

Beide Gedichte, Bechers „Gruß des deutschen Dichters an die RSFSR" sowie Jasenovs „Petrograd" sind 1919 entstanden, in einer Zeit, in der das russische Volk unter der Leitung der bolschewistischen Partei erbitterte Kämpfe gegen die Konterrevolution und die ausländische Intervention und zur Verteidigung der Errungenschaften der Oktoberrevolution führen mußte. Beide Dichter erkennen die große welthistorische Bedeutung der Oktoberrevolution. Sie sehen darin den Anfang einer neuen, freien Zukunft, in der die „Sklaven-Scharen" die Unterdrückung beseitigen und selbst zu Herren werden. Bechers Gedicht bezeichnet gegenüber seinen anderen Revolutionsgedichten aus der Zeit der revolutionären Erhebungen der Massen eine neue Stufe in seiner weltanschaulichen und künstlerischen Entwicklung. Der Dichter ist nicht mehr von „Liebe und Gewalt zerrissen", sondern wendet sich an das kämpfende Proletariat in Rußland mit den Worten:

> Der Dichter ruft euch: hart! Noch tiefen Wunden.
> Und nicht vergessen. Nie-: Vergebung weich.
> An dir, mein Volk, kann nur die Welt gesunden.
> Nur euer Brot kann den Millionen munden.
> In euerem Staat kommt uns das heilige Reich.[8]

In den Worten Bechers ist die Erbitterung über die Niederlage der Revolution im eigenen Land zu spüren. Deshalb ruft er die Verteidiger der Revolution, hart zu bleiben und die Errungenschaften der Oktoberrevolution gegen die Angriffe der Konterrevolution zu schützen. Gleichzeitig drückt Becher seinen Glauben an die neue Welt, die mit der Oktoberrevolution angebrochen ist, aus.

---

[8] Becher, J. R. Gruß des deutschen Dichters an die RSFSR. — In: Becher, J. R. Ges. Werke. Bd. 2. Berlin u. Weimar 1966 f, p. 18 f.

Von revolutionärem Optimismus ist auch Jasenovs Gedicht erfüllt:

Бъди, о Петроград, над всяка суета —
неуязвим и чужд за мрачните прокоби, —
да се разбива в теб позора на света
през тоя тъмен век на хищници и роби![9]

Obwohl sich beide Dichter mit der Oktoberrevolution identifizieren und ihre weltgeschichtliche Bedeutung erkennen, sind in ihrer Sprache immer noch Spuren ihrer früheren Poetik zu bemerken. Die Dichter versuchen, den neuen Inhalt zu bewältigen, verwenden aber dafür Bilder, die, wie Hans Kaufmann bemerkt, von den historischen und sozialen Motiven, „die für die Avantgarde der Arbeiterklasse in ihrem Verhältnis zur Oktoberrevolution die ausschlaggebenden waren", entfernt sind.[10] Jasenov war sich dessen bewußt, daß man mit den alten poetischen Bildern und Mitteln seiner symbolistischen Lyruk aus dem „Ritterschloß" keine revolutionäre Dichtung schaffen konnte. Ihm fiel es aber sehr schwer, die Wendung auch im Ästhetischen zu vollziehen.[11]

Durch die Wendung der beiden Dichter an die Oktoberrevolution haben sie wesentliche neue Ansätze gewonnen, die sie als Dichter einer neuen, wirklichkeitsverbundenen, revolutionären Lyrik auszeichneten. Sie eroberten dadurch für die Lyrik ein neues, großes Thema. Für Becher waren die neuen Ansätze von ausschlaggebender Bedeutung dafür, daß der Dichter trotz der qualvollen Krise in den Jahren zwischen 1920 und 1922—1923 den Weg zur Arbeiterklasse bis zum Ende gehen konnte. Jasenovs Weg blieb unbeendet, weil der Dichter wegen seiner politischen Tätigkeit 1925 von der faschistischen Reaktion ermordet wurde. Das Gedicht „Petrograd" zählt doch zu den besten Zeugnissen einer revolutionären Dichtung in Bulgarien. Nach Berichten von Zietgenossen wurde dieses Gedicht zusammen mit Smirnenskis Dichtung auf zahlreichen Versammlungen der Kommunisten vorgetragen.[12]

Durch den Einfluß der revolutionären Ereignisse wandte sich auch Emanuil Popdimitrov der Revolution zu. Eine Weiterführung und Umbildung der symbolistischen Motivik ist auch in Popdimitrovs Poem „Rußland" zu verfolgen. Wahrscheinlich durch Andrej Belis „Christus Auferstehung" angeregt[13], wendet sich Popdimitrov in diesem Poem zum ersten Mal der revolutionären Wirklichkeit zu. Die Oktoberrevolution ist das große Ereignis, worauf alle Blicke gerichtet sind. Mit ihr beginnt eine neue Zeit, die der Dichter begrüßt. Als Helden der Revolution erscheinen „die blassen Apostel", die dem Volk die Freiheit bringen. Und die Jesus-Gestalt, die am Ende auftritt, ist bestimmt weit vom traditionellen Bild entfernt. Jesus erscheint vor den Aposteln in einem „feurigen" Hemd aus der Finsternis und bringt Licht und Freiheit. Diese Gestalt erinnert sehr an Blocks Christus-Gestalt aus dem Poem „Die Zwölf". Wie Block wollte Popdimitrov dadurch zeigen, daß die Revolution eine gerechte, „heilige" Sache ist, er wollte ihr Größe verleihen, wie es Becher mit seinem Vergleich „Salz der Erde" tat.

Popdimitrov verbindet die Oktoberrevolution mit den Hoffnungen seines Volkes auf eine baldige Befreiung des Landes. In seinem 1921 entstandenen

---

[9] Ясенов Х. Петроград. — В: Ясенов, Х. Съчинения. С., 1979, с. 116 сл.

[10] Vgl. Kaufmann, H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Fünfzehn Vorlesungen. Berlin u. Weimar 1966, p. 473.

[11] Vgl. Цанев, Г. Избрани съчинения. Т. 3. С., 1975, с. 209.

[12] Vgl. Малина, К. Спомени за Гео Милев, Христо Ясенов и Сергей Румянцев. С., 1965, с. 438.

[13] Динеков, П. Първите блясъци на Октомври в българската литература. — В: Ехото на Октомври. Статии и спомени. С., 1977, с. 243.

Poem „Das bulgarische Volk" spricht der Dichter von einem „seltsamen nördlichen Feuer"[14], worauf alle Blicke gerichtet sind. Die religiösen Vorstellungen Popdimitrovs von den „blassen Aposteln", die als Helden der Revolution im Poem „Rußland" erscheinen, tauchen hier wieder auf, wohl aber als „blutige Apostel", die dem Volk die Freiheit bringen. Genau wie bei Becher und Jasenov werden wir hier mit Bildern konfrontiert, die in unmittelbarer Nähe der symbolistischen Poetik Popdimitrovs stehen. Diese alte Poetik dient aber einem neuen Inhalt. Der Dichter versucht, dadurch reale Vorgänge darzustellen. Beim Ausbruch des Septemberaufstandes im Jahre 1923 bekundet Popdimitrov wieder seine Identifizierung mit der Revolution:

Аз слушам дълбоко
достига до мене
зова
на моите братя. . .
Но стига плач
вероломен!
Погледай — въстават
титани. . .
Димят
барикади.
Аз ида с народа
и дето убиват —
да бъда убит. . .[15]

Das lyrische Ich ist nicht mehr der einsame, in sich zurückgezogene Dichter. Es ist ein lyrisches Subjekt, das sich dem Volk zuwendet und in den Kampf ziehen will. Daß aber Popdimitrov über die spontane Identifizierung mit der Revolution nicht hinausgelangte, zeigt seine Entwicklung nach dem gescheiterten Volksaufstand. Die Wendung hatte begonnen, konnte aber nicht bis zum Ende geführt werden. Popdimitrov zog sich von der revolutionären Lyrik zurück, was wiederum ein Beweis dafür war, daß der Dichter zu keinem tieferen Verständnis der historischen Zusammenhänge gelangt war.

Auch die Entwicklung Geo Milevs zum revolutionären Dichter verlief nicht gradlinig. Seine dichterische Laufbahn begann später als bei Becher und fiel hauptsächlich in die Zeit nach der Oktober- und der Novemberrevolution. Die Entwicklung Milevs kann man nur im Zusammenhang mit seinen Beziehungen zu Deutschland und zum deutschen Expressionismus erklären. In der ersten Phase seines dichterischen Entwicklungsweges stand er unter dem Einfluß des deutschen Expressionismus. Sowohl Geo Milevs Weltbild als auch seine Dichtungskonzeption bis zum Septemberaufstand von 1923 wurden wesentlich vom Weltbild und von der Dichtungskonzeption des deutschen Expressionismus beeinflußt.

1912 bis 1914 studierte Milev in Leipzig. Mit seinem Studium hier begann auch die Aufnahme der „modernen" deutschen Lyrik mit Dehmel und Liliencron an der Spitze. Besonders fruchtbar erwies sich für seine weitere dichterische Entwicklung sein zweiter Aufenthalt in Deutschland während der Novemberrevolution von 1918—1919. Durch die Teilnahme am ersten Weltkrieg bekam Geo Milev eine schwere Schädelverletzung, die ihn nach Berlin zur Heilung führte. Die Zeit vom Februar 1918 bis März 1919 verbrachte der Dichter in Berlin, wo er die revolutionären Ereignisse im Herbst und im Winter

[14] Поп дим итров, Е. Българският народ. — В: Поп дим итров Е. Стихотворения, поеми. С., 1978, с. 110.
[15] Поп дим итров, Е. Съдба. — In: Ebenda, p. 122.

1918—1919 verfolgen konnte und die Ermordung der beiden Führer der deutschen Arbeiterbewegung Liebknecht und Luxemburg erlebte. An den Kämpfen beteiligte sich Geo Milev nicht, obwohl es Zeugnisse gibt, daß er an Versammlungen der Spartakisten mit einem Landsmann teilgenommen hätte.[16]

Besonders wichtig für die Entwicklung Geo Milevs waren die Einflüsse der damaligen deutschen Kunst. Trotz der zahlreichen und schweren Augenoperationen beteiligte sich der Dichter aktiv am kulturellen Leben Deutschlands. Aus den Erinnerungen seiner Frau Mila Geo-Mileva entnehmen wir, daß sich Geo Milev genauestens mit dem Berliner Theaterleben, besonders mit dem Reinhardt-Theater und den Kammerspielen bekannt machte. Außerdem berichtet sie noch von Verbindungen Milevs mit deutschen Dichtern und Schriftstellern: „Fast jeden Tag waren wir in der Redaktion der Zeitschrift 'Der Sturm', wo der Redakteur H. Walden die Werke der Expressionisten sammelte."[17]

Herwarth Walden und der Kreis um die expressionistische Zeitschrift „Der Sturm" beeinflußte die weltanschauliche und künstlerische Entwicklung des Dichters einige Jahre danach. Walden gehörte bekanntlich zur konservativen Richtung innerhalb des Expressionismus. Die politische Orientierung, die sich in den Reihen der linken Expressionisten um Franz Pfemferts „Aktion" andeutete, machte Walden nicht mit. Für ihn blieb der Expressionismus nach wie vor eine Wortkunst: „Kunst kennt keinen Fortschritt, keine Entwicklung, Kunst ist Kunst. . . Kunst ist nicht Darstellung. Kunst ist Gestaltung. . . Kunst ist nicht die Aufnahme des Gegebenen. Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe."[18] Walden vertrat Theorien von der Loslösung vom Gegenstand, von der Gestaltung der Gefühle und Gedanken nur durch die dem Künstler gegebenen Darstellungsmitteln, in der Malerei durch die Farben usw. Trotz der künstlerischen Opposition fand die Zeitschrift von Walden keine politische Stellungnahme. Während des Krieges wurden Kriegsgedichte veröffentlicht, in denen es aber keine ausdrückliche Stellungnahme für oder gegen den Krieg gab. Von der Novemberrevolution veröffentlichte der „Sturm" keine Notiz. Geo Milev übernahm von Walden viele Ansichten über die Kunst, deren Auswirkungen sich später in seiner Tätigkeit als Redakteur der von ihm nach seiner Rückkehr aus Deutschland gegründeten Zeitschrift „Vezni" bemerkbar machten. Geo Milev veröffentlichte dort einige Artikel von Walden, darunter „Der Expressionismus" und „Die Kunstbetrachtung".[19] Die kunsttheoretischen Ansichten Waldens beeinflußten Milevs Dichtungskonzeption, was man an seinem Artikel „Das Fragment" (Fragmentât) verfolgen kann. Nach Milevs Auffassung zwingt die wahre Kunst zur Verdichtung und deshalb wird sie zum Fragment. Alle moderne Kunst sei deshalb Lyrik. Die alte Kunst arbeite mit konkreten Bildern und Begriffen und mit den Gesetzen der Logik. Die moderne Kunst verzichte auf die Logik und beschränke sich darauf, die reine Idee wiederzugeben.[20]

---

[16] Vgl. Гео-Милева, М. Спомени за Гео Милев. — Малина, К. Спомени за Гео Милев, Христо. . . , с. 183.

[17] Ebenda, p. 179.

[18] Walden, H. Einblick in die Kunst. Expressionosmus, Futurismus, Kubismus. Zit. nach: Pörtner, P. Literaturrevolution 1910—1925. Dokumente—Manifeste—Programme. Bd. 2. Neuwied-Berlin 1961, p. 226.

[19] Walden, H. Der Experssionismus. — In: Везни, год. 1, кн. 10; Walden, H Die Kunstbetrachtung. — In: Ebenda, Jg. 2, H. 4—5.

[20] Милев, Г. Фрагментът. — Везни, год. 1, кн. 4. — В: Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 145 сл. Ausführlich über die frühen theoretischen Schriften Milevs in der Zeitschrift „Везни" vgl. bei: Сугарев, Е. Между везните на колебанията и пламъка на революцията. — Литературна мисъл, 1982, № 7, с. 52 сл.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Während des Berliner Aufenthaltes stand Geo Milev auch in Verbindung mit einigen Mitarbeitern von Franz Pfemferts Zeitschrift „Aktion“,[21] wo er 1918 eine Übersetzung der „Bogomilischen Legenden“ von Nikolai Rainov veröffentlichte.[22] Wir erwähnen das deshalb, weil uns die Charakteristik, die Geo Milev den Bogomilen machte, interessant erscheint. In seinem Vorwort zu der Übersetzung vergleicht er sie mit anarchistischen Rebellen. Bekanntlich fanden anarchistische Theorien innerhalb des linken Expressionismus und besonders in der Zeitschrift von Franz Pfemfert große Sympathien. Deshalb hob Geo Milev wahrscheinlich diesen Aspekt in der Charakteristik der Bogomilen hervor, wobei er ihre soziale Rolle sehr richtig erkannte. Andererseits verhielt er sich unkritisch gegenüber dem mystischen Inhalt der „Bogomilischen Legenden“.[23] An diesem Beispiel sehen wir, wie sich Geo Milev dem expressionistischen Kreis der „Aktion“ näherte. Der Dichter übernahm die Ideen der linken Expressionisten von einer „Revolution im Geist“ und verteidigte sie in seiner Zeitschrift „Vezni“. Er vertrat sie bis 1923, als durch den Septemberaufstand sein Weltbild sowie seine Dichtungskonzeption einer radikalen Revision unterzogen wurden.

Es wäre hier angebracht zu fragen, warum sich bei Geo Milev solche Auffassungen nach der Oktober- und der Novemberrevolution sowie in der Zeit des revolutionären Aufschwungs in Bulgarien (Vladaja-Aufstand, Generalstreik usw.) finden. Sind die Ursachen nur darin zu suchen, daß der Dichter von den Expressionisten beeinflußt wurde? Man muß sich die Lage in der Bulgarischen Kommunistischen Partei zwischen 1919 und 1923 vergegenwärtigen, damit man sich ein vollständiges Bild von den Gründen, die seine Enwicklung gehemmt haben, machen kann. Die BKP drang sich sehr mühevoll zum Leninismus durch. Obwohl die Partei 1919 zu den Mitbegründern der Kommunistischen Internationale gehörte und die Engsozialisten oft von Lenin als konsequente Marxisten gelobt wurden, gab es in der Partei bis zum faschistischen Putsch vom 9. Juni 1923 immer noch sektiererische Tendenzen. Die Engsozialisten betrachteten nur das Proletariat als revolutionäre Kraft. Um die Gewinnung der Bauern und der Intelligenz wurde von seiten der BKP nichts unternommen. Dank der fehlerhaften Haltung der Kommunisten gelang es der faschistischen Reaktion, am 9. Juni 1923 die demokratische Regierung der Bauernpartei zu stürzen und eine faschistische Diktatur im Land herzustellen. Georgi Dimitroff kennzeichnete den Fehler der kommunistischen Partei während des militär-faschistischen Putsches vom 9. Juni 1923 als den schwerwiegendsten Fehler in seinem Leben und im Leben der Partei.[24]

Man kann sagen, daß der Weg Geo Milevs zur revolutionären Dichtung und zur revolutionären Weltanschauung über den Expressionismus verlief.

---

[21] Mit wem von den Mitarbeitern der „Aktion“ Geo Milev in Verbindung stand, ist nicht nachzuweisen. Becher hat jedenfalls Milev persönlich nicht gekannt. Davon erfahren wir aus der Staatsexamenarbeit von Inge Kuschel vom Jahre 1956, in der sie folgendes schreibt: „Er (Milev — Anm. d. V.) soll auch in persönliche Verbindungen mit deutschen Schriftstellern und Künstlern, z. B. mit Franz Werfel, Erich Weinert und Johannes R. Becher getreten sein. Ich habe mich an Herrn Minister Becher gewandt, er antwortete mir jedoch, daß ihm der bulgarische Schriftsteller Geo Milev vollkommen unbekannt sei.“ (K u s c h e l, I. Staatsexamenarbeit. Berlin 1956). Es gibt aber einen Brief von Becher an Ljubomir Ognjanov vom Jahre 1930—1931, in dem der Dichter mitteilt, daß er das Poem „September“ von Geo Milev übersetzt hat. Die Übersetzung ist doch nicht nachzuweisen. (Der Brief befindet sich in der Akademie der Künste der DDR, in der Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur, Leipzig).

[22] Vgl. Die Aktion, Jg. 1918, Nr. 39/40 vom 5. Okt. 1918, Sp. 499—503.

[23] Ebenda, Sp. 499f.

[24] Vgl. П а н а й о т о в, Ф. Печатът в огъня на въстанието. Септемврийското въстание и българският периодичен печат. С., 1979, с. 67 сл.

Wichtig sind aber die neuen Ansätze, die sich im Schaffen von Geo Milev vor 1923 herausgebildet und seinen bewußten Übergang an die Seite der Revolution vorbereitet haben. Bei Becher begann die Vorbereitung zur Wendung bereits in den Jahren des Krieges, als er als Anhänger des linken expressionistischen Flügels eine Revolution verkündete, sie aber noch im Dichter selbst ansiedelte.[25] Die Revolutionswirkichkeit konkretisierte Bechers Revolutionsbild, obwohl es immernoch widersprüchlich blieb. Der Dichter begann aber die Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung zu ahnen und die Geschehnisse aus der Wirklichkeit in der Dichtung zu artikulieren. Die gleichen Tendenzen sind auch bei Geo Milev zu verfolgen. Die Oktober- und die Novemberrevolution sowie die revolutionären Ereignisse in Bulgarien beeinflußten den Redakteur der Zeitschrift „Vezni". Im Heft 2 des Jahres 1920 veröffentlichte Geo Milev Teile aus Blocks Poem „Die Zwölf". Ein Jahr später erschien wieder in „Vezni" ein Artikel von Milev anläßlich des Ablebens von Block, in dem er zum ersten Mal die Oktoberrevolution bejahte: „Rußland, verwandelt in Symbol, das vor uns heute leuchtet — schrecklich und gewittrig und Rettung verheißend."[26] Daß die Identifizierung Milevs mit der Oktoberrevolution völlig spontan geschah, ist offensichtlich. Dadurch wurde aber die Wendung und die Entscheidung für die Revolution auch bei Geo Milev vollzogen. Im gleichen Jahr veröffentlichte Milev seinen programmatischen Artikel „Aufruf an den bulgarischen Schriftsteller", in dem er die Schriftsteller aufforderte, sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit zuzuwenden und das Leben des Volkes zu gestalten. Im Anschluß daran veröffentlichte Geo Milev Werfels „Revolutionsaufruf", Verhaerns „Aufstand" und Majakovskis „Unser Marsch".[27] Obwohl Geo Milev sein ethisches Ideal noch nicht überwunden hatte, hatte er den ersten Schritt dazu getan, indem er sich wie Becher der revolutionären Wirklichkeit zuwandte. Der Durchbruch begann sich auch in Milevs Dichtung zu vollziehen, die wie die frühen Revolutionsverse Bechers sehr widersprüchlich ist.

1918—1919 entstand während des Aufenthaltes in Berlin Milevs Revolutionsichtung „Unrosa Prosa", gleich danach folgte „Der grausame Ring" (1920), eine dekadente, mystische Dichtung. Im Anschluß an die Dichtung „Der grausame Ring" folgten die soziale Dichtung „Expressionistischer Kalender für 1921" (1921) und die beiden Revolutionspoeme „Hölle" und „Tag des Zorns". Bei Becher kann man diese Widersprüchlichkeit in der Reihenfolge seiner Gedichtbände aus dieser Zeit verfolgen: Nach Revolutionsdichtungen wie „An Alle!" und „Ewig im Aufruhr" folgten dekadente Bände wie „Um Gott", „Verklärung" u. a.

In der bulgarischen Literaturwissenschaft existieren immernoch Meinungsverschiedenheiten im Zusammenhang mit der Entstehungszeit der Dichtung „Unrosa Prosa". Obwohl am Ende der „Unrosa Prosa" die Jahreszahlen 1918—1919 vom Dichter selbst vermerkt wurden, nehmen viele Literaturewissenschaftler an, daß die Dichtiung um 1923 geschrieben wurde, weil sie von Milev erst 1924 in seiner revolutionären Zeitschrift „Plamâk" veröffentlicht wurde. Richtig scheint uns die Behauptung Pantelej Zarevs, daß die Dichtung in der Zeit der Novemberrevolution entstanden ist.[28] Wir möchten unsere Behaup-

---

[25] Vgl. Becher, J. R. Eingang. — In: Becher, J. R. Ges. Werke. Bd. 1, S. 173.

[26] Милев, Г. Александър Блок. — В: Везни, год. 3, 1921, кн. 1, с. 3. — В: Милев, Г. Съчинения. . . , т. 2, с. 236.

[27] Vgl. Везни, год. 3, 1921, кн. 4.

[28] Vgl. Зарев, П. Панорама на българската литература в пет тома. Т. 3. С., 1978, с. 29 сл.

tung bekräftigen, indem wir auf die Ergebnisse der betrachtenden Untersuchung der Entwicklung Milevs mit derjenigen Bechers und anderer expressionistischer Dichter bauen. Der Übergang vom Expressionismus zur revolutionären Lyrik war kein leichter Vorgang. Es kam bekanntlich in vielen Fällen, besonders in den Reihen der linken Expressionisten, von denen auch Geo Milev wesentlich beeinflußt wurde, zum Scheitern durch die Kollision des expressionistischen Ideals mit den Realitäten der Revolution. Bei anderen Vetretern des linken Expressionismus, wie bei Becher z. B., begann nach der Niederschlagung der Novemberrevolution eine Zeit permanenter Krisen und Wandlungen. Deshalb scheint uns die Tatsache, daß Geo Milev nach seiner revolutionären Dichtung „Unrosa Prosa" einen Band wie „Der grausame Ring" vorbereitete, nicht erstaunlich, im Gegenteil. Die Eroberung einer neuen politischen und ästhetischen Position wurde sehr oft von widersprüchlichen Tendenzen begleitet. Um in diesem Zusammenhang mit den Worten Lenins zu sprechen, wurden diese Dichter zu einem Spiegelbild der stürmischen Epoche der sozialen Revolutionen, ohne daß sie sich einen Einblick in die sozialen Zusammenhänge verschafft haben und ihr Weltbild geändert haben. Sie identifizierten sich mit der Revolution zuerst ganz spontan, indem sie vieles geahnt hatten, wußten aber noch nicht, wie und warum diese Revolution geschehen war. Sie begrüßten die Revolution als ehrliche Künstler und Intellektuelle, die schon vorher nach einer Alternative zur bürgerlichen Gesellschaft suchten. Es bedurfte aber noch einen völligen Bruch dieser Dichter mit ihrer früheren Weltanschauung, damit sie den Übergang auf die Seite der Revolution und der Arbeiterklasse bewußt vollziehen konnten.

In den beiden Revolutionsdichtungen „Unrosa Prosa" und „Expressionistischer Kalender für 1921" zeigt Milev Bilder aus den revolutionären Kämpfen in Berlin während der Novemberrevolution. Durch die Gestaltung konkreter Motive aus der Wirklichkeit beginnt Milev wie Becher Zusammenhänge zu ahnen. Er wendet sich an die „Fabrikschornsteine" und an die „Barrikaden", indem er schreibt:

Хиляди фабрични комини засягат лазурния кръг на кръгозора. . .
И вечер, когато хиляди свирки нададат страшен писък далеч към черните поля — о черни ръце на труда, разтреперани от злоба и вражда. . .
О гневна песен на черните ръце![29]

Das Neue in der Dichtung Milevs besteht darin, daß er seine Aufmerksamkeit auf soziale Motive richtet. Der Dichter hat den „grausamen Ring" zerbrochen und beginnt nun, die große Kraft, die in den schwarzen Arbeiterhänden steckt, zu ahnen. Im Novemberteil des Kalenders kommt dann das Bild des Aufstandes:

Когато великата човешка вълна прелее гигантски
и застрашително над здания, над покриви, над кули —
о трясък и прасък на греди и керемиди под
нейната тежест. . . .
Бунт!
. . .
Ний градим барикади, ний копаем вал:
между Вчера и Утре.
Спартакус![30]

[29] Милев, Г. Експресионистично календарче за 1921. — В: Милев, Г. Съчинения. . . , т. 1, с. 142.
[30] Ebenda, p. 150.

Becher gab 1919 seine Revolutionssammlung „An Alle!“ mit der Widmung heraus: „Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht. Dem revolutionären Proletariat gewidmet. Ihr seid — : Das Salz der Erde!!!“[31] Mit dieser Redewendung aus der Bibel nannte Becher die Führer der Novemberrevolution und versuchte dadurch, ihnen Größe zu verleihen. Deutlich ist bei Becher und Milev die Tendenz zu bemerken, die neuen Inhalte mit den bereits vorhandenen expressionistischen Bildern und Motiven darzustellen, wodurch die Symbole eine ganz andere Funktion bekommen. In seinem Revolutionsband „Ewig im Aufruhr“ tritt auch Becher wie Milev mit der Aufforderung an die Massen auf, sich für die Revolution zu entscheiden und den Kampf zu unterstützen:

Heraus! An die Front mit euch: Männer Weiber Kinder
Sträflinge Zuchthäusler Verurteilte! Ihr Alle!
Heraus zum Endkampf! Alarm! Die Sirenen brüllen!
Bleibt treu! Es gilt! denn die Entscheidung geht jetzt um
die seelige Mitte eurer Menschen-Welt.
Um eines jeden Zukunft.
Rasend fiebernd kreischend platzend um Glück!!!
Um den kaum aufgezuckten Keim der Gemeinschaft![32]

Unter dem Eindruck der revolutionären Kämpfe in Berlin stellt auch Geo Milev die revolutionäre Erhebung der Massen dar, indem sich das lyrische Subjekt mit den Massen identifiziert. Der Kollektivheld, die revolutionäre Masse, gewinnt noch keine konkreten Züge, wird aber von beiden Dichtern als führende Kraft der Revolution geahnt. In den Gedichten in Prosa aus „Unrosa Prosa“ konkretisiert sich die Ahnung Milevs für die Triebkräfte der Revolution. In der Menge erkennt der Dichter die Gestalten des Mannes „mit Hammer und blauer Bluse“ und des Mannes „mit der Sichel in der Hand“[33], obwohl er wie Becher immer noch an seinem ethischen Ideal hängt:

Обезверени, отчаяни, покрусени, грешни, печални, безпомощни,
жалки, разядени, изстинали, загиващи, умиращи.
— Европа—
един образ остава пред нас: вяра и надежда: големият
загрубял мъж с каскет и синя блуза.
(Кога ще му дадете любов.)[34]

Mit dem erneuten Aufflammen der revolutionären Kämpfe in der Welt im Jahre 1923 gingen Milev und Becher bewußt an die Seite der Revolution über und wurden zu Dichtern einer neuen revolutionär-sozialistischen Lyrik. Sie konnten aber ohne ihre frühe Revolutionsdichtung als eine wesentliche Stufe in ihrer weltanschaulichen und künstlerischen Entwicklung zu solchen Werken der sozialistisch-realistischen Lyrik wie das Poem „September“ Milevs oder die reife revolutionär-sozialistische Lyrik Bechers der dreißiger Jahre nicht gelangen.

---

[31] Becher, J. R. An Alle! (Widmung). Berlin 1919. Zit. nach: Becher, J. R. Ges. Werke. Bd. 2, p. 594.
[32] Becher, J. R. Entscheidung. — In: Ewig im Aufruhr. Zit. nach: Ebenda, p. 65.
[33] Милев, Г. Грозни прози. — В: Милев, Г. Съчинения. . . , т. 1, с. 155.
[34] Ebenda, p. 155.

Немска и българска лирика в преломния момент на революциите от 1917—1918 г. до 1923 г.

Галина Павлова

(Р е з ю м е)

Статията представлява типологично изследване на немската и българската поезия от периода непосредствено след Октомврийската революция. Проследява се пътят на развитие на представителите на различни литературни течения (експресионизъм, символизъм и др.), които застават на страната на революцията и с поезията си подкрепят борбите на работническата класа. Поети като Бехер, Леонард, Верфел, Толер, Ясенов, Милев и Попдимитров възторжено възпяват революцията, но имат коренно различни представи за нея. Спонтанното идентифициране с революцията и нейното изображение е само първата стъпка. За съзнателното преминаване на страната на работническата класа е необходимо поетите да скъсат със старите възгледи и постепенно да усвоят социалистическата идеология. Този сложен и изпълнен с противоречия процес на достигане на една нова идейно-естетическа позиция е проследен в творчеството на Йоханес Р. Бехер и Гео Милев. Характерен белег на ранната им революционна поезия е засилването на социалните тенденции. Често новото и старото съществуват паралелно. И макар че двамата поети съзнателно преминават на страната на работническата класа, едва през 1923 г. в ранното им революционно творчество се наблюдават много нови моменти, без които те не биха достигнали до зрялата си социалистикореалистична поезия.

Диалогът в българската и сръбската театрална култура на Просвещението

Катя Йорданова

През XIX в. със съответни времеви разлики, обусловени от спецификата на историческите условия и възрожденските културни задачи, се развиват националните драматургии и театралното дело сред всички южнославянски народи. Макар и при трудни и исторически неблагоприятни обстоятелства (в пределите на многонационалните Австрийска и Османска империи и в младото автономно Сръбско княжество), жизнеспособните южнославянски нации сравнително рано постигат значителни резултати в борбата за своя литература и свой театър. Театралното представление бързо се превръща в естетическа необходимост за сърби, хървати, словенци и българи, техните възрожденски сцени, все още примитивни в началото, постепенно стават фактор за идейно-емоционално въздействие и моделиране на общественото съзнание, на интелектуалното развитие на масите в духа и идеите на новото време. Ускореното развитие на литературите и изобщо на културата на южнославянските народи през XIX в. (характеризиращо се с диалектично взаимопреливане и преплитане на литературни течения и литературно-културни феномени) се чувства осезателно и в практическата театрална дейност, и в създаването и развитието на драматичните жанрови структури.

През първата половина на миналия век сърбите имат голям драматург като Йован Стерия Попович с основание наречен „баща на сръбската драма". Попович е автор на исторически трагедии, на прозаични и поетични произведения и е блестящ за времето си комедиограф. Оригиналната сръбска драматургия има преди Попович други двама пионери, които, макар и да не достигат по талант, художествена пълнокръвност и обхват на творчеството си Стерия, не бива да бъдат отминавани, нито подценявани. Това са Стефан Стефанович, автор на историческата трагедия „Смъртта на Урош Пети" и Лазар Лазаревич, автор на историческата трагедия с български сюжет „Владимир и Косара" и на комедията „Приятели".

Основите на хърватското театрално дело в годините на илиризма полага даровитият организатор, театрален критик и автор на две книги сполучливи „драматически опити" Димитрие Деметер. Освен него в още новите и трудни за овладяване жанрови територии на драмата разгръщат творческите си способности и други автори като Иван Кукулевич Сакцински, който едва 21-годишен написва широко известната патриотична драма „Юран и София", (тя се играе като първо театрално представление на хърватски език през 1839 г.), Людевит Вукотинович, Драгутин Раковац и др.

Усилията на словенците за създаване на собствен театър по-бавно довеждат до значителни резултати поради изключително неблагоприятните условия и непреодолимите спънки от страна на немските власти, но и там театралната дейност и творчество, макар и на тласъци и с дълготрайни периоди на затихване, все пак си пробиват път.

В България театралното дело първоначално под формата на училищен театър се развива интензивно, както е известно, от края на 40-те години, за да премине по-късно във фазата на повсеместните представления на читалища и театрални дружества, а българската национална драматургия след постепенни количествени естетически натрупвания прави качествен художествен скок с драмата „Иванко" на Васил Друмев.

Очевидно началото и подемът на театрален живот и възникването на оригинални национални драматургии не са регионални, изолирани едно от друго явления в културната история на южнославянските народи, а общ закономерен резултат и необходим момент в сходното им историческо и културно развитие.

Най-рано възниква и най-интензивно се развива театралното дело сред сърбите в областта Войводина в пределите на Австрийската империя, като впоследствие редица сръбски театрални дейци оттам допринасят за ускорено развитие на театралната дейност в княжество Сърбия, а също и в някои други области.

Генезисът на южнославянските театрални култури разкрива възможности за редица типологични паралели, както и за проследяването на конкретни контакти. Оттук обаче не следва да се търси някакво пълно хронологично покритие на явленията, било по отношение на театралния живот като практическа дейност, било по отношение на създаването на първите национални оригинални драматични творби на южнославянските народи. Отново[1] подчертаваме, че първата половина на XIX в. в историята на сръбското театрално дело например е съизмерима всъщност не с първата, а с първите десетилетия от втората половина на XIX в. в историята на българския театър и драма, което се обяснява с редица исторически условия и причини. Първото българско дилетантско театрално представление през 1856 г. се изнася значително по-късно от първото сръбско дилетантско представление в Пеща (1813). Независимо от времевите разлики в развитието на драмата и театъра сред южнославянските народи прави впечатление, че много от трудностите, търсенията и целите, както и редица междинни фази в това развитие съвпадат.

Изводът важи особено за сръбския и българския културен живот, характеризиращ се с подчертана духовна близост и множество общи моменти и явления. Подобен за двата народа е и пътят на „опознаване" с драматическия жанр, и процесът на възникване на оригинални национални художествени драматургии. Те са предшествани от по-ранните фази на дидактичния просвещенски диалог като репертоар на училищните представления и от междинните „драмоподобни" творби на редица сръбски и български автори, в които постепенно кристализират идейно-художествените особености и жанровите белези на пълноценната драма. Това не означава, че трябва да се търси някаква *пряка*, конкретна приемственост между ранните диалози и по-късните истински художествени драми, но тъй като театралното и литературното развитие е органичен процес, а не механичен сбор от

[1] Вж. Йорданова, К. Някои общи моменти в началното развитие на сръбския и българския театър и драма. — Год. СУ. Фак. слав. филол., т. 61, 1967, 2. Тази статия представлява нова, разширена разработка на някои поставени в цитираната студия проблеми въз основа на новосъбран доказателствен фактически материал.

културно-литературни феномени, следва да се абстрахираме от пуританските естетически критерии и да възприемем по-гъвкав подход в оценката на подобни явления. Значението на просвещенския диалог и училищното представление за развитието на сръбската и българската театрална култура се доказва и от факта, че този род театрални изяви са били нерядко преследвани, възпрепятствани, дори забранявани и че са били използвани понякога като легална форма за пропагандиране на прогресивни, даже борчески идеи, че са били средство за въздействие върху широките народни маси в духа на просвещенската идеология и т. н. Просвещенският диалог (а не диалогът с християнско-религиозна тематика, който също продължава да се среща като реминисценция от средновековните книжовни традиции) се задържа за определено време в културната история на сърби и българи като жизнеспособен жанр, а временната необходимост и значение на този жанр се потвърждава и от неговия дял дори и в преводната продукция на двата народа.

От 40-те години на XIX в. диалозите започват да се разпространяват у нас и изиграват своята роля в общия национален духовен подем. Техни автори са предимно учителите, а „сценични" изпълнители — учениците, но, както е известно, въздействието и влиянието им се разпростира и отвъд стените на възрожденското училище. Диалози пишат и П. Р. Славейков, Йордан Хаджиконстантинов—Джинот, и Г. С. Раковски, и Добри Войников, и Неофит Бозвели и още много други книжовници и учители, а от 50-те години на миналия век в България започват да се появяват и някои преводни диалози. Особено популярен автор на такива „разговори" е Добри Войников, издал през 1864 г. цяла книга — сбирка „Училищно театро". Успоредно с развитието на диалога като литературен жанр възниква и закрепва българският училищен театър, основите на който се полагат в Шумен през 1846 г. от известния учител Стефан Попниколов Изворски. Тъй като възпитават и учениците, и народните маси в дух на патриотизъм, висока нравственост и жажда за просвета, оценката на тези диалози като вид просвещенска литература е определено положително, вкл. и от страна на възрожденската преса[2]. Интересно за отбелязване е и наличието на множество анонимни съчинения от този жанр в българската възрожденска периодика.

Създателите на диалози, триалози или тетралози в сръбската книжнина отново са учители и книжовници, ръководени от същите благородни цели да възпитават сръбската младеж и сръбската общественост в любов към добродетели, в патриотизъм, в стремеж към индивидуално и колективно нравствено усъвършенствуване. И сръбските диалози и сценки се изпълняват обикновено в края на учебната година или полугодието, при провеждане на изпитите, а и в някои други случаи.

За светлия образ на българския възрожденски народен учител като неуморен труженик и възпитател на малки и големи би трябвало да се говори отделно. Способни ли сме днес да вникнем в смисъла на вълнението, с което Илия Р. Блъсков реди простичките, ала силни думи в следната характеристика, която несъмнено можем да отнесем и към сръбския учител от онова време: „. . .А учителят, този тогавашен съвременен апостол, проповедник, ръководител, поощрител, сътрудник. . . , без да гледа скромната си плата, не е щадял време, нито спокойствие, нито даже и здравие, всичко е жертвувал, само и само да види сънародниците си, в своите стремления

[2] Вж. П е н е в, Б. История на новата българска литература. Т. 4, ч. 1. С., 1936, с. 735.

към образованието, в своите постоянства така, както е виждал или чувал за другите в тех времена напреднали по образованието си народи."[3] Все същата преданост и въодушевление този учител е влагал и в осъществяването на училищните представления.

В своите монографии „Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. 865—1858" и „Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1878" проф. Стефан Каракостов наред с другите проблеми и линии на израстване на българската театрална култура проследява системно възникването и „превъплъщенията" на българския просвещенски диалог (вкл. и преводния) и на българския училищен театър до 70-те години на миналия век. Наблягайки на приемствеността на книжовната традиция, градирайки естетическите явления точно, съобразно съзвучието им с основното съдържание на историческия процес, и отчитайки диалектиката на преходните форми, авторът извежда от фактическия материал следните основателни изводи за диалога: „Еволюцията на българския диалог, усвоил формите на старобългарския и античния диалог, роди основите на новата българска антифеодална, просвещенска и национална драматургия в първата половина на XIX в. Развитието на българския диалог към драма е закономерно обществено и естетическо явление. Върху опита на тези диалози се развива нова естетика. . ."[4] След като години наред е бил пръв и основен репертоар на училищния театър, „. . . диалогът като форма още в началото на 70-те години става анахронизъм. Неговата форма се изземва от журналистиката, която го използва като диалог-фейлетон, или в политическия диалог. Същите процеси се забелязват и в училищния театър — той търси художествена драматургия или се прелива в читалищния театър и този на театралните дружества. . . Новото време с естетиката на революционната демокрация постави и нови задачи, които не можеха да бъдат осъществени в училищните диалози на късния класицизъм. Само в най-изостаналите училища понякога се появяват диалози в училищния театър. Изобщо диалогът като форма завърши своята еволюция — появи се качествено новата драматургия като пълноценен жанр."[5]

Тази нова драматургия продължава да се развива устремно и след Освобождението, тя бележи успехи и днес в рамките на социалистическата ни култура. И все пак любопитно е, че диалогът от време на време продължава да има своите протуберанси, та дори и в съвременната ни художествена литература (и не само в нещата, а понякога се използва и като отливка на литературнокритически размисли и дискусии. Разбира се, сега вече става дума за „преоткриване" на диалогичния изказ като външноформален белег, чието съдържание независимо от тематиката по един или друг начин винаги носи дъха на съвременността[6].

Диалозите в сръбската книжнина се явяват твърде рано — някои сръбски библиографии включват такива съчинения, печатани още през последното десетилетие на XVIII в. Тяхното предназначение, разпространение и въздействие също така се свързва с особеностите на възрожденските про-

[3] Блъсков, Ил. Р. Добри Войников. Очерк. — В: Трима народни учители. Шумен, 1895, с. 14.

[4] Каракостов, Ст. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. 865—1858. С., 1972, с. 245.

[5] Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1878. С., 1973, 200—201.

[6] В творчеството на Л. Стоянов например фигурират два диалога — „За белетристичното мислене" и „Поезия и правда". Вж. Стоянов, Л. Избрани съчинения. Т. 5. С., 1973, 245—306.

цеси, които за сърбите започват през XVIII в. в пределите на Австрийската многонационална империя. През 1794 г. например се отпечатва един диалог — „разноглаголствіе“, който осветлява просветната и училищната театрална дейност, а заедно с това и духовния облик на пещенския учител Козма Йосич. Пълното му заглавие гласи: „Разглагольствіе между учуниками Космы Josиħа учителя пештанскаго, в іавноторжествованом 28 аугуста 1794 полгод. — летном испытѣдержанное.“[7]

В съвременната югославска научна литература за развитието на сръбското театрално дело се появиха почти едновременно две изследвания, които в една или друга степен засягат ранните фази на театрален живот сред сърбите и по-точно — историята на училищния театър („школско позориште“). Това са студиите на д-р Мираш Кичович „Училищният театър при сърбите през XVIII и в началото на XIX век“[8] и монографията на д-р Миховил Тамандл „Сръбският театър във Войводина (1736—1868)“[9]. На гореспоменатия диалог и на автора му Козма Йосич М. Томандл посвещава само две-три изречения, позовавайки се на изследвания на Св. Матич от 1935 г. Повече данни за него изнася М. Кичович. Пещенският учител К. Йосич е бил известен като добър педагог и преподавател, ползуващ се с уважение и признание сред сънародниците си сърби в унгарския град. За това красноречиво говори дори един-единствен факт—на публичния изпит, проведен на 10 април 1793 г. той е показал такъв успех с учениците си, че църковната община му е дала награда в жълтици. Йосич има и книжовна — предимно просветно-педагогическа — продукция; през 1794 г. той издава във Виена една книжка за поведението на учениците, втора — за учебниците и трета — въпросния диалог („разглаголствие“) за нуждите на училищния театър. За изпита, на който ще се представи „разглаголствието“, се отпечатва и специална покана — „Позывание на торжественный явный испытъ. . . месеца септемвра 1794 по полудне. . .“, т. е. от два и половина до шест часа, както уточнява Кичович, преминавайки след това към по-подробна информация за разнообразното съдържание на тази покана. Тя е представлявала нещо като годишен учебен отчет — в нея са фигурирали и имената на школските старейшини (настоятелят Йован Мушкатирович, сенатор в пещенската сръбско-православна община, книжовник и единственият тогава адвокат сърбин, упование на всички сърби, последовател и приятел на Доситей Обрадович, който го нарича „учен и достохвален мъж“ с „усерднейше доброжелание“ за напредъка на род и отечество[10]; и другият школски старейшина — самият учител Козма Йосич), и учебният план, и програмата за изпита, и „класификацията“ на учениците по успех, и ученическото приветствие към гостите на изпита на църковнославянски, унгарски и немски език[11]. Какво представлява самото „Разглаголствие между учениците на Козма Йосич“ — този най-атрактивен за зрителя момент от тържествения изпитен ден? Сценката-разговор е кратка, около шест страници. И щом разтворим книжката, досущ като в съвременната театрална програма попадаме на „действуващите“ лица и имената на изпълнителите („разглаголствующите ученици“):

[7] Вж. Новаковић, Ст. Српска библиографија (1741—1867). Београд, 1869. По-нататък по това издание ще се посочва само номерът на съответното заглавие.

[8] Кићовић, М. Школско позориште код Срба у току XVIII и на почетку XIX века. — В: Зборник радова, књ. 2. Београд, 1952, 99—125.

[9] Томандл, М. Српско позориште у Војводини (1736—1868). Стари Бечеј 1953.

[10] Вж. Скерлић, Ј. Историја нове српске књижевности. Београд, 1967, с. 110, 112.

[11] Кићовић, М. Цит. съч., с. 110. Авторът обръща внимание и на разликата в датата на провеждането на изпита според означенията върху насловната страница на „Разглаголствие. . .“ (28 август) и в самата покана (месец септември).

Натанаил . . . . . .Стефан Ракичевич
Силуан . . . . . .Стефан Йоргович
Петър . . . . . .Йоан Мушкатирович

(Третото име е пълно съвпадение с името на уважавания родолюбец и книжовник Йоан Мушкатирович — може би ученикът в ролята на Петър е бил негов внук?) И така всъщност пред нас е, както още преди четиридесет години забелязва Св. Матич, най-старият сръбски театрален афиш[12]. Малцината югославски историци на литературата и театъра в Сърбия, които са спирали вниманието си върху този диалог, отбелязват неговата подчертана дидактичност. В класицистично-рационалистичен дух тук се разгръща просветителското поучение, съпроводено от нравоучителна нишка. Словесният конфликт е между мързеливеца в ученето (Натанаил) и примерния ученик (Силуан, Петър). На нехайството и вироглавството се противопоставят ученолюбието и благият, разумният характер. Учебната година е завършена, час по-скоро да се захвърлят книгите, да се забравят и „горчивите часове на екзамена", да се играе до насита — такива са намеренията на Натанаил. Не, и през ваканцията трябва някои „часове да се жертвуват за учение", та така да се „изостря паметта", да се обогатява, „макар и с малки съкровища" — противопоставят му разсъжденията си Силуан и Петър. Интересното е, че събеседниците се разделят, като всеки остава на своето мнение — Силуан и Петър на една страна, Натанаил — сам, на друга, след като дори се е опитал да ги обиди, че са постигнали високия си успех само защото са „притворници" и „ласкатели". Двамата му съученици също не остават длъжни — Петър иронизира — и той, Натанаил, „е превъзходен — обаче в невежеството". Всъщност Силуан е герой, претърпял „развитие" под въздействието на съветите на своите „дражйши родители". Някога той е бил „любител на такива разсейни мисли", но след като вече се е променил, чувства голямо душевно „услаждение". „О, колко приятно нещо е — възкликва той — от учителите свои похвален, от родителите свои възлюблен и от добрите съученици свои почитан да бъдеш." Всичко това стократно превъзхожда „въображаемото онова увеселение, що при безделието усещах!" Именно на този междинен герой залага авторът на диалога, оставяйки противниците в спора да се разделят без споразумение; именно Силуан ще ориентира публиката в нейните крайни симпатии и антипатии, от която и без друго се очаква да направи правилен избор между разумното и безполезното.

В „разглаголствието" на сръбския учител се срещат множество обръщения, повелителни форми, възклицания, с които той очевидно се е старал да разнообрази дидактичната диалогична реч. Тук личи и предварителна, „режисьорски" насочена мисъл за изпълнението — доказателство за това са ремарките („с дълбоко въздихание", „сърдито" и др.), едни от най-ранните в подстъпите към драматичния жанр в сръбската литература. В потока на разговора са вмъкнати и някои подробности за тогавашното обучение. Изброяват се учебни предмети, по косвен път узнаваме, че най-добрите ученици са отличавани с оценка „превъзходен". Библейските имена, използвани в този диалог, по рода си отвеждат към т. нар. скрита характеристика (чрез имената), присъща на класицистичната литература.

В споменатата студия на М. Кичович се казва, че К. Йосич и „по-късно е писал подобни диалози, които не са се запазили, но които положително са били представяни", а за самото „Разглаголствие", че „езикът е църковно

[12] Матић, Св. Белешке о стварању српског позоришта. — Гласник историјског друштва у Новом Саду, књ. 8, св. 2, 1935, с. 221.

славянски и много тежък, съдържанието — сухо, поучително, без дух и литературна красота“ и че „произведенийцето остава като единствен диалог в сръбския училищен театър“[13].

Действително езикът е църковнославянски и тежък, а съдържанието — дидактично, но дидактично-етичната „проповед“ е характерна за епохата и при сърби, и при българи, а Йосич все пак е положил усилия, както бе отбелязано, за да постигне известна живост в съдържанието и в езика.

Твърдението, че този диалог е единствен, е неточно и стеснява представата за сръбския училищен театър от разглеждания период.

Случаят с творческите прояви на учителя Йосич като автор на диалози и като организатор на изпълнението им на ученическа сцена не е единичен „самотен“, по израза на Кичович. Останалите следи наистина са малко, но все пак ги има. Четири години след Йосичевата книжка се появява друга, съвсем подобна на нея, със същото заглавие — „Разглаголствие“, чийто автор е учител (този път от град Сегедин), и предназначена отново за обичайното ученическо представление в края на учебната година или на полугодието в „торжествения“ ден на публичния изпит. Авторът е Яков Пеякович, а изпитът с диалогизираното ученическо представление се е състоял през март 1798 г. Така е отбелязано върху насловната страница: „Разглаголств между учениками Якова[14] Пеяковича, учителя сегединскаго при конц перваго течения 1789 года, то есть на торжественный день испытания предълицемъ всѣхъ присутствующихъ (якоже внутеръ) разглаголствованное. День испытания Марта. . . былъ. Въ Будинѣ, печатано при Кралев. Университет. Писмени Славено-Сербския Печатни. 1798.“ Диалогът е дълъг близо 14 страници, героите и тук са наименовани с имена на библейски личности, не са пропуснати и имената на изпълнителите: Мойсей — Йоан Веселинович; Натан — Александър Белан; Соломон — Марко Хажич (навярно Хаджич, но е допусната печатна грешка). Съдържанието е строго поучително — главно в дух на религиозна етика, семейно послушание, гражданско благонравие и почит към знанието — „всички предмети са благопотребни и благополезни“, като при това „по-полезен и по-изряден от нравоучението няма“ (из реплика на Соломон, с. 12). Авторът на едно място се е подкрепил дори с цитат от Сенека. И тук не липсват ремарки — „с тих глас“, „с най-силен глас“ и др.

По две причини за нас е интересно началото на диалога. Първо, тук авторът се е опитал да „разиграе“ действие — Мойсей вика отдалече, другите двама отначало не го виждат, оглеждат се, ослушват се и най-после отиват при него и разговорът започва (един вид смяна на мястото на действието) .И второ — става ясно, че представлението с този диалог не е първата театрална проява на сегединските ученици:

Мойсей:
Натане! Кажи ми с какво завършихме ние през миналата 1797 година изпита за второто полугодие?
Натан:
С разглаголствие[15].

Именно „разглаголствие“, т. е. *диалог*, а не друг вид театрално представление, *не пиеса*. Щом като в две учебни години подред сръбските ученици в Сегедин завършват с диалогизирани представления, бихме могли да пред-

[13] Кићовић, М. Цит. съч., с. 110, 123.
[14] У Ст. Новаковић е Йован Пеякович. Вж. № 184.
[15] Пеякович, Я. Разглагоствіе между учениками. . . Будим, 1798, с. 5.

положим, че така е ставало и в други години, и то не само в Пеща и Сегедин, а и на други места, под ръководството и на други учители. Логично е редица от съчиненията и положително представяни диалози да не са били отпечатани, така както и някои от отпечатаните навярно не са се запазили. Но онова, което все пак е останало, пряко или косвено доказва, че диалогът има свое място, дори традиция в развитието на сръбския училищен театър и няма причини да бъде подценяван.

Появите на просвещенския дидактичен диалог в сръбската литература не спират и по-нататък. След като е говорил за „Разглаголствието" на К. Йосич, Св. Матич например обръща внимание в споменатата студия и върху други подобни произведения, включени в „Месечни и тримесечни съчинения" от Йован Берич и в „Библиотека на детското образование" от Мойсей Игнятович, като предполага, че тия „позора за децу", за разлика от Йосичевия диалог, може би не са представяни. По-нататък той добавя: „Останалите, по-многобройни данни за училищния театър у нас, показват репертоар, който не е нито чисто детски, нито чисто школски."[16]

Действително проучванията на литературните и театралните историци разкриват, че сръбският училищен театър, който се разделя на църковен и светски[17], е имал сравнително богат и разнообразен репертоар. За XVIII и началото на XIX в. (до 1811 г. включително) се набройват освен диалога на Йосич около 15 драматически произведения с религиозна и светска тематика: „Трагедокомедия" от Ем. Козачински, „Трагедия за Урош V" от Й. Раич, „Жертва Аврамова" на В. Ракич, „История за прекрасния Йосиф" от М. Видакович, „Схоластическа комедия", „Комедия за нежното възпитание на децата", „Ирод", „Богатият човек", „Христов гроб", особеното представление „Вертеп", „Александър и Наталия" (превод), „Велизарий" и др.[18] За някои от представленията върху този репертоар се срещат и отзиви в най-ранната сръбска периодика. Така че очевидно сръбският училищен театър далеч не се свежда до диалогизирани театрални изпълнения. Обаче диалогът, както вече бе подчертано, също представлява негова съставна част — отделно от значението му като чисто литературен компонент в книжнината на епохата. Дори и когато училищните представления започват да заглъхват и около 1830 г. според Видакович вече престават[19], диалогични произведения продължават да се печатат и разпространяват като четиво.

Освен като допълнение към учебно-просветителската дейност понякога диалози възникват и по други поводи. Така например в памет на заслужилия гражданин и доктор по право Теодор Филипович през 1807 г. Г. Байчевич написва своя „Тетралог или беседа помежду четыреми, на овечненіе безсмертныя памяти Г. Ѳеодора Филиповича правдоктора"[20].

Сръбските труженици на културата, както и българските, обръщат поглед и към чуждестранната дидактична литература в диалогична форма. Емануило Янкович, главният сръбски преводач през XVIII в. (по определението на Йован Скерлич), превежда от немски „един педагогически

---

[16] Матић, Св. Цит. съч., 221—222. Авторът изрично е подчертал, че училищният театър, разбиран в „тесен школски смисъл, е оставил малобройни следи." Изследването продължава върху другия репертоар.

[17] Вж. Томандл, М. Цит. съч., ч. 1, гл. II и III.

[18] Вж. Кићовић, М. Цит. съч., с. 113 и сл. Търсейки далечни аналогии в европейската училищна драма, авторът групира изнесения репертоар в религиозни игри, моралите и диалози (един).

[19] Матић, Св. Цит. съч., с. 223.

[20] Вж. Новаковић, Ст. Цит. съч., № 311.

трактат във форма на диалог без никаква литературна стойност“[21] от Франц Ксавер Старк. Произведението се отпечатва под заглавие „Зао отацъ и неваляо синъ“ или, „Родители, учите вашу децу познавати“ през 1789 г. (в „Библиографията“ на Ст. Новакович под № 98). В началото на XIX в. — през 1813 г., — воден от желанието да улесни родителите в изпълнението на възпитателския им дълг, Мойсие Игнятович (същият, чиято „Библиотека на детското образование“ споменава Матич), превежда също от немски шест диалога с нравоучително съдържание. Разговарят майка и дъщеря и за естеството на тези разговори може да се съди още по заглавието: „Первое наставленіе к благонравію, од шест разговоров между матеров и ктьерію.“

Специално „Зао отцъ и неваляо синъ“, един твърде ранен превод в новата сръбска литература външно — по формални белези влиза в обсега на драматическия жанр. Това е цяла пиеска, с двадесетина действуващи лица, в четири действия, с интрига в разитие. Нейното съдържание обаче, което е изцяло в духа на просвещенския дидактизъм, както и широко използуваната форма на диалогизуване са подсказали на Скерлич именно определението „педагогически трактат във форма на диалог“. Авторът на немския оригинал Франц Ксавер Старк (1754—1820) е бил учител. Въпреки че издава произведението си в една и съща година (1787) и във Виена, и в Прага, той остава измежду най-неизвестните немски писатели. Изказва се предположението, че Старк се е познавал лично с Ем. Янкович и сам го е подтикнал да преведе „Зао отацъ. . .“ на сръбски. Пиесата също спада към репертоара на сръбския училищен театър и е играна в края на XVIII и през XIX в.[22] С изключение на „богатия сребролюбив търговец госп. Тигер“ и двадесетгодишният „прецептор Йоан“, всички останали действуващи лица са деца на възраст от 6 до 13 години, при това поделени на „добри“ и „лоши“. Главният герой Йоца — лошият, но любим син на търговеца Тигер — на 11 години си имал вече изработена житейска философия в епикурейски дух: „Добре да се яде, пие и играе, това е най-доброто нравоучение.“[23] Той краде, лъже, играе хазартни игри, злепоставя братята и сестрите си и пр. В семейството възникват конфликти с жестоки последици, страда се и се плаче, но най-накрая заслепеният и груб в обноските си баща проглежда, оклеветените са отново с доказана невинност, виновните са се разкаяли и им е простено, тържествува основният принцип на нравоучителната проповед на сантиментализма: „. . . злите дела не остават скрити, а излизат наяве, та ако ще да са и с небо, и със земя затрупани“ (с. 100). С цялото си съдържание тази „нравоучителна весела игра за деца в четири действия“ прозвучава и като просвещенска апология на просветата и училището, където се усвояват и „златните науки на добродетелта, искреността и правдата“.

Сред сръбските издания от първото десетилетие на XIX в., които са издържани в подчертано класицистичен и дидактично-рационалистичен дух и в една или друга степен използуват диалогичния изказ, изпъква книгата на учителя Ефрем Лазарович, заглавната страница на която предлага подробен текст: „Собраніе моралныхъ вещей, содержащее древныхъ философов и славныхъ мужей различныя разговоры; и полезная нравоученія от Ефрема Лазаровичь, нормалнаго учителя и Кралевства Маћарскаго инштитута Пензионалнаго содружества члена. Славено-сербской юности посвященно. Въ Будинѣ градѣ, писмени Кралевскаго всеучилища венгерскаго, 1809.“ Този сборник на Лазарович започва с предисловие, в което се говори нашироко за ролята и дълга на учителя, за неговата отговорност

[21] Скерлић, Ј. Историја нове српске књижевности. Београд, 1953, с. 102.
[22] Вж. Кићовић, М. Цит. съч., 108, 121.
[23] Јанковић, Ем. Зао отац. . . Виена, 1789, с. 20.

като възпитател на бъдещи членове на обществото: „Званието на учителите също така ги задължава да се стараят да направят от своите ученици полезни членове на обществото; заради това те са длъжни да поощряват младежта към наблюдение на длъжностите в обществото, да просвещават техния разум и да ги научат както да мислят, така и да постъпват разумно, честно и благопристойно."[24] За да успее в изпълнението на тази задача, учителят трябва да въздейства и с познания, и с личен пример, и с красноречиво слово. „А целта на моралното красноречие е — както по-късно ще разяснява българският просвещенец Добри Войников, — да убеди света, че моралът, който може да образова буйната човешка природа и я докара в пътя на честния обществен живот; че без морал няма благонадежна бъдина за един кой да е народ и че моралът е, който може да постави на трон правдата, за да царува на света. . ."[25]

По-нататък в предисловието си към „Собрание моралныхъ вещей. . ." Ефрем Лазаревич съобщава, че той самият е прекарал 13 години на трудното учителско поприще и че в 1807 г. е издал друга своя книга: „Моралная философия, сирѣчъ Нравоучителное любомудрие", подобна по дух — както се вижда от заглавието ѝ, — на последвалия през 1809 г. сборник „Собрание моралныхъ вещей. . .", който има в известен смисъл антологичен характер. „Списателят" е впрегнал в служба на сръбското просвещение и античната философска мисъл, и античния исторически пример. Първата част „Часть первая — о разговорѣхъ древныхъ философовъ") има 38 глави, всяка от които е тематично свързана с по един философ от древността (Анаксагор, Теофраст, Питагор, Хераклит, Демокрит, Ксенофонт, Сенека и др.). Обикновено в началото на всяка глава се цитира някоя мисъл, постъпка или случка от живота на философа или пък се преразказват основни моменти от ученията му, а след това авторът продължава с „нравоучение" по повод на въведителната тема. Тук цитираните мисли се тълкуват, доразвиват, обобщават, като често се обогатяват с нови цитати от други мъдреци или пък със стихове. Точните посочвания на използваните цитати и различните други обяснения (под черта) допълнително свидетелствуват за широката образованост на този учител и за авторската му добросъвестност. Често пъти, за да задържи вниманието на читателя върху някоя поука, Лазарович се обръща към него директно: „любезний читателю", „любимий читателю", „драги юносте" и др. под.

В този сборник особен интерес представлява начинът на използуване на диалогичната форма. Тя се вплита на много места в изложението и тук бихме могли да я наречем скрит диалог, тъй като се разгъва зад конструкцията „запитан — отговори" (в книгата „вопрошенъ — отъговори" или „вопрошенъ — отвѣща"). Ето как изглежда това в самия текст:

Зинонъ *вопрошенъ* (к. а. — К. Й.), что есть добрий приятель?

отъговори: приятель добрый есть вторый азъ;

Вопрошенъ Питагоръ: Хощетли богатъ быти?

Отвѣща: Богатство не брегу, яко оно отъ щедроти гибнетъ и скупость недопущаетъ его употребляти. . .;

Демокритъ, *вопрошенъ*: Каковое разнство измежду людей и животныхъ?

Отъговори: разумно умствовати[26].

Така че, както показва фактическият материал, диалогът в различни варианти се среща често в новата сръбска оригинална, преработена и пре-

[24] Вж. Лазаровичъ, Е. Собраніе моралных вещей, содержащее. . . (предисловие). Будим, 1809.

[25] Войниковъ, Д. Ръководство за словестност. Виена, 1874, с. 289.

[26] Лазаровичъ, Е. Цит. съч., с. 13, 33, 45.

водна литература. (Втората и третата част от собрника на Е. Лазарович, озаглавени „О разговорѣхъ славныхъ мужей“ и „О разговорѣхъ лакедемонскихъ“ запазват същата нравоучителна целенасоченост и подобни изказани форми.)

Още повече би натежало значението на диалога и би се откроило мястото му специално в процеса на създаване на пълноценен драматически жанр в новосръбската литература, ако погледнем например на творби, като „трагедиите“ на Ем. Козачински и Й. Рanч, за Урош V не като на пълнокръвна драматургия (а че те не са на такова равнище се приема в редица научни изследвания), а като на междинна форма, скъсяваща разстоянието от диалогизацията до истински художетвената драма. Подобен преходен характер, но при по-високи художествени качества, разкрива и драматургията на Д. Войников, която по същество е едновременно и завършек на примитивния, начален стадий от биографията на българската драма — стадий, включващ и скромните драматически опити на Васил Попович, Теодоси Икономов, П. Р. Славейков и др., — и началото на нейното качествено ново развитие.

В порядъка на тези наблюдения върху жанровата кристализация на сръбската драма внимание заслужават и функциите и степента на диалогичния израз като поетическа форма, от типа на „Исторія о прекрасномъ Іосифѣ“ от Милован Видакович, произведение, което навремето си се е радвало на популярност и многократно е било преиздавано в продължение на 80 години (от 1805 до 1885 г.)[27].

Правят впечатление и случаите, когато сръбски книжовници и преводачи, придобили вече известна опитност в боравенето с драматическия жанр и вкус към него, продължават да се връщат към диалога, да го превеждат. Така например М. Игнятович, който вече е превел пиесите „Агар у пустини“ (1801), „Маріа Менцикова“ (1809) и „Артело придворный шаљивчина“ (1813)[28], намира за нужно да преведе и шестте нравоучителни диалози „Первое наставленіе к благонравію од шест разговоров между матером и ктьерію“, за които вече се спомена[29].

Подобен пример предлага и Йоаким Вуич. Наред с преводите и преработките си на пиеси, той издава и произведения с диалогична постройка (според собствения му обяснителен текст): „Суваров и Кутусов у царству мертвых. Разговр у сенном царству“ и „Благородна и великодушна жена Лунара у Персіи. Една персійска повест, списана у разговоре и собеседованія.“[30]

Че нравоучителната диалогична литература не престава да бъде интересна през един дълъг период от време за сръбския, както и за българския читател говори и фактът, че издаването ѝ продължава през десетилетията на XIX в. Вече в средата на века например се отпечатва една книжка — авторът ѝ е архимандрит Гаврил Попович, — която напълно повтаря модела на Игнятовичовото „Первое наставление. . .“ от 1813 г.; с тази разлика, че тук разговарят не майка и дъщеря, а баща и син: „Разговори за образованѣ срдца и душе, списао редовный членъ дружества србске словесности Гаврилъ Поповиѣъ, архимандритъ. Издало и препечатало дружество србске словесности, у Београду, 1849.“ И в този диалог бащата и синът беседват на нравствени теми: що е съвест и как тя се проявява у човека; що е добро-

[27] Вж. Скерић, Ј. Историја нове српске књижевности, с. 151. За същата творба на Видакович вж. и М. Кићовић. Цит. съч., с. 114.

[28] Вж. Новаковић, Ст. Цит. съч., № 220, 373, 433.

[29] Пак там, № 434. А неговата „Библіотека образованя дечіег. . . “, която включва и преводни диалози сценки, излиза в 1834 г. У Новакович, № 896.

[30] Пак там, № 453, 480.

детел и може ли всеки да бъде добродетелен; как да се разпознава доброто от злото; за ръководната роля на разума, който трябва да надделява над всички изкушения и отклонения от пътя на доброто; за необходимостта от стремеж към нравствено съвършенство; за средствата, които бог е предоставил на хората, за да изпълняват волята му с всеки изминат ден да бъдат все „по-мъдри, по-добри, по-честни и по-набожни", а именно разума, свободната воля, съвестта и т. н., и т. н.

От начало до край диалогът е проникнат от атмосфера на дидактизъм, резултат от предназначението му да възпитава в дух на нравствена и верска безупречност. И макар че стилът е доста книжен и високопарен, на изложението не липсва живост, най-вече благодерение на множеството нагледни примери из всекидневния живот. Изобилствуват риторичните въпроси, обръщенията, възклицанията (обикновено от страна на сина като емоционален израз на възторжено одобрение и възприемане), срещат се цели периоди, изградени по принципа на синтактичния паралелизъм и пр. Основната словесна постановка е: синът пита — бащата надълго отговаря; синът реагира на отговора, най-често с въодушевление и някое обещание, после пак пита за друго и т. н. Авторова цел е и да внуши, че веднъж възприето на теория, нравоучението незабавно трябва да даде своите плодове в конкретното човешко поведение. Затова се препоръчва строг самоконтрол: „*Бащата*: Сине, ако имаш желание да бъдеш добър и всеки ден все по-добър. . . ти запитвай себе си колкото може повече и по-често така: Как прекарах днес деня, как съм се държал напоследък? . . ."[31] Особено силен е акцентът върху единството между мисли и дела: „И така, ако мислите ни са нечисти и грешни, то и делата ни ще бъдат нечисти и грешни; ако ли пък мислите ни са чисти и добри, то тогава и делата ни ще бъдат добри и честни."[32]

Преводният диалог също така продължава да се явява в сръбската литература. При това предимно немските му източници се разнообразяват в 30-те години на миналия век — например и с италиански. Тук ще посочим приноса на преводача Спиридон Алексиевич, който издава „Руководство человеческог живота славног автора лорд Кестерфиелд" (превод от италиански на сръбски език, 1830 г.), включващо и диалози[33]. Шест години по-късно, напълно според литературните повели на класицизма, излиза и „Діалог Цицеронов о пріятелству", преведен от Георгие Лазич (1836)[34].

В българската възрожденска литература диалогът в различни идейни превъплъщения също се запазва дълго, дори и (с редки появи) през 70-те години на XIX в., но, както се изтъкна, бива засенчен от оригиналната и преводната художествена драматургия. А по-специално до българския преведен (и преработен) диалог, неговите извори са гръцки, руски, френски и др.

Сравнителният поглед върху сръбската и българската преводна диалогична литература показва, че сръбските и българските възрожденски книжовници често пъти са отбирали от чуждата книжнина сходни съчинения, така както са били близки и културно-историческите задачи пред двата народа. В българските преводни диалози също попадаме на разговори между родител и дете. През 40-те години например Константин Фотинов

---

[31] Поповић, Г. Разговори за образовањ срдца и душе. Београд, 1849, с. 43, 19—20.

[32] Пак там.

[33] Новаковић, Ст. Цит. съч., № 765.

[34] Пак там, № 963.

издава „Психология или душесловие за учение на децата“, където е поместен „Разговор между майка и син“, преведен от гръцки[35]. През първата половина на 50-те години в „Цариградски вестник“ се отпечатват диалозите „Възкресение“ („Майка и дете“) и „Разговор между един книжник и едно малко момче“, преводи от руски[36].

В края на 50-те и през 60-те години на миналия век българският преводен диалог по същество показва усилие за приближаване към европейската литература. Тогава периодичният печат помества „Внукът на Санча“ по Сервантес и „Действие на мамрачят“ от френския писател Д. Брюес[37]. През 70-те години превеждат и побългаряват диалози П. И. Ст-в (все още не е известно кой стои зад тези инициали), Кръстьо Ст. Пишурка (29 диалога са поместени в неговата „Момина китка или книга за всекиго. Побългарил от френский Крсто Ст. Пишурка“, Виена, 1870) и др.[38]

Напълно основателно е предположението, че някои от отпечатаните в сп. „Училище“ диалози, като например „Еленка, Любица и майка им“ (1870), са може би и преработки на сръбски диалози[39].

В областта на разговорно-поучителната просвещенска литература българските възрожденци имат и съвсем конкретни (вече не в сферата на предположенията) допирни точки със сръбски автори, и то с две от големите имена на новосръбската култура — Йован Раич и Доситей Обрадович. „Ижица или Доситеева буквица“ на Д. Обрадович се издава трикратно за българския читател — през 1858, 1864 и 1868 г. А според открит от проф. Каракостов ръкопис „Ижицата“ на Доситей (с „Разговор политический“ и „Разговор на списателѧ сос жицата“) има и по-ранен превод от 1856 г., направен от Дим. Янакиев Дупничанин под заглавие: „Книга, именуемая Доситеева Ижицѫ или градинѫ разноцветнѫ. Преведе за полза народна от сръбскый. Дим. Янакиев Дупничанин, 1856, января 3-ый.“ Друг ръкопис — на П. Хаджкисимов — пък е превод из Йован Раич — „Пробуждението на Joанна Райча къ науките“ с монолога обръщение „Послушайте вие мойя глас Болгарски деца“[40].

Просвещенският дидактичен диалог участва, както свидетелстват изнесените факти, в сложния процес на възникване и формиране на театралната култура и на сърби, и на българи. Този сравнително примитивен литературен вид, първообраз на все още нероденатa до XIX в. сръбска и българска художествена драма, е общо явление във възрожденския културно-исторически литературен развой на двата народа, но с различна степен на участие в него и без хронологическо покритие на практико-функционалните му прояви.

Сръбският и българският вариант на този междинен поджанр — подстъп към драматургичните жанрове — все пак пазят белезите на своята самобитност като конкретни прояви на две литератури, поели вече пътя на самостоятелно национално развитие. При това значението на диалозите е по-съществено за полагане основите на българската театрална култура, тъй като до средата на XIX в. българите почти нямат собствени прояви в областта на театъра, а освен това възможностите им за контакти и възприемане на чуждестранни постижения в сферата на това изкуство са несравнимо

---

[35] Каракостов, Ст. Българският театър. . . , с. 207.
[36] Пак там, с. 230.
[37] Вж. Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър. . . , с. 66.
[38] Пак там, с. 203, 204, 206 и сл.
[39] Пак там, с. 206.
[40] Пак там, с. 57.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

по-оскъдни в сравнение със сръбските — особено що се отнася до сърбите във Войводина (Австрийската империя), които се докосват до истинското театрално изкуство, посещавайки представленията на прочутия немски театър в Пеща. Репертоарът на този театър е не само твърде разнообразен, но включва и най-големите имена на световната драматургия — Шекспир, Молиер, Расин, Калдерон, Шилер и др. Сред сръбската публика на този театър несъмнено са били и първите сръбски драматурзи — Стефан Стефанович, Лазар Лазаревич, през 20-те години на миналия век студенти в Пеща, и Йован Стерия Попович, който също пристига там през 1826 г.[41]

Независимо от своеобразието на сръбската и българската „биография" на дидактичния диалог обаче сравнителният поглед както в типологичен, така и в практико-контактологичен план, разкрива голяма близост: по отношение на идейно-тематичното съдържание, на подобните концентрични кръгове на въздействие, на поетиката, предлагаща една, макар и скромна, предварителна сигнализация за драмата като пълноценна жанрова структура в двете национални литератури. Този вид просвещенска книжнина е не само обща междинна фаза в развитието на единия от трите литературни рода във всяка от тях, но и една от пресечните точки на взаимопроникването на две южнославянски литератури, наследили от вековете и развили понататък традициите на духовнокултурна близост и общуване.

The Dialogue in the Bulgarian and Serbian Enlightenment Traditions

Katja Jordanova

(S u m m a r y)

During the 19th century the dramatic culture of Serbians and Bulgarians develops within the parameters of intensified spiritual advancement albeit some time differences due to historical conditions. The genesis of Serbian and Bulgarian dramatic culture allows for some typological comparisons, as well as for tracing out certain direct contacts. The way of "getting familiar" with the dramatic genre as well as the process of formation of original national dramaturgies of both peoples are similar. Some earlier phases in this process are characterised by the usage of the didactic enlightenment dialogue as repertoire of the school performances and also by the interim "drama-like" works of many Serbian and Bulgarian authors, in which the genre features of the true drama begin to crystallize.

The enlightenment dialogue persists for a definite time in the cultural history of Serbians and Bulgarians and it has its own share in their translated literary production. Both Serbian and Bulgarian types of this kind of structures preserve their originality but in spite of their national uniqueness they share great closeness as far as thematic contents, emotional influence over the Renaissance audience and also poetics being humble preliminary signalling for the forthcoming drama, are concerned. This kind of enlightenment literature is also one of the crossing points of the interpenetration of both Renaissance literatures.

[41] Вж. Т о к и н, М. Јован Стерја Поповић. Београд, 1956, с. 36.

Die Rezeption des literarischen Werkes Hugo von Hoffmannsthals in Bulgarien

Jana Mutafčieva

„Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar,
Und sonderbare Kinder hat sie: UNS!"

Das literarische Werk Hugo von Hoffmannsthals ist in Bulgarien verhältnismäßig wenig erforscht worden. Dennoch ist sein sämtliches Schaffen den Germanisten in unserem Land seit mehr als 70 Jahren bekannt. Nach wie vor bleibt Hoffmannsthal unter den dem unmittelbaren Genuß schwer zugänglichen Schriftstellern. Die Gründe dafür sind mannigfaltig. Vor allem hat Hoffmannsthal für einen engen Kreis, eher für ein gebildetes Leser- und Kunstkennerpublikum seine Gedichte, lyrischen Dramen und Novellen verfaßt und, bis seine dramatischen Dichtungen auf die Bühne gebracht worden waren, keine Resonanz beim breiten Publikum gesucht. Vielmehr erstrebte er ein Zurückziehen in die schöpferische Einsamkeit, welche durch die Flucht vor dem Alltag das Erreichen der Wesenheiten in seinem eigenen Ich, wie auch das Umwandeln der simplen Wirklichkeit in eine selbständige persönliche Welt ermöglichen sollte.

Ein anderer Grund hierfür wäre, daß sowohl die Gedichte als auch die Dramatik Hoffmannsthals aus dem Boden seiner ästhetischen Auffassungen herauswachsen und ohne die Kenntnis der Aufsätze und Essays Hoffmannsthals, die den Einblick in die ersteren gewähren, sich dem Leser in deren Gedankentiefe nicht aufzuschließen vermochten. Somit erfordert auch heute noch jedes seiner Kunstwerke ein Publikum hochgebildeter Kunstkenner, das das Werk Hoffmannsthals mit dem betreffenden soziokulturellen Raum in Verbindung setzen könnte. Das Folgen der Absicht des Dichters wird um so mehr erschwert, da wir in einer Industriegesellschaft leben und denken und damit fürs Verstehen ein höherer Aufwand an Rekonstruktionsprämissen in Anspruch gestellt wird. Hier wird vor allem die Kenntnis der Ästhetik des Symbolismus und die des frühen Expressionismus gemeint und näher behandelt. Dies sei notwendig, weil zwischen der Zeit der Jahrhundertwende und unserer Epoche die geschichtliche Kontinuität durch zwei Kriege verletzt worden ist. Dafür ist die Kenntnis der Ästhetik, welche die Sinnbildung der Werke Hoffmannsthals beträchtlich untermauert, erforderlich. Sie rührt aus dem Verständnis der Einflüsse der Lebensweisheitsphilosophie von A. Schopenhauer und von der Auffassung der Geschichtlichkeit von W. Dilthey bis auf die Konzeptionen über die Kunst und die künstlerische Praxis nicht nur bei Hoffmannsthal, sondern auch bei mehreren seiner namhaften Zeitgenossen

her. Die durch Dilthey begründete hermeneutische Sicht — als eine Art intuitivistischer Historismus — schlug die Brücke zum „Einfühlen" in die geistige Welt der Individuen der vergangenen Epochen. Sie schufe die Möglichkeit für deren Wiedergabe durch die Einheit des Reellen und Imaginären, welche in der geistigen Welt des Introspektiven zum Vorschein kommt. Sie übten eine faszinierende Einwirkung auf die Künstler des ausgehenden 19.Jahrhunderts aus. Aus ihnen entwickelt er das Menschenbild in seinem Schaffen, indem er die Psychologie des Individuums eines bestimmten Zeitalters in Relation mit Themen und Reflexionen seiner Generation setzt. Auf diesem Wege entstanden die Stilisierungen nach antiken Trauerspielen, nach den mittelalterlichen Mysteriendramen, die Idyllen und Prologe sowie die Mehrzahl seiner Gedichte. Sie bildeten sich aus dem Prinzip der psychologisch-introspektiven Vision heraus, wobei die persönliche Interpretation des betreffenden Themas vom Dichter oder von dessen Generation durch das „lyrische Ich" in den Erlebnisformen eines der Helden aus der anvisierten Epoche vertreten wird. Diese verdoppelte Identität erzeugt ein zusätzliches Spannungsfeld in den Dramen Hoffmannsthals und verleiht ihnen eine verstärkte monologische Tendenz, wie andererseits den Dramen — einen betont dialogischen Charakter. Dieses Merkmal kennzeichnet selbst die „Idyllen" wie auch seine Novellen: es äußert sich in etwas Zwitterhaftem, wo das Lyrische („Der Brief des Lord Chandos") oder das Dramatische (z. B. „Lucidor") einen betrachtlichen Anteil an der epischen Gattungsform haben.

Die ersten Zeugnisse des Vertrautwerdens der bulgarischen kulturellen Öffentlichkeit mit dem literarischen Werk Hoffmannsthals datieren aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Dies trat durch die Übersetzung der kurzen Novelle „Das Erlebnis des Marschalls de Bassompierre"[1] zutage (Der bulgarische Titel lautete „Die Opfer". Der Übersetzer hatte sich mit Initialien unterschrieben). Im Jahre 1914 wurde eine Übersetzung von Hoffmannsthals Gedicht „Reiselied" veröffentlicht.[2] Diese ersten Wiedergraben weisen ein unzureichendes berufliches Niveau auf, dennoch sind sie ein viel versprechender Anfang der Rezeption von Hoffmannsthals literarischem Schaffen.[3]

Der Umfang und die Aufgaben der vorliegenden Abhandlung erlauben nicht, ausführlich auf alle Aufsätze, Übersichtsmaterialien und Rezensionen, die in unseren Periodika zwischen den zwei Kriegen über Hoffmannsthals dichterisches Werk erschienen, einzugehen. Deswegen werden wir diese nur kurz referieren oder erwähnen. Es waren zwar diejenigen in Betracht zu ziehen, die das zunehmende Interesse an dem Schaffen dieses großen Dichters am adäquatesten beleuchten können.[4] Sie stellen neben den Übersetzungen und Inszenierungen gleichfalls eine indirekte Form der Rezeption von Hoffmannsthals literarischem Nachlaß dar. Sie bilden auch heute noch eine notwendige Etappe bei der Bekanntschaft mit dem Werk des jeweiligen Künstlers. Somit schaffen

---

[1] Хофманстал, Х. фон. Жертвите (Преживяването на маршал Басомпиер). — Заря, V, № 1664, 1913, с. 2.

[2] Хофманстал, Х. фон. Песен на път (Прев. Г. Милев). — Звено, 1914, № 4—5, с. 268.

[3] Хофманстал, Х. фон. Двамата (Прев. в проза Д. К.). — Зеница, I, 1920, № 7, с. 2.

[4] Шренк, Г. Прекомерният естетизъм на нашето време. — Зов, Х, 1924; Хофманстал за двете Германии. — Напред, I, 1926, бр. 49; Средновековната мистерия в съвременна обстановка. — Илюстрована седмица, VII, № 370, 1930, с. 3; Международен конгрес на писателите. — Слово, Х, № 1608, 1930, с. 3; Г. А. К. Х. фон Хофманстал. — Лъч, № 189, 1929, с. 3; Любовната трагедия на младия Хофманстал. — Слово, IX, № 2149, 1929, с. 2; Х. фон Хафманстал. — Нива, I, № 49, 1929, с. 6; Разцветников, А. Х. фон Хофманстал. — Българска реч, V, 1930, № 1, 27—28; Siehe auch Електра (Прев. от Н. Лилиев). — Слово, Х, № 2359, 1930, с. 1.

die in unseren Periodika zwischen 1913 und 1978 veröffentlichten Materialien mit Hilfe der dadurch vermittelten Informationen und Analysen einzelner Werke des Dichters günstige Prämissen für deren adäquate künstlerische Rezeption und haben den bulgarischen Leser auf die eigentliche Zusammenkunft mit dem künstlerischen Schaffen Hofmannsthals rechtzeitig vorbereitet.

Diese Zusammenkunft des bulgarischen Lesers mit den literarischen Werken und mit der eigentümlichen dichterischen Welt Hoffmannsthals findet im Jahre 1922 über die Vermittlung eines unserer bedeutendsten Lyriker — Nikolai Liliev[5] — statt. Er stellt Hoffmannsthal den Lesern mit sechs Gedichten („Reiselied", „Erlebnis", „Ballade" des äußeren Lebens", „Die Beiden", „Vorfrühling", „Im Grünen zu singen") vor.[6] Im Jahre 1929 verfaßte Liliev eine Studie über Hoffmannsthal („In Memoriam H. von Hoffmansthal") und 1930 erschien auch seine Übersetzung des Trauerspiels „Elektra".[7]

Der Literaturkritiker V. Vasilev schätzt die Übersetzung der Gedichte Hoffmannsthals von Liliev sehr hoch ein: „. . . Bei Liliev folgt der dichterische Ausdruck fortwährend dem Gefühl. Und holt es, so scheint es wenigstens, nicht in der Gestalt, sondern in der Bewegung, im Rhythmus nach. Daraus rührt die Virtuosität seines Verses her. Diese Virtuosität ist jedoch keine äußerliche, allein formelle Eigenschaft, sondern vielmehr eine psychische Harmonie. Der Vers bei Liliev ist weniger auf Klang gebaut, er ist vielmehr eine Windung. Er ist kapriziös und beflügelt, wie in dem wunderschönen „Vorfrühling", wo der beschwingende Wind sich unter den Worten schlängelt, verfliegt, uns mit sich hinreißt. Vergleicht dieses Gedicht mit den übrigen von ihm übersetzten Gedichten Hoffmannsthals! Ihr werdet sehen, wie die in Dimension und Ebene präzisen, klassisch klaren Bilder Hoffmannsthals luftig gemacht worden sind und ihnen jegliche Körperhaftigkeit entnommen wird. . . Das für Liliev Charakteristische ist nicht die Farbe, sondern die Linie. Deren feinen Arabesken bilden nirgends einen rechten Winkel, sie fließen unmerklich ineinander so, wie es den Falten eines atlassenen Gewandes zueigen ist. Diese Falten gleiten wie Silber im Mondschein ineinander. . ."[8] Vasilev weist sehr beredt auf das Spezifische in der Lyrik von Liliev und in der Dichtung von Hoffmannsthal hin, insbesondere was die Alliterationen betrifft. So ist zum Beispiel sehr signifikant, daß Liliev den Titel „Erlebnis" als „Vision" übersetzt. Es erweist sich kompliziert für ihn, die Grenze zwischen dem sich tatsächlich Begebenen und dem Imaginären zu überwinden. Für ihn ist die Welt des Poetischen von der realen Wirklichkeit unsagbar entfernt. Die Gefühle des Dichters Liliev können auf die Welt des Realen nicht bezogen werden.

Nicht ist Hoffmannsthals Weltanschauung so wesensfremd wie der Eskapismus (darin unterscheidet er sich von den „Dekadenten"). Im Gegenteil versucht er, vermittels seiner Dichtung sich der Welt anzuschließen, nachdem er den Zusammenhang zwischen dem lyrischen „Ich" und ihr wiederherstellt und sie beseelt. Je mehr er den Gegensatz zwischen der Innenwelt und dem Leben einsieht, desto mehr sucht der Dichter, in ihm den Weg zum Born der Lebensbejahung und zum kompensatorischen Überbrücken auszufinden und

[5] Liliev, N. (1885—1960). Einer der bedeutendsten bulgarischen Lyriker. Langjähriger Dramaturg des Nationaltheaters. Siehe: Мешеков, И. Николай Лилиев. Романтик—символист. С., 1937.

[6] Хофманстал, Х. фон. Стихотворения (Прев. Н. Лилиев). — Златорог, III, 1922, № 3—4, 175—179.

[7] Лилиев, Н. "In memoriam" Хуго фон Хофманстал. — Златорог, V, 1924, № 7, 257—261; Хофманстал, Х. фон. Електра (Прев. Н. Лилиев). — Златорог, X, 1930, № 7, 349—357.

[8] Василев, В. Н. Лилиев, поет и преводач. — Златорог, XVI, 1936, № 99.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА София

diesen Gegensatz durch ein harmonisierendes Prinzip zu beheben. Er sucht nach der Geborgenheit in der Außenwelt, die von der Dichtung verklärt und in den Sphären der Kunst gehoben worden ist. Dadurch ist seine poetische Sicht gekennzeichnet. Liliev besitzt in vollem Maße die notwendige Vielfalt der dichterischen Mittel — Wohlklang der Sprache, reiche lyrische Bildhaftigkeit, verfeinerte Sensibilität. Ihm mangelt es jedoch an derjenigen Eigenschaft, welche aus Hoffmannsthal nicht nur einen Dichter, dem sich die Geheimnisse der menschlichen Existenz offenbaren, sondern auch einen Zauberer macht — Stoizismus und Befähigung zu Erleuchtungen, mit kindlicher Offenherzigkeit und Vertrauen zum Sein gepaart. Dadurch ist auch seine poetische Sicht gekennzeichnet.

Dennoch zeichnen sich die Gedichte von Hoffmannsthal in der bulgarischen Übersetzung von Liliev durch Plastik des lyrischen Ausdrucks, Wohlgegliedertheit wie auch Musikalität und getreue Wiedergabe des Versmaßes, durch präzises Beachten der Metaphorik der Aussage aus. Dabei ist gleichfalls die individuelle Eigenart der poetischen Intonation beibehalten, die die persönliche Präsenz des Lyrikers am deutlichsten bemerkbar macht und zum Vorschein kommen läßt: bald fließend, mäßig, bald spannungsgeladen und von dem häufig anzutreffenden, vage beängstigende Stimmungen verratenden Enjambements, die windelnde Linie der Gedanken in reißenden Versen verwandelt sie in ein Psychogramm der seelischen Zustände des Autors. Somit stellt die Übersetzung der sechs Gedichte in künstlerischer Hinsicht eine stilgerechte Einheit dar.

Diese Vorteile der Begabung Lilievs kommen auch im Bereich der Übersetzung von Hoffmannsthals Trauerspiel „Elektra" an den Tag. Dem Lyriker ist hier nicht gelungen, den tragischen Schwung des Trauerspiels vollständig durch die Sicht des Autors wiederzugeben: das Durchschauernde, das grauenhaft Dramatische in der Form einer für die archaische Stilistik gewählten rauhen Bildhaftigkeit bleibt ihm fremd. Der Dichter Liliev aber hat das Wesentliche wieder erreicht, nämlich die expressive Kraft des Verses, die verstärkt suggestive Wirkung der Sprache Hoffmannsthals aufrechtzuerhalten.

Es verdient erwähnt zu werden, daß die erste Übersetzung von „Elektra" ins Bulgarische noch 1919 von unserer namhaften Schauspielerin Vera Ignatieva (in Prosa) angefertingt worden war.[9] Im Jahre 1937 erschien eine dritte Übersetzung (in Versen) desselben Stückes von Vera Bojadžieva-Fol.[10]

1923 betraute der Verwaltungsrat des bulgarischen Nationaltheaters den Dichter Geo Milev[11] mit der Inszenierung des dramaturgischen Chef d'oeuvre von Hoffmannsthal. Milev akzeptierte den Auftrag und stellte nach der Übersetzung von V. Ingatieva einen detaillierten Regieplan auf. G. Milev hatte bereits während seines Studiums der Philosophie in Leipzig (1912-1914) Interesse für die Literatur und für das Theater bezeigt. Nachdem er an der Front verwundet worden war, verreiste er wieder nach Dutschland, um sich dort ärztlich behandeln zu lassen. Während seines Aufenthaltes in Berlin verkehrte er mit Mitarbeitern von M. Reinhardt im „Deutschen Theater". Noch in den Vorkriegsjahren wurde G. Milev von den Inszenierungen „Im Stil der Epoche" des großen österreichischen Regisseurs beeindruckt. Inzwischen lernte er auch die Experimente des modernen Theaters kennen. Ein Jahr später, 1919, er-

---

[9] Хофманстал, Х. фон. Електра (Прев. в проза В. Игнатиева). С., 1919.
[10] Хофманстал, Х. фон. Електра. Трагедия в пет действия. (Прев. В. Бояджиева-Фол). С., 1937.
[11] G. Milev (1887—1925). Namhafter bulgarischer Dichter, Publizist und Regisseur. In seinem Poem „Septemvri" solidarisiert er sich mit dem aufständischen Volk vom Jahre 1923. 1925 fiel er zum Opfer des Terrors als einer der „spurlos Verschwundenen".

schien seine Schrift „Theaterkunst", in welcher Milev Partei für die Auffassungen der Neuerer des westeuropäischen Theaters ergriff und sich zu den künstlerischen Ansichten G. Craigs, P. Claudels und E. Tollers bekannte. Seiner Überzeugung nach sollte das Theater mit Hilfe seiner Ausdrucksmittel eine Kunst der „reinen Theatralik" und der „absoluten Realistik" verwirklichen, die er wie ein „Verschmelzen mit der Seele der Dinge" und „Bestreben nach Selbstbehauptung" der schöpferischen Individualität auffaßte.[12] 1919 wird der „Totentanz" von Strindberg in der Inszenierung von Milev auf der Bühne des Nationaltheaters aufgeführt. 1922 stellte er sich mit „Masse — Mensch" von E. Toller auf der Bühne des Nationaltheaters vor. Somit hat er 1922 mit dieser Inszenierung das Thema des „kleinen Krieges" in den zwischenmenschlichen Beziehungen in dem Vordergrund gerückt. Wie wir weiterhin sehen werden, fesselt dieser Problemkreis die Gedanken Milevs und bildet die thematische Grundlage auch für seine Regiekonzeption durch die Verdeutlichung der Deformierung des Menschlichen, des Inneren der Individuen, zu denen der „kleine Krieg" führt. Die Inszenierung vom „Totentanz" ist in expressionistischer Manier dargeboten worden, ohne daß dabei dem ausgesprochenen Psychologismus dieses symbolistischen Bühnenstücks Rechung getragen wird.[13] Milev machte damit den Versuch, die Ideen der Reformer der Bühnenkunst in unser Theater zu übertragen, indem er Schauspielkunst, Bühnenbild (Sprache und Gestik) in eine neue szenische Synthese, in die der reinen Kunst zu vereinigen suchte. Seine Bemühungen fanden keine Resonanz im Künstlerischen Komitee des Nationaltheaters. Nach zwei Aufführungen war „Totentanz" vom Spielplan des Volkstheaters ausgefallen.

Beim Herangehen an Hoffmannsthals „Elektra" setzt Milev die Bemühungen, seine Ansichten über die neuen Aufgaben der Theaterkunst fort, vermittels einer wirkungsvollen szenischen Ausdrucksweise angereichert. Noch 1919, als Milev die „ästhetische Diagnose" unseres Theaters stellte und ein Programm für dessen Weiterentwicklung entwarf, gab er Hoffmannsthal als Beispiel für jene Dramatik, welche unbedingt ins Repertoire des „neuen Theaters" in Bezug auf dessen Umgestaltung auf dem Wege der modernen, bedingten Bühnenwirksamkeit eingeschlossen werden sollte.[14] In Hoffmannsthals Theaterstücken, besonders in jenen, die auf einem antiken Sujet aufgebaut worden waren, sah Milev einen natürlichen „Verbündeten" im Bestreben, unsere Bühnenkunst, die ihrer Form nach frei von direkter Nachahmung der Formen der Lebenswirklichkeit auf dem Theater wie auch der den dramaturgischen Text simplex illustrierenden Routine des vorsymbolistischen Theaters zu sein und ihr Ziel im Aufbau einer autonomen szenischen Realität, die sich nach deren eigenen Gesetzen richten sollte, zu sehen.

Da ist noch eine Ursache dafür, daß Milev sich ausgerechnet diesem Theaterstück von Hoffmannsthal zugewandt hatte. Diese liegt in der allgemeinen psychologischen und sozialen Situation der Nachkriegsjahre begründet. Wie bereits gesagt, beschäftigte die Gedanken des politisch engagierten Kunstschaffenden Milev das Thema der Gefahr einer Dehumanisierung der Wirklichkeit, das Thema der Gewalt, welcher das Individuum ausgesetzt ist und die ihm keine Auswahl als die Aggression oder aber die innere Verödung bietet; und die Alternative dazu, die Aufrechterhaltung des Menschlichen in ihm um den Preis der geistigen Depravation und Alienierung. Über diese reflektieren die Kunstschaffenden der Generation, welche den ersten Weltkrieg

[12] Handjiski, E. Die ästhetischen Ansichten von G. Milev. Dissertation (Handschrift). Wien, 1981, S. 19.
[13] Пенчев, П. История на българския драматичен театър. С., 1975, с. 468.
[14] Ebenda, 469—470.

miterlebt hatte, und als der traditionelle europäische Humanismus sich in einer Krise befand.[15] In diesem Zeitabschnitt waren die progressiven Künstler auf der Suche nach einem Ausweg, denn das Überbrücken der Gefahr der Entmenschlichung stellte damals ein besonders relevantes und aktuelles Problem dar.

Manche von ihnen (darunter Hoffmannsthal selbst) reagierten auf diese Lage mit Zurückziehen von der schöpferischen Tätigkeit nach dem Scheitern ihrer Welt — jener geistigen Wirklichkeit, welcher Stefan Zweig 20 Jahre später den Namen „Die Welt von Gestern" gab. Für andere, die Schriftsteller der „verlorenen Generation" zum Beispiel, war diese Situation die ersprießliche Grundlage für das Hauptthema ihrer Werke. Wieder andere haben jedoch ihre Revolte gegen die Nachkriegszustände offen und impulsiv in ihren Werken erklärt, indem sie sie in ihrer Auflehnung zum konsequenten und hochmutigen Negieren der sämtlichen äußeren Realität, zur künstlerischen Wiedergabe für unwürding hielten, da sie den Erwartungen der Menschen, sowohl den erkenntnismäßigen als auch willensmäßigen nicht nachgekommen war. Somit wurde sie als Ganzes für den Menschen und in bezug auf die Kunst als feindlich angesehen: das waren die Expressionnisten.[16]

Damit hängt auch die Wahl von G. Milev zusammen. In der Person von Hofmannsthal hat Milev nicht den Zauberer der Sprache und den feinsinnigen Ästheten gesehen, sondern vielmehr den Gleichgesinnten, der bei der Behandlung der „Elektra" von den gleichen Gedanken und Besorgnissen wie er bewegt war. Wie jeder wahre große Künstler zeichnet sich auch Hoffmannsthal durch Sensibilität, Scharfsinn und Weitblick aus. In „Elektra" hat er die sich bereits vor dem europäischen Krieg anmeldende Krise der von der Tradition überlieferten moralischen Werte antizeptiv hineingelegt, noch bevor sie in der Katastrophe über die Zeitgenossen des Dichters hereingebrochen war.[17] Mehr noch: er erreichte es, seine Vorgefühle als die Tragödie seiner Zeit und die Ohmacht seiner Generation den aggressiven Mächten gegenüber aufzuzeigen. Für den Regisseur Milev besaßen die Komposition der hohen Tragödie und die archaischen Formen des „strengen Stils" eine Anziehungskraft: diese waren vorzüglich geeignet, die Idee von der herankommenden Barbarisierung zu suggerieren. Es handelt sich um die Gewalt im Namen der Pflicht, welche den primitiven Rachedurst tarnt. Die Strafe für die Verletzung der ethischen Gesetze kann nie gerechtfertigt sein, falls das Verbrechen zu deren Wiederherstellung führt.[18]

Das Tragische in diesem Theaterstück erwächst aus dem Ausgeliefertsein des Individuums seinem eigenen Los, und das multiplizierte Dramatische rührt vom Widerstande her, welchen es ihm zu leisten versucht, d. h. aus dem Risse zwischen der Persönlichkeit und ihrer eigenen Existenz (als Form der Entfremdung im Sinne der „Philosophisch-ökonomischen Manuskripte" des jungen K. Marx). Beim Herausarbeiten des Tragischen nähert sich Hoffmannsthal den Konzeptionen des symbolistischen Theaters und Dramas an.[19] Während die Symbolisten eine verwickelte Parabel aufstellen, auf daß sie die Relation zwischen dem einzelnen Menschen und den transzendenten, impersonellen Mächten des Daseins zu veranschaulichen und erklären vermochten, so stellt

---

[15] Ebenda, 470—471.
[16] Handjiski, E. Op cit., S. 21.
[17] Тихова, Н. Бележки към един режисьорски план. — Год. ВИТИЗ, XIV, 1974.
[18] Braulich, H. Max Reinhardt. Berlin, 1966, 52—54.
[19] Тихова, Н. Op. cit., S. 43.

sich der expressionistische Kunstschaffende keine derartige Ziele (hier sei an das Gleichnis von der verschlossenen Tür im „Ein Traumspiel" Strindbergs erinnert) wohinter sich das Geheimnis der Existenz befindet und welches Stück gemeinsame Züge als Strukturform mit dem Mysterium des „Großen Salzburger Welttheaters" aufweist.[20] Der expressionistische Künstler versucht nicht, die Tür, deren Schlüssel verlorengegangen ist, aufzuschließen. Er verzichtet demonstrativ, auf jegliche objektive, „äußerliche" Gesetzmäßigkeiten einzugehen. Die impressionistischen und symbolistischen Künstler förderten den Zusammenhang zwischen der Realität und dem Individuum; der expressionistische Künstler dagegen erklärte seine Rechte als Demiurg der äußeren Realität und der individuellen Welt.

Laut der Meinung mancher Kritiker hat der mit feiner Sensitivität begabte Dichter Hoffmannsthal die Wesensart seiner Gegenwart in allen jenen seiner äußerlichen Seiten, welche eine krasse Dissonanz mit dem Lyrischen wie mit den humanistischen Forderungen eines Künstlers bildeten, gefühlt, und seine Durchschauung in „Elektra" hineinverlegt. In Reinhardts Inszenierung im Jahre 1908 wird die Hauptheldin allmählich zum Sinnbild des Bestialischen.[21] Die enge Mitarbeit von Hoffmannsthal und Reinhardt im Bereich des Theaters (1903 hatte Reinhardt „Elektra" im kleinen Theater inszeniert) macht die Gründe dafür geltend, daß die künstlerische Absicht des Autors einem solchen Darbieten des Tragischen nicht ferngestanden haben soll.[22]

In seinem Regieplan war Milev bestrebt, dem Autor treu zu bleiben und seinem Hauptthema zu folgen. Es ist die Tragik der Zerstörung der Persönlichkeit, in welcher das Humane zu Vernichtung verurteilt wird, in einer Welt, welche nach dem Austoben der Gewalt selbst in Ruinen liegt. Aus den Aufzeichnungen und Skizzen der Mise en scène im Regieplan Milevs entfaltet sich die Analyse der dramatischen Handlung in einer gänzlich wohlerwogenen und präzis durchgeführten plastisch-sprachlichen Partitur der dramatischen Handlung, welche zudem noch die Explikationen an die Schauspieler, die Bühnenkostüme, die Beleuchtung, das Bühnenbild und die Geräuscheffekte der künftigen Aufführung erfaßt.[23] (Hiermit antizipiert Milev den sog. „Gestus" B. Brechts).

Die im allgemeinen in der Inszenierung durchgeführte Linie der archaisch-monumentalen Stilistik sagt sich noch in der Organisierung des Bühnenbildes und -raumes an. Die Lösung der Frage des szenischen Raumes im Spektakel (darin ist das Perzipieren der szenographischen Ideen R. Appias deutlich abzulesen) stellt eine simple Konstruktion von praktikablen kubischen Elementen dar, die einer visuellen Paraphrase des „strengen Stils" hatte entsprechen müssen. Eine breite Treppe führt zum Proszenium. Dahinter erhebt sich die „Skene" (der Palast der Atriden) mit dem hohen Portaltor. Das Hervorheben der Tiefe der Szene vermittels der Exponierung der monumentalen Volumina, die schroffen Konturen der Architekturelemente und die klotzigen, „brutalistischen" Formen erzeugen einen kategorischen und wirkungsvollen optischen Eindruck des geplanten Spektakels, welches einen verallgemeinerten und zugleich lakonischen Effekt zustandebringen sollte. Die große bulgarische Schauspielerin Adriana Budevska betont in ihren Memoiren die Zweckmäßigkeit der Bühnengestaltung, welche nach Milevs Anrissen ausgefertigt werden sollte: „. . . Milev maß den Formen große Bedeutung bei. Er war von der Form

[20] Handjiski, E. Op. cit., S. 19; Vgl. auch S. 86.
[21] Ebenda, S. 86.
[22] Braulich, E. Op. cit., 52—54.
[23] Тихова, Н. Op. cit., S. 44.

fasziniert. . . Diese Formen blieben jedoch keine leere Fiktion. Jene Lebewesen, welche diese Formen „zu besiedeln" hatten, sollten genauso klotzig, massiv sein und äußeren Einflüssen nicht zugänglich. . . Ihre Stimmungen und Seelenzustände sollten sich in diese vergrobten Formen anspeichern, ebenso wuchtig herunterfallen, und denjenigen, die also sich nicht oben befanden und nicht an der Oberfläche waren, war der Untergang beschieden. Daraus entstand der Eindruck, daß diese, die da „unten" waren, von den Leidenschaften zertrampelt werden würden. . ."[24]

Im Unterschied zu anderen Regisseuren entfernt sich Milev in seiner Sinngebung von der übrigen Deutung der drei Heldinnen, wonach Klytämnestra, Elektra und Chrysotemis gleich Symbolen, die drei Prinzipien, in der menschlichen Seele enthalten, entsprechend verkörpern: Untermenschliches, Übermenschliches und Menschliches, darbieten wollten. Auch die Grundlage des Konflikts bzw. die Kollision seiner Auffassung nach ist auf die Ebene des Außerpersönlichen verlegt worden. Die Akzente in der Aufzeichnung des Regieführenden lassen schließen, daß sein Vorhaben das Darbieten des Kampfes von zwei Prinzipien, dem Guten — einer Welt der Gerechtigkeit und Menschlichkeit — und dem blinden Haß, welcher die erstere zerstören will, veranschaulichen soll.

Milev war bestrebt, noch eine Besonderheit Hoffmannsthals in seinem dramatischen Schaffen beim Inszenieren von „Elektra" aufrechtzuerhalten: jene, in welcher sich Anklänge der neoromantischen Dramatik ansagen, so z. B. ihr Hang, keine „Charaktere, allgemein gefaßt", wiederzugeben. Durch diesen Kunstgriff erhält eine jede der Gestalten Züge des Allgemeingültigen, des Universalen.[25] Unter dem Aspekt der Verkörperung der Gestalten, durch die Schauspieler gesehen, erfordert von ihnen das Zurückführen der Charaktere auf Gemütsregungen einer reichen Sprache des Gestischen und die Befähigung mit *Mimik* „die das Erheben des Charakters zum Symbol"[26] darbringen können. Somit müssen die Schauspieler mit ihren psychophysischen Mitteln und das Theater mit den ihm spezifischen Mitteln die Szene des Enthüllens des Symbolhaften im Drama ermöglichen.[27]

Diesen Verbündeten fand es im neoromantischen Theater. Jedenfalls erwies sich zuweilen auch diese Art von Kunstmitteln als hilflos, falls. . . das Drama das Symbol in sich selbst nicht beinhaltete.

Aus den Regieremarken Milevs ersieht man, daß er den hohen Ansprüchen der eigenartigen Bühnenwirksamkeit der Dramatik von Hoffmannsthal Rechnung getragen hat. Darin arbeitet er die einzelnen Aufgaben der Schauspieler im Zusammenhang mit dem Hauptthema des Spektakels und der betreffenden psychologischen Intervalle je nach den Umstandskreisen im Laufe der dramatischen Handlung präzise heraus.

Das erste Thema im Spektakel sollte mit dem Unterthema der Dienerinnen beginnen. Sie fängt mit einer Pause an und geht in einer Pause aus. Die Figuren, in der linken Bühnenseite placiert, haben eine pyramidale Gruppe darzustellen, welche „regungslos und stumm" einige Sekunden lang bleibt. Dieser erste synkopische Takt fehlt im Dramentext: in der Expositionsremarke weist der Autor auf die Bewegung der Dienerinnen in der Diagonale hin.

Diese Mise en scène wird betont stilisiert und mit den Funktionen eines Ornaments eingeführt. Auf diesem Wege wird ein optischer Effekt der Gruppe der Episodiker erzeugt, welche von einer einheitlichen Stimmung getragen

---

[24] Ebenda, S. 45.
[25] Ebenda.
[26] Ebenda, 45—53.
[27] Ebenda, S. 48.

worden ist. Damit zieht Milev das Modell des antiken Chors gegenüber dem der heterogenen Gruppe vor. Es wird von den Explikationen des Regisseurs begleitet, wonach die Darstellerinen ihre Repliken monoton und mit gleichmäßiger Stärke vorzutragen hätten. Laut dem Regie-Exposée müßte in der betreffenden Episode diese Intonationsart so vorgetragen werden, auf daß eine „majestätische, organisch mystische, streng klassische Stimmung" hatte erzeugt werden können.

In Milevs Vorstellung entsteht der Anfang der Tragödie in der folgenden Sequenz: das Spektakel wird nicht gleich mit dem Aufgehen des Vorhangs beginnen. Der erste Eindruck sollte durch die Dauerwirkung „von etwas Monumentalem" ausgeübt werden, „. . . das in seinem Verlauf in Stilstand geraten ist, um sich danach mit fortschreitender Trägheit in sein Verhängnis zu stürzen". Das statische szenische Arrangement der episodischen Gestalten verstärkt das Suggerieren des „zweiten Plans" und der allgemeinen Atmosphäre, mehr als die Dynamik der linearen Mise en scène dazu beitragen konnte: „Das Verhängnis wird nicht plötzlich hereinbrechen, sondern allmählich heranwachsen und — dem Branden der Welle ans steinerne Ufer gleich, welche eine ergreifende innere Sequenz in sich birgt, — kommen".[28] Damit ist die Beeinflußung G. Milevs von den Ideen des großen russischen Regisseurs Wachtangow bezeugt, indem der erstere das sog. „Übertagen des Fokus' der Aufmerksamkeit" weit anwendet: das Erstarren der Schauspieler, wobei der Akzent der Handlung auf diejenige fällt, auf die die Handlung im betreffenden Moment konzentriert worden ist zwecks der Betonung der inneren dramatischen Intensität oder der Ausdrucksfülle der Mise en scène zugunsten.

In dieser szenischen Situation wird die Sinnbetonung der Episode auf Elektra übertragen. Das monodramatische Thema der Titelheldin wird mit Regungslosigkeit in der Pose und einem Minimum an gestischem Spiel in den Rahmen der Exposition eingeschrieben, welche die rhythmische Linie abrupt abbrechen.

Hier kommt G. Milevs Konzeption der Bedeutung der plastischen Lösung beim Darbieten des Ideengehalts auf der Bühne perfekt zum Ausdruck. Ihm wird, gemäß den Forderungen des Trauerspiels von Hoffmannsthal, eine große Rolle eingeräumt, und zwar nicht als Begleitendes und das Intertextuelle Illustrierendes, sondern als souveränes Ausdrucksmittel. In der inneren und äußeren Zeichnung der Rollen herausgearbeitet, sollten diese (nebst der Bühnensprache) imstande sein, auch noch das Geheime und im Text Verhüllte, den Sinn der Ereignisse exponieren oder suggerieren können. In der Planung der einzelnen Episoden bestätigt sich die Bestrebung, die Fülle an innerer Plastik der Gestalten, die Stimmungsübergänge und vor allem die der Dramensprache zueigene Musikalität des Originals beizubehalten. Genauso präzis und lakonisch sollte das Hauptthema — „die monodramatische Partie" von „Elektra" im Vortrag der großen bulgarischen Darstellerin A. Budewska — entfaltet werden. Die Verdeutlichung der Logik des Tragischen wurde durch das Bespielen der frontalen Treppe verwirklicht. Die szenischen Arrangements, die Zeichnung der Rollen wurden dadurch zu verallgemeinerter Metapher des sittlichen Verfalls von Elektra vorbestimmt.

Im Konfrontieren beider Heldinnen deckt sich die Linie eines der Hauptthemen im Drama auf. Milev akzeptiert es und räumt ihm den Platz der prinzipiell wichtigsten, die psychologische Kulmination und den Ideengehalt im Spektakel tragenden Szene ein. Während die Mächte der Zerstörung Elektra

[28] Mutaftschieva, J. Die Österreichische Dramaturgie auf der Bühne des Bulgarischen Nationaltheaters (1900-1945). Handschrift. Sofia 1980, S. 84.

ganz gebrochen haben, ist sie, obwohl Chrysothemis ihnen keinen Widerstand leisten konnte, integer geblieben.

In diesem Abriß der Regie sehen wir das Realisieren des Prinzips der Identifizierung der introspektiven Vision mit der dramatischen Handlung bezeugt. Eine verstärkte Suggestion wird gleichfalls dem großen Monolog von Elektra beigemessen.

Am Ende des Spektakels sagt sich bereits das Motiv der Hoffnung zur Umwandlung der Hauptheldin an. Dennoch dominieren Unsicherheit und Spannung in der Atmosphäre des Spektakels, wenn er auch mit einem Versprechen für künftige Humanität endet.[29]

Die künstlerische Intention des Dichters beim Inszenieren der Tragödie „Elektra" enthält außer den rein ästhetischen Dimensionen noch eine — die der sozialen und moralischen Reflexionen. Der Regieplan des namhaften bulgarischen Dichters enthält neben den Explikationen an die Schauspieler auch Remarken, welche für ein tiefgreifendes Verständnis des Trauerspiels nach der Stilisierung des antiken Sujets beredtes Zeugnis ablegen. Es ist die individuelle Reaktion des Dichters Milev auf die aktuellen und relevanten Aufgaben in einer Weltlage wachsender Bedrohung und Gewalttätigkeit, in welcher eine weltanschaulich-ethische Orientierung fehlt. Da ist aber noch ein Gestus psychologischer Art: der Antrag der Aufrechterhaltung jener Werte, welche die Welt in den Nachkriegsjahren über ihre Krise hinaus führen würden. Die Anmerkungen lassen diese Frage ohne Antwort. Der Reigieplan Milevs appelliert zur Anteilnahme der Zuschauer bei der Suche nach der richtigen Lösung. Zugleich stellt dieses geplante Spektakel auch einen Dialog mit dem Publikum allein dar, der den Riß in der humanistischen Weltanschuung vorhergesagt hatte: es ist ein Dialog durch die Zeit hindurch, in welchem der Regisseur die Unruhe Hoffmannsthals aktualisiert und zugleich die der progressiven Schaffenden seiner Generation zum Ausdruck bringt.

Leider wurde dieses Exposée von Milev unter dem Vorwand, der Spielplan sei für die Saison 1923/1924 bereits ausgefüllt, verlegt. Milev zog sienen Regieplan zurück.

Die künstlerische Absicht der von Milev geplanten Inszenierung hat für uns, die Menschen von heute, eine weitere Bedeutung erlangt: sie ist die Warnung vor dem Massaker, das kaum einen Monat nach seiner Abhandlung des Dramas ins Land hereingebrochen war.

Im Jahre 1929 wurde die Inszenierung N. O. Masalitinovs auf die Bühne gebracht.[30]

Die Inszenierung erlebte ihre Erstaufführung auf der Bühne unseres Nationaltheaters und wurde in der bewährten traditionellen Bühnensprache ausgeführt. Es ist nun ein unbestrittener Vorzug im Vergelich mit der Lage im Jahre 1923, daß Masalitinov über eine Übersetzung verfügt hatte, welche von Liliev einwandfrei gemacht worden war. Die getreu wiedergegebenen Stimmungs- und Sinnübergänge dieser Übertragung konnten bereits einen Teil der intertextuellen Funktionen der szenischen Handlung übernehmen. Damit konnte man auf gewisse Kunstgriffe der szenischen Arrangements des bedingten Theaters, in dem die logischen Zusammenhänge des verbalen Systems, die früher das Rekonstruieren der „Welt des Autors" vermittels averbaler gestisch-plastischer u. a. Kunstgriffe kompensieren sollten, verzichten. Iliev definiert die dichterische Eigenart Hoffmannsthals folgendermaßen:

[29] Тихова, Н. Op. cit., S. 49.

[30] N. O. Masalitinov, (1880-1961). Hervorragender russischer Schauspieler, Regisseur und Pädagoge. Schüler von K. S. Stanislawski. Einer der führenden Vertreter der bulgarischen Bühnenkunst von 1925 bis 1961.

„. . . Hoffmannsthal ist die empfindlichste Antenne, über welche die Schwingungswellen der Jahrhunderte. . . eine Welt erzeugen, von einem schöpferischen Einbildungsvermögen bedingt, — und im Scheine der ewigen Schönheit ins Leben gerufen werden. . .“[31]. In Hoffmannsthals dichterischem Werk sieht er das Lyrische nicht allein in der Verseform und in der Metaphorik, sondern auch die Erlebnisse in einem weltanschaulichen Lyrismus vereint: „. . . Wenn er von der großen Einheit der Welt schreibt, (die — Anm. d. V.) im Bewußtsein des Dichters geboren wird. . .“[32] Die damalige Literaturkritik schätzte den Beitrag der Übersetzung für den künstlerischen Erfolg der Aufführung von „Elektra“ durch Masalitinov sehr noch ein.

Das theatralische Denken von Masalitinov ist vom ästhetischen System der psychologisch-realistischen Theaterkunst geformt, welche hohe Anspruche an die Schauspielerkunst stellt. Indem es von den Darstellern der Rollen „das Darbieten der Welt des Autors“ und „das Leben des menschlichen Geistes auf der Bühne“ vermittels der „Methode des physischen Agierens“ zunächst in der literarischen Gestalt sucht, stellt er hohe Forderungen an die Schauspieler. Ein solches Vorgehen birgt die Gefahr in sich, die stilgerechte Einheitlichkeit des Spektakels zu sprengen, was zur Schere mit der „Welt des Autors“ führen würde. Andererseits liefert die Notwendigkeit vom Übergehen der psychologischen Introspektivität ins Gewebe der dramatischen Handlung für das analytische Durcharbeiten deren szenischen Aktionen, die ja nicht selten in der Form von Erlebnissen verwirklicht werden, günstige Bedingungen für das Realisieren des Symbolhaften der Bildlichkeit im Drama in einem tiefgehenden Plan.[33]

Masalitinov findet den Ausweg aus dieser komplizierten Lage, indem er beim Inszenieren eine Verweisung auf Sophokles' „Elektra“ vornimmt: sowohl in der Komposition des Trauerspiels als auch in der Deutung des Tragischen des antiken Dramaturgen, und es im Spektakel seinen Reflexionen nahebringt. Auf diese Weise „übersetzt“ Masalitinov die darin enthaltene philosophische Symbolik des Tragischen in die Sprache der dramatischen Begriffe und unternimmt in den Wendepunkten das Individualisieren der Hauptheldеn. Die Schauspieler haben hier nicht die heroische oder aber die dämonische Seite der Gestalten zu erreichen, sondern das Heranwachsen des gewöhnlichen, schwachen Menschen zu Lösungen, die aus dem Leid und der Verzweiflung herrühren.

Was das Spektakel im Prinzip des Monumental-Heroischen dabei an Schwung verliert, gewinnt es im präzisen Auslegen der Erlebnisse und im Aufdecken der multiplizierten Dramatik der Helden wieder zurück. Er holt es im tiefgreifenden Auslegen der Erlebnisse und in ihrem Aufdecken durch die künstlerischen Äußerungen der Logik des Dramatischen in diesem Werke von Hoffmannsthal ein.[34]

1972 erschienen in der Zeitschrift „Plamăk“ in bulgarischer Übersetzung „Österreichische Lyriker“, Gedichte von Hoffmannsthal, Werfel, Ehrenstein, Kramer, Trakl und Fritsche. Die Übertragung ins Bulgarische wurde von den Dichtern Č. Šišmanov und At. Dalčev übernommen.[35] In dieser kleinen Anthologie wird Hoffmannsthal den bulgarischen Lesern mit „Manche müssen

[31] Лилиев, Н. Op. cit., 225—228.
[32] Ebenda, S. 226.
[33] Каралийчев, А. Електра от Хофманстал. Рецензия за превода й от Н. Лилиев. — Слово, IX, 1930, бр. 2359.
[34] Сирак-Скитник. Хофманстал. Електра на сцената на нашия Народен театър. — Златорог, XI, 1930, № 14, с. 150.
[35] Далчев, А., Ч. Шишманов. Австрийски поети. — Пламък, 1972, № 7, 178—180.

freilich. . .“ vorgestellt. Dieses Gedicht ist beinahe wörtlich wiedergeben, wobei die metrische Architektonik Hoffmannsthals beibehalten worden ist. Liliew war bemüht, die lyrische Intonation und Stimmung auf wohlklingendem Bulgarisch durch Lautmalerei aufrechtzuerhalten. Dalčev hingegen legte großen Wert auf die präzise Wiedergabe des in diesem Gedicht enthaltenen Gedankenguts.

1978 erschien noch ein Gedicht von Hoffmannsthal, das von den obenerwähnten Dichtern übersetzt woeden war: „Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer“[36]. In einer kurzen Annotation, in der Dalčev die vier Gedichte dem Publikum unter dem Titel „Deutschsprachige Dichter“ präsentiert, gibt er einen Umriß der Charakterzüge von Hoffmannsthals Lyrik: „. . . Die ersten (hier vertetenen — Anm. d. V.) Dichter sind die vom Kreise um St. George, dem außer ihm noch Hoffmanstahl und R. M. Rilke angehören. Sie tragen in die Lyrik eine neue Empfindungsweise und eine neue Poetik herein, die der des französischen Symbolismus nahesteht, welche diese Dichter dennoch auf heimischem Boden klug fortpflanzen. . . Eine ausgesprochene Kultur der Sprache und Ästhetizismus kennen diese drei Großen unter den deutschsprachigen Dichtern. Und wenn bei George sein Willen zur Schönheit, die Plastik seiner Verse und die klassische Gewogenheit von Ruhe zeugen, so sind bei Hoffmannsthal mehr Stimmungen des Elegischen und der Unruhe zu verspüren, vielmehr ein Gefühl der Resignation, der Vergänglichkeit. . . Erlebnisse, die im Zusammenhang mit dem großen Weltgeheimnis stehen.“[37]

Hierzu sei vermerkt, daß eines der Meisterstücke Hoffmannstahls das Gedicht „Weltgeheimnis“ in dieser Auswahl leider felht. Dieses Werk Hoffmannsthals, wo der lyrische Impressionismus äußerst tiefgreifend und aufregend ist, hat in der Auswahl Hoffmannsthals keinen Platz gefunden.

Zum Schluß unserer Arbeit muß hervorgehoben werden, daß auch dieser Überblick der Rezeption von Hoffmannsthals literarischem Nachlaß in bulgarischer Sprache von einem enormen Interesse für das künstlerische Werk des namhaften deutschsprachigen Dichters zeugt.

Ferner sei erwähnt, daß eine Auswahl von Hoffmannsthals dichterischen und dramatischen Werken in absehbarer Zukunft vom bulgarischen Verlag „Narodna kultura“ herausgegeben wird.

Die mystische Dichtung des bulgarischen Dichters Teodor Trajanov (es ist erwähnenswert, daß Trajanov und Hoffmannsthal sich persönlich gekannt haben) beweist eine, wenn auch indirekte, jedoch reziproke Beeinflußung von der Lyrik Hoffmannsthals und der Poesie von Trajanov.

In Bulgarien gibt es einen Nachwuchs von Lyrikern, die der esotherischen Dichtung Hoffmannsthals nahestehen. Die jungen Dichter Mirjana Baševa, Nikolai Kăncev, Sofia Branc u. a. verwenden oft Palympsest-Verweisungen als lyrische Kunstmittel, von denen Hoffmannsthal in der Tat Gebrauch machte. Somit bauen sie durch ihre Poesie, die von allem zu Reflexionen des „lyrischen Ichs“ neigt, eine Brücke zur Dichtung voriger Jahrhunderte wie auch eine Brücke zwischen der westeuropäischen und der osteuropäischen Lyrik.

---

[36] Далчев, А., Ч. Шишманов. Немски поети. — Септември, 1978, № 7, с. 256.

[37] Ebenda, S. 252.

Рецепция на литературното дело на Хуго фон Хофманстал в България

Яна П. Мутафчиева

(Р е з ю м е)

Хуго фон Хофманстал не е от авторите, които са леки за възприемане — той е работил предимно за кръг от ерудити и познавачи на изкуството. В неговото творчество трябва да вникнем чрез теоретичните му есета.

В изследването са проследени пътищата и етапите на рецепцията на произведенията на Хофманстал у нас, анализирано е отношението на българската културна общественост към тях и е направен опит да бъде очертано влиянието, което творчеството му е упражнило над наши творци като Гео Милев и Николай Лилиев.

Вниманието към поетиката и естетиката на Хофманстал е особено интензивно у нас от 1913 г. (когато за първи път негово произведение се появява в българския печат) до 1930 г. Тогава биват обнародвани редица преводи на стихове от Хофманстал, цели стихотворни цикли, а драмата му „Електра" е интерпретирана от трима отделни преводачи.

В изследването е отделено място на всички съобщения, рецензии и студии за Хофманстал, показано е развитието в рецепцията на неговите произведения у нас. Детайлно и по нов начин е разгледан режисьорският план на Г. Милев за неосъществената от него на сцената на Народния театър постановка на „Електра", както и реализацията ѝ от Н. О. Масалитинов.

Руската преводна литература в българските библиотеки от края на XIX век

Жак Ескенази

Преди време публикувахме началото на своите наблюдения върху ролята на руската книга, представена в българските библиотеки като литературен „посредник“[1]. Въз основа на възприетата вече методика продължаваме тук с литературата на XIX в., набавена до края на столетието в народните библиотеки в София и Пловдив, градската библиотека във Варна, офицерските библиотеки в Шумен и Пловдив, университетската библиотека в София и училищните библиотеки на 16 мъжки и девически гимназии, 6 педагогически и едно търговско училище.

Европейският романтизъм се оформя най-рано в Германия и Англия. На границата между XVIII и XIX в. немската литература дава физиономия на новото направление, проявява своите новаторски черти, при това не само с присъствието на Гьоте в нея[2]. „Йенските романтици“ стават известни в следосвобожденска България чрез сборника на Н. В. Гербел „Немецкие поэты в биографиях и образцах“ (СПб., 1877). Притежавали са го Софийската народна библиотека, Университетската, Шуменското и Пловдивското офицерски събрания, осем училищни библиотеки. С единични творби тук са представени Новалис, братя Ф. и А. Шлегел, Л. Тик. За втори път същите автори фигурират в учебника на В. Р. Зотов „История всемирной литературы“ (Т. 4. СПб., 1882), набавен от редица наши библиотеки след Освобождението. В двата източника са поместени творби и на „хайделбергските романтици“ Л. Арним и Кл. Брентано, както и на А. Шамисо, Л. Уланд, Т. Кьорнер, Й. фон Айхендорф. На немски (главно в Народната библиотека — София) срещаме само творби на Новалис и Шамисо.

Немската романтична проза е представена със „Сказки“ на братя Я. и В. Грим — луксозно издание на А. Ф. Маркс от 1895 г., редактирано от П. Н. Полевой (сравнително доста пълно — включени са 199 от общо 210 приказки).

Освен на немски можахме да открием две руски издания на Е. Т. А. Хофман — „Полное собрание сочинений“ (СПб., 1873, 4 т. — в Софийската мъжка гимназия) и „Рассказы“ (СПб., 1895 — в Софийската норадна библиотека и други книгохранилища).

---

[1] Ескенази, Ж. Руската книга в българските библиотеки от края на XIX в. като литературен „посредник“. — Сравн. литературознание, 4, 1983, 77—89.

[2] Шетер, И. Предыстория и периодизация. — В: Европейский романтизм. М., 1973, с. 70.

Творбите на Х. фон Клайст липсват у нас както в оригинал, така и в руски превод. Единствена представа за немския романтик дава очеркът, поместен в сборника на Гербел.

Затова пък „барабанчикът на революцията" Хайнрих Хайне, известен още на Л. Каравелов, популяризиран след Освобождението и от социалистите, и от П. П. Славейков, е застъпен най-широко в оригинал и в руски преводи. Неговите „Полное собрание сочинений" под редакцията на П. Вайнберг са излизали няколко пъти — през 1864—1882, 1874—1882, 1898—1902 и 1900 г. Първото издание не успяхме да открием в България. Второто издание е отразено в печатните каталози на двете народни библиотеки, мъжките гимназии във Варна и Пловдив, девическите в София и Пловдив, Кюстендилското педагогическо училище. Третото и четвъртото издание се намират в Народната библиотека „Кирил и Методий". С отделни творби авторът на „Германия" фигурира и в други библиотеки. През миналия век най-добри руски преводачи на Хайне са М. Л. Михайлов, П. И. Вайнберг, А. Н. Плешчаев, Н. А. Добролюбов, Д. Д. Минаев, П. В. Быков, да не говорим за класическите преводи на негови стихове от М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет и А. А. Блок. Всички тези преводачи в една или друга степен изиграват положителна роля в приобщаването на българина към света на Хайне, още повече, че и преди и след П. П. Славейков редица Хайневи творби излизат на български, преведени не от оригинала, а през руски.

Първото поколение английски романтици е представено с творчеството на „лейкистите" У. Уърдзуърт, Р. Соути и С. Колридж. Българският читател от миналия век е имал известно понятие за тях не толкова от оригиналите (малко на брой, и то само в двете народни библиотеки), а от руските преводи в сборника на Н. В. Гербел „Английские поэты в биографиях и образцах" (СПб., 1875), притежаван от седем училищни и двете народни библиотеки. Поместените в сборника творби за втори път се отпечатват в учебника на В. Зотов. Засега единствено намерено отделно издание е поемата на Колридж „Старый моряк" (превод на А. Коринтски. Изд. 2. Киев—Харков, 1897), ретроспективно набавяна в Народната библиотека „Кирил и Методий" през 1906 г.

Великият английски романтик Дж. Г. Н. Байрон е много популряен в нашата страна през 90-те години на миналото столетие. Наред със събраните му съчинения на английски у нас са набавени основните руски издания на редактираните от Н. Гербел „Сочинения Байрона в переводах русских поэтов". Петтомното първо издание (1864—1867) не можахме да открием в България. Второто издание (1874—1875, 3 т.) се е намирало в Софийската народна библиотека и Старозагорската девическа гимназия, третото (1883) — в Пловдивската народна библиотека, педагогическите училища в Шумен и Казанлък, девическата гимназия в София, мъжката в Пловдив, Шуменското офицерско събрание. Четвъртото издание от 1894 г. е закупено от Разградската, Габровската и Пловдивската мъжки и Шуменската девическа гимназия. Но с това изброяване списъкът не се изчерпва, защото всяко средно училище е притежавало поне едно от изданията на Гербел. По тези издания Д. И. Полянов като ученик се опитва да превежда вакхическите стихове на великия романтик[3], а Кирил Христов осъществява преводите на „Манфред"[4] и „Каин". Народната библиотека набавя четвъртото руско издание на Байрон, по-рано притежание на поета Ив. Андрейчин[5].

[3] БИА НБКМ, ф. 380, оп. 1, а. е. 47, л. 30—31.

[4] Христов, К. Съчинения в 5 т. Т. 5, ч. 1. С., 1967, с. 20.

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

В края на миналия век става известен у нас и съвременникът на Байрон — П. Б. Шели. Произведенията му в оригинал са притежавали само големите библиотеки. На руски е разпространено изданието „Сочинения" в превод на символиста К. Д. Балмонт (СПБ., 1894—1899). Срещаме го в Народната библиотека — София и някои гимназии (Варна, Видин, Пловдив). Макар че В. Брюсов е неоправдано рязък за тези преводи, част от тях се печатат и в съветско време[6]. По тях го превеждат на български и някои наши преводачи.

Дж. Кийтс фигурира само на английски.

Няколко стихотворения на Т. Мур са поместени в учебника на В. Зотов („К Ирландии", „Из ирландских мелодий", „На брань летит младой певец", „Просьба").

У. Скот е известен още на българския възрожденски читател. В библиотеките след Освобождението той е представен на английски, френски (най-пълното издание е в 28 тома), румънски. Най-четени са руските му преводи, което личи по изхабените страници на оцелелите екземпляри в Народната библиотека „Кирил и Методий". Двете национални библиотеки са притежавали изданието на Плотников „Романы Вальтер Скотта" (СПб., 1874—1877) — поредица от десет неномерирани тома. Същото се е намирало и във Великотърновската мъжка гимназия. В няколко училища са закупени „Сочинения Вальтер Скотта, обработанные для юношества" (изд. М. О. Вольф, СПб., 1866—1881, 25 т.). След вторичен подбор в Народната библиотека „Кирил и Методий" попадат принадлежащите на Военното училище в София „Иллюстрированные романы Вальтер Скотта в сокращенном переводе Л. Шелгуновой" (изд. Ф. Павленков. СПб., 1891—1895)[7]. В Софийската народна библиотека са се намирали два от най-старите руски преводи на У. Скот — издадените под редакцията на А. Краевски през 1845 г. романи „Антикварий" и „Квентин Дорвард". В своя преглед „Руската литература през 1845 г." В. Г. Белински специално ги отбелязва. „Няма нужда да изброяваме отделно излезлите преводи из областта на изящната словесност — пише той. — Трябва да споменем един, който струва колкото повечето от тях. Имаме предвид голямата идея да се преведе целият Уолтър Скот. Досега излязоха два романа. . . и наскоро ще бъде пуснат в продажба третият. . . Преводът и изданието са на равнището на оригинала."[8]

Френските романтици са известни в нашата страна по оригиналните издания на творбите им. Тук трябва да споменем Ф. Р. дьо Шатобриан, А. дьо Ламартин, А. дьо Вини, А. дьо Мюсе, Б. Констан. В общата статистика на библиотеките френската книга излиза на трето място след българската и руската. Засега можахме да открием на руски само „Замогильные записки" (СПб., 1851) на Шатобриан и „Иоанна д'Арк" на Ламартин.

За популярността на Юго у нас без съмнение изиграва роля не само общодемократическата насоченост на творчеството му, но и позицията на писателя спрямо поробена България. В различните библиотеки той е застъпен на френски и други езици. Руските преводи са сравнително малко — „Собрание сочинений" (СПб., 1898—1899) във Великотърновската и Софийската мъжки гимназии и отделни творби („Отверженные", „Труженники моря", „Человек, который смеется", „Собор Парижской богоматери", „Девяносто третий год", „Стихотворения") на други места.

---

[6] Срв. Шелли, П. Б. Избранное. М., 1962, с. 40, 43, 46, 52, 53, 61 и пр.

[7] Служебен каталог на Народната библиотека „Кирил и Методий".

[8] Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1955, с. 392.

Евг. Сю фигурира почти изключително на френски. На руски го комплектува само Варненската градска библиотека („Вечный жид", „Магдалина", „Матильда", „Парижские тайны"). Жорж Санд е представена паралелно на френски и руски. Към последната колекция трябва да споменем издадените през 60-те години на миналия век нейни творби, които откриваме в различни библиотеки: „Бабушкины сказки", „Мопра", „Волынщики", „Даниелла", „Консуэло", „Приемыш", „Исповедь молодой девушки", „Лелия", „Последняя любовь", „Тамарис".

П. Ж. Беранже е застъпен предимно на френски, но се срещат и руски заглавия: „Полное собрание песен" (1893), „Песни", „Песни Беранже в переводе русских поэтов" (1894). В тези издания са събрани преводите на такива изтъкнати майстори на перото като В. С. Курочкин и М. Л. Михайлов, създали школа в рецепцията на бележития френски народен поет[9]. Техните преводи оказват дълготрайно влияние върху българската преводаческа дейност. Дори Д. И. Полянов, който няколко години учи във Франция, превежда част от стиховете на Беранже не направо от оригинала, а чрез руските преводи.

В края на миналия век Александър Дюма-баща е много превеждан на български. Наред с българските издания библиотеките набавят френските оригинали и руските преводи на романите му. През 1892 г. библиотеката при Висшето училище (днес — Университетска библиотека) закупува „Три мушкетера", „Королева Марго", „Записки врача Жоржа Бальзамо". В други книгохранилища фигурират „Двадцать лет спустя", „Графиня де Монсаро", „Людовик XIV и его век" и „Могикане Парижа".

Италианската литература от периода на Рисорджименто е частично представена у нас. Р. Монти не фигурира в библиотеките с отделни заглавия нито на италински, нито на руски език. Николо Уго Фосколо се среща с издаденото от В. Чуйко томче от серията „Библиотека европейских писателей и мыслителей" (СПб., 1883), което включва „Последние письма Якопо Ортиса".

Едно старо издание на „Мои темницы" (СПБ., 1856) на Силвио Пелико се е намирало в Народната библиотека — София.

Александро Мандзони прониква в Русия през 1833 г., когато излиза преводът на романа „Обрученные". Това издание не можахме да открием у нас.

Творбите на Джакомо Леопарди на руски, макар и известни по библиографски източници, липсват в българските библиотеки от края на XIX в.

Най-ранното запознаване на българския читател с произведенията на австрийските писатели Ф. Грилпарцер, Й. Цедлиц и Н. Ленау става чрез сборниците на Н. Гербел и В. Зотов. „Воздушный корабль" на Цедлиц е известен по преработката на М. Ю. Лермонтов. В някои хумористични издания дори се правят опити за пародийното преосмисляне на творбата.

Макар че има зад гърба си вековна история, полската литература излиза на европейската сцена с творчеството на Адам Мицкевич. Авторът на „ПанТадеуш" е известен в България и по руските преводи, издадени към края на века в петтомника „Сочинения" (СПб., 1882—1883). Това издание е отразено в каталозите на Варненската градска библиотека, Шуменското офицерско събрание, в училищните библиотеки във Варна, Видин, Разград, Сливен, София, Велико Търново, Пловдив, Силистра, Шумен, Лом. Отделни заглавия („Пан Тадеуш", Варшава, 1875 и „Конрад Валенрод", СПб., 1863) се срещат и на други места.

[9] Старыцинна, З. А. Беранже в русской литературе. М., 1980, 75—99.

Юлиуш Словацки липсва в библиотеките с отделни руски преводи (през миналия век стиховете му се печатат в периодичните издания — „Отечественные записки“, „Вестник Европы“). В сборника на Н. В. Гербел „Поэзия славян“ (СПб., 1871) са поместени негови и на редица други полски поети творби. Този сборник е набавен в няколко библиотеки.

Макар че произведенията на скандинавските романтици от началото на миналия век са се превеждали в Русия[10], руските преводи не достигат до България, тъй като повечето творби се публикуват в периодичния печат.

Сборникът на Гербел „Английские поэты“ безусловно трябва да се смята за един от най-ранните популяризатори на литературата на САЩ от епохата на романтизма. В него е представена в откъси поемата на У. Брайант „Танатопсис“.

У. Ървинг фигурира с две заглавия на руски: „Путевные очерки и картины“ (М., 1879) — в Шуменското офицерско събрание; и „Жизнь Магомета“ (СПб., 1875) — в няколко други библиотеки.

Първият северноамерикански писател, добил световна известност, е Дж. Ф. Купър. В края на миналия век руските издания на неговите „Сочинения“ (изд. В. О. Вольф. СПб., 1865—1879) са притежавали Областната библиотека (днес — Народна библиотека „Иван Вазов“), Народната библиотека в София, Шуменското офицерско събрание, Габровската и Разградската мъжки гимназии и т. н. Отделни негови творби срещаме в печатните каталози на почти всички средни училища. Популярността му се увеличава през XX в. в новите руски преводи и с българските издания на неговите романи.

Народната библиотека в София е притежавала руския превод на „Избранные сочинения“ (СПб., 1895) на Е. А. По.

Х. Д. Торо липсва в нашите библиотеки до края на века може би защото първият руски превод е извършен през 1900 г. — „Опыт упрощения жизни (У Вальденского озера в Америке)“. Засега единствен екземпляр на прочутата романтична творба — при това в оригинал — намерихме в каталога на Габровската мъжка гимназия. Мъжката гимназия в София е притежавала „Книга чудес“ (М., 1889) на Н. Хотърн. В старите каталози липсват руски издания на Х. Мелвил.

Западноевропейският критически реализъм достига най-ранен разцвет във Франция. Преценката на Енгелс от 1888 г., че от романите на Балзак той е научил „повече. . . отколкото от книгите на всички специалисти — историци, икономисти, статистици от този период, взети заедно“[11], за съжаление още не е валидна за българския читател. Френският критически реализъм е слабо известен у нас към края на века, българската интелигенция се е увличала повече от романтичната проза на В. Юго, А. Дюма-баща и Евг. Сю.

В Народната библиотека (София) Балзак е представен само с три заглавия на френски и три на руски — „Отец семейства“ (СПб., 1872 — едно Суворинско издание на „Дядо Горио“), „Кузен Понс“ (изд. Л. Пантелеев. СПб., 1896) и „Шагреневая кожа“ (СПб., 1892). Към 1885 г. Областната библиотека брои във фонда си само една Балзакова творба — „Кузина Бетта“ (СПб., 1875). Сливенската гимназия регистрира същия роман, в Русенската девическа гимназия — още едно заглавие на френски.

---

[10] Шарыпкин, Д. М. Скандинавская литература в России (1820—1850). — В: От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978, с. 56.

[11] Маркс, К., Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 37, с. 36.

Стендал е още по-слабо представен. В каталога на Софийската народна библиотека той фигурира с две заглавия на френски и две на руски език — „Жертва предрассудков. Из итальянских хроник“ (М., 1894) — съкратен и лош превод на новелата „Абатисата от Кастро“[12] и „Последние карбонари“ (СПб., 1882) — едно от руските издания на „Ванина Ванини“[13]. Областната библиотека закупува изданието на В. Чуйко „Итальянские хроники“ (СПб., 1883), което включва новелите „Виттория Аккорамбони“, „Ченчи“, „Герцогиня Пальяно“, „Ванина Ванини“ и „Сан-Франческо-а-Рипа“[14]. „Жертва предрассудков“ е регистрирана и в Софийската девическа гимназия, и в Кюстендилското педагогическо училище, изданието на В. Чуйко — в Шуменското офицерско събрание.

Пр. Мериме е представен с две заглавия в Софийската народна библиотека — „Варфоломеевская ночь“ (СПб., 1885) — един от преводите на „Хроника от времето на Карл IX“[15], и сцените от феодалните времена — „Жакерия“ (СПб., 1893).

Едва през XX в. българският читател ще „открие“ тримата реалисти, и то предимно чрез българските им преводи. Определена роля за популяризирането на Стендал у нас изиграва библиотека „Мозайка“. Част от творчеството на Балзак ще стане достояние на българите едва в наше време („Изгубени илюзии“, „Блясък и нищета на куртизанките“ и пр.).

Английската литература навлиза в руслото на реализма през 30-те—50-те години на XIX в. Физиономия на новия метод дават Ч. Дикенс и У. Текери. Наред с тях творят редица автори.

Ед. Дж. Булуър-Литън, създателят на криминално-романтичния („нюгейтски“) роман[16], се среща с руските преводи на романите „Риенци, последний из римских трибунов“ (СПб., 1860) в Кюстендилското педагогическо училище; „Кенельм Чиллингли, его приключения и мнения“ (М., 1873) — в Областната библиотека; „Семейство Каксton“ и „Грядущая раса“ (СПб., 1891) — в Народната библиотека — София.

Джейн Остин липсва в българските книгохранилища, може би защото не е превеждана на руски през XIX в.

Поезията на А. Тенисън е частично представена в сборника „Английские поэты“. Там са поместени творби на близките до чартизма Е. Браунинг („Плач детей“, в преработка на Н. А. Некрасов) и Т. Худ (прочутата „Песня о рубашке“, по чийто руски превод дълго време се превежда и на български).

Руски преводи на романите на Е. Хаскел и сестрите Ем. и А. Бронте не можахме да открием у нас. Ш. Бронте фигурира с едно творение — „Дженни Эйр“ (М., 1893, издадено с псевдоним — Ш. К. Бел). Намирало се е във Великотърновската мъжка гимназия и в Народната библиотека в София.

Реакционният английски политик и романист, добре познат на възрожденците с туркофилските си възгледи, Б. Дизраели, е набавен на руски с „Генриетта Темпль“ (СПб., 1867) в Областната библиотека и „Эндимион“ (СПб., 1881) — в Габровската гимназия.

Популярността на Ч. Дикенс в Русия започва през 40-те години на XIX в., като две десетилетия по-късно се стига до всеобщо увлечение по творчеството на изтъкнатия английски реалист. Авторът на „Посмъртните

---

[12] Кочеткова, Т. В. Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1822—1960. М., 1961, с. 43.

[13] Пак там, с. 46.

[14] Пак там, с. 42.

[15] Паевская, А. В., В. Т. Давченко. Проспер Мериме. Библиография русских переводов и критической литературы о нем. М., 1968, с. 60.

[16] История зарубежной литературы XIX века. Ч. 2. М., 1983, с. 210.

записки на клуба Пикуик“ добива изключителна известност в Русия, като измества В. Юго, Ж. Санд и редица други западни романисти[17]. Няколко десетилетия по-късно тази литературна ситуация оказва влияние върху българското комплектуване. Освен с английски издания Дикенс е застъпен с руски преводи в повечето български библиотеки, голяма част от които са притежавали изданието на Ф. Павленков „Сочинения Чарльза Диккенса. Полное собрание“ (СПб., 1892—1897). Отделни романи са набавени в гимназиалните библиотеки.

Вторият голям английски реалист У. Текери е по-слабо известен през анализирания период. На руски го представя изданието на Л. Ф. Пантелеев „Собрание сочинений“ (СПб., 1894—1895, 12 т.) в Народната библиотека и две гимназии (Русе и Пловдив). Най-значителният му роман „Базар житейской суеты“ е закупен в Университетската и Варненската градски библиотеки, „История Пенденниса“ — в Сливенската мъжка гимназия, „Галлерея избранных английских писателей“ (СПб., 1853) — в Габровската мъжка гимназия.

Дж. Елиот (Мери Ивънс) фигурира с пет руски заглавия: романите „В тихом омуте — буря“ (СПб., 1873), „Даниэль Деронда“ (СПб., 1876), „Роман мистера Гильфиля“ (СПб., 1894) и „Ромола“ (СПб., 1863) — в Народната библиотека, „Адам Бид“ — в Областната библиотека, „Роман мистера Гильфиля“ — във Великотърновската мъжка гимназия.

Немската литература от 30-те—40-те години е слабо позната. В сборниците на Гербел и Зотов са поместени стихове на Ф. Фрайлиграт, Г. Хервег. Драматургията на Г. Бюхнер се налага в българското съзнание едва през XX в., и то чрез постановката на „Смъртта на Дантон“.

Северноамериканската литература от 50-те години дава едно голямо име: Х. Лонгфело, известен у нас по откъсите в „Английские поэты“ и „Песнь о Гайавате“ в Пловдивската и Варненската мъжки гимназии.

Х. Бичер-Стоу придобива известност в Европа главно с „Чичо Томовата колиба“, чието ранно руско издание („Хижина дяди Тома“. М., 1857) е набавено с още две нейни творби („Жизнь южных штатов“. СПб., 1872 и „Ольдтоунские старожилы“. СПб., 1871) в Софийската народна библиотека. В другите библиотеки фигурират по-късни руски издания на „Чичо Томовата колиба“ (Видинската и Пловдивската мъжки гимназии, Варненската градска библиотека).

На руски не можахме да открием отделни издания на Ш. Петьофи.

В първия печатан каталог на Областната библиотека от 1885 г. липсват руски преводи на Г. Флобер, най-значителният представител на френския реализъм от 60-те години. Народната библиотека в София го набавя на френски. Спорадично руски заглавия срещаме само в провинцията: „Госпожа Бовари“ (СПб., 1881) — в Шуменското офицерско събрание, „Бувар и Пекюше“ (б. м., б. г.) — в Габровската гимназия, „Саламбо“ (2. изд. СПб., 1890) — в Шуменското педагогическо училище.

Нашумелият през миналия век роман на А. Дюма-син „Дамата с камелиите“ липсва в руски превод. О. Фьойе фигурира с „Дневник женщины“ (М., 1879) във Великотърновската девическа гимназия, „Элиза“ (Лейпциг, 1876) — в Габровската мъжка гимназия, и „Светский брак“ (СПб., 1875) — в Софийската народна библиотека. Габровската мъжка гимназия, която набавя много чужди пиеси, е вписала в каталога си и „Даниель Роша“ от В. Сарду (М., 1881) в превод на П. Вайнберг. Пак в Габрово намираме романа на братя Е. и Ж. Гонкур „Жермини Ласертэ“ (М., 1881).

---

[17] Катарский, И. Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966, с. 8, сл.

„Парнасците“ Ш. Льоконт дьо Лил, Т. Готие, Т. дьо Бонвил, Х.-М. Ередиа са печатани в руските списания, получавани в редица наши библиотеки. Същото се отнася и за „Цветя на злото“ от Ш. Бодлер, превеждан на руски от П. Якубович, Д. Михаловски и др.[18]

Поетите на Парижката комуна стават частично известни, но не чрез руско посредничество, а направо от оригинала. На български превежда борческите им стихове Д. И. Полянов. Ж. Валес не можахме да открием по библиотечните каталози от края на миналия век.

Преди да добие широко признание в родината си, Емил Зола става популярен в Русия. Някои руски преводи на негови произведения дори предшествуват появата им във Франция[19]. Отчасти с този факт може да се обясни и комплектуването му в българските библиотеки. Пловдивската мъжка гимназия набавя само романа му „Деньги“ (СПб., 1896). Във Варненската библиотека той е застъпен с 15 заглавия — „Дамское счастье“ (СПб.,1883), „Деньги“, „Доктор Паскаль“, „Домашний омут“ (СПб., 1881), „Его превосходительство Эжен Ругон“ (СПб., 1876), „Завоевание Плассана“ (СПб., 1871), „Западня“, „Мечта“ (СПб., 1888), „Модный магазин“ (СПб., 1883), „Наслаждение жизнью“, „Парижские письма“ (СПб., 1878), „Погром“ (СПб., 1892), „Человек-зверь“ (б. м., б. г.), „Шесть рассказов“ (СПб., 1883). Шуменското офицерско събрание включва в каталога на библиотеката 12 творби на Зола, включително „Картины из франко-прусской войны“ (СПб., 1883), „Карьера Ругонов“ (СПб., 1873), „Корщуны. Провинциальные сцены“ (М., 1875), „Нана“ (СПб., 1880), „У пылающего очага“ (М., 1882). В Софийската народна библиотека са набавени десет книги на Зола на руски, между които срещаме „Тереза Ракен“ (СП., 1895) и „Брюхо Парижа“ (СПб., 1873). Даже Областната библиотека отразява в каталога си едно негово заглавие: „Парижские письма из литературы и жизни. 1875—77 гг.“ (СПб., 1882).

Народната библиотека в София изписва „Собрание сочинений“ (СПб., 1894—1895) на А. Доде в 12 тома. Други негови творби на руски са: „Необычайные приключения Тартарена из Тараскона“ (СПб., 1895) и „Порт Тараскон“ (М., 1891) — в Софийската мъжка гимназия, „Бессмертный“ (СПб., 1888) — в Сливенската мъжка гимназия, Варненската градска библиотека, Пловдивското офицерско събрание, „Набоб“ (М., 1877) — в Софиската народна библиотека, „Дочь каторжника“ — във Варненската градска библиотека, „Королева Фредерика“ (СПб., 1880) и „Сафо. Парижские нравы“ (М., 1889) — в Шуменското офицерско събрание, „История одного товарищества“ (СПб., 1875), „Маленький человек“ (СПб., 1875) и „Молодой Фромон и Рислер старший“ (СПб., 1877) — в Народната библиотека — Пловдив.

Три библиотеки — Софийската норадна, гимназиалните във Видин и Пловдив — са притежавали 12-томното „Собрание сочинений“ на Ги дьо Мопасан (СПб., 1896). Във Варненската градска библиотека са вписани неговите „Жизнь“ и „Рассказы“ (б. м., . г.).

Създателят на научнофантастичния роман Жюл Верн се радва на широка известност в България още през миналия век. Няма да бъде преувеличено, ако изтъкнем, че почти всички руски преводи на неговите произведения, печатани през 70-те—90-те години, са набавени у нас. Общо във всички гимназиални библиотеки намираме 50 заглавия, някои от които („Дети капитана Гранта“, „От Земли до Луны“. „Таинственный остров“)

[18] Бодлер, Ш. Цветы зла. М., 1970, с. 46 и сл.

[19] Бушмин, А. С. Из истории взаимоотношений М. Е. Салтыкова-Щедрина и Эмиля Золя. — В: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей. М.—Л., 1966, с. 360.

се повтарят в няколко гимназии. Шуменското офицерско събрание е притежавало 12 романа на Ж. Верн, Варненската — 11, Народната библиотека в София — 10. Дори Областната библиотека набавя негови творби на руски („Двадцать тысяч лье под водой". М., 1870, „Плавающий город". М., 1871, „Воздушное путешествие через Африку". М., 1864).

Библиотечните каталози не фиксират отделно реализирани издания на символистите Ст. Маларме, А. Рембо, П. Верлен.

Писателите от края на века са представени частично с руските си преводи. Романът на Ж. Клераси „Разбитая жизнь" (1879) и един от първите романи на А. Франс „Александрийская куртизанка" (СПб., 1891) — така първоначално в Русия се появява „Таис"[20]), са набавени във Великотърновската мъжка гимназия, „До потопа" на братя Рони (СПб., 1892 — така е било известно едно от руските издания на повестта „Вамирех"[21]) — в Софийската мъжка гимназия. П. Бурже се среща с „Очерки парижских нравов" (СПб., 1891) във Варненската градска библиотека и със „Сердце женщины" (СПб., 1891) и „Космополиты" (СПб., 1893) — в Софийската народна библиотека.

Английските писатели от втората половина на XIX в. са били набавяни на руски с различна пълнота.

Два романа на У. Колинз откриваме в каталога на Народната библиотека от 1900 г. — „Миртовая комната" (СПб., 1857) и „Червонная дама" (СПб., 1875) — далеч не най-значителните негови творби. В Шуменското офицерско събрание намираме още две творения — „Без заглавия" (СПб., 1872) и „Армандэль" (СПб., 1865 — роман, който заедно с „Лунният камък" донася огромен успех на автора[22]). Дори Пловдивската народна библиотека е притежавала към началото на 1885 г. два други романа на Колинз — „Бедная мисс Финч" (М., 1871) и „Без роду и племени".

Творенията на Т. Майн Рид са най-широко представени в училищните библиотеки. Наред с няколко издания на неговите „Сочинения" (СПб., 1864—1876 — в Габровската мъжка гимназия; СПб., 1881 — във Варненската мъжка, Великотърновската и Пловдивската девически гимназии; СПб., 1896 — в Софийската девическа и Кюстендилското педагогическо училище), в тези библиотеки са набавени отделни негови романи. Варненската градска библиотека притежава 24-томното издание „Сочинения Майн Рида" (СПб., 1877), Народната библиотека — 11 романа.

Фр. Мариет, друг английски приключенски автор, също фигурира на руски. „Питер Симпль. Приключения мичмана" откриваме в Народната библиотека. За писателя Белински отбелязва, че неговите произведения „се четат с желание от публиката и. . . след това се забравят завинаги"[23].

Р. Л. Стивънсън е представен с различни издания на „Остров сокровищ" в Софийската народна и няколко гимнизиални библиотеки.

В нашата национална библиотека са били закупени два романа на А. Тролъп — „Бэлгэмптонский викарий" (СПб., 1870) и „Как мы теперь живем" (М., 1875). Шуменската офицерска библиотека е притежавала неговите творби „Бельтонское поместье" (СПб., 1866), „Клевэринги" (СПб., 1867) и „Он знал, что он прав" (СПб., 1875), а Пловдивската — „Лондонские тайны. Львиная пасть".

---

[20] Брахман, С. Р., С. И. Лиходзиевский. Комментарии. — В: А. Франс. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М., 1958, с. 831.

[21] Каталог книжного магазина А. С. Суворина. 1878—1901. СПб., 1902.

[22] Ивашева, В. Уилки Коллинз и его лучшие романы. — В: У. Коллинз. Лунный камень. М., 1980, с. 407.

[23] Белинский, В. Г. Полн. собр. сочинений. Т. 5. М., 1954, с. 518.

С по едно заглавие на руски фигурират в Софийската народна библиотека А. Конан Дойл („Рассказы. „СПб., 1895) и Р. Киплинг („Избранные рассказы“ .СПб., 1895).

Представителят на критическия реализъм от края на века Дж. Мередит фигурира в същата библиотека с романа „Карьера Бьючэмпа“ (СПб., 1876).

О. Уайлд липсва на руски в българските библиотеки с отделни издания: времето на неговото признание в Русия още не е настъпило. Едва в периода преди войните нашите библиотеки ще го комплектуват на руски: „Идеальный муж“ (СПб., 1907) и „Пляска семи покрывал“ (СПб., 1907) — две Уайлдови пиеси, появили се като приложение на „Театр и искусство“, са набавени в плевенското читалище „Съгласие“[24].

Руската и немската литература изиграват ролята на посредник в запознанството на нашия читател със скандинавските писатели. Б. Бьорнсон фигурира във Варненската мъжка гимназия с „Полное собрание сочинений“ (Киев, 1894, 12 т.)[25], в Народната библиотека с „Рассказы“ (СПб., 1894) и във Великотърновската мъжка гимназия с комедията „Леонарда“ (СПб., 1893).

Още преди края на века Народната библиотека набавя най-значителния роман на Кн. Хамсун „Голод“ (СПб., 1896—97), това издание намираме и в каталога на Пловдивската мъжка гимназия. В Народната библиотека постъпва „Собрание сочинений“ на Х. Ибсен в 4 тома (СПб., 1897). Отделни пиеси на изтъкнатия норвежки драматург на руски се срещат и в други библиотеки.

Шведската литература е слабо позната — отчасти я популяризира учебникът на В. Зотов „История всемирной литературы“, т. 4. Представите за датската литература у нас са по-широки. „Полное собрание сказок“ на Х. К. Андерсен (СПб., 1880—1885, 3 т.) откриваме по каталозите на Ломското педагогическо училище и Великотърновската девическа гимназия, „Сказки“ в различни издания — в мъжките гимназии (Сливен, Разград, София, Пловдив), „Иллюстрированные сказки“ (СПб., 1894, 2 т.) — в Народната библиотека. Това оказва влияние и върху превеждането на Андерсен на български: до 1901 г. една шеста от всички преводи на неговите приказки са от руски[26].

Романът на датския класик Й. П. Якобсен „Мария Груббе“ (СПб., 1893) се е намирал във Великотърновската мъжка гимназия, сборникът „Датские рассказы. Из лучших датских писателей“ (СПб., 1865) — в Народната библиотека. Към този списък трябва да прибавим и критическите работи на Г. Брандес, които към края на века са набавени у нас на немски и руски език.

Освен чрез оригиналните издания немската литература от втората половина на XIX в. прониква у нас чрез руските преводи.

Авторката на сантиметални романи Е. Марлит е представена с две творби — „Служанка старшины“ (М., 1882) и „Вторая жена“ (СПб., 1895) — в Народната библиотека. Към края на века навлиза у нас чрез руски К. Май. Три негови приключенски романа срещаме в каталога на Габровската гимназия — „Битва в пустыне“ (М., 1891), „На Черном море“ (М., 1891) и „Приключения в Тунисе“ (М., 1891). Художникът на селския бит Б. Ауербах фигурира в различни библиотеки. Народната библиотека за-

[24] Читалище „Георги Димитров“ — Плевен. Входящ (хронологичен) библиотечен каталог. Ч. 9, № 7634, 7635. — Архив на читалището.

[25] Годишен отчет на Варненската държавна мъжка гимназия за 1899—1900 г. Варна, 1900, с. 47.

[26] Срв. Bidrag til H. C. Endersens Bibliografi. IX. Voerker af H. C. Andersen oversat til bulgarsk. Bulgarsk redaction El. Furnadzieva. Kobenhavn, 1979, 45—63.

купува неговите „Дача на Рейне“ (СПб., 1876), „Ландолин из Рейтерсгофа“ (СПб., 1870) и придобилите европейска известност „Шварцвальдские деревенские рассказы“ (СПб., 1893, 2 т.), Шуменското офицерско събрание — двутомника „Повести и деревенские рассказы“ (СПб., 1871), „Наши дни“ (СПб., 1871), „На высоте“ (СПб., 1873), „В добрый час“ (М., 1873), „Новая жизнь“ (СПб., 1876) и биографията „Спиноза“ (СПб., 1894), Варненската библиотека — шест негови книги, включително „Вальфрид“ (СПб., 1874) и „Три единственные дочери“ (б. м., б. г.). Негови творби набавят и други библиотеки.

Радикално настроеният немски романист Фр. Шпилхаген е имал огромен успех в Русия през 60-те — началото на 70-те години[27]. Този интерес рефлектира и върху българския читател две десетилетия по-късно. Преди да го набавят в оригинал, нашите библиотеки вече са го притежавали на руски език. Към 1885 г. Пловдивската библиотека вписва в каталога си Шпилхагеновите романи „Вперед“ (СПб., 1872), „Было и прошло“ (Вильна, 1873), „Загадочные натуры“ (СПб., 1873), „Про что щебетала ласточка“ (СПб., 1873), „Прекрасные американки“ (СПб., 1874), „В двенадцатом часу“ (СПб., 1873), „Квисисана“ (СПб., 1880) и „Фон Гогенштейны“ (СПб., 1884). Софийската народна библиотека е броела във фонда си до 1900 г. десет негови книги, между които „Из мрака к свету“ (СПб., 1871), „Молот и наковальня“ (СПб., 1891), „Немецкие пионеры“ (СПб., 1871), „Роза“ (СПб., 1865) и особено популярният в България роман „Один в поле не воин“ (СПб., 1873—74), по който превод българските социалисти превеждат двукратно романа — в сп. „Съвременний показател“ и в сб. „Почивка“. В Шуменската офицерска библиотека са набавени 14 произведения на Шпилхаген, включително „Ганс Филипп“ (б. м., б. г.), „Ганс и Грета. Деревенская история“ (М., 1871), „За много лет“ (М., 1872), „Родился в сорочке“ (СПб., 1893), в Пловдивската офицерска библиотека — 8 заглавия, в това число „Филин“ (СПб., 1884) и „Бурный прилив“ (СПб., 1878), във Варненската градска библиотека — пет творби, в гимназиалните библиотеки — общо четири заглавия, включително „Один в поле не воин“ (отразен в четири каталога).

Два романа на П. Хейзе из живота на интелигенцията са се намирали в Народната библиотека: „Дети света“ (СПб., 1875) и „В раю“ (СПб., 1876). Пак там са били вписани и двата исторически романа на известния в миналото египтолог Г. Еберс, които не са загубили и днес познавателната си стойност — „Серапис“ (СПб., 1885) и „Дочь египетского царя“ (СПб., 1892). Еберс е представен и с други заглавия: Император“ (СПб., 1881) — в Шуменското офицерско събрание, „История моей жизни“ (СПб., 1889) — във Варненската градска библиотека.

Най-после немският писател и пътешественик Фр. Герщекер фигурира с четири заглавия в Народната библиотека („Живая сила“. СПб., 1872; „Заря новой жизни“; „Луговые разбойники“. СПб., 1876; „Мисисипские пираты“. СПб., 1895), с три — в Шуменската офицерска библиотека (вкл. „В Америку!“, СПб., 1857 и „Приключения немецкой колонии в Америке“. СПб., 1885).

Полската литература от втората половина на XIX в. е широко преведдана на руски. Редица руски издания пристигат и у нас.

Е. Ожешко е представена с „Меньшая братия“ (СПб., 1889) и „Призраки“ (СПб., 1892) — в Народната библиотека и със „Сильвек“ (б. м., б. г.) — в Шуменското офицерско събрание.

---

[27] Теплинская, Н. М. Творчество Ф. Шпильгагена в оценке русских демократических журналов конца 60-х — начала 70-х годов XIX века. — Русская литература, 1977, № 3, с. 140.

Ю. Крашевски е много популярен към края на века. Двете офицерски библиотеки са притежавали по седем негови творби — „Безумная“ (СПб., 1881), „Братья Ромульты“ (СПб., 1883), „Древнее сказание“ (СПб., 1883), „Семилетняя война“ (М., 1883), „Сиротская доля“ (СПб., 1873), „Фаворитки короля Августа II“ (СПб., 1877), „Чудаки“ (СПб., 1874) — в Шумен, „Остап Бондарчук“ (СПб., 1886), „Ян Собесский“ (СПб., 1884), „Пан Твардовский“ (СПб., 1884) и пр. — в Пловдив. Срещат се и други заглавия: „Гнев божий“ (СПб., 1887) — в Софийската народна библиотека, три от гореспоменатите творби — в гимназиалните библиотеки и т. н.

Постепенно големият реалист Х. Сенкевич измества Крашевски. Към края на XIX в. Народната библиотека вече е притежавала на руски неговите романи „Без догмата“ (СПб., 1897), „Огнем и мечом“ (СПб., 1888), „Потоп“ (СПб., 1890) и „Пан Володыевский. (СПб., 1894), т. е. те са набавени само няколко години след излизането им в оригинал. В другите библиотеки срещаме неговите „Американские очерки и рассказы“ (М., 1883, 2 т.), „После потопа“ (СПб., 1887—1889 — друго издание на „Пан Володыевский“), „Камо грядеши?“ (СПб., 1896), „Письма из Африки“ (Киев, 1894), „Победитель“ (Киев, 1894), „Семья Поланецких“ (Киев, 1895). Шуменската девическа гимназия е притежавала неговите „Собрание сочинений“ в превод на Ф. Домбровски.

В Народната библиотека постъпват романът на Б. Прус „Форпост“ (СПб., 1887) и повестта „Тайна картины“ (СПб., 1887).

Мор Йокай е единственият унгарски белетрист от края на века, комплектуван у нас на руски. Народната библиотека е притежавала романите му „Золотой человек“ (СПб., 1882) и „Черные бриллианты“ (СПб., 1882), Шуменското офицерско събрание — 4 книги (включително „Другое время, другие нравы“. СПб., 1884 и „Любовь до эшафота. Исторический роман времен Ракоци“. СПб., 1884). Пловдивската офицерска библиотека — 5 заглавия (между тях — „Дважды умереть“. СПб., 1881), Варненската библиотека — едно („Нечистая сила“). Набавен е и в две училища.

През разглеждания период литературата на САЩ фигурира частично на руски. Не можахме да открием отделни руски издания на Уолт Уитмън. Софийската норадна библиотека изписва 6-томното „Собрание сочинений“ на Ф. Брет Харт (СПб., 1895), както и неговите творби „Гэбриель Конрой“ и „История одной руды“. Марк Твен е набавен с две произведения — „Приключения Тома“ и „Приключения Финна“ — почти едновременно с едно лондонско издание на английски на негови хумористични разкази.

Какви изводи могат да се направят от новия ни обзор?

Учебният процес продължава да влияе върху комплектуването и на писателите от XIX в., влезли в българските библиотеки чрез руските издания. Това влияние е особено силно при пълнотата на предвидените по учебните програми автори и заглавия от чуждата класика (Дж. Г. Н. Байрон, В. Юго, А. Мицкевич, У. Скот, Ч. Дикенс, Ю. Крашевски и др.). Диапазонът на представените в библиотеките автори обаче се разширява и под влияние на общообразователните тенденции в четенето.

Скъсява се времевият интервал между излизането и набавянето на редица чужди автори. Тази закономерност се проявява с особена сила при писателите, проявили своя талант през последните десетилетия на XIX в. Това показва, че културният българин се стреми вече да бъде в крак със световното литературно развитие.

В края на миналия век на първо място в комплектуването на чуждата художествена литература на руски език излиза Народната библиотека в София. С тази своя дейност тя потвърждава констатацията на проф. Ив. Ши-

шманов, че по своя профил и характер тя е една масова („публична", общодостъпна) библиотека, отделила особено внимание на набавяне на художествена литература[28].

Литературите на отдалечените от България географски области са слабо застъпени в нашите библиотеки и по отношение писателите, свързани с романтизма, критическия реализъм и натурализма. Малко са представените скандинавски автори, липсват испански и португалски, да не говорим за автори от другите континенти. Недостатъчен е и броят на творби от съседни и по-близки страни (Румъния, Гърция, Италия).

Българинът към края на века все още слабо познава О. дьо Балзак, Стендал, Пр. Мериме, У. Текери, оттук и екземплярите на техните произведения на руски са малко у нас.

При липсата на оригинални издания, свързани не само с отделните чужди автори, но и с цели епохи от развитието на световната литература, наличните в България руски преводи продължават да играят ролята на литературен посредник, включително и чрез събраните в сборниците на Н. В. Гербел творби на английски, немски, австрийски, славянски и северноамерикански поети от миналото столетие. Редица техни творби стават достояние на част от нашата читателска аудитория по руските преводи и по извършените чрез тях български преводи.

С много по-големите си издателски възможности, със създадените и създаващите се преводачески школи Русия продължава чрез преводната си продукция да служи на българина от края на XIX в. като посредник към широкия свят на световната литература и култура.

Русская переводная литература в болгарских библиотеках конца XIX века

Жак Эскенази

(Р е з ю м е)

Статья является продолжением работы того же автора „Русская книга в болгарских библиотеках конца XIX века как литературный „посредник" (Сравнительно литературознание, 4, 1983). В новой работе прослеживается распространение русских переводов зарубежной литературы XIX века в болгарских библиотеках того времени.

Болгарские библиотеки комплектовали русские переводы представителей европейского романтизма и критического реализма, равно как натурализма и позднейших литературных направлений конца века. Среди представленных авторов нужно упомянуть Г. Гейне, Д. Г. Н. Байрона, П. Б. Шелли, В. Скотта, В. Гюго, А. Дюма-отца, Ж. Санд, Дж. Ф. Купера, Пр. Мериме, О. Бальзака, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Г. Бичер Стоу, Г. Флобера, Э. Золя, А. Доде, Г. Мопассана, Ж. Верна, У. Колинза, Т. Майн Рида, Р. Л. Стивенсона, Г. К. Андерсена, Б. Ауэрбаха, Фр. Шпильгагена, Г. Сенкевича, М. Йокая и др. писателей, чьи сочинения значились в библиотеках различного типа. Литературы отдаленных географических регионов (в том числе испанская, португальская, скандинавские) недостаточно широко представлены в Болгарии. Влияние учебного процесса на комплектование ряда авторов (в том числе Байрона, Мицкевича, В. Скотта, Ч. Диккенса, Ю. Крашевского и т. д.) не подлежит сомнению. Заметно сокращается интервал между выходом в свет ряда русских переводов и их комплектованием болгарскими библиотеками.

И в анализируемой области Болгария заметно отстает от других европейских стран в своем культурном развитии: до конца века такие выдающиеся мастера, как Стендаль, Бальзак, Теккерей, слабо известны в стране и в подлиннике, и в русских переводах. Несмотря на это, русские переводы зарубежной литературы XIX века продолжали выполнять роль литературного „посредника" в деле приобщения болгар к мировой культуре.

[28] Ш и ш м а н о в, И в. Народните библиотеки, техният развой и тяхната уредба. — Училищен преглед, 1, 1896, № 5, с. 509.

Научни съобщения и рецензии

Първият български превод на философска новела от Волтер

Името на Волтер се среща не един път по страниците на възрожденските ни вестници и списания. Ако се ръководим дори само от именния показалец към съставения от Георги Марков сборник „Българска възрожденска критика“ (С., 1981), ще го открием споменато в единадесет критически статии, рецензии и бележки. Не по-рядко то може да бъде намерено в публицистиката; среща се и в различни мъдри примери, изречения, съвети и пр., пръснати из учебникарската литература. Като се прибавят и Вазовите „Чичовци“ няма основание за съмнение, че френският философ и писател още тогава е „притча во езицех“[1].

Но когато се разлистят описите и библиографиите, се оказва, че у нас преди Освобождението са печатани малко Волтерови съчинения: няколко откъса във Войниковия „Сборник разни съчинения“ (1860), по един фрагмент в „Източник мнения“ (1868) и „Читалище“ (1872) и само една по-голяма цялостна творба — драмата „Меропа“, преведена от Петър Сребров и издадена през 1872 г.[2] Към това може да се прибавят още едно-две известни неща — трактатът „За краснопречието (според Волтера)“ и един преводен портрет, посветен и на Русо (Читалище, г. III, кн. 3 и 7)[3].

В книгата на Войников Волтер се губи между множество други автори, печатаните в периодиката фрагменти не са сред най-значителното, излязло изпод перото на великия французин. „Меропа“ също не е сред най-известните му драми, въпреки че е характерна за неговия опит да реформира театъра. За съжаление няма данни нито за пътя, по който робъртколежкия възпитаник П. Сребров попада на драмата, нито за личността на преводача — учител в Разград, издал и „Добродетелната девица Розамонда“ (1873), нито за възприемането на творбата освен краткия предговор и приложеното в края „Писмо от ученолюбивий г-н Д. Е. Шишманов (възрожденски книжовник и деец, баща на големия наш литературен историк, Ив. Д. Шишманов, който по-късно ще напише проникновени страници за Фернейския патриарх).

По подобен начин прониква творчеството на Волтер у нас и в първите десетилетия след Освобождението — неговите творби се срещат предимно в сборници и периодични издания — „Българска христоматия“ (Т. 1, 1884) на Вазов и Величков, „Христоматия“ (Т. 1, 1900) на Костов и Мишев и др. По-последователни усилия за представяне на Волтер прави преводачът Ванкин, който печата няколко откъса от философските новели на писателя. (Вж. в. „Пловдив“, г. XII, 1897, бр. 18, 29, 31, 34, 35).

И така основните произведения на Волтер проникват сравнително трудно у нас през Възраждането. (Все пак по-лесно отколкото творбите на някои негови съвременници и сънародници, с които често е разглеждан заедно — Монтескьо, Дидро, Русо.) Преди Освобождението не е печатано почти нищо от най-представителните негови творби. Впрочем тук е необходимо едно пояснение — както е известно, сред художествените си произведения самият Волтер, а и съвременниците му, ценят драмите и поемите повече от философските новели. Това разбиране господства дълго след смъртта му. Така че в известен смисъл е закономерно и у нас най-ранният етап от проникването на творчеството на френския писател да е свързан с неговата драматургия. Не само преводът на Сребров, но и критическите статии, чиито автори се позовават на Волтер, го представят на първо място като драматург.

---

[1] Вж. и А р н а у д о в, М. Волтер и волтерианството у нас. — Литературен глас, 10, № 373—376, 1937.

[2] С т о я н о в, М. Българска възрожденска книжнина. Аналитичен репертоар. Т. 1, С., 1957, с. 417.

[3] Вж. и М а н ч е в а-В е л е в а, Д. Волтер и българската общественост. — Руски и западни езици, 1978, № 3. Това е единственият (твърде бегъл) известен ми преглед на въпроса за проникването на Волтер у нас.

Въпросът за проникването и възприемането на философските и историческите трудове на Волтер също е важен и заслужава специално внимание. Той подтиква към сравнение с приема на Волтер в другите литератури, защото Фернейският патриарх е авторът, който в най-голяма степен прониква не само пряко, но и косвено — чрез позоваване или чрез отхвърляне на негови идеи, чрез посредници, чрез приписване на максими, „биографични" случки, и пр. и това би обогатило представата ни за взаимодействието на литературите. Интересен проблем е и проникването на Волтер в литературите на балканските народи[4].

Въпреки че философските новели на Волтер не поставят началото на проникването у нас на творчеството на писателя, рецепцията им заслужава специален интерес. През Възраждането възниква новата българска белетристика, а новелите на Волтер заемат възлово място в началните етапи от развитието на европейската белетристика, лягат в основата на плодотворни тенденции. Така че би било логично да се предполага априори проникването у нас на Волтеровите новели, като се има предвид и отдавна забелязаната близост между Българското възраждане и Европейското просвещение, в което Волтер е една от централните фигури. А ако все пак не се установи забележимо присъствие чрез преводи, нито въздействие или типологическо сходство с ранната ни белетристика, то осмислянето на различията и на техните причини по пътя на съпоставителния анализ би довело до интересни изводи за спецификата на националното ни литературно развитие.

Но едва ли може да се твърди, че новелите на Волтер са чужди по съдържание или структура на особеностите на нашата белетристика или на националния ни характер. По-вероятно е тяхното въздействие, типологическите сходства с тях да не са забелязани. Както вероятно не са открити и всички факти, свързани с проникването им чрез преводи или по други пътища. Още повече, че през епохата на Българското възраждане са превеждани автори, чиито имена са свързвани с Волтер поради сродни идеи, проблематика, стилистика. Творба на Лукиан, наричан от Енгелс „Волтер на класическата древност", се появява в списанието на К. Фотинов. Това е „Соновидение или живот Лукиана Самосатеа" (Любословие, 1844, ч. 5—6). При това изборът явно не е случаен, той е породен от траен интерес към творбата и нейната проблематика. Лукиан открито пародира един фрагмент от Ксенофонт, който е преведен у нас от Г. Кръстевич като „Мютос Продиков" и е издаден още през 1837 г. заедно с „Мудрост добраго Рихарда". Възлови елементи от същия мотив ще бъдат използвани по-късно в оригинални български възрожденски творби.

Кристоф Мартин Виланд, когото пък са наричали „немския Волтер", е известен у нас именно с едно от „волтерианските" си съчинения — „Абдиритите" (Цариградски вестник, г. А, ч. 34—35, 12—19 май 1851; през същата година е издадено и в книга, екземпляри от която не са запазени).

Но възрожденски превод на философска новела от самия Волтер досега не бе известен. В цариградския „лист на шега и сатира" — „Шутош" — е печатан подлистник „Орисницата" без посочване на автор и преводач. Вероятно подведени от източния сюжет, малцината изследвачи, които са го чели, не са познали в него „Задиг или за съдбата". Подлистникът не е малък, печатан е редовно продължително време — от бр. 3 до бр. 12 (10 ноем. 1873—19 ян. 1874). Прекъсването се дължи на смяната на редактора, извършена по това време. Собственик на ветника е Т. Касапис, който е притежавал и спрения през 1873 г. „Звънчатий Глумчо", редактиран от П. Р. Славейков, както и други издания, печатани на различни езици. Както се посочва във вестника, от бр. 6 до бр. 12 негов редактор е Стамат Даскалов, а издател — С. Г. Сарафов. В бр. 13 излиза интересно „известие", подписано от Касапис, което гласи: „Като забележих важни недостатки в българското издание Шутоша, постарах ся да направя коренни преобразования в редакцията му, и благонадежден съм, че за напред „Шутош" ще намери и на българский истий добър прием, който намира и в другите издания."

Тези „недостатки" са преди всичко в „пресоляването" на много от поместените в „Шутош" критически остроти. Това е довело до протести, писмени и устни, на засегнатите, начело с П. Р. Славейков. Тогава му е възложено и редактирането на вестника, като името му не се споменава никъде, а в края на всеки брой са отбелязани само собственика и печатницата. По-късно за известен период от време Славейков е подпомаган от Ив. Найденов, а за един месец, по време, когато Славейков не е в Цариград, „Шутош" отново преминава в ръцете на Ст. Даскалов и Сарафов[5].

Явно е, че излизането на подлистника „Орисницата" е спряно от П. Р. Славейков. Причините могат да бъдат различни: преводачът да е бил в обтегнати отношения с новия редактор и да е престанал да предава текстове за следващите броеве; може Славейков

---

[4] Минкова, Л. Някои въпроси на преводната литература на Българското възраждане. — Сравн. литературознание, 2, 1982.

[5] Вж. и Боршуков, Г. История на българската журналистика. С., 1976, 243—244.

да се е отказал от „Орисницата“ понеже не му е допадал или преводача, или превода, или творбата. Не е изключено той да е смятал сам да продължи превода.

В бр. 14 е отпечатано необичайно „Уведомление“, писано вероятно от Славейков. То едва ли хвърля достатъчно светлина върху многобройните въпроси, но заслужава да бъде цитирано, защото е показателно за литературните нрави, а и съдържа оценка (единствената) както за творбата, така и за превода. Новият редактор уведомява: „Ний искахми да следувами започнатата от начало еще повест на „Орисницата“, но като видяхми безобразието, станало в преводът ѝ, испосле и крупните и невежественейши погрешки, изкривения и удалечения от смисъла на оригинала, останахми зачудени какво да я правим и останахми да помислим що може да ся стори за поправение на тъзи тънко-сатирична приказка, та започенвами за сега следующий любопитен и занимателен расказ, при обещанието да не лишим читателите си от следствието и на първата повест, а да доискарами и нея по-после.

Що да ся прави, при другите си патими Садък имал и това да изтегли, дето да не бъде вярно предадена на български историята му, за което има да благодари той на чифутските сарафлъци на г-на Сарафова и на мечкарските способности на Г. Г. Стама Даскалова явно проповеданнаго редактора на ошуточенаго в ръцете му Шутоша.“

Краят изяснява поне едно — с „уведомлението“ просто се връща със същата монета на предишните редактори, чиито надпадки към Славейков са не по-малко остри и обидни. Личната вражда слага отпечатък и върху оценката на превода, която е напълно необективна. Друг е въпросът, доколко авторът на „уведомлението“ пред себе си си е давал сметка за справедливостта на оценката. Славейков, сам преводач и дългогодишен редактор, не може лесно да бъде подведен, дори от собствените си пристрастия. След всичко това не трябва да се приема безрезервно твърдението, че качеството на превода е единствената причина за неговото прекъсване. Не може да се съди и за искреността на желанието творбата да бъде отпечатана докрай, тъй като издаването на вестника спира след бр. 37.

Поне преводачът да бе назован в „уведомлението“. Така или иначе, доколкото разполагаме с един текст — печатания в „Шутош“, — той трябва да е дело на първия редактор или на някой от неговите сътрудници. Твърде малко се знае за Ст. Даскалов, както и за Сарафов. Не са известни никакви имена на несъмнено съществуващите малобройни сътрудници на вестника от ранния период на неговото излизане. Не е установен и източникът. Може да се предполага, че той е пълният текст на творбата или гръцки превод, в който са направени малки съкращения. Не е изключено да е бил осигурен от собственика за паралелно издаване в няколко негови разноезични издания. Така могат да се тълкуват думите от „уведомлението“, че когато били открити „крупните невежественейши погрешки“ се достигнало до спирането на „Орисницата“. Значи може би когато новият редактор се е запознал с оригинала, който явно трябва да е видял, и то едва когато е приел редакторството, се е стигнало до решението да се спре подлистникът. И тъй като Славейков превежда главно от гръцки и руски, може да се предполага, че оригиналът, с който се е запознал, е бил на някои от тези езици.

Към предположението, че е използуван гръцки текст, насочват някои промени в имената, при което *б* се предава с *в*, което може да се обясни с отсъствието на звук *б* в новогръцки език. Така Моабдар е станал Моавдар, а остров Серендиб — Середнива[6], могат да се намерят и някои други единични примери. Но като цяло имената не са променяни с оглед да им се придаде някаква нова национална принадлежност, въпреки че Задиг се е превърнал в Садък. Сравнително по-последователно имената на жени са получили характерната за българския език наставка *-а(-я)*, но това не може да се тълкува като опит за побългаряване. Осъществяването на подобна операция, която би обезсмислила творбата, освен другото би поставило преводача пред непреодолими прегради.

По неизвестни причини действието е пренесено от Вавилон в Багдад, една срещана и в други възрожденски преводи промяна, извършена навярно не на българска почва. Разликата между Вавилон и Багдад е по-скоро историческа, отколкото географска, а за Волтер е важна, на първо място, източната екзотика и, на второ — отдалечеността във времето. За своята алегорична творба той не се нуждае от определена среда, така че замяната не нарушава неговия замисъл. Разглежданата промяна не е прокарана напълно последователно, постепенно действието се обвързва с Вавилон и неговите жители.

Волтер е изградил в „Задиг или за съдбата“ около 21 епизода от живота на вавилонски младеж, отделени в глави. От тях „Шутош“ успява да отпечата първите 14, запазвайки оригиналните заглавия. Две от главите обаче са прибавени след смъртта на Волтер и в някои издания се дават в края. Една от тях — „Балът“ — е включена в „Орисницата“ на мястото, което ѝ определя движението на сюжета. Това решение е възприето и в днешния български превод на „Задиг или за съдбата“.

[6] За сравнение е използуван текст от Romans de Voltaire. Paris, 1961, а също и Волтер. Философски новели. Прев. Б. Атанасов. С., 1983.

По структура, а в известен смисъл често и по съдържание отделните глави наподобяват анекдоти или поучителни примери и имат твърде ясно алегорично внушение. То в общи линии е запазено в „Шутош". Новелата като цяло също е насочена към определена философска идея, която в края на творбата е формулирана в текста. Един ангел, който съпътствува за известно време Задиг и извършва редица странни постъпки, накрая му разкрива закона, по който се управлява „този малък атом, на който си роден", уникален сред „милиони светове, от които никой не може да прилича на някой друг": „. . .няма зло, от което да не се роди добро." И „. . .няма никаква случайност: всичко е изпитание или наказание, или награда, или прозорливост" (прев. Б. Атанасов). Това е изводът, до който Задиг трябва да стигне след многобройните си премеждия; към този извод Волтер насочва и читателите си. Но той е формулиран към края и не влиза в отпечатаната в „Шутош" част от новелата. Случайни от гледна точка на литературния процес у нас фактори отдалечават „Орисницата" от творбата на Волтер независимо от субективните намерения на преводача и обективните възможности на постигнатия етап в литературното развитие да включи в себе си определен тип чужди произведения. Няма основания да се смята, че характерните за 70-те години у нас авторски и редакторски концепции, както и готовността на читателите, способността им да възприемат, са довели до съкращаване на новелата.

Отделните глави в „Задиг" са обединени по характерен начин. Те проследяват приключенията на героя, които като че ли имат слаба връзка помежду си. В първата глава например въпреки храброто си поведение Задиг е изоставен от своята годеница Семир, която се страхува, че той ще загуби едното си око. Във втората героят инсценира такова положение, което трябва да убеди жена му Азора, че прекалено лесно осъжда чуждите недостатъци. В третата Задиг е глобяван и когато казва какво е видял, и когато премълчава и т. н. Едва в последните няколко глави сюжетът се връща към персонажите от началните епизоди, изведнъж се достига до развръзките на няколкото сюжетни линии, всеки получава заслуженото.

При нас поради извънлитературни причини именно тези последни глави не виждат бял свят и „Орисницата" такава, каквато я възприемат читателите на „Шутош", е не само облекчена от философските си внушения повест, но и творба с друга, по-елементарна, по-първична сюжетна структура, състояща се от доста механично нагледно обединени епизоди. Вярно е, че не само краят, но и някои отделни глави и в най-голяма степен „Битата жена" подсказват, че сюжетът не е завършен, че следват нови епизоди със същите персонажи, че предстои да бъде хвърлена светлина върху поставените загадки. Но това са само предположения, които биха могли да се появят у някои от читателите. Волтер, преодолявайки сюжетната структура на механично обединените епизоди, е все още близо до нея. Печатаният български превод на творбата я връща към този модел, преодолян както от френската белетристика от средата на XVIII в., така и от българската преводна и оригинална повест от 70-те години на XIX в.

Приключенията на Задиг в отделните глави от новелата не са напълно еднотипни по отношение на връзката им с общата философска идея. В началото по-трудно може да се достигне до обобщението, че от всяко зло произтича добро. Едва в края, когато се научава по-нататъшната съдба на героите, тази идея намира потвърждение, и то все пак не във всички епизоди. Но във вида, в който е представена новелата на читателите на „Шутош", отделните епизоди имат по-скоро житейска, прагматическа поука, която не липсва и на оригинала — женската изменчивост и лековерие, неприятностите, които се стоварват върху честния човек, когато той попадне по пътя на властниците, поучителни примери на достойно поведение и лукавство и пр., — все неща, познати на българската книжнина от по-рано. Наред с тях се появяват и други: характерната за Волтер борба с предразсъдъците, изгодни на свещенослужителите, и пр. Всичко това е интересно като четиво, но все още не е достатъчно, за да се достигне до истински голямата литература, до достойнствата на Волтеровата проза.

Впрочем значителното, незагубилото и днес своята ценност във философските новели на Волтер, едва ли е в тяхната философия, то по-скоро се крие в стила му и в богатата гама от различни нюанси на ирония, която се долавя и в отделните часги от цялото, присъствува на всяка негова страница. Тя е запазена в българския текст, в който преводачът, противно на казаното в цитираното уведомление, не само се придържа точно към оригинала, но и неусетно разяснява непознатото. Така например френската дума „базилик", която в днешния превод е запазена и пояснена с бележка, в „Шутош" е предадена с израза „баснословната онази птица". Същевременно преводачът запазва присъствието на Митра, „Зороастрова книга" и др., които изискват от читателя определена предварителна информираност.

В отделни случаи преводачът засилва казаното от Волтер, но това, съобразено с етапа, на който се намира българската литература, се оказва средство да се предаде внушението на конкретния епизод, въпреки че се отслабва общата идея за относителността на злото. Релативизмът на автора се измества леко по посока на известно морали-

заторство. Така например в края на главата „Носът" Задиг сравнява постъпката на вдовицата, която се заклела да бъде вярна на мъжа си докато тече един поток и тайно го отбила, с постъпката на Азора, която, за да излекува любовника си, е посегнала да отреже носа на престорилия се на умрял свой съпруг. В „Шутош" Садък казва: „Господже, не дей хули вече вдовицата Козроя, защото твоето намерение да ми отрежеш носа е *много по-лошо* от нейното, дето да отбие потокът *да тече не край гробът на мъжа ѝ* (к. а. — Н. А.)".

В днешния превод на Б. Атанасов същите думи на Задиг са: „Госпожо — каза ѝ той, — не упреквайте толкова младата Косру; намерението да ми отреже носа *струва толкова*, колкото и желанието ѝ да отбие един поток (к. а. — Н. А.)." Възрожденският преводач степенува вината на двете съпруги, за да изрази идеята на Волтер, той въвежда и глагол с по-силно изразен пейоративен оттенък — „хуля", вместо „упреквам" срещу „crier contre" в оригинала; добавя и пояснение в края, чрез което също засилва присъдата над жената. Подобно засилване може да се открие и на още някои места — „лошо било" вместо „за оплакване е онзи" (главата „Кучето и конят") и др.

Наред с това не може да не се подчертае верността към оригинала, а дори и близостта на множество преводачески решения, те се долавят и в цитираните два варианта на едно изречение. А не трябва да се забравя, че двата сполучливи за времето си опита да се претвори на български гъвкавата мисъл на Волтер, са разделени от един век, при това век, в който преводаческото изкуство у нас се развива интензивно.

Дотук вниманието в общи линии бе насочено предимно към близостта на „Орисницата" със „Задиг", както и на различията, резултат от извънлитературни причини. Това са главните особености, основните тенденции, които се откриват в отпечатания по страниците на „Шутош" вариант на творбата. Но наред с тях трябва да се посочат и промените, вероятно плод на съзнателно отдалечаване от оригинала. Въпреки че тук отсъствува обичайното в такива случаи съкращаване на текста, забелязват се две по-значителни промени. Не е установено от кого и къде са извършени те — дали при предполагаемия гръцки посредник, или на българска почва, но и двете са насочени към известно опростяване и отдалечаване от конвенциите на западноевропейската проза от епохата на Просвещението.

Първата промяна засяга заглавието. Ако се приеме, че думата „орисница" е превод на „съдба", „destin", то като че ли носещият информация елемент от оригиналното заглавие е запазен. Нарушена е обаче двоичната структура, която освен особеност на епохата, и на Волтеровото творчество в частност, е смисловофункционална, разкрива алегоричността на повествованието, посветено на приключенията на Задиг, но и на съдбата като житейски и фисософски проблем. Още в заглавието авторът ни насочва към втория план на повествованието си. А и думата „орисница", колкото и да съответствува на „съдба" е все пак по-конкретна, предизвиква асоциации с персонификацията на абстрактното понятие, като по този начин косвено ни отдалечава от оригинала.

В българския превод не е включено и началното „Писмо посвещение на Задиг до султанката Шераа", след което стои подпис „Саади". Заедно с разяснението в края на новелата, то служи на Волтер да мистифицира с определени идейни и стилистически цели ориентални ръкопис. Може да се допусне, че тази литературна форма се е видяла неподходяща според българския или гръцкия преводач за балканската публика. Но въпреки блестящия стил, тук отново се губи алегоричната същност на новелата. В писмото се казва, че историята на Задиг е „произведение, което казва повече, отколкото изглежда, че казва". Впрочем страховете, че българинът ще пропусне да забележи тази особеност се оказват неоснователни, поне що се отнася до по-издигнатите читатели — както се видя Славейков характеризира „Орисницата" като „тънко-сатирична". . .

Обяснението за отпадането на писмото посвещение, както и за промяната на заглавието, може да се търси и в това, че преводът е предназначен за един „лист за шега и сатира", който не си поставя за цел да запознава читателите си с шедьоври на европейските литератури. Неговите задачи са преди всичко забавата и злободневната сатира. Парадоксално е, че именно „Шутош", и то в периода преди Славейковото редакторство, пръв и все пак без значителни промени представя на българския читател почти цяла философска новела от Волтер. С това като че ли той ни подсказва, че въпросът за йерархията на литературните ценности и съобразеното с нея тяхно представяне, не е осветлен всестранно. Че наред с приеманата днес почти без уговорки представа за литературата, съдържаща се във възрожденските критически статии, съществува и друга, може би помасова. И доколкото възрожденските критици говорят за Волтер преди всичко по повод на драматургията му, главно като образец, висок, но и далечен, „Шутош" го представя на българските читатели, и то точно с едно от произведенията, които днес се ценят най-високо.

С превода на „Орисницата" явно са обвързани мнозина, и българи, и гърци. Все някой от тях е трябвало да знае автора на творбата. Но, от друга страна, в началото на 70-те години на миналия век „Задиг" все още не е христоматийно произведение, вероятно

дори и сред възпитаниците на френските училища извън Франция, тясно обвързани с църквата. Така че не е напълно изключено неизвестният български преводач да не си е давал сметка, какво превежда, да не е знаел автора. Както вероятно не го е знаел и Славейков, който въпреки всичко оценява високо творбата. И двамата, особено преводачът едва ли са имали причина да премълчат името на Волтер. Не само с респект към автора може да се обясни прецизността на преводача, който може да е пристъпвал със същото усърдие към всеки свой книжовен труд. Все пак, срещайки се с използуваната като на шега голяма ерудиция на автора, преводачът трябва да си е давал сметка, че пред него е значително произведение. Както и самият той ще да е бил начетен човек, за да може да осмисли представянето на източни обичаи, култове, религии, книжнина, да не допусне нито една груба грешка от некомпетентност.

Да се върнем за момент към пропуснатото писмо-посвещение. В него историята на Задиг се противопоставя на приказките от известния сборник „Хиляда и една нощ", „които са без смисъл и не значат нищо". Зад противопоставянето тук несъмнено се крие и близостта — жанрови белези, среда, в която се развиват събитията, общи сюжетни решения и пр. И това е било ясно за читателите, съвременници на Волтер, които са били пленени от неочакваното очарование, бликащо от приетите тогава възторжено преводи на Фр. Галан на „Хиляда и една нощ".

Като се остави настрани съдържащата се тук недвусмислена ирония спрямо френските литературни нрави, отправена както към авторите, така и към читателите, не може да не се забележи, че пропускането на писмото-посвещение в „Шутош" е пропускане и на възможността да се подчертае връзката с една силна традиция във възрожденската ни преводна книжнина, съдържаща множество различни откъси от „Хиляда и една нощ". Но ако подчертаването на приемствените връзки е пропуснато, несъмнено е, че тези връзки са изиграли своята роля при възприемането на „Орисницата".

От тези няколко страници става ясно, че възрожденската ни книжнина крие все още „изненади", обещаващо интересни находки, които подтикват към вглеждане. Те могат да уточнят не само отделни детайли от литературния процес, но и някои негови същностни черти.

Николай Аретов

La premiere traduction du roman philosophique de Voltaire

Nikolaj Aretov

(R é s u m é)

On peut trouver souvent le nom de Voltaire dans la littérature de l'époque du Réveil national bulgare, mais surtout dans les textes critiques et journalistiques, dans les œuvres scolaires. Les traductions des œuvres ne sont pas nombreuses et encerclent des ouvrages moins célèbres. Jusqu'à présent on n'a connu aucune traduction de ses romans philosophiques. Le feuilleton „Orisnicata" publié dans le journal „Šutoš" s'avère être „Zadig ou la destinée". La traduction est restée inachevée et contient les 14 premiers chapitres de l'œuvre. L'édition du roman est arrêtée quand P. R. Slavejkov prend l'engagement d'éditer le journal à la place de St. Daskalov — le traducteur supposé.

A la base d'„Orisnicata" on fait certaines observations sur la pénétration de l'œuvre de Voltaire en Bulgarie, ainsi que sur quelques particularités du processus littéraire pendant l'époque du Réveil national bulgare.

Сравнителните изследвания на Надежда Андреева-Попова и нейният труд „Поезията на немския експресионизъм“

Надежда Андреева-Попова е пример за едно от тихите присъствия в нашата литературна наука. От 1956 г., когато в „Годишник на ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“, том първи, обнародва първата си студия „Г. Е. Лесинг и възникването на гражданската драма в Германия“, до края на 1983 г., когато издава своя труд „Поезията на немския експресионизъм“, тя публикува повече от 20 изследвания. Същевременно участвува в редица национални и международни конференции и конгреси, през целия този период работи във ВИТИЗ — първоначално като преподавател, а от 1968 г. като доцент и от 1984 г. като професор по западноевропейски литератури. Подготвя аспиранти и със своя опит съдействува за работата на различни проблемни групи, както и за осъществяването на литературни задачи с по-широко национално значение.

Проучванията на Надежда Андреева-Попова не са многобройни. Всички са из областта на западноевропейските литератури (предимно немската) и сравнителното изследване на българската литература от две последователни и твърде важни с цялостната си характеристика епохи: Възраждането и до Първата световна война. Но с оглед на онези особености, които определят тяхната класификация, и на приноса на авторката им в нашето сравнително литературознание, те образуват три основни групи. Към първата група спадат няколко студии. Със своите отличителни белези (тематика, подход, език, решения) те издават не само по принцип правилното отношение на Андреева към т. нар. генетически връзки между писатели, произведения и литератури, но също и реалния й принос в този последователно развиван клон на общото и българското сравнително литературознание. Най-характерна за изследванията от тази група е студията „Многострадална Геновева“ (От средновековната летопис до българската възрожденска сцена)“, публикувана в „Годишник на Висшия институт за театрално изкуство „Кръстю Сарафов“, 1960, том V, 161—285. В онзи ранен етап на родната ни компаративистика след 9 септември 1944 г. тази работа запълни една съществена празнина в науката за Българското възраждане. Авторката показва едни от най-добрите си качества на компаративист: усет за значимостта на темата, пълна информация за нейното състояние в науката и възможните главни аспекти на изследването й, умение да проследи дадена генетическа връзка даже и с най-малкото й отражение в литературния процес, способност да обхване широко културно-историческата и чисто литературната атмосфера на изясняваната взаимовръзка, правилно разбиране за ролята на литературата посредник, обективност при съгласуване на известните с нововооткритите или за пръв път приведени факти и съображения. Всичко това предопределя високата научна стойност на публикацията, нейното предно място в сравнителните проучвания по темата. В известна степен — и нейните качества на образец за оформяне на подобни научни разработки, в които сходни въпроси се разглеждат на определено равнище и с определена задача: да се установи, докаже и обясни дадена генетическа връзка в цялостния контекст на процесите в интересуващите ни литератури. Като автор на труда „Многострадална Геновева“ Н. Андреева направи това със завидно умение и висока компетентност. Тя не остави без обяснение нито една от съществените спойки в така усложнената и тогава недокрай разплетена взаимовръзка между немската, сръбската и българската литература, постигната чрез рецепцията на „легендата за пфалцката графиня Геновева“. Един симпозиум на тема „Посредничество и рецепция“ (през епохата на Просвещението), състоял се в Гьотинген през октомври 1983 г., потвърди отново значението на тази публикация както за изучаването на съответните произведения в българската и в немската литература, така и за съвременното изясняване на някои свързани с тях общи въпроси на рецепцията, специално на литературното посредничество.

Колкото и задълбочено да проучва частни въпроси и аспекти на сравнителното изследване, автор като Н. Андреева не можеше да остане само при тях. И то по две основни съображения: много от единично обособените генетически връзки преминават по правило в цялостната система на взаимодействията между литературите и произтичащите или свързаните с тях процеси; публикацията „Многострадална Геновева“, а донякъде и други студии на авторката от тази група опират до предполаганите насоки и процеси, като даже и обхващат някои техни страни. Че това е така, показват определено трудовете от втората група. Те засягат сравнителното разглеждане на художествени направления, литературни периоди, явления и тенденции, епохи. Най-значителен пример е докторската дисертация на Н. Андреева — „Немската литература в България през Възраждането“, издадена непълно в „Годишник на ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“, т. XIV—XVI. Както личи и от самото заглавие, в нея се проследява възприемането на немската литература у нас през Възраждането, като са включени не само чисто художествените твор-

би, но и редица публицистични произведения, пътеписи, научни изследвания, педагогически трактати. Външно погледнато, изследователският подход повтаря вече познати белези: анализ на използувани, новоиздирени или сега доуточнени факти, отхвърляне на изразени преди погрешни становища, обосноваване на нови твърдения за отделни страни на литературната епоха, добросъвестно отношение към източниците, стремеж към изясняването на съответните явления в контекста на общи за времето процеси. Личи обаче и известна разпиляност на изложението, струпване на недостатъчно разяснени факти, на места липсва и нужната организираност на разнородния материал, илюстриращ различни страни на литературния процес и неговите взаимодействия.

Определящото е все пак друго: постигнатите резултати очертават в последна сметка ново равнище в изследването на проблема, тематичната рамка е чувствително разширена, съгласувани са някои от важните посоки в изявата на тези взаимоотношения, създадени са несъмнени предпоставки за нови издирвания в тази област. Важно е още, че Н. Андреева не отслабва вниманието си към посочения проблем, тъй като в едни от последвалите студии тя уточнява или разширява с нови съображения преди формулирани изводи относно обхвата и същността на генетическите връзки в немско-българските литературни (по-широко културни) взаимоотношения през XVIII—XIX в., относно типологическите сходства в тях. Показателни са нейните доклади и статии, като „Основни тенденции на рецепцията на немската литература в България“ (1979), „Европейското Просвещение и Българското възраждане“ (1982), „България и българите в немските пътеписи“ (1982), „Българското възраждане и Гьоте“ (1981), а също студията „Възприемането на немската литература в България през Възраждането и типологическата общност на литературните периоди и течения“, включена в първия обхватен сборник „Българско-немски културни отношения през XVIII—XIX в.“ Все по-честите позовавания на тези проучвания като източник за информация и научни разработки увеличават основанията да се направи следният извод: изучаването на немско-българските литературни и културни взаимоотношения се утвърди през последните две десетилетия като много съдържателен дял на съвременното ни сравнително литературознание, една от заслугите за това принадлежи по право на проф. д-р Надежда Андреева-Попова, която завоюва свое място в този изследователски процес.

Третата насока в изследователската дейност на проф. Андреева се изчерпва с четири публикации: „Г. Е. Лесинг и възникването на гражданската драма в Германия“, „Обществото и природата в творчеството на Герхард Хауптман“, „Експресионизмът и класическата традиция“, „Поезията на немския експресионизъм“. Последният от тях, отпечатан през 1983 г. като издание на БАН, следва да бъде оценяван многопосочно: с оглед на мястото му в българската литературна наука, в зависимост от състоянието на въпроса в немското литературознание и в литературната наука въобще, като нов и съществен момент в развитието на немско-българските литературнонаучни връзки.

Изясняването на първия критерий не създава каквито и да било затруднения: преди Андреева нито един български учен не се е занимавал специално с естетическите принципи и художествените постижения на това течение в немската литература, монографията е първото у нас цялостно проучване за немския експресионизъм. Нямаме и преводи на творби от съответните поети — Гео Милев не е успял да издаде всичките си преводи, а предприеманите след него опити в тази насока са единични и не особено съществени. Това обяснява много неща и специално факта, че в приложената към труда библиография на използуваните публикации авторката не посочва нито едно проучване на български език и нито едно българско издание на немски експресионисти. И все пак недокрай оправдано. Възможно и уместно е било в цитираните общи оценки за експресионизма да се включат някои обобщения на българската литературна наука, изказвания на Гео Милев и други представители на художествената и критико-теоретичната литературна мисъл у нас — в миналото и от съвременността, обобщения за Ницше и немската философия след него.

Оказала се без национални предходници в точния смисъл на думата, Н. Андреева е трябвало по необходимост да постави решаването на своята задача в най-пряка зависимост от състоянието на проблема в литературната наука въобще и главно в научната литература на немски език. Оттук и убеждението, че трудът следва да бъде разглеждан и оценяван именно с оглед на състоянието на проблема в немското литературознание и в литературната наука. Важни от тази гледна точка са три момента: пълнотата на използуваната научна литература, актуалността на поставените в книгата въпроси, тяхното решаване.

Библиографията на използуваната литература показва ясно: научният интерес към експресионизма като художествено течение в литературите на света, включително и в немската, нараства от 60-те години насам. Успоредно с появата на различни издания се провеждат няколко научни конференции, предимно в западноевропейските страни. В книгата си Н. Андреева привежда общо 41 издания и 33 значителни изследвания на френски, английски и немски език, последните от които са публикувани през 1972 г.,

т. е. 10 години преди отпечатването на разглеждания труд. Следва с право да се изтъкне, че авторката работи с капиталните от научно гледище издания на немски език. Те обхващат съществото в немския експресионизъм и характеризират главната тенденция в най-добрите проучвания, извършвани през последните две десетилетия, а именно: критично да се осмисли развойният път и естетиката на самото течение, художествените явления непосредствено преди и след Първата световна война да се представят в тяхната пълнота и разнообразие, да се разкрие специфичната им вътрешна взаимовръзка с дълбоките социално-политически и нравствени промени тогава, като във всички тези случаи се набляга не единствено върху разграничаването и още по-малко върху противопоставянето на експресионизма и други течения от онази епоха.

Надежда Андреева споделя тази насока, тръгва от нея и се придържа към подбраните няколко аспекта на своето отношение към проблема. Извън тематичните линии на своя труд тя оставя поначало появата на течението, хронологията на неговото развитие и различните мнения на специалистите за относителната или повече обоснованата му самостоятелност. Тях тя засяга бегло в предговора към книгата, и то в следния план: социалните предпоставки и философските корени на експресионизма (главно ученията на Кант, Ницше, Фройд, Бергсон, Юнг и Хайдегер), неговото място в системата на различните художествени течения, постигнатото в изясняването на неговата характеристика. Схващането на българската изследователка проличава най-добре в две нейни обобщения. Според едното, най-важна черта на литературния експресионизъм е неговата „диалектическа обвързаност с непосредствено предхождащите го течения, с критическия реализъм, с натурализма и символизма", това, че той приема тяхно наследство и го трансформира „в отговор на дълбоките обществени и духовни промени от „смяната на века" (с. 19). Според другото, типични за експресионизма са две основни линии: „В центъра на едната е човекът, който копнее да преобрази света и вярва, че това е възможно, в центъра на другата — неговият брат, който предчувствува заплаха в технизираното настъпление на обществото и се обръща към своето съкровено „аз", за да спаси „духа" не заради себе си, конкретния индивид, а заради човечеството" (с. 20—21). И като добавя на същото място, че истината може да се опознае не толкова чрез противопоставянето или абсолютизирането на посочените линии, Н. Андреева уточнява специално онези четири „общи черти, които определят светогледното и естетическото единство на експресионистическата литература: 1) усещането за край, за разрушение на света, в който живеем; 2) съзнанието за начало, за това, че започва нещо ново. . . ; 3) бягство от света, който е враждебен и чужд на човека. . . ; 4) ново отношение към художествената форма" (с. 22).

Силните страни в подхода на Андреева и резултатите, които тя постига с новата си книга, проличават именно в изясняването на тези въпроси. Като разглежда отделните произведения в почти изчерпателната им взаимовръзка с три основни величини (особеностите на съответната историческа епоха, общите постановки на литературната наука, идейният свят на експресионизма), тя мотивира своето собствено отношение към естетиката на самото течение. Макар че се отнася доста критично към „Краят на света" от Якоб ван Холис (1911), нашата изследователка взема това стихотворение като начало на немския символизъм и отнася неговата тема към същностните програмни черти на символизма, подчертавайки, че течението получило нови идейно-естетически измерения с творчеството на Георг Хайм, Алфред Лихтенщайн, Аугуст Щром, Ернст Щадлер, Иван Гоп, Готфрид Бен и др. Забележително е още, че присъщият на експресионистите усет за наближаващата гибел тя търси внимателно в мотивите за края на света, смъртта, войната и града с неговите остри противоречия. С подробния си разбор на тези мотиви и тяхното отражение в група тематичноединни произведения Н. Андреева подкрепя обобщенията си относно сходното и различното в социалния идеал на експресионизма и други литературни течения — едни от основните по значение изводи в нейната книга. Същевременно обогатява самостойното разглеждане на две същностни за експресионизма линии, които формулира така: човекът и неговият „копнеж да преобрази света" и човекът, обърнал се „към своето съкровено „аз". Така всъщност направеният в книгата анализ опира и до трите основни елемента на експресионистическата форма: „крайна напрегнатост на стиха, склонност към гротеска и пространствено виждане".

Общите постановки за експресионизма Н. Андреева съчетава с анализа на подбраните от нея творби и със своите виждания за търсенията на модерните писатели от началото на XX в. С това е свързана ориентацията на изследването й определено към художествения свят на експресионистите и тяхното отношение спрямо бъдещето, към личностното „аз" на човека. В първия случай авторката съсредоточава вниманието си върху обичайните за тях мотиви *път—тръгване—действие—активизъм*, във втория пък изнася на преден план вглеждането на отделния поет в самия себе си, разбирането му за същността на човека в пространствената безкрайност на всемира, както и използуваните форми за въздействие върху обществото.

Анализът на съответните стихотворения и частичните разработки на авторката в двете глави на труда относно идейно-тематичните кръгове в немския експресионизъм

са безспорно важни за нашето оценъчно отношение към постигнатите резултати и към сполуките на Н. Андреева като компаративистка. Определящо значение обаче имат обобщенията й за художествените принципи на поетите експресионисти, за формалните белези на представяното от тях течение в литературата, за стремежа им „да се доближат до истината“ (с. 141). Обобщенията от този род са изградени поначало върху наследството на немския експресионизъм и съответната научна литература. Но изнесените в труда самостойни интерпретации, уточнения и наблюдения им придават и един по-друг смисъл — по тях съдим с какво точно разглежданата книга продължава изявената не от вчера изследователска линия. И трябва да се каже: с творческото си отношение към разгледаните в книгата въпроси. Указание за това е несъгласието й с мнението на Георг Лукач, според което експресионизмът е бил литературната изразна форма на нацистката идеология сред интелигенцията (с. 97). Спорът в случая не преповтаря направени преди възражения, а задълбочава дискусията, насочвайки я отново към големия въпрос за истината и научната характеристика на експресионизма. Съжденията относно взаимовръзката на течението с други литературни школи и приемствеността помежду им не е просто подновяване на познатата теза, тъй като произтичат главно от осъществения анализ на десетки произведения и поставените в този анализ нови акценти относно същността на човека и предназначението на литературното изкуство. Подобен извод налагат и съдържателните наблюдения (с. 128—141) върху характерни за експресионизма художествени особености — те са изведени от вече мотивирани в науката обобщения и постигнатата в книгата трактовка на разгледаните стихотворения. Малко преди да назове по Пинтус „най-популярната черта на експресионистическата форма [. . .] интензивността и радикализма“ (с. 130), авторката въвежда тази двустранност като изходно начало на своя подход: „Въпросът *как* — пише тя — е въпрос за художествената форма, за средствата на художествения израз. В съзнанието на творците и в разсъжденията на повечето изследователи неговото разглеждане е неразделно свързано с предмета и целите на художественото изображение “(к. а. — Н. А.) (с. 129). И не може да не се подчертае, че сполуките на българската изследователка на немския експресионизъм са предопределени в голяма степен от нейната грижа и подготвеност да проследи в необходимото единство тъкмо тези два компонента: „съзнанието на творците“ (взето най-общо) и „разсъжденията на повечето изследователи“.

Разбира се, към Н. Андреева може да бъдат отправени някои от възраженията и несъгласията, които тя самата споделя в книгата си по отделни въпроси. Втората глава например започва със следното твърдение: „Литературата на XX в. независимо от идейното съдържание, което носи, се отличава от реализма и натурализма на предходното столетие и по това, че не се изчерпва с констатиране на съществуващото, не спира до границата на непосредственото настояще“ (с. 79). Това не е точно така, поне от позициите на реализма, оня неедностранен реализъм на XIX в., който с немалко свои образци (също и в българската литература) не се „изчерпва с констатиране на съществуващото“. Или: „Откриването на „човека до тебе“ е важен момент в развитието на активизма. . . Експресионистите навлизат в литературата, обръщайки шумно гръб на миналото. Те заявяват високо своето желание да скъсаг с традицията и да създават не само ново изкуство, но и цялостно ново отношение към света. Характерна черта на това отношение е съзнанието за родство между хората, за общност на страданията, стремежите, целите“ (с. 86). Сами по себе си приведените твърдения не са неверни. Но отнесени изцяло към естетиката на експресионизма, посочените особености се превръщат в повод и доказателство за несъгласие, указват на сериозни грешки у самите експресионисти, които бихме могли да означим с израза „експресионистични грешки и увлечения“ в бунта срещу миналото. „Откриването на човека до тебе“ е задължително, или по-точно необходимост за всички ярки представители на различните художествени течения. Свойствено им е също „съзнанието за родство между хората, за общност на страданията, стремежите, целите“, присъща им е дори и традицията с нейните много аспекти, или поне с някои от тях.Особеното и в този случай не е ли по-скоро в опита да се вложат споменатите компоненти в активната позиция срещу традицията и срещу миналото, с идеалите и традициите на което живее „човекът до тебе“, а заедно с него, макар и по свой начин и поетът експресионист.

Несъгласуването на тези две крайности сочи така или иначе някои същностни белези в естетиката на експресионизма, които, без да са знак за връзка с „нацистката идеология“, говорят за непреодолимо ограничение в представите и дори в естетическото поведение на експресионизма спрямо човека и социалната действителност, взети като опора и цел на изкуството. Повод за връщане към цитираните и подобни на тях формулировки Н. Андреева дава и с отношението си към възгледите на К. Хилер относно ръководната роля на *доброто* в управлението на света, относно „изкуството като върховна проява на духа“ (с. 90). Пак такъв повод е и правилното твърдение на с. 133, че „поетът на експресионизма не напуска света, в който живее“, че той за разлика от символиста и импресиониста цени „натуралистическия идеал заради неговата метафорично изразна сила“, че представената в творчеството му „действителност е едновременно и символ, и реален

образ, тя не е „първи план", зад който се разбира друг", че „колкото и реалистично да е изобразена, тя никога не е реална" (с. 134).

Професионалният и сравнително обстоен анализ на немския експресионизъм, правилната постановка на въпроса за същността на течението, сполучливите частични разработки и обосновани оценки за разгледаните стихотворения и поети характеризират положителни страни в изследователския метод на Андреева и приноса, който тя осъществява с книгата си „Поезията на немския експресионизъм". Обстоятелството, че нашата наука обхваща така подробно едни от същностните въпроси на експресионизма сравнително късно, е наред с всичко друго и знак за неравномерното развитие на различните клонове на българската компаративистика. Но фактът, че към тази активно изявена през последните десетилетия изследователска линия в световната наука прибавяме добре обосновани решения, е положителен белег и това дължим на проф. Н. Андреева.

Посочените тук особености и приноси на научното творчество на Н. Андреева имат още едно значение — те посвоему характеризират различните етапи и насоки в развитието на сравнителното литературознание в България от последните две десетилетия, прехода му от стеснено фактологично и „документално" разглеждане на генетически връзки и типологически сходства към все по-задълбочено осветляване на разностранните взаимодействия в единство с общите литературни процеси. Оценявани от тази гледна точка, проучването „Многострадална Геновева" и книгата „Поезията на немския експресионизъм" означават границите на един път, който авторката извървява успоредно с вътрешните изменения в българското и общото сравнително литературознание. Н. Андреева не само е следвала тези изменения, след като те са ставали факт, но е влияела за насочването на изследователския процес към едни от тях.

Илия Конев

Нов принос в духовната ни култура*

Още от епохата на Възраждането руската поезия участвува в изграждането на духовната ни култура. Първите й преводачи у нас са големите ни поети Петко Славейков, Иван Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Кирил Христов и др. От края на миналия век стихотворенията на руските поети се печатат във всички наши големи литературни списания. Съществуват многобройни издания със съчинения на Пушкин, Лермонтов и Некрасов, отделни стихосбирки с творби на Крилов и Братински, Колцов и Надсон, Тютчев и Фет. И все пак сборникът „Заветни лири" представлява нов принос в развитието на българската култура като първа у нас стихосбирка, представила в български превод цялостното развитие на руската поезия от средата на XVIII до началото на XX в. Това определя и внушителния обем на сборника от 655 страници с творби на 57 автора, повече от две трети, от които или са превеждани у нас съвсем епизодично, или въобще не са превеждани. В антологията е отразена смяната на литературните направления и методи в руската поезия в продължение на повече от един век — на класицизъм и романтизъм, на реализъм и символизъм. Тя запознава с творчеството на поети с различни естетически позиции, емоционална нагласа, художествен стил. В нея широко е представена гражданската и философската, интимната и пейзажната лирика с различните й жанрови форми на оди и елегии, на сатири и басни, на балади и сонети и на десетки други най-различни жанрови структури, отразили огромното богатство и удивителното разнообразие на руската поезия. Включените в сборника произведения дават представа за развитието на руското стихосложение от точно регламентирания в нормативната естетика стихов ритъм към смелото му нарушаване чрез въвеждането на нови ритмични съчетания, музикални паузи, синкопи и т. н.

Подборът на материала във всяка антология зависи от редица, както субективни, така и обективни фактори — от вкуса и културата на съставителя, от източниците, които е използувал, от аудиторията, към която е адресирана, а при преводен сборник — от интересите и възможностите на преводачите, както и от наличието на съществуващите вече преводи. Ето защо и всеки подбор винаги може да стане предмет на обсъждане, да предизвика някои възражения или пожелания. По отношение на сборника „Заветни лири"

* Заветни лири. Антология на руската класическа поезия. Съставител Ив. Цветков. Предговор и бележки П. Велчев. С., 1983. 655 с.

направеният от Иван Цветков подбор на материала разкрива едновременно и широка култура, и добро познаване на творчеството на отделните поети, и естетически вкус, но той буди и някои неизбежни въпроси. Защо например най-големият руски баснописец Крилов участвува в сборника само със седем творби, с колкото са включени такива по-малко известни поети като Делвиг, Кюхелбекер и Одоевски, защо Баратински и Бунин са застъпени с по 20 стихотворения, а Некрасов, чието творчество определя нов етап в развитието на руската поезия, е представен само с 12 творби? И ако сборникът претендира за пълно представяне на руската поезия в исторически разрез, в него би трябвало да се включат, макар и с отделни творби, родоначалникът на руския сантиментализъм Карамзин и родоначалникът на руската революционна поезия Радишчев. Биха могли да се направят известни пожелания и по отношение на подбора, чрез който е представено творчеството на отделните поети. Известно е, че Ломоносов въвежда в руската поезия жанра на патриотичната ода, а в сборника не е даден нито един откъс от неговите оди. Добре е представен Жуковски с лиричните му песни, с пейзажната лирика и с баладите му, но много по-оригинална и по-типична за него е баладата му „Светлана", а не „Людмила", колкото и хубав да е нейният превод под талантливото перо на Александър Миланов. Представата за Лермонтов би била по-пълна, ако в антологията бе включена и неговата „Родина", която Добролюбов смята за връх на духовното му развитие, а представата за Некрасов — по-цялостна, ако в сборника бяха поместени някои негови творби във фолклорен стил, тъй като именно в него най-ярко се проявява художественото новаторство на поета. Несъмнен интерес за българския читател биха представлявали при превода на руските революционни поети Мих. Михайлов и Мачтет, такива техни творби като „Смело, друзья, не теряйте" и „Замученный тяжкай неволей", познати у нас като революционни песни още от началото на века, а също така широко изпълняваната през 20-те години наред с Кирковите работнически маршове руска революционна песен „Смело, товарищи, в ногу", възникнала по стихотворение на последния от руските революционни поети Радин, който също не е включен в сборника. И все пак направените бележки и пожелания не променят по същество представата за един несъмнено много богат и компетентен подбор на материала, който ще разшири културния кръгозор на българския читател.

Сериозно и отговорно е написан от Петър Велчев и предговорът към антологията „Заветни лири". В него авторът изяснява в широк естетически план основните етапи от развитието на руската поезия през XVIII и XIX в. и умело откроява творческата индивидуалност на големите руски поети Ломоносов и Державин, Пушкин и Лермонтов, Тютчев и Некрасов. Би могло само да се пожелае по-голям синхрон между предговора и включените в сборника творби, тъй като авторът много задълбочено разглежда литературните явления и процеси от първата половина на века и сравнително по-бегло тези от втората, така че до голяма степен вън от погледа му остават по-обемно представените в сборника поети от края на века, отразили новите модернистични тенденции.

Много добре допълват предговора поместените в края на сборника литературни бележки за всеки отделен поет, написани също така от П. Велчев и съдържащи ценна информация за философско-естетическите позиции на представяния поет, за характера на художествения му метод, за жанрови и стилови особености на творчеството му.

Включените в сборника над 420 художествени творби са разпределени между 25 преводача от различни поколения и с различен брой преводи — от един до петдесет. Най-широко са представени утвърдените вече у нас преводачи на руска, съветска и западноевропейска стихотворна класика, много от които добре познати от преводите на Пушкин и Лермонтов, Тютчев и Фет, Некрасов и Надсон, Колцов и Баратински и които сега участвуват в сборника както с предишни, така и с нови свои преводи на Крилов и Жуковски, Рилеев и Бестужев, Фофанов и Соловьов, Мережковски и Бунин и т. н. Особено се налагат както с големия брой нови преводи, така и с високите си творчески постижения, достигащи твърде често пълна художествена адекватност с оригинала Петър Велчев (с общо най-много на брой преводи — 52), Кирил Кадийски (29), Любен Любенов (27), Александър Миланов (22), Василка Хинкова и Иван Теофилов (с по 19), Георги Мицков (16), Димо Боляров (13), Стоян Бакърджиев (11). В антологията „Заветни лири" са включени и преводи на покойните вече талантливи наши преводачи — Андрей Германов (17) и Григор Ленков (12). Почти изцяло с печатани свои преводи участвуват в сборника и Никола Бояджиев (22) и Петър Алипиев (6).

Прави впечатление и стремежът на редактора Иван Теофилов да привлече в сборника нови преводачи, които не са участвували в излезлите досега у нас стихосбирки на руски поети и на които той основателно е поверил преводите на по-малко известни у нас руски поети — Ломоносов и Державин, Батюшков и Глинка, Одоевски и Давидов, Делвиг и Вяземски, Веневитинов и Хомяков. Повечето от техните преводи говорят за оправдано доверие от страна на редактора. Преводачите са работили със съзнание за творческа взискателност и отговорност и са показали умение успешно да навлизат в поетичния свят на оригинала, независимо от това, че при тях по-често се срещат случаи

на непълна художествена адекватност. Между най-добрите са преводите на Иванка Павлова, чието участие в сборника е най-голямо (46 превода), на Надя Попова (17) и на Рада Александрова (12). Повече внимание към своята работа би трябвало да обърнат Ана Александрова (24 превода), Янко Димов (20) и Добромир Тонев (13), тъй като в техните преводи отклоненията в смисловото и образно-емоционалното пресъздаване на оригинала са по-значителни.

Най-ограничено е участието в сборника на преводачите от по-старите поколения — Никола Фурнаджиев (4 превода), Йордан Ковачев (3), Людмил Стоянов и Ангел Тодоров (по 2), Елисавета Багряна и Георги Джагаров — само с по един. Това даде повод за възникналата около сборника „Заветни лири" дискусия. Изказа се дори мнение, че сборникът трябва да отразява не само развитието на руската поезия, но и на нашето преводаческо изкуство, задача, която съставителите на сборника нито са си поставяли, нито пък е било необходимо да си поставят. А и не трябва да се забравя, че преводачите от миналите поколения, наред с големите си постижения, невинаги са ни оставили адекватни преводи на руските класици. Насочвайки вниманието си главно към идейно-емоционалното съдържание на оригинала, те невинаги точно пресъздават спецификата на ритмично-музикалното му звучене. В това отношение съществено страдат и преводите на Людмил Стоянов, макар че с пълното издаване на Пушкиновите и Лермонтовите съчинения той извърши истински литературен подвиг. Дори Елисавета Багряна, която така обогати българската поезия с нови музикални съзвучия, често пъти въвежда в преводите си много по-модерни рими в сравнение с класическата точна рима на Пушкин и Лермонтов (срв. например: неръкотворен — нагоре, лежи — жив, свободата — братя, премина — финът, слушай — равнодушно, вмъкнат — мъка. Пушкин — „Паметник", „В Сибир"). А Никола Фурнаджиев понякога размества цели строфи от оригинала (срв. Лермонтов — „Клонче от Палестина").

Появата на сборника „Заветни лири" твърде остро постави и въпроса за отношението на съвременните преводачи към съществуващите вече преводи, за възможни заимствания от тях на отделни думи, стихове, рими. Това е един проблем, който става все по-актуален поради многократното превеждане на едни и същи класически творби. Неслучайно той премина от практиката в теорията на превода и неговото решение има своята несъмнена специфика в сравнение с оригиналната литература. Защото ако поетът се старае максимално да се изяви като самостоятелна творческа индивидуалност, то преводачът се стреми максимално да се откаже от собственото си „аз" и да се превъплъти в чуждата творческа личност. И колкото по-специфична е творбата и по-близък е преводът до оригинала, толкова повече ще се схождат помежду си отделните преводачи в общия им стремеж към точно отразяване на художествената му форма. Твърде малко възможности за разнообразно римотворчество дава например малкият Пушкинов шедьовър „К А. П. Керн", като се има предвид не само еднотипният характер на мъжките и женски рими, но и лексичното повторение на думите в самия текст и почти пълното им смислово и фонетично съвпадение на български език, което естествено ще доведе и до римни съвпадения в различните преводи[1].

Можем ли да говорим за художествено единство на сборника „Заветни лири", след като в него участвуват толкова много преводачи с различен опит, а и с различни творчески възможности? Такова единство действително съществува и то се обуславя от общия стремеж на преводачите към максимално доближаване до ритмичноинтонационно звучене на оригинала, което те поставят на първо място в работата си над художествената творба. Когато превеждат руските поети от първата половина на века, те твърде стриктно се придържат към господстващите през този период ямбични и хореични размери и точни мъжки и женски рими, а когато боравят с художествени творби от втората половина на века, много по-широко въвеждат, следвайки руския оригинал, тристъпните размери, внасят по-голямо разнообразие в ритмичната структура на стиха, по-широко използуват неточните и дактилни рими. Съвсем редки са случаите, при които стихът е удължен с един или два ритмични такта (например стихотворението на Майков „Съмнение" в хубавия като цяло превод на Надя Попова) или замяната на дактилни с женски окончания в художествено убедителния превод на Лермонтовата „Молитва" от Петър Велчев. Не съвсем точно е предала характерните за оригинала съчетания на римите и Василка Хинкова в сполучливия общо превод на Козловия „Вечерен звън". В оригинала звуковата

[1] От общо 12 думи в позиция на женски рими 8 завършват на -енье (мгновенье) — виденье, заточенье — вдохновенье, упоенье — вдохновенье), а 4-те — на -ежный (безнадежный — нежный, мятежный — нежный). От 12 мъжки рими 8 завършват на -ты (ты — красоты, суеты — черты, мечты — черты, ты — красоты) и само 4 са различни (мои — любви, вновь — любовь).

представа за камбанен звън се постига чрез почти еднотипни мъжки чифтни рими, докато в превода двете римни двойки са твърде различни по звучене:

Срв.:	Вечерний звон, вечерний звон,	Вечерен звън, вечерен звън
	Как много дум наводит он	Навява мисли той пред сън
	О юных днях в краю родном,	по младини, по бащин край,
	Где я любил, где отчий дом.	където любех аз през май.

Подобни отклонения от ритмичната структура на оригинала най-често са предизвикани от обективно съществуващите в руския и българския език различия както в звуковия строеж на думите, така и в синтактичната организация на фразата, а също така от специфичните особености на руското и българското стихосложение, за което дактилната рима не е така характерна, при това те представляват рядко изключение както в целия сборник, така и в работата на отделните преводачи и не нарушават посочения вече стремеж към максимално ритмично съответствие на оригинала.

До по-значителни нарушения на музикалния ритъм на стиха довеждат увеличените в сравнение с оригинала преноси (анжамбмани), особено неприемливи при превода на руските поети от XVIII и началото на XIX в., тъй като те не са характерни за поезията от този период. Поради това по-различно от оригинала звучат редица стихове в преводите на Ана Александрова от творчеството на Державин и Одоевски, някои стихове на Глинка в превод на Иванка Павлова, на Язиков в превод на Добромир Тонев, на Баратински в някои от преводите на Никола Бояджиев. Ще посоча само един случайно подбран пример от стихотворението на Глинка „Сънят на русина“:

Играет рог, звенят цафары;	Засвири рог, звънтят в полята
И гонят парни и девицы	цафари, тръгват след стадата
Свои стада на первый луг.	момичета, момчета. С дъх
Повеял новый теплый дух.	на пролет идва топъл лъх.

Едва през 30-те години Пушкин смело ще въведе преносите в късните си елегии, внасяйки в тях нови разговорни интонации и вече при превода на тези творби те са не само оправдани, но и напълно необходими. Поради това съвсем правилно постъпва Любен Любенов, когато широко ги въвежда при превода на Пушкиновата творба „Наново посетих“:

Плывет рыбак и тянет за собой	Гребе рибар и вехта мрежа той
Убогий невод. По брегом отлогим	влече. По бреговете полегати
Рассеяны деревни — там за ними	са пръснати села — зад тях стон
Скривилась мельница, насилу крылья	гърбата мелница, криле насила
Ворочая при ветре.	по вятъра върти.

Именно стремежът към максимално приближаване до ритмичната структура на художествената творба, характерен за всички преводачи на сборника „Заветни лири“, независимо от отделните отклонения, създава и главната особена трудност в работата им. Често пъти, за да намерят подходяща рима, те са принудени да правят редица компромиси по отношение на идейно-емоционалното съдържание на оригинала — да пропускат, видоизменят или прибавят нови детайли, пряко или косвено свързани с лиричното преживяване, художествения образ, авторовата мисъл. Подобни компромиси са напълно допустими при стиховия превод. Но именно тук най-добре проличават духовната култура и художественият усет на преводача, позволяващи му да подбере такъв детайл, който с нищо не нарушава естетическата същност на творбата. Преводачите на сборника „Заветни лири“ най-често успяват да намерят подобен детайл и твърде редки са случаите, когато той не се свързва с общия контекст на стиха, звучи неестествено, а понякога дори нелогично, например: „почитайте ме като знаме и *сън*“, „сълзите да *скърбят*“, „но той гръбнак не кърши *без почивка*“, „на русалка клика *блика*“, „дъжд силен *да ръми*“, „копнежът трепти с мъдра, трепетна *омара*“ и др.

От огромно значение при превода на всяка поетична творба е умението да се пресъздаде стилово-интонационната окраска на думата и по възможност да се запази характерният за оригинала ритъм на фразата. За преводачите на сборника „Заветни лири“ най-голямо затруднение в това отношение представляват написаните в архаизиран, често библейски, стил оди и елегии, тъй като в нашата поезия, а и в нашия литературен език този стилов пласт е много по-слабо изявен и би трябвало да се компенсира с думи от друг стилов разряд. Ето защо тук се срещат както безспорни сполуки, така и някои несъвсем успешни творчески решения. При превода например на Державиновата творба „Към владетелите и съдниците“ Димо Боляров сполучливо отразява архаизирания библейски стил на оригинала чрез подобора на лексически съответствия и в превода: *гос-*

под—бог, и *рече, да властват бесове* и др. Добре пресъздава високия граждански стил и Кирил Кадийски при превода на Рилеевата творба „Не аз в това съдбовно време". Не буквалистично придържане към оригинала, а напълно в неговия стил звучи например стихът „И да не виждат в тях грядущия позор" („И не читают в ней грядущий свой позор"). Известен архаизиран оттенък на стиха внася Кадийски и в превода на Лермонтовата „Ветка Палестины" (*бистроструен Йордан, зли ветри, древен химн, мъжди лампада*), и макар че в оригинала този стилов пласт не е така широко изявен, той не е в разрез с художествената същност на творбата.

Редица преводачи, за да предадат известен по-архаизиран облик на превежданата творба твърде много използуват формите на сегашните и миналите причастия. Често прибягва до тях в преводите си от Баратински Никола Бояджиев, включвайки ги обикновено в римни съчетания: *връхлетял—залял, призван—желан, създаден—жаден, цъфтящ—бдящ* и др. Своеобразна архаизираност на стила достига и Иван Теофилов чрез широко въведените причастия в превода на „Изгнаници" от Мережковски, макар и за сметка на една по-тежка синтактична конструкция:

Чар има в туй, че хора ненавиждащи,
в доброто злото пак провиждащи,
те назовават враг.

Не съвсем естествено за българския читател звучат подобни сегашни причастия и в превода на Язиковото стихотворение „13 октомври 1823 г." от Добромир Тонев („Аз мразещ всяка суета").

Нарушение на изискванията за стилова адекватност представляват и преводите, в които с нищо не е подсказана характерната за оригинала архаизирана лексика, какъвто е случаят с посочения в критиката превод на Пушкиновото стихотворение „Пророк", препечатано без промяна в сборника „Заветни лири".

Ненапълно успешно са се справили преводачите и с фолклорната стилова поетика, твърде широко изявена в стихотворенията на Колцов и в „Руската песен" на Делвиг с характерните за нея постоянни епитети (*молодая жена, сила крепкая, нужда горькая*), думи с умалителен суфикс (*коченька, былинка*), народни деепричастни форми (не *смыкаючи* очей, *утопаючи* в слезаз), фолклорни числителни (за *тридевять* земель). Преводачката на тези творби Иванка Павлова, пресъздавайки умело своеобразния им стихов ритъм, не е отразила в еднаква степен фолклорната им стилова същност. Освен народното числително в стиха „*Три* земи обиколих" и постоянният епитет в съчетанието „*стар баща*" други фолклорни елементи в тези преводи не се срещат, а това нарушава характерния стилов колорит на оригинала.

Особено добре е представен в българските преводи разговорно-битовият стил, тъй като той е най-богато изявен и в езика ни. Много сполучливи, както в ритмично, така и в стилово-интонационно отношение са басните на Крилов в превод на Александър Миланов. Характерният за тях жив разговорен език звучи и в превода също така естествено, както и в оригинала, например: „ту го халоса кон с ритник, ту с остър рог го мушне бик", „изпъчило гърди магаре се готви с къч да го удари" („Остарелият лъв"); „Вълкът кошара дирил, но за изненада в кучкарник през нощта попада"; „подушили, че тъй е близко негодяят, връхлитат кучета"; „спипан е като крадец" („Вълк в кучкарник"); „Качулата квачка тъй на своята кума рекла: . . . „Ако река без много зор ще литна от един на друг стобор" („Орел и кокошки") и др.

При превод на поезия от особено значение е и синтактичният строеж на фразата поради засилената естетическа функция на художествените инверсии, елиптичните фрази, ритмичните повторения на еднотипни синтагми и т. н. Трудността те да се запазят в превода идва преди всичко от различията в самата структура на двата езика. Характерната за руския език падежна система позволява много широко да се използува в поезията стиловата изразителност на инверсиите, тъй като синтактичната функция на думата ясно се долавя от падежното й окончание, докато в българския език тази функция до голяма степен се определя от словореда. Ето защо запазената в превода инверсия може да доведе до смесване на подлога с допълнението, а оттам до неясната на мисълта или дори до неправилно възприемане на образа. При превода например на следните стихове:

Разплавения слънчев шар
Сне от плещите си земята
(Тютчев, „Лятна вечер", прев. К. Кадийски)

само непълният член на прилагателното *разплавения* трябва да подскаже на читателя, че това е допълнение, но при устното възприемане на творбата инверсията може да не се долови и за подлог да се възприеме *слънчевият шар*, още повече, че образът поради своята метафоричност напълно позволява такова възприемане. При превода пък на Тютчевата строфа пак в устното ѝ изпълнение:

На пода седнала сама,
Като във въглени студени
тя в купчината от писма
се ровеше с ръце вдървени.
(„На пода седнала . . .“, прев. К. Кадийски)

не става съвсем ясно, тъй като не се взема предвид запетаята в края на първия стих, дали героинята е седнала на земята в студени въглени, или това сравнение се отнася към писмата, в които тя се рови. Докато оригиналът е напълно ясен:

Она сидела на полу
И груду писем разбирала,
И как отстывшую золу
Брала их в руки и бросала.

Такива майстори на стиха като Фет, Тютчев, Алексей Толстой често въвеждат в своите творби елиптични фрази, изградени само от съществителни или прилагателни с липса на глагол или с появата му в края на строфата и тази синтактична особеност е добре предадена и в превода. Например:

Ех, ти, родино света!
Ой, вековни боре!
Нощ, на славей песента,
вятър, сняг, простори!
(Ал. Толстой, „Край ти мой“, прев. Р. Александрова).

Или:

тоя светъл мрак на двора,
тая нега и отмора,
тая сласт в нощта,
тия пълни с жар постели,
тия песни, тия трели —
туй е пролетта.
(Фет, „Тая радост от зората“, прев. Л. Любенов)

Среща се обаче и друго, напълно възможно творческо решение, когато редуващите се в оригинала съществителни се заменят в превода с глаголни форми, за да се изрази още по-осезаемо смисловата им динамика. Срв.:

На бесконечном, на вольном просторе
Блеск и движенье, грохот и гром.

Твоята шир в далнини неогледни
движи се, грее, гърми и трещи.

(Тютчев, „Нощно море“, прев. П. Велчев)

Основно изискване при превод на поезия е да се пресъздаде без промяна характерът на личното преживяване или на лиричното настроение, да не се накърни художественият образ или да се намали естетическото му въздействие. И тук успехите на преводачите в по-голямата им част са несъмнени. Понякога обаче лиричното преживяване получава нов нюанс или дори нова, различна от оригинала, изява само поради това, че преводачът не е могъл да намери необходимия му епитет, метафора или художествено сравнение, с които точно да го характеризира. Така например при превода на стихотворението „Отговор на А. С. Пушкин“ от Одоевски Ана Александрова е заменила глаголната форма в стиха „Своей судьбой *гордимся* мы“ с неточно подбран от нея епитет „*Доволни* в нашия затвор“ и с това не само е изменила характера на преживяването, но го е направила и логически неубедително. Трудно можем да си представим, че каторгата в Сибир може

да донесе някакво удоволствие на заточените декабристи. При превода на стихотворението „Поет“ от Веневитинов Янко Димов е внесъл липсващо в оригинала сравнение и е превърнал образа на поета от „любимец муз и вдохновенья“ в „човек, нежен като цвете“, а при превода му на стихотворението „Чаровен свят на дните прежни“ от Жуковски прекрасни се оказват не щастливите дни, прекарани с любимата и завинаги погребани в ковчега ѝ, а самият гроб, в който тя лежи:

Там вместе с ней все дни *прекрасны*
В единый гроб положены.

И с него всички дни в *прекрасен*
единен светъл гроб лежат.

В стихотворението на Апухтин „Студени, редки са печалните ни срещи“ лирическият герой плаче от вълнение („плача *от волненья*“), а в превода на Г. Мицков плачът му (навярно заради римата) става разярен („аз плачех *разярено*).

Неточно предаденият стилистичен детайл понякога довежда и до съществени промени в художествения образ. Така например при превода на „Звънчето“ от Полонски Ана Александрова, изменяйки не само епитета в стиха „Ночь глядит миллионами *тусклых* очей“ с „Нощта взира в мен *ослепени* очи“, но от това нощният пейзаж съществено се е променил — изчезнали са от него милионите блещукащи звезди и нощта е станала тъмна и непрогледна. Разрушавайки метафората в стиха „Вмещая мир в себе одном“ („Възпява Пушкин тоя свят“) от стихотворението на Туманов „Пушкин“ Добромир Тончев значително е обеднил образа на великия руски поет. При превода пък на „Честолюбие“ от Кузма Прутков Иван Николов е превел стиха „Дайте мне *ступню* Психеи“ с „На Психея *махът* верен“ и по този начин представата за изящното краче на Психея е заменена с твърде спортна нейна изява.

И все пак независимо от посочените, а и непосочени примери на художествена неадекватност сборникът „Заветни лири“ представлява като цяло една несъмнено успешно решена творческа задача, тъй като сполуките в него многократно превишават несполуките и случаите на непълноценно пресъздаване на оригинала се губят сред хилядите умело преведени стихове. Заслуга, а не слабост на редактора е, че наред с известните вече у нас преводачи на руска стихотворна класика е привлякъл и нови сили. Би могло само да се пожелае по-голяма взискателност към техния труд, преди още той да е излязъл от печат, за да се отстранят своевременно проявите на известна творческа незрялост.

Несъмнена заслуга на издателството е, че е включило в поредицата „Световна класика“ този том, който и с подбора на материала, и с неговото литературно осмисляне, и с характера на самите преводи представлява съществен принос в духовната култура на народа ни и е несъмнено завоевание на преводната ни литература.

Евдокия Метева

Положително явление в литературната ни критика*

Появата на книгата „Погледи към две литератури“ може да се характеризира като положително явление в литературната ни критика. Авторът ѝ Иван Цветков е един от най-добрите познавачи на руската и съветска литература у нас. Тя е логично продължение на излезлите досега негови книги, и по-конкретно на „Максим Горки и българската литература“ (1964) и „Литература на човешкия подвиг“ (1980).

Книгата се състои от две части, неравностойни по обем. Първата съдържа статии за българската литература, а втората — за руската и съветската. Първата има доста широк обхват. Започва с „Ботевата поезия“, където Ив. Цветков обръща специално внимание на руските преводи на тази поезия, като едновременно с това им прави и критическа оценка. По-нататък в сравнителен план авторът ни запознава с поезията на Яворов, чийто „кратък жизнен и творчески път е изпълнен с героични, метежни полети и възходи“, на Христо Смирненски и др. В същата част е представен и „поетът на гнева и възмездието — Гео Милев. На Никола Вапцаров е отделено повече място, може би

* Ив. Цветков. Погледи към две литератури. С., 1983. 253 с.

защото, както казва сам Цветков: „Поезията на Никола Вапцаров е най-високият връх в развитието на революционната пролетарска поезия през 30-те години и в самото навечерие на социалистическата революция.“ Проследен е с подробности и жизненият път на поета.

Авторът обръща особено внимание на въздействието на героичния патос на Максим Горки и младата съветска поезия върху творчеството на Смиренски и Вапцаров, от една страна, и, от друга — на свързващите нишки между Смиренски и Вапцаров, два етапа в нашата революционна пролетарска поезия. Но Цветков не спира дотук. Не се ограничава с творчеството на тези, без които нашата литература би била немислима. Спира се и на поезията на Георги Джагаров, „разкриваща чистотата и величието на нашия идеал, на нашата комунистическа вяра“ и на тази на Димитър Методиев, „органично свързана с темата за Русия и Съветския съюз“. В тяхно лице той вижда съвременните продължители на тези, на които е посветил началото на книгата си.

От всяка една от представените статии за българската литература проличава характерният стил на Цветков — да навлиза в темата направо, без предварителни уговорки и да изразява точно и ясно собственото си мнение и отношение.

Втората част на книгата представлява поглед към руската и съветската литература. По своя характер деветнадесетте статии от тази част са литературнотеоретически, като в същото време навлизат и в проблемите на психологическия анализ. Тя започва със статията „Поетично откритие на руския народен живот“. В нея авторът прави анализ на Пушкиновия шедьовър „Евгений Онегин“. Цветков успява да избегне сковаността и традиционализма при конкретния анализ на произведението, умерено дозира литературнокритическия прочит и биографичните данни. В статията се отделя внимание и на последния, най-сполучливия досега български превод на романа от Григор Ленков, където преводачът е успял да предаде по съвършен начин лекотата и непринудеността на Пушкиновия стих.

Белински — основоположникът на руската класическа критика, е темата на следващата статия от този дял. Тя помага за цялостното разкриване на Белински като творец и мислител, чието творчество продължава да бъде актуално за всички поколения, тъй като в него можем да открием неостаряващи истини за големите представители на руската литература.

На мъдреца от Ясна поляна са посветени две статии — „Слово за Толстой“ и „Мислите и афоризмите на Толстой“. Особено ценна е втората, защото изучаването на пръснатите из цялото му творчество мисли и афоризми показва какво огромно внимание е отделял писателят на образното слово, като слово правдиво, разбираемо. Афоризмите на Толстой са достъпни и убедителни, пределно лаконични — в тях се съдържа цялата мъдрост на великия писател, на неговия художествен гений, познат и от безсмъртните му романи. Веднага след това Цветков ни пренася „в света на ранния Достоевски“ (едноименната статия), разкривайки влиянието на Гогол върху Достоевски през този период от неговото творческо развитие. Централно място в статията заема литературнокритическият анализ на първото произведение на Фьодор Михайлович — „Бедни хора“. В този анализ проличава добро познаване на литературния материал, умение да се разкрие идейно-художествената му проблематика. Авторът се спира и на втората творба от този период — повестта „Двойникът“, където също прави сполучлив паралел между Достоевски и Гогол. Следващата статия е озаглавена „Достоевски — сто години безсмъртие“. Тук Цветков разкрива факти, чрез които за нас великият класик на руската литература става още по-близък поради „горещото му съчувствие към българския народ по време на Априлското въстание и турските погроми, а след това и в дните на Освободителната война“.

Специално внимание авторът отделя на историята на Горкиевото литературно влияние у нас — преди всичко върху А. Страшимиров, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, Елин Пелин, Хр. Смирненски, Г. Бакалов, Л. Стоянов. А в статията си „В творческия свят на Максим Горки“ Ив. Цветков ни запознава с фрагменти от епистоларното наследство на писателя, които по свой начин представят обществения и творчески, а най-вече живия човешки облик на класика на севетската литература. Не по-малко интересни са и анализите на творчеството на Михаил Булгаков, Константин Федин, Борис Пастернак и Фьодор Абрамов.

Затваряйки последната страница на „Погледи към две литератури“ можем да кажем, че авторът ѝ третира много и разнообразни по характера си въпроси, като всеки един от тях може да бъде предмет на отделни изследвания, разговори и дискусии. Навсякъде проличават широките научни интереси на критика, голямата му осведоменост и свободно боравене с твърде сложния и разнолик материал, защото в книгата се разглеждат както български, така и руски и съветски автори. И още нещо. Иван Цветков показва изработен собствен стил и вкус на литературен критик. „Погледи към две литератури“ е нова крачка в развитието на българо-съветските литературни взаимоотношения.

Лотос Бораджиева

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 1,50 лв.