Сравнително литературознание

Либев.
II-154

Година V. 1986. Книга 8

ЧИТ
БАН
Институт за

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

© БАН, Институт за литература
1987
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *И. Иванчева* Техн. редактор *Р. Асова* Коректор *М. Видулова*
Изд. индекс 10880 Дад. за набор на 4. XII. 1986 г. Под. за печат на 25. V. 1987 г. Код 28 9535322211 / 5054- 3-87
Формат 70×100/16 Тираж 600 Печ. коли 6,13 Изд. коли 7,94 УИК 9,02 Цена 1,48 лв.
Печатница на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев" бл. 5 Поръчка № 67

ISSN 0205-0390

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 8 . София . 1986

ПРОВЕРКА 2009 - 2010
ЧИТА

Българска академия на науките — Институт за литература

хим Бр 3750/87

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Съдържание

И. И. Величкина (Москва) — Русско-турецкая война (1877—1878 гг.) в идейно-творческих исканиях И. С. Тургенева 3
Nadežda Andreeva — Der Doppelgänger in der Dichtung Georg Trakls und Asen Razcvetnikovs 9
Едвин Сугарев — Поетиката на немския експресионизъм и българската поезия от 20-те години. Общи тенденции и мотиви. 18
Тереса Костквевичова — Към въпроса за съотношението между теория и история на литературата 37
Красимир Петров — Наблюдения върху един превод на Ботевите стихове на френски език 49
Магда Карабелова-Панова — Рецепцията на Пшибишевски в България 62
Йонка Найденова — Между забавното и историческото четиво. Насоки в рецепцията на Мор Йокаи в България (1877—1944) 78

Научни съобщения и рецензии

Juan Eduardo Zúñiga — Largo camino hacia Bulgaria 90
Светлозар Игов — Българо-чешки литературни паралели 93
Георги Ганчев — Принос към историята на художествения превод 94
Румяна Евтимова — Нов труд на полската русистика 97

Sommaire

I. I. Veličkina — La Guerre russo-turque (1877—1878) dans les recherches d'idées et créatrices d' I. S. Tourguéniev 8
Nadežda Andreeva — Le doubleur dans la poésie de Georg Trakls ef d'Asen Razcvetnikov 17
Edvin Sugarev — Le poétique de l'expressionnisme allemand et la poésie bulgare des années 20. Thèmes et motifs généraux 35
Teresa Kostkevičova — Sur la question de la relation entre la théorie et l'histoire de la littérature 48

Krasimir Petrov — Observations sur une traduction en langue française des vers de Botev 49
Magda Karabelova-Panova — La réception de Pchibichevski en Bulgarie 77
Jonka Najdenova — Entre la lecture amusante et la lecture historique. Directions dans la réception de Mor Jokaj en Bulgarie (1877—1944) . . . 89

Communications scientifiques et comptes rendus

Juan Eduardo Zúñiga — Largo camino hacia Bulgaria 90
Svetlozar Igov — Des parallèles bulgaro-tchèques 93
Georgi Gančev — Contribution à l'histoire de la traduction littéraire 94
Rumjana Evtimova — Nouvel ouvrage de la russistique polonaise 97

Русско-турецкая война (1877—1878 гг.) в идейно-творческих исканиях И. С. Тургенева

И. И. Величкина (Москва)

Имя Тургенева-художника, мыслителя, гражданина тесно связано с русским освободительным движением, его творчество развивалось под его глубоким воздействием и, одновременно „было одним из существенных факторов этого движения“[1]. И хотя, бесспорно, художественное творчество не идентично политическим воззрениям, оно шире, богаче, мы все же позволим себе остановиться в основном на политических воззрениях нашего писателя, конкретнее, на последнем этапе его жизни. Вопрос об отношении Тургенева к русскому освободительному движению вообще, о политических воззрениях позднего Тургенева еще далеко не исчерпан в современном тургеневедении.

Период после написания последнего романа „Новь“, т. е. с 1877 по 1883 г., (6 лет) был по-прежнему плодотворным, насыщенным в художественном отношении. Он характеризуется поиском нового героя современности, о чем свидетельствуют его замыслы (повесть „Наталия Карповна“, роман о русском и французском социалистах), изучением отдельных явлений общественно-политической жизни России и Запада, поиском новых литературных форм — результатом явились новые жанры в творчестве писателя: стихотворения в прозе, легенда, так называемая „студия типа“.

В эти годы Тургенев пристальнее всматривается в русское освободительное движение, круг его знакомых-революционеров расширяется; он присутствует на политическом процессе народников – „процессе 50-ти“ и „193-и“; процессе Веры Засулич.

Он по-прежнему оказывает помощь политическим эмигрантам (среди них — Жюль Валлес — коммунар, Розенштейн, Майер, Павловский, Цакни). Эта сторона жизни мало или практически не была известна многим близко знавшим его людям.

Вот почему такой политической сенсацией явилось письмо П. П. Лаврова — одного из идеологов народнического движения, друга Тургенева, опубликованное во Франции через 4 дня после смерти Тургенева, где утверждалось, что Тургенев поддерживал издание „Вперед!“ денежными взносами по 500 франков ежегодно[2]. С опровержением этого письма выступили Ста-

[1] Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, 4-е изд. М., 1977, с. 364.

[2] Это письмо было перепечатано М. Катковым в передовой статье „Московских ведомостей“, № 251 (10—22 сентября).

сюлевич, Полонский, Суворин — они пытались доказать, что Лавров „оклеветал" Тургенева, что „благодеяние" писателя можно объяснить только его добротой и слабохарактерностью.

Через некоторое время во Франции, в той же газете „Justice", где было опубликовано письмо Лаврова, появилась статья Г. Лопатина, близко знавшего Тургенева. Он подтвердил сообщение Лаврова, уточнив, что именно через него Тургенев передавал эти 500 франков на лондонское издание „Вперед!". Лопатин писал далее, что было бы нелепо утверждать, что Тургенев разделял вполне программу „Вперед!" или безусловно сочувствовал ей . . . „как художник Тургенев не был человеком строго определенной политической программы и мало думал над подобными вопросами. Но . . . он всегда относился с самым горячим сочувствием ко *всякой* самоотверженной борьбе с ненавистным ему самодержавием и всегда был готов помочь участникам в этой борьбе всем, что он считал совместимым с собственным самосохранением, не разбирая при этом тех программ и знамен, под которыми сражались эти люди (к. а. — Г. Л.)".

Это заявление, на наш взгляд, категорично, но суть его совпадает с высказываниями других современников Тургенева из плеяды революционеров. Достаточно вспомнить, например, известную статью (I часть) Лаврова „Тургенев и развитие русского общества". Эта оценка некоторой политической индиферентности Тургенева при общем стремлении поддержать всякую попытку борьбы с политическим гнетом, с самодержавием была характерной, скажем, определяющей политические воззрения нашего писателя в целом. Она перешла и в наше время и по-прежнему не подвергается сомнению.

Но обратимся к изданию „Вперед!", которое субсидировал Тургенев, — это журнал и газета такого же направления, отражавшие взгляды правого крыла революционного народничества. В основу программы „Вперед!" была положена идея всенародной социальной революции, для осуществления которой провозглашалась необходимость длительной подготвительной работы путем пропаганды социалистических идей среди народа. „На первое место мы ставим положение, что перестройка русского общества должна быть совершена не только с целью народного блага, не только для народа, но и посредством народа. Революций искусственно вызывать нельзя, потому что они суть продукты не личной воли, не деятельности небольшой группы, но целого ряда сложных исторических процессов"[3] — говорилось в программе. Тургенев, якобы, не разделяя этой программы, дает одобрительный отзыв о ней в письме к Лаврову от 1—13 июля 1873 года, далее, в полемике 1874 года между Ткачевым и Лавровым, как представителями двух направлений в русском революционном народничестве, Тургенев занимает позицию Лаврова, лавристов, т. е. издания „Вперед!". Это известно, в частности, из его письма Лаврову 23 ноября (5 декабря) 1874 г.[4]

В атмосфере этой полемики, острых политических дебатов рождался роман Тургенева „Новь", который безусловно впитал в себя эту атмосферу. Тургеневу была близка идея Лаврова, она находит свое художественное воплощение в образе Соломина. И неслучайно этот художественный тип вызывает и сейчас прямо противоречивые оценки исследователей — в силу множества „белых пятен" в изучении идейных позиций Тургенева 70—80-х годов.

---

[3] Литературное наследство. Т. 76, М., 1967, с. 317.

[4] См. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. в 28 т. Письма. Т. 10, с. 331.

В „Нови“ Тургенев также выходит за пределы привычного круга проблем, связанных с крестьянством. Его внимание привлекает зарождающийся пролетариат; рабочий класс как новая историческая общность интересует писателя. Он предвидит, что со временем рабочий станет „центральной фигурой нового романа“ (письма к К. Кавелину) — а по-тургеневски „это означает — центральной фигурой нового времени.“ В „Нови“ писатель отмечает, что рабочие интересуются революционным движением, им не чужда социалистическая пропаганда в отличие от крестьянства. Последующие политические процессы, которыми интересовался писатель, подтвердили его предвидение — на арену политической борьбы шел рабочий.

Вопрос о политических воззрениях Тургенева не столь однозначен, как он представляется исследователям до сих пор: либерал, постепеновец, сторонник конституции, гуманист, защитник свободы. Оказывается, Тургенев „разбирал“ и политические программы и знамена, и ему было не все равно — поддерживать ли Бакунина, Ткачева или Лаврова.

Обычно исследователи в качестве весьма убедительной ссылки приводят письмо Тургенева, где он писал, что „остался либералом старого покроя в английском, династическом смысле, человеком, ожидающим реформ только свыше — принципиальным противником революции“. Эти письмо было написано в 1880 году, а в 1882 году он говорил, по свидетельству Лаврова: „Прежде я верил в реформы сверху, но теперь в этом решительно разочаровался; я сам с радостью присоединился бы к движению молодежи, если бы не был так стар и верил в возможность движения снизу“.

Идейные искания Тургенева привели его к противоречию: раньше он верил по крайней мере в реформистский путь, как утверждал он сам в своих высказываниях, теперь он понял его несостоятельность, но и не мог поверить в движение „снизу“, т. е. в возможность поднять крестьянство социалистической пропагандой.

Что же явилось причиной столь резкого отхода Тургенева от своей веры в реформистский путь? Где искать корни этого краха?

Конечно, идейные противоречия позднего Тургенева объясняются историческим развитием революционного движения в России; объективные причины их в том, что разночинский период заканчивался, пролетарский еще не начался. Тургенев не верит в революционность крестьянства и еще слабо угадывает черты новой России в рабочем.

Наконец, собственно события политической жизни России — революционная ситуация 1879—1881 и последовавшая за ней правительственная реакция — существенный момент в генезисе идейных противоречий позднего Тургенева.

Революционная ситуация вновь оживила либеральные надежды Тургенева — он мечтает повлиять на политику правительства путем объединения общественных прогрессивных кругов. Накал общественного мнения, чествование его молодежью, встречи с друзьями-единомышленниками укрепили его веру в необходимость и возможность именно таким путем достичь желаемого. Под впечатлением всего того, что он видел в России, охваченный энтузиазмом, взволнованный столь бурным приемом, оказанным ему в России передовой молодежью, Тургенев думает переселиться в Россию, чтобы возглавить это движение.

После убийства Александра II Тургенев печатает во Франции статью (анонимно) об Александре III. Это был один из первых шагов, предпринятых им по пути, в который он верил. От имени либералов-конституционалистов он выражает новому царю верноподданические чувства. По свидетельству Кропоткина, Тургенев считал своей обязанностью писать царю и „указать

ему на необходимость дать России конституцию"[5]. Это была по сути политическая программа Тургенева — до краха революционной ситуации. Разгул реакции, наступившей после 1 марта 1881 года, окончательно разбил надежды и веру писателя в прежнюю политическую программу. В письмах, дневниках Тургенева растет гнев и боль „при виде всего, что совершается дома".

Реакция, пришедшая на смену еще одной революционной ситуации, погасила и творческий подъем художника, и явилась той существенно значимой почвой, на которой поднялись идейные противоречия позднего Тургенева. Следует учитывать также весь контекст политических симпатий и антипатий писателя, все моменты его идейных колебаний: и его отношение к русскому революционному движению в целом, и сочувствие революционной молодежи, и связи со многими революционерами, многолетнее участие в издании „Вперед!", где печатались статьи по вопросам политической жизни России и Запада, чтение статей Энгельса, принявшего участие в полемике Ткачева и Лаврова, знакомство с революционной литературой (в частности с книгой Степняка-Кравчинского „Подпольная Россия", которая вышла в 1882 году в Италии). В 70-е годы в письмах Тургенева мы находим резкие отзывы о царе, его приближенных; вообще неприятие существующего строя, ненависть к рабству во всех его формах проявились еще в молодости. Мы забываем, наконец, о многих факторах общественного и частного характера, влиявших на политические воззрения Тургенева, например, о том, что „первые уроки политического мышления преподал ему его дядя — декабрист Николай Тургенев; он передал ему сквозь всю жизнь пронесенную ненависть к крепостничеству, свои свободолюбивые идеалы"[6].

Однако было бы неестественно ограничивать политический кругозор Тургенева исключительно рамками русского освободительного движения. Известен интерес Тургенева к национально-освободительным движениям своего времени, глубокое сочувствие народам, борющимся за свою национальную независимость. Роман „Накануне", например, был вдохновлен не только национальным освободительным движением на Балканах, но и возглавленным Гарибальди движением в Италии против австрийского владычества (об этом свидетельствуют письма Тургенева).

Можно предполагать, что изображая отношения Елены и Инсарова, Тургенев учитывал и хорошо известный к тому времени на Западе и в России биографический материал, связанный с личной жизнью Гарибальди.

Работая над романом „Накануне", Тургенев широко пользовался историческими материалами, знакомился со славянскими народными песнями. Известен еще один источник, который, также как и прочие, помогал Тургеневу „входить" в тему. Этот источник — „Путевые заметки" известного путешественника Е. П. Ковалевского[7].

Интерес к национально-освободительным движениям способствовал углублению историзма Тургенева. Чем чаще терпели крах его либеральные иллюзии, тем пристальнее он всматривался в движение снизу как в России, так и за её пределами.

События русско-турецкой войны 1877—1878 гг., борьба балканских славян за свою национальную независимость нашли отражение в эпистолярном и художественном наследии Тургенева. Широко известно его стихотво-

---

[5] Кропоткин, П. А. Записки революционера. М., 1966, с. 375.

[6] Литературное наследство. Т. 76, с. 263.

[7] См. Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л., 1969, с. 235.

рение „Крокет в Виндзоре“ на жестокое подавление восстания болгар 1876 г., запрещенное цензурой, стихи в прозе „Дрозд“, „Памяти Вревской“.

Он приветствовал борющихся сербов и не однажды писал о том, что „за торжество, за победу Сербии готов дать очень многое — будь я моложе, я сам бы туда поехал“[8].

Характеризуя охватившее Россию движение помощи балканским славянам, Тургенев признает его силу, называет явлением „огромным, историческим“. Однако его позиция противостояла славянофильской шумихе вокруг этого вопроса: „освобождая болгар, мы должны руководствоваться не тем фактом, что они христиане, а турки магометане, а тем, что турки их режут и грабят.“

80 писем Тургенева, дошедших до нас, о событиях русско-турецкой войны 1877—1879 гг. свидетельствуют о глубоком патриотическом и интернациональном чувстве писателя. „Днем и ночью я не перестаю думать об этой войне“[9] — таков лейтмотив всех корреспонденций Тургенева этих лет.

Русские революционные народники горячо откликнулись еще в 1875—1876 гг. на начавшуюся борьбу балканских славян; многие уехали добровольцами на фронт в сербскую армию, среди них — Степняк-Кравчинский, Сажин, Клемец, Поливанов. В напряженных поисках путей к социализму передовые люди России, чутко откликаясь на всякий протест против угнетения, с готовностью отдавали свои силы для поддержки всего справедливого, прогрессивного. Эти личности вызывали открытые симпатии Тургенева. Потому что он справедливо усматривал в движении, охватившем Россию, два начала, две тенденции: стремление к бескорыстной помощи балканским славянам со стороны „низов“ русского общества и его прогрессивных элементов и жалкое подобие искренности, видимость сочувствия „верхов“, ибо ясны были цели воюющих государств. Ход военных действий, все более обнаруживающий эти цели: бездарность командования (после третьего неудачного штурма Плевны в 1877г., деморализация в командном составе армии, достигшая высшего предела; Александр II был готов признать кампанию проигранной) — углубляли расхождения Тургенева с позицией официальных правительственных кругов. Его презрение вызывал Черняев — главнокомандующий Моравской армии; он с открытой иронией пишет о торжественной встрече в Москве главнокомандующего русской армией великого князя Николая Николаевича.

„. . .давно я не испытывал такой патриотической скорби“ — пишет Тургенев по поводу неудач русской армии в первые месяцы ведения войны.

И все чаще его мысли обращаются к русским мужичкам. Его терзают „бесчисленные, зияющие раны; из них багровыми потоками льется родная, дорогая кровь. . .“ Его думы обращены к тем, истинным героям — русским и болгарам — на долю которых выпадают не парадные шествия и манифестации, а вся боль, ужас, бедствие войны. Ему дорого это единение народов, потому что ему дорога мысль о свободе, которую несут русские своим братьям, во имя которой поднялась непокоренная Болгария.

Война еще сильнее обнаружила бездну между „верхами“ и „низами“ русского общества, война обнажила русские противоречия — и Тургенев в одном из писем к А. В. Головину (26 сентября, 8, 9, 21 октября 1877 года) пишет: „. . . позвольте мне поставить Вам вопрос, который поднимается теперь со дна души всякого русского человека: какая причина — настоящая, главная — того фиаско наших восточных и военных дел, размеры которого

[8] Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. в 28 т. Письма. Т. 12, кн. 1, с. 11.
[9] Там же, с. 31.

превышают и собственные наши опасения и тайные надежды наших врагов? — Что это все — случайность, более или менее тяжелая, исконное наше неумение на первых порах — или симптом глубокого и коренного недуга? Должен Вам сознаться, что чуть не денно и нощно размышляю об этом вопросе — и ни к какому удовлетворительному результату прийти не могу".

Так события русско-турецкой войны 1877—1878 гг. еще более углубили ненависть Тургенева к официальным правительственным кругам, с одной стороны, с другой — неизбежно столкнули его с вопросом о роли народных масс в истории — и всю свою боль, и все сочувствие свое он отдал простым русским солдатам и болгарскому народу, горячо отстаивающему свою национальную независимость.

Наконец, масштабность национального движения на Балканах, масштабность движения русских „низов" — в поддержку балканских славян — рождали личностей, вызывавших откровенные симпатии Тургенева, постепенно расшатывали веру его в реформистский путь как единственно действенный. Крах революционной ситуации в России не оттолкнул его от движения „снизу" в целом, но окончательно разрушил его веру в прежнюю политическую программу.

Таким образом, идейно-творческие искания Тургенева 70—80-х годов генетически связаны не только с русским освободительным движением, но и с национально-освободительными движениями вообще, современником которых он был, и особенно с событиями на Балканах 1876—1878 гг.

Руско-турската война (1877—1878 г.) в идейно-творческите търсения на И. С. Тургенев

И. И. Величкина

(Резюме)

Статията е посветена на проблема за въздействието, което руско-турската война от 1877—1878 г. оказва върху идейното и художественото развитие на големия руски писател Иван Сергеевич Тургенев. Войната на Балканите поляризира политическия живот в Русия, допринася за отказването на Тургенев от неговите реформистки мечти и задълбочава историзма в неговото творчество. Интересът на Тургенев към националноосвободителните движения на Балканите свидетелствува за дълбокото патриотично и интернационално чувство на писателя.

Der Doppelgänger in der Dichtung Georg Trakls und Asen Razcvetnikovs

Nadežda Andreeva

Das Problem des Doppelgängers im Schaffen Georg Trakls und Asen Razcvetnikovs könnte nur auf Grund der typologischen Gemeinschaft der Prozesse behandelt werden, welche für die deutschsprachige und die bulgarische Literatur in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts charakteristisch sind. Die beiden Dichter sind fast Zeitgenossen, sie sind in einer Zeitspanne von 10 Jahren zur Welt gekommen: Trakl ist im Jahre 1887, Razcvetnikov — im Jahre 1897 geboren. Trakl starb 1914 und konnte also — wenn ihm auch die bulgarische Literatur zugänglich gewesen wäre — die Werke unseres Dichters nicht kennen. Razcvetnikov lebte bis zum Jahre 1951. Aber, obwohl er einige Zeit lang in Wien deutsche Philologie studierte, obwohl er Deutsch gut konnte und einer der hervorragendsten bulgarischen Übersetzer deutscher Literatur war, es gibt keine biographischen Angaben, welche Zeugnis dafür ablegen, daß er die Dichtung Trakls je gelesen hat. Die beiden Dichter haben jeder für sich, abgesehen von den Besonderheiten ihrer Lebenswege und nationaler Zugehörigkeit, erstrangige Vorbilder einer typologisch ähnlichen Kunst geschaffen, Gedichte, welche die wichtigsten Grundzüge der Moderne aufweisen. Sie litten an ihrer trübseligen Kindheit und freudlosen Jugend, fanden nie die ersehnte Gegenliebe, wurden von der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit und Geistesarmut zermalmt, vom Bösen dieser Welt gebrochen. Dabei lebten sie mit den Visionen jener mytologischen Welt, die uns die europäische Kulturtradition hinterlassen hat und durch verwandte Gestalten — Ophelia und Don Quichotte, Christus und die Jungfrau Maria, Kaspar Hauser und Giovanni Pappini — gelangten zu einem verwandten Ausdruck ihrer erlittenen Lebenserfahrungen. In ihrem dichterischen Werk kamen ästhetische Tendenzen der europäischen Literatur jener Periode zum Vorschein: das Streben nach vollständiger Metaphorisierung der Wirklichkeit, nach grenzenloser Erweiterung und Intensivierung der künstlerischen Expressivität, nach Stilisierung und Abstrahierung der Form. Die Erforschung all dieser Problematik aber fällt aus dem Rahmen eines Vortrags[1]. Die Aufgabe des vorliegenden Beitrags ist bescheidener und beschränkter: er soll den Versuch machen, die Entstehung, Entwicklung und Vollgestaltung der Idee vom Doppelgänger im Schaffen der beiden Dichter zu verfolgen, die Gemeinzüge und Unterschiede ihrer ästhetischen Verwir-

[1] Der vorliegende Artikel bietet den erweiterten Text eines Vortrags, verlesen auf der Konferenz bulgarischer und BRD-Wissenschaftler zum Thema „Bulgarien und die europäische Kultur, Sofia, Oktober 1984.

klichung aufzuzeigen. Die Unterschiede hängen dabei in höherem Grade mit der persönlichen Charakteristik der Schriftsteller und der nationalen Eigenart ihrer geistigen Bildung zusammen, während die Gemeinzüge wesentliche Elemente der typologischen Einheit europäischen Geisteslebens aufdecken.

Die Gestalt des Doppelgängers in der Dichtung Georg Trakls soll nicht als psychopathologische Erscheinung analysiert werden, wenn uns auch die Krankheit und der Tod des Dichters gewissermaßen dazu berechtigen. Diese Gestalt ist ein Ergebnis schöpferischen Ringens, das in der Weltliteratur von jeher bekannt ist. Sie verkörpert Trakls Verhältnis zur Welt und zum eigenen Schicksal. Nur wenn man von diesem Standpunkt ausgeht, wird es möglich sein, das Phänomen als Tatsache der österreichischen Literatur einerseits und als Problem der vergleichenden Literaturgeschichte andererseits zu erforschen.

Der Doppelgänger ist in der Dichtung Georg Trakls vom Anfang bis zum Ende zugegen. Er erscheint noch in den frühen Gedichten („Unterwegs") und verläßt nicht Trakls dichterische Welt bis zu den letzten, ahnungsvollen Visionen bei Grodek. Seine Gestalt erhält mit den Jahren mannigfaltige Umrisse, einen reicheren und schwer deutbaren metaphorischen Inhalt. Die Entwicklung des Doppelgängers in den Gedichten stellt eine Parallele zum Innenleben des Dichters dar. Die erste Stufe dieser Entwicklung ist das vage Gefühl des Künstlers, daß in seiner Seele Bilder und Vorstellungen auftauchen, die ihn die eigene Persönlichkeit als etwas Fremdes wahrnehmen lassen. Dabei „erinnern" die Bilder, welche in der Dichtung Gestalt gewinnen, an das eigene Ich, existieren aber selbständig — eine prälogische Erfahrung, die dem Schlafzustand und dem Träumen verwandt ist:

> Meine Seele schauert erinnerungsvoll
> Als ob sie in allem sich wiederfände („Drei Träume")

oder:

> Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn,
> Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns. („Abendlied")

Dieses Sich-selbst-finden in der Umwelt oder in den dunklen Tiefen der Erinnerung verschärft sich in einzelnen Gedichten. Es führt zur wachsenden Entfremdung des zweiten Ichs und auf diese Weise zur poetischen Gestaltung des Doppelgängers. Die Persönlichkeit des Dichters zerfällt in zwei, aber auch in mehrere Gestalten; eine jede wird durch Eigenschaften gekennzeichnet, die für das Schicksal Trakls charakteristisch sind: die Einsamkeit, die Abgeschiedenheit von der Welt, das Versinken in eine andere, selbstgeschaffene Wirklichkeit. So erscheint der Doppelgänger als „der Fremde" und „der Wanderer", als „der Mönch" und „der Sohn des Pan" als „weißer Magier". „Der Fremde" wandert allein durch die „schwarze Novemberzerstörung" der Welt, er ist der Sohn, der als bleicher Engel ins leere Haus seiner Väter tritt, „der Schlafende", der von traurigen Pilgerschaften zurückkehrt („Helian").
Sein Gegenteil ist „der heilige Bruder" oder „der Knabe":

> Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung
> Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
> Wo vordem der heilige Bruder gegangen. („Helian")

oder:

> Immer folgt dem Wanderer die dunkle Gestalt der Kühle
> . . . . . .

Über knöchernen Steg, die hyazinthene Stimme des Knaben,
Leise sagend die vergessene Legende des Walds,
Sanfter ein Krankes nun die wilde Klage des Bruders. („Am Mönchsberg")

Es wird oft auf zwei Eigentümlichkeiten der Dichtung Trakls hingewiesen: ihre inhaltliche Gleichheit, welche den Eindruck hervorruft, sie bestehe aus endlosen Varianten eines einzigen Gedichts, und ihre tiefe Verbundenheit mit den Mythen, der Moral und der Lebensweise der christlichen Religion. Das zweite Moment erklärt die häufige Bezeichnung des Doppelgängers als „Engel", „Mönch", „Novize". Trakl lebte mit der Mythenwelt vergangener Zeiten. Sein Gemütsleben wurde noch von Kindheit auf durch die christliche Lehre der Entsagung und der heilbringenden Kraft des Leidens geprägt. Als Jüngling lernte er die Mythologie der Antike kennen und sie färbte in ihrer Art seine poetische Wirklichkeit. Er fühlte sich von den späten Mythen des Dionysos und Pan besonders angezogen — der Götter der sinnlichen Freude und der unterirdischen Kräfte, der befruchtenden Leidenschaft und des selbstzerstörenden Rausches. Die Doppelgänger — „der Mönch" bzw. „der Novize" und „der Sohn des Pan" — hängen oft mit Bildern einer vorübergegangenen, niewiederkehrenden goldenen Zeit zusammen. Dieses verlorene Paradies wird einmal mittelalterlich-christlich gefärbt,

O ihr Zeiten der Stille und goldener Herbste,
Da wir friedliche Mönche die purpurne Traube gekeltert;
Und rings erglänzten Hügel und Wald.
O, ihr Jagden und Schlösser; Ruh des Abends,
Da in seiner Kammer der Mensch Gerechtes sann,
In stummem Gebet um Gottes lebendiges Haupt rang. („Abendländisches Lied")

ein anderes Mal ist es vom Duft der Südsee durchtränkt, von heidnischen Tänzen und dionysischer Raserei erfüllt, die wie Traumbilder verschwinden vor einer neuen Wirklichkeit, deren Attribut der Asphalt ist:

Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
Die Frauen wiegen die Hüfte in Schlinggewächsen und Feuerblumen
Wenn das Meer singt. O, unser verlorenes Paradies.
. . . . . .
Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft. („Psalm")

Der Doppelgänger als Feind — eine von allen Sinnen schmerzhaft vorausempfundene, schleichende Gefahr — erscheint noch in der frühen Lyrik Georg Trakls. Schon da nimmt er die Gestalt eines Mörders an. Das ist ein wichtiges Moment in der Entwicklung der Idee vom Doppelgänger, ein Mittelpunkt, um den die Vorstellungen vom „Dämon", dem „Komödianten", „Toten", „Mondenen", dem „schwarzen Engel" herumkreisen. Der Mörder als ein zweites Ich, als Bruder-Kain, begegnet uns noch im Gedicht „Das Grauen":

Aus eines Spiegels trügerischer Leere
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre
Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!
. . . . . .

Sehr leise rauscht die samtene Portiere,
Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,
Da bin mit meinem Mörder ich allein.

Der unsichtbare Feind lacht höhnend über alles, was dem Menschen teuer und heilig ist:

Und steht vor uns ein fremder Feind,
der höhnt, worum wir sterbend ringen. („Gesang zur Nacht")

Er ist bald „Dämon" („Gesang zur Nacht"), bald „Komödiant", der „gezwungen und voll Verzweiflung" „seine Rolle spricht" in dem heldenlosen Trauerspiel der Menschheit („Confiteor"). Totengesichter mitten im Frühling („Heiterer Frühling"), Schatten in den blühenden Gesträuchen („Trübsinn"), der „tote Bruder" („Psalm") und „der Frühverstorbene" („An einen Frühverstorbenen") sind andere Verwandlungen derselben Gestalt.

Trotz dieses ständigen Wechsels der Vorstellungen besitzt der Doppelgänger Trakls zwei konstante kennzeichnende Eigenschaften: er ist entweder Mörder oder Opfer oder beides zugleich. Das Opfer kommt öfter in den späteren Gedichten vor und verkörpert sich in Phantasiegestalten (der Knabe Elis, Helian, Sebastian), aber auch in wirklichen Persönlichkeiten (Kaspar Hauser[2]). Der Mörder und das Opfer sind zwei Seiten eines und desselben von Gott verdammten, von der Gesellschaft verurteilten, unrettbar verlorenen menschlichen Wesens. Der Doppelgänger — Opfer geht wissend seinem unausweichlichen Ende entgegen. Er hofft auf nichts: er ist schuldig. Das Schuldbewußtsein steht im Kern von Trakls Dichtung. Jeder Versuch einer Auslegung soll von diesem ebenso persönlichen wie sozialbedingten Moment ausgehen. Warum schuldig? Weil er „der Wahrheit nachsinnen" konnte, weil er „in den Augenblicken totenähnlichen Seins" erwachend „die Bitternis der Welt" fühlte, weil er — „halbgeboren", „ungeboren", „spätgeboren" — „Enkel" war. Dieser Gedankenkreis ist uns nicht nur von der Dichtung, sondern auch von biographischen Quellen bekannt.[3] Der einzige Ausweg ist die schöpferische Tätigkeit. Durch die Poesie allein wird der „halbgeborene" bis zum Ende geboren, wird der Künstler zur Vollendung gelangen und der ewig Verfolgte von der Schuld freigesprochen werden. Kurz vor dem Tode aber begreift der Dichter, daß auch das künstlerische Schaffen eine nur unvollkommene, halbwirkende Sühne ist. Vor der Abreise an die Front hat Trakl seinem Freund Ludwig von Ficker auf ein Blatt Papier folgende Worte geschrieben: „Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne" (Aphorismus 2). Es gibt Dichter, die ein langes Leben brauchen, um zur letzten Erkenntnis zu gelangen, die ihnen vom Schicksal beschieden ist. Georg Trakl war nur 27 Jahre alt, als er vom Leben schied. Unter Dornenbogen erklomm er den mitternächtigen Gipfel seiner letzten Erkenntnis und plötzlich erwachend schrieb: „Alle Menschen sind der Liebe wert. . . Das Gedicht eine unvollkommene

---

[2] Kaspar Hauser, geb. angeblich 30. IV. 1812, gestorben 17. XII. 1833; ein Findelkind rätselhafter Herkuft. Bei der gerichtlichen Vernehmung nannte er sich Kaspar Hauser und erzählte, er habe allein in einem dunklen Raum gesessen, solange er denken könne. Der Fall wurde durch Zeitungsaufsätze und Druckschriften weithin bekannt. Er ist an einer tödlichen Stichwunde in der Brust gestorben. Der Vorgang hat sich nur wenig aufhellen lassen. K. H. wurde als Beispiel für Aufwachsen unter völliger Isolierung genommen. (Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden. Bd. 8. Wiesbaden 1969).

[3] S. L i m b s c h, H. Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg 1959; s. die Antwort von Karl Kraus, dem Trakl seinen „Psalm" zugeeignet hat. F ü h m a n n, F, Gedanken zu Georg Trakls Gedicht. Leipzig 1981, 59—60.

Sühne". Sein Doppelgänger heißt nun einfach „Bruder". Sie schreiten zusammen, versöhnt und geläutert, „gen Mitternacht"[4] und sterben zusammen bei Grodek.

Der bulgarische Dichter Asen Razcvetnikov (1897—1951) hat einen anderen Lebensweg. Biographische Ähnlichkeiten zwischen ihm und Trakl zu suchen wäre unangemessen und ergebnislos. Ihre Neigung, den tragischen Zwiespalt des Innenlebens durch die Gestalt eines Doppelgängers auszudrücken, ist vor allem auf die geistige Atmosphäre einer „Grenzepoche" und auf die Ästhetik der modernen europäischen Literatur zurückzuführen. Sie sind enger mit ihrer Zeit verbunden als andere Schriftsteller, die das laut und oft deklarieren. Die stärkere soziale Prägung bei Razcvetnikov einerseits, die größere Verschlossenheit in sich selbst und die Neigung zur religiösen Metaphorik bei Trakl andererseits, trennen die beiden Dichter nicht ab, sondern schließen sie noch überzeugender in den breiten Kreis der Moderne ein. Ihr Werk berührt sich wechselseitig sowohl durch die christliche Färbung des sozialen Protestes Razcvetnikovs als auch durch die gesellschaftskritischen Momente in der philosophischen und persönlichen Lyrik Trakls.

Der Zwiespalt beginnt bei Razcvetnikov noch mit den ersten Anzeichen schöpferischen Reifens, längst vor dem Erscheinen der Gedichtsammlung „Doppelgänger". Seine ersten, von den Ideen der proletarischen Revolution angeregten Gedichte sind eintönig und deklarativ. Das erschütterndste Erlebnis seiner Jugend — der antifaschistische Septemberaufstand 1923 — hat diese Einigkeit gespalten und die elementaren, deklarativen Töne gedämpft. Der Bruderkrieg zerriß seine Seele und schlug ihr eine unheilbare Wunde. Die schönsten Gedichte der Sammlung „Жертвени клади" („Opferscheiterhaufen") mit ihrer baladenhaften Melodik und kaum zu spürenden Berührung der christlichen Mythe bezeugen den Anfang des Dramas. Gleichzeitig tragen sie schon die Kennzeichen der künstlerischen Individualität, die Elemente jener einmaligen Poetik, die später Razcvetnikovs Stil ganannt wurde. Hier sind auch die psychologischen und die ästhetischen Voraussetzungen des Doppelgängers zu suchen. Nicht nur als abstrakte Veranlagung, sondern auch als erster Versuch einer poetischen Gestaltung. Christus als Doppelgänger des Dichters erscheint nicht zum ersten Mal in dem erwähnten Gedichtzyklus von 1927. In dem Gedicht „Предтечи" („Vorläufer") vom Jahre 1918 wohnt er dem Erschießen der aufständischen Soldaten bei; sein Schatten läßt „den schwarzen Priester" „erschrocken zurücktreten" und die Soldaten, die geschossen haben, „sich duckend" verschwinden. Das ist es, das zweite Ich des Dichters, das vor Schmerzen stöhnt in dieser „тиха нощ на лунните измами", vor deren richtendem Blick die Kirche und der Staat erbeben und deren einzige Macht die Liebe ist:

И бледния Христос едничек само
целуна тих заринатата яма
и капчиците кръв по белий сняг.

Die Spaltung in mythischen Gestalten kommt auch in dem herrlichen Gedicht „Затвор" („Gefängnis") zum Vorschein (entstanden 1924—1926). Hier verkörpert sich Razcvetnikovs zweites, wahres Ich in einer Folklore-Gestalt, dem neunten Bruder (деветият брат), der das Wasser der Heilung (живата вода) bringt. Also noch vor dem Jahre 1927 läßt sich die Gestalt des Doppelgängers in der Dichtung Razcvetnikovs durch zwei ihrer prägnantesten Cha-

[4] Es wird das Gedicht „Untergang" paraphrasiert:
Unter Dornenbogen
O mein Bruder, klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

rakterzüge erkennen: die Liebe und das Mitleid (Christus) und der Zauber der Volksmythe (der neunte Bruder).

Selbstverständlich kann das Bild des Doppelgängers im Schaffen eines Schriftstellers erscheinen, ohne mit diesem Namen bezeichnet zu werden. Wie das z. B. am häufigsten in der Lyrik Georg Trakls der Fall ist. Asen Razcvetnikov aber hat eine selbständige Gedichtsammlung geschrieben, die so betitelt ist. Sie ist im Jahre 1927 erschienen und wird von den meisten Kritikern als Wendepunkt in der schöpferischen Entwicklung des Dichters betrachtet. Wie ich aufzuzeigen versucht habe, ist diese Sammlung das natürliche Ergebnis eines Werdeganges, der noch vor „Жертвени клади" begonnen hat. Anderseits ist es aber wahr, daß sich die Gestalt des Doppelgängers vollständig erst in diesem poetischen Zyklus konkretisiert: zuerst noch von literarischen Anklängen begleitet — als Don Quichotte — dann aber als Razcwetnikov selbst.

Der Doppelgänger Don Quichotte besitzt die Charakterzüge Christi und die des neunten Bruders; er ist voll Menschenliebe und hat sein Leben lang von Heldentaten geträumt („мечтал за подвиг цял живот"). In dem neunten Gedicht der Sammlung ist er mit dem Gottessohn identisch: seine Schwäche ist die Naivität, seine Stärke — die Fähigkeit zu vergeben statt zu rächen. Das Schicksaal des Dichters im allgemeinen findet dadurch eins seiner schönsten und ewigdauernden Symbole:

търговците, що ги изгони ти срамно,
изгониха днеска пък тебе из храма.

Die andere Seite der Gestalt ist „der Krieger", der „Ritter", für den die Sehnsucht nach Selbstaufopferung für das Gute „eine Leuchte in der Nacht" ist („светилник запален в нощта"). Das Böse kommt jetzt nicht von seiten der „Feinde", der Krämer im Gottestempel, sondern von den Menschen, für die er in den Krieg gezogen ist: den kräftigen Dienern, die er befreien wollte, die aber:

не мислете, че са туй шеги —
били с пръчки, били с хулна реч,
счупили му сребърния меч,
счупили му златното сърце.

Sowohl Christus als auch Don Quichotte als Doppelgänger des Dichters sind keine passiven Persönlichkeiten. Der eine peitscht die Krämer aus dem Tempel hinaus, der andere schlägt sich um die Befreiung „der armen Diener". Die beiden wissen aber nicht, wie vergeblich und nutzlos jede Heldentat ist, „че има забава, но няма забрава" und daß „люта отрова в цветните чашки е турена". Das Ende ist das Kreuz, an dem der von allen vergessene Jesus schweigend stirbt („Ти, който забравен на кръста мълчиш") und „кръвта по разбития шлем и желязната пазва" des armen Hidalgos. Die ersten elf Gedichte der Sammlung sind voller Anklänge an aktuelle politische Ereignisse: den Streit zwischen Deutschland und Frankreich, der niedergeschlagene Aufruhr in Marokko, die noch blutenden Wunden Bulgariens vom Septemberaufstand. Auf dieser Erde

зъл хищник, що стръвно в простора се вие
и носи гора от бесилки, ножове и змии

wandert der ritterliche Doppelgänger Razcvetnikovs „безсърдечно осмян и премазан", und in der endlosen Finsternis über dem Heimatland

И в мрака, безкрайно дълбок,
издига се вопъл сподавен:
„Тук има ли някъде бог?“

leuchtet seine strahlende Jesus-Seele.

Die letzten drei Gedichte der Sammlung erzählen, ohne literarische oder religiös-mythische Anklänge, von der tragischen Unversöhnlichkeit der beiden verfeindeten Teile der gespaltenen Persönlichkeit. Der Dichter und sein Doppelgänger stehen sich einander gegenüber. Der Mensch, der in der ersten Person Singular spricht, das Ich, ist der Mörder. Der Doppelgänger, Razcvetnikov genannt, ist das Opfer bzw. der Selbsmörder. Zwei Seiten der menschlichen Natur werden in Übereinstimmung mit bekannten philosophischen Grundsätzen der modernen Kunst interpretiert: jener „Teil“ des Menschen, der seiner realen Existenz vollbewußt ist, der nach den „Regeln“ der Wirklichkeit lebt und handelt („Аз съм честен човек, аз съм умен и много почитан“), ist eigentlich der unwürdige, nach den Gesetzen dieser Welt gebildete Teil; er hat nicht einmal einen Namen, er ist einfach „Ich“, ohne Individualität:

Ний всичките хора, които сме малки, жестоки чудовища,
залегнали в дупки и плюшени, меки леговища,
ний всичките хора сме мънични живи бутончета,
а наште сърца — пирометри, а наште душици — балончета.

Der andere Teil, der Doppelgänger, heißt Razcvetnikov. Er ist das Wesen des Menschen: ihm sind Tugend und schöpferische Kraft eigen. Er leidet, denn er allein ist des wahren Leidens fähig; er denkt, denn er allein kennt den Drang nach Erkenntnis:

Вечер така ми говореше двойникът:
. . . . . .
Чужд съм на хората, чужд съм на всичките,
стигат ме само липите и птичките.
Мойто чело е от мисъл навъсено,
мойто сърце е от болка разкъсано.

Sein trauriges Los ist die Einsamkeit und der Wille zum Selbstaufopfern für die Rettung anderer:

И когато в среднощ някой викна за помощ на двора,
той се вдигна и бутна крилата на моя прозорец.

Er ist dazu berufen, die Schlafenden aufzuwecken, Weisheit und Schönheit zu verbreiten:

Нявга във презнощ задушна и горестна,
аз ще разтворя със удар прозореца:
ставайте хора, дълбоко задрямали,
долу в земята, във избите каменни,
ида и нося ви тайни разгатнати,
нося ви синьо небе във душата си.

Der Doppelgänger, die wahre Hälfte des Menschen, hat einen schweren Ausweg — den Selbstmord. Die Welt, in der der Satan „върти своите съскащи змии-трансмисии“, in der die Leute schlummern, „слепи от своите сънища“, diese trostlose und öde Welt hält ihn für „луд и пиян“ („verrückt und betrunken“). Die Selbstvernichtung ist aber nicht die einzige Gefahr für ihn. Er fällt auch der eigenen zweiten Natur, dem namenlosen „Ich“ zum Opfer. Das drei-

zehnte Gedicht deckt das Geheimnis des gräßlichen Mordes auf. Sachlich und klar erzählt es von „dem klugen und geehrten Menschen", der „glücklich lebt", nachdem er seine Seele getötet hat. Der später hinzugefügte Epilog ist eine Beichte: man kann seinen Doppelgänger hassen, aber nicht töten. Er wird im Blute des Dichters geboren „тъй както призрак в езерото синьо" und wird lächelnd seinen steilen Weg stets kreuzen.

Der Doppelgänger in der Lyrik Georg Trakls ist nicht so klar umrissen und so deutlich konkretisiert. Seine Gestalt ist wechselnd, fließend, allgegenwärtig. Am häufigsten hat er den entgegengesetzten Sinn: er ist der Mörder und das „Ich" ist das Opfer. Im Laufe der Jahre vervielfacht sich seine Gestalt — es entstehen mehrere Doppelgänger, die einzelne, wenn auch verwandte Züge des Dichters besitzen. Letzten Endes wird der Doppelgänger einfach „Bruder" genannt. Diese Versöhnung mit sich selbst und der Welt, die in den Worten Trakls „Alle Menschen sind der Liebe wert" unmittelbar vor dem Tode zum Ausdruck kommt, dauert nur einen kurzen Augenblick, dem das Nichts folgt. Bei Razcvetnikov vollzieht sich die Klärung langsamer und dauert länger. Ihr Weg geht durch die Scheiterhaufen des Aufstandes, durch den vergeblichen Versuch, den Doppelgänger zu töten, bis zu den Bergabenden des Geistes und den einfachen Liedern von der Liebe und vom Mitleid. Sein Doppelgänger hat mehrere gemeinsame Züge mit dem Trakls. Im Kern der Metapher steht die Gegenüberstellung von Mörder und Opfer; sie konkretisiert sich durch bekannte literarische, religiöse oder mythische Gestalten. Später verliert der Doppelgänger bei Razcvetnikov, genauso wie bei Trakl, immer mehr an Konkretheit und „multipliziert sich" in verschiedenen Bildern mit verwandten Charakterzügen, welche wesentliche Momente im Schicksal des Dichters ausdrücken: wie z. B. in der Wolke und dem Wanderer, in der Sonnenblume und der Agave, im Gelehrten und dem Königskinde.

Die typologische Verwandtschaft in der Lyrik der beiden Dichter offenbart sich aber nicht nur durch die äußeren Ähnlichkeiten, sondern auch durch den sinnbildlichen Inhalt der Doppelgänger. Die metaphorische Grundlage ist die gleiche: sie betrifft die Spaltung der Persönlichkeit in Schein und Wesen, in Gebundensein mit der Wirklichkeit und Unabhängigkeit davon, in praktischer Vernünftigkeit und schöpferischer Selbstaufopferung. Das Wesentliche, das Freie und das Schöpferische sind ständig vom „Mörder" bedroht, dessen Bild aus den entgegengesetzten Eigenschaften zusammengestellt ist. Der Konflikt findet eine Lösung in der Menschenliebe und im Glauben an die Unvergänglichkeit der Kunst; das sittliche Prinzip jedoch übertrifft das künstlerische. Also bietet die inhaltliche Seite des Doppelgänger-Problems Möglichkeiten, die typologische Gemeinschaft der Lyrik zweier Dichter zu erforschen, die unabhängig voneinander in bulgarischer und deutscher Sprache geschaffen haben und deren Werke einen bedeutenden Teil der gesamteuropäischen Literaturprozesse im 20 Jh. bilden.

Двойникът в поезията на Георг Тракл и Асен Разцветников

Надежда Андреева

(Р е з ю м е)

Проблемът за двойника в творчеството на Георг Тракл и Асен Разцветников се разглежда въз основа на типологическата общност в литературните процеси, развиващи се в Австрия и България през първата половина на нашия век. Двамата поети са почти съвременници — те се раждат само с десет години разлика: Тракл през 1887 г., Разцветников — през 1897 г. Тракл умира през 1914 г. и следователно не би могъл да познава — дори и ако е имал достъп до българската литература — още несътворените стихове на своя български събрат. Разцветников живее до 1951 г. Но макар да е следвал за кратко време във Виена, макар да е знаел добре немски език и досега да е един от най-изтъкнатите български преводачи на немска литература, той не е оставил свидетелства за това, че някога е общувал с поезията на Георг Тракл. И двамата независимо от особеностите на житейските си пътища и национално-историческата си обвързаност създават блестящи образци на съвременно европейско изкуство, стихове, съдържащи основни черти на „модерното". Те живеят с митологическия свят, наследен от европейската културна традиция, и чрез образите на Офелия и Дон Кихот, Христос и Богородица, Каспар Хаузер и Джовани Папини дават сроден израз на дълбоко изстраданото си духовно развитие. Предлаганата статия прави опит да проследи формирането, развитието и завършека на идеята за двойника в творчеството на двамата поети, да посочи общите черти и различията в нейното художествено изразяване.

Двойниците на Георг Тракл и Асен Разцветников имат твърде много родствени черти. Същината на образа се изгражда от противопоставянето между убиец и жертва, а неговото конкретизиране се осъществява чрез познати литературни или религиозни образи. В покъсното творчество и на двамата поети двойникът загубва индивидуалните си очертания и се „размножава" в художествени образи с общи черти, изразяващи съществени моменти от тяхната съдба. Много по-силна е обаче типологическата връзка, намираща израз не във външната прилика, а в тълкуването на смисловите значения, носени от двойниците. Тези значения могат да се обобщят така: раздвояването на личността на същност и привидност, на обвързаност с действителността и независимост от нея, на практична разумност и свободна творческа изява. Съзнателният стремеж за освобождаване от емпиричеcката принуда и творческият порив са непрестанно преследвани от „убиеца". И у двамата поети този сблъсък намира разрешение в любовта към хората, в безкрайната милост към всяко страдание и вярата в непреходността на изкуството. Така проблемът за двойника, макар и изследван само по отношение на неговото съдържание, дава възможност да се разкрие типологическата им общност.

Поетиката на немския експресионизъм и българската поезия от 20-те години. Общи тенденции и мотиви

Едвин Сугарев

Би ли могло и до каква степен да се говори за експресионизъм в българската поезия след Първата световна война? Това е твърде сложен и труден въпрос, чийто отговор едва ли може да бъде еднозначен. В никакъв случай тук не става дума за осъзната естетическа програма и обща идейна насоченост у една сплотена група творци, което изискват понятия като „школа", „течение". По-скоро имаме налице жаден афинитет, отворен за всичко ново и авангардно в западната литература, както и желанието да бъде радикално преодоляна наследената отпреди войните естетическа традиция, да бъде издигната поезията до форми, адекватни на чувстването и светоусещането на модерния човек, да бъде разчупен остарелия, самозадоволяващ се шаблон на късния символизъм и да се отреагира на проблемите и събитията на съвременността. Следователно става дума за една последна проекция на модернизма в българската литература с неопределен, динамичен и *преходен* характер, чрез която се реализира връзката между модернистичното и авангардното изкуство[1]. За разлика от автори като Чавдар Мутафов например, у които модернистичното е преди всичко формален критерий, белег на естетическо несъгласие както с реалистичната традиция, така и с резултатите от развитието на предвоенния модернизъм. Това, че тогава тези опити са били възприемани като „експресионистични", се дължи най-вече на организиращата и духовно привличащата роля на Гео Милев, който единствен от всички теоретично разглежда поетиката на постсимволистичния модернизъм, и то именно в експресионистичен дух. Неговото пряко влияние върху автори като Марангозов, Ламар и Марко Бунин е несъмнено; но също така несъмнено е, че той изгражда своята поетика не само въз основа на асимилирания от експресионизма опит. Неговата творческа еволюция започва именно под влиянието на символизма — в лицето на Маларме, Демел и Метерлинк, и едва по-късно, под влияние на Верхарн, немския експресионизъм, Маяковски и Блок, твърдо отстояваната концепция „изкуство за изкуството" започва

[1] В контекста на това изследване „модернистично" и „авангардно" не се употребяват като синоними. „Авангардно" наричам изкуството, което е способно да поеме конкретни и актуални спрямо съвременността нравствено-етични и социално-политически ангажименти, като същевременно използва всичко перспективно от формалните и естетическите постижения на модернизма и само се стреми към такива, преодолявайки нормативите на традиционното изкуство.

да ерозира. Така че, ако се говори за влияния (те са многостранни и разнообразни), редом с експресионистичното върху поетичния модернизъм след Първата световна война влияят още и авангардната руска поезия най-вече Маяковски (при Гео Милев и особено при Ламар), но също и Блок, и Есенин (напр. в „Хулигански елегии" на Марангозов не е трудно да се долови духът на „Москва кабацкая"), Верхарн, руският имажинизъм и др.

Но да се търсят „влияния" и да се фиксират „школи" не е единствената възможна гледна точка. Подобен род художествени явления произтичат от обективни, социално-исторически закономерности, а не от субективните настроения и пристрастия към едно или друго течение. Самият експресионизъм възниква (като развиващо се, експериментаторско и стилово неединно течение) именно, за да отговори на обективните изисквания на своята епоха. Социално-политическата обстановка у нас е сходна с тази в Германия (макар и не с толкова остри противоречия) и затова изисква и *сходна естетическа реакция*. Затова неслучайно Гео Милев, който много добре е познавал целия западноевропейски модернизъм, се ориентира предимно към експресионизма. За него, както и за редица други поети от тази епоха, тази ориентация е трамплин за разчупване на субективистическата затвореност и абстрактната незаангажираност на наследената от миналото поетика. Именно във и чрез тази динамична естетическа система се осъществи сблъсъка между старото и новото в поетичното мислене — тя послужи като мост от декаданса към авангарда. Така че за експресионистичните тенденции в българската поезия трябва да се мисли като за *преходен* момент, в който субективизмът и индивидуализмът достигат най-високи степени и *същевременно* се рушат от нарасналото съзнание за необходимостта от ангажимент към социалните и политическите събития на епохата. В българската литература този момент е твърде кратък — само в няколко десетки стихотворения се разкриват чертите на експресионистичното светоусещане, като при това само тези на Гео Милев са на достатъчно високо художествено ниво. Но той е и твърде съществен — тъй като ни разкрива една страна от онзи същностен *естетически прелом*, който се извърши в българската поезия през 20-те години и към който принадлежат и книги като „Пролетен вятър" на Фурнаджиев и „Прозорец" на Далчев. Този процес фиксира един друг път, по който, редом със социалната лирика на Смирненски, българската поезия си възвърна виталността, сетивността и нравствения и социален ангажимент към човека и човечеството. Плод не толкова на преки рецепционни взаимодействия, колкото на сходен социално-политически и психологически климат, този процес ориентира творческата личност към една поетика, изпълнена с болезнен вътрешен драматизъм, с космично извисена и митологично наситена образност, представляваща дуалистично единство от крайно напрегнати и противоречиви сили. Чрез нея се допълва картината на една максимално интензивна и преломна епоха, която както в Германия, така и в България изисква, за да бъде художествено въплътена, една естетика на максималния израз.

„Алогични бомби минират традиционния академичен строеж на изречението, буржоазната езикова архитектоника: ритмиката, мелодиката, метафориката се олюляват. . ."[2] Тези думи на Бехер обобщават резултатите на експресионистичната революция в областта на формата. Класическите четиристишия се разпадат, синтаксисът бива отменен, метафориката гради грандиозни мозайки от отломките на срутената хармония, езикът става „подивяло чудовище с хиляди езици"[3] (по думите на Вилхелм Клем), думата става „го-

[2] Becher, J. R. — Die Literatur, 1, 1923/24, No 26, S. 91.

[3] Klemm, W. Die Sprache. — In: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Wiesbaden, 1962, S. 21.

рящ ездач през ландшафта на тихите мисли“[4] (Иван Гол), една несдържана от нищо емоционалност изригва от стиха, поетът твори, подобно на Рембо, в състояние на перманентна еуфория: „Бунт! Изказ! Мисия! Изхабени периоди се пръскат. Освобождение без мярка. Всички елементи ликуват. Фанатично унищожение. Наводнение, пожар, лавини. Мозайка от лудост, прокълнатост, гърч и вяра. Потопът. Райовете. О, калейдоскоп!“[5] Законите на физиката и логиката също не важат в неевклидовата поетична вселена — поетът „твори в една надредна реалност, в един свят, където снежинката пада с гръм на земята, лавината пада безшумно“[6] (Франц Верфел). И то твори не как да е, а „само в хипертрофии“ (Рудолф Леонхард).

Така поетичният експресионизъм дава израз на една естетически цялостна поетика, чийто основен тон е викът и чиито основни закони са динамиката, контрастите, интензивността, симултанният сблъсък между явленията, свободните преходи между всички нива на чувството и мисълта и необичайно комбинираната, хиперболизирана и деформирана образност. Поезията на Гео Милев и в по-малка степен ранната лирика на Марангозов, Ламар и в някои отношения на Фурнаджиев са формално и духовно близки до такъв екстатичен тип поетика. Въпросът за формите и методите на поетичния израз обаче не изчерпва явлението. Важно е да се разбере и *какво цели* тази естетическа система, какъв е нейният идеен и морално-етичен контекст, към какви теми и мотиви се насочва.

Какво цели експресионизмът? Експресионизмът се стреми да предаде света не такъв, какъвто е, а какъвто се пречупва в съзнанието на твореца, да изрази отношението на субекта към него, да отрази не предметите, а движението, процеса, в който те участват, „ставането на нещата“[7] — пише Розалия Ликова и с това определя естетическите цели на течението. Според Надежда Андреева „Раждането на асоциациите изисква напрежение на цялата човешка природа и раздвижва дълбоко вътрешния, духовния живот. А такова раздвижване — до дъно, без милост и пощада — е крайна цел на експресионистите, декларирана от тях като смисъл на всяко изкуство.“[8] Това определение ни насочва към психологическите цели на експресионизма. Едгар Лонер определя социалните предпоставки на експресионистичната лирика по следния начин: „До експресионизма лириката се е движила само по височините: високи мисли, благородни чувства, чисти страсти. Сега обаче се спускат в низините, в низините на изтерзаната и отчаяна човешка душа, един разломен на късове свят.“[9]

Експресионизмът всъщност започна оттам, откъдето свърши символизмът — от мрачната изолация на личността, от безизходно затворения кръг на „аз“-а. Но чувството на отчуждение и самота в ранния експресионизъм няма нищо общо с „кулата от слонова кост“ на символистите. То е породено не от съзнателно дистанциране от грозното и пошлото в живота, а от крайно

---

[4] Goll, Iw. Versuch einer neuen Poetik. — In: Pörtner, P. Literatur-Revolution 1910—1925. Bd. 1. Darmstadt, 1960, S. 257.

[5] Becher, J. R. Aus meiner Sprache. — In: Pörtner, P. Op. cit., S. 203.

[6] Werfel, Fr. Ein Brief. — Die Aktion, 1917, S. 152.

[7] Ликова, Р. Естетическият прелом в поезията на 20-те години. С., 1978, с. 246.

[8] Андреева, Н. Поезията на немския експресионизъм. С., 1983, 19—20.

[9] Loner, E. Die Lyrik des Expressionismus. — In: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956, S. 58. Думите на Лонер не конкретизират *целите* в социален и етичен смисъл, които са твърде разнообразни и могат да се градират от абстрактния пацифизъм до прекия призив към революция. Но те дават тяхната *насока:* именно това, че експресионизмът напусна сферите на идеалното и се опита да вникне в страданието на човека, породено от една конкретна социално-политическа среда, предпоставя социалния патос на цялото течение.

болезненото им преживяване като една негативна реалност, от съзнанието за антагонизма между човешката същност и социалния климат. Би могло да се каже, че не поетът бяга от своето съвремие, а че изживява неговите противоречия като лично страдание. Неговата самота не е цел, а съдба, неговата алиенация не е убежище, а затвор, от който търси изход, без да може да го намери. Поетът не остава безпристрастен към своето време, но в неговите очи то е само извор на страдание и чувство за обреченост. Дори в стиховете на Тракл, където основните мотиви са тленността, разпадането и смъртта и се изживяват в личността, те стават извор за горчиви преценки и мрачни пророчества относно съдбата на човечеството и епохата, както е например в „Menschheit":

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen.

[Човечество, изправено пред огнена паст,
тремоло на барабан, мрачни чела на войни,
стъпки в кървава мъгла; черно желязо звънти,
отчаяние, нощ в печални мозъци.]

По същия начин и „Жестокият пръстен" — най-нехомогенната и близка до символизма книга на Гео Милев, съвсем не е уютно убежище за поета. Заглавието и едноименното стихотворение твърде добре илюстрират смисловото съдържание на книгата — че „аз"-ът е „тягостен свод на вечна пирамида", че мисълта е „жестокият пръстен", в който се борят противоречиви сили. Едната от тях е всъщност и основната идея на символизма — тази за „девствеността" на душата на Маларме[10], но другата е това, което е „вън" — „реалността — нелепа, свирепа и върховна", но и примамваща с възможността „да бъдеш шарка от миража / на ярка делнична съдба". Кое е истина и кое лъжа — „аз"-а или света? Това е хамлетовският въпрос на Гео Милев. Ето и неговият отговор:

— А! истината и лъжата
са кръг — и в него кръг си ти!"

Но отчуждението и раздвоението между „аз"-а и света, което тук се съсредоточава почти изцяло в субекта, може и да се обективира. Това става в едно по-ранно произведение — „Черни хоругви"[11] — положително най-разпокъсания и хаотичен текст в българската литература дотогава. Главен герой е Психея — душата, населена с неистов рояк от най-противоречиви символи и раздирана от зловещи видения и огнени страсти. Но тази лирична повест не е толкова еднозначна, колкото изглежда на пръв поглед. В нея има една метафора, която ще срещнем и в по-късните стихове на Гео Милев: „Ден на гнева е твоят ден!"

---

[10] При което не е трудно да се забележи, че в „Жестокият пръстен" тъкмо този идеал е толкова химеричен и недостижим, колкото чашата на Светия Граал за неговия лиричен герой Парсифал. Твърде показателно е заключението на демона на Истината в „Удари трета стража": „Но — да не смееш да си кажеш „Бяла / е моята душа! чист — моят знак!"

[11] Тази „лирична повест" е писана през 1914 г. в Лондон. Първата ѝ част е печатана в сп. „Везни" (1919, № 5).

„Ден на гнева“ е библейски символ[12] — синоним на Апокалипсиса. И в хаоса от метафори и асоциации наистина има нещо апокалиптично:

БЕЗУМНИ ЗАЛЕЗИ и вечери с разкървавени лица — пурпурни слънца, разтрошени по скалите и отразени в ниски лагуни — пурпур на сърца, потънали в черни застояли води, из които избухва виолетов пламък:

— Спаси, Господи, твоите люди!

Ужасни луни с цвета на тежък шарлах, които изгряват задавени в дима на молепсани полунощи — далеч догоряващи селища — и тълпи от изплашени звезди, политнали през тъмния сън на блатата като луди огнени пчели!

— Спаси, Господи, твоите люди!

В далечината на тъмните равнини сенки на печални пълчища, които газят през зловонни трасавища, повлекли разчупени оръжия и панцери с петна от съсирена кръв — повлекли покъсани хоругви от тежка черна свила и с безславни вензели:

— Спаси, Господи, твоите люди!

Апокалипсисът е една от основните теми на немския експресионизъм. Дори първото експресионистично стихотворение според повечето автори е „Weltende“ („Краят на света“) на Якоб ван Ходис. Но трябва да се има предвид, че това е тема, която се интерпретира по различен начин[13]. Например стихотворението на Якоб ван Ходис изобразява края на бюргерския свят, на омразната цивилизация по саркастично-гротесков начин. По сходен начин интерпретират темата и други експресионисти. Но в стихотворения като „Auf einmal aber kommt ein großes Sterben“ и „Umbra vitae“ на Хайм краят на света е „истински“, гибелта е всеобща. Нещо повече — тя е неизбежна, тя символизира съдбата, която цивилизацията е заслужила със своята несправедливост.

„Черни хоругви“ не спада нито към единия, нито към другия тип. Все още става въпрос за „душата“. Но концентрацията на зловещи асоциации едва ли е случайна (ако ги потърсим в по-ранните му стихове, няма да ги намерим). Те несъмнено са резултат от социалния опит. Лиричната повест е писана в Лондон, градът, който ще се превърне за Гео Милев в символ на социалната несправедливост в същата степен, в каквато е за експресионистите Берлин. Ето „впечатленията“ му от това време: „Впечатленията ми: ужас; Америка! трясък, спекула, хлад, студ, пари, алч, мизерия, каквато в Германия все пак няма.“[14] И смисълът, с който е натоварено произведението, е сходен с експресионистичния — макар и все още твърде наивен — „светът е страшен маскарад“ — и трябва да загине. Съществуват дори образни паралели: „Ха! над мъртви здания над кули куполи дворци аркади / — една страхотна/ кървава комета — / пред тъмната стена на кръгозора“. Тази комета е един от най-типичните символи на апокалипсиса в експресионистичната лирика, например при Хайм: „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen /und sehen auf die großen Himmelszeichen,/ Wo die Kometen mit den Feuernasen / Um die gezackten Türme drohend schleichen.“ („Umbra vitae“) [Хората се блъскат напред по улиците / и гледат към големите небесни знаци / където кометите с огнените носове / се промъкват заплашително около назъбени кули].

Близки, но не идентични с експресионистичните тези за Апокалипсиса и всеобщата гибел развива Ламар в „Холера“, „Студ“ и „Часът“. Наистина

---

[12] Буквален превод от лат. „Dies irae“.

[13] По-подробно по този въпрос вж. Андреева, Н. Цит. съч., 23—36.

[14] Писмо до Мильо Касабов от 11/23 авг. 1914. — В: Литературен архив. Т. 2. Гео Милев. С., 1964, с. 252.

тук не става дума за тотален край на света, но могъщото присъствие на смъртта в „Студ“ и „Холера“ и апокалиптичните предчувствия в „Часът“ носят сходни идеи. С общия си мрачно-елегичен тон (мъгливите картини на нощта, през които минава шествието на мъртвите), разкъсан от един остър и суров образ: „и вашите маски / посипани с вар / от кандилния дъжд на / метлите“, „Холера“ стои по-близо до символистичната поетика и се различава от другите две стихотворения. „Часът“ изразява едно напрегнато-радостно чувство, което вижда в лицето на разрушението заслуженото възмездие на стария свят. Това, че „през центра изгаря Америка / о твърдия жалкия пласт на материка“ се приема от поета с нескриваща радост и жажда за действие и сродява стихотворението с гротесково-апокалиптичните картини от типа на „Weltende“ на Ван Ходис и „Der Sturm“ на Алфред Лихтенщайн. „Студ“ по своята структура прилича на „Холера“, но това е само външна прилика. На мястото на мрачната застиналост тук срещаме призиви за действие, звучащи неуместно в присъствието на смъртта: „Чупете врати / и копайте гробове: / мъртвите жертви / вържете с въжета“. Това придава зловещо-саркастичен план на изображението, който се изяснява в последния стих: „пръстта ще ги стопли“ и подсказва, че на мястото на „студ“ би трябвало да се подразбира друго съществително — примерно „война“.

Именно войната е третата възможност за реализация на метафората „апокалипсис“ в експресионистичната поезия. Тя потвърждава апокалиптичните предчувствия и конкретизира първоначалния „тотален“ образ на унищожението на стария свят. „Der Krieg“ на Георг Хайм (писано още в 1911 г.) е свързващото звено между апокалиптичната и антивоенната тема — така както в стихотворението се свързват библейският Гомор и Богът на войната[15]. Това е тема, която обхваща всички жанрове на експресионистичното изкуство и търпи съществено развитие — от грандиозни космично-митологични картини на разрушение в лириката до конкретизиране на антивоенния протест и насочването му срещу неговите класови носители в стиховете и драмите на Хазенклевер, Толер, Фриц фон Унру и др.

В окопите на Дойран Гео Милев пише един прозаичен фрагмент, непечатан приживе и условно озаглавен „Ужасът на огнения бич“. Първата му част е фрагмент от „Черни хоругви“. Тук отново се казва „Днес несъзнателен танцьор си ти под злобний такт на дяволска цигулка“. Но сега тази „дяволска цигулка“ звучи много по-реално с писъка на куршумите и гранатите. Гео Милев сякаш разказва сам за това, което ще му се случи: „през черния дим на една нова граната видяхме върху него падна покосен друг един от нас; главата му бе червена, а по ръцете ни пръскаха парчета от кървав мозък.“ На 29. IV. 1917 г. една граната отнася част от черепа му: над Дойран, на кота 506.

---

[15] „Der Krieg“ е едно от най-добрите стихотворения на Хайм и един от еталоните на ранната експресионистична лирика. Според У. Вандрей („Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik“) в това стихотворение се съдържат всички метафорични превъплъщения и ключови символи на войната от по-късната експресионистична лирика. Според Н. Андреева: „Георг Хайм не предава, както смятат някои предчувствия за наближаващата световна война, нито впечатления от която и да било война. Той дава израз на копнежа си за промяна, на протеста си срещу действителността. Поради това стихотворението се обсяга много по-тясно с тематичния кръг „край на света“, отколкото с военната лирика на поетите експресионисти, преживели Първата световна война.“ Последните стихове, в които богът на войната върти своя факел в небето, докато прокапят катран и огън над Гомор, несъмнено издават връзката с апокалиптичната тема, на която Хайм е безспорно най-добрият интерпретатор. Но същевременно съществува и закономерна връзка с по-късната антивоенна лирика на поетите от „Die Aktion“ — и тя е точно в митологичните превъплъщения на войната и в апокалиптичните по своята мащабност картини на гибел и разрушение, които Хайм изгражда в „Der Krieg“.

По думите на Карл Отен „Войната е разтърсващото духа преживяване на собствената гибел." Гео Милев бе един от тези, които преживяха това в почти буквален смисъл:

Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час — няма Днес!

(„Главата ми. . .")

Гео Милев наистина „възкръсва" в Берлин, но той няма вече да забрави войната — тази „шпага, разкъсала мрежа от кървави капки". Той няма да забрави и още нещо — че освен „блян към вечност" има и Днес с главна буква. Именно в Берлин се сблъсква със същностните теми на своето творчество: бунта, социалния протест, революцията. Можем да открием зародиша на тези теми, които ще възкръснат в „Ад" и „Септември", още в „Моята душа" и „Грозни прози".

Три от прозите са посветени на войната: „Питомци", „Инвалиди" и „Разпятие". „Питомци" има характер на импресия, въпреки че е изградено върху контрасти. Затова пък „Инвалиди" е типично експресионистично произведение. Езикът подвежда със своя безпристрастен тон и лаконична описателност. За сметка на това съдържанието надхвърля човешките представи и се превръща в зловеща гротеска. Дадена е не войната, а това, което е останало след нея: „човешки топки" — без ръце, без крака, без очи, без нос, без уши. Но само това не е достатъчно. Гротескната антитеза се носи от следния фрагмент: „В ъгъла стои доктор в бяла роба. Той разглежда фотографии и бързо нанася с червен молив пръсти върху ушите, вежди върху устните, крака върху главата." Точно това разместване — абсурдно по своята същност и смисъл — създава най-високите измерения на гротескното в „Инвалиди". Войната е изличила напълно човешкото. Пределите на ужасното са надхвърлени и може би затова в очите на хората, които ходят на ръце, защото нямат крака, се чете „замръзнал смях". И сигурно затова часовникът в дъното „настоятелно бие 12".

В „Разпятие" отново е потърсен контраст — сблъсъкът между два свята — светът на войната и светът на човека. И отново е използвана неконвенционална образност. Войната се носи на волна тройка в полето, сред смях, песни и звън на китари. Разпънат е не Христос — разпънат е човекът[16]. Това е и любимият метод на експресионистите – чрез хиперболизация да бъде обобщено и издигнато до символ значението на образа: „Разпятието растеше, препречило кръгозора, надвесено напред над замръзналите, пурпурно озарени лица в шейните". Кръвта на разпънатия също расте и става все по-червена — „сякаш не от едно сърце, сякаш от някакво голямо сърце, от хиляди човешки сърца". Точно със същия тип обобщаваща хиперболизация си служи Рудолф Леонхард в „Мъртвия Либкнехт":

Seine Leiche liegt in der ganzen Stadt,
in allen Höfen, in allen Straßen.
Alle Zimmer
sind vom Ausfließen seines Blutes matt.

[Трупът му лежи в целия град,
във всички дворове, по всички улици. Всички стаи
тъмнеят от изтичането на кръвта му.]

[16] В противовес на Блок (поемата „12") Гео Милев не приземява символа до актуално ниво, а точно обратното — издига човека чрез неговото страдание до извисената символика на разпятието. Христос не се споменава никъде, затова пък „посред кървавия дим" се възправя „образ на човек — гол, мършав, жълт, сгърчен в болка и смърт".

И едва в края, когато шейните прегазват разпятието, се изяснява тяхната същност като алегория на войната: „А отзад, из тъмата на невидимото поле, се издигаше страхотен шум, понесен след буйно летящите шейни: пращене на горящи села, плач на деца и вой на гладни вълци."

„Войната ме научи да я мразя, и станах бунтар срещу всичко" — казва Ламар. Войната е тъкмо онзи стимулиращ фактор, който импулсира енергията на експресионистите. Драмата „Die Wandlung" на Толер показва много ясно как се формира мисленето на тази генерация, как целенасочената жажда за активност се канализира в омраза към стария свят, в протест, в бунт — и затова тя е повече от автобиография на своя автор — тя е автобиография на едно поколение. Бунтът е нещо повече от тема на експресионистичната поезия — той е нейно съдържание. „Бунтът е постоянният принцип, който отделният човек носи в себе си"[17] — пише още през 1912 г. Карл Айнщайн. В присъствието на този принцип се крие силата на експресионистичната поезия, а слабостта ѝ — в думите „срещу всичко". Това „всичко" радикализира бунтовното чувство в много отношения, но за сметка на това прави неговите цели неясни и хаотично разпръснати във всички сфери на съвременността. И при все че това чувство е просто „вродено" в експресионистичната поезия, едва в кървавите окопи на Първата световна война и в тревожните дни на революцията то успява да се насочи към по-конкретни социални и политически цели.

Праформата на този бунт е „Aufbruch". Под тази дума се крият експлозивни изблици на неистова виталност и жажда за действие, желанието да се превъзмогне „леността на сърцето", да се насити животът със страст и интензивност, волята на духа да превъзмогне материалните обвързаности, жаждата на поета да се изтръгне от един мрачен и жесток свят, разбивайки го със силата на собствения си устрем. Ненаситната жажда за живот, порив да се обхване битието във всичките му форми, да се разбие мракът и да се постигне светлина са съществени мотиви в тази поезия. Движението, промяната, непрекъснатото търсене, шеметното разпръскване на енергия са нейните характеристики. Гласът се издига до вик, страстта избликва като пламък, жаждата за действие е неутолима. Ето как Иван Гол дава израз на това чувство:

Aber ein Feuerland brennt uns allen im lechzenden Herzen,
Ach, und flössen Nil und Niagara
Über uns hin, wir schrieen nur durstiger auf!
(„Karawane der Sehnsucht")

[Но в нашите копнеещи сърца гори една огнена земя,
ах, и да се излееха над нас Нил и Ниагара
ние само бихме крещяли още по-жадно!]

По сходен метафоричен начин го превъплъщава и Ернст Щадлер:

Einmal schon haben Fanfaren mein ungedultiges Herz
blutig gerissen,
Daß es, aufsteigend wie ein Pferd, sich wütend ins
Gezäum verbissen
(„Der Aufbruch")

[Веднъж вече фанфари така разкъсаха до кръв нетърпеливото
ми сърце,
че то, възправяйки се като кон, се вкопчи яростно в юздите].

[17] Цит. по Hamann, R., J. Hermand. Expressionismus. Berlin, 1975, S. 10.

За Щадлер не е важна посоката, не е важно дори дали пътят води към живота или към смъртта, важно е *самото тръгване*, действието, възможността преди края „нашите очи горещо и до насита да пият от света и слънцето". Важно е изтръгването от мрака и слепотата, както личи от едно друго негово стихотворение „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht", шеметният полет през света на светлината, през битието в цялата негова пълнота, освобождаването от един свят, който е превърнат в „обгърнат от нощта минен коридор". Поривът да се разкъсат оковите на съществуващото чрез огнен екстаз въздействува вече не като личностен израз, а като призив на поета към ближните. Това много ясно личи от публикуваното още в 1912 г. стихотворение „Mein Schrei" на Бехер, където призивът „Oh meine Jugend du! Blutende du! Empor, empor und Aufstehn." [О моя младост ти! кървяща ти! Нагоре, нагоре и стани.] се свързва с негативни картини от реалността: „Empor aus Freundehäusern, den Kneiplokalen der Homsexuellen, / Empor aus Asylen, Krankenhäusern, Zuchthäusern." [Нагоре от публичните домове, от кръчмите на хомосексуалистите / нагоре от приюти, болници и затвори.]

И викът на поета се превръща във вик на времето:

Oh du mein Schrei: auch Schrei der Zeit!
Steht auf! Steht auf! Schlagt wieder! Stoß zu!
Brecht auf!

[О ти мой вик: и вик на времето!
Станете! Погледнете нагоре! Събаряйте! Удряйте!
Разчупвайте!]

Същият призоваващ вик, същият порив към изтръгване от себе си, към бунт, който не знае нито граници, нито цели, можем да открием в поезията на Гео Милев. В „Моята душа" поетичните инвенции се движат от мрака („Душата ми е мрачна нощ") към светлината („Душата ми е пълна с тържествени факелни шествия"), както в стихотворението на Щадлер; и от грозната и потискаща реалност („Душата ми е мрачна, задушна уличка. . . Душата ми е купчина разкъсани трупове. . . Душата ми е ръждясала от кръв телена мрежа. . .") към разчупващия и освобождаващ бунт („О гняв! О разтрошени вериги! О кипящи / вълни на погрома!). Мотивът на разчупения устрем е подчертан точно както при Бехер с многобройни глаголни вариации: Brich aus / Brich auf! Brich ab! / Brich an! Zerbrich! Brich! Brich!" Пътят на душата очертава траекторията от ада на реалността — „жесток господар" с „кървави ръце", който я разкъсва и я превръща в „знаме на нищетата" — през чистилището на бунта („Душата ми е чистилище") към рая на духа, където тя се превръща в „светещ апел".

Викът, който звучи в тези стихове, е различен от всичко познато до този момент в поезията. Той съчетава болката и протеста, яростта и копнежа. Той е наистина „вик на времето" или по-скоро вик *срещу* времето. Колкото и абстрактен да изглежда на пръв поглед, той обхваща много дълбоки сфери на поетичния израз. От него и чрез него изникват насоките на експресионистичния бунт. В естетически план това означава, че се помитат всички ценностни категории на „старата" лирика: изяществото, нежната нюансировка, блясъкът на красивото, камерността на възвишеното. „Поетът избягва бляскави акорди" — пише Бехер в едно свое стихотворение[18] — „Той надува тубата, бие тъпана с бич", подчертавайки, че гласът на призоваващия към

[18] Becher, Y. Der Dichter meidet strahlende Akkorde — In: An Europa. Berlin, 1916.

бунт трябва да бъде преди всичко могъщ. Такъв иска да бъде и Гео Милев в „Зов“:

Бий! Бий! Бий! —
барабани
тръби
камбани
— буди!

както и Ламар:

Нека минат поети след нас —
да шептят, да възпяват в поеми! —
ний ревем — и имаме глас!
препарабеляме старото време!
(„Езичници“)

и Марангозов:

Бих искал да стрелям в сърцата ви
с думи
и с мълнии
грозни
и ясни.
(„Заклинател“)

и Марко Бунин:

Да бъда вик засилен до сигнал
при който ще се притекат и втурнат
от ъглите на цялата страна
душите от огнйове пурпурни.

Тези гръмки декларации не трябва да се приемат само като плод на литературната мода. В тях звучи „ужасът сторък на времето“, което „бий / — от изток на запад — / тревога / по скасания кървав барабан на моето сърце. . .“[19] Чрез тях се формира една провокативна естетика, която Ламар формулира по следния начин:

Аз сам ще ви уча да свиквате с грозното
с нещата които са кръстени в сила
(„Цирк“)

и чиито изводи синтезира по-късно Гео Милев: „Българската поезия има нужда от оварваряване. . . ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеги — с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса — която да влее нова кръв на българската поезия.“[20] Показателно е, че Марангозов написа „Хулигански елегии“, а Ламар стихотворенията „Варвари“ и „Езичници“. Цял ред мотиви в немския експресионизъм[21] са свързани с подобни

[19] Милев, Г. As Dur. — В: Събр. съч. Т. 1. С., 1975, с. 149.
[20] Милев, Г. Поезията на младите. — В: Събр. съч. Т. 2. С., 1976, с. 149.
[21] Зокел нарича тази насока в литературния експресионизъм с термина „витализъм“. Антиестетизмът, антиинтелектуализмът, отвращението към прагматизма на обществото и фалша на официалния морал, преклонението към първичното, лишената от задръжки страст и явната склонност към екзотиката на примитива са нейните основни и определящи черти. За идеолог на тази насока, в която всъщност има и немалко романтични белези, може да бъде посочен Готфрид Бен, в чиито ранни стихове, разкази и есета тези идеи достигат крайно остри форми.

идеи. Като антитеза на цивилизацията на рационалния технократизъм, на нивелиращия и отчуждаващ обществен ред се фаворизират техните антиподи — първобитното, дивото, природата, страстният живот, екзотиката на южните морета. В любовната лирика се премахват старите условности, страстта заменя копнежа, плътското получава най-малко равни права с духовното. Както може да се очаква, страстта е хиперболизирана, а свободата, с която се говори за любовта — провокативна. Бен е най-фрапиращият пример в това отношение, но съвсем не единственият. В „Ноктюрно" на Макс Херман-Нойсе страстта е издигната до космични мащаби:

und Sehnsucht blutet so wie Natterbiß,
und wie in Feuersbrunst ist alles Land von unsrer
Liebesnot weit überhellt.

[и копнеж кърви като ухапване на усойница,
и като в пожар цялата страна е осветена от нашата
любовна мъка.]

В „Нощен химн на Лайне" Иван Гол употребява почти същия хиперболиращ образ:

Hab' ich die ganze Erde
Mit meiner Liebe angezündet und eingeäschert.

[и аз цялата земя
запалих и изпепелих с моята любов.]

Екзотичният по своята същност копнеж по първичните страсти личи и в стиховете на Ернст Лотц[22]:

Wir sind nach Frauen krank, nach Fleisch und Poren,
Es müßten Panterien sein, gefährlich zart,
In einem wild gekochten Fieberland geboren.

[Ние сме болни за жени, за плът и пори,
те трябва да бъдат опасно нежни пантери,
родени в дивата кипяща страна на треската.]

За Марко Бунин жената е „пристанище на непознат материк" и „безсмъртният бацил на сладостната епидемия" („Жена")[23]. „Иконите спят" на Гео Милев представляват екзалтирана ода на трагичната страстна любов. Достатъчно е да се сравнят тези стихове с кое да е символистично любовно стихотворение, включително и собствените му от „Жестокият пръстен", за да се види разликата:

Притисни ме с безумни, свирепи ръце
до твоята люспеста гръд от червени звезди
до своето зверско сърце
мокро от морава кръв
вземи, изгори ме с пламтящата стръв
на свойте целувки
. . . . . .
и ще чезна аз — гола —
в скверната сладост на твойто притискане.
(„Змей")

---

[22] L o t z, E. Hart stossen sich die Wände in den Strassen — In: Wolkenüberflacht: Leipzig, 1917, S. 53.
[23] Б у н и н, М. Сигнали. С., 1924, с. 14.

Мотивите на народните песни тук са само *повод* да бъде даден израз на една модерна, еманципирана от условностите чувственост. Но едва ли Гео Милев се е стремил само да докаже, че модернистичното светоусещане би могло да бъде изразено и чрез своя антипод — фолклора. Още в „Модерната поезия" той твърди например, че по време на „лъжекласицизма" модерното светоусещане се е съхранило „въпреки учения разум на хуманистите" в народната поезия, и че „Наивният народен поет е бил чужд на безличие, защото е творил живот, а не литература."[24] По-късно в „Родно изкуство" той се връща отново към същата теза. Според него: „Изкуството днес — след едно хилядолетно развитие — възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието — към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията (или може би — тъкмо като последица на днешната цивилизация) днешното, съвременното изкуство дири и намира *духовната първосъщина* на човека; човека, отлъчен от своите веществени преображения и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация."[25] Това е всъщност класическата аргументация на експресионизма и въобще на модернизма по отношение на примитива: „първичния човек на прабитието" като антитеза на съвременната цивилизация. Така че „Иконите спят" са не апостроф на фолклора, а по-скоро възвръщане към него като към територия, където чувствата и страстите съществуват в своя чист, неприкрит и непокварен вид. В този смисъл „Иконите спят" са свързани с тезата за „варварството" и за първобитния естествен живот — теми, които могат да се открият и в лириката на Димитър Пантелеев, и в прозата на Николай Райнов. Неслучайно и при Марангозов можем да срещнем следните стихове:

Блазе ви, о столетни жители,
свободни поданици на гората —
. . . . . .
Побратими на птиците и дивеча
срастнати със храсти, корени, скали и стволи.
(„Горяни")

Примитивизмът и екзотиката на прачовека са само една от многобройните естетически реакции срещу съвременната цивилизация: нейна утопична антитеза. Но още от самото начало протестът има и социални измерения. Войната, която повечето експресионисти прекарват в окопите и която взема скъпи жертви от техните редици, и съпътствуващите я инфлация, мизерия, социален и политически хаос импулсира течението в тази насока. Широкият план на отрицанието и принципната склонност на експресионизма към обобщения изисква една синтезирана метафора, която да обобщи мотивите за социалната несправедливост, чувството за самота, отвращението от нравствената и политическа демагогия на обществото, от филистерския морал и дехуманизирането на човешките отношения — въобще всички мрачни перспективи на буржоазното общество. И те намират тази метафора в лицето на големия град.

Градът е не само голямата тема, която можем да открием в стиховете на почти всеки експресионистичен поет. Той е и кариерата, откъдето тази поезия черпи материал за своята образност, той е и материалният и духовният интериор на поетичното послание. Експресионистите са хора на града и това личи дори когато той пряко не присъствува в произведението. Неговият пулс

[24] Милев, Г. Модерната поезия. — Звено, 1, 1914, № 4—5.
[25] Милев, Г. Родно изкуство. — В: Събр. съч. Т. 2, с. 183.

се усеща в тревогата, вътрешната напрегнатост, задъхания и накъсан ритъм на стиха, болезнената чувствителност, острите контрасти. Природата — този най-голям извор за теми, мотиви и образи в поезията до края на XIX в. винаги е предполагала хармония, възвишеност, красота и идилия като краен ефект и цел на поета. Но градът — и особено Берлин — най-бързо нарастващият и най-мрачният град в Европа от първата четвърт на века — вече не предразполага към идилии.

Градът се оказва достатъчно широка метафора, за да вмести в себе си всички форми на експресионистичния протест. Но той почти неизменно се тълкува в негативен смисъл. Неговата същност може да се синтезира в злокобни митологични фигури, както е в „Der Gott der Städte" и „Die Dämonen der Städte" на Георг Хайм. Може да се превърне в болезнен символ на самотата, както е в „Städter" на Алфред Волфенщайн. Може да бъде фиксиран в почти натуралистични детайли, които точно със своята конкретност подчертават безсмислието и грозотата, както е в „Berlin" (I—VII) на Хайм. Може да бъде сцена на абсурди и трагични гротески, както е в „Ode an Berlin" и „Paris brennt" на Иван Гол. И най-вече може да бъде поле за жестоки социални контрасти и арена на кървави сблъсъци, на бунтове и революции, както е в „Berlin", „Die Armen", „Die Barikade" на Бехер, „Litanei" и „Die Kloaken" на Иван Гол, „Wien" на Алберт Еренщайн, „Berlin, halt ein" на Паул Цех, „In den Städten" на Рудолф Леонхард и много други. Но при всички случаи градът е адът на буржоазната цивилизация.

„Ад" е озаглавил поемата си и Гео Милев. Ад, който всъщност поетът е открил като символ на несправедливост, мизерия и нищета твърде отдавна — в писаното през 1914 г. стихотворение „Среднощ над Темза". Ад, който няма нищо общо с Дантевия, и Гео Милев бърза да декларира това още в първите си стихове:

Данте беше andante:
страх и терор без надежда.
Ние сме presto.
Галоп.
Първият скок
изпреварен от втория.

Митът за християнския ад се пренася в съвременността, за да претърпи гротескно превъплъщение: адът на мъртвите се превръща в ад на живите. Тази гротескна метаморфоза на мита при сблъсъка му със съвременния свят е обичаен похват на модерното изкуство. В немския експресионизъм не липсват примери за подобно актуализиране на митове или стари литературни образци напр. драми като „Antigona" на Хазенклевер, „Die schlimme Botschaft" на Карл Айнщайн, или стихове като „Ophelia" на Хайм и „Hekuba" на Верфел. По сходен с „Ад" начин интерпретира темата за града Иван Гол в поемата си „Новият Орфей". Тук градът също се идентифицира с подземния свят, а страдащите в него хора — с Евридика. Новият Орфей е самият поет, който подобно на Гео Милев също се устремява надолу към ада на страдащите:

Zu den dunklen Schuchten der Besiegten und Geknechteten,
Zu den grauen Wüsten der Streber und Unfruchtbaren,
Zu den endlosen Ebenen der Armen und der Tölpel,
Zu den rauchigen der Vertriebenen und Gezwungenen.
[Към мрачните бездни на победените и поробените,
към сивите пустини на устремените и безплодните,
към безкрайните равнини на бедните и непохватните,
към задимените пристанища на прокудените и принудените.]

Но между двете поеми има съществена разлика. Докато Иван Гол в съответствие с мита за Орфей се надява да изведе своята Евридика — страдащото човечество, от подземния свят на града с помощта на лирата си, Гео Милев вече е излекуван от подобни утопии. Разграничението му от Данте в началото на поемата трябва да се разбира и в естетически смисъл: стиховете в „Ад" наистина са „presto" и поетът наистина скача в провала „без целомъдри, спокойни терцини". Тук могат да се набележат редица стилистични похвати, които Гео Милев по-късно ще използва в „Септември": начупеният стих, дългите редици на изброяване, чрез което се постига обобщаващ ефект, и най-вече *контрастността* на изображението. Двата свята в „Ад" са дадени в своя сблъсък и са пределно противопоставени, но също така пределно отделени един от друг, конкретизирани и несъвместими. Опозицията *горе—долу* символизира тяхната отчужденост и невъзможността за преходи между тях. *Горе* се развяват „блестящи етажи / ръкопляскат балкони / златни банки звънят", а *долу* — мътната Темза „мъкне, довлича / от всички морета, от всички земи / калта на света / — всемирната черна мизерия". Контрастът и драстичната образност, върху които се гради експресионистичната поетика, тук са естетически оправдани и придобиват стойност на ярък социален документ.

Марангозов също интерпретира темата за враждебността на големия град в своите „Хулигански елегии", но вече от гледна точка на самотата, без да влага в нея социален смисъл:

Да слушаш как една машинописка
изтраква в жестоката монотонност на дните
твоята присъда:
да бъдеш сам!

Но самотата на човека сред „буйния бързей / от сенки / бои / и лица" е сама по себе си социален парадокс и в интериора на града звучи много поразлично, отколкото в едно символистично стихотворение, където самотата може да е бреме, но и наслада. Поетът напразно търси побратим сред минувачите — единственият му спътник е „добрият негър на скръбта". Постепенно градът придобива заплашителни измерения — улицата е „кошмарна", „призрачни стълпотворения" от къщи се свеждат над него, „многоръки кръстопътища" го душат за гърлото. Градът смазва красивото: „Колко хубави мисли / прегазват във мен / автобусите!"

Темата за самотата и отчуждението е често третирана в експресионистичната поезия и се среща в различни варианти — от безизходната екзистенциална самота при Георг Тракл и „гордата" самота при Бен — до самотата като социално зло и продукт на технократската цивилизация. Парадоксът на града като общност от хора, които не могат да преодолеят своето взаимно отчуждение, е темата на „Städter" („Граждани") от Алфред Волфенщайн. И при него както при Марангозов градът придобива зловещи очертания:

Dicht wie Löcher eines Siebes stehn
Fenster beieinander, drängend fassen
Häuser sich so dicht an, daß die Straßen
grau geschwollen wie Gewürgte sehn.

[Прозорците стоят гъсто един до друг
като дупки на сито, притискайки се къщите
тъй плътно са се хванали, че улиците
изглеждат като удушени мъртвъци.]

и става извор на човешката самота, която се подчертава драстично с разминаването между вик и тишина:

Unsre Wände sind so dünn wie Haut,
daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine,
Unser Flüstern, Denken . . . wird Gegröle. . .
— Und wie still in dick verschlossner Höhle
ganz unangerührt und ungeschaut
steht ein jeder fern und fühlt: alleine.

[Стените ни са тънки като кожата на плътта
и тъй всеки взема участие, когато плача.
Нашият шепот, мисъл. . . се превръщат в рев. . .
А колко тихо е в плътно залостените пещери
съвсем недокоснат и непогледнат
стои далече всеки и чувствува: сам.]

За разлика от Марангозов тук поетът говори, подобно на Гео Милев в „Ад", от името на „ние", най-често употребяваното местоимение в експресионистичната поезия, интерпретирайки по този начин самотата не като лична съдба, а като социално зло.

Градът в очите на експресионистите е не само гнойната язва на съвременната цивилизация. Той крие в себе си силите, които трябва да я разрушат и променят. Темите за града, бунта и революцията са неразривно свързани помежду си. Още в „Berlin III" на Хайм мъртвите от гробището на бедните седят на оградата и плетат „шапки от сажди за голото слепоочие / на Марсилезата, старата щурмова песен". В „An die Zwanzigjährigen" („Към двадесетгодишните") на Бехер улицата с нейните казарми и универсални магазини се губи в гънката на палтата на двадесетгодишните — „с бомбени юмруци", с „бронирани гърди, в които новата Марсилеза се плиска като лава". В „Юли" на Гео Милев Лондон, Париж и Ню Йорк „дирят пещерите на нощта, за да се укрият" от страшния „рев на глада и праведния гняв"; тук бунтът е представен като лъв — „готов за стръвен скок на завоевание и мъст", а градовете са „хиени". В „Септември" (от „Експресионистично календарче") градът има необичайна роля — самият той е „хилядоглава, хилядоока хидра" на разплатата, която ще се възправи пред пошлия свят на разкоша, който я крие в своите недра. Очакването на „дванайсетия час" и финалът: „Далече, из утробата на черни облаци, се ражда кървава луна" потвърждават неизбежността на тази разплата. В „Октомври" градът и революцията са вече непосредствено свързани: градът е обезлюден, сякаш внезапно е обхванат в паника и страх: „Напуснати трамваи и автомобили стоят уплашени посред безлюдния булевард и гледат с широки, празни очи". Предградията „пращат своите черни хора", „тракат страшни зъби картечници".

В „Зов" Гео Милев зове сърцето си да хвърля „бомби от бунт" в главите и сърцата. Това стихотворение има напечатан приживе вариант, който завършва с „Избухни, о вртоп от тревога / в първия ден на гнева". Така старата апокалиптична метафора от „Черни хоругви" намира своята последна и окончателна редакция: като метафора на бунта и революцията. „Ден на гнева" се нарича една негова незавършена поема от 1922 г. Това е призивно, импулсиращо стихотворение, което с дълъг ред от глаголи призовава народа на бунт. Целта е посочена — още от Камий Демулен — „великата страшна Бастилия". Лозунгът е „Дело! Дело / е нашият зов".

Това е лозунгът на активистите. Още в „Der Dichter meidet strahlende Akkorde" Бехер формулира триединството на творбата: „преживяване, фор-

мулиране, дело". „Днес няма вече никакво съмнение какво представлява едно духовно дело" — пише Рубинер в „Mitmensch" („Съчовек") и, визирайки като пример Октомврийската революция, продължава — „Дело, подготвено и създадено от най-дълбокото, най-интензивното въстание за духа. . . Решението против властта, против силата, потисничеството: за духа, свободата и човешките права според плана на идеята."[26] Активизмът отказа да бъде само изкуство или по-точно се опита да види и в изкуството политически акт. Това е опитът да се намери връзка между твореца и общността — една линия, която претърпява съществено развитие. Обща черта на активистичната поезия е нейната призивност — стихотворението се превръща в апел, в лозунг, в манифест. Това, което е смущаващо в текстовете на активистите, е политическата неконкретност на целите и позоваването на „духа" като водещ революционен принцип. От абстрактния пацифизъм на Верфел през антивоенната лирика и радикалната социална критика активистите достигнаха до идеята за революция и дори някои от тях като Ернст Толер и Ерих Мюзам бяха идейни водачи на тази революция. Но въпреки искрения и екзалтиран патос на техните стихотворения те преживяха революцията преди всичко емоционално; техните призиви бяха насочени в повечето случаи към човека, а не към класата. Това личи и в такива стихотворения като „Arbeiter" на Карл Отен:

Arbeiter, mein dunkler Bruder, du hast ein Herz!
Dein Herz verpflichtet dich der Menschheit.
Von deinem Herzen geht alles Leid
In alle Herzen.
Allen Herzen ist dein Herz im gleichen Schlag verbunden.
. . . . . .
Sei Menschenbruder! Sei Mensch! Sei Herz! Arbeiter!

[Работнико, мой мрачен братко, ти имаш сърце!
Сърцето ти те задължава към човечеството.
От твоето сърце цялото страдание се влива
във всички сърца.
Със всички сърца твоето сърце се свързва със същия удар.
. . . . . .
Бъди брат на човека! Бъди човек! Бъди сърце! Работник!]

Чувствата несъмнено са искрени, но за сметка на революционната действеност тук имаме абстрактно-романтичната представа за общността на сърцата. Трябва да се подчертае, че това съвсем невинаги е така: още в „Aufbruch der Jugend" на Лотц (1913), „Turati spricht in der Kammer" на Хазенклевер (1915) и на много други места революцията се свързва с конкретната представа за въоръжена борба. Независимо от това обаче романтично-извисената представа за борбата и бъдещия свят характеризират тези стихотворения. Те са убедителни по-скоро със своя емоционален патос, отколкото със своите конкретни идейни интерпретации, люшкащи се между абстрактния пацифизъм и анархизма. Във „Wien" Алберт Еренщайн се обръща със следните стихове към бунтуващите се:

Ich bitte euch, zerstöret die Stadt
Ich bitte euch, zerstöret die Städte:
Ich bitte euch, zerstört die Maschinen

[26] Rubiner, L. Mitmensch — In: Der Dichter greift in die Politik. Leipzig, 1976, S. 306.

[Моля ви, разрушете града.
Моля ви, разрушете градовете.
Моля ви, разрушете машините.]

Тези стихове несъмнено съдържат духа на анархизма. В този дух интерпретира революцията и Ламар. Още в „Арена“ на мястото на „царския бял манифест“, който призовава за „мир и спокойствие“, той прокламира „кървави зрелища / хора / с патрони / с сабли / с динамит!“ В „Прокламация“ от „Железни икони“ се появяват „фъртуните табуни / на Бакунина!“ В очите на Ламар, както на немалко поети от това време, революцията се идентифицира със стихията на варварското нашествие, с радостта и опиянението от необуздания пристъп. Съществува очевидна връзка между „Варвари“:

Вашите сгради ще пръснем светкавично
и фъртуната в тях ще засвири: —
врати, прозорци и стари долапи
ще хвърляме долу ивер по ивер.

и „Стачка“:

Върху тлъстия гръб на Европа
разпъваме кръстната мъка
и срещу опъваме лък
в сърцето на стара Европа.

и „Железни икони“:

Нека вият из твоите валози
вълци и бесни фъртуни —
ний ще преминем на гъсти табуни
и трупа ти с коне ще прегазим!

Насоката на бунта е една — Европа — като обобщение на стария свят. Въпреки суровия език и резкостта на изразните средства тук прозира една романтична представа за опиянението и първичната сила на бунтовния устрем, почерпана вероятно от „Скити“ на Блок и „Бунт“ на Верхарн. Преосмисленият образ на Христос[27] и противопоставянето между „динамит и телени мрежи“ и пиките на варварите в „Към Европа“ подчертава тази представа.

Далеч преди кървавия септември Гео Милев бе видял с очите си революцията — бунта на спартакистите в Берлин. „Марсилеза“, „Любов“, „Смърт“ и „Погребение“ от „Грозни прози“ и „Октомври“ и „Ноември“ от „Експресионистично календарче“ са посветени на тази тема. Една смазана, но не и победена революция — дори слабият глас на шарманката от „Марсилезата“ се издига до антитеза на погрома. „Ние градим барикади, ний копаем вал: между Вчера и утре“ — се казва в „Ноември“. Тези думи свидетелстват колко рано е издълбан граничният вал в душата на поета. Светът от „вчера“ и светът от „утре“ са вече несъвместими — и Гео Милев е определил вече от коя страна на барикадата е неговото място. В тези фрагментарни експресии се филтрира онова чувство на гняв, устрем и воля за победа, което ще избликне по-късно в „Септември“. Извисената представа за това „утре“ — обобщена и алегорично хиперболизирана, можем да открием в „Декември“ и в „Май“[28]:

[27] „Христос ще възкръсне в нощта без сияние“ („Към Европа“).

[28] Както правилно посочва Д. Аврамов (вж. Бунтът на експресионизма. — Септември, 1978, № 8—9), в поемата „Септември“ Гео Милев използва сходна абстрактно-алегорична образност: „. . . но отвъд / там цъфти Ханаан / от Правдата обетован / нам — / вечната пролет на живия блян. . .“

Издигнете сърцата! Издигнете очите! Вижте: пред вас се разтваря зората — пурпурна от безбройните пурпурни, океанно бучащи знамена. . .

Зората на новия ден — на Новия Ден.

Огнеструйна се лее над новата земя Бъдеще, която се разкрива червена пред нашия път. Червената обетована земя на Свободата.

Вий, милиони, влезте.

В червения Ханаан на Труда, дето човекът стъпва върху престола на бога. („Май")

Тези думи изглеждат абстрактно-алегоризирани, в тях бъдещето се пречупва в приказно видение с космическа мащабност, точно както е в много експресионистични произведения. Но в тях се съдържа оптимистичната антитеза на погрома и мрака на една сурова епоха, вярата, че човекът ще стъпи „върху престола на бога" — вяра, която се трансформира в своята по-висша степен в края на „Септември".

С многостранната си интерпретация на темата за революцията експресионистичната лирика достига своята връхна точка в идейно отношение. Чрез стихове като „Die Panzerwagen-Ballade" на Бехер, „In den Städten" на Рудолф Леонхард, „An Karl Liebknecht" на Оскар Канел, „Der Tod des Rotgardisten" на Ерих Мюзам и др. поетите на тази генерация осъществиха връзката си с революционната литература. От апокалиптичните картини на гибел и разруха до осъзнаването на социалната борба и революцията като необходимост минава нишката на едно екстатично бунтовно чувство, на една вулканична, неоформена художествена енергия, чиито насоки непрекъснато се преосмислят и променят. Това създава широкият спектър на теми и мотиви, чието възникване и чиято динамика се определят не от личната воля на тези поети, а от изискванията на тяхната мрачна и сурова епоха. И не толкова преките влияния, а общността на социалния и политическия климат определя общите теми и мотиви в експресионистичната лирика и българската поезия след Първата световна война и прави възможни съпоставки между тях: две далечни по значение и историческа съдба, но близки по дух и поетика явления.

Zu einigen gemeinsamen Themen und Motiven in der Dichtung des deutschen Expressionismus und in der bulgarischen Poesie der zwanziger Jahre

Edvin Sugarev

(Zusammenfassung)

Die expressionistischen Tendenzen in der bulgarischen Poesie sind als eine Erscheinung mit Übergangscharakter zu betrachten, durch welche die Verbindung zwischen der modernen und der avantgardistischen Kunst verwirklicht wurde. Sie sind die Folge einer gesetzmäßigen ästhetischen Reaktion, hervorgerufen von sozialpolitischen Verhältnissen, die eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen mit der Atmosphäre, die das Aufkommen des Expressionismus in Deutschland ermöglichte. Diese Tendenzen lassen eine Seite des wesentlichen ästhetischen Wandels erkennen, der sich in der bulgarischen Dichtkunst der zwanziger Jahre vollzieht. Das dichterische Schaffen von Geo Milev, Marangozov, Lamar, Furnadžiev u. a. steht in vielen Beziehungen der expressionistischen Poetik nahe, deren Grundprinzipien Dynamik, Kontrastivität, Intensität, simultaner Zusammenstoß der Erscheinungen, außergewöhnliche Kombinationen und grotesk verzerrte Bilder und Gestalten sind.

Nicht nur in ästhetischer, sondern auch in thematischer Hinsicht sind gewisse Analogien zwischen der Lyrik des deutschen Expressionismus und seiner Rezeption in Bulgarien festzustellen. Das Auftreten typisch expressionistischer Themen und Motive im Schaffen der erwähnten bulgarischen Autoren, wie z. B. das Thema vom Weltende, Krieg, von der permanenten Revolte als der einzig würdigen Bewährung des Menschen, das Motiv von der Exotik des Primitiven und Urtümlichen als Gegensatz zur Zivilisation, die Stadt als Sinnbild der Hölle der modernen Welt, die Revolution als der einzige Ausweg aus dem sozialen Chaos der Epoche u. a. beweisen die typologische Nähe zwischen der Lyrik des deutschen Expressionismus und den avantgardistischen Bemühungen der bulgarischen Poesie in den zwanziger Jahren — zwei Erscheinungen, die ihrer Bedeutung und ihrem historischen Schicksal nach weit voneinander entfernt sind, aber ihrem Geist nach einander nahestehen.

Към въпроса за съотношението между теория и история на литературата

(Категорията литературно направление в светлината на историческата поетика)

Тереса Косткевичова

1. И двете понятия — литературно направление и историческа поетика, включени в заглавието на статията, отпращат към историко-литературни изследвания, чийто предмет са развитието и промените в литературата, т. е. литературно-историческия процес. Този род въпроси остана дълго време поле за изследванията на литературните историци. Но техните проучвания в областта на литературната емпирика и на отделните факти не бяха като правило опрени на ясно осъзнати теоретични постановки. В повечето случаи те реализираха общите насоки на генетизма, който се задоволява с успоредяването на литературната с обществената действителност. При това положение проявеният в най-различни форми стремеж да бъде обновен начинът на литературоведско мислене намери израз преди всичко в съсредоточаване вниманието върху отделната творба, разглеждана статично, изолирано от историческия контекст и анализирана в многостранната ѝ структурна сложност. Такава насоченост на изследванията е характерна за формирали се в средата на XX в. различни и често пъти противоположни насоки на литературоведските изследвания: едни прилагат (в широкия смисъл на думата) метода на интерпретацията и се стремят да разкрият неповторимостта на конкретната творба; други си поставят за цел да анализират творбата като свидетелство за неповторим жизнен опит и изживяване; трети, опрени върху опита на руския формализъм и чешката структурна школа, търсят общите правила за изграждане на изказа или описват творбата като специфично организиран текст. Това развитие на теоретичните съждения върху отделната творба не бе подкрепено обаче от достатъчно енергични усилия да се анализира историческата литературна действителност. На полската литературоведска мисъл от края на 60-те години бе присъщ подходът към проблематиката на историко-литературния процес, произтичащ от постиженията на структурализма, както и от опита, натрупан в изследвания, търсещи закономерностите на изграждането на литературния текст. В изследванията от този тип основно значение имат категориите литературно направление и историческа поетика. Но докато първата има зад себе си отдавнашна традиция в литературоведската мисъл и е била прилагана от представители на най-различни научни школи, втората още не е пуснала корени в съзнанието на по-широки изследователски кръгове. А историческата поетика представлява ясно обособена

литературоведска дисциплина, чийто предмет, задачи и методи се различават съществено от традиционно схващаната история на литературата. В противовес на последната, която разглежда външните обстоятелства за възникването на произведенията, свързани например с биографични, исторически и други подобни факти, историческата поетика съсредоточава интересите си върху вътрешната структура на творбите, разглеждана в разнообразни аспекти и от различни гледни точки. Тя изработва методиката за анализ и описание на структурата на поредица от литературни творби, създадени в определен момент от историческото развитие на дадена национална литература, и се стреми да реконструира комплекса от съществуващи надсубективни правила, художествени норми, чието прилагане обуславя своеобразието и неповторимостта на литературата от дадена епоха. Като си поставя такава цел, историческата поетика целеосъзнато се стреми да заличи границата между двата привидно противоположни аспекта в изследването на литературата: строежа на творбата и нейното място в процеса на литературното развитие.

В пределите на така разбраната историческа поетика основна категория е литературното направление, но схващано извън традиционните представи. Докато обикновено тази категория се свързва само със сферата на общественоидейните течения, външни спрямо литературата, в рамките на историческата поетика формирането на тази категория се осъществява като се тръгва от литературните факти, от наблюденията върху вътрешната структура на произведенията. Така че сферата на историческата поетика включва изследвания, чиято задача е реконструирането и интерпретацията на онова историко-литературно цяло, което обозначаваме като литературно направление.

Тази работа си поставя за цел да представи проблематиката, свързана с опита да се приложат интерпретационните категории и понятията, изработени от литературната теория, към историко-литературните изследвания. Изложен е опитът, натрупан в трудовете върху литературата на Полското просвещение, резултат от които е книгата „Класицизъм, сантиментализъм, рококо. Очерки върху литературните направления на Полското просвещение“ (Варшава, 1975). Желанието ми е да покажа приложимостта на съществуващите теоретични концепции при обясняването на определен комплекс от литературни явления като значимо цяло от гледна точка на литературноисторическия процес.

2. Онова, с което разполага историкът на литературата, изследващ творчеството на дадена епоха, е сбор от емпирични данни, а именно: 1) редица литературни текстове, създадени през този исторически период; 2) теоретични схващания относно същината, задачите и начините за изграждане на литературните произведения; 3) съвкупност от информация за авторите на творбите и за читателската публика; 4) данни за рецепцията, т. е. различни мнения относно начина, по който са били разбрани и оценени литературните творби. Така изследователят се изправя пред голям брой отделни, разнородни литературни явления, които не се вместват от само себе си в някаква верига, подчинена на определени и еднородни принципи. Защото това не се постига нито чрез хронологията на произведенията, нито чрез принадлежността им на едни и същи автори. При това положение необходимо става изработването на определен комплекс от основни предпоставки за изследователска дейност, както и на съответни понятийни категории, които биха позволили да се установят и опишат не само най-съществените общи черти, характеризиращи дадения комплекс литературни явления като значимо цяло, но и да се покажат насоките в развитието на това цяло и причините за различията вътре в него.

За целостта, която ще назовем условно литература на Полското просвещение, едно от тези понятия се оказа именно понятието литературно направление. Използуваме го като резултат от интерпретационните усилия, приложени към съвкупността на достъпните за изследователя литературни явления на епохата. Така разбрано, литературното направление има статуса на абстрактно понятие, то е теоретично построение, изразяващо някои неподлежащи на непосредствено наблюдение теоретични аспекти на емпиричната действителност. Това понятие представлява рационална идеалност на развойните закономерности в литературата, възникнала през изследвания исторически период.

Водещият към тази цел изследователски подход е резултат от две основни теоретични постановки, свързани с начина на разбиране на литературната творба. Според първата творбата се възприема като *организирана знакова структура,* при втората като *специфичен комуникативен акт между творец и възприемател*. Тези два аспекта, в които се разглежда литературата, позволяват да се обхванат две равностойни и едновременни прояви на нейното съществуване: първата е свързана с организацията на текста като цялост, съставена от смислови единици, подредени според определени правила на изграждането; втората определя причините за избора на едни, а не на други правила за организиране на изказа, разкрива съдържащото се в правилата за изграждане на текста степенуване на стойностите, от което зависи спецификата на това оформяне.

За изследователя на конкретната историческа реалност (в нашия случай — за изследователя на литературата на Просвещението), възприел тези теоретични постановки, основен е въпросът за отношението на литературните произведения от това време към предхождащото ги творчество. Емпиричните проучвания предлагат сбор от разнородни и несистематизирани данни, ичиксващи осмисляне, за да се определи главната насока в промените, настъпили в развойния процес. Така в литературната система на Полското просвещение са съществували едновременно, в своеобразна система и смесица, стилистично-езикови норми, наследени от Ренесанса и барока, прилагани в различни ситуации и за различни цели. Поети, ориентирани към по-елитни читателски кръгове, използуват поетически средства, създадени от класицизма, докато творци, търсещи път към средната шляхта, получила образование в йезуитските колежи, използуват бароковите средства за убеждаване и морализиране. Двете линии създават картината на полската литература от XVIII в., формират явление, представляващо съвкупност от литературния опит на миналото, станал сега образец както за по-нататъшно творчество, така и за литературните вкусове и очаквания на читателя.

Но и в двата случая опитът на миналото се претворява в зависимост от новата историко-литературна ситуация — епохата на Просвещението. Затова една от най-важните задачи в историческото проучване на тази епоха е да се улови моментът на промяната, на прехода от даден етап на литературното развитие към следващия. Но промените не могат да се установят чрез наблюдения върху изолирани произведения, които поради съдържащото се в тях новаторство и своеобразието им са именно точки на прекъсване в развойния процес. Тъй че, за да се отговори на въпроса за отношението на литературата на Просвещението към постиженията на миналото, трябва да си послужим с надредното и общо понятие *литературна традиция*. Под традиция разбираме съвкупността от литературни норми, обуславящи в даден момент характерните черти и начините за изграждане на художествените произведения. Реконструкцията на общото състояние на традицията в даден исторически момент изисква да бъде реконструирана почиващата върху тази традиция съвкупност от отделни норми, да бъдат показани също и взаимоотношенията между тях.

Теоретичното понятие *литературна норма* (разбрана като индивидуален фактор, обуславящ избора и начина за използуване в даден кръг творби на езиковия и тематичния материал, а следователно определящ начина за организирането му на различни равнища) е първостепенен метод за описване на историческата литературна действителност.

Тези норми, с чиято реконструкция и описание се занимава историческата поетика, съществуват сякаш в две разновидности: те се въплъщават в литературните творби или действуват открито като указания и препоръки, формулирани експлицитно и участвуващи във формирането на литературното съзнание на даден период. Изучаването на първия вид норми става чрез реконструкцията на правилата за изграждане на текста, въплътени в поредица от творби. В същото време и формулираната поетика не представлява готов материал, който изследователят може да приеме на вяра. Понятията и термините, използувани в нея (с които са си служили теоретиците на определена епоха) трябва също да се подложат на тълкуване. В конкретните правила и препоръки трябва да се видят общите тенденции в моделирането на литературната дейност, както и на типовете връзки между отделните съставни части. Така може да се установи истинската същност на нормите на литературното творчество.

Важни въпроси, получили отговор именно чрез анализа и тълкуването на свидетелствата за литературното самосъзнание през епохата на Просвещението, са например: установяване начина, по който са били разбирани задачите на литературното творчество и обществената роля на творците (за тази цел послужи изясняването на смисъла, влаган тогава в понятия като: да поучава, трогва, услажда, а също и в разсъжденията на тема: поет и общество, поет лира и поет пророк), разкриване на тогавашните възгледи за генезиса и изворите на творчеството, както и на схващанията за атрибутите на твореца. Разкрито бе съдържанието, влагано през епохата на Просвещението в термини като подражание, вдъхновение, гений, ентусиазъм и най-сетне в схващанията относно същността на поезията и свойствата на литературните творби (чрез анализ на основните понятия на реториката, на състава на поетическия език, както и на разнообразните изследвания спрямо литературата, формулирани като правила). Важна задача на историческата поетика е да очертае типовете връзки между иманентната и формулираната поетика. Защото теоретичните формули могат да бъдат адекватен коментар към реалните начинания на творците, но могат и да изпреварват осъществените на практика тенденции (например формулираните правила на полския класицизъм), те могат да представляват и най-общи формулировки (например изказванията за романа през XVIII в.). Връзките между теорията и практиката определят до голяма степен динамиката на литературните промени и представляват съществен компонент при характеристиката на историко-литературната ситуация.

Важен момент при очертаването на историческата действителност е реконструкцията на връзките между отделни видове норми, определящи облика на литературата от даден период. Някои от тях са по един или друг начин взаимно свързани и взаимно се обуславят. Така в поетиката на Полското просвещение приповдигнатата възвишена епична тематика е могла да бъде въплътявана само в определени стихотворни форми, в стихове с по-голяма дължина. Но в рамките на тогавашната поетика са могли да съществуват и алтернативни норми, дори по отношение на същото равнище на изграждане на творбата, например стиховото или строфичното изграждане (октава) при произведенията на високата епика.

Що се отнася до принципите, по които се изграждат литературните творби, за разглеждането им в историческа перспектива много необходими се оказват наблюденията върху формирането на определени хармонични съвкупности от норми, регулиращи изграждането на литературната творба едновременно на няколко основни равнища. Такъв характер има например възприетата от просветителския класицизъм норма на „украсената реч", определяща начините, по които се постига изискваната хармония между тематичното равнище на творбата и нейната композиционна и стилистична организация. Но най-универсалната категория, позволяваща да се изследват подобни комплекси от норми, се оказва категорията *литературен жанр*. Защото жанровете, функциониращи в литературата от определен период, могат да бъдат описани като съвкупности от индивидуални изисквания, определящи строежа на литературните творби като цялост, а наред с това и йерархизиращи отделните съвкупности от норми. Така в поетиката на класицизма правилата за изграждане на одата определят и рамките, в които става изборът на темата, както и типа на допустимите стилистични решения в кръга на лексиката, синтаксиса и тропите, а освен това и композицията и типа стихосложение. Същевременно включените в правилата жанрови предписания и предпочитания изключват определени типове решения; така жанровите норми на класицистичната ода изключват от кръга на възможните изразни средства елементите на ниския стил.

Важни за характеризирането на историко-литературната ситуация са наблюденията върху степента на задължителност на жанровите норми. Те могат да съществуват в литературното съзнание като съвкупност от категорични предписания и забрани, засягащи всички равнища на организацията на творбата, но могат и да функционират като всеобщо приети обичаи, неподлежащи на точно формулиране и проявяващи се само като най-общо набелязана възможност. Една от характерните черти на полския класицизъм от XVIII в. в сравнение с предхождащите го европейски явления (особено с френските) е тъкмо забележимото разпадане на някои жанрови норми, например на правилото за трите единства в драмата, към което в Полша се подхожда твърде свободно.

Важна съставка на характеристиката на промените в литературното творчество се оказва и проблемът за отношенията и връзките между утвърдените и развиващите се жанрове. Така епохата на Просвещението е период на постепенен преход от силна нормативизация на жанровете, функциониращи като ясно и рязко разграничени системи, към взаимни контакти и въздействия; това е ставало най-вече когато някои от жанровете са изживявали особен разцвет, свързан с най-пълно реализиране на литературните потребности на момента. В поетиката на полския просветителски класицизъм такъв водещ жанр става одата (преди хвалебствената), чиито стилистични и композиционни черти налагат силен отпечатък върху други поетични жанрове, като елегията, епистоларната лирика и дори върху сатирата или пък идилията. Литературната действителност през XVIII в. показва, че взаимоотношенията, които могат да се установят между жанровете в процеса на литературното развитие, се превръщат в йерархична стълбица, в която на дадени типове литературен изказ се признава рангът на високи жанрове (както е например при класицизма), или на първостепенни жанрове. Ако сравним функционирането на жанра с действието на система, т. е. на сбор от фактори и средства, които правят възможен определен начин на литературен изказ, то съвкупността от жанрови норми с установените помежду им връзки, съставят *жанровата система*, характеризираща определен момент от историческото развитие на литературата.

Посочените по-горе литературни категории: литературна норма, литературен жанр, жанрова система, бяха използувани като инструменти за описание и реконструкция на състоянието на литературата в определен исторически момент. С тяхна помощ се стремим да установим предпочитания в този момент принцип за изграждане на литературните изкази като организирани знакови цялости. С други думи, те ни служат за описване на литературната традиция, схваната като надредна система, в рамките на която се стига до координирано съществуване на редица разнородни частни системи. Задача на изследователя на промените и развитието в литературата от гледна точка на историческата поетика се очертава като описване на едновременното функциониране на съвкупности от норми, вътрешно подредени според различни правила, и то както в йерархия, така и на една плоскост. Само въз основа на схващаната по този начин цялостна система на традицията става възможно да се установят промените в литературата и следователно да се отличи новаторското от епигонското, онова, което е само продължение на завареното наследство, от онова, което е реализация на непознати дотогава начини на литературен изказ. Наблюденията върху литературния живот учат, че така разбрана системата на традицията е цялост в неустойчиво равновесие, непрекъснат процес на промени, осъществявани чрез индивидуалните литературни творби. Литературно-историческият процес е единство на синхронията и диахронията дотолкова, доколкото е единство от надиндивидуални системи от конкретни изкази. Основните теоретични категории, създадени в сферата на историческата поетика, дават обаче възможност да се следят съществените промени в структурата на традицията, както и да се опишат най-важните промени, настъпващи с течение на времето в сферата на разнородните системи от норми, обуславящи начина за изграждане на литературния изказ.

3. Изложените по-горе наблюдения относно вътрешните отлики в рамките на литературната традиция водят до изследователски проблеми, изискващи разглеждането на аспекта творец — възприемател при определена съвкупност от творби. Това изисква разглеждането на тези произведения като своеобразни актове на езикова комуникация, осъществяващи разбирането между автор и читател, както и предаването на информация. Като приемаме, че изборът или създаването на литературните норми, по които става изграждането на изказа, са обусловени от нужди, продиктувани както от типа авторско-читателски контакт, така и от съдържанието на самия текст. С оглед на това историческата поетика не се ограничава с описателното възстановяване на инвентара от средства на литературния език и начините на тяхното комбиниране, прилагани през определен период, но си поставя и целта да открие подбудите за техния подбор. Чрез този подбор неизбежно се осъществява определена йерархия на стойностите, с оглед на която се предпочитат едни, а не други норми за изграждане на изказа. Стойностите са свързани с определени типове отношение автор—читател и намират израз във вложените в структурата на творбата комуникативни ситуации. Това степенуване на стойностите води извън рамките на самата творба и е свързано с извънлитературни явления, като например еднаквия за дадено общество тип съзнание, или еднаквите идейно-светогледни убеждения; но то намира всякога израз в езиково-литературната структура на творбата, в която се включват определените възможности за избор и реализиране на тези стойности.

Опитът да се разгледа тази проблематика в рамките на конкретна историко-литературна действителност позволи да се установят следните възможности за реконструиране на този ред от стойности:

а) описание на функциите, които трябва да осъществи литературната комуникация, изградена като изказ, способен да предизвика определена реакция от страна на възприемателя. Защото анализът на включените в творбата комуникативни ситуации води до пресъздаване на присъщите им типове връзки автор—възприемател. Тези отношения могат да се опишат чрез категориите на функциите, които литературният изказ трябва да изпълни спрямо предполагаемия читател. И тъкмо с оглед на задачите, които се предписват на литературните произведения (формулирани и в изложените писмено теоретични разсъждения) се осъществява подборът на различните литературни норми, организиращи конкретните изкази.

Наблюденията над явленията от времето на Просвещението водят до извода за разнообразието на комуникативните ситуации, осъществени в произведенията от тази епоха. Така например често споменаваните дидактично-поучителни цели на поезията са намирали израз в разнообразни конструкции, формиращи определен тип отношение автор—възприемател, дори тогава, когато основните композиционно-стилистични норми са бивали заимствувани от системата на реториката. Главен белег на такава ситуация било пълното подчинение на възприемателя спрямо автора, който се явявал в ролята на говорител, авторитетен и неоспорим, разполагащ напълно със знанията, свързани с разказа му. Образът на говорителя е бил изграден явно като фигура анонимна и абстрактна, като изразител на общи истини, неподлежащи на оспорване. Но такава ситуация не могла да бъде осъществена по различен начин. Абстрактният говорител можел да разгърне разказа си, използувайки стилистични средства, които да апелират към въображението на възприемателя, да му въздействуват емоционално и да предизвикат възхищението му, а приковаващи вниманието му, да допринасят за формирането на неговите възгледи и схващания. При такава поетическа ориентация са били използувани най-различни образни стереотипи, апелиращи към познанията и ерудицията на слушатели, възпитани в библейско-античната традиция.

Но и при запазване на същия принцип за изграждане на комуникативната ситуация (т. е. при автор обществена личност с неоспорим авторитет) са се използували и съвсем други начини на въздействие върху слушателя. Така разказът е могъл да придобие и формата на поетично изложение на дадена тема, а основна пружина за развитието му ставала доказателствеността, разгръщането на ред от мисли, разкриващи логично връзката между последователните звена на изложението, водещи към крайното заключение. Не цялостен образ, апелиращ към въображението и волята, а изложение и вникване в прецизна мисловна конструкция, в последователните й звена, което е трябвало да доведе до възприемане от слушателя на съдържащия се в произведението възглед. Не привличане на разума, а убеждението е било метод на своеобразната поетическа реторика в този тип творчество.

Но диференциацията на комуникативната ситуация в поезията на Просвещението е намирало израз и в предпочитането на решения, несвързани с риторичната традиция в изграждането на изказа. Дори ако в произведението се проявяват дидактични тенденции, те създават равноправие между двамата партньори в комуникативния акт, който става средство за установяване на непосредствен и личен контакт. Чрез разнообразни стилистични средства, чрез синтаксиса, подбора на лексиката, чрез метафориката изказът е създавал сякаш ситуация на интимност и неповторимост на контакта, а съдържанието му се е поднасяло като отражение на индивидуализиран човешки опит и преживявания. Това е водело до по-интимен контакт с възприемащия, третиран като равноправен партньор във взаимното разбиране, опряно на

лична връзка, целеща да постигне съзвучност в чувствата, емоционалното съзвучие между две кръвно свързани човешки същества. Комуникативната ситуация, създаваща равноправие между партньорите на литературното взаиморазбирателство е могла да се осъществи и на основата на чисто естетическото удоволствие от литературния контакт. Поезията се е превръщала в споделено развлечение, в интелектуална игра, състояща се в свободното жонглиране с привичните конструкции на поетическия език.

Всяка от тези ситуации е обуславяла избора на различен репертоар от норми на литературния език в зависимост от желаните функции на литературния изказ: морализаторски-въздействуващи, експресивно-емоционални или игрови. Предпочитаните през определени исторически периоди комуникативни ситуации се поддават на описване и интерпретиране в една по-широка перспектива, обхващаща и извънлитературни категории, като да речем определена концепция за човешката личност и взаимоотношенията ѝ с другите хора, за възможностите за разбирателство между хората, или за ролята на различните човешки качества (разум, воля, чувство, въображение) в контактите със света и с другите хора. Съдържащите се в литературната конструкция на комуникативната ситуация схващания по тези въпроси ни отвеждат към имплицитно формулирани антропологични, философски, светогледни убеждения, включвайки по този начин литературата в по-широката сфера от мисли, проблеми и позиции на дадена епоха. Те хвърлят мост между областта на чисто литературните норми и стойности и други типове прояви на човешкото съзнание.

б) В анализа на литературното творчество като комуникативен акт е включена и сферата на онова, за което говори изказът, тоест въпросът за избора на организиращите го главни теми и мотиви. Подчертаното предпочитание или очебийното повтаряне на теми (например тези за обществения ред и за подчиняване на законността, или мотивът за оръжаността и самотността на човека в един измамен свят), както и отсъствието и пренебрегването на други (например на религиозни мотиви, на метафизически размисли) са показателни от гледна точка на дадени обществени ситуации възгледи или интелектуални потребности на средите, осъществяващи взаиморазбирателство чрез литературните творби. Ако от гледна точка на отделното произведение темата е средище на изобразения в него свят и основна конструктивна единица, в перспективата на повторяемост на голям брой произведения тя се превръща в едно от основните средства за взаимното разбиране между участниците в литературния контакт; тя е показателна и за кръга на общите интереси на автори и читатели, както и израз на подчертаната актуалност на проблемите или въпросите, които се поставят в извънлитературния свят. Подхващането на определена тема изисква от твореца както приспособяване към наличните в традицията начини за нейната литературна обработка, така и към извънлитературните мотиви за нейната актуалност и занимателност. Тя отпраща към определена система от общокултурни стойности и познания, които определят даден кръг от теми да стане основа за произведения от различни области на изкуството, например четирите годишни времена в поезията и в изобразителното изкуство от епохата на Просвещението.

в) Отразена в правилата за изграждане на литературната творба, комуникативната ситуация изисква обаче тя да бъде обяснена на още едно равнище, свързано с един общ за автор и читател културен контекст. Става дума за стойности, позиции и възгледи, които са извън чисто литературната сфера и са общо достояние на двамата участници в литературната комуникация. Те дават възможност да се използуват такива начини на израз, които при липса на посочения контекст биха останали неясни, или биха били не докрай

или погрешно разбрани. Тъкмо този контакт, поставящ литературната творба в историческото „тук“ и „сега“ създава онези рамки, в които тя разгръща пълния си смисъл, рамките, чрез които тя се изявява със своеобразните си, но и най-точни значения. Така сред типичните теми, които са наред с това и ключови думи за полската поезия на Просвещението, са понятията за ред и свобода, и то обикновено противопоставени едно на друго. За читател, неориентиран в историческите условия за развитието на полската мисъл през XVIII в. и непознаващ конкретната политическа ситуация в страната, може да се стори парадоксално това отрицателно отношение на полските поети към свободата, след като тя е — както е известно — водещо знаме на епохата. Странни биха се сторили и призивите личността да се подчини на закона, на изискванията на обществения ред. Но ако се вземе предвид, че тази поезия е била адресирана към една шляхта, поддържаща анархията и пагубната за държавата златна свобода, ще стане ясен и своеобразният, просвещенски смисъл, вложен в стремежа на поетите да наложат на съзнанието на читателите си принципите на обществения ред, опрян върху идеята за моралната физиокрация.

Сходен е и случаят с друга своеобразна смислова надстройка, възникнала при полските условия, пак във връзка с често срещани по време на Просвещението мотиви, като тези за естествеността и природата. Традицията на селската шляхтическа култура е насочвала към тяхното тълкуване не толкова в широк философско-антропологичен смисъл, колкото в по-конкретното им значение на апотеоз на неповторимото и традиционното в идилията на малкото имение, с присъщите за него простота на нрави и обичаи.

Пример за същото явление — с прибавени значения, съществуващи в сферата на най-близката езикова конструкция на изказа, — може да бъде и използуването в тогавашната поезия на съвкупност от алегорични образи, изпълняващи определена семантична функция. И тъй, ако поетът на Полското просвещение си служи с понятия като право, свобода, природа, завист или целомъдрие, то тези думи и техните комбинации са не само обикновени лексикални единици, а носят съвкупност от информация за присъщ на даденото време и неговата култура начин за разбиране на човека и света, за човешки познавателни възможности, за предпочитаните отношения между хората.

Анализът на комуникационния литературен изказ ни отпраща по такъв начин към широк културен контекст, позволява да се конкретизират и допълват страни на произведението, заложени в неговата структура. Създадената въз основа на конкретни конструктивни правила комуникативна ситуация става следователно своеобразен мост между онова, което е вътрешно, което е начин за организиране на творбата и онова, което става в заобикалящата я културна среда. Определените типове литературен език, начините за изграждане на изказа и използуването на установени от традицията норми носят информация за най-общите светогледни тенденции, или за предпочитани през дадено време функции на литературата. Но при условие, че светогледът, за който съдим по кръг от литературни творби, или инструменталните функции не се разглеждат като нещо външно спрямо литературата, а като функции на нейния специфичен език, като последица от избраните и реализирани в произведенията норми на литературната традиция.

Тъкмо категорията литературно направление позволява конкретната извънлитературна проблематика да се интегрира при изследването с външния контекст, наложил отпечатък върху творбите. И по този начин да се постигне съответствие между системата от норми, създаващи литературната традиция и надредната спрямо нея система от стойности, обуславящи подбора и творческото претворяване на наследството от миналото. От тази гледна точка

литературното направление може да се определи като сбор от идейно-артистични тенденции, които са налице в даден кръг литературни творби и въвеждат литературата в по-широкия контекст на общокултурни интерпретационни явления. Съставни части на направлението са: идейно-светогледните предпоставки, намерили израз в произведенията, предпочитаните теми и мотиви, съответстващи на тези предпоставки, съвкупността от формулирани убеждения за задачите на литературата, за нейната същност и средства и най-сетне системата от норми за литературно творчество, приложени в произведенията и служещи за реализирането на светогледните предпоставки.

Разбрано така, литературното направление е основен елемент в историко-литературния процес като надредно цяло спрямо категорията традиция. Негова реална основа е съвкупността от произведения, възникващи в резултат на общи стремежи и възгледи, изразени не само в литературата, но и в други сфери на общественото съзнание. Направлението определя условията и изискванията за създаването на индивидуални творби, които подлагат функциониралите по-рано системи от литературни норми на преобразувания, подчинени на съвкупността от възгледи и стойности, съставящи новия светоглед. По отношение на конкретната историко-литературна ситуация литературното направление е контекстът, включващ всички чисто литературни системи на традицията, които се намират под непрекъснатото въздействие на променливи и динамични конюнктури, създавани от направлението. Представлявайки обособен етап в промените, настъпващи във формите на литературното творчество, направлението е и основното цяло и контекста, позволяващи да се проследят главните промени в структурата на традицията. В диахронна перспектива характеристиката на сменящите се последователно литературни направления позволява да се видят промените в развитието на литературата в продължителни откъси от време. Но наред с това направлението, съществуващо в определен отрязък от време, може да бъде описано и синхронно като систематизирано цяло, и диахронно, като се покажат най-ранните му прояви, тяхното засилване, пълно кристализиране, а също и симптомите за разпадането му.

Резултатите от описанието на историко-литературната ситуация на Полското просвещение показват също, че използуването на категорията литературно направление позволява да се види и подложи на системно описание разнообразието на литературните тенденции през тази епоха (при това не става дума за прости бинарни опозиции, а за по-сложни явления, които не се изчерпват с диаметрално противопоставяне). Отграничаването на тенденциите на класицизма, сантиментализма и рококото дава възможност да бъде доловена своеобразната полифония на епохата, която се проявява впрочем не само на равнището на разграничаването на различните, реализирани в творбите, литературни норми, но и в сферата на общественото им функциониране и на възприемането на различните видове творчества. Творчеството, създавано в рамките на всяко от тези направления, е отговаряло на различни очаквания, в зависимост от средата, към която е принадлежал читателят и от литературната му култура.

Пълното кристализиране на литературното направление като ярък компонент на конкретна литературно-историческа ситуация се проявява във функционирането на ясно определени литературни конвенции, или обществено признати съвкупности от норми, създадени в зависимост от типа потребности, предявени от представителите на дадена литературна ориентация. Литературното направление създава репертоар от конвенции, обуславящи възможността за литературна комуникация при определена група читатели. В рамките на направлението се формират следователно определен

тип литературна култура и определени „стилове на възприемането", присъщи на дадена читателска среда. Те служат за съотнасяне към литературата на онези стойностни системи и начини за разбиране на света, които се проявяват в познавателните изисквания — емоционални или естетически — на дадени читателски слоеве.

При това заслужава да се отбележи, че понякога е твърде трудно да се определи колко време са „в сила" тези конвенции. Тяхното разслояване може да съвпада с конкретно историческо разслояване на читателската публика (да речем при свободната, критическа поезия рококо, чието функциониране е било ограничено в средите на интелигентските кръгове във Варшава), или да служи за различни нужди в рамките на една и съща читателска среда (както литературата на класицизма е задоволявала проявите на обществения, официалния живот на аристокрацията, която за изживяване на личните си проблеми обаче е прибягвала към чувствителния сантиментален роман или към идилията). Описанието на литературно-историческите явления, включени в теоретическата категория направление, позволява следователно да се привлекат в сферата на наблюденията такива явления, които досега се предоставяха по традиция на емпиричните проучвания на литературния живот.

Опитахме се да докажем чрез конкретен литературно-исторически анализ правомерността на възприетите в началото две допълнителни гледни точки по отношение на литературната творба, намиращи израз в изграждането на понятието направление. Струва ми се, че те позволиха да се приближим към едно схващане на литературната действителност като историческо явление, към описанието ѝ като двигател в развойния процес на литературата, включвайки и спецификата на контактите ѝ с другите области на културния живот.

Поставяйки въпроса за използуването на дадена съвкупност от категории и понятия, създадени от литературната теория, при проучването на конкретната литературна действителност, прибягнахме към известно неизбежно опростяване на нещата и скицирахме накратко твърде голям брой сложни и дори неизяснени докрай въпроси. Привлякохме освен това в кръга на разсъжденията си и голям брой разнообразни проблеми, всеки от които може да стане предмет на подробно и задълбочено изследване от теоретика на литературата (например въпросите за езика, за жанровите структури, за личните контакти и т. н.). Един теоретик би могъл да окачествi стремежа към обхващане на всички тези аспекти на литературната действителност, на които съответствуват многобройни и утвърдени с големи трудности понятийни категории, като безотговорна немарливост и „всеядност". И все пак, струва ми се, че ако изследовател, който се занимава с чистата теория може да си позволи лукса да се взира в тънкостите на детайла, литературовед, когото занимава исторически конкретното, е принуден да търси методи, които да му позволят да създаде цялостна картина, при това картина, която е в непрекъснато движение.

Превод: Лиляна Минкова

О соотношении между теорией и историей литературы

(категория литературное направление с точки зрения исторической поэтики)

Тереса Косткевичова

(Р е з ю м е)

Цель настоящего труда — представить проблематику, связанную с попытками использовать созданные литературной историей интерпретационные категории и понятия, применительно к историко-литературным исследованиям. За основу принят накопившийся материал относительно исследований польского просвещения. Исследователи литературы нередко сталкиваются с многочисленными отдельными литературными явлениями, не классифицирующимися в какую-то определенную последовательность, которая подчинялась бы установленным и однородным принципам. Поскольку разрешения этих вопросов нельзя добиться, исходя автоматически из хронологии произведений или из их принадлежности одним и тем же авторам, необходимо выработать определенный комплекс основных предпосылок для исследовательской деятельности, а также соответствующие категории, которые позволили бы установить и описать не только наиболее существенные общие черты, характеризующие данный комплекс литературных явлений как значимое целое, но и наметить направления в развитии этого целого и показать причины различий в нем. В качестве примера такой литературной целостности в предлагаемом вниманию читателя труде исследуется литературное направление в свете двух основных теоретических постановок, связанных со способом восприятия литературного произведения. Согласно первой постановке, произведение воспринимается как организованная знаковая структура. Согласно второй же, оно рассматривается как специфичный коммуникативный акт между творцом и читателем.

Наблюдения върху един превод на Ботевите стихове на френски език

Красимир Петров

Изкуството на поетичния превод изисква особен вид всеотдайност. Поетът следва свободно вдъхновението си, сам гради очертанията на своя поетичен свят. Преводачът на поезия трябва да направи свои това вдъхновение и този поетичен свят. Понякога сравняват преводаческото изкуство с изпълнителското, но ако това е вярно до известна степен за превода на проза, то сближението не е уместно, що се отнася до поетическия превод: всеки, който умее да свири на някакъв инструмент, може да изпълни музикално произведение, както всеки може да прочете на глас монолога на Хамлет, стига да знае английски. Това, разбира се, може да не е изкуство, но слушателят ще познае произведението. Колцина обаче от знаещите английски са в състояние да преведат този монолог на друг език, без от текста да изчезне или Шекспир, или поезията, а то в крайна сметка е едно и също, защото преведем ли го в проза или в неадекватна поетична форма, ще погубим и формата, и съдържанието на оригинала.

Преводът на поезия не може да бъде смятан за дейност, основана на добре премерени, осъзнати компромиси между съдържание и форма по простата причина, че никой не може със сигурност да каже, къде в поезията свършва едното и къде започва другото. Поетичният превод е всеотдайност към оригинала, сливане с оригинала, пресътворяване на оригинала. Като всяко изкуство и той е един вид тайнство, но това съвсем не означава, че е дейност езотерична, непознаваема. В противен случай долните редове не биха били написани. Като всяка творческа дейност, и поетичният превод е познаваем, макар и никога докрай.

Пред мен са три френски превода на Ботев: единият — от 1952 г. на Пол Елюар, другият — от 1976 г. на Жак Гошрон и третият — от 1984 г. на Атанас Ванчев дьо Траси. Не искам да занимавам надълго и нашироко читателя с моите дълбоки резерви по отношение на първите два превода, нито да подценявам таланта и добросъвестността на двамата поети преводачи. Още повече, че техните преводи са изиграли немалка роля за популяризирането на Ботевата поезия във Франция. Споменавам за тях само за да очертая перспективата, в която се вписват с несъмнените си достойнства преводите на Ванчев дьо Траси.

На читателя, незапознат с проблемите на поетичния превод във Франция, фактът, който ще посоча по-долу, може да се стори твърде странен. Работата е там, че във Франция все още господствува схващане за поетически я превод, съвсем неприемливо от наша гледна точка. В наскоро излязлата си книга

Е. Еткинд констатира абсолютната неадекватност и несъстоятелност на огромното мнозинство преводи на чужди поети на френски език. От шестте вида поетичен превод, за които той говори в предговора[1], само „преводът пресъздаване“ може да бъде наречен поетичен превод в истинския смисъл на думата. За съжаление според Еткинд той представлява само два процента от общото количество преводна поезия. Останалата част спада предимно към „превода информация“, който е в проза и няма художествени претенции, и „превода алюзия“, който има за цел да даде някаква представа за поетическата форма на оригинала само на отделни места, а иначе е изпълнен в съвсем свободен стих. Дадената класификация не може да бъде приета без уговорки, но така или иначе споменатите преводи на Елюар и Гошрон се намират някъде между тези два вида. Това обяснява и непростимите от гледна точка на българския читател, свикнал с високите не от вчера критерии на нашата преводаческа школа отклонения от оригинала като липсата на рима, произволната дължина на стиха, отсъствието на какъвто и да било ритъм, буквалния превод на образи, което често ги лишава от всякакво внушение, недопустими анжамбмани, тромави повторения като:

Един бе Чавдар войвода —	Unique était Tchavdar, le voïvode,
един на баща и майка,	Enfant unique était Tchavdar,
един на вярна дружина.	Unique était Tchavdar parmi les gars. . .

досадни буквализми („мале“ — „petite mère“, „но стоя Чавдар, що стоя / стоял ми й от ден до пладне“ — „Mais Tchavdar n'y resta, qu'autant qu'il y resta“, „три кази да е наплашил“ — „Qui terrorise trois provinces“), неумела употреба на реалии, които с нищо не обогатяват представата за историческите и национални особености, неразбиране на отделни думи и изрази /„Кажи ми, кажи, бедни народе. . .“ „Dis-moi, pauvre peuple au berceau / Peuple esclave, qui donc te berce“, „черни си очи“ — „ses yeux sombres“, „колко е души изгорил живи“ — „combien de gens il a fait brûler vifs“ и т. н. Тези слабости се обясняват с факта, че нито Елюар, нито Гошрон знаят български и, превеждайки с подстрочник, са останали със съвсем смътна представа за Ботевата поезия. На тези преводи няма повече да се спирам, но класификацията на Еткинд ни дава възможност да схванем качествената разлика между тях и превода на Ванчев дьо Траси, който ще разгледам по-долу.

Какви изисквания предявява към преводача поезията на Ботев? Несъмнено най-тежките и същевременно най-строгите, защото става дума не само за гениален поет, но и за една необикновена личност, у която живот и поезия са слети в едно. Личността на Ботев се чувствува в неговите стихове много по-осезаемо, отколкото в политическата поезия като цяло. Според Хр. Тодоров политическата поезия „се характеризира с по-малка степен на субективност от лирическата поезия (в смисъл интимна поезия б. а. — К. П.). Лирическият герой не говори за себе си, а за обективната действителност. . . неговото присъствие се чувствува, защото той не описва събитията безстрастно, а се явява техен *съдник*. Той проектира върху политическата и обществената действителност моралните категории Добро и Зло. Този опит за преоценка на ценностите е основен за политическата поезия.“[2]

Това точно и синтезирано определение е вярно по принцип за всяка политическа поезия. И все пак има случаи, когато поетът присъствува не

---

[1] Etkind, E. Un Art en crise. Essai poétique de la traduction poétique. Lausanne, 1982, 18—27.

[2] Todorov, Chr. Histoire de la littérature française 18—20 s. Deuxième partie: la Poésie. S., 1982, p. 18.

само като съдник, дори не само като лирически герой, а като личност, както участвува в политическите борби не само с поезията си, но и с цялостната си дейност, пише своето политическо верую не само с перото, но и с кръвта си. Доброто и злото в поезията на Ботев не само добиват конкретно изображение, но и се изразяват с антитезата „силно да любиш и мразиш“, а това лично отношение направо се осъществява в „доброму добро да струваш, лошия — с ножа по глава“. Преводачът непременно трябва да държи сметка за факта, че като политическа, поезията на Ботев е вкоренена в една конкретна историческа и политическа действителност, но същевременно и за това единство между поет и лирически герой, за силната субективност в най-прекрасния смисъл на думата на тези стихове, в които личността се слива с историята, твори историята в същата степен, в която е и нейна рожба.

Наред с този всеобхватен проблем при превода на Ботев, преводачът се сблъсква с редица по-конкретни трудности, произтичащи от богатата образност на тази поезия, за която Ю. Степанов казва, че е „тъй богата на художествени изненади“[3], от връзката ѝ с народната песен, от характерния звукопис и пр.

В началото на тази работа мога да кажа, че преводите на Ванчев дьо Траси са осъществени на много високо професионално и творческо равнище. Тръгвайки от това предварително общо впечатление, ще се опитам по-долу поне отчасти да обясня защо това е така, като оставя настрани споменатата вече принадлежност на тези преводи към типа „превод пресъздаване“, тъй като този общ подход на преводача е предпоставка за успех, без да е успех сам по себе си.

Истинският успех на преводача се състои в умението му да предаде цялата многопланова идейна същност на Ботевите стихове в една адекватна поетична форма. Най-добре това може да се долови в преводите на такива шедьоври като „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“, още повече, че към тях изискванията и на читателя, и на критика са най-високи.

В „Хаджи Димитър“ са предадени не само всички основни моменти и образи, но е съхранена и цялостната композиция, която се основава на вътрешната хармония между движението във времето — повествователната страна — и обрисуването на грандиозната картина на смъртта на героя. Функцията на конкретните носители на движението в оригинала — обозначители на отделни последователни моменти („Жетва е сега. . .“, „Денем му сянка пази орлица. . .“, „Настане вечер. . .“ и пр.) в превода се изпълнява от „encore. . .“, „c'est le temps. . .“, „or. . .“, „l'heure surgit. . .“ и др.

От друга страна, употребата на причастия „потънал“, „захвърлил“, „слънцето спряно“, на сегашно време на свършени глаголи, което носи идеята за повторяемост — „настане“, „изгрее“, „плеснат“ и др., както и непрекъснатото завръщане към едни и същи действия — слънцето пече, вълкът ближе раната, кръвта тече — налагат впечатлението за една неподвижност, сякаш всичко около героя е застинало, времето е спряло, за да спре идващата смърт. В превода е постигнат същият ефект чрез употребата на същите способи — причастията noyé, gémissant и др., сегашното време, което макар че не може да поеме споменатата функция на българските глаголни форми, в контекста придобива същото значение, а идеята за непрекъснатост на действията „пече“, „тече“ и пр. е не само запазена, но и подчертана на места от „continuer“ или в последната строфа от допълнителния образ „la mer de son sang“. По този начин съчетанието на динамизъм и статизъм, на повествование и

[3] Степанов, Ю. Французкая стилистика. М., 1965, с. 283.

описание, създава впечатлението от оригинала за протичането не на един ден и една нощ до утрото, а за овековечаване на един момент: времето тече, но някъде встрани и сякаш цялата вселена започва да се върти около един планински връх. Неслучайно в превода е запазена и твърде показателната антитеза „лежи юнакът, а на небето. . .“ — „Sur son corps le ciel“. Юнакът и небето. . .

В превода са съхранени и два много важни за произведението момента: подготовката и преходът към обобщението „Но млъкни сърце. . . — Този, който падне. . .“ („Tais-toi, ma raison — Celui qui succombe. . .“) и смяната на тоналността от борческо-героична към лирико-баладична.
След

Celui qui succombe pour Toi, Liberté,
Reste vivant à jamais! Sur son nom éternel
Veillent la terre, les saisons, le ciel, la clarté
Et les chantres recréent sa gloire immortelle!

и епично разгърнатата картина в шеста строфа

L'aigle coupe de ses ailes la fureur du midi
Et les loups éblouis lèchent les plaies de leur langue,
Le faucon royal garde le corps de l'ami
Et la face de son frère vacillante et exsangue.

смяната идва с „ог. . .“:

Or. . .jaillit la nuit et la lune illumine
Le ciel envahi d'étoiles et de transe,
Bleue bruit la forêt, tremble l'ombre câline,
Le Balkan insoumis chante un chant de vengeance.

Ненадминатите по своето съвършенство Ботеви слова зазвучават на френски език както на нивото на отделните образи, така и звуково — асонансите на „а“ (16 повторения), на „и“ (9 повторения), алитерациите „бл“, „бр“, „тр“ в трети стих и „с“, „ш“, „ж“ в четвъртия. Впечатлението се подкрепя и от следващите строфи:

L'heure surgit où les nymphes habillées de zéphyr
Fendent l'éther de leurs hymnes, gracieuses et légères,
Effleurant l'herbe sonore elles entourent de leurs lyres
Le héros sourient à la vie éphémère.

Тук на пресъздадения вече фон, от който в превода не липсват образите на животни и птици, на природните сили (l'aigle, le faucon, le loup, le ciel, le soleil и т. н.) се появяват свръхестествените същества, квинтесенция на същите тези природни сили. Във френския текст са подчертани тяхната лекота, въздушност, нематериалност чрез термини като zéphyr, éther, sphères infinies и епитети — gracieuses, légères и магическите им способности — lyre, hymne, philtres magiques.

В същото време в превода е налице и изображението на човешкото тяло, на физическото страдание, осезаемото присъствие на материалното: la blessure écarlate, la main frémissante, la face exsangue, le corps, le corps gris. Впрочем това се отнася и за преводите на стихотворения като „Елегия“, „На прощаване“, където това присъствие е твърде ярко.

Величието на юнака е подчертано в превода чрез епитети като le Seigneur du Balkan, le géant, le héros. Странно прозвучава само употребата на

condor в трета строфа, която, макар и да предизвиква асоциации от по-ново време, едва ли е уместна.

За разлика от „Хаджи Димитър", където основен проблем за преводача е запазването на оригиналната композиция и звучене на цялото, в „Обесването на Васил Левски" композицията, основана на нарастващия обективизъм, за който говори Якобсон в своя известен анализ[4], не представлява чак такава трудност за преводача. Преминаването от ton coeur, ton âme (общо седем случая на употреба на притежателни прилагателни във второ лице в първите две строфи и половина) към форми за трето лице във втората част, може да се установи във френския текст. Същото се отнася и за личните местоимения, за обръщенията. Далеч по-сложно тук е пресъздаването на конкретните образи, предаването на господствуващата елегична тоналност, атмосферата на скръб и отчаяние. Ванчев е постигнал това чрез последователното изграждане на диалога с майката родина:

O Mère chérie, ô Mère, ma douloureuse Patrie,
Sur qui sanglote ton coeur, qui pleure ton âme livide?
Et toi, corbeau maudit, sur quel tombeau aride
Fendant les coeurs saignants s'abattent tes prophéties?

и на зимната картина на финала, която със своята конкретност дава възможност всеки неин отделен елемент да прозвучи като впечатляваща метафора:

Et les corbeaux cupides lugubrement croassent,
Les loups rapaces se ruent et hurlent autour du corps. . .
Et le féroce hiver roule, ivre, dans les champs
Les ronces que les rafales arrachent à l'ocre sèche,
Le gel, la mort, la bise mêlent leurs âpres chants
Et la douleur traverse les lèvres comme une flèche!

Неслучайно в превода, в съответствие с оригинала, постоянно присъствува плачът: 1 строфа — sangloter, pleurer; 2 строфа — larmes, complaintes; 3 строфа — pleurer (два пъти); 4 строфа — supplier, déchirer, des cris; 5 строфа — âpres chants. Цялостното звуково оформяне на произведението се осъществява както с глаголи като croasser, hurler, rouler, така и чрез звукописа, за който може да се съди от горния цитат. Особено добро впечатление прави преводът на третата строфа, централна за произведението:

Pleure, pleure, Bien-aimée! Tout près de Sainte Sophie
Se dresse une noire potence, mes yeux l'ont vue, ô Mère,
Le plus fier des Hommes, y pend, ô Bulgarie
Avec la force terrible de toute la lumière!

Въпреки удължения по отношение на оригинала стих като цяло преводът на „Обесването на Васил Левски" е един от най-сполучливите в цялата стихосбирка.

Може да се говори, съвсем условно, разбира се, за четири основни тоналности, които характеризират Ботевата поезия: елегично-изповедна, борческо-героична, сатирична и лирико-интимна. Съвсем очевидно е, че тези тоналности са не толкова тематично, колкото интонационно разграничими. Тяхното съчетание е в основата на това невероятно богатство на внушения при интерпретирането на една и съща тема. Неповторимото им равновесие

[4] Якобсон, Р. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Ез. и лит., 1961, № 2, 1—14.

във всяко отделно взето произведение ни кара да го схващаме като нещо самостойно, което въздействува по начин, различен от другите, без при това да губим скритото усещане за цялото.

В стиховете, където преобладава съвсем ясно една тоналност, личи умението на поета да използува с успех всички средства от арсенала на поетическото изкуство за постигане на търсената цел — създаване на определена атмосфера и, в крайна сметка, постигане на желаното внушение. В тези стихотворения можем да установим степента на адекватност в преводите на Ванчев дьо Траси на различни нива в текста.

В стихотворението „Майци си" основното, което преводачът е трябвало да предаде, са отличителните черти на изповедта пред най-близкия човек: нежните чувства, молбата за прошка, търсенето на топлина, стремежът към единение с душата на майката, единствена способна да разбере и приласкае. Искам веднага да подчертая, че свободата, с която борави Ванчев дьо Траси с текста на оригинала, съчетана с чувството за мярка, което рядко му изневерява, е едно от най-добрите му качества като преводач.

В текста периодично се появяват обръщения — в оригинала от осемте изречения в четири срещаме обръщението „мале". В превода има еквивалентна честота на употреба — от дванадесет изречения в шест срещаме „mère", „ma mère". Налице в превода са и въпросите, с които започва стихотворението — друг белег на въображаемия диалог. Интересното тук е, че преводачът вярно е схванал значението на глагола „пея" в първия стих, който е част от двойката „пела — клела", които изразяват нещастната и велика орис на поета (за която другаде той ще каже „Но кажи какво да правя, кат си ме, майко, родила. . ."):

Suis-je, ô ma mère, maudit mille fois,
Encore dans ton sein marqué par le sort?

Уместна и твърде изразителна е метафората при превода на втория въпрос — сближаването „вино" — „кръв":

Бащино ли съм пропил имане Ai-je bu dans le vin le sang de mon père.

В оригинала първите три строфи завършват с изразяване на причината за страданията на лирическия герой. В превода те са на местата си:

. . . и срещам това що душа мрази. Voir ce que l'âme déteste et abhorre
. . . съхне и вехне люто язвена. Des griffrs de la mort sont la pâture
. . . че аз веч тлея, . . .une ombre sanglante
че мойта младост слана попари. Torture mon esprit, mon être brisé.

Новите образи, въведени от преводача, с нищо не променят дълбокото значение на тези стихове, защото при превода той осъществява именно еквивалентност на необходимото ниво. Особено щастлива находка тук е „ombre sanglante", която по-директно, отколкото в оригинала, изразява връзката между скръбта на поета и народното страдание, но това е необходимо заради разбирането от страна на читателя чужденец.

Изповедният тон се крепи в оригинала между другото и на поредица обрати с вътрешно изразена притежателна идея: „що душа мрази", „що в душа тая", „сърце догаря", „туй сърце младо" и др. вм. „моята душа", „моето сърце". Тази особеност е доловена от преводача, който я съхранява във френския текст: „ce que l'âme. . .", „que l'âme déchirée" или постига същия поетичен ефект (откъсване на обекта от притежателя, на частта от цялото), като извежда термина в позицията на подлог или на притежател: „afin que

mon coeur soit“ или „mon coeur. . .ses rêves, ses folies, ses cris, ses douleurs“, „mon sang souille déjà. . .“ и др.

Втората част на стихотворението е белязана с образа на смъртта: „сърце догаря“, „приготви яма“, „измръзнат жили“, „изгния в гроба“. В превода това присъствие е осъществено чрез образи, подобни на тези от оригинала: „la vie, la tendresse y broyent du noir“, „la fosse pierreuse“, „mes veines se changent en pierres“, „ma chair nourrisse les vautours“.

Сполуките на превода не са само в предаването на основното значение на текста. Тук може да бъде споменато умелото използуване на различни тропи и фигури, които като цяло са присъщи на Ботевата поетика. Например: „*Много* аз, мале, *много* мечтаех“ — „*J'ai tant* voulu, mère, *j'ai tant* désiré“; „Та *туй* сърце младо, *таз* душа страдна“ — „Que *l'âme* déchirée trouve *l'âme* qui l'accueille. . .“ и пр.

Още по-важно за това преводът да зазвучи по ботевски има и съхраняването на връзката между ритъма на стиха и значението му такова, каквото го откриваме в оригинала, нещо, което при превод се постига извънредно трудно:

Ти ли си, мале	тъй жално пела
Suis-je, ô ma mère	maudit mille fois
ти ли си мене	три годин клела
Encore dans ton sein	marqué par le sort?
та скитник ходя	злощастенази
Enfant du malheur,	esclave, je dois
и срещам това	що душа мрази.
Voir ce que l'âme	déteste et abhorre!

Подобен ефект е постигнат и при преводите на други стихотворения, като например „До моето първо либе“.

Може да се каже, че колкото и трудно да е неговото свързване с конкретното значение на дадения пасаж, звукописът в „Майци си“ навява усещането за „студ в душата“ с алитерациите *т*, *д* и *с*, *з*, *ж*.

*Т*и ли *с*и, мале, *т*ъй *ж*ално пела или пък *т*огаз нека измръзна*т* *ж*или
*т*и ли *с*и мене *т*ри годин клела пък *т*огаз нека изгния в гроба.

Във френския текст:

O mère *d*es *d*ouze plaies, ô *d*ernier seuil!
*T*omber *d*ans *t*es bras, sentir *t*on é*t*rein*t*es
. . .Que mes veines se *ch*angent en pierres
Et, sombre, ma *ch*air nourrisse les vautours!

Успешно се е справил преводачът и със стихотворения, изпълнени в съвсем друга тоналност — сатиричната — като „Патриот“, „Странник“. И тук концентрацията на изразни средства в оригинала за постигане на основния замисъл се чувствува и във френския текст.

„Патриот“ е изградено изцяло върху антитезата между външната обвивка и вътрешната същност на лицемерния народен потисник; антитеза, последователно развивана в една класическа тристепенна градация в трите строфи. От своя страна всяка строфа се състои от първа и втора част, които носят основните елементи на тази антитеза, разделени от „но“. Второто четиристишие на всяка строфа е своеобразен припев, в който нов е последният стих, осъществяващ градацията. В превода, въпреки удължената с два стиха първа строфа, тази структура е запазена. Добре е предадена антитезата във всяка строфа:

Патриот е — душа дава	Patriote? Il l'est, c'est sûr —
за наука, за свобода,	Pour la liberté chérie. . .
но не свойта душа, братя,	La sienne? Nenni, l'impur,
а душата на народа.	Celle du peuple hébété. . .
И е добър християнин:	Bon patriote, bon chrétien,
не пропуща литургия,	Il ne manque jamais la messe,
но и на черква затуй ходи,	L'oeil pieux, le coeur serein
че черквата й търговия.	Il est là. . .pour son commerce.

Адекватно е преведено и повтарящото се четиристишие, като тук преводачът, освен в последния стих, въвежда нови термини и там, където в оригинала има повторения:

		l'infâme (I, II)
само, знайте, за парата	C'est qu'il gagne des sous	
		l'compère (III)
		bons coquins
като човек — що да прави	Et comme tous les	fins coquins
		hommes de gains.

Ботев, опирайки се на иронията, никъде в стихотворението не изразява пряко отношението си към „патриота". Той се задоволява единствено да обясни истинските мотиви на постъпките му. Тук Ванчев дьо Траси се отдалечава не съвсем оправдано от оригинала и въвежда епитети като цитираните по-горе. Все пак в превода иронията се чувствува в изрази като „liberté chérie", „l'oeil pieux", „le coeur serein", в оксимороните „bon coquin", „il est là. . .pour son commerce" (който напомня, както у Ботев, библейския мотив за търговците в храма). При използуването на отрицателни епитети Ванчев подчертава още веднъж градацията от последния стих (I.„ Il vend aisément son âme", II. „Il peut vendre même sa femme"; III. „Il dévore sa propre chair") чрез l'impur→l'infâme→l'ignoble porc.

Много добре е предаден и разговорният език — елемент на иронията, — който е характерен за цялото стихотворение („душа дава", „само, знайте. . .", „като човек — що да прави" и др.) чрез думи и изрази като „c'est sûr", „nenni", „lingot d'or", „il gagne des sous" с въпроси — „Patriote?", „Son coeur?", с форми като „c'est que. . ."

От казаното дотук можем да заключим, че основната тоналност на разгледаните стихотворения, осъществена в оригинала на смислово, стилово, ритмично и дори звуково равнище, намира своя адекватен израз в преводите на Ванчев дьо Траси. Той има несъмнен усет за цялостното звучене на творбата и дори на пръв поглед различни от тези в оригинала фигури и тропи, а другаде и в различен по размер стих, достига до почти пълно съответствие между превод и оригинал. Това се отнася в различна степен и за останалите стихотворения. Отклонения има, разбира се, понякога те не могат да бъдат обосновани с нищо и снижават качеството на превода като цяло, но за тях ще стане дума по-нататък.

Ботевите стихове са писани като песни и като песни са били приети те още от неговите съвременници. Нещо повече — има свидетелства, че сам поетът дълго преди да ги запише върху хартия, ги носи като устно творчество, изглажда ги и ги вкарва в една неповторима мелодия. Това обстоятелство е важно за всеки, който се е заел да превежда Ботев на чужд език. Разбира се, става дума до голяма степен за влияние на народната песен върху неговото творчество, влияние, което има твърде широк обхват и за което е писано твърде много. Тук ще отбележа само някои черти на народнопесенната тра-

диция, които имат най-голямо значение за превода, и то на основата на две стихотворения — „На прощаване“ и „Пристанала“.

Характерният *вътрешен ритъм* в поезията на Ботев се опира на дележа на стиха на две части от една постоянна цезура, което често е във връзка и със смисъла на текста. Обикновено тези два полустиха са с равен брой срички: 5+5 („Майци си“, „Елегия“, „Гергьовден“, „Борба“, „Послание“, „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“) или 4+4 („Към брата си“, „Странник“, „Патриот“, „Пристанала“, „Зададе се облак темен“, „В механата“, „Моята молитва“, „Защо не съм. . .?“). Друг строеж на стиха имат деветосричните „До моето първо либе“ и „Делба“ и седмосричното „Ней“. На проблема за ритъма в Ботевата поезия и неговото предаване в преводите на френски език ще бъде посветено отделно изследване, затова няма да се спираме подробно на този въпрос. Важното тук е, че двете стихотворения, които не споменах по-горе — „На прощаване“ и „Хайдути“, макар и осемсрични, се отличават с това, че цезурата разделя стиха на две неравни части — 5+3 срички. В този случай интересен е не толкова размерът на стиха, колкото особеният му дележ. Ванчев очевидно е сметнал за трудно предаването му в превода и затова и в двата случая е използувал друг характерен за Ботев дележ 5+5.

Друга особеност в превода на „На прощаване“ са *римите*, които липсват в оригинала. Причината за това е навярно фактът, че белите стихове не са характерни за френската класическа поезия. В нея римата се появява още през XII в. и е задължителна както за индивидуалната поезия, така и за фолклора до края на XIX в. Още повече, че в силабическия френски стих отсъствието на правилно редуване на ударени и неударени срички я прави още по-необходима[5]. За съжаление Ванчев се е съобразил с тази традиция и е използувал римата и при превода на „Хайдути“, което така или иначе го отдалечава от звученето на оригинала. Но за това, както отбелязах, той има основателни причини, тъй като по този начин прави Ботевите стихове по-близки до френския читател.

Трудности е срещнал преводачът и при предаването на *спиралните повторения*, които у Ботев звучат много силно. Например:

Кажи им, майко, *да помнят*
да помнят, мене да търсят:
бяло ми месо *по скали,*
по скали и по орляци и т. н.

Все пак Ванчев се е постарал да ги компенсира, като в превода на цитираните стихове е употребил ярката антитеза „fond—haut“, „ravin—rocher“ и натрупването на повече епитети:

Qu'ils marchent dans mes pas et cherchent sur les cimes
Les traces de ma chair brûlée par les flammes,
Les sombres morceaux du corps déchiré
Au fond des ravins, en haut des rochers!
C'est là que la terre noire et aride
A bu, ô ma mère, mon sang ténébreux,
La terre furieuse, tremblante et avide. . .

Важен елемент при превода са *обръщенията* към майката, които в „На прощаване“ имат голямо значение за доближаване на стихотворението по звучене до народната песен. Ванчев се е съобразил с честотата на тези обръщения — в оригинала те са 26, в превода — 21. Постарал се е и да ги раз-

[5] Grammont, M. Petit traité de versification française. Paris, 1965, p. 34.

нообрази при положение, че умалителните форми „мале“, „майнольо“, както въобще умалителните форми, са изключително трудни при превод на френски език, а те обозначават важни нюанси на отношението, на чувствата. Ванчев използува форми като „mère“, „ma mère“, „ô ma mère“, „mère aimée“, „mère chérie“. Впрочем важна е не само честотата на употреба, но и мястото на обръщенията в оригиналния стих. Те са умело втъкани в поетичния текст. Ботев нито веднъж не започва стиха с обръщение, а в края на стиха се срещат само разширените форми. Обикновено те са в средата на стиха, в края на първото (петосричното) полустишие и разделят стиха на две. Там ги е поставил и Ванчев дьо Траси. Нещо повече — той е запазил и характерната за Ботев (и за народната песен) употреба на *две близки по форма или по значение думи, разделени от обръщение,* като при това не е следвал механично българския текст, а е приел тази форма като поетичен способ, с който е боравил по-свободно. Така наред с паралелната употреба: „Не плачи, майко, не тъжи. . .“ — „Ne pleure pas, ma mère, oublie la douleur“; „Кажи им, майко, да помнят. . .“ — „Dis, dis leur, ô mère, qu'ils portent dans leurs âmes“, срещаме го и на места, където той липсва в оригинала: „Ne pleure pas, ma mère, n'écoute pas les gens. . .“; „Adieu, ô ma mère, adieu, mon amour!“

Този способ и неговото място в превода са логически свързани с една друга черта на Ботевата поетическа реч, плод на влиянието на народната песен. Става дума за употребата на *двойки от абсолютни или контекстуални синоними,* които стоят редом и се срещат извънредно често в разглежданите две стихотворения: „плачи—тъжи“, „кълни—проклинай“ и пр. („На прощаване“); „крещи—вика“, „весел—засмян“ и пр. („Пристанала“). Връзката на този способ с народната песен и честотата му на употреба го правят изключително важен за общото звучене на творбите. Затова не можем да не се възхитим от майсторството, с което Ванчев дьо Траси го е използувал в своите преводи: sans crainte—sans peur, la haine—la rage, cruel—sauvage; court—toute hâte, Halte!—Arrête!
Например:

Haidouk je suis, *sans crainte* et *sans peur*
Maudis le tyran *cruel* et *sauvage*
Tendre souple Stoiana
Court toute hâte vers le puits.
Il a fait de ton grand frère
Un *bandit,* un beau *brigand.*

Редом с употребата на двойките синоними, характерни за Ботевата поезия като цяло, са и *антитезите,* които за него не са само стилистична фигура, а заемат важно място при поетическия израз на неговия мироглед. Следователно в случая важно е не само те да бъдат употребени в превода, но и това да стане на точно определено място със съвсем конкретно значение. Ванчев дьо Траси се е постарал да ги съхрани именно там, а за неговия успех можем да съдим по тези няколко примера:

. . .като брата си ще станат
силно да *любят* и *мразят.*
свобода или *смърт* юнашка!
Пътят е *страшен,* но *славен.*

Comme lui ils pourront
Aimer et *haïr* avec hardiesse.
La sainte *liberté,* la *vie* ou la *mort.*
La *route* est *hardie,* la *peur* est *infâme.*

В превода не отсъствуват и *оксиморонните,* които придават такава сила на Ботевото слово: „d'une balle amoureuse“, „tendre fusil“ или в „Пристанала“ — „elle maudit son enfant chérie“, „fille chérie — coeur de pierre“, „beau brigand“ и др.

Но най-трудни за превод в случая са може би *постоянните епитети*, дошли в Ботевата поезия пак от народната песен. И удивителното е, че Ванчев дьо Траси е намерил сили да се справи и с този проблем. Той черпи подобни изразни средства от френската песенна и поетична традиция и успешно ги използува в превода за създаване на същото въздействие, защото един буквален превод в случая би бил пагубен. Само в „Пристанала“ на мястото на „млада, хубава“, „стара майка“, „Кървав байряк“, „мило либе“, „горо майко“, „отбор момци“ и пр. откриваме „tendre souple“, „jardin fleuri“, „beau seigneur“, „jeune vaillant“, „coeur heureux“, „amis fidèles“, „doux compagnons“, „pauvre mère“, „bête hideuse“. . .

Тук няма да се спираме на другите способи, които Ванчев дьо Траси е използувал, за да съхрани в преводите усещането на органическата връзка между стиховете на Ботев и народното творчество като инверсиите („haidouk je suis“, „plutôt, mère aimée, maudis l'esclavage“), особените словосъчетания („coeur de courage“, „les yeux remplis de sourire“) и др. В това отношение връх на неговото майсторство е преводът на майчините клетви и думите на стария баща към гората в „Пристанала“, където е постигната чудесна непосредственост:

O, ma fille, fruit amer
De mon sein, sois maudite
Que le gel, la grêle subite
Te transforment en poussière. . .

O, forêt, — dit-il — chérie
Tu m'as nourri tant d'années
Moi-même et mes amis
Comme une mère bien-aimée!. . .

Още в началото на тази работа беше ясно, че не е възможно да се изчерпат проблемите, които изникват при разглеждането на преводите на Ванчев дьо Траси, защото връзките, които съществуват между една поетична творба и нейното поетическо пресъздаване на чужд език, са толкова богати, колкото и самата поезия. Затова и поставената задача бе далеч по-скромна — да се опитам да подкрепя с факти достойнствата на този превод, които интуитивно се чувствуват още от първия прочит, а наред с тях да обърна внимание и на някои недостатъци.

От пръв поглед странно впечатление прави подреждането на творбите. Ванчев, който е превел всички стихотворения без „Послание“ и „Защо не съм. . .?“, е следвал изглежда някакво свое вътрешно усещане, а не един установен принцип — хронологически, тематичен и пр. И ако има все пак някакво обяснение поставянето на първо място на „Хаджи Димитър“, същото не може да се каже за разполагането на останалите творби. Така или иначе редът, в който те са представени („Хаджи Димитър“, „На прощаване“, „Елегия“, „Пристанала“, „Майци си“, „Борба“, „Към брата си“, „Обесването на Васил Левски“, „Моята молитва“, „Патриот“, „Зададе се облак темен“, „Гергьовден“, „В механата“, „До моето първо либе“, „Делба“, „Странник“, „Ней“, „Хайдути“) не изглежда оправдан с нищо.

Озадачава и разделянето на строфи на стихотворения като „На прощаване“, „Борба“, „Гергьовден“, „Хайдути“. Личи, че това деление има за цел да подкрепи съществуването на относително независими смислови единици или на отделни образи, но при все това, откъсването на отделни стихове, чийто брой се колебае между 2 и 18, нарушава немалко хармонията на оригинала, което особено силно се чувствува в „На прощаване“ и в „Хайдути“, където това деление влиза в противоречие с близостта им до народната песен, а в „На прощаване“ и със самата същност на творбата.

Друга особеност на преводите, за която стана дума, и която може да бъде отчетена като слабост, е отдалечаването от оригиналния стих. Удължени са с по две до четири срички стиховете в „Хаджи Димитър“, „На прощаване“,

„Обесването на Васил Левски", „Хайдути", а съкратен и стихът на „Моята молитва", „Странник", „Пристанала". Несъмнено това се дължи, от една страна, на влиянието на френската поетическа традиция, а от друга — на предпочитанието на преводача, който е сметнал, че в новите рамки ще може по-свободно да борави с Ботевата образна система.

Един друг недостатък засяга далеч по-сериозно връзката на преводите с оригинала. На места сякаш характерното за преводача чувство за мярка му изневерява. Става дума за излишното разширяване на отделни моменти, натрупването на изразни средства, от което страда характерната за Ботев способност с един епитет да се очертае ярък образ, с малко думи да се изрази дълбока мисъл. Така иначе много добре преведеният финал на „На прощаване" е удължен излишно с два стиха, които само го утежняват, а такива случаи има и другаде, и особено в „Хайдути". Това води и до увеличаване броя на стиховете в отделните стихотворения в съотношение оригинал—превод: „Борба" — 57:63:, „Гергьовден" — 29:35; „Хайдути" — 167:212 (!?). Тази тенденция не е обща за преводите, дори на места се забелязва обратното: „Зададе се облак темен" — 60:56 и „Моята молитва", от чийто иначе великолепен превод липсва осмата строфа („Вдъхни всекиму. . .").

Качествата на Ванчев дьо Траси като преводач и особено доказаният в преводите негов усет към Ботевата поезия показват, че тези несъвършенства е можело да бъдат избягнати.

Наред с посочените в конкретните анализи положителни страни на преводите, трябва в заключение да се отбележат още някои техни много важни достойнства.

С особено старание Ванчев е превел стиховете, които представляват смислова и поетическа поанта в отделните стихотворения. Това се отнася и за „Хаджи Димитър", и за „Борба", и за „Зададе се облак темен", и за „В механата". . .

О, налейте, ще да пия!
На душа ми да олекне,
чувства трезви да убия,
ръка мъжка да омекне!
Ще да пия напук врагу,
напук и вам, патриоти!
Аз веч нямам мило, драго,
а вий. . . вий сте идиоти!

O, versez! je veux boire!
Que le vin allège mon âme,
Qu'elle oublie amour, gloire
Et enlève au coeur sa flamme!
Oui, boire! Narguer l'ennemi
Et la race hideuse des sots,
Je n'ai ni mère, ni patrie,
Mais je hais les idiots!

Сполучливо и с мяр ка са използувани реалиите. В много случаи прево дачът е предпочел да постави на преден план общочовешкото чрез използу ването на по-близък до френския читател термин за сметка на местния коло рит, който присъствува в достатъчна степен в преводите и не се нуждае от допълнителни екзотични атрибути.

В преводите като цяло Ванчев успява да създаде ярки образи в запомнящи се стихове:

Les nuées — noir défi —
Descendent les cimes du Balkan,
Que portent-elles: la fine pluie
Ou l'orage terrifiant?
(„Зададе се облак темен")

L'orage brise les branches fières sur les cimes,
Le sabre les tord en sombres couronnes,
Les gouffres exaltent l'extase des victimes,

Les balles, la fureur lugubrement tonnent
Et, tendre, la mort accueille les héros
Dans l'ombre des tombes ouvertes au repos.

(„До моето първо либе")

За това до голяма степен допринася и фактът, че преводите на Ванчев дьо Траси са пример за използуване на силаботоническото стихосложение, по принцип възможно, но необичайно за френската поетическа традиция. Затова и дори на френски език стиховете на Ботев продължават да звучат „по български", което личи от последния цитат и от следните стихове от „На прощаване", в които се редуват ямб и анапест:

⏑ / / ⏑ / ⏑ / ⏑ /
Plutôt, mère aimée, maudis l'esclavage,
⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ /
Le Turc sanguinaire, le sort ténébreux
⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ – /
Le coeur qui promène sa haine et sa rage
⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ /
Loin du pays, saignant et honteux!

След преводите на стихове от Димитър Методиев, Георги Джагаров и избрани стихове на Вапцаров, сборникът със стихове на Ботев със заглавие „Celui qui succombe pour toi, liberté.. ."[6] е нов успех на Ванчев дьо Траси и като преводач, и като поет и в същото време нова проява на неговите благородни и плодотворни усилия за разпространяване на българската литература и култура във Франция.

[6] Botev, Chr. Celui qui succombe pour toi, liberté. . . (Choix de textes et traduction par Athanase Vantchev de Thracy). Paris, 1984.

Рецепцията на Пшибишевски в България

Магда Карабелова-Панова

През първото десетилетие на нашия век и годините след него „Млада Полша“ и част от нейните представители заемат водещо място сред преводната литература от полски език у нас. В началото единственият превеждан от полските модернисти е Тетмайер. След него името на Станислав Пшибишевски ще завладее читателската публика. Преди произведенията на Пшибишевски в България ще дойде мълвата за него — „Един от най-големите европейски творци, световна слава на полската литература, великият деморализатор, печалният Сатана, създал знаменитата теория за Голата душа.“ И още: „литературно светило, светещо с мощността на Ницше. Блестящ драматург!“...

Когато в България започва да се носи от уста на уста името на „печалния Сатана“, Пшибишевски вече е известен в цяла Европа. Пиесите му се играят в повечето славянски страни, особено ревностни в това отношение са самите поляци, руските модернисти и хърватските театрали. Руските модернисти го издигат в култ. Хвалебствията и оценките нямат предел. Времето принадлежи на модернизма и изглежда като че ли то принадлежи на Пшибишевски!

Философските идеи на Ницше и Шопенхауер, обосновали голямата духовна криза, настъпила в европейското съзнание, сега дават известни обяснения и за плодовете, които „обира“ Пшибишевски, попаднал на благодатна почва. Той ще се превърне след време в класически пример докъде може да достигне човешкото прехласване и липсата на обективна оценка за определени литературни стойности, щом се стигне до масова психоза.

От тази гледна точка рецепцията на Пшибишевски в много страни, и особено у нас, е интересно, показателно и неизследвано явление. При внимателно проучване на българската му рецепция, продължила цели двадесет години, ще се разкрие любопитен социално-психологически феномен: *В България Пшибишевски не е бил и не би могъл да бъде действително реципиран като литературна стойност*[1]. Затова е необходимо литературната публика да бъде с подготвени да приемат „рецептори“ теория като тази на полския модернист, необходима е и национална душевност, отворена и податлива на „психологическия експеримент“, който писателят прави с читатели и зрители.

Отрицанието на реализма и неговите традиционни ценности в началото на века още повече в контекста на неотминалата възрожденска литературна конвенция, е нещо трудно за постигане дори от литераторите ни професионали, камо ли пък за литературната публика, която плаче искрено над

[1] Николов, М. Литературни характеристики. С., 1934, 174—176.

„Изгубена Станка“ и „Многострадална Геновева“. Тези и някои други предпоставки и условия ни водят до извода, че при по-внимателно вглеждане ще забележим, че Пшибишевски нито е бил усвоен литературно, нито е било необходимо да бъде усвояван. Той изпълнява други функции и задачи в нашата литературна история, запълва друг вид празнина в историята на литературната рецепция — на литературна легенда, на литературна мода, дори на литературен амок.

Пшибишевски, струва ни се, е рецепционно явление в българската литературна история единствено по дълготрайност и сила. А и поучително, защото всяка рецепция възпитава, учи на нещо. В случая на какво?

В нашите условия примерът с полския писател доказва, че литературата ни не е могла да наложи една собствена литературна легенда, да изгради стабилен мит за някой от тогавашните български автори. Вероятно защото в националния характер на българина липсват достатъчно пиетет и респект към родното. Нима малко усилия полагат в това отношение „естетическите самодръжци“ около кръга „Мисъл“. Нима не е благодарна за литературна легенда съдбата на Яворов например?

За да се сътвори литературна легенда и за да просъществува тя, е необходимо възпитание на литературната публика, съответен вид възприемчивост. Такава готовност тогавашната литературна публика, а и значителна част от образованата интелигенция проявяват в по-голяма степен към чуждото, което в много случаи им е непонятно. То идва като чуждо и си отива като неприсъщо. Такава констатация обаче може да се направи само с по-късна дата.

Социалнопсихологическите механизми на адмирация и издигане в култ имат своя история, не по-малко интересна, отколкото историята на рецепцията като цяло. Те са област, почти неизследвана в кръга на българските рецепционни явления, включително и по времето на „вноса“ на модернизъм у нас. Подобни изследвания са значими не само за тогавашното време. Човешките реакции и нагласи са нещо трайно и повтарящо се. Изследването на стари литературни легенди и митове винаги може да ни даде отправна точка и обяснение и за по-нови явления. Много съществен е фактът, че явлението е управляемо социално-психологически при условие, че добре се познава. Вкусът и реакциите на литературната публика могат да бъдат насочвани, за да поемат по съответни канали, и в зависимост от насоката да се даде превес на позитивни или на „съмнителни“ стойности. Казаното дотук обяснява значителния изследователски интерес, който води към един теоретичен опит да се направи реконструкция на литературната легенда за Пшибишевски. Да се потърсят нейните корени и причини, социалнопсихологическите предпоставки за възникването и разпространението ѝ. Да се очертаят параметрите на влиянието ѝ.

Доста отдалеч трябва да се тръгне, за да се стигне до обяснението за облика на българската рецепция на полския модернист. Кой и кога създава всъщност литературната легенда за Пшибишевски?

Литературните легенди и проблематиката, свързана с тях, се появяват рядко в изследванията по сравнителното литературознание, защото те трябва да се опрат не само върху терена на литературната теория и история, но да се разпростират и върху картата на социалната психология, да отчетат проблемите от областта на теорията на комуникациите, на психологията и социологията на личността, на семиотиката и т. н.

Литературната легенда е явление, което постоянно „дразни“ литературните „рецептори“ и занимава умовете с това, че фактите от легендата не могат да бъдат изцяло потвърдени. Опитите да се отдели истината от измислицата

още повече задълбочават влиянието на легендата и вместо да загубят интерес — биографи, изследователи, литературна публика и обикновени разпространители на литературни клюки — все повече затъват в собствените си умоблъсканици. Литературните легенди имат свои дефиниции, сякаш литературната легенда може да бъде определена изцяло. И все пак тя притежава някои задължителни конструктивни елементи. Според С. Ланд литературната легенда представлява „трансформация на една историческа личност, на живота и действията ѝ с оглед на приспособяване към представата, която съвременниците си изграждат за тази личност под влияние на настроенията на своята епоха.“[2]

Известният полски изследовател Ю. Кшижановски има свое определение: „Легенда наричаме такова литературно явление, което не отговаря на интелектуално-познавателните изисквания, но затова пък удовлетворява емоционалното отношение на читателя към обекта. . . Легендата е нещо като противодействие, обратна страна на литературната истина или може би просто неточна представа за тази истина.“[3]

Литературната легенда за Пшибишевски, за да просъществува толкова дълго и за да прояви такава мощност на въздействие, явно отговаря на условията за това. Към казаното дотук е необходимо да се направи едно съществено допълнение. Внимателният оглед на фактите показва, че функционирането на легендата е осигурено не толкова от задължителните елементи, които трябва да присъствуват конструктивно в нея, колкото от елементите, които човешката психика смята за задължителни да открие там. За да провъзгласи легендата за *истинска* и да започне да я разпространява. Тук му е мястото да споменем и за едно съществено разграничение: има два типа литературни легенди — *литературна легенда за личността* и *литературна легенда за творчеството ѝ*.

С какъв тип легенда се сблъскваме при Пшибишевски? Още в началото можем да кажем, че става дума за литературна легенда за личността на Пшибишевски. Всъщност това е типът легенда, който е по-траен, изпълнен е с повече „аромат на легенда“. Като тръгнем по следите на легендата за Пшибишевски от Полша, ще установим по литературни източници и спомени, че тя се поддържа от определенията за „печалния Сатана“, за „великия деморализатор“, за гениалния създател на „теорията за Голата душа“. Идва време да зададем и третия въпрос — за носителя на легендата, а именно: „Кой създава и поддържа литературната легенда?“

Ще си позволим да предложим отговора, преди да сме изложили доказателствата, които съвсем не липсват. В случая с „печалния Сатана“ легендата е създадена от самия Пшибишевски — свързана и поддържана неуморно, постоянно, фанатично, с изключителна артистичност. По-късно ще се включат и някои от членовете на „Млада Полша“. От тях Тадеуш Бой-Желенски ще постигне най-много. Със силата на художественото си слово той ще затвърди „истината“ за Пшибишевски в знаменитите си писма (Pisma. T. 3. Ludzie żywý: Smutny szatan.).

Една литературна легенда за личността има значително повече шансове за дълголетие, отколкото легендата за творчеството на същия автор. Вероятно Пшибишевски го е съзнавал и се е насочил към по-жизнения от двата типа. Най-значителният шанс за дълголетие на легендата е невъзможността тя да бъде изцяло потвърдена. Ако легендата се отнася до творческото дело на един автор, по-възможно е да се вземат произведенията му и да се направят проуч-

[2] Land, S. Mickewiczowska legenda o Byronie. Poznan, 1935.

[3] Krzyzanowski, J. Legenda literacka. — Przeglad wspołczesny, 1935, 163—167.

вания, които да подскажат пътя към истината. При човешката личност обаче нещата са сложни и неуловими, затова пък податливи на трансформиране в легенди и митове.

Неколкократно вече споменахме един от най-важните структурообразуващи елементи на литературната легенда — липсата на възможност за потвърждение[4]. Тази липса притежава свои специфики и отличителни особености:

— ограничена автентичност — легендата обикновено е построена върху автентичен материал, който е реинтерпретиран или преувеличен. Това действие води до „фикция за правдоподобност", ако в легендата има факти, които никога не са се случвали, те трябва да хармонират, да прилягат на автентичните;

— стремеж към селективност — от автентичните биографични и творчески факти тенденциозно да се избират онези, които ще затвърдят легендата и ще са в нейна услуга;

— експониране на легендарнообразуващия факт — от цялата биография се подбира един факт, който най-убедително може да понесе надстройката на легендата;

— емоционално равнище на действие — в легендата емоцианалното преобладава над интелектуалното;

— индивидуално участие в легендообразуването — легендата се укрепва значително, ако личностите, които я създават (освен самия ѝ автор) са включени по някакъв начин в биографията на автора и са му близки. Този елемент е особено важен за литературни легенди, които не са продукт на автотворчество;

— литературна форма — една литературна легенда трябва да има сюжет, фабула, да разкрива героя си не статично, а в действие.

Списъкът на структурообразуващите елементи на литературната легенда може да бъде продължен, така както прави и А. Маковецки в своето изследване. Като възстановява модела на литературната легенда, която е валидна и за случая с Пшибишевски, Маковецки стига до фиксиране на елементите и условията, на които трябва да отговаря литературната легенда. Ето какви са според него условията, на които трябва да отговаря *легендотворческата личност:*

— репрезентативност — личността трябва да представлява някого или нещо — дадена литература, литературна школа, група или течение, определена идеология;

— автентичност и историчност — предмет на колективна или персонална легенда може да бъде само исторически съществувало лице;

— кулминационен момент — епизод от биография или правдоподобна измислица за личността на автора, която може да играе ролята на емоционален катализатор, т. е. силно да повиши емоционалната температура на легендата, а и да я поддържа;

— еволюция — легендата се развива и допълва. Тя не е статична, не остава в първоначалния си вид;

— при рецепцията от различни национални литератури и общества непременно взема превес една или друга страна или епизод от легендата. Не е изключено и да бъде „дописана" в процеса на реципирането с допълнения, по-близки до националните особености на реципиращата страна, отколкото до характера на самата легенда;

---

[4] Вж. по-подробно: M a k o w i e c k i, A. Legenda literacka — przyntad St. Przybyszewkiego. — In: St. Przybyszewski. 50-lecie zgonu pisarza. Warszawa, 1982.

— живот след смъртта — въздействието на легендата за Пшибишевски продължава след смъртта му. Това е легенда за фаталната личност, която упражнява магнетичната си сила и след смъртта на своя автор. Всъщност без подобно въздействие трудно би могло да се говори за легенда, защото действителният ѝ живот започва тогава и оттам, където окончателно се отстраняват възможностите за пряко потвърждение;

— трансцендентност — известни са интересите на Пшибишевски към окултизма, демонологията, парапсихичните явления и т. н.;

— автотворческо начало и колективно „дописване" — една литературна легенда би била безпомощна и без въздействие, ако обслужва само определен около автора кръг от хора, които са започнали и да „пишат" легендата. В случая с Пшибишевски писателят започва да я създава, кръгът около него я „подема, продължава и раздухва", но истинският живот на легендата ще започне, когато тя излезе от затворения професионален кръг. При явлението Пшибишевски поради голямата изобретателност и артистичност на автора, се създава масова психоза с обратен знак, т. е. не че Пшибишевски прави легенда за себе си, а групата около него създава без участието му мита за великия писател, за най-знаменития познавач на новото „издание" на човешката душа. И в крайна сметка — за скандалния Пшибишевски, който особено през краковския си период затвърждава непоклатимо тази си репутация.

Началото на легендата, ако я възприемаме според определението на Кшижановски, тръгва от краковския период в живота на полския сатанист. Тогава Пшибишевски създава „скандалната си биография". Това е времето, когато издава сензационната си книга „Моите съвременници" и с изключително майсторство, сугестивно и точно конструира литературната легенда за себе си. В началото тя тръгва и по двете направления — като легенда за личността и като легенда за творчеството. По мнение на полските специалисти в началото има превес легендата за творчеството. Краковският период е решаващ, той бележи определен предел. По-късните мистификации, тези след 1901 г., които се отнасят до връзките с Каспарович, до по-ранните контакти с Дагни, неговата съпруга, вече дават превес на легендата за личността и тушират сензационните моменти, свързани с творчеството на полския писател.

В разпространението и затвърждаването на легендата за себе си сам Пшибишевски би постигнал относително малко, но заедно с него легендата я градят и други. Единият приятелски кръг са краковските литератори, другото приятелско общество е във Варшава. От тези кръгове тръгват информациите, сведенията, будят удивление и предизвикват коментарии. Като концентрични водни кръгове, които се образуват от хвърленото във водата камъче, всяка мълва, всеки скандал, всяка новина за Пшибишевски се разширява, уголемява, деформира и става все по-неустановима, все по-забъркана и все по-неподлежаща на проверка. Активното излъчване на информация от литературните среди разширява концентричните си кръгове и обхваща все по-широко обществото, ангажира все по-значителна част от общественото съзнание. Така от Краков тръгва, а във Варшава се допълва представата легенда, представата мит за деморализатора, за човека със скандален живот, който потвърждава тези възбуждащи любопитството сведения с едно лошо според специалистите комедиантство на варшавски терен.

Такова е началото. Връхната точка, апогеят си остават „Моите съвременници" (Moi wsołcześni) — легенда над легендите, сътворена от Пшибишевски за Пшибишевски. Хелцински ще определи резултата от тази акция на писателя като „лебедова песен на митомана". Легендата за прелома, за личностния самосрив на Пшибишевски ще поддържат авторитетни представители на

„Млада Полша“ — Карол Ижиковски, Станислав Бжозовски. Закономерно е обаче след смъртта на такава личност, ежедневното съзнание на обществото да задържи основната информация — онова, което е подхранвало и подсилвало легендата. Ролята на такъв подсилващ фактор изиграва Т. Бой-Желенски. В периода между двете световни войни той издава две публикации, за които споменахме: „Живи хора“ (Ludzie żywi) и „Познаваш ли тази страна?“ (Znaszli ten kraj). Бой-Желенски обявява, че в своя текст ще се опита да открие истината за Пшибишевски, ще потърси ключ и път към нея. Ще разчисти мълвите, клюките и странните сведения. Според собствения му израз ще смъкне трагикомичната дреха от автомистификацията на Пшибишевски. Реалният резултат от усилията на Желенски е, че *канонизира* легендата за печалния Сатана“. По силата на реакциите в общественото съзнание, когато Бой-Желенски изказва в книгата си категоричното схващане, че Пшибишевски е изиграл отрицателна инспираторска функция и роля в кръга на „Млада Полша“ и че той е далеч от мисълта да го величае, успява вместо да разруши легендата, да я затвърди. Като се чете книгата на Бой-Желенски, на пръв поглед сякаш митът наистина е развенчан. Но сумарната реакция от книгата може да се проследи по рецензии и коментари и води до това, че Бой-Желенски, който „открива завесата на истината“ всъщност апологизира легендата. Стига се до стереотипна психологическа реакция. Човешкото съзнание не разполага с кой знае колко нюанси при определени типови ситуации.

Отношението към легендата и към мита също е стереотипно отношение. То възниква, функционира, разпространява се и се трансформира, като се подчинява на социално-психологически механизми и влиза в рамките на определени социално-психологически модели. В този факт, на който малко се обръща внимание и не се търси значението му, се съдържа и едно от обясненията за изключителната жизненост на литературните легенди. Пак там трябва да търсим и неписаните закони за бързото им разпространение и за жилавото им, неизкоренимо влияние в чужди национални среди, където те не са изцяло понятни.

Ако легендата подлежеше на верификация и беше изцяло понятна, тя щеше да се превърне в обикновен биографичен или творчески факт, който няма власт над тълпата, над читателската публика, над времето. . .

Вече споменахме в началото, че легендата за Пшибишевски и неговото творчество триумфално се настанява сред руските модернисти и славата му в Русия достига небивала сила. Емоционалната температура е такава, че ще стигне за повече от една легенда. Руските модернисти го нареждат сред най-ярките имена в европейския модернизъм, възприемат го като творец, идеолог, оригинален теоретик.

Този отзвук достига и до България. Според видната полска изследователка Т. Домбек формирането на българската рецепция на Пшибишевски има два основни лоста: единият е подготвената вече почва от начеващия български модернизъм и най-вече от нашия символизъм и другият лост е традиционно силното влияние у нас на руския литературен вкус.

Доказателство за това е 1905 г., когато Софийският народен театър поставя пиесата „За щастието“, едва 6 години след премиерата ѝ в Краков през 1899 г. П. Русев, който е направил едно добросъвестно и изчерпателно откъм дати и имена изследване — „Станислав Пшибишевски на българска сцена“ („Лит. мисъл“, 1982, № 4), твърди, че театралната популярност на полския драматург у нас е резултат от оживените българо-хърватски театрални контакти, които пък имат своя полско-хърватска предистория. Като говори за този първи акт от рецепцията на Пшибишевски, започнала у нас

всъщност с драмите му, а не с прозата, П. Русев обръща внимание на някои лични контакти. Ръководител и организатор на театъра в София по онова време е Иван Миларов (1859—1948), хърватски възпитаник, женен за видната загребска актриса Ивка Крал. Тази информация е известна, но тя открива нови пътища за българската рецепция на Пшибишевски. Оживените културни и особено театрални връзки между Загреб и София по онова време са документирани с многобройна кореспонденция, размяна на гастроли и т. н. Българските театрали има какво да научат от хърватските си колеги. Когато става дума за постановката на първата пиеса на Пшибишевски, тези двойно подплатени професионални и лични връзки са вече изградени. Редовна практика става да се превеждат и играят пиеси, които наскоро са поставени в Загреб. Подобен е случаят с първата постановка на полския драматург у нас. „За щастието" е режисирана от Сергиян Туцич, известен загребски професионален режисьор. Преводът е направен от С. И. Рудин. Ето как нишките от изток (пиесата се превежда от руски) и от запад (софийската постановка следва загребската) се събират на софийски терен, за да свържат първото възелче от широкообхватния гоблен, изпълнен с многообразни реакции и оценки, наречен „българска рецепция на Пшибишевски".

Наред с драмите на Ибсен, Оскар Уайлд и Метерлинк, които дават облик на тогавашния театрален репертоар, се нарежда и Пшибишевски, който за известно време дори „прережда" великите си колеги. Началото е сложено, театралният интерес е събуден предварително, почвата е подготвена. Нашата интелигенция от онова време е завладяна в значителна степен от настроенията на индивидуализма. Тя чака Пшибишевски с огромно любопитство като месия, като нова рецепта за живот — невидяна и нечувана на Балканите. И без да си дава сметка, може би го очаква като оправдание и обяснение за всичко онова, което тя ще извърши и то няма да се окаже най-доброто. Чака го като писател, който е поел пътя на „Всевишния и раздава опрощения". Или най-малкото изпълнява задълженията си на негов наместник на земята и подписва индулгенция — не срещу пари, а срещу възхищение, срещу поддържане на мита и легендата за величието му.

Следващите години очертават скелета на едно уникално явление в историята на рецепциите ни. Започнала с могъщ тласък отвън, целеустремно и бурно, рецепцията на Пшибишевски постепенно ще се разслои. Ще се открояят релефно поведенческите реакции на отделните рецептивни слоеве от огромната театрална и читателска публика. Няма да закъснеят и опитите за аксиологично осмисляне. Една след друга ще следват в печата или на открити форуми оценки на писатели, професионални литературни критици, а също и на представители от други слоеве на интелигенцията. Всички те ще изложат основанията си както за интереса, проявен към Пшибишевски, така и за естеството на оценките за неговата художествена стойност и насоката му на влияние.

При такава многопластовост на рецепцията, предизвикана от привидно еднакви предпоставки, но с последвали качествено различни ефекти има и един слой от „публика" и „читатели", който при всяка рецепция заема особено място и трудно може да бъде локализиран. Става дума за онази част от българското общество, която, без да е прочела ред от този автор, нито пък е гледала знаменитите му пиеси, ще се хвърли да раздухва славата им, ще поддържа легендата за него, ще разгаря сатанинския ореол около главата му, защото, простете за нелитературния израз, българинът обича да си прави „сеир".

Ще се окаже, че легендата за знаменития Пшибишевски е дошла съвсем на място. В България ще я поддържат механизмите на модата, комплексът за провинциалност на културата, т. е. страхът от квалификацията „некултu-

рен — не познава европейската литература". Българинът ще разсъждава за естетиката на Пшибишевски, ще намира там философски теории от Ницше, ще сравнява — боже опази! — Яворовите творби с Пшибишевски и какво ли не още, защото всичко, което достига до България за скандалния поляк ще дразни любопитството и ще разпалва въображението. Да се изследват и обясняват поведенческите реакции на различните социални слоеве, като се дават едни и същи обяснения във връзка с рецепцията на Пшибишевски е доста неточно. По механизми на разпространение и действие явлението е далеч по-сложно. Безкрайно любопитно като реакция на националния характер, то дава значителен народопсихологически материал, извлечен оттам, откъдето досега не се е търсила изходна база за историята на рецепциите ни. Диференциалният подход при анализа на „нашествието" на Пшибишевски в България би могъл да разкрие спецификата, парадоксалността на явлението, което се разлива сякаш по повърхността, но се задържа цели двадесет години. Защо? Може би, защото престава да бъде рецепционен факт сам за себе си, а се превръща в аргумент на българските модернисти — символисти и експресионисти в борбата им срещу реализма. Ето къде се крие една от най-съществените последици от рецепцията на Пшибишевски у нас. Че много скоро той престава да бъде обект на интерес и изследване сам по себе си, а се превръща в средство, в инструмент и доказателство в голямата и съществена за родната ни литература теоретична битка. Реален, а не привнесен епизод от литературната ни история в момента, когато се заражда съвременният тип невъзрожденско литературно мислене. Че Пшибишевски идва в България, когато нашата интелигенция е дезориентирана, разочарована и търси опорни точки и кумири, ще ни покаже и Г. П. Стаматов. По художествен път един от неговите герои ще ни даде многозначителна информация. Интелигент от провинцията, пристигнал в София, той разказва, че все още не си е намерил приятели, но сред тънките томчета на Пшибишевски, Хамсун и Тетмайер не се чувства самотен. Косвеното социологическо доказателство, което ни поднася Стаматов при дешифриране, ще ни даде следната информация — в този период Пшибишевски не е посочен случайно на първо място. Неговият български блясък затъмнява мнозина, включително и на сънародника му Тетмайер.

Интересни разсъждения, които очертават насоките на литературно-социологическото мислене от онова време, са ни оставили други двама автори. Според М. Н. Марин[5] процесът на диференциране на българската интелигенция е в пълната си сила. Все още липсва силно, консолидирано работническо движение. Пак според същия автор на работническата класа ѝ липсва информация, която да я сближи със социалистически настроената интелигенция. В резултат от това по-голямата част от интелигенцията ни е в такава безпътица, че все по-често се чуват гласове за безсмислието на живота. В такава посока Марин продължава социално-психологическия си анализ, за да свърже два съществени факта. А именно — че в някои държави посочените социално-политически причини са намерили *осъзнатите* си изразители. У нас просто техни носители стават някои руски преводи. Растящите декадентски настроения сред значителна част от тогавашната ни интелигенция Марин свързва с блестящата кариера на Пшибишевски и Метерлинк у нас, които имат огромно влияние над умовете и сърцата. Това прилича на всеобща декадентска лудост.

---

[5] Марин, М. Н. М. П. Арцибашев. „Санин". — Съвременна мисъл, 1910, № 5, 406—407.

Обяснението, което пък Т. Домбек дава за популярността на Пшибишевски, е почти същото — нарастващи индивидуалистични настроения сред интелигенцията. Звучи убедително за един социален слой, ако приемем, че рецепцията е истинска и дълбока, а не повърхностна и привидна. Налага се да допълним, че при този автор всъщност се оформя не рецепция влияние, а рецепция мимикрия, която служи на други цели на българския литературен процес, и тя няма никакви значителни последователи в нашата собствена литература. Това е обяснение, свързано с тенденцията за синхрон с господстващите европейски настроения. Картината обаче ще се допълни и ще получи релефност, ако към податливостта на приемащата среда и по-точно към имитацията за податливост прибавим силата на легендарното въздействие, обработката на общественото съзнание от мита. Те компенсират в значителна степен липсата на действителна рецепция на неприемливите за България произведения на полския сатанист, факт, за който представители от нашата интелигенция започват да си дават сметка и да го декларират. След първоначалната тотална наркоза въздействието върху „необработените" умове продължава да е силно, но професионалите отляво и отдясно търсят обяснения за силата на явлението, стремят се да се домогнат до неговата същност, търсейки начини да напипат пулсациите на психологическия механизъм, който му дава живот.

Докато Марин смята, че нашата интелигенция се поддава на декадентски настроения поради липса на стройна програма и водеща идея, която да ѝ внуши как да действа, Д. Б. Митов в „Литературни новини" (бр. 12 от 1927 г.) изказва мнението, че влиянието на Пшибишевски е резултат от съзнателната реакция на част от интелигенцията спрямо социалистическото влияние. Той твърди, че съществува ясно съзнание, по силата на което дребнобуржоазната интелигенция се стреми да се откъсне от народа и намира най-ефикасен начин, като се потопява в индивидуализма. Така освободената от социални връзки личност, се потапя в собственото си „аз" и творчеството на Пшибишевски е най-силното изкушение, което може да се срещне, защото въпреки фалшивата поза там „има много поезия и лични преживявания".

Различните идейно-социални подходи при оценката на явлението Пшибишевски са доста отчетливо очертани и полезни, тъй като разкриват ракурсите на търсене и интерпретиране на неговата рецепция. За нас, съвременните изследователи, те са твърде важни с това, че са насочени към приемащата страна. Причините се търсят в българските условия и рецепиенти, а в много по-малка степен засягат същността на творчеството на Пшибишевски. Дали това е поради непосилност да се изследват творбите на самия автор или защото всички критици по свой начин си дават сметка за нетрайността на явлението като влияние върху литературата ни. Да се търсят причините за успеха на дадена рецепция е изследователски акт, който бихме могли в конкретния случай да причислим към един първи етап в изграждането на професионално изследователско българско рецепционно съзнание. Втората фаза включва освен аксиологичния момент и прогностичен — опити за предвиждане на последиците от дадена рецепция и определяне на нейната дълготрайност. Тази условно наречена втора фаза предполага широкоформатно мислене от страна на изследователя и няма да бъде пресилено, ако я свържем с личността на Боян Пенев. В конкретния случай той реагира много убедено и без сянка от колебание. В Боян-Пеневото отношение към успеха на Пшибишевски у нас категорично липсва желание и опит да открие „нещо", заради което да си струва труда този автор да бъде „внесен" у нас. При това на Б. Пенев трудно може да бъде приписано обвинението, че не познава или не популяризира полския модернизъм: „За жалост у нас почти нищо не се знае за същин-

ските трайни ценности на полската поезия.“ Тази горчива констатация ще остане завинаги свързана с личността на големия учен. А също: „У нас познават Пшибишевски, увличат се по Пшибишевски. . .

Ала съкровищата, създадени от творческата мисъл на Полша не са в романите и думите на Пшибишевски. Напразно ще дирите полския дух в неговата нестройна и неоригинална мисъл, в неговата болезнена и досадна еротика. Полското сърце бие не в безначалните и безкрайни изображения на тоя писател, не в сантименталните повести на Тетмайера, преведени на български, а в творенията на романтиците. . . в драмите на Виспянски, в лирическите поеми на Каспарович, в песните (не в повестите) на Тетмайера.“[6]

Колко интелектуални усилия и душевни колизии щеше да си спести нашата интелигенция, ако се беше вслушала в думите на Б. Пенев. Щом е дошло времето на модернизма, нека бъде модернизъм, но с високи карати. . . Ако става дума да се „съветва“ от дистанцията на времето, когато всички процеси са улегнали, приключили, нищо не се движи и размества в онези пластове, за нас е много по-лесно да го направим. Дали така бързо обаче са могли да се ориентират тогавашните литературни критици, когато всичко наоколо кипи и всеки е взел нечия страна.

Константин Гълъбов пише за „Деца на сатаната“ на Пшибишевски. Той търси връзка между философските идеи на Ницще и художествените резултати на полския модернист, като му приписва дълбок психологизъм, т. е. приема го за оригинален творец, който има да изпълнява компенсаторна функция в нашия литературен процес. Гълъбов смята, че липсата на българска модернистична проза в разгърнат вид може да бъде запълнена от рецепцията на Пшибишевски. Основания за подобна възможност се долавят в обяснението, че дори самият писател не е съзнавал каква психологическа бездна представлява неговото творчество. „За поета критик, какъвто е Пшибишевски, всякога съдят по неговите оправдания на практика. Пшибишевски, какъвто се явява той в „Шопен и Ницше“, „Ола Хансон“, „Шопен impromtu“, „Афоризми и прелюдии“, съвсем не е такъв напълно в своите художествени творения, вследствие на тъй наречения „несъзнаван от него елемент от творчеството му. . .“[7]

Ето ги и резултатите на българска почва от онези страни на литературната легенда, в която Пшибишевски поставя ударението върху парапсихичните страни в творчеството си, върху трансцендентното, непознаваемото, недостъпното и в крайна сметка — присъщо само на гения. . . Силата на легендата, грижливо режисирана и старателно поддържана, дава резултати и работи за автора си. Много любопитно от психологическа гледна точка е как субективните авторови изявления за участието на подсъзнанието в творческия процес се превръщат в аргументация и средства за анализ на онази част от творчеството му, която всъщност не подлежи нито на автотворчески контрол, нито на проучване от страна на изследователите. И никой не си дава сметка, че една такава умствена спекулация прилича на оптическа измама — изследва се като реално нещо, което никой не знае нито какво е, нито дали изобщо съществува. Тази част от литературната легенда за Пшибишевски е класически пример за масова манипулация на литературното съзнание и в рецепционен план.

С рецепцията на полския писател в България ще бъде все така — ще му се удивляват, ще се прекланят пред него, ще правят опити да анализират „непостижимото“ и какво ли не още. . . Но никой, почти никой няма да го

[6] Пенев, Б. Полско-български сношения. — В: Полша, България, славянството. С., 1923 (Полска библиотека № 8).

[7] Гълъбов, К. Пшибишевски и децата на сатаната. — Съвременник, 1910, № 2.

приеме като същност и няма да си признае този „грях“. Що се отнася до няколко известни имена, като започнем от Иван Вазов, Боян Пенев и след тях Антон Страшимиров, те директно ще оценят тази рецепция като печален факт. Дали наистина е „печален“? Ако нашите рецепционни процеси бяха насочени да внасят само позитивни стойности, това би отнело на литературното ни развитие един много важен етап: да се внесе отвън и „да се преболедува“ всичко, от което боледуват съвременните европейски литератури, за да се изравним с диапазона на техните възприемателни възможности, и да се превърне българският литературен процес в модерен и многостранен процес със собствена сетивност и имунни тела.

Докато рецепцията на Пшибишевски остане единствено като факт от литературната ни история и докато натрапчивата слава отшуми, ще измине много време. То ще постави въпросите си пред нас и ще изясни, че отговорите няма да бъдат открити само в повърхностния пласт на рецепционните явления. От позицията на съвременен изследовател П. Русев прави заключението, че: „. . .въпреки сравнително добрия театрален успех, резултатите в България от пиесите и романите на Ст. Пшибишевски са едва забележими и трудни за определяне.“[8]

Едва забележими ли? Нека видим какво мисли по този въпрос Ив. Вазов и от какво е скандализиран. Литературният вестник „Нова балканска трибуна“ от 1910 г. обявява Пшибишевски наред с Л. Н. Толстой за един от най-четените автори в България през годината. Това не е мнение на вестника, а резултати от читателска анкета, които бележат кулминационния момент в славата на Пшибишевски у нас. Независимо от тази анкета, по други статистически данни Пшибишевски вече години наред е сред най-четените автори у нас. Годишникът на Пловдивската библиотека показва, че от 1921 до 1926 г. „печалният Сатана“ се посочва сред най-търсените автори. От една страна, тези данни не съвпадат с най-големия шум около Пшибишевски в Европа през първото десетилетие на века, но свидетелствуват именно за дълготрайната и обхванала широко различни слоеве на обществото ни мода по Пшибишевски. Изместването, за което става дума, трябва да свържем с неговите преводи у нас. Началните данни са от 1910—1911 г. До този момент в България идват отгласи от славата му, господства сценарият на неговия живот и поведение, сиреч легендата. Литературните апетити са изострени и забавянето на „вноса“ само подсилва пикантното усещане за една непозната до този момент литературна „дегустация“. За начало на театралната рецепция на Пшибишевски у нас посочихме датата 27. I. 1905 г. Тази рецепция предшества, както се вижда от библиографията, приема на прозата му. Театралната мода свързва задълго по своеобразен начин репертоарите на Загребския и Софийския театър. От друга страна, театралната рецепция на полския модернист не засяга само столицата ни. При нея се натъкваме и на един любопитен факт. Голяма заслуга за представянето на драматургията на Пшибишевски на много места в провинцията има известният у нас „Пътуващ съвременен театър“ на съпрузите Маня и Матей Икономови, именити ентусиасти от историята на театралното ни дело. Във връзка с приноса им за популярността на Пшибшевски у нас, чиито пиеси те поставят години наред, възниква един почти недокоснат социално-психологически въпрос: за възможностите на театъра, значително по-широки от тези на литературата, в определени случаи да изгражда стереотипи, а също да внушава и поддържа нечие авторско присъствие на сцената. Според данните на П. Русев почти сигурно е, че ако не е било постоянството на семейство Икономови, българите не биха имали въз-

[8] Русев, П. — Лит. мисъл, 1982, № 4, с. 99.

можност толкова често и тъй дълго да гледат пиеси на полския драматург из цялата страна. Намесват се и други театрални трупи, които естествено следват репертоара на „водачите". При театралната рецепция на Пшибишевски се повтаря ситуацията заедно с пиесите му да върви и мълвата за славата му, да се търсят данни за живота му, като тези търсения достигат преди всичко до странните информации, които са част от легендата за полския модернист. Емоционалната температура не спада. Прибавя се и още един факт. За българската публика, която никога не е виждала Пшибишевски на живо, новият откривател на човешката душа си остава полутайнствен, неразгадан, психологически оборкващ. Творец, който уж е посрещнат възторжено, а в действителност внася смут в прилично подредената емоционално-ценностна система на българина. Коментариите са многобройни, превеждат се част от спомените, в които Пшибишевски, полуразкрил себе си, става още по-мистичен. Останалото се „дописва" и доизмисля по законите на въображението, като се търси българският му национален вариант. В един разказ на Ана Каменова героинята, кръстена Бронка по името на героиня на Пшибишевски, недоумява за постъпката на родителите си, защото за нея тази Бронка и всички останали персонажи на поляка не означават нищо. Тя се е родила във времето след масовата наркоза „а ла Пшибишевски".

Рецепцията на Пшибишевски у нас черпи от три извора, идва от три направления, неравни по сила, но никой от тях не може да бъде пренебрегнат. От Русия — предимно преводите на прозата, а също и част от пиесите, от Хърватско — театралните постановки, юбилеите, модела на отношението на театралите. И от Германия — откъдето нашите немски възпитаници носят не само текстове, но и тълкувания за Пшибишевски, духа и смисъла на онази философия, която го създава и подплътява като автор. Философия, чието силно въздействие заблуди цяла Европа, че щом „великият" поляк живял дълго в Германия, е черпил от толкова могъщи идеи като тези на Ницше, самият той е станал могъщ и оригинален творец. Подобна констатация е възможна, дори задължителна в митологията, но явно не се осъществява дълготрайно в индивидуалния творчески процес. . .

В своеобразието на българската рецепция на полския модернист неслучайно подчертаваме, че и масовото лудеене по неговите герои е повърхностно явление, без дълбочина и реални последици в литературата ни. Съзнанието за този факт се формира още навремето, когато Пшибишевски владее умовете и сърцата. По повод постановката на „Златното руно" (1906) от трупата на Икономови Симеон Радев, изтъквайки артистичното новаторство на автора ѝ, ще подчертае, че всичките му герои са болнави типове[9]. Няма да липсват оценки и за отсъствие на реализъм[10]. За Иван Вазов „явлението Пшибишевски" е аморално. Патриархално-традиционната душевност на големия български творец е скандализирана от две страни: от една страна, го шокира нахлуването на Пшибишевски с такава сила, а, от друга — го безпокоят резултатите от читателската анкета в „Нова балканска трибуна", които, вече споменахме, поставят художествените постижения на Л. Н. Толстой и Пшибишевски наравно. Как другояче би могъл да реагира Вазов на подобен факт, освен като го определи в тогавашен стил като „едноскръбно явление". В статията си той пише: „Както е известно, участие в тая анкета вземат най-много ученици и ученички. Трябва да прибавим, че на тяхната симпатия се радва още един писател: Арцибашев. Оня, който би пожелал да разгадае причината на тая нежност на нашето учащо се юношество към

[9] Радев, С. Пшибишевски на българска сцена. „Златното руно". — Вечерна поща, № 1856, 1906.

[10] Савчев, Г. Ст. Пшибишевски. „Годеж". — Пряпорец, 1907, № 90, 2—3.

Пшибишевски и Арцибашев, ще намери лесно отгатката, като кажем, че и двамата тия писатели третират главно „половата проблема“ и я решават по начин крайно възмутителен. . .

И тези умствено извратени и душевно недъгави, макар и талантливи писатели обайват нашата младеж, извикват възторга ѝ, а техните произведения се разграбват и четат с болезнена жадност от нея.“[11]

Вазовите думи са знаменателно психологическо свидетелство, че в различните епохи и времена младежката аудитория е винаги най-податлива на влияния и новости и че нейната историческа рецепция също е един недокоснат въпрос. Проучването му може да внесе чувствителни корекции в структурирането на цялостната национална рецепция, защото младежта е много активен социален слой, който от реципиент може да се превърне и в допълнителен отразител, подсилващ рецепцията. Този проблем е в пряка връзка и с един въпрос, който Т. Домбек е засегнала в друг аспект. Моят стремеж е да го видя от страната на младежки активните слоеве на модернистите начело с Гео Милев, които имат значителен принос за синхронния „внос“ на модернистична литература и модернистична атмосфера у нас. Усилването на техните възможности за пропаганда и рецепция на модернизма идва от собствения им литературен орган „Везни“.

Тук можем да се спрем и на крайно съществения въпрос за последователите. Рецепцията на Пшибишевски у нас, въпреки усилията на модернистите и интересът на младата аудитория, достига предела на естетико-психологическите си възможности, без да доведе до реални художествени влияния и последователи. Нашите модернисти ползуват Пшибишевски за свои пропагандни и естетически цели, но не са склонни и не проявяват стремеж да му станат ученици и последователи. Такива има само сред някои второстепенни имена. Така уникалната рецепция на Пшибишевски се превръща в част от по-общия проблем за поведението на чужди модели в нашата литература, не само във връзка с модернизма.

Заслужава да се замислим и защо от Пшибишевски у нас беше коментирана предимно „най-ниската част от творчеството му“ — сатанизма и еротиката.

Във връзка с рецепцията на Пшибишевски имаме възможност да констатираме още веднъж едно любопитно психологическо явление, което има репрезентативност не само в историята на литературата ни. Става дума за явление, което ще определим като „емоционално изместване“. Типичен пример за това е начинът, по който Л. Стоянов на страниците на сп. „Везни“ дава отговор на А. Страшимиров за сказката му, озаглавена „Велики падения“, която той държал на 20. I. 1920 г. в „Славянска беседа“. Според Страшимиров примери за велики падения са О. Уайлд, А. Рембо и Ст. Пшибишевски. Липсата на дистанция от художествено-творческите резултати на модернизма и различната естетическа позиция карат Страшимиров да сложи в един кюп велики и невелики модернисти. Но не за това е думата. Става дума за реакцията на Л. Стоянов, който в своя отговор, без да дава много аргументи в полза на „падналите“ модернисти, нахоква Страшимиров, като го изкарва прост и също паднал, но не велик. Като праведен модернист по онова време Л. Стоянов защищава всичко, което е модернизъм. Емоционалното изместване идва от подмяната на обекта на спора, от липсата на логика и последователност. Когато противникът не може да се сразi с аргументи, защо да не се нахока с лични обиди. Най-красноречиво се усеща емоционалното изместване

[11] Вазов, Ив. Едно скръбно явление. — В: Ив. Вазов. Събр. съч. Т. 28. Статии. С., 1957, 755—756.

при защитата на Пшибишевски: „За Пшибишевски г-н Страшимиров има свои думи на отвращение — един йеремиев плач за гибелното въздействие върху младото поколение на книги като „De profundis“. Той „писателят“, „защитник на морала“ в изкуството, на „здравия смисъл“, на „положителното в живота“, на „нравствените истини“! *Едно тъй пълно самоотричане не би могъл да направи никой уважаващ себе си художник!* Защото наистина от гледището на морала, всяко изкуство е „безнравствено“. Само в борбата си с „моралните истини“ то черпи сили за нови завоевания. Да му се натрапват същите „морални истини“ за угода на младежта, значи да му се нанася удар право в сърцето.

Дързък в невежеството, г-н Страшимиров бе също курнозен в мисълта. *Неговата сказка в края на кращата бе една манифестация на умствена босота и едно „падение“, макар и не „велико“*[12].

Дали Пшибишевски е защитен не е много ясно, но че Антон Страшимиров е цапардосан с дебела цепеница си личи от пръв поглед.

В крайна сметка се очертават две тенденции за интерпретиране и реципиране на Пшибишевски у нас. Едната минава през отношението и естетиката на модернизма, а другата се пречупва през нормите и ценностите на реалистичното изкуство. Част от полските изследователи са склонни да приемат като повърхностно такова разчитане на стойностите у Пшибишевски или най-малкото за недоразумение — разчитането извън контекста на модернизма. Но съвременната липса на памет за този полски автор едва ли говори в полза на такова категорично твърдение, което отправя упрек само към реципиращата страна.

От всичко казано дотук би могло да се заключи, че основното съдържание в стереотипа за възприемане на творчеството на Пшибишевски кореспондира с една нагласа, която търси и открива в него „записа“ на катастрофични промени в обичайното мислене, на драматична и шокираща интерпретация на еротиката и човешката чувственост, дори открива — и не без основание — едно психиатрично изследване на човешката същност, докато тя бъде съблечена „до голо“. Съчетание на фатализъм, първични сили и инстинкти, които призовават към обичайните норми и морални предписания и т. н. Дотук „записът“ в рецепцията върви общо, но оттук нататък се отделя в противоположни посоки — една част от възприемащата аудитория ентусиазирано възприема и акламира, другата яростно отрича и иска да изтрие записа от рецепцията изобщо. Славата на Пшибишевски е възприемана някак си на вяра, а негацията му се извършва въз основа на верифициране на художествените ценности на произведенията на поляка. Може би по тази причина една легенда за творчеството е много по-трудно защитима. Тя се оказва понетрайна и уязвима и в България. Безрезервното възхищение е част от една цялостна европейска верижна реакция, която поддържа величието на Пшибишевски. Записът на стойностите, които съдържа апробацията, позволява поради същността си да бъде „дописван“ с *не*-факти: слухове, преразкази за чуто и разказано. Записът на *не*-фактите (по силата на психологическите механизми) се включва в стереотипа на равнище представи и въображение с не по-малка сила от „записа“ на фактите. В игра влиза и емоционалната температура, плюс емоционалното изместване при споровете. Записът на стойностите обаче, които се отнасят до творчеството му, може да бъде в значително по-голяма степен подложен на верификация и този процес, както имахме възможност да се убедим, протича именно така. По този начин „запи-

[12] Стоянов, Л. Велики падения: А. Рембо, О. Уайлд, Пшибишевски. — Везни, 1920, № 9, с. 291.

сът на негацията“ е анализуем. В него има повече факти, отколкото въображение, и значително българско участие. Проблемът за записа на стойностите в една рецепция има свое развитие и динамика и представлява определен интерес в националните ни рецепционни явления, дава ни информация за динамиката, етапите и развитието на собствено българското ни рецептивно поведение.

Според нас смисълът и значението на такова мащабно явление, каквото е рецепцията на Пшибишевски у нас, би трябвало да се търси в трасиращата роля, която полският автор изпълнява с крайностите си, за да се създаде литературен климат и да се наложи литературен тон, който заедно с много други явления да подготви пътя за новото в литературата ни. Действителният ефект от рецепцията на Пшибишевски у нас е различен от тогавашната емоционална преценка и сигурно е твърде далечен от представите на полския сатанист за въздействието му по света. Различното в „българското качество“ на тази рецепция е, че в същността си тя има поведение на мутант на европейската рецепция на Пшибишевски — шумна и дългогодишна, но без последователи и реално влияние. Ала необходима, поучителна и в крайна сметка оздравителна.

Гео Милев например е не само пропагандатор и тълкувател на Пшибишевски, а и негов талантлив преводач. В предговора към „Прелюдии и афоризми“ той ще оцени естетиката на полския модернист наред с тази на Маларме като откривателска и като тип законодателство в новото изкуство. И няма да е единственият, който ще твърди с жар, че естетическите постулати на Пшибишевски не са следвани напълно в творчеството му, като това обаче не намалявало теоретичното им значение. Така за Гео Милев, както и за част от руските модернисти, Пшибишевски е теоретик от висока класа, без съмнение оригинален мислител[13].

Интересът към полския модернист ще намалява заедно със смяната на настроенията и естетическите концепции у нас. След 1920 г. въпреки превода на „Прелюдии и афоризми“, когато Гео Милев еволюира в посока към реализма, той ще се откаже от естетическите битки и това ще бъде прощалният му поздрав към Пшибишевски. Около 1925 г. за Пшибишевски у нас ще се говори и пише все по-малко. Неговото сваляне от литературната сцена няма да бъде така шумно, както възкачването му. След като творбите и личността му са „били под перата“ на многобройни български критици (не остават безучастни Ив. Радославов, Ив. Грозев, Д. Шишманов, Ил. Черен, Д. Бабев и кой ли не още) ще се стигне до оценката на Ив. Грозев, който на страниците на „Хиперион“ през 1922 г. ще констатира, че „Пшибишевски е загубил смисъл дори за епигоните на символизма.“[14]

Както и в самата Полша спадът на интереса към Пшибишевски в определен момент се свежда само до спомените му, за които вече споменахме. Те не са превеждани у нас, но за тях се появяват информации, преразкази по страниците на нашите списания. Но и интересът към спомените на поляка не може да задържи задълго вниманието. Той се трансформира в една театрална инерция, за която също споменахме, инерция, свързана с провинциалните театри и търсените от младежта негови книги в провинциалните библиотеки. Само че и това не може да бъде вечно, защото у автора няма „вечни ценности“. Процесът е изконсумиран окончателно. Доказателство за това е отношението, което българската литературна критика проявява към Пшибишевски по повод смъртта му. Макар Н. Месечков все още твърди, че светов-

[13] Вж. П ш и б и ш е в с к и, Ст. Прелюдии и афоризми. Прев. Г. Милев. — Везни, 1921.

[14] Г р о з е в, Ив. Ново изкуство. — Хиперион, 1922, № 6—7, 380—400.

ната литература е загубила един от най-големите си творци[15], заключението на Д. Б. Митов ще изрази друга тенденция и тя ще се окаже вярната и трайната за доскоро чествувания автор. Митов ще напише в статията си, че вероятно много хора са се чудили, дето Пшибишевски е още жив. И ще напише още, че известните театрални герои на поляка са вече забравени и че тези сомнамбулни герои, някога вълнували умовете и сърцата с декламаторския си индивидуализъм, вече не вълнуват никого[16].

По думите на Т. Домбек, която също се спира на това изказване на нашия критик, „обективната оценка на Д. Б. Митов е най-тъжната епитафия, която може да се напише за един писател."

Без съмнение. . .

Рецепция Станислава Пшибышевского

Магда Карабелова-Панова

(Р е з ю м е)

В статье сделана попытка выяснить вопрос о рецепции в течение многолетнего периода творчества польского модерниста Станислава Пшибышевского в десятые годы нашего века, посредством воздействия литературной легенды о его личности. Прослеживается формирование этой легенды на основе некоторых польских исследователей, дающих возможность объяснить явление такой рецепции в Болгарии.

Рассматривая литературно-историческую обстановку и психологический настрой различных слоев литературной публики той эпохи, а также и отношение наших ведущих деятелей литературы и законодателей литературной моды, автор приходит к одному основному выводу. Специфичная отличительная особенность болгарской рецепции произведений польского сатаниста — в значительно более сильном воздействии легенды, мифа о Пшибышевском и его творческой исключительности, ажиотажа вокруг теории о Голой душе, чем в действительно реальном усвоении его творчества.

Такому продолжительному, около двадцати лет, феноменальному интересу в истории болгарской рецепции способствует, с одной стороны, уже сформировавшееся отношение во многих европейских странах и литературных средах. Отмечается, что появление произведений Пшибышевского в Болгарии сопровождается шумной славой о нем. Таким образом они попадают в подходящую психологическую атмосферу в момент, когда значительной частью интеллигенции владеют индивидуалистические настроения.

Вопрос об отношении болгарской публики к личности Пшибышевского привлекает исследовательский интерес как в литературно-историческом, так и в социально-психологическом аспекте. Это многостороннее исследование предлагает интересный материал для раскрытия путей формирования механизмов восприятия и оценки чужестранных литературных ценностей в нашей собственной национальной среде, а также дает возможность раскрыть смысл и значение такой рецепции, объект которой окончательно теряет читательскую и театральную популярность после интенсивного интереса к себе в течение двадцати лет, оставаясь, таким образом, в истории нашей рецепции законченным этапом без проявления какого-либо интереса к творчеству польского писателя, тем более к переизданию его произведений. По мнению автора, именно отсюда вытекает необходимость ответить на единственный вопрос: означает ли подобный факт, что такая рецепция не заслуживает исследования и что она не занимает, в известном смысле, определенного места в целостном процессе литературных рецепций.

---

[15] М е с е ч к о в, Н. Ст. Пшибишевски. По случай смъртта му. — Бургаска поща, № 515, 1928.

[16] М и т о в, Д. Б. Станислав Пшибишевски. — Литературни новини, № 12, 1927.

Между забавното и историческото четиво. Насоки в рецепцията на Мор Йокаи в България (1877—1944)

Йонка Найденова

Ако Петьофи създава епоха в унгарската лирика, Йокаи създава епоха в областта на прозата — като синтезира целия дотогавашен опит в романа и го утвърждава като жанр, като обновява със словесното си творчество унгарския прозаичен стил, вследствие на което той става по-непосредствен и по-четивен. Оказва влияние и върху следреволюционния тип писател — особено върху Миксат, Мориц и Круди.

Мястото и значението на Мор Йокаи най-добре може да се открои до имената на Йожен Сю, Уолтър Скот, Виктор Юго или Дикенс, от които той черпи пример и вдъхновение. Йокаи, който е изключително продуктивен (творчеството му се побира в цели 150 тома), е писател от европейски ранг и създател на угарския романтичен роман. В най-добрите му произведения романтичното въображение се съчетава с елементи на народностния реализъм. Героите му са най-често идеализирани човешки фигури, носители на величави идеи, предопределени от епохата и нацията да изпълняват определена историческа мисия. В същото време в неговата образна система проникват черти и от „анекдотизма", което свързва белетристиката му с направлението на реализма. Иначе казано, Йокаи е белетрист с две лица. От една страна — тайнствени истории, изострени ситуации, неочаквани обрати и развръзки, герои на крайните постъпки и страсти, патетично-приповдигнат език. От друга — идилично настроение, фолклорна събитийност, характерни народни и най-често комични фигури, афористичен и изпълнен с народни мъдрости език. И с двете страни на своето творчество Йокаи внася нещо ново: обогатява и развива направлението на унгарския народнически реализъм и „присажда" на родна почва френския и английския романтизъм.

Но Йокаи има и друго огромно значение. Давайки в произведенията си представа за характерни особености на своя народ и родина (история, битие, бит и колорит), той — с магията на словото, сливайки се емоционално със своя възприемател — създава читателска публика в днешния смисъл на думата. Явява се един от най-четените до днес писатели в Унгария.

Твърде важно е обстоятелството, че Йокаи твори още от 40-те години и през цялата втора половина на XIX в. В годините на национална катастрофа той изразява надеждата за ново „издание" на революцията от 1848—1849 г., държи буден спомена за народния подем и за Петьофи, който за известен период е най-добрият му приятел. По този начин идеите на Петьофи, идеите

на националноосвободителната борба не умират в последвалия период на унинне и потъпкване на народните права. Разбира се, не става дума Йокаи да е пряк продължител на революционните традиции на Петьофи. Подобна формулировка би била погрешна, тъй като подходът към действителността на този най-голям прозаик от средата на века се отличава от този на Петьофи — преди всичко с илюзорния си и компромисен характер, в резултат на който писателят твърде често игнорира реалните класови различия. В това отношение Йокаи е *либерален романтик*. Централно място във възгледите му заема тезата за ролята на средното благородничество, за което писателят смята, че единствено е способно да защищава националните стремежи и да осъществява идеалите на унгарската революция.

Но сиянието на революционните събития, което съпровожда писателя през целия му живот и с което той всъщност се противопоставя на изпълнената с противоречия съвременност, свързва творчеството му с *революционната линия на романтизма*. В това отношение той се отличава от другия голям прозаик на 50-те години — писателя Жигмонд Кемен, който в резултат на разгрома на революцията от 1848—1849 г., на отмирането на славното време и на „фанатизираните" герои стига до някои консервативни исторически и философски изводи. Поражението на революцията у Йокаи предизвиква носталгия — носталгия по националната независимост, прогреса и идеите на реформизма. В най-хубавите си, най-значителни романи Йокаи живее с тези идеи и, възкресявайки ги, буди националното съзнание в периода на самовластието. Неслучайно романите му, в своето мнение изследователите[1] са единодушни, са приказки, легенди, поеми. В творческото си въображение той непрекъснато се връща назад, оставайки верен на първоначалната програма на романтиците да опоетизират света.

Трудно е да се систематизира огромното творчество, което Йокаи оставя като разказвач, романист, поет, автор на политически статии, журналистически материали и др. Времето със сигурност показа, че най-голямо значение имат неговите романи, и то романите, създадени от 50-те до началото на 70-те години и посветени на националноосвободителната борба и епохата на реформите. Умението на Йокаи да разказва богато, с жив художнически рефлекс и най-обикновената случка, да извайва герои със самобитна физиономия, го издига в същото време в един от добрите представители на унгарския разказ.

За съжаление няма друг унгарски класически автор като Йокаи, чиито преводи, оценки и подбор да са толкова малко проучени (колкото и да е неизследвана рецепцията на унгарската художествена литература в България) и който да има такава роля след Петьофи в разкриването на своеобразието на литературните връзки в началото на следосвобожденския период у нас.

Затрудненията започват още от установяването на началния момент, свързан с проникването на писателя в България. В „Българска възрожденска книжнина" д-р Маньо Стоянов посочва като пръв превод на произведение от Мор Йокаи романът „Еничерите", преведен през 1849 г. от Иван Богоров. Но от по-късни изследвания[2] разбираме, че става въпрос за едноименен роман

[1] M e z e i, J. A magyar regény. Budapest, 1973. 278 p.

[2] В процеса на изследването в резултат от сравнението на двете книги —преводът на Иван Богоров и едноименния роман на Мор Йокаи, ние установихме, че на Йокаи е приписана творба, с която писателят няма нищо общо. Срв. Jokai Mór összes művei. Kritikái kiadás. 7 k., 1970, 397 p. и L a j o s, Il. Jokai fantasztikus irásainak fogadtatása külföldön. — В: Galaktika 35. Tudományosfantasztikus antológia, Budapest, 1979, 117 p. Докато споменатото погрешно сведение за възприемането на Йокаи в България става известно на унгарските изследователи, у нас до днес не е внесена яснота по въпроса, което е причина българските учени да се позовават на неверни данни.

от непознат автор. Оригиналната творба от Йокаи със заглавие „Последните дни на еничарите“ излиза от печат едва през 1854 г. в Унгария и въобще не е превеждана на български език. Друго обстоятелство, което сериозно затруднява проучването на възприемането на Йокаи в България е фактът, че разказите и романите на писателя са превеждани с коренно променени заглавия. Това е сериозна пречка при идентифицирането на български преводи, с които Йокаи прониква преди 9. IX. 1944 г.[3] До този момент установихме наличието на седемнадесет преводни разказа, чиито заглавия (с изключение на два разказа) успяхме да идентифицираме. На Йокаи принадлежат и двата романа „Бог е един“, преведен като „Еднъж само любят“ (1903) и „Чак до Северния полюс!“, появил се у нас под заглавието „20 000 години под ледовете“ (1906). Като имаме предвид, че Мор Йокаи е един от малкото писатели, които се превеждат, четат и заедно с Петьофи определят облика на *по-ранния период* от проникването на унгарските художествени образци, изследването на неговата рецепция наистина заслужава внимание.

За начало на рецепцията на Йокаи у нас трябва да приемем преводите на трите разказа „Тайнствена рана“, „Фаустина“ и „I love you“, отпечатани през 1883 г. в сборника „Картини из живота“. С това изясняваме въпроса за проникването на писателя в България, което се осъществява не преди (както насочваше „преводът“ на „Еничерите“), а *след* Освобождението. Сборникът „Картини из живота“ (не е правилно да се споменава като самостоятелно произведение на Йокаи, тъй като съдържа разказ и от друг автор), много скоро е последван от нови преводи: разказите „Сетете се за сиромасите“ (1890, 1892), „Какво казват хората“ (1892), „Юрдакевата глава“ (1892), „Неисцерimата рана“ (1895), отново „Какво приказват хората“ (1897), появилите се от началото на века — „Силивестрови нощи“ (1902), „Глад и любов“ (1906), „Капризите на любовта“ (1912), „Белият лист“ (1916), „Капката кръв“ (1931) и др.

От значение е да се отбележи, че от общо седемнадесет публикувани разказа (според досегашните ни проучвания) два са преведени два и повече пъти — разказът „Невидимата рана“ е превеждан последователно като „Тайнствената рана“, „Неисцерimата рана“ и „Капката кръв“; разказът „Какво приказва светът?“ се появява със заглавията „Какво казват хората“ и „Какво приказват хората“; разказът „Сетете се за сиромасите“ има две самостоятелни издания. Този интерес към *едни и същи* творби от определен писател, който характеризира и рецепцията на Петьофи в България, е показателен при досега с унгарските художествени явления.

Почти всички творби — с изключение на един-два разказа („Съдбоносната игра на шах“) — са преведени чрез посредничеството на друг език: най-често руски (както е отбелязано в изданията на разказите „Неисцерimата рана“, „Какво приказват хората“), или от немски (двата романа), по-рядко от други езици, вкл. есперанто (разказа „Белият лист“).

Творбите са печатани в издания с различен облик и насоченост — „Записки по мисълта и живота“, „Работнически вестник“, „Свят“, „Български търговски вестник“, „Мир“, „Илюстрована политика“ и др. Следва да се изтъкне и ролята на „Български търговски вестник“, създаден по западноевропейски модел, според изискванията на големите информационни столични вестници, който в своя подлистник, след романа „Въжето на палача“ от

[3] В авторитетните издания „Magyar irodalmi lexikon“ (1963) „Jokai összes müvei“ (1970), както и в библиографиите на Золтан Ференци „Jókai idegen nyelvekre forditott müveinek jegyzete“ (Magyar Bibliofil Szemle, 1925), и Тибор Деметер „Magyar szépirodalom igeden nyelven“ (Kózirat, 1952) не се споменават никъде български преводи, с които Йокаи да прониква преди 1944 г. у нас.

Петьофи, публикува в съседство с произведения на Максим Горки, Бранислав Нушич и Антон Чехов и най-значителното произведение на Йокаи, появило се в България: романа „Бог е един".

Най-често в отзивите за Йокаи се изтъква или политическият елемент — обстоятелството, че унгарският писател се застъпва за Бисмарк[4], или че е „голям патриот, взел участие в революцията"[5]. Отделно между другото се споменава за литературното му признание, и то не навсякъде правилно — като поет[6], а не като романист. Между материалите, занимаващи се с неговото литературно наследство, откриваме първата по-обширна статия за писателя — „Йокай"[7], статията на Ив. Г. Данчев „Из унгарската литература. Йокай"[8] — панорамен преглед на литературното творчество на писателя и предговора към романа „Чак до северния полюс!" (У нас „20 000 години под ледовете"), написан от преводача Д. Туйков със съзнанието, че романите на Йокаи, „повечето от които засягат националното съзнание", са „епоха в развитието на унгарската белетристика". От по-голямо значение е възторжената рецензия[9] за сборника „Картини из живота", поместена във Вазовото списание „Зора" през 1885 г. Авторът на тази рецензия (може би самият Вазов) изтъква „първата поява в нашата литература" на името на „знаменитий маджарски романист", голямата му литературна слава в Маджарско и света; и тъй като „трите приказки, които съдържат „картини из живота" не могат да дадат освен едно твърде непълно понятие за таланта на Мавро Йокаи", препоръчва да се преведат някои от по-важните му съчинения, особено „неговите патриотически романи". Самият превод, въпреки малкият му обем „в отсъствие на по-крупни преводи" се приема „с благодарение", още повече, че е добър. Като имаме предвид, че същата година в писанието се поместват редица материали за Юго и Мицкевич, с основание можем да предположим, че езиковата бариера е единствената причина за по-широкото проникване на Йокаи у нас.

С това в общи линии се ограничават контактите на българската читателска публика с Йокаи в периода от освобождението на България през 1878 г. до победата на народната власт през 1944 г. Липсват не само представителни за писателя творби, но и задълбочен анализ на неговото творчество, нещо, което изненадва при явната ориентация към романтизма (а може би именно липсата на „пишещ" читател, на добре подготвени преводачески кадри играе задържаща роля в проникването на световноизвестния още приживе унгарски романист!) и това характеризира рецепцията на Йокаи чак до наши дни.

Колкото и да е ограничена връзката на читателя с унгарския писател, в подбора, оценката и неговото възприемане като цяло все пак се набелязват отделни *акценти,* които ни отвеждат до някои особености, характерни за възприемащата среда.

Едва ли е случайно, че на българската публика допада *темата за отмъщението* и *поучителния край* в трите разказа от сборника „Картини из живота". Героят от разказа „Тайнствената рана" полага огромни усилия да излекува своята „необикновена болест". Убивайки от безпричинна ревност любимата си съпруга, той дълго време изпитва непоносима болка на ръката си, и то точно на онова място, където при убийството е паднала капка кръв.

---

[4] Век, 1, № 9, 9 март 1874.
[5] Мариус Йокай (бел. за честването на 100 г. от рождението му) — Илюстрована седмица, 3, 2925, № 115, с. 1.
[6] Паметник на маджарския поет [съобщение] — Реч, № 1472, 1911, с. 2.
[7] Българска сбирка, 1894, № 2, 159—160.
[8] Мир, 18, № 3526, 1912, с. 1.
[9] Зора (Ред. Ив. Вазов). Пловдив. 1, 1885, № 2, 94—95.

Напразни са опитите за лечение (лекарската намеса, операцията), единственото „утешение“ и изкупление на греха е самоубийството — с него героят се самонаказва за извършеното престъпление.

Подобен е мотивът за мъстта и в разказа „I love you“. Младата героиня убива своя родственик, благодетел и любим, който за отмъщение, че е отхвърлила предложението му за женитба, я е накарал да се влюби в непознатия и измислен лорд Хердинг. „I love you“ са трите думи, които отблъснатият родственик иска да чуе (т. е. да отмъсти) от устата на влюбилата се в „неговото мнимо лице“.

В разказа „Фаустина“ темата за отмъщението се осъществява с използването на историческия момент: римлянинът Марко (както е побългарено името на римския император и философ Марк Аврелий в българския превод) отмъщава на цял град, който му се присмива заради невярната съпруга Фаустина. Противно на очакванията на читателя обаче, отмъщението е насочено не към изневеряващата съпруга (напротив, след смъртта ѝ „заради нейните добродетели“ Марко ѝ изгражда храм и принуждава народа да я признае за богиня), а към „добрите римляни“, за които дори синът му ще се погрижи „обилно да изплатят онзи смях, на който бяха пуснали юздите по времето на Марка“.

Споменатите разкази са представителни предимно за ранния Йокаи — зловещи прегрешения, върховни страсти, внезапни обрати на съдбата, низ от ужаси и покъртителни постъпки, интрига, близка до тази на криминалното четиво и т. н. Тази художествена образност, светоусещане и стилистика е изява на по-крайните варианти на националния романтизъм през 40-те години, появили се в Унгария под влиянието на Йожен Сю, Виктор Юго, донякъде и на Байрон.

През 50-те години Йокаи се отдалечава от тази, превърнала се в мода, романтично-сензационна възможност за протест срещу обществените порядки. В появилите се един след друг в Унгария сборници с разкази „Бойни картини“ (1850), „Дневник на един скитник“ (1850), „Картини от Трансилвания“ (1854), „Народен свят“ и „Декамерон“ (1857—1859) образите, които имат романтичен характер, не са толкова плод на причудливо въображение, колкото родени от самия живот, от героичното в него, от поетичното му претворяване.

Сред българските преводи на Йокаи такъв е разказът „Юрдакевата глава“, изграден върху историческа случка. Разказът е интересен с темата си за Трансилвания, застъпена и в романа „Бог е един“, към която тема Йокаи твърде често се обръща за сюжети и идеи. Претворявайки момент от румънското въстание на Ипсиланти през 1821 г. и неговия исторически герой Йордаки, новелата увековечава смелостта на народните борци и справедливата кауза на свободата. С това разказът се приобщава към най-значителните и с героично съдържание творби на писателя и определено се откроява като разказ срещу поробителя, което определя и условията на неговото възприемане от българския читател.

Във връзка с промените във възприемащата среда, у която от началото на века се забелязва все по-голям интерес към *занимателното четиво,* в рецепцията на Йокаи у нас се открояват и някои други творби на отмъщението, в които на преден план стои комичното („Глад и любов“), или имат за прицел хорските недостатъци („Какво приказват хората“, „Белият лист“) и др. Имайки предвид основните насоки[10], с които въздействува разказвачът

[10] За въздействието на Мор Йокаи като разказвач критикът Ференц Синеи, негов съвременник, е на мнение, че „то е налице още в първите му творби и се проявява в четири насоки: в избора на екзотична среда, в описанието на фантастичното и преувеличеното, в романтично-непривичното въображение и ужасните истории, в напрегнатата

Йокаи в родината си — избор на екзотична среда, истории на ужаса, описание на фантастичното, романтични средства, хумор — с основание може да съдим за аналогичния начин, по който се възприемат тези творби в България. Налага се представителят не на народностно-реалистичното направление в литературата, а представителят на унгарския национален романтизъм през 40-те и 50-те години на миналия век.

С по-определена *социална насоченост* се отличава единствено разказът „Сетете се за сиромасите" (в своето преводно заглавие), претърпял две издания през 1890 и 1892 г. и призоваващ хората, които „на Коледа са щастливи и се радват в кръга на своите мили", да се сетят „и за ония сиромаси, които умират от глад!".

Наред с разказа „Юрдакевата глава" от по-голямо значение за българския читател може да посочим разказа „Силивестрови нощи", посветен на близкия приятел на Йокаи поета Шандор Петьофи. Разказът е публикуван през 1903 г. последователно в трета, четвърта и пета книжка на сп. „Свят", месечно издание „за наука, книжовност и обществени знания", в превод на П. Г. Кръзнов, като името на автора е отбелязано с латиница и погрешно: Hourus Jokai (обикновено името на писателя в превод се превежда като Мавро или Маурус Йокай).

Характерно е разгръщането на разказа за Петьофи или Силвестрий (вероятно Силвестър) в структурно отношение: според най-важните дати от живота на героя. След въведението, което се отличава с характерния за писателя лиризъм, първата част на разказа привлича вниманието с „раждането на едно момче" през студената зима на 1822 г. Следващите три части обхващат времето на странствуването на Петьофи из Голямата унгарска равнина през 1841 г. — „обожаемият син избегна от обятията на майка си, за да стане княз на просеците, княз на поетите и цар на хартията"; времето на творчество през 1884 г. — „стаята на момчето има три крачки дължина и три — ширина, но светът е негов. Неговите поеми, които изпущат пламъци, са пред него, те му осигуряват безсмъртие"; периода на приятелството с Мор Йокаи през 1846 г. Затрогваща — и в съзвучие с българската рецепция на Петьофи — е последната част, когато шегуващите се млади хора, сред които е и Йокаи, говорят за собствената си въображаема смърт. „Не ще умра слабо. . . спокойно. . . — прозвучават пророческите думи на Петьофи, познати на българина от широко разпространеното му стихотворение „Едничка мисъл само ме тревожи. . ." — Бойното поле ще бъде смъртния ми одър. . . Там ще се изкопае моя гроб — ще ме погребат. . . Никога не ще ме намери никой. . ." За да завърши разказът с легендата за смъртта на поета (също цитирана често у нас), която се носи години след неговата гибел.

По такъв начин, предавайки в сгъстена форма живота на Петьофи, по това време известен в България като „унгарския Ботев", новелата дава сведения и за поета, и за самия Йокаи (че е бил личен приятел на Петьофи, че е бил изключително работоспособен и пр.). Заедно с това, което е особено важно, разказът се доближава много до известното есе „Една песен" от Пенчо Славейков, утвърждавайки основната линия във възприемането на Петьофи[11] в ранния период от неговата рецепция: подчертава се главно бурният му

събитийност и патос." (В: Jókai Mór osszes művei", 1 k. 1971, p. 495.) Други изследователи като Ференц Ж и г м о н д за по-сполучливи между разказите на Йокаи определят хумористичните (Пак там, с. 496). Вж. и Z s i g m o n d, F. Jókai irói munkássága a szabadságharcig. — In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1916, 275—304.

[11] Вж. Н а й д е н о в а, Й. Основни моменти от проникването на поезията на Петьофи у нас през периода 1877—1944 г. — Лит. мисъл, 1984, № 2, 143—160.

житейски път и душевност. Като имаме предвид големия интерес на българина към живота и делото на Петьофи, можем да предположим, че разказът „Силивестрови нощи“ е бил посрещнат с живо внимание у нас.

От казаното дотук се очертава *характерът на подбора* и неговият „радиус“ на действие във възприемащата среда по отношение на преводните разкази на Йокаи. Както се установи в процеса на изследването, в по-голямата си част това са разкази от тритомния сборник „Декамерон“ (1857—1859), отчасти от сборника „Бойни картини из източната война“. Източният мотив е представен в разказа „Съдбоносната игра на шах“, другаде преобладава историческият („Юрдакевата глава“), или автобиографичният („Силивестрови нощи“) елемент. Останалите новели имат предимно занимателен характер. Общо взето, особено в последната група разкази липсват истинските герои на Йокаи, познати на унгарския читател от неговите големи романи — представители на доброто и злото, на прогреса и реакцията. Със занимателния си характер и черти на сензационно-романтичната литература (напрегнато повествование, екзотика, извеждане на преден план на фантастичното и ужасното и др.) най-вероятно е те да са служили за отмора, като разтоварващо четиво, но и като „помощно средство“ за утвърждаването на малкия разказ по страниците на българския литературен печат, за популяризирането на по-малките прозаични форми.

В този аспект интерес представлява мнението на проф. Янош Ханкиш в предговора към сборника „Маджарски разкази“ (1942) за новелата в Унгария: „Беше време, когато в Маджарските вестници, във всеки брой на първата страница долу, имаше по един подлистник — новела (фейлетон) от домашен автор, а на последната страница още една новела, обикновено превод. Можем да си представим каква е задачата на маджарските разказвачи, щом като само в един вестник — без дори да смятаме празничните му броеве — могат да се напечатат годишно 365 хубави или най-малко сносни разкази!. . . Йокаи пак създава непостижими образци в почти всички видове новели.“[12]

Това мнение на унгарския автор, както и думите на авторката на портрета за Йокаи Ирена Миятева, че Йокаи „с право носи титлата на истински творец на народния маджарски разказ“[13] откроява *разказвача* Йокаи, умението му да разказва увлекателно и художествено силно.

Романистът Йокаи е слабо застъпен, дори и ако редом с двата отпечатани романа на писателя споменем либретото на известната оперета „Циганский барон“ (сведения за появата на романа с едноименно заглавие засега няма, въпреки някои стари твърдения за отпечатването му у нас)[14].

Романът „Бог е един“, както стана дума, се появява в подлистника на „Български търговски вестник“ в художествено верния превод на Йоханна Хербст очевидно от немски и в продължение на цели 131 броя. Пак там, по случай предстоящото отпечатване на романа, той се определя от редакцията, в която освен отговорния редактор Георги Кънчев през 1902—1903 г. (периода на отпечатване и на „Въжето на палача“ от Петьофи), участвува и Йосиф Хербст — като „твърде увлекателен“[15], а неговият автор — като „бележит“

---

[12] Маджарски разкази. С предг. от Янош Ханкиш. Прев. от унг. Ирена Миятева Нареди Александър Ел. Дякович. С., 1942, 7—8.

[13] Пак там, с. 55.

[14] Пак там, с. 56.

[15] Български търговски вестник, 11, № 92, 1903, с. 2. Рубриката „Дневни новини“ съдържа съобщение за публикуването на новия роман на вестника под наслов „Нашия подлистник“, което гласи: „От утрешния брой на вестника си ще почнем да даваме в подлистник твърде увлекателния роман „Веднъж само любят“ на Бележитя маджарски писател Маурус Йокай.“

маджарски писател. Отделни сведения за романа ще срещнем още на два пъти — в предговора към „20 000 години под ледовете“ като един от романите, „които засягат *националното съзнание*“, и в краткия портрет за писателя в сборника „Маджарски разкази“ като едно от произведенията, разработващи „прекрасни *исторически сюжети*“[16] (к. а.—Й. Н.). И на двете места романът се споменава със своето истинско заглавие, във втория случай като „Има само един бог“, което показва (а някъде е и отбелязано)[17], че неговият превод не се „води на отчет“ от посредниците на унгарската литература у нас.

Оскъдните поради обективни причини сведения естествено не могат да изградят достатъчно мотивирано впечатление за интереса към Йокаи. Позовавайки се на съществуването на аналогична проблематика у нас, както и на отпечатването на произведението в литературната преса (това му осигурява по-широка публика), ние бихме могли да предполагаме, че романът на Йокаи се е ползувал с известна популярност. Но тук е уместно да се подчертае и един момент на вътрешно-трансмисионна динамика между двете литератури. У нас Вазов се насочва към „подражание“ на чужди романни образци. Йокаи съчетава заимствуването, дошлото „отвън“ влияние с народностната проблематика, с вътрешно националните особености. Величието на народната борба за освобождение въодушевява и Вазов, и Йокаи. Възможността за прочит на романа на Йокаи като *роман епопея* е заложена във възприемащата среда, в историческата ситуация. Заедно с това произведението компенсира до голяма степен отсъствието на такъв роман като „Синовете на човека с каменното сърце“, който също има за предмет националноосвободителното движение на унгарския народ в момент на сложни политически събития и е представителен в групата на т. нар. героични романи на писателя.

Сюжетът на творбата, свързан с възраждането на романтизма в историческата романистика, също можем да причислим към функционалните възможности за прочит от страна на българския читател. И Вазов, и Йокаи посредством *историческата тема* търсят своеобразен изход в миналото.

По-малка е вероятността усвояването на романа да се осъществява като транскрипция на религиозната идея, заложена в творбата. Към подобен извод ни насочва и промененото заглавие в превод на български „Еднъж само любят“ (заглавието, което Йокаи под влиянието на съпругата си католичка, е възнамерявал по-късно да му даде)[18] вместо „Бог е един“ — лозунга на привържениците на единовластието в православната религия, на унитаристите. Тази промяна в заглавието и акцентуването на някои пасажи и картини в превода открояват романтичната любов между основните герои, което ни насочва към изказаното от унгарския изследовател Ищван Шьотер мнение за предназначението, съответно въздействието на творбите на Йокаи най-вече върху женската публика[19]. „Български търговски вестник“, където излиза романът, обаче не е от изданията с подчертано „женска“ тематика и това ни кара да разширим предполагаемия портрет на българските читатели на произведението.

Сравнително спорно е тълкуването на романа във връзка с политическите идеи на неговия автор. Както е известно, Йокаи се въодушевява от революцията, но като привърженик на либерализма, търси компромисни решения.

---

[16] Вж. бел. 14.

[17] Пак там. В краткия портрет за писателя авторката Ирена Миятева упоменава някои романи, между които и „Има само един бог“. За това че е преведен на български обаче не се споменава. (Вж. и некролога „Мавр Йокаи“ в „Българска сбирка“ от 1904 г. № 5, с. 332.)

[18] Вж. критичното издание „Jókai Mór összes művei. I—2.“ (1970).

[19] Пак там, с. 390.

Единственият слой, на който той възлага надежди да изведе страната към обществен прогрес, е средното дворянство. Но в романа, макар и по-бегло застъпени, фигурират и представители на революционното съсловие, на обикновения народ, намира израз носталгията по националната независимост и т. н. Ето защо идеята за прогрес по мирен път, без кръвополитие, чийто носител се явява главният герой Манасе не е така еднозначна за прочит, както това би било при други обществено-политически условия (в Англия например книгата излиза под заглавието „Манасе", подчертавайки именно носителя на идейната насоченост на произведението)[20]. У нас тя се възприема в зависимост от идеологическата предразположеност на читателя, от неговия мироглед и политически разбирания.

Националното в произведението е предадено на конкретния етап на преводното равнище в началото на века художествено силно, с майсторството на висококвалифициран преводач, който умее да спазва художествена мяра в пресъздаването на увлекателното, пълно с напрегнати ситуации и неочаквани обрати повествование (тук в сила са похватите на романтизма). Същевременно преводачът подсилва радостното или гнетящото чувство, правейки по такъв начин емоционално съпричастен читателя, набляга и върху реалистичното изображение и бит на народа. Всичко това ни доближава до неповторимата самобитност на произведението, откроява неговото *национално своеобразие,* а то се оказва до голяма степен и българско и от всички преводи на писателя доближава читателя най-вече до истинския, до винаги живия Йокаи.

В статията на Иван Г. Данчев „Из унгарската литература. Йокаи" във в. „Мир" от 8 април 1912 г. — се откроява именно този момент: „Изобщо романите на Йокаи отразяват *великите фази* на политическото, социалното и литературното развитие на маджарския народ. . . В тях се намира *цяла Унгария* . . . и в това е тайната на безрпеделната популярност на този писател (к. а.—Й. Н.)." Пак там се изтъква, наред с романтика, и идеалиста Йокаи — „дълбокия познавач на натурата на унгареца, както и на неговия начин на мислене, изразяване и действуване", а също и „същинското призвание на писателя, съумял да разбере, че Унгария трябва да се заинтересува за съвременната епоха и да даде на народа, в литературата, онова място, което той би трябвало да заеме в политиката."[21]

Значението на втория застъпен в художествената рецепция на Йокаи у нас роман „Чак до Северния полюс!" (въпреки че излиза като самостоятелно издание) е сравнително по-малко и е свързано, що се отнася до усвояването на творбата, с по-други тенденции във възприемащата среда. Това е тенденцията на *приключенското,* на *занимателното четиво,* която, имайки предвид повишения интерес на българина към името на Жул Верн, а в началото на века и към това на Майн Рид[22], стои в основата на читателското възприемане на произведението на Мор Йокаи.

---

[20] Вж. C z i g á n y, L. Jókai Angliában. — In: A magyar irodalom fogadtatása a viktorianus Angliában 1830—1914. Budapest, 1976, p. 264.

[21] Вж. бел. 8.

[22] Вж. Ф и л и п о в, Вл. Английската и американската литература на български. — В: Преводът и българската култура. С., 1981, с. 186. За популярността на Майн Рид в България авторът пише: „Това, което прави най-силно впечатление, когато човек разгледа списъка на книгите, преведени на английски през последното десетилетие на XIX в. и първото на XX в., е, че за първи път един отделен автор си спечелва голяма популярност, която запазва и до наши дни. Това е Майн Рид. Неговият първи роман „Квартеронката" излиза в 1884 г., но само през 1898 и 1899 г. се появяват още 20 негови романа; до 1901 г. техният брой нараства на 28, а до края на десетилетието на 32. . . Тази голяма популярност на автора се дължи по всяка вероятност на популярността, на която той се радва сред немските и руските читатели."

Заглавието на романа, както при романа „Бог е един“ в български превод е променено: „20 000 години под ледовете“, което определено насочва към Жул Верн. Под това заглавие романът се появява през 1891 г. на немски език: от този превод заедно с преводачите на руското, украинското и естонското издание очевидно се ползува и българският преводач Д. Туйков[23].

Сравнението между българската и унгарската рецепция на романа показва следните особености:

Във връзка с променените заглавие и условията на възприемащата среда, българският читател не е могъл да бъде запознат с актуалната тема „Тегетхоф“, която буди у унгарския читател конкретна представа, в съответствие с пълното заглавие на романа; „До Северния полюс чак! или: Какво стана понататък с „Тегетхоф“? Роман по записките на един останал на кораба моряк“. Той не е могъл да бъде реален адресат с подготвено за усвояването на художествената история съзнание както унгарският читател. Това се компенсира обаче до голяма степен от автентичния български превод и предоставената от писателя възможност и непосредствения читател да разтълкува „загадката“ на заглавието още с първите редове на романа:

„В чест на нашите знаменити пътешественици към Северния полюс се дадоха в двете столици на Австро-Унгария няколко тържествени банкети. . . На оставения на полярните ледове кораб „Тегетхоф“ бил случайно забравен един матрос, на името Петър Галиба — маджарин.“

На второ място романът и в българската си редакция отстоява авторовия замисъл на популярна „верниада“ и с шеговития си тон и умело подбраните от автора изразни средства буди хумор и лека ирония. Така например мечката Беби, с която ще се сприятели героят, не е страшно и представляващо опасност диво животно, а просто „нелюбезна четирикрака дама“. Най-яростната мечка се оказва — „негова мечешка светлост“, „мечешкият крал на Марципан“, а настръхналите срещу моряка хищни животни олицетворяват обикновен „мечешки бунт“ и пр.

Заедно с това се откроява и *фантастичният елемент,* който интригува най-вече със сливането на вероятното с невероятното: умението на твърде земния, твърде реален герой да говори „птичи език“, да възкресява хора от първобитната епоха, да укротява белите мечки, да се измъква успешно и от най-невероятните ситуации, да бъде „в свои води“ в най-различните клонове на науката — ботаниката, химията, физиката, биологията, минералогията и т. н. В това отношение преводачът е бил изправен пред големи трудности, с които в повечето случаи е успял да се справи, а там, където е бил затруднен, той е поставял в скоби названията на латински или дообяснявал тяхното значение вътре в текста: „теодолит“, дообяснено като инструмент на землемерни работи, „плиоцен“ (период на образуване на земната кора), птеродактил, динорнис, първобитна мечка (ursus palaus), перламутър, диорит, лабродор, мастодонт и други.

---

[23] В критичното издание „Jókai Mór összes művei, Kis regények. 2 k.“ (1976) четем: „Знаем за преводите на романа на немски, полски, руски и украински език. На немски романът — едновременно с появата му в унгарския периодичен печат — се публикува с продължение от будапещенския немски ежедневник „Pester Lloyd“ [. . .] Внимание заслужава преводът на Ludwig Wechler, появил се през 1891 г. в Берлин, чието заглавие „20 000 Jahre unter dem Eise“ насочва към Жул Верн и неговия роман „Vingt mille lieues sous les mers“ (1870): двете заглавия се различават дотолкова, доколкото в едното става дума за земя и море, в другото за години и лед, но всъщност и двете заглавия и особено и в двете визираната цифра — 20 000 — безспорно си приличат. За използуването или поне познаването на този немски превод свидетелствуват заглавията на украинския, естонския и двата руски превода.“

Отзиви за романа не се появяват (впрочем той и в Унгария има слаб отглас[24]), но лекотата, с която се чете преводът, занимателният характер, хуморът, интересът към приключенско-фантастичното четиво, богатството от романтични средства — всичко това показва, че творбата е имала своите читатели у нас.

Обобщавайки, можем да кажем: подборът на застъпените в рецепцията на Йокаи творби се движи между *забавното* (отчасти фантастично) и *историческото четиво* с акцент върху последното. Наистина едва ли може да става дума за добро, съответстващо на истинското значение на Йокаи, най-типичния романтик на епохата, представяне в България. Ето защо, като имаме предвид нагласата на българина от онази епоха към художествените търсения на романтизма, с основание може да говорим за пропуснати възможности в рецепцията на този унгарски писател и на унгарския романтизъм у нас. Но именно с оглед на аналогичността в постановката на основни литературни проблеми ние трябва да приемем, че след Освобождението у нас има реална обществено-културна среда за възприемане и специфично българско „преработване" на чуждите литературни източници. Така например ние сме в състояние да търсим в произведенията, с които става известен Йокаи, сходни, *аналогични проблеми,* както в случая с романа „Бог е един", и преходни ситуации към произведения от етапно значение в творчеството на писателя („Синовете на човека с каменното сърце" например). Колкото и да са разнопосочни по тематика, жанр и художествени особености застъпените в реакцията на Йокаи творби, в крайна сметка се открояват *идейно-тематичен обединителен център:* опита със средствата на идеализацията, а това е свързано с похватите на романтизма, да се изтъкне *героичното в историята на народа* и да се поддържа неговото *национално съзнание*. Такъв е разказът „Юрдакевата глава" — като разказ насочен срещу поробителя, такъв е романът „Бог е един", но такъв е дори и романът „Чак до Северния полюс!", където, макар и по един чудодеен начин, човекът се опитва да реши проблемите на своето време.

Наличието на своеобразен илюзорен „прочит" на историята, използването на похвати на историзма, за да се отстоява националното самочувствие и съзнание, се вписват в художествените търсения на възприемащата среда и открояват Мор Йокаи като актуален автор и за българския читател.

Хронологичен ред на преводите на Мор Йокаи (в периодичния печат и самостоятелни издания)

Картини из живота. Прев. Спас Вацов? Издал Т. М. Нешов. С., 1883. 88 с. [Сборникът съдържа трите разказа „Тайнствената рана", „Фаустина" и „I love you" от Йокай, както и разказа „На дъното на реката" от „писателя Леона Грелноа"] [Авт. озн. Мавро Йокай.]

Сетете се за сиромасите. Образ от М. Йокайя. — В: Хайдуткиня от Чиамполи, Д. Очерк от итал. С., 1890; 2 изд. Пирдоп, 1892. 8 с.

Какво казват хората. Разказ от Мавра Іокай. — Записки по мисълта и живота, 1, 1892, № 1, с. 15.

Юрдакевата глава. Разказ от Мавра Іокай. — Записки по мисълта и живота, 1, 1892, № 5—6, 23—29.

Неисцеримата рана. Истенска повест. От Марко Йокай. Прев. от рус. Хр. Вълчев Комето. Варна, 1895. 22 с.

Какво приказват хората. Разказ. От М. Йокай. — Раб. вестник, 1, № 31, 1898, 2–3.

[24] Пак там, с. 535.

Силивестрови нощи. Разказ От Hourus Jókaj. Прев. П. Г. Кръзнов. — Свят, 5, 1902, № 3, 37—38; № 4, 57—58; № 5, с. 77.
Еднъж само любят. Роман от Maurus Jókai. Ч. I и II. Прев. Йоханна Хербст. — Български търговски вестник, 11, № 93—224, 1903.
Глад и любов. Разказ от М. Йокая. Прев. Н. Ив. Драганов. — Нова Марица, Пловдив, 2, № 87, 1906, 2—3.
20 000 години под ледовете. Роман. Прев. Д. Г. Туйков. 1906. 254 с. с 1 портр. [Авт. озн. Мавро Йокай].
Капризите на съдбата. [Разказ]. — Мир, 18, № 3526, 1912, с. 1.
Белият лист. Разказче от Мавро Йокай. Прев. от есперанто Ив. Х. Кр-ов. — Светлина, 24, 1916, № 3, с. 6.
Капката кръв. [Разказ] от Мавро Йокай. Прев. Н. Паладин. — Илюстрована политика, 1, 1931, № 1, с. 4.
Любовта на една жена. [Разказ] от Маурус Йокаи. — Нови дни, 1, № 224, 1935, с. 5.
О, тези майки. [Разказ] от Маурус Йокай. — Днес, 1, № 29, 1936, с. 4.
Съдбоносната игра на шах. [Разказ от] Моор Йоокаи. Прев. Ирена Оппелц Д-р Миятева. — В: Маджарски разкази. С., 1942, 57—64.

Между занимательным и историческим чтением. Направления в восприятии Болгарии Мора Йокаи в период 1877—1944 гг.

Йонка Найденова

(Р е з ю м е)

Предметом настоящей статьи является восприятие Болгарии Мора Йокаи в период 1877—1944 гг. Выясняется отправной момент в его восприятии и указываются произведения Йокаи, известные у нас до победы социализма в 1944 г.: семнадцать переводных рассказов, а также и романы „Бог один“ — в болгарском переводе, „Любить можно только раз“ (1903) и „К Северному полюсу“ — в болгарском переводе, „20 000 лет подо льдом“ (1906). Изучение подбора, переводов и отзывов о рецепции Йокаи указывает на то, что вряд ли можно говорить о качественном выборе, который действительно соответствовал бы истинному значению Йокаи. Венгерский писатель был известен в Болгарии более как повествователь, чем романист, а выбор переводов ограничивался в расчете на занимательные и исторические сюжеты. Несмотря на то, что произведения Йокаи довольно разнонаправлены по тематике, жанру и художественным особенностям, в них выделяется общий идейно-тематический центр: попытка средствами идеализации выявить героическое начало в истории народа, поддерживая таким образом национальное сознание. К примеру можно отметить рассказ „Голова Йордаки“, осуждающий порабощение наций, таковы и романы „Бог один“, „К Северному полюсу“, в которых показано, как человек пытается разрешить проблемы своего времени, хотя и нетрадиционными средствами. Это выделяет Мора Йокаи перед болгарским читателем как актуального писателя.

Largo camino hacia Bulgaria

El azar es nuestro compañero inseparable y raras son las peripecias de una vida — tanto amores excelsos como errores lamentables — que no comienzan por una casualidad. Casualidad que desencadenará una serie de hechos en tupida tela de araña que ya hará irreversibles sus consecuencias. Un insignificante acto casual puede ser el origen de un destino complejo y ese fue mi caso cuando un día me acercqué a un montón de libros viejos que un librero había puesto ante su tienda con idea de venderlos a bajo precio. Ocurría esto en Madrid, en la „Cuesta de Claudio Moyano" calle cuyo uno de sus lados está formado por casetas donde se han vendido, desde el siglo XIX, libros antiguos y grabados. Los viejos y estropeados, que nadie quiere, están en montones que sólo los bibliófilos van a rebuscar. Y así fue como yo cogí, por un mero acto gratuito, un manual de conversación búlgaro-inglés de las hoy olvidadas ediciones Poliglot Kuntse, de Bonn, cuya fecha era 1911. Y teniendo en las manos ese folleto modesto y usado fue como inicié, sin percatarme de ello, un largo camino de interés y amor por Bulgaria, un país remoto, desconocido, ajeno a los generales intereses de un español, al que yo podía referirme con las palabras de Vaptsarov sobre España: „Kakvó be ti za mene? Nishto. Edna zagubena straná". . .

Hojee aquel manual y comparé el alfabeto búlgaro en relación con el ruso que yo entonces, joven y lleno de propósitos, estudiaba. Y esa comprobación y leer algunas frases en comparación con las inglesas, suscitó en mi una curiosidad que ya no me abandonaría. Aún hoy conservo ese manual y cuando conocí a Dimiter Dimov me dijo que prescindiera de él porque estaba plagado de errores. Sin embargo yo siento por él una explicable simpatía pues era la primera muestra de texto búlgaro que yo veía aunque poco después se produjo la segunda casualidad y fue que estando en otra librería encontré la „Histoire de la littérature bulgare" de Georges Hateau, la edición francesa de 1937, que no comprenderé nunca cómo estaba en aquella librería dedicada al arte. Este libro del francés gran amigo de Bulgaria me dió la primera visión de las letras búlgaras y me hizo conocer los nombres de los más importantes escritores.

Poco tiempo después conseguí dos guías turísticas de Bulgaria en francés y ellas me permitieron cierto conocimiento del país. En las viejas fotos de estas guías pude entrever perspectivas de Sofia, paisajes, vistas de aldeas y una inapreciable información general. Y como yo estaba puesto en un camino al que mi destino me empujaba, busqué en la Biblioteca Nacional de Madrid los pocos libros que tratasen sobre Bulgaria, libros franceses posteriores a la Primera guerra mundial. Y también encontré lo poco que sobre Bulgaria habían escrito algunos españoles: el corresponsal en la Guerra ruso-turca del 1877 Saturnino Jimenez; Badía y Leblich, el viajero catalán; los militares Llave García y Lon Laga, etc.

Tuve deseos de escribir algo sobre estos datos que reunía y elegí un gran tema: el pasado glorioso de Tirnovo, acerca del que hice un artículo bastante romántico describiendo la antigua ciudad tal yo consideraba su esplendor, atravesada por el Yantra, ciudad de arte y de historia como describe un poema de Lechesar Elenkov: „kato kandila v Iantra se oglezhdat cherkvi i judozhnitsi". Pensé en ofrecer este artículo a una revista que entonces se publicaba en Madrid, „Revista Geográfica Española". Su director lo aceptó pero no sabía cómo conseguir fotos para ilustrarlo y se le ocurrió dirigirse a la Embajada búlgara que entonces había en Madrid. A fin de que en ésta supieran de qué trataba mi artículo, traduje el texto al francés y armados de estas cuartillas ambos hicimos una visita a la embajada. Nos recibió el entonces secretario Todor Neikov, el que con los años sería un excelente hispanista, y leido el artículo nos proporcionó el material gráfico necesario con lo que el trabajo apareció bellamente ilustrado.

De aquella lejana época parte mi amistad con Todor Neikov el cual, cuando he charlado con él en mis visitas a Sofia, me hace evocar mi juventud y las ilusiones juveniles. Su sencillez y cordialidad fueron un estímulo para mis estudios y como siempre ocurre, el factor afectivo aproxima a hombres y países y gracias a tantos ratos de conversación con él, mi interés por Bulgaria se fue acrecentando hasta lo que hoy es, como una cualidad íntima

que amplía y ennoblece mi vida y mis posibilidades. Ya entonces Neikov iniciaba su tarea de establecer lazos culturales entre los dos países e hizo la traducción de un volumen de cuentos de Elin Pelin, que fue el primer libro búlgaro traducido al español. Poco después me propuso traducir „El segador" de Iovkov y cuando éste apareció la repercusión en la prensa fue sorprendente: críticas y comentarios a cual más entusiasta demostraron que había coincidido con el gusto del público. Ello nos decidió a acometer „Pod igoto" y en él trabajamos denodadamente varias horas al día en enero y febrero de 1945. Problemas editoriales retrasaron la aparición de esta novela hasta 1949 en una editorial de Barcelona.

La aceptación de mi artículo sobre Tirnovo me animó a escribir nuevos temas búlgaros. Tracé un panorama general sobre la literatura búlgara que apareció en la revista „El Español" (julio 1944). En este artículo incluí una traducción de „Nirvana", el poema de Iavorov; entonces estaba yo muy lejos de pensar que 40 años después traduciría una gran parte de los poemas de este magnífico poeta, pues tal el trabajo que hice durante 1981 contando con una ayuda del Ministerio de Cultura español. En aquella revista también di a conocer las aventuras de José Luis Pellicer y Saturnino Jimenez como cronistas españoles en la Guerra de liberación del 1877—1878. También por aquel tiempo traduje un poema bellísimo de Bagriana que apareció en una pequeña revista de poesía y en febrero del 1944, ante los terribles bombardeos de Sofia, desolado por sus destrucciones, publiqué un artículo en el que latía mi protesta por los daños que sufría una ciudad que tanto deseaba conocer. En él decía: „Unas veces es el arte, otras la historia, otras la vida de hombres célebres, otras una atracción incomprensible que nos hace juzgar aquella ciudad como algo vinculado a nuestro espíritu, como si hubiésemos vivido allí alguna vez y siempre quisiéramos regresar". No podía yo prever que habrían de transcurrir treinta y cinco largos años antes de que yo visitase la capital búlgara.

Y un día conocí a Dimiter Dimov. Quedamos citados en un café céntrico y para reconocernos serviría el bastón que yo llevaba por haberme roto un tobillo. Cuando llegué ya estaba él esperándome y desde aquel día nos hicimos amigos. Esto era a principios de 1943; en agosto yo le hice una entrevista en una revista juvenil y él en septiembre tradujo un artículo mio que apareció en „Literaturen glas". Aquel verano hicimos una excursión a El Escorial para que conociera el célebre monasterio mandado construir por Felipe II y existe una fotografía en la que se ve a Dimov con el enorme edificio al fondo.

Mi amistad con Dimov, aunque sólo se prolongó durante un año, es un regalo que la suerte me hizo pues su cordialidad, su humor elegante, su pensamiento cargado de conocimientos y de madurez intelectual fueron para mí de gran utilidad en la edad juvenil en que le conocí. Juntos hemos paseado por muchos barrios de Madrid, los barrios antiguos y típicos, recalábamos en los acogedores cafés de entonces donde tranquilamente seguíamos nuestra charla en la que yo le preguntaba sobre temas búlgaros y le contaba particularidades españolas. El pudo pronto hablar el castellano correctamente y compró muchos libros y se interesó por cuanto de sorprendente y peculiar hay en el caracter y en la historia de España. Recuerdo un paseo por las ruinas de la Ciudad Universitaria, que había sido cuatro años antes frente de batalla en la guerra civil, y también recuerdo una excursión que hicimos a la vieja ciudad castellana de Avila y en lo alto de una de las torres de la catedral, un día frio y nublado, nos hicimos una fotografía; en su „Obras completas" se ha incluido esta foto y otra en la que está él junto a las murallas medievales que rodean a esta ciudad.

Hace años publiqué en la revista „Narodna Kultura" un artículo con muchos recuerdos de la estancia de Dimov en España y más tarde otro en la revista „Septemvri" en el que aclaraba algunos puntos de su novela „Almas condenadas" que tan influida está por su vida en Madrid. También aventuraba yo algunas consideraciones sobre la psicología de Dimov y mi vanidad se sintió satisfecha cuando lei un ensayo del profesor Toncho Yechev que comenzaba diciendo que al leer mi artículo se había preguntado: „Posnavame li Dimiter Dimov?". Sí, en verdad era dificil penetrar en su caracter sutil y complejo, propio de un hombre fuera de lo corriente.

Pero llegó la hora de su regreso a Bulgaria y ya he contado en otra ocasión el sentimiento de melancolía que me produjo verle en la ventanilla del vagón la noche que marchó de Madrid. Acaso fue un presentimiento de que aquella amistad quedaba rota y que no volvería a reanudarse. Así lo sentí cuando en 1965 me enteré de su absurda muerte. He conocido y tratado a bastantes escritores pero la suya era una personalidad excepcional, cuyo recuerdo aún hoy me acompaña.

Todor Neikov volvió a Bulgaria en diciembre de 1945 y esa fecha marcó el inicio de un largo período de aislamiento también motivado por los años de „guerra fría". Modesto fue mi trabajo como bulgarista en aquellos años, lo reconozco, pero las circunstancias eran totalmente adversas. Por razones políticas y por la ignorancia del mundo eslavo que existe en Occidente no pude nunca encontrar un compañero de estudios y guardé reserva sobre esta pasión intelectual — dificil de ser comprendida por su carencia de aplicación práctica — y fue un secreto que yo llevé en mí como el avaro que no da cuenta a nadie de sus tesoros No volví a estrechar la mano de un búlgaro hasta que en 1972 el encargado de la primera

representación comercial que hubo en Madrid, me invitó a la cancillería para hablar precisamente de Dimov.

Sin embargo, ya en julio de 1961 me había decidido a escribir a Aleksander Muratov del que yo sabía su dedicación a las letras españolas. Recuerdo que le escribí en búlgaro—muy vacilante debía ser mi redacción—y él, al contestarme, me indicó que había habido una reforma en el alfabeto posterior al 9 de septiembre 1944 y yo la ignoraba. Así comenzó una buena amistad epistolar y poco a poco me atreví a enviarle y a recibir libros — entonces el régimen político en España sospechaba de las relaciones con las repùblicas socialistas — y gracias a este intercambio el contacto con Bulgaria se reanudó. En 1964, cuando se publicó en Sofia la primera antología de Muratov „Sevremenna ispanska poesia" tuve la satisfacción de hacer nota crítica en la revista „Insula" de Madrid y en „L'Europa Letteraria" de Roma anunciando su aparición y reconociendo el profundo conocimiento que sobre poesía española denotaba esta traducción.

Pasaron los años, España y Bulgaria establecieron relaciones diplomáticas y la comunicación entre ambos países se hizo más fácil. En 1979 atendiendo a una invitación de la Unión de Escritores para asistir a los actos en honor de Vaptsarov, poeta del que yo había traducido algunos poemas, pude ¡por fin! visitar Bulgaria. Pero como si el destino quisiera retrasar mi entrada en Sofia, aquella tarde el aeropuerto estaba cubierto por la niebla y el avión me llevó hasta Varna y allí tuve que tomar un tren y pasar toda la noche de camino y llegar finalmente la mañana del día 5 de diciembre, un día frío pero de magnífico sol. Por la tarde fui al centro para pasear con emoción por delante de la Sobranie, la Universidad, Santa Sofia, Ruski, recorrer los sitios que me eran habituales a través de aquellas viejas guías turísticas. De pronto me encontré en un ambiente conocido y próximo como si lo hubiera vivido otra vez. Se producía el extraño efecto de evocar mi juventud y lo que debiera ser una experiencia totalmente nueva se convertía en un reencuentro ligeramente melancólico. Aquellos días tenía en el pensamiento la estrofa de Smirnenski: „tasi vecher Vitosha e tei sagadechna i nezhna kato temenuzhen ostrov v lunnosreberni vodi. . ." Veía desde las altísimas ventanas del Hotel Park Moskva el panorama de Sofia iluminada de noche y pensaba en la Sofia que conoció el poeta, tan diferente de la actual, y por alguna razón íntima me parecía que había llegado a una ciudad antigua que yo presentía hacía mucho.

Me satisfacía comprobar que pese al transcurrir del tiempo y los destrozos de la guerra, Sofia conservaba, junto a edificios modernos, muchas casas de bella arquitectura ornamental que me hacían pensar que al igual que la cultura se forma con elementos pasados y actuales, una ciudad debe tener estos dos componentes para no ser uniforme sino múltiple y así para que el trayecto por las calles influya beneficiosamente en el ánimo de sus ciudadanos. En estos paseos, no tan prolongados como yo hubiera querido, me venían a la mente los bellos poemas de Kiril Jristov referidos a otra ciudad, Praga, pero en defensa de los antiguos monumentos que es preciso conservar. Pensaba en que Sofia es una ciudad que debería contar con su museo propio, donde se recogiera su evolución histórica y urbanística, sus oficios y productos típicos, los hombres famosos que en ella nacieron, sus alrededores interesantes, un archivo fotográfico que conservara los edificios importantes y el aspecto de sus calles en el pasado unido a los cuadros de pintores búlgaros que tuvieron como tema las vistas de la capital ahora y tal como era en otras épocas. . .

Este viaje de 1979, con una visita a Bansko y a Blagoevgrad, con reuniones y conferencias en honor de Vaptsarov, estuvo tan lleno de impresiones que, aunque es arriesgado emplear la palabra felicidad, aquellos días me sentí en ese estado que tan pocas veces nos es permitido gozar en la vida. Hice conocimiento de búlgaros que desde entonces los considero amigos y sólo lamento que ya no podré volver a estar con quien entonces me honró con su amistad, Borís Vaptsarov, que yo ya conocía por haber sido anteriormente embajador en Madrid.

Después he vuelto a Bulgaria con distintos motivo y sería interminable contar la serie de experiencias habidas. Estos viajes me estimulaban a cometer nuevas traducciones y así he ido vertiendo al castellano, en mayor o menor extensión, a Iavorov, a Smirnenski, a Liubomir Levchev, a Vaptsarov. . . nombres que hoy forman parte de mi mundo intelectual. Pero estará ya bien dar término a este rápido panorama del camino recorrido en mi dedicación bulgarista pero antes he de reconocer cómo en momentos difíciles de mi vida el estudio de la cultura búlgara fue como un refugio, un apoyo moral que me dió grandes satisfacciones y creó en mí el convencimiento de que es posible establecer con países lejanos sinceros lazos de honda solidaridad como los que hoy me unen a Bulgaria.

Madrid, diciembre 1982 *Juan Eduardo Zúñiga*

Българо-чешки литературни паралели*

Под това заглавие двама слависти (доц. Иван Павлов и ас. Величко Тодоров) са събрали някои по-нови работи на български автори върху българо-чешките литературни взаимоотношения. Сборникът включва работи на слависти от по-старите поколения като вече покойния Емил Георгиев, но в преобладаващата си част е съставен от трудове на по-млади литератори — бохемисти (Ив. Павлов, Н. Даскалов, Хр. Балабанова, В. Тодоров), както и на литературни теоретици и критици, които засягат в свои работи българо-чешка проблематика (Н. Георгиев, С. Хаджикосев), и дава доста добра представа за развитието на българската бохемистика и литературознание през последните десетилетия. Макар сборникът да е издание на Катедрата по славянски литератури при Софийския университет, съставителите са привлекли автори и от други учебни и научни центрове (Търново, Пловдив, Шумен, Института за литература при БАН, други катедри от Софийския университет), което дава по-цялостна представа за развитието и достиженията на българската бохемистика и литературознание въобще. За широтата на тази представа спомага и широкият исторически и теоретичен обхват на проблемите, които се засягат — от литературната медиевистика до най-новата литература, от проблемното сравнително-типологическо изследване до информативно-библиографските студии и справки върху рецепцията на чешката литература и развитието на бохемистичните проучвания в България. В този смисъл сборникът е една малка енциклопедия на българската бохемистика през последните десетилетия, щастливо допълваща вече съществуващи трудове като „Чехословакия и България през вековете" (1963) и „Българо-чешката дружба в литературата на XIX век" (1975), като акцентира новите моменти в развитието на българското сравнително литературознание.

Прави впечатление, че почти всички включени в сборника студии и статии разглеждат предимно сравнително-типологически аспекти на литературата. За това надмогване на контактологията от типологията са имали ясно концептуално съзнание съставителите на сборника, като го подчертават в предговора, изтъквайки го не само като характерна черта в „лабораторията на съвременното поколение бохемисти", но и като „стартова база на онези трансформационни процеси, които доведоха усилията им до разкриване функцията на общите и сходни тенденции в литературното развитие на българи и чехи". Склонен съм да виждам в това и една характерна методологическа черта на съвременното българско сравнително литературознание като израз на нарастващата му теоретическа зрелост. Не е случайно това, че от своя учител — доайена на българската марксическа бохемистика акад. Емил Георгиев — съставителите са подбрали типологичната съпоставка между Христо Ботев и Карел Хинек Маха — двама поети със сходен („вулканичен") темперамент. Заслужава вниманието на българското ботевознание хипотезата, че Ботев е познавал две преведени по негово време стихотворения на Маха и навярно е получил известни импулси от тях.

Още при първото й публикуване работата на Никола Георгиев „Йозеф Швейк и Ганю Балкански" (отпечатана в сборника в преработен вариант) предизвика интереса на нашата литературна общественост, за която героят на Алеко отдавна се е превърнал във възлов — не само литературоведски — въпрос. С присъщата му остра литературоведска наблюдателност, интелектуално остроумие, теоретическа ерудиция и мисловна свежест Н. Георгиев се е опитал да открие „сходство в несходното" — т. е. някои прилики в една „докрай контрастна. . . от пръв поглед" връзка между Швейк и Бай Ганьо. И Никола Георгиев ги открива не само в двусмислената национална представителност на два литературни образа, превърнали се в нарицателни имена. Той ги открива на различни равнища — от приликата в житейската съдба на двамата автори и незавършеността на творбите им, през сходствата в обществено-историческата ситуация, върху която израстват социалните типове и литературните образи на чешкия и българския „герой", през общия сюжетен модел на „странстванията и приключенията" и многоезичието на творбите, до моралнооценъчната двупосочност в социалния живот на двата литературни типа и някои структурни особености на сатиричната поетика на българския и чешкия писател. С тази своя работа Никола Георгиев не само намира нов и интересен ракурс в погледа към този най-проблематичен български литературен образ, но и подчертава един актуален методологически аспект на компаративистичното мислене, отблъсквайки се от традиционния за старата компаративистика жанр на „отрицателната успоредица", подчертавайки, че „самата природа на художествената литература и на литературния процес обвързва приликата и контраста в непознатата другаде по значимостта си взаимна зависимост".

---

* Българо-чешки литературни паралели (състав. Ив. Павлов и В. Тодоров) С., 1983.

Следвайки хронологията на литературния процес, сборникът се открива с две работи на Иван Павлов, които разкриват нови моменти в традиционния за славистиката Кирило-Методиев въпрос. Първата е посветена на отклика на делото на двамата братя в чешката литература. Втората („Чешки доказателства за името Страхота") дава допълнителни доказателства из чешката традиция след откритието на Божидар Димитров за истинското славянско име на Методий. Третата работа на Ив. Павлов прави интересни съпоставителни наблюдения между „Философска история" на Алоис Ирасек и „Под игото" на Иван Вазов. Друга работа на същия автор ни разкрива социалната среда и бит като характерни черти на повествователната поетика на реализма в творчеството на Димитър Димов, Мария Пуйманова и Ян Отченашек.

Николай Даскалов допълва изследванията си върху Витезслав Халек с един интересен паралел на чешкия поет със стария Славейков, даващ полезен материал за понататъшен размисъл върху поетиката на романтизма в славянските литератури в различни негови развойни етапи. Плодотворен паралел между Връхлицки и Пенчо Славейков като критици прави Христина Балабанова. В другите две свои работи същата авторка върху материал от междувоенната българска и чешка литература разглежда някои жанрово-стилови трансформации в прозата („лиризирането") и новаторските тенденции в поезията на Незвал, Есенин и Фурнаджиев.

В сходен жанрологичен аспект е построил своята интересна статия „За видимите и невидимите белези на едно общуване" Величко Тодоров, разширявайки своите наблюдения върху сходствата при циклизацията на разказите у Вазов и Неруда до една оригинална преоценка на някои моменти от творческото общуване на Вазов с Неруда в контактно-типологичен план.

С един сравнително-типологически анализ на българския, чешкия и словашкия символизъм Симеон Хаджикосев допълва изследванията си за европейския контекст на българския символизъм.

Полезни научно-осведомителни функции има последната част на сборника, където са включени няколко информативно-библиографски работи — за историята на бохемистиката в Софийския университет (от Ив. Павлов), за рецепцията на чешката литература в България след Девети септември (от В. Тодоров), библиография на книгите от чешки писатели в превод на български в същия период (от Вера Петрова) и списък на дипломните работи по чешка литература, защитени в Софийския университет.

Може определено да се каже, че сборникът успешно защитава прецизно формулираната в предисловието съставителска концепция и наистина представя „синтез от опита и настоящите търсения на българската литературоведска бохемистика", като „сигнализира за успехите и проблемите на съвременното компаративно мислене в България".

Струва ми се, че е необходимо инициативата на колегите бохемисти да бъде допълнена от сходни сборници, представящи съвременното равнище на българската литературна полонистика и югославистика. Това, от една страна, би било достоен отчет на българското славянско литературознание пред предстоящия световен славистичен конгрес в София през 1988 г. (което не изключва други литературоведски инициативи в тази насока), а, от друга страна — би било твърде полезно не само за сравнителното изучаване на българската литература в нейния славянски контекст, но и за концептуално по-богатото осмисляне на националния ни литературен процес.

Светлозар Игов

Принос към историята на художествения превод*

Рецензията си поставя за цел да отговори на въпроса, без претенции за изчерпателност, какво ни дава подобно издание като подтик за размисли върху проблемите на историческото развитие на преводаческите похвати.

В хронологически ред са подредени 33 творчески портрета за наши най-изтъкнати преводачи. Началото е сложено със Софроний Врачански, бащата на новобългарската литература. Без да се отминават майсторите на съвременния превод като Атанас Далчев, Андрей Германов, Владимир Башев, Григор Ленков, последователно са разгледани мо-

---

Майстори на превода. С., 1984.

менти от живота и творческите постижения в областта на превода на именити възрожденци (Петър Берон, Неофит Бозвели), ерудирани литератори (Нешо Бончев, Иван Андрейчин, Георги Бакалов), писатели и поети (Ив. Вазов, Н. Лилиев, Гео Милев, Н. Фурнаджиев и др.).

Авторите на статиите не са се придържали към предварително уточнени изисквания. От една страна, това е недостатък: читателят се запознава с различните преводачи по различен начин — биографичен очерк (напр. Иван Николов за Андрей Германов), критично есе (Иван Сестримски за Никола Фурнаджиев), най-често съпоставителен анализ (Иванка Васева за Нешо Бончев, Никола Колев за Константин Константинов, Любен Любенов за Григор Ленков). От друга страна, книгата представя различни видове творчески портрети и това я прави достъпна до един по-голям кръг от читатели, нееднакво запознати с проблемите на преводаческото изкуство. И все пак с оглед на дидактическите цели, за които се споменава в края на предговора, би могло да се помисли за по-силна логическа връзка между отделни части. Така например в поредните статии на Георги Цанков (за Димитър Полянов) и Руси Русев (за Александър Балабанов) е отделено значително място за сравнения между оригинал и превод, докато следващият очерк на Банчо Банов (за Димитър Подвързачов) почива на биографична основа и такива сравнения липсват.

Всяка статия дава биографични данни за съответния преводач с изключение на големите литературни имена, за които това би било излишно. Твърде оскъдни са тези данни в интересните статии на Иван Богданов за Иван Андрейчин и Людмил Стоянов, в очерка на Венко Христов за Атанас Далчев. Тук му е мястото да отбележим мимоходом противоречията в тълкуването от Николай Кочев на някои факти от живота на Софроний Врачански в сравнение с разясненията, направени от Вера Мутафчиева в нейната „Книга за Софроний“ (1978) — например за бедността на котленския джелепски син, за мнимата принуда да стане свещеник и др. По своите същност и цели двата текста са различни, но това, което ги прави сравними, е общият източник на сведения за Софроний — неговото „Житие“.

В статията си за Константин Константинов Никола Колев пише: „. . . оценката на постиженията на един преводач не се състои в едно сухо изреждане на сполуките и несполуките му, а предполага преди всичко проследяване на жизнения му и творчески път в конкретната обществено-политическа, културна, литературна, философска и естетическа обстановка. . .“ За съжаление малко са авторите, които се водят от подобен принцип. Това не е без значение, защото става дума за историческа епоха, която би могла да бъде разделена на пет големи периода: възрожденски, следосвобожденски, края на XIX в. и първите две десетилетия на XX в., годините преди Деветосептемврийската революция, периода от 9. IX. 1944 г. до 70-те години. Както се вижда, тези периоди обхващат значителни социални и културни събития с определено влияние върху литературния живот. Прилагането на принципа на историзма при оценката на преводни произведения е особено важно за нашите първи творци, чийто език днес се приема за остарял. Естествено е в тези случаи да се борави с критериите на тогавашния литературен език.

Анализирайки творчеството на Димитър К. Попов, Владимир Филипов цитира мнението на критика Ил. Миларов (от 1896 г.) за поетическите преводи на Д. К. Попов: „с тоя си труд г-н Попов е внесъл драгоценен вклад в нашата млада литература“ (с. 103). По-нататък Вл. Филипов прави собствен по-подробен анализ на откъси от „Шильонският затворник“ на Байрон. Авторът доказва, че въпреки остаряването на езика на някои места творбата звучи съвременно. Среща се обаче и странно смесване на критериите за съвременно и историческо звучене. В следния пасаж на с. 109: „. . . някои вече остарели думи като „тъмничний глед“ предават на превода очарованието на патината на времето. Но за съжаление употребата на такива думи и форми се превръща в недостатък от днешна гледна точка: напр. в част III намираме стихове като „Да шавнем невъзможно бе“ [. . .] Примерите от този вид са сравнително малко, но те развалят цялостното впечатление от превода [. . .] Там, където тези белези на времето не развалят стиха, намираме поезия, която [. . .] звучи и днес внушително.“

Двойното противоположно окачествяване на историческата стойност не позволява на читателя да добие ясна представа за истинското съотношение между историческото и съвременното значение на преводача, още повече, че на с. 113 се подчертава отново: „съвременниците на Д. К. Попов са ценели високо неговите поетически качества, намерили израз главно в преводите му.“

Известно е, че художественият превод играе първостепенна роля за създаването на кодифициран книжовен език и обогатяването на новата българска литература. Първият етап се характеризира с осъвременяване на езика и преди всичко с побългаряване на оригинала. Тези въпроси са разгледани от Николай Кочев за Софроний, от Афродита Алексиева за стремежа на Петър Берон и Неофит Бозвели към редактиране на чуждия текст, от Лиляна Минкова за Любен-Каравеловата концепция за побългаряването. Общата проблематика, останала извън вниманието на повечето автори, към която принадлежи побългареният превод, е отношението между преводач (и чужд автор) и читател, в тясна

връзка с обогатяването на националната литература чрез подбор на чужди произведения.

Въпросът за подбора има изключително важно значение за оформянето и изявата на преводача като творческа индивидуалност и оттам за качествения принос в българската литература. В този смисъл Надежда Андреева разкрива влиянието на възрожденските идеи и немския романтизъм върху предпочитанията на Никола Катранов — първия български преводач на Гьоте, — една аргументирана постановка за поетическия талант на Катранов като предшественик на модерната ни поезия. Вярно и съвременно схващане за подбор на творби за превод и дори на издадени вече книги има Нешо Бончев, както е доказано в задълбоченото изследване на Иванка Васева.

По промените на критериите за подбора можем да съдим за новото значение на преводната литература в нашата книжнина, а и за равнището на читателското търсене. Ясна идея за тази еволюция ни дават статиите на Желю Авджиев за Георги Бакалов, на Петър Динеков за Дора Габе, на Никола Колев за Константин Константинов, на Блага Димитрова за Елисавета Багряна, на Венцислав Константинов за Димитър Стоевски, на Иван Сестримски за Никола Фурнаджиев, на Марина Иванова за Владимир Мусаков. Преводачът не е вече само посредник. Чрез установени лични контакти той гледа на текста като съавтор, особено при стихотворния превод.

Както се посочи в началото, разнородният характер на статиите е причина за широкия диапазон на критичните подходи към отделните теми. И все пак основателно е да се приеме, че като става дума за преводаческо изкуство, голяма част от всяка статия ще бъде посветена на специфичните проблеми на превода, най-общо казано, на преминаването на смисъла от една езикова система в друга; трансформациите, които това преминаване обуславя; успехите и несполуките на основа на сравнения между преведен текст и оригинал. Тези критични анализи позволяват да се даде една, макар и схематична, картина за промените в преводаческите похвати, а и изобщо за развитието на разбирането за литературно произведение като текст, т. е. преди всичко като езиков материал.

Някои автори на очерци се спират на преводаческите похвати обикновено чрез сравняване на няколко кратки откъса. Така читателят може да добие известна представа за някои преодолени или непреодолени трудности от дадения преводач, въпреки че невинаги се прави авторов коментар въз основа на цитатите (например у Иван Богданов за Иван Андрейчин и Людмил Стоянов).

Добра илюстрация за еволюцията на езика на преводача се дава там, където са съпоставени различни редакции на едно и също произведение (вж. Ангел Тодоров за Ив. Вазов, Лиляна Минкова за Л. Каравелов, Георги Цанков за Д. Полянов, Лъчезар Станчев за А. Разцветников, Васил Колевски за Хр. Радевски).

Читателят получава най-ценни сведения за творческите похвати на Никола Катранов, Любен Каравелов, Нешо Бончев, Крум Димитров и Григор Ленков от солидните анализи, направени от Надежда Андреева, Лиляна Минкова, Иванка Васева, Александър Ничев и Любен Любенов. Научната стойност на тези изследвания почива на прецизна езиковедска и литературоведска терминология, изключваща импресионистичните оценки (от вида „бисерни стихове“, „ведър стих“), които имат повече отношение към автора им, отколкото към предмета. Целесъобразно е да се сравняват различни преводи на едно и също произведение — например сравнението на Григор-Ленковия превод на поемата „Едисон“ от В. Незвал с превода на Дора Габе и с руския превод на Давид Самойлов (с. 343). За съжаление такива критични съпоставки са единични случаи.

Но това не изчерпва въпроса за анализирането на работните принципи. Статиите отделят място и разглеждат теоретичните концепции на Софроний Врачански, Дора Габе, Елисавета Багряна, Атанас Далчев и други, макар и невинаги подкрепени с примери. Обратно, могат да се посочат един-два очерка, в които освен анализ липсват и най-общи сведения за творческите възгледи на преводача (например на Никола Инджов за Владимир Башев). Дали това трябва да се приеме като грешка на автора, който вероятно така е разбирал задачата си, или на съставителите, поставили неопределено тази задача, тази рецензия не би могла да реши.

За относителното значение на направените по-горе забележки спрямо цялостната стойност на сборника ще се съди по изводите, които представляват опит да се отговори на поставения в началото въпрос.

Книгата дава представа за еволюцията на преводаческите възгледи на най-изтъкнати творци в тази област. Както видяхме, това е един културно-исторически процес, който наред с личното творчество слага началото на езиковата система на нашата нова книжнина. В хода на този процес читателската вещина е била една от предпоставките за побългаряването, както и за подбора на чуждите произведения. Но нещата не са толкова прости — невинаги се е жертвувала формата на оригинала в името на актуалната и достъпна идея. Автентични таланти са създавали поезия с българско звучене, открита в претворената форма на чуждите творби, нерядко ненадминатата и днес.

Една литература, която има какво да каже, може само да се обогати от развитието на преводаческото изкуство. Въпреки че историческият момент и най-вече литературно-

философските течения, които са оказвали въздействие върху преводаческия труд, са останали в голяма част от статиите имплицитни, на читателя се дава възможност да проследи еволюцията на побългарения или адаптиран превод, през буквално-точното до творческото пресъздаване на оригиналния текст, изградено на основата на вещ семантичен и лингвистичен анализ.

Георги Ганчев

Нов труд на полската русистика*

Осмият том на изданието „Studia polono-slavica-orientalia", събиращо трудовете на Института по славянознание при Полската академия на науките, е посветен на дейността на големия преводач и популяризатор на източнославянската литература и култура Казимеж Анджей Яворски. Томът представлява интерес, тъй като не само разкрива многостранно една творческа личност, но дава и пример за добросъвестна, извършена с любов изследователска работа. Колективът от седем автори си е поставил за задача да представи всички страни от дейността на К. А. Яворски, да изгради за него цялостна представа, да го покаже „като добросъвестен, интелигентен и вдъхновен труженик на перото и хуманист, посветил своя поетичен талант и всичките си мисли за разпространяване принципите на приятелството и взаимното сътрудничество между славянските народи. . ." (с. 5).

Отделните изследвания, включени в разглеждания том, разкриват К. А. Яворски като преводач от руски, украински, белоруски, като редактор на списание „Kamena", като скромен и изключително продуктивен работник. Интерес представляват статиите „К. А. Яворски — преводач на руска и съветска поезия" от К. Прус, „К. А. Яворски като преводач на украинска поезия" от Я. Хрицковян, „Литературата и културата на източните славяни на страниците на „Kamena" в периода, редактиран от К. А. Яворски (1933—1962)" от М. Хаенцка и Л. Язукевич-Оселковска и др. Сборникът е обогатен от голям библиографски апарат. Наред с главните моменти от дейността на полския славист са разгледани и контактите му с други неславянски култури и литератури, личните му познанства и кореспонденция с редица творци, между които известните съветски писатели И. Еренбург, Ст. Щипачов, украинския поет М. Рилски, К. Паустовски, белоруския поет М. Танк и др.

Известно е, че един от основните обекти на сравнителното литературознание са непосредствените литературни взаимоотношения, осъществявани главно чрез превода. Личността на преводача се освободи от своята анонимност и към конкретния му принос в представянето на една или друга литература, на едно или друго произведение се предявяват все по-големи изисквания. В статията на К. Прус, откриваща осмия том на „Студиите", наблюдаваме именно такава взискателност и обективност при оценката на приноса на Яворски за популяризирането на руската и съветската литература в Полша. К. Прус представя подробно дългогодишната дейност на този учител от гр. Хелм, който запазва и пренася неуязвена от изменящия се социокултурен контекст своята любов към славянското единство. Авторът на статията разкрива Яворски като преводач на над 1000 поетични творби. Започнал своята работа още през 20-те години, Яворски не я прекъсва дори през годините на Окупацията и ѝ остава верен до края на живота си (1973 г.). Преводаческото дело на Яворски е проследено в хронологичен ред, като са обособени три главни групи преводи: 1) на руска класическа поезия; 2) на Есенин, Блок и Тютчев; и 3) на руска съветска поезия. К. Прус не се ограничава само с фактология и не построява изследването си единствено върху изброяването на преведените творби. След като още в уводните думи определя задачите, стоящи пред преводача, той оценява делото на Яворски по най-високите критерии: преводът следва да бъде не само функционален еквивалент на оригинала, но трябва да се характеризира и с емоционална еднозначност, с висока степен на поетическо майсторство, с голяма точност по отношение на оригинала.

В статията на К. Прус са отбелязани преводите на Пушкиновата лирика, където наред с постиженията — преводът на „Сожженное письмо", Яворски понякога не успява да се издигне до художественото равнище на оригинала. „Яворски е постигнал много — оценява К. Прус работата му над „Я помню чудное мгновенье. . .", — но не се е издигнал до бляскавата мисъл на оригинала, макар че е предал формалните характеристики на

* Studia polono-slavica-orientalia. Acta literaria VIII. Pod red. B. Białokozowicza. ZN im Ossolińskich. Wyd. PAN, 1984.

стиха. . . Най-трудно е било да се запази свежестта на Пушкиновите „гений чистой красоты", „небесные черты", които в превода не притежават такава убедителна сила" (с. 11).

Подробно са анализирани преводите на творби от С. Есенин. К. А. Яворски още през 30-те години започва да запознава полския читател с лириката на Есенин и е автор на около 70 прегода. Непосредствено след края на Втората световна война Яворски се връща отново към вече направените преводи и започва да ги актуализира. Напълно справедливо се отбелязва, че стойността на един поетичен превод, или по-точно неговото възприемане, зависи до голяма степен от конюнктурни на пръв поглед причини: естетическите вкусове на читателите, „особено в областта на стилистиката и акустиката". Затова и Яворски „отстранява старите, банални сравнения, маниерните изрази, дразнещите ухото на съвременния читател формулировки, лексикалните и флективни архаизми" (с. 19), вследствие на което остарят 29 превода, чиито качества удовлетворяват ставащия все по-самовзискателен преводач. Като образец на преводаческата работа на Яворски върху лириката на Есенин е поосочено стихотворението „Нивы сжаты, рощи голы. . .", където преводачът е постигнал не само текстуална вярност, но е успял да съхрани високите поетически качества на оригинала. Авторът на изследването е предлено взискателен към своя обект. И при това съпоставяне той не е напълно удовлетворен от превода на третата строфа, където в превода не е постигнато съвършенството на Есениновия образ „чаща звонкая". Такова добросъвестно и в най-добрия смисъл педантично отношение към работата на преводача е пример за всички работещи в областта на теорията и критиката на превода. Съпоставянето на превода и оригинала се прави на няколко нива: езиково, поетическо, емоционално. Всеки полски еквивалент е оценен комплексно. В статията е станало дума и за толкова необходимото в работата на всеки преводач чувство за огромна отговорност пред оригинала, любов към превеждания автор, старание да се слееш с него и да се потопиш в неговия поетичен свят. К. Прус нарежда сред най-високите успехи на К. А. Яворски превода на Есениновото стихотворение „Письмо к матери". „Най трогателното признание в любов към майката от руската лирика е намерило адекватна на оригинала езикова форма. Преводът носи Есениновия стил, макар че не предава буквално лексикалния пласт. . . Преводът е близък до оригинала по настроение и емоционалност. Яворски е запазил в него мекия и нежен език на Есенин, както и мелодичността и лиризма" (с. 20).

Статията на К. Прус „К. Яворски — преводач на руска и съветска поезия" представлява образец на изследване в съпоставителен план. Авторът е успял да избегне повторенията, излязъл е от фактологията и творчески е подходил към преводаческото дело на Яворски.

Колективната работа на Мария Хаенцка и Людвика Язукевич-Оселковска представя Яворски като редактор и популяризатор на литературата на източните славяни. Ръководеното от него почти тридесет години сп. „Kamena" предоставя страниците си за преводи от руски, украински, белоруски, от езиците на други народности на Съветския съюз, привлича много сътрудници от Полша и от съседните й страни и става истинско средище за пропагандиране на славянското взаимно опознаване и сближаване. Изследователите на този аспект от делото на Яворски определят като изключителни заслугите му за дългогодишното просъществуване на „Kamena". При това К. Яворски успява да организира списанието си „от място". Интересни са цитираните в статията пасажи от книгата му „W kregu „Kamenu" (В кръга на „Камена"): „Всъщност почти не съм мърдал от провинциалния Хелм, не съм пътувал, за да пиша репортажи и непосредствените ми контакти с литератори извън Люблин са били най-вече случайни, по време на ежегодните ми летувания в Закопане, на редките пътувания до Варшава и на единственото — до Лвов. Независимо от това обаче съм поддържал контакти с над сто и петдесет човека от цяла Полша и от чужбина, като обменях „Kamena" с няколко десетки (не само полски) списания. . ." (с. 110).

Поддържайки многобройни и трайни контакти с редица творци, Яворски се грижи и за популяризирането на полската литература, старае се да направи процеса на взаимното обогатяване двустранен. От страниците на списанието информира читателите за рецепцията на полската поезия и предприема интересната инициатива да публикува руски и украински преводи на творби от Адам Мицкевич. От цитираната лична кореспонденция на К. А. Яворски с поетите А. Гатов и Г. Петников (в публикациите на М. Хаенцка „Писмата на А. Гатов до К. А. Яворски" и на М. Желинска „Кореспонденцията на Г. Петников с К. А. Яворски") става ясно, че епистоларните им връзки са и непресекващ обмен на информация, непрекъсната грижа за сближаването на две славянски култури. „Приятелството и сътрудничеството на тези двама поети и преводачи (Гатов и Яворски, б. а. — Р. Е.) — отбелязва Хаенцка — има своето определено, важно място в личните и творческите контакти на полските и съветските писатели. Те имат и съществено значение за сближаването на полската и руската култура, дело, което К. А. Яворски пропагандира през целия си живот. . ."

Осмият том от Трудовете на Института по славянознание при ПАН е несъмнен принос в развитието на полската русистика. Съдържащ богата информация и много факти, той показва пътищата на развитието на сравнителното литературознание.

Румяна Евтимова

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

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

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

ISSN 0205-0390

Цена 1,48 лв.