Митер

Сравнително литературознание

Пр154

Година VI . 1989 . Книга . 9

ЧЧ

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, бул. „Чапаев" 52, бл. 17

©Институт за литература
1989
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *С. Василева* Технически редактор *Р. Асова* Коректор *К. Тошева*
Изд. индекс 11666 Дадена за набор на 29. VIII. 1988 г. Подписана за печат на 13. II. 1989 г.
Излязла от печат на 27. II. 1989 г. Формат 70×100/16 Тираж 420 Печатни коли 5,75
Издателски коли 7,45 УИК 9,21 Цена 1,54 лв. Поръчка № 2

Код $28\frac{9535322211}{5054\text{-}18\text{-}89}$

Печатница на Издателството на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев", бл. 6

Ар 3638/89 Л154

ISSN 0205-039

Сравнително литературознание

Littérature comparée

Книга 9 . София . 1989

Българска академия на науките — Институт за литература

ЧИ

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

Съдържание

Tsvetana Kristeva — The Japanese *nikki bungaku* and *zuihitsu* and some parallel developments in European literature 3
Петър Велчев — Испания и испанската литература в България (Проблеми на рецепцията). 10
Halina Janaszek-Ivaničková (Varsovie) — Entre l'enfer et le ciel de l'acculturation. Deux cas différents: Le mythe du paradis perdu dans les *Zones* de Andrzej Kuśniewicz et la réalité infernale dans le *Derviche et la mort* de Meša Selimović . . . 22
Симеон Хаджикосев — Между провансалската лирика и поезията на „сладостния нов стил" 28
Йоланта Суйецка (Варшава) — Българската литература в полската критическа мисъл 38
Лилия Кирова — Две балкански поетеси (Аналогии в ранната лирика на Елисавета Багряна и Десанка Максимович) 45
Йонка Найденова — За „Трагедията на човека" от Имре Мадач и нейната рецепция в Унгария и у нас до 1944 г. 60

Научни съобщения и рецензии

Панайот Карагезов — „Slovesnost Slovanů" Франка Вольмана — победа сравнительно-исторической методологии 72
Христо Дудевски — Сполуки на преводача („Судьба человека" от М. Шолохов в два български превода) 77
Светлозар Игов — Български извори у Иво Андрич 81
Анани Стойнев — Митовете на народите 84
Величко Тодоров — Историята на предмета като негова теория 87

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Българска академия на науките София

Sommaire

Tzvetana Kristeva — Les genres japonais *nikki bungaku* et *zuihitzu* en comparaison avec certaines traditions dans la littérature européenne. 3
Peter Veltchev — La présence d'Espagne et de sa littérature en Bulgarie (Problèmes de la réception) 10
Halina Janaszek-Ivaničková (Varsovie) — Entre l'enfer et le ciel de l'acculturation. Deux cas différents: Le mythe du paradis perdu dans les *Zones* de Andrezej Kuśniewicz et la réalité infernale dans le *Derviche et la mort* de Meša Selimović . . 22
Siméon Hadjikossev — Entre la poésie lyrique provençale et la poésie du *dolce stil novo* 28
Jolanta Suiezka (Varsovie) — La littérature bulgare dans la pensée critique polonaise. 38
Lilia Kirova — Deux poétesses balkaniques (Analogies dans les premières années du lyrisme d'Elissaveta Bagriana et de Dessanka Maximovitch) 45
Jonka Naïdenova — Au sujet de *La tragédie de l'homme* de Imre Madač et sa réception en Hongrie et chez nous jusqu'en 1944 60

Communications scientifiques et comptes rendus

Panaïote Karagués ov — *Slovesnost Slovanů* de Franc Wollman — la victoire de la méthodologie comparative historique 72
Hristo Doudevski — Réussites du traducteur (*Sudba tcheloveka* de M. Cholohov en deux traductions bulgares) 77
Svetlozar Igov — Sources bulgares chez Ivo Andrić 81
Anani Stoïnev — Les mythes des peuples 84
Velitchko Todorov — L'histoire de l'objet en tant que théorie 87

The Japanese *nikki bungaku* and *zuihitsu* and some parallel developments in European literature

Tsvetana Kristeva

The quest for parallels between the East and the West is one of the most exciting trends in recent literary scholarship. A large number of interesting studies have already outlined important similarities in the ways of civilization in culturally non-related areas. The literature of medieval Japan, however, still has a marginal place in these developments. This is due as much to the linguistic barrier as to its specificity. It is precisely this specificity that calls for better typological models, since specificity manifests itself best in comparative study.

The specificity of Japanese literature is deeply rooted in the Early Japanese Middle Ages, that is, the Heian period (IX—XII c.), which is justly called the Golden Age of Japanese literature not only because of its absolute achievements but, also, on account of its enormous influence upon the subsequent development of Japanese literature.

A thorough historical and cultural study of the Heian period and, moreover, with regard to the general context of medieval literature, is a task which is beyond the ability of a single scholar; it requires joint interdisciplinary efforts. Therefore, we shall follow the strategy of the famous author of *The Pillow Book*[1] ("Makura-no soshi") Sei Shonagon and confine ourselves to some remarks and observations concerning only two genres: the lyrical diaries *nikki bungaku* and the lyrical essays *zuihitsu*. We hope that they may prove helpful to further comparative studies and general models of the literatures of the East and the West.

In another paper[2] we have made an attempt to outline the grounds for comparing the Japanese lyrical diaries with the autobiographic tradition in European literature, but since there is a lot of common ground between *nikki bungaku* and *zuihitsu*, on the one hand, and the European autobiographic tradition and the essay, on the other, we shall briefly summarize the major points of that paper.

From the viewpoint of genre, the lyrical diaries of medieval Japan are a characteristic *medieval* literary phenomenon. Furthermore, they were one of the prestigious genres of that time. (This is even more true if we view them from the proper historical perspective.) The lyrical diaries are a compact literary genre with a

[1] There is a Bulgarian translation of the book, done by the author of this paper: „Записки под възглавката" от Сей Шонагон, 1985, but here we use the English translation of Ivan Morris in the Penguin's edition of 1979.

[2] "Japanese Lyrical Diaries and the European Autobiographical Tradition", *Europe Interprets Japan*, Paul Norbury Publications, Tenterden, Kent, England. 1984, 155-162.

continuous line of development which extends well into the Kamakura period (XIII—XIV c.) with its highly fictionalized diary writing. About the middle of the Kamakura period this genre gradually lost its historical and cultural basis, naturally, without ceasing to influence later writing — an influence that can be traced back from the poetic diaries of the Haiku school (e. g. Basho) till the present day. (If we go further, we shall see somehow that the changing historical and social situation alone does not give sufficient explanation for the fortunes of the genre. It seems that its immanent development as a genre, i. e. its growing tendency toward fictionalization, is just as significant, so that a later work like *Towazu gatari*[3] already bears the generic label *gatari* — "story", rather than *nikki* — "diary".)

In Europe Augustine's *Confessions* marked the beginning of the "high" autobiographic tradition which was interrupted and then reappeared after a gap of several centuries during the Proto-Renaissance and the Renaissance proper, revived by the interest in the concrete manifestations of the spiritual life of the individual. Because of this lack of continuity, it is more proper to speak of an autobiographic *tradition* in European literature, rather than of a self-contained autobiographic genre, which is the case with the Japanese lyrical diaries. That is the reason why the comparison between the two is rather diachronic than synchronic, and this in itself accounts for the existence of differences rather than similarities.

The basic differences are the following:

1. In terms of *general content and purpose.* Autobiographic writing in Europe centers round "some theoretical and intellectual interest in religion, politics, or art"[4], whereas the Japanese lyrical diaries are an immediate product of interest in the psychological development of the human being, in one's own feelings and emotions on a purely empiric level. Hence the inherent didacticism and the moralizing tone of nearly all European autobiographic writings: its authors tended to regard their work as a subsidiary means of communicating and asserting their ideas, being as a rule prominent public figures. It is not accidental that some less known works, for example the memoirs of Sophia, Electress of Hanover, are in fact typologically closer to the Japanese lyrical diaries. Significantly, though, such works were deviations from the norm rather than the norm itself.

2. In terms of *historicity.* Being more socially oriented and more immediately committed, European autobiographic writings exibit higher (though not necessarily absolute) historicity and authenticity, whereas authenticity — as a structural feature — is not a very important constitutive element in the Japanese lyrical diaries with their retrospective reconstruction of the *emotional* life of the authors.

3. In terms of *fictionalization.* Fictionalization as opposed to historicity, manifests itself on many levels in the Japanese lyrical diaries, for example: broader artistic space, unity of retrospective and perceptual time, development of secondary character, presence of verse, etc.

A comparison between the Japanese essayistic genre *zuihitsu* and the essayistic tradition in Europe suggests very much the same results. European essays in comparison with European autobiographic writings are even more openly didactic and moralistic. This is the first major difference between them and the Japanese *zuihitsu*, the latter being almost totally empiric, derived from and emotionally coloured by personal experience, and directed at it.

Let us try to define some of the generically constitutive elements in both traditions, using as examples *The Pillow Book* of Sei Shonagon and several well-known

[3] For further details see the Introduction to the Bulgarian translation of *Towazu-gatari,* done by the author of this paper: „Нечакана повест" от Ниджо, Пловдив, 1981.

[4] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton, New Jersey, 1973, p. 308.

specimens of the familiar essay (or related material) from European literature.

The familiar or informal essay, as we find it in Montaigne and in numerous later practitioners of the genre, often foregrounds autobiographic elements but, nevertheless, remains oriented toward some kind of discussion. These autobiographic elements are in fact so many points of departure. It simply employs a specific strategy of persuasion via discussion. Two procedures are germane to its purpose: on the one hand, writers try to make the argument more attractive by referring every now and then to their personal feelings and experience; on the other, they try to circumvent solemnity and tone down (or mask) didacticism by the accumulation of trivia, digressions, free associations of ideas, fantasy, or humour. In all cases, however, the personal and the imaginative function as instruments of suggestion and instruction, and the essay directly or obliquely observes the classical logistic rigour of thought. It is not accidental that the European essay relies so much on culturally sanctioned and historically verifiable authority (again in structural terms, since this authority may be imaginary, non-existent, and used for the sake of parody), e. g. the numerous quotations from the ancients. The poetics of quotation is radically different in the Japanese and the European essays, for the European quotations (Biblical, classical, contemporary authority, etc.) have an absolute value, hence they are used exclusively as arguments (positive and negative), in the way theorems are used in mathematics, whereas the contextual frame of the quotations in Sei Shonagon is of two very different kinds. She either quotes fragments because they seem to her *beautiful*[5], or because she finds them *felicitous*[6]. In both cases, even though she seems to regard the quoted text with a kind of reverence (e. g. Chinese poetry, or Buddha sentences), as a superior example of something, she conceives of its exemplary value in purely aesthetic terms to the extent that even ordinary behaviour is aestheticized. (All this is part of the cultural code and decorum.) Her own discourse and the quotation remain at the same *aesthetic* level. In European essays quotations are structurally superior and very often (especially Biblical quotations) function as a kind of master code.

Let us now compare two passages chosen at random from Montaigne's *Essays* and *The Pillow Book* of Sei Shonagon. First Montaigne:

> Can all this be conceived withot reason. . .
> We must not forget that Plutarke affirmeth to have seen a dog in Rome doe before the Emperor Vespasian the father, in the Theatre of Marcellus. This dog served a jugler, who was to play a fiction of many faces, and sundry circumstances, where he also was to act, a part. Amongst other things he was for a long while to counterfeit and faine himself dead-because he has eaten a certaine drugge; having swallowed a piece of bread, which was sup, posed to be the drugge, then streching and laying himself along as if he were starke-deadt suffered himself to be dragged and hailed from one place to another according to the subjec and plot of the play, and when he knew his time, first he began faire and softly to stirre, as if he were rouzed out of a dead slumber, then lifting up his head, he looked and stared so ghastly, that all the bystanders were amazed.[7]

And here is the well-known story from *The Pillow Book* which tells of another dog, Okinamaro, and its sufferings on account of the Emperor's favorite, the cat Lady Myōbu:

> That evening while we were sitting in the Palace bemoaning the fate of Okinamaro, a wretched-looking dog came in; he was trembling all over, and his body was fearfully swollen.

---

[5] Sei Shonagon, op. cit., 62-63, 69, etc.
[6] Ibid., 51-52, 78, etc.
[7] Montaigne's *Essays*, Transl. by John Florio, Dutton, New York, 1980, p. 441.

"Oh, dear," said one of the ladies-in-waiting. "Can it be Okinamoro? We haven't seen any other dog like him recently, have we?"

We called to him by name, but the dog did not respond...

When it got dark, we gave the dog something to eat; but he refused it and we finally decided that this could not be Okinamaro.

On the following morning I went to attent the Empress while her hair was being dressed, and she was performing her ablutions. I was holding up the mirror for her when the dog we have seen the previous evening slung into the room and crouched next to one of the pillars. "Poor Okinamaro," I said. He had such a dreadful beating yesterday. How sad to think he is dead! I wonder what body he has been born into this time. Oh, how he must have suffered!"

At that moment the dog lying by the pillar started to shake and tremble, and shed a flood of tears. It was astonishing. So this really was Okinamoro! On the previous night it was to avoid betraying himself that he has refused to answer to his name. We were immensely moved and pleased...

The news reached His Majesty and he too came to the Empress's room. "It is amazing!" he said with a smile. "To think that even a dog has such deep feelings!"[8]

Now, it is quite obvious that almost everyting in Montaigne is *mediated*; the only trace of personal experience is the fact that he is talking about something he has read. This is a consistent pattern in his work. It is not his lack of experience that conditions the mediative strategy but the hierarchical organization of his essays. There is a distinct logical subordination in his text. Montaigne's starting point is a general philosophic position: man and human reason. His purpose is to question some assumptions about them. The first step is to analyse the general position by dividing it into a number of subordinate issues (e. g. Is reason an attribute of man only? What about animals?); each of these subsidiary issues is then further analyzed and illustrated by examples from various spheres (e.g. If animals can learn to act like human beings, surely, they must posses some kind of reason); finally, the nuclear theses are examined and asserted with the help of some external and culturally sanctioned authority (in our case Plutarch). This mode of writing inevitably relegates immediate experience to the background, even in the cases when it is not mediated by an authoritative external text.[9]

In Sei Shonagon's text the emphasis is on emotions, and the episode is self-sufficient and functionally independent. (Note that everybody there is struck not by the intelligent behaviour of the dog — a Montaigne would not have skimmed over that! — but, rather by its display of human feelings.) Hence, we can formulate a major structural difference: whereas Montaigne's method is to use "one's own random life in its totality as a point of departure for moral philosophy, for the examination of the human condition"[10], the aesthetic and emotional drift of *The Pillow Book* allows of greater freedom and endows each and every element with a value of its own. This accounts for the remarkable variety of the themes and the objects treated by Sei Shonagon. It will hardly be an exaggeration to say that there is not anything in her environment that did not attract her attention at least for an instant:

"I now had a vast quantity of paper at my disposal, and I set about filling the notebooks with odd facts, stories from the past, and all sorts of other things, often including the most trivial material. On the whole I concentrated on things and people that I found charming and splendid; my notes are also full of poems and observations on trees and plants, birds and insects."[11]

---

[8] Sei Shonagon, op. cit., 31-33.

[9] See also Erich Auerbach's observations on Montaigne s style in his *Mimesis*, Princeton University Press, New Jersey, Fourth Printing, 1974, 290-291.

[10] Ibid., p. 298.

[11] Sei Shonagon, op. cit., 263-264.

It has become a critical commonplace that "chance" is the driving force in Montaigne's *Essays*, but it is just as evident that this "chance" is ultimately confined to human behaviour and, as Auerbach says, "only things human and moral are able to fascinate him. Like Socrates he could say that trees teach him nothing; only the people and the city can do that."[12]

Sei Shonagon's writing on the other hand is indeed governed *by chance* and its scope is unlimited. Unlike her European colleagues, she cannot resist the temptation to describe a blade of grass or an insect, and her unpretentious descriptions become memorable artistic images, for example, the lines devoted to *uguisu*[13], or *susuki*[14]. Her method is *horisontal*, whereas Montaigne's is *pyramidal*. The two premises of her method are Shintoism, on the one hand, with its cult of nature and defication of nature, and Buddhism, on the other, with its teaching of the universal substance "dharma" that builds all things, phenomena, and living beings, presupposing thus a simultaneous horisontal plane of existence. In other words, the medieval Japanese did not dissociate themselves from Nature; one did not think of oneself as "depraved creature", or "crown of creation"; on the contrary, they stood in immediate relation to it as an integral part of Nature. This accounts for the extraordinary variety of the chapters (*dan*), both thematically and structurally, and conditions one of the main generic features of the Japanese *zuihitsu*, i.e. their *amorphous* character.

Several classifications of the chapters in *The Pillow Book* have been proposed according to thematic and structural criteria. We would like to suggest a small modification in the prevailing view in order to emphasize the common grounds with the European essayistic tradition: 1) nominatively descriptive chapters, for example, the names of rivers, mountains, lakes, the descriptions of the Sutras, Buddhas, and Bodhisatvas, of Chinese and Japanese pieces of literature, etc.; 2) essayistically exemplary chapters: they include not only the typical, or exemplary, situation that may develop into whole novellas but, also, all segments entitled, for example, "Depressing Things", and the like, which are usually included in the first group; 3) autobiographic chapters.

Thus, it is clear that the scope of *The Pillow Book* is much wider than that of the European essays, and the essayistic element proper is characteristic mainly of the second group, and only in part of the third.

And now, let us dwell briefly on two other major European works which also share some common ground with the *zuihitsu*, i.e. the *Characters* of Theophrastus (3rd Century B.C.), and *The Maxims* of La Rochefoucauld.

This is how Theophrastus describes the *unpleasant man*:

> "Unplesantness may be defined as a mode of address which gives harmless annoyance. The Unpleasant man is one who will come in and awake a person who has just gone to sleep, in order to chat with him. He will detain people who are on the very point of sailing; indeed he will go up to them and request them to wait until he has taken a stroll. He will take his child from the nurse, and feed it from his own mouth, and chirp endearments to it, calling it "papa's little rascal..."[15]

And here is Sei Shonagon's notion of the unpleasant things:

> „One is in a hurry to leave, but one's visitor keeps chattering away...
>
> One has gone to bed and is about to doze off when a mosquito appears, announcing himself in a ready voice...

---

[12] Auerbach, op. cit., p. 301.

[13] Sei Shonagon, op. cit., p. 68.

[14] Omitted in the English translation; *Makura-no soshi I*, nihon-no koten 12, Shogakkan, Tokyo, 1984, 93-94.

[15] *The Characters of Theophrastus*, transl. by R. C. Jebb (1870), revised ed. by J. E. Sandys, Macmillan & Co., Ltd., London, 1909, 79-81.

A certain gentleman whom one does not want to see visits one at home or in the Palace, and one pretends to be asleep. But a maid comes to tell one and shakes one awake, with a look on her face, that says, "What a sleepyhead!"...

How I detest the husbands of nurse-maids! It is not so bad if the child in the maid's charge is a girl, because then the man will keep his distance. But, if it is a boy, the man will behave as though he were the father. Never letting the boy out of his sight, he insists on managing everything..."[16]

The similarity is indeed remarkable! Evidently human beings are much the same for all the temporal and spatial distances that may separate them. The different approaches, however, are just as evident. Theophrastus tends to generalize on the level of the total phenomenon which includes several life situations, whereas Sei Shonagon draws a general conclusion from each individual incident. Theophrastus uses the deductive method and all of his *Characters* follow a definite structural scheme: definition — concrete examples. In other words, we come across the same didactic spirit and moralizing attitude as opposed to the immediate emotional perception of Sei Shonagon. Hence all of Theophrastus' characters are negative ones and classical scholars even think that what we have is the second illustrative part of a treatise on ethics that was lost.

There is even greater difference between *The Pillow Book* and the European maxims and aphorisms, for example, La Rochefoucauld's book. The latter are simply collections of ethic propositions, expressing the highest possible generalizations, or truth without any narrative element whatsoever.

To conclude with, we shall try to summarize and define the main differences between *The Pillow Book* of Sei Shonagon as a typical specimen of the Japanese *zuihitsu* and the European essayistic tradition, with the hope that they could provide the basis for further and more profound studies on the generic characteristic of the Japanese lyrical essays *zuihitsu*, in particular, and on the development of the aesthetic creativeness in the East and in the West, in general.

Here are some of the differences given in terms of general purpose, method and aim, structural organization and approach, and place of the genre in the contemporaneous generic systems

zuihitsu	*European Essay*
immediate emotional approach;	philosophic purpose;
aesthetic evaluation;	moral evaluation;
lyricism;	didacticism;
self-sufficient components;	subordination of all the components to the main purpose;
horisontal organization;	pyramidal organization;
introvert;	extravert;
inductive approach;	deductive approach;
(This may be a little overgeneralized, but exists rather as a tendency.) central genre.	for the opposizion is not an absolute one, subsidiary genre.

[16] Sei Shonagon, op. cit., 44-47.

Японските жанрове *никки бунгаку* и *дзуйхицу* в съпоставка с някои традиции в европейската литература

Цветана Кръстева

(Р е з ю м е)

Търсенето на типологични сходства между европейската и далекоизточните литератури е съществен етап в осъществяването на културния диалог между тези несвързани исторически ареали. Нерядко обаче, водени от естествената си нагласа да възприемаме чужда литература през призмата на европейския литературен процес, прибързано назоваваме доста различни литературни явления и факти с жанрови наименования от европейската традиция. Подобна например е съдбата на специфичните средновековни японски жанрове *никки бунгаку* и *дзуйхицу*, които по инерция превеждаме като „дневникова литература“ и „есета“.

Очевидно стремежът към автобиографичност или към есеистичен художествен изказ е присъщ на всяка литература — било то европейска или японска, но формите на конкретна реализация се различават. Докато в Европа автобиографичните и есеистичните произведения са били съпътстващи явления в процеса на цялостното литературно развитие, в Япония през ранното средновековие те се обособяват като водещи литературни жанрове. Този факт, както и обстоятелството, че типологичните сходства могат да бъдат проследени само в диахронен план, значително ограничават възможностите за сравнителни изследвания, без обаче да ги отричат или обезсмислят, защото, както е добре известно, спецификата се проявява най-отчетливо тъкмо на базата на сравнението.

Целта на изследването е да се проследи развитието на двете традиции в европейската и в японската литература чрез такива параметри на повествованието като основна идейно-емоционална насоченост, историческа достоверност, степен на фикционализация, обхват на повествованието — художествено време и пространство, поетика на цитирането и други, за да се очертаят както някои типологични сходства, така и специфични особености, обусловени от различните културни модели на развитие.

Испания и испанската литература в България*

(Проблеми на рецепцията)

Петър Велчев

Испания и България са страни, значително отдалечени географски една от друга, в двата края на Стария континент: Испания — на запад, в Иберийския, а България — на изток, в Балканския полуостров, в двата ъгъла на южноевропейската суша, свързани единствено от водите на Средиземно море. Различни са били и темповете на тяхното историческо развитие, които, ако ги съпоставим, напомнят двете блюда на везната: когато едното се издига, другото пада, и обратно. През 681 г., когато се създава българската държава, Испания още не съществува, полуостровът е под владичеството на вестготите. През второто десетилетие на VIII в. иберийската земя е завладяна от арабите, а България укрепва своята държавност и сключва първия си договор с Византийската империя. Когато през първата половина на XI в. се образуват самостоятелните кралства Кастилия, Арагон, Каталония и се полагат основите на испанската народност, България пада под византийско иго. През XV в. възниква единната испанска държава, а българският народ изгубва последната си надежда да отблъсне турските орди от Балканите и за нас започва петвековното османско робство.

Намиращи се в центъра на две различни етнически стихии — романската и славянската, Испания и България принадлежат към различни културни региони, между които не съществуват преки контакти през вековете. Като прибавим към този факт и своеобразието на двете култури, тяхната самобитност на фона на общоевропейското развитие, за нас става още по-интересен въпросът за българо-испанските литературни и културни отношения.

* * *

За първи път в старобългарската книжнина името на Иберийския полуостров се среща още в книгата „Шестоднев" на Йоан Екзарх, написана по времето на великия цар Симеон (864—927), воин, държавник, строител, книжовник, създател на Златния век на българската култура. Няколко столетия по-късно и на испанския престол ще застане една подобна забележителна личност — крал Алфонсо X Мъдрия (1221—1284). Първият непосредствен исторически контакт между двата етноса — българския и испанския — се осъществява, доколкото е известно, през XVI в. При нашествието по море на граф

* Основните тезиси на тази статия бяха изнесени в доклад пред Втория международен конгрес по българистика, състоял се в София през май — юни 1986 г.

Амадей VI Савойски срещу Месемврия и други наши градове от Южното Черноморие във войската му като наемници участвуват и каталонци, които и преди това опустошават редица области на Византия[1]. По всяка вероятност още оттогава в българския език остава думата *каталанин* или *каталанец* като старинно название на разбойник, пират, злодей, убиец. По-късно Иван Вазов ще напише:

Край егейските талази
споменът се още пази
на пиратските дружини —
каталани, сарацини —
орди диви, кръвожадни.

За първи път темата за Испания и нейната история се появява в българския периодичен печат през миналия век, по време на нашето национално възраждане. На страниците на „Цариградски вестник" през 1848 г. четем информация за конфликта между легитимисти и конституционалисти в испанския двор. По-късно, чак до 70-те години на XIX в., българските вестници публикуват различни статии, прегледи, коментари и други, третиращи испанския политически живот. Между тях има и доста статии на Христо Ботев. Централна тема са т. нар. Карлистки войни — династични борби за испанския престол, които изиграват ролята на буржоазнодемократична революция. Интересът на българската общественост към революционните събития в Испания е напълно обясним, като се има предвид тогавашната политическа обстановка у нас. Налага се обаче веднага да добавим, че тези събития са нещо второстепенно на фона на голямата задача — отхвърляне на турското робство — и отношението на великите сили към освобождението на България, преди всичко отношението на Руската империя. Още в началото на своя роман „Под игото" Вазов пределно ясно формулира този проблем. Когато синът на чорбаджи Марко му казва, че в училище им преподават войната за испанското наследство, бащата възкликва: „За шпаньолците ли? Остави ги, те не ни влизат в работата... Кажи нещо за Русия."[2] Много показателен е също така фактът, че в статията на Марко Балабанов „В що се състои напредъкът?" (1870) се изброяват почти всички европейски страни, включително такива като Дания, Швеция и Норвегия, но името на Испания изобщо не е споменато.

Всичко това обаче съвсем не означава, че интересът у нас към Испания е слаб. Напротив, дой е доста интензивен, някак загадъчен и дори легендарен. Може да се каже, че у нас Испания повече я обичат, отколкото я познават. Както често става не само в литературната рецепция, но изобщо в усвояването на света от човека, легендата предшествува истината, митът е преди историята, вярата е преди познанието, симпатията направлява разума. В българското съзнание образът на Испания е надарен с фантастична изключителност и някаква магнетична сила. Такава е първата ни представа за тази далечна страна и трябва да признаем, че тя се запазва в този полумитичен вид доста дълго време. Да си спомним стиховете на Вазов:

Поздрав ти изпращам, Шпанио прекрасна,
тъмна кат легенда, кат вакханка страстна...

---

[1] Вж. Rubio y Lluch A. La expedicion y dominación de los catalanes en oriente juzgados por los griegos. — Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 4, 1887.

[2] В испанския превод на Вазовия роман изразът „те не ни влизат в работата" е предаден някак по-деликатно и неутрално — „те са далече". Така е и в първия превод на испански на „Под игото" — Vasov, Iv. Bajo el jugo. La novela de Bulgaria. Traducción del bulgaro por T. Neikov y Y. E. Zúñiga. Barcelona, 1949 — и в неотдавна излязлото ново, преработено издание на същия превод (1984, p. 20).

Тук са налице сякаш всички атрибути на испанското, вълнуващи с особена сила българското сърце: южна страстност, мистична загадъчност, екзотика и величава героика. (Същевременно в поемата „Кочо" Вазов сравнява обсадената от турците Перущица със Сарагоса.) Впоследствие в стихотворението „Дон Кихот в България" (1905) Константин Величков ще каже:

И дайте ми Севиля и Гренада,
и златоносний пясък на Хенил,
Алхамбра дивна с ширната ограда,
де сън чаровен е животът бил. . .

Дух на емоционално изстъпление лъха от стихотворението на Димитър Бояджиев „Испанка" (1909). От всички чужди страни Димчо Дебелянов най-много е мечтаел да отиде в Испания, „дето имало повече истина и повече романтика"[3]. В края на 30-те години Никола Вапцаров нарича Испания „страна на рицари и на платà" (очевидно намеквайки за Дон Кихот и за Ла Манча), нарича я:

Огнище
на някаква
любов жестока,
която диво се опива
от кръв,
от блясък на ками;
от шлагери
и от китари;
от страст,
от ревност
и псалмй.

Такава е живописната, създадена с много чувство представа за Испания на неколцина от големите български поети, от които нито един никога не я е посещавал.

Междувременно ние вече сме чели и някои пътеписи за Испания, където тя е описана повече или по-малко реалистично. Такива са например бележките на Тома Ст. Томов, публикувани през 30-те години във в. „Литературен глас", книгите на Мария Грубешлиева „Какво видях в Испания" (1938), Людмил Стоянов „Моите срещи" (1938), Здравко Петров „Асоциативни пътувания" (1980), Лада Галина „От Балкана до Сиера Невада" (1986) и др. Не след дълго ще имаме възможност да прочетем страници от непубликувания досега испански дневник на Петър Нейков. И все пак в някакво кътче на съзнанието ни Испания си остава нещо по-особено, една страна не като другите, една земя с изключителен чар. Впрочем така я е възприемал и големият наш писател Димитър Димов — още преди да я посети, и след това, и до края на живота си.

* * *

Превеждането на испанската литература у нас е дълъг, сложен, преминаващ през редица перипетии процес. Той започва през средата на миналия век, а по-точно — през 1857 г., когато в „Цариградски вестник" е поместена анонимната „Испанска нравоучителна повест" в превод на Евстатий Х. Попов. Авторът на повестта още не е установен, но е много характерен дидактично-битописателският жанр, съответствуващ на духа на епохата, когато се полагат основите на новобългарската проза. Малко след това, през 1859 г., на страниците на цариградското списание „Български книжици" под заглавие

[3] Русалиев, Вл. Бездомник в нощта. С., 1946, с. 54.

„Внукът на г-на Санча“ се появява откъс от новелата на Сервантес „Лиценциатът Видриера“. За да се разбере мястото на тази публикация в литературноисторическия процес у нас, достатъчно е да спомена, че само една година по-късно в същото списание излиза от печат първата българска повест „Нещастна фамилия“ от Васил Друмев.

Първото значително произведение, с което испанската литература застава пред българската публика, е романът „Дон Кихот“. Преводът е на Христо Самсаров, а изданието е осъществено в Русе през 1882 г. Това е, тъй да се каже, „визитната картичка“ на испанската литература у нас, нейното първо, но затова пък достойно представяне. Между спомоществователите за издаването на книгата личат имената на видни по онова време и по-късно културни дейци като Захари Стоянов, Ефрем Каранов, д-р Кръстев. Като казвам „визитна картичка“, имам предвид освен всичко друго и простия, но многозначителен факт, че на титулната страница на първото у нас издание на „Дон Кихот“ фигурира подзаглавието „Испански роман“. Тук е уместно да напомня, че по същия начин „Под игото“ става „визитна картичка“ на българската литература в Испания и на корицата на това първо испанско издание на Вазовата книга четем подзаглавието „Български роман“[4].

Романът „Дон Кихот де Ла Манча“ е може би най-популярната в България творба на европейската литература. За периода от около един век (1882—1986) книгата е претърпяла у нас над 45 издания с общ тираж повече от 600 000 екземпляра, което невинаги се случва дори с творбите на отечествената ни литературна класика. „Дон Кихот“ е единствената испанска творба, която се изучава в българското училище, а Сервантес е единственият испански писател, създаващ у подрастващото поколение — наред с Омир, Гьоте, Данте, Шекспир и Молиер — представата за западноевропейската литература.

Последният български превод на „Дон Кихот“ (1970, второ издание 1980) е дело на изтъкнатия наш испанист Тодор Нейков (1913—1984), комуто дължим още много други преводи. През 1983 г. Министерството на културата на Испания го удостои за цялостната му творческа дейност и специално за превода на „Дон Кихот“ с Голямата награда за превод на испанска литература.

Преводът на испанска литература у нас се характеризира с непрекъснато нарастване на броя на авторите и творбите и със забележимо повишаване на качеството на преизразяване. През периода между двете световни войни с особена популярност в България се ползува творчеството на Бласко Ибанйес. Неговият роман „Мъртвите заповядват“, пресъздаден на български от д-р Милко Ралчев през 1931 г., е и първият превод у нас на испанска книга, извършен от езика на оригинала, а не от руски или от френски.

Особено интензивно и разнообразно е представянето в България на испанската литература през последните три десетилетия, т. е. в периода след Априлския пленум на ЦК на БКП, когато разкрепостяването на нашия обществен и културен живот от бариерите и схемите на догматизма се отрази, и то доста чувствително, и върху нашия художествен превод. През 60—80-те години българския читател имаше възможност да се запознае с редица испански писатели, както класици, така и съвременни автори. Между тях са Педро Антонио де Аларкон, Хуан Валера, Армандо Паласио Валдес, Бенито Перес Галдос, Рамон дел Валйе Инклан, Асорин, Камило Хосе Села, Кармен Лафорет, Анна Мария Матуте, Хуан Гойтисоло и много други. Тук следва да прибавя, че в провежданите в София от 1979 г. насам Международни писателски срещи „Мирът — надежда на планетата“ вземат участие изтъкнати съвременни испански писатели. Това става повод да се превеждат и публику-

[4] Vasov, Iv. Цит. съч., 1949.

ват на български техни творби и по този начин ние имахме възможност да се запознаем с поезията на Кармен Конде, именита поетеса, член на Испанската кралска академия[5], а също и с поезията на един много интересен автор като Хусто Хорхе Падрон[6].

Първото репрезентативно издание у нас на испанска поезия е антологията на д-р Милко Ралчев „Душата на Испания“ (1939). След войната излизат още три антологии. Това са тематичният сборник „Испански поети. Романси за гражданската война“ (1948), съставен и преведен от Александър Муратов, и антологиите „Съвременна испанска поезия“ (1964) и „Испанска поезия“ (1980) — и двете в превод на Атанас Далчев и Александър Муратов. Испанската поезия е достойно представена и в други тематични антологии[7]. Редица видни испански поети — Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес, Висенте Алейсандре, Рафаел Алберти, Мигел Ернандес, Блас де Отеро — се радват и на самостоятелни издания на български.

Особено популярно и обичано е у нас творчеството на Федерико Гарсия Лорка. Стиховете му са многократно превеждани и публикувани в периодиката, в сборници, антологии и отделни издания, а множество негови драми са поставяни на сцената в София и в провинцията. През 1980 г. се появи книгата на Стефан Танев „Поетическият театър на Гарсия Лорка“. И понеже вече навлязох в темата „драматургия“, трябва да спомена, че през 1894 г. се превеждат, а от 1907 г. у нас се поставят пиеси на Лопе де Вега, Калдерон де ла Барка, Тирсо де Молина, Алехандро Касона, Нобеловия лауреат Хасинто Бенавенте, Антонио Буеро Валйехо, Алфонсо Састре, Хосе Антонио Риал и др. Най-солидно е представена в нашата книжнина драматургията на испанския Златен век в сборника „Испански театър“ (1972), но и в тази област има още доста какво да се направи. Испанската философска и литературна есеистика, макар и в по-слаба степен, все пак е позната у нас в лицето на автори като Марселино Менендес-и-Пелайо, Мигел де Унамуно, Хосе Ортега-и-Гасет[8].

* * *

Свой принос за усвояване и осмисляне на испанската литература у нас има и българската литературна критика и литературна наука. Нашата испанистика е все още недостатъчно развита (като отделна специалност в университета тя съществува едва от 1961 г.), в нея преобладава интересът към писателите от Златния век, а съвременната испанска литература е по-слабо застъпена. Литературоведските разработки в по-голямата си част се опират на научната компликация. В своя историколитературен и сравнително най-систематичен вид българската испанистика съществува в университетските лекции на Иван Д. Шишманов, Еманоил Попдимитров, Тома Ст. Томов, Димитър Б. Митов, Александър Пешев, в книгите на Константин Величков „Европейски писатели“ (1911), Николай Дончев „Кратък очерк по западноевропейска литература“ (1946) и др. В своя популяризаторски вариант нашата испанистика се състои от статии и рецензии в периодиката, предговори към сборници, антологии и други преводни издания. През 70-те години се положи нача-

---

[5] Панорама, 1987, № 1

[6] Лит. фронт. № 17, 23 апр. 1987.

[7] Сто шедьоври на европейската любовна лирика. С., 1976; Антология на световната любовна лирика. С., 1978; Сто шедьоври на сонета. С., 1978; Сто шедьоври на европейската любовна лирика — XX век. С., 1981; И струна, и стих. Световна поезия за музиката. С., 1986.

[8] Хосе Ортега-и-Гасет. Бунтът на масите. С., 1939; Хосе Ортега-и-Гасет. Естетически есета. С., 1984.

лото на изследвания в областта на българо-испанските литературни отношения[9].

Необходимо е специално да се отбележи българската книжнина за Сервантес и неговия роман „Дон Кихот". От 60-те години на миналия век до днес тя е огромна по обем и разнообразна в жанрово и тематично отношение — публицистика, полемика, литературна критика, статии, есета, естетически и философски студии и пр. Един от най-интересните аспекти на това явление представляват *паралелите* между героите на Сервантес и някои български исторически личности (Георги Раковски, Алеко Константинов, Христо Ботев, Пенчо Славейков, Кирил Христов) и персонажи от българската литература (Бай Ганьо, Гороломов). За това свидетелствуват статиите на автори като Никола Атанасов, Гео Милев, Михаил Арнаудов, Стефан Станчев, Иван Мешеков, Петър Нейков, Тончо Жечев.

Особен изследователски интерес представлява българската преводна и литературнокритическа рецепция на Мигел де Унамуно, която има вече своята шестгодишна история — от първата публикация за големия испански философ и писател във в. „Епоха" през 1924 г. до последното българско издание на негови новели (1985). Унамуно присъствува в България с многобройни преводи на свои творби в периодичния печат, в сборници и отделни издания, с редица студии, статии и есета, които му посвещава българската критика и публицистика, между тях и една монография[10]. Заслуги за превеждането, коментирането и интерпретацията на Унамуновото творчество имат Николай Дончев, Димитър Б. Митов, Атанас Далчев, Борис Шивачев, Милко Ралчев, Тодор Нейков, Исак Паси[11].

Много типично за рецепцията на Унамуно у нас е своеобразното съчетание между интереса към обществено-политическата и културно-философската страна на неговото дело, между дръзкия граждански жест на изгнаника и борeца срещу диктатурата на Примо де Ривера и самобитната метафизична мисъл на автора на „Трагичното чувство на живота" и „Агония на християнството". В България Унамуно е възприеман многостранно — и социален бунтар, и неортодоксален мислител, и представител на трагичното светоусещане, и ненадминат тълкувател на романа „Дон Кихот". Поне половината от своята авторска репрезентативност в България Унамуно дължи на специфичната си и съдбовна обвързаност със Сервантесовия рицар. Дон Кихот чрез Унамуно, Унамуно чрез Дон Кихот — типичен пример за *успоредна* рецепция. Това личи дори само от заглавията на някои статии за Унамуно, например: „Унамуно, Дон Кихот и Испания" (Исак Паси), „Дон Кихот и неговият тълкувател" (Здравко Петров). А още през 1930 г. Борис Шивачев пише: „Днес ролята на Дон Кихот е поел Мигел де Унамуно. И той се гордее със своята донкихотовщина. Гордее се със своя идеализъм."[12] В заключение трябва да кажа, че тези два образа още дълго ще се асоциират в нашето съзнание, поне докато не бъдат преведени у нас и други творби на Унамуно, представящи още страни от богатия му писателски облик.

---

[9] Велчев, П. Дон Кихот в творческото възприемане на Константин Величков. — Език и литература, 1970, № 2; Велчев, П. Образ Дон Кихота в современной болгарской поэзии. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 30, 1971, вып. 3.

[10] Леви, С. Хуманизмът и кризата на либералното състояние (Мигел де Унамуно и философията). С., 1979. С. Леви е автор и на монографията за Ортега-и-Гасет.

[11] Велчев, П. Мигел де Унамуно в превод на български. — Сравнително литературознание, 1986, № 7, 10—25.

[12] Литературен глас, 2, 1930, № 72.

* * *

Посредничеството на превода е нещо крайно необходимо, най-често то е „conditio sine qua non“ в процеса на междулитературното общуване. Определена роля в това отношение изпълняват и литературната история и критика със своя оценъчно-пропедевтичен характер. Но това още не е всичко, когато става дума за по-дълбоки, по-съкровени контакти, за обмяна на духовни ценности, обусловена от социално-исторически, нравствени и естетически причини, когато става дума за художествено, творческо възсъздаване на характерни черти от една чуждестранна култура. Имам предвид проблема за *испанските образи* в българската литература. Прави впечатление, че това са исторически личности и литературни персонажи, които — макар и родени на испанска почва — отдавна са станали нарицателни в световен мащаб и в този смисъл притежават вече определена семантична, а донякъде и естетическа „аура“. Българските творци ги вземат именно в този им обогатен от аперцепцията вид и ги доразвиват по-нататък с помощта на въображението, а понякога ги и „заселват“ на българска почва. Казано с други думи, рецепцията на подобни образи не се нуждае от посредничеството на превода и критиката, много често дори ги изпреварва и борави със световния културно-художествен опит. Решаващо значение тук има не толкова контактът със съответните испански литературни и исторически образци, колкото социалните, политическите, нравствените и естетическите потребности на българската действителност.

Така в Ботевата поезия и публицистика Игнасио де Лойола е синоним на католицизма и на религиозния фанатизъм изобщо. У Иван Вазов, Людмил Стоянов и Николай Райнов безстрашният мореплавател Христофор Колумб олицетворява трагизма на първооткривателя и подвижника. В стиховете на Л. Стоянов и Н. Райнов и в драматургията на Ст. Загорчинов рицарят Дон Жуан[13] е вечният лик на съблазнителя и същевременно трагичен символ на неутолената любов:

Горкò му — нему, радостен моряк:
след остров остров стига той по заник
и сутринта, разочарован странник,
той дига котвата — и тръгва пак![14]

А ето и собствената изповед на великия грехотворец, на човека, съединил в едно поривите на собствената греховна плът с прокобата на всемирното, всечовешкото зло:

Царици, танцувачки, инокини,
разпътници чаровни, цъфнали моми,
любовници на папи, мургави робини,
вдовици, вещици, флейтистки:
след мен гърми
от дълги дни,
реве и съска змийски
гласът на всичките излъстени жени[15].

У майсторите на българското поетично слово обаче образът на Дон Кихот е предизвикал най-траен творчески интерес, с какъвто не е възприеман у нас, а и изобщо в която и да е страна нито един друг герой от световната

[13] У нас отдавна се е наложило под френско влияние това неправилно произношение на името Дон Хуан и може би е вече доста късно да се направи каквото и да е в това отношение.

[14] Стоянов, Л. Святая светих. Лиричен молитвеник. С., 1926, с. 36.

[15] Райнов, Н. Вечни поеми. Песни за човека и земята. С., 1928, 99—100.

литература. За него са създадени най-много на брой творби, част от които са влезли вече в златния фонд на нашата поезия. Темата за донкихотизма е една от най-ярките страници в българската гражданска поезия. Тя е цял един свят от възвишени идеи и възторжени чувства, истински летопис на борбата срещу пошлостта, еснафщината и конформизма. Над 80 български поети са написасали за Дон Кихот повече от 100 стихотворения и поеми. Като започне от Константин Величков и се завърши с творци от днешното най-младо поколение, това са изтъкнати майстори на художественото слово, като Пейо Яворов, Кирил Христов, Асен Разцветников, Николай Райнов, Христо Смирненски, Христо Радевски, Никола Вапцаров, Валери Петров, Блага Димитова, Димитър Методиев, Първан Стефанов, Петър Караангов, Слав Хр. Караславов, Христо Фотев, Любомир Левчев и др.

С естетическото многообразие на своите интерпретации темата за Дон Кихот, а още по-точно ще бъде Дон Кихот в България, съдържа в себе си почти всички типологични и стилови ракурси на лириката от подобен род. Нашата поетична донкихотиана сама по себе си е един *модел* на гражданска поезия. Чрез Рицаря на печалния образ ние се приобщаваме не само към испанската, но и към световната култура. Нашата литература по свой начин, със свои средства и за свои цели усвоява и националната, и социалната, и универсалната същност на Дон Кихот, свързвайки го със собственото си историческо развитие. Неслучайно българската донкихотиана достига своите върхове в епохата на политическите борби след Освобождението (1878), след Септемврийското въстание от 1923 г. и особено в атмосферата на онзи социален и културен подем на българското общество от 60-те години насам, чието начало бе положено от паметния Априлски пленум на ЦК на БКП. Тоест през онези периоди, когато особено остро се актуализира проблемът за гражданското поведение на личността, за героизма и борбата срещу старото и отживялото[16].

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

* * *

Българската литература винаги е била заслушана в пулса на историята, отразявала е на своите най-вдъхновени страници горещото дихание на неповторими и съдбовни исторически сблъсъци, наши и чужди, като Априлското въстание от 1876 г., борбите на българите в Македония, Септемврийското въстание от 1923 г., Октомврийската революция от 1917 г., Берлинското работническо въстание от 1919 г. и др. Нито едно събитие от световната история обаче не е предизвикало такъв широк отзвук и не е спомогнало за създаването на толкова забележителни творби в българската литература, както Испанската гражданска война (1936—1939). Тя влезе в историята на XX в. като грандиозна проява на международна солидарност на цялото човечество с борбата на един народ и остави трайни следи в световната литература. Мнозина от най-големите писатели на века в своите романи, разкази, документални творби, драми, поеми и стихотворения пресъздадоха образа на сражаваща се Испания[17]. Българската литература също не остана чужда на тази голяма тема Нещо повече, превърна я в своя тема, успя с нейна помощ да изрази някои от най-съществените особености на собственото си литературно развитие Няма да е пресилено, ако кажем, че пресъздаването на Испанската гражданска

[16] Velchev, P. „El Quijote" y la literatura búlgara. — Boletín de la Real Academia Española. T. LXII, Cuaderno CCXXVII. Madrid, 1982.

[17] Юрьева, Л. М. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1973.

война създаде своеобразен подем в българската литература през 30—40-те години.

Както никоя друга тема в нашата литература Испанската гражданска война се отрази във всички жанрове. Тя дълго време поддържаше публицистичните и политическите рубрики на някои вестници (и особено в. „Заря"). На нея бяха посветени сборници и антологии. За войната в Испания написаха стихотворения, цикли и стихосбирки Веселин Ханчев, Младен Исаев, Александър Геров; романи и драми — Димитър Димов, Никола Маринов; репортажи и мемоари — Светослав Минков, Кръстьо Белев, Мария Грубешлиева, Цветан Кръстанов, Кирил Величков, Захари Захариев, Владимир Иванов, Георги Милев. За всички тях се отнасят простите, искрени, самоотвержени стихове на Вапцаров за Испания:

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба.
И аз участвувам неотлъчно
в борбата ти за свобода.

Сега горя, сега се радвам
на всеки боен твой успех
и вярвам в силата ти млада, —
във нея своя сила влех.

Сега се бия до победа,
в картечните гнезда прикрит,
из улиците на Толедо
и пред стените на Мадрид.

Ако за испанския народ и за целия свят Испанската гражданска война бе едно сурово историческо изпитание, за нашата литература тя бе изпит по гражданска чувствителност, изпит по интернационализъм. Беше още един повод да се свърже поезията с действителността, художественото слово с барутния дъх на историята, субективната мощ на фантазията с реалния размах на социалната борба. И българската литература издържа с чест този изпит. Тя се оказа достойна за голямата световна тема, за величавия граждански жест, достойна за самата себе си, за своите хуманистични и демократични традиции, за най-забележителните си творчески постижения.

Българската поезия за Испанската гражданска война, преди всичко в лицето на Вапцаровата, в никакъв случай не стои по-долу от писаното в други национални поезии на тази тема. Вапцаровият цикъл „Песни за една страна" може да бъде поставен до съответните цикли и творби на Антонио Мачадо, Рафаел, Алберти, Сесар Валйехо, Пабло Неруда, Мигел Ернандес, Витезслав Незвал, Франтишек Халас, Владислав Броневски, Радованов Зогович, Михаил Светлов, Николай Асеев[18]. Същото може да се каже и за романа на Димитър Димов „Осъдени души", който бих поставил редом с „Надеждата" на Андре Малро и „За кого бие камбаната" на Хемингуей[19]. Темата за Испанската гражданска война в най-добрите си образци е една от ярките прояви на универсалност на българското художествено мислене. Тя е автентичен документ за благородната отзивчивост на нашия народ към съдбата на други народи.

---

[18] За творческата история, композицията, идеите и поетиката на „Песни за една страна" вж. В е л ч е в , П. Испанският цикъл на Никола Вапцаров. — Литературна мисъл, 1984, № 9, 3—26.

[19] За проблема Д. Димов и Испания вж. К у ю м д ж и е в , Кр. Критика и литературен живот. С., 1977, 127—155.

* * *

Рецепцията на испанската литература у нас се отличава със своеобразна диалектика. От всички основни европейски литератури испанската е като че ли най-слабо позната у нас и все още не може да достигне нито гносеологическото, нито сугестивното равнище на руската, френската, немската литература. Испанската литература е някак едностранчиво представена у нас. И същевременно тази едностранчивост е сякаш напълно достатъчна, за да присъствува тя със своите същностни проявления. „Песен за Сид", Сервантес, Лопе де Вега, Калдерон де ла Барка, Перес Галдос, Унамуно, Мачадо, Ортега-и-Гасет, Валйе Инклан, Гарсия Лорка — нима е малко? И при това тези имена далеч не изчерпват картината, аз ги избирам само защото са върхове на испанската духовност, защото носят в себе си гения на испанската култура.

Нима датската литература например не съществува у нас вече цял век кажи-речи единствено благодарение на приказките на Андерсен? Но не стига ли Андерсен, за да представи своята нация, след като всъщност представлява цялото човечество? Не стига ли дори само един Сервантес като посланик на испанската литература в която и да е страна на света? Та нали Пушкин, Шекспир, Гьоте, Юго, Ибсен, Достоевски, Стриндберг изпълняват същите функции в световния парламент на човешката култура.

В България е бил най-силен, най-изявен интересът към две епохи от развитието на испанската литература: литературата на Златния век (Сервантес, Лопе де Вега, Калдерон) и литературата, започваща от поколението на Унамуно, Мачадо, Валйе Инклан, Ортега-и-Гасет и др. Ако трябва да прибавим още нещо, то е интересът към Гарсия Лорка и към съвременната испанска белетристика, поезия и драматургия. Този интерес се развива в наши дни и за него е може би рано да изказваме преценки.

Картината на българо-испанските литературни отношения съответствува на специфично *селективния и типологичен* характер на литературната рецепция у нас изобщо. Сиреч българската литература се насочва към инородни автори, литературни образи и исторически личности и събития, които най-пълно отговарят на собствените ѝ духовни и исторически потребности.

Закономерно възниква въпросът: кои са „върховете" в българската рецепция на испанската литература и испанската действителност? Кои са онези феномени от испански произход, за чието възприемане и преосмисляне е съществувало „насрещно течение" (според термина на Веселовски) от страна на нашата култура? Отговорът е: „Дон Кихот", Мигел де Унамуно, Испанската гражданска война. И тук веднага проличава още една структурна особеност на тези рецепционни феномени. Всеки от тях не е нещо „разпръснато" във времето и пространството на българската литература (макар че първите две се осъществяват в течение на много десетилетия), не е сбор на единични художествени факти, които отразяват само момента на своето възникване, не е някакво натрупване на случайното, което води до закономерност, или натрупване на количество, което постепенно създава ново качество. Не, те са цялостни структури, културни парадигми, субстанции, чието битие в българския литературен процес се отличава със сравнителна устойчивост, самостоятелност и неизменност. Те притежават някакво ядро, създаващо своеобразно „магнитно поле", в което попада, дори без да иска, всяка нова творба, насочила се към явлението, към темата. Бих казал дори, че те създават определени традиции, устойчиви типологични модели, които са етапи, евристични „жалони" в развоя на рецепционния процес.

Този процес се отличава с необходимата културно-историческа закономерност и достатъчна художествена „стабилност", за да стане почва за нови

възприятия, интерпретации и творчески пресъздавания. Той е изцяло отворен към бъдещето на българо-испанските литературни отношения.

La presencia en Bulgaria de España y su literatura

(Problemas de la recepción)

Peter Velchev

(Resumen)

España y Bulgaria pertenecen a zonas culturales diferentes, entre las cuales no hubo contactos directos durante siglos. Si añadimos a este hecho la singularidad de ambas culturas, su originalidad dentro del desarrollo paneuropeo, el tema de las relaciones búlgaro-españolas toma un cariz aún más interesante.

El tema de España y su historia apareció por primera vez en la Prensa búlgara en el siglo pasado, la época del Renacimiento búlgaro. En las páginas de *Tsarigradski vestnik* (Gaceta de Estambul), en 1848 fue publicada una información sobre el conflicto entre legitimistas y constitucionalistas en España. Posteriormente, en la década de los años 70 del siglo XIX, los periódicos búlgaros publicaron artículos, reportajes, comentarios, etc., en los cuales se trataban asuntos relacionados con la vida política española. Entre dichas publicaciones había un buen número de artículos firmados por Jristo Botev (1848—1876), héroe nacional de Bulgaria, poeta y revolucionario. El tema central de estos artículos eran las guerras carlistas por el trono español.

Don Quijote de la Mancha es quizá la obra de la literatura europea más popular en Bulgaria. A lo largo de un siglo, aproximadamente (1882—1986), el libro tuvo 45 ediciones con una tirada total de más de 600 mil ejemplares. *Don Quijote* se estudia en las escuelas búlgras, y Cervantes es el único autor español que — junto con Homero, Goethe, Dante, Shakespeare y Molière — conforma parte del panorama de la literatura europea occidental clásica.

En Bulgaria, el número de autores y obras españolas traducidas crece constantamente, a la vez que aumenta la calidad de las traducciones. En el período de entre guerras, en Bulgaria gozaba de singular popularidad Vicente Blasco Ibáñes. Su novela *Los muertos mandan*, vertida al búlgaro por el Dr Milko Ralchev, en 1931, fue el primer libro español traducido del original y no del ruso o del francés. En los últimos tres decenios se han traducido con asiduidad obras españolas; es decir en el período postetior a 1956, cuando la vida social y cultural se liberó de las barreras del dogmatismo, hecho que repercutió sensiblemente en las traducciones literarias. En las décadas de los años 60, 70 y 80, los lectores búlgaros tuvieron posibilidad de cocnocer la obra de una serie de escritores españoles, tanto clásicos como contemporáneos: Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Armando Palacio Valdés, Benito Péres Galdós, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Azorín, José Ortega y Gasset, Camilo José Cela, Carmen Conde, Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo y muchos otros.

Para los maestros búlgaros de la poesía Don Quijote ha suscitado un interés artístico duradero del que ningún otro personaje de la literatura mundial ha gozado jamás en Bulgaria y hasta en el mundo. En este personaje se han inspirado el mayor número de obras y muchas de ellas han entrado en el fondo de oro de la poesía búlgara sobre temas cívicos. Es esta una poesía de ideas sublimes, sentimientos intensos, verdadera crónica de la lucha contra la vulgaridad, la mediocridad y el conformismo. Más de ochenta poetas búlgaros han escrito, inspirados en Don Quijote, más de cien poemas. Con a diversidad estética de sus interpretaciones, el tema del Quijote, o para ser exactos, Don Quijote en Bulgaria, contiene casi todos los recursos estilísticos y tipológicos de esta clase de lírica. El espíritu quijotesco en Bulgaria es de por sí un p a r a d i g m a de civismo. Gracias al Caballero de la Triste Figura, los búlgaros se compenetranno sólo con la literatura española sino también con la mundial. La literatura búlgara adaptó a su manera y subordinó a sus propios objetivos la esencia nacional, social y universal de Don Quijote, relacionándola con su propia evolución histórica.

Si para el pueblo español y para el mundo entero la Guerra Civil Española fue una dura prueba histórica, para la literatura búlgara fue una prueba de civismo e internacionalismo. Fue una razón más para vincular la poesía con la realidad, el lenguaje poético con el aliento de pólvora que exhala la historia, el poder subjetivo de la imaginación con el alcance real de las luchas sociales. La literatura búlgara aprobó dignamente este examen, resultando ser digna de este gran tema mundial, de la noble actitud cívica, de sí misma, de sus tradiciones humanitarias y democráticas, de sus más notables crea-

ciones literarias. Los poemas búlgaros dedicados a la Guerra Civil Española, y ante todo la poesía de Vaptsarov, se situan entre las grandes obras poéticas nacionales. El ciclo poemas de Vaptsarov *Cantos a un país* podría colocarse junto a muchas obras sobre este tema de la literatura mundial. Lo mismo es válido para la novela de Dimitar Dimov *Almas condenadas*, que puede comparase con *La esperanza* de André Malraux y *Por quién doblan las campanas* de Hemingway.

En Bulgaria se ha manifestado un profundo interés hacia dos épocas de la literatura española: la generación del 98 (Unamuno, Machado, Valle Inclán y Ortega y Gasset, entre otros) y el Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Vega, Caldefón de la Barca). Si falta añadir algo más, debemos mencionar el interés hacia García Lorca y la narrativa, poesía y dramaturgia contemporáneas. Este interés continúa vigente, y es dificil, de momento, opinar al pespacto. La situación de las relaciones literarias búlgaro-españolas responde al peculiar carácter s e l e c t i v o y t i p o l ó g i c o de la aceptación general de la literatura extranjera en Bulgaria. Es decir, la literatura búlgara se orienta hacia autores extranjeros, imágenes literarisas (Don Juan, El Quijote), personajes históricos (Loyola, Cristóbal Colón) y acontecimientos históricos que respondan plenamente a sus propias necesidades culturales y sociales.

Entre l'enfer et le ciel de l'acculturation. Deux cas différents: Le mythe du paradis perdu dans les *Zones* de Andrzej Kuśniewicz et la réalité infernale dans le *Derviche et la mort* de Meša Selimović

Halina Janaszek-Ivaničková (Varsovie)

François Jost, Mirko Deanović, et Iwo Hergesić—théoriciens de la littérature comparée entendue comme une certaine philosophie de la culture au service de la tolérance et de l'entente entre les nations, parlant de la prédestination particulière des nations situées au croisement de différentes cultures à pratiquer cette littérature comparée, signalent indirectement les gains découlant de l'acculturation[1], alors que les écrivains de ces nations, non moins fascinés que les philosophes par la richesse de la vie née de la pluralité et de la diversité, dressent sur les feuillets de leurs livres des comptes élevés des souffrances endurées par des individus et des nations entières pris dans les amalgames de langues, de nationalités et de mœurs différentes.

Dans la littérature polonaise de l'après-guerre émerge une vague de profonde nostalgie de l'Atlantide qu'étaient, au sentiment des écrivains nés avant la Seconde guerre mondiale, les bordures orientales de l'ancienne République polonaise habitées par des populations ukrainiennes, biélorusses, juives, lituaniennes et allemandes, en plus par la population ethniquement polonaise. Cette vague a été mise en branle par Czesław Miłosz dans *Sur les bords de l'Issa* (1955) relatant l'enfance de l'écrivain, où les traditions chrétiennes, latines, heurtaient les substrats profondément enracinés dans la culture nationale de l'irrationalisme et de la magie. Cette vague a déferlé dans la littérature brossant l'anéantissement de l'univers des Juifs de ces territoires, de leurs mœurs, de leur langue et de la mentalité à maints égards médiévale. Une évocation des coutumes, du mode de pensée de ce groupe ethnique exterminé par l'hitlérisme, se retrouve dans les romans d'après-guerre de Julian Stryjkowski, Adolf Rudnicki et d'autres.

Une véritable lamentation sur le monde révolu en même temps qu'une tentative d'appréhender les raisons pour lesquelles il en a été ainsi, est clamée dans le grand roman de Andrzej Kuśniewicz intitulé *Strefy* (*Les Zones*, 1971), qui

[1] Jost, F. La littérature en Suisse. — In: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association. The University of North Carolina Press. V. 1, 1959-64-67; Deanović, M. La littérature comparée et les pays slaves. — Ibidem, p. 72; Hergesić, I. Les littératures yougoslaves (croate, Iserbe, slovène, macédonienne) dans le cadre de la littérature universelle. —In: Actes du IIIe congrès international de littérature comparée. Hague, 1962, p. 63.

s'attaque au problème de la convivialité et de la communauté de plusieurs groupes ethniques et confessionnels se cotoyant pendant des siècles dans l'ancienne Petite-Pologne orientale, jusqu'au déclenchement de la Seconde guerre mondiale. Bien que trente ans à peine séparent l'ouvrage de cette époque, il semble à l'auteur que cette période est aussi lointaine que le Pliocène ou l'Oligocène: entre ce temps en effet et celui d'aujourd'hui se situe l'abîme creusé par la Seconde guerre mondiale.

La localité de Zydaczów où convergent tous les souvenirs nostalgiques du narrateur et héros du roman, un Polonais, le docent Bogaczewicz, est une typique petite ville juive de Podolie, sise au milieu de villages ukrainiens mais aussi à proximité d'un manoir polonais et d'une colonie allemande. La multiplicité des langues, des religions, des usages et des préjugés, la profonde différenciation de classe de ce milieu où grandissent les jeunes de la petite ville, n'empêchent pas, au sentiment de l'écrivain, qu'elle compose jusqu'au déclenchement de la guerre une communauté humaine spontanée, unie par les années de mûrissement, les divertissements, les premières initiations sexuelles, mais aussi le territoire dont le paysage d'une beauté unique se gravera à tout jamais dans l'âme de chacun des membres de cette communauté. Plus tard, après „la catastrophe", quand les vicissitudes de la guerre auront dispersé à travers tout le globe terrestre „les garçons de la même classe", ce paysage reviendra incessamment vers eux, les nuits, par vagues lancinantes de nostalgie. L'Arcadie des années d'enfance de l'écrivain, „aussi belle que le premier amour", s'effritera en effet totalement sous les coups de la guerre, éclatera en morceaux comme le panneau des bacheliers, où, la veille de cette grande catastrophe, avait été fixée la photo des camarades et des amis souriants de la terminale: le Juif Salo Grynszpan à côté de l'Allemand Konrad, descendant des colons, l'aristocrate polonais, „seigneur descendant des seigneurs", Gustaw Ostroróg, à côté du fils du pope urkainien Jewhen, Oleg Bogaczewicz, fils du précepteur polonais du manoir, à côté du fils de l'avocat polonais Meisner, national-démocrate, etc. Dans un instant, ils se disperseront dans toutes les directions: le Juif Salo fuira jusqu'à l'Etat de Connecticut, son camarade Konrad avec qui il avait en toute concorde joué au football et qui, bientôt, dans l'uniforme des Jeunesses hitlériennes, massacrera la moitié de la petite ville, ses congénères. Gustaw Ostroróg fuira en Occident la révolution de classe et nationaliste des Ukrainiens, Jewhen devenu chef des UPA (Armée insurrectionnelle ukrainienne), craignant la justice des communistes qu'il massacrait avec les bandes de l'UPA aux côtés de l'armée hitlérienne, ne s'arrêtera qu'à Munich. Oleg Bogaczewicz, Polonais, intellectuel libéral, reviendra au pays après les années de guerre passées en émigration et tentera de s'engager dans la transformation socialiste de sa patrie devenue après la Seconde guerre mondiale un pays à nationalité unique et. . . à son sens appauvri spirituellement parce qu'unidimensionnel. Et à partir de cette perspective, il s'efforcera de savoir pourquoi l'Arcadie de la Petite-Pologne avant la Seconde guerre mondiale a si violemment, si brutalement et d'une manière si inattendue, pour lui, disparu.

„C'est que, dit Kuśniewicz, on ne pouvait pas tout prévoir et, après une mûre réflexion, rien ou presque rien. Deviner ce que chacun deviendra subitement. Ce qu'il adviendra du malaxage des personnages liés par la communauté du territoire et par la communauté historique. De ce Nous entendu le plus largement — donc le payage, le bruissement des herbes dans les immenses prairies, le goût des fruits et le chant des rossignols que nous écoutions ensemble — de cette communauté qui unit mais divise à la fois de quelque façon, sur la structure de laquelle, son caractère et ses traits, je réfléchissais depuis longtemps."[2]

Le problème qui l'inquiète particulièrement est celui de „la vache de Kali", c'est-à-dire de l'objectivisme et du subjectivisme. Ce problème, déclare l'écrivain

[2] Kuśniewicz, A. Strefy. Warszawa, 1971, p. 138.

dans une des interviews, domine en un sens tout le livre du narrateur. Les deux regards sur la monde: l'objectivisme total et le subjectivisme extrême, sont dangereux. Avec le plein objectivisme, vous devez trancher les raisons des deux parties, il faut donc les comprendre. Par conséquent, vous n'avez pas d'avis propre, et alors d'où l'anarchie morale et éthique. Quand, au contraire, on admet les raisons subjectives, elles sont toujours „à quelqu'un" et, en définitive, on arrive à (ce que disait Kali — M. J. I.) dire que „si c'est moi qui ai volé (la vache) c'est bien, si on me l'a volée, c'est mal"[3].

Dans le livre ne sont pas définitivement décryptées les raisons des nationalités particulières composant la communauté arcadienne (totalement apparente, comme il apparaît) des bords du Stryj. On ne saurait en effet trancher ces raisons dans les catégories de la lutte abstraite du bien et du mal, ni sur le plan de la psychologie de l'individu. Elles résident tout simplement dans les systèmes compliqués des classes et des nationalités sur ces territoires: avant la Seconde guerre mondiale Kuśniewicz n'entreprend pas d'en donner une analyse fouillée. Est, en revanche, montré l'effet final de l'affrontement de la pluralité des raisons ethniques, groupales, confessionnelles et autres — l'anéantissement de la communauté. Le processus d'acculturation débouche dans le roman de Kuśniewicz sur une désintégration totale du monde des anciennes valeurs et sur la désorganisation sociale qui ne mène pas à la formation — comme le prévoyaient les sociologues — „d'une nouvelle intégration pouvant envelopper une disparition totale ou partielle des configurations antérieures et la fusion d'une partie de leurs éléments en une configuration nouvelle"[4]. La nouvelle configuration ethnique, nationale et idéologique qui, comme nous l'apprend l'histoire, sera façonnée sur ces territoires dans le cadre de l'Union soviétique, et dont le ciment sera, comme cela apparaîtra, la politique léniniste des nationalités et de classe, du fait qu'elle se situe hors de la portée de l'expérience personnelle, du vécu et de l'observation de l'auteur, n'existe non plus sous la forme artistique dans le roman.

Le regard de A. Kuśniewicz sur la convivialité des nations et des nationalités aux confins de l'ancienne République polonaise, est de quelque façon un regard de l'extérieur. Malgré le souci d'objectivisme, c'est une manière de voir d'un représentant de la nation encline à se considérer sur ces territoires comme une nation de première catégorie et considérer à partir de ces hauteurs les drames des autres, ayant leur source dans l'injustice sociale et nationale.

Le drame de l'acculturation vue du dedans apparaît en revanche dans l'illustre livre de l'écrivain yougoslave Mesa Selimović *Drervis i smrt* (Le derviche et la mort, 1966), un roman parabole habillé du costume historique, entreprenant aussi des problèmes existentiels et idéologiques contemporains de Selimović. C'est une transcription du vécu intérieur d'un intellectuel de Bosnie, un ecclésiastique mahométan, qui, par la mort soudaine de son frère assassiné par le pouvoir sans sentence ni jugement, est subitement arraché au monde intime de la méditation et transporté dans la réalité extra-monacale où règnent les lois brutales de la violence et du despotisme. Le derviche s'efforce d'abord de lutter contre cette réalité, non sans résultat d'ailleurs, allumant comme les héros de la *Peste* de Camus la révolte chez ses congénères endormis et sans volonté. Plus tard cependant il se soumet à ces lois, se muant, de victime qu'il était, en tortionnaire, essayant même de trouver des justifications morales à cette attitude. L'œuvre de Selimović peut être traitée diversement. La première lecture qui semble s'imposer, la situe dans la longue suite des romans européens qui traitent de la tragédie des intellectuels entraînés dans le piège du pouvoir. On peut également y voir un roman sur l'aliénation de l'individu par la religion. La problématique du roman de Selimović

[3] Sadkowski, W. Droga pisarska Andrzeja Kuśniewicza. — Argumenty. 10. 02. 1980.
[4] Willems, E. Acculturation. Dictionnaire de sociologie. Paris, 1970, p. 7.

est de fait et sans doute aucune problématique universelle, mais parce qu'elle a été située dans la concrétude de la vie quotidienne de la Bosnie, une province depuis des siècles secouée par des révolutions sociales et nationales sanglantes (sur le terrain de laquelle s'était noué le nœud gordien des différences nationales religieuses et culturelles), elle a acquis des dimensions spécifiques. Le processus d'aliénation de l'individu dans la société qui, orientant ses pensées vers Dieu, c'est-à-dire vers des valeurs absolues et abstraites le détache de la société, était lié, dans les conditions régnant en Bosnie, à un processus de profondes transformations culturelles. Il équivalait en effet à la rupture des liens de l'individu avec le système des valeurs indigènes, tribales, formées à longueur de millénaires, où les liens sacrés de fraternité — question la plus importante pour le déroulement des événements dans le roman *le Derviche et la mort* — avaient joué dans les Balkans un rôle primordial au profit de valeurs étrangères à la population slave indigène, importées avec le Coran et ses gardiens islamiques de l'extérieur. En situation conflictuelle, l'éthos de la confraternité est cependant apparu plus durable que le système des valeurs universelles et abstraites, telles que le bien de l'Eglise; sa violation s'accompagne dans le sentiment du derviche et de toute la collectivité du sens d'un tort et d'un outrage offensant la dignité personnelle du derviche et de toute la collectivité bosniaque: parce qu'en la personne de l'homme saint un outrage a été fait à la nation.

Le passage de l'intellectuel du côté du pouvoir, qui conduit le plus souvent dans la culture européenne à un changement de son statut existentiel consistant en ce que l'homme révolté se mue en un homme répressif qui étouffe la révolte au nom de raisons d'Etat signifie en outre, dans les conditions historiques de la Bosnie soumise à la Sublime Porte, l'établissement de liens entre l'intellectuel et un pouvoir étranger à la nation qui, depuis des années, lutte sans résultat pour sa liberté. Le poids de cette transformation est donc double; double également le poids de la responsabilité devant la nation qui continue de se révolter et de lutter, quoique sans but défini, perdue dans un monde qu'elle ne comprend pas. „Un géant sur des moignons. Bourreau de lui-même. Abondance sans orientation ni sens", telle est la Bosnie et tels sont ses habitants définis par un autre héros du roman, Hasan, personnification de la sagesse et de la folie de l'homme indépendant des centres du pouvoir, opposant toujours et partout aux raisons abstraites de l'histoire et de la religion les raisons de l'homme vivant, concret, vivant ici et maintenant. Pour le derviche, Hasan est comme son second moi caché et jamais réalisé. Hasan est une fontaine d'eau pure, le rêve de l'oiseau d'or du bonheur brodé de la main maternelle sur la moquette, la personnification de l'amour et de l'amitié. Mais cet homme aussi, que le derviche appelle être son ami, il le livrera à la mort quand il sera nécessaire. Hasan s'évadera, il est vrai, à ses bourreaux et le derviche n'évitera pas de toute façon le sort souvent réservé aux maîtres dans les sociétés despotiques: malgré ses actes de soumission fidèle, il sera étranglé dans une forteresse. La tentative d'associer dans la vie de l'individu les valeurs culturelles différentes qui coexistent dans la région, de l'islam avec les traditions de la communauté tribale et familiale, de l'intellectualisme raffiné avec la grinçante réalité de tous les jours de la Bosnie gouvernée par des caciques envoyés du dehors, se termine dans sa vie par une double tragédie. Dans le cas du derviche, c'est en effet non seulement la mort physique, c'est aussi la mort morale: la condamnation de Hasan était une sentence rendue contre lui-même, la mise à mort de son meilleur „moi", plus profond, non trompé par des raisons supérieures. L'unique être qui se penchera avec compassion sur son journal, témoignage des tourments psychiques qu'il a vécus, sera de nouveau Hasan. Parce que Hasan, lui-même un „métis" culturel (en tant que membre de la communauté bosniaque de naissance, de l'empire islamique par l'instruction et de la culture de l'Europe occidentale par

nostalgie de l'idéal), comprend mieux que quiconque les multiples enchevêtrements et dépendances de l'étranglé. C'est lui aussi qui ajoutera aux notes du défunt la phrase miséricordieuse: „Je ne savais pas qu'il était si malheureux. Paix à son âme tourmentée."[5]

En définitive, c'est Hasan „indomptable", épris de liberté, et non pas l'homme savant, le derviche, qui apparaîtra être la vraie personnification de la terre de Bosnie, l'expression de son idéal. C'est en effet un homme que n'ont su détacher d'elle ni la culture latino-méditerranéenne qui le fascinait depuis longtemps et dont la belle dame instruite de Doubrovnik est pour lui l'incarnation, ni les mirages du pouvoir et de la fortune étalés à ses yeux par les représentants de la Sublime Porte. La fidélité spontanée au pays où il est né et avec lequel il se sent lié par toutes les fibres de ses nerfs malgré l'instruction reçue qui lui permet de voir non seulement la grandeur de sa nation mais aussi sa misère, ne lui a pas permis de se déraciner et de perdre sa dignité humaine et personnelle.

Le bilan de l'acculturation ou, comme le dit la définition sociologique, le bilan des „transformation qui se produisent dans la civilisation de deux ou plusieurs groupes quand ils sont mis en contact direct et continu"[6], est fatal dans les deux livres présentés. Dans les *Zones* de Kuśniewicz elle mène à l'anéantissement de toute la société, dans le *Derviche et la mort* de Selimović, à la perte de l'individu. Le message enfermé dans le roman de Selimović dit clairement que, de toutes les raisons culturelles auxquelles nous avons affaire au contact avec les autres groupes ethniques et leurs mœurs, les plus importantes sont celles qui permettent de rester fidèles au sol natal car en lui, dans la vie dramatique de ses habitants, sont cachées des vérités plus profondes, plus adéquates à leur condition que les idées importées.

Les livres de Kuśniewicz, pas seulement les *Zones* mais aussi la *Leçon de langue morte* ou le *Roi des Deux-Siciles* (1970) ne conduisent pas à de telles conclusions. Cela est dû à l'orientation cosmopolite de leur auteur et aussi au statut existentiel de l'écrivain, diplomate et voyageur. Chez les deux créateurs cependant, les phénomènes de miscégénation et d'acculturation, en dépit de la fascination pour les différences qui enrichissent la vie, sont montrés comme une source de tensions incessantes et de tragédies.

Между ада и рая на приобщаването към културата. Два различни случая: митът за изгубения рай в „Зони" на Андрей Кушневич и реалността на ада в „Дервишът и смъртта" на Меша Селимович

Халина Яначек-Иваничкова

(Резюме)

Авторката разглежда два случая на съдбовни промени, настъпили сред съществували продължително време в рамките на една държава различни националности и култури.

Кушневич ни връща към времето преди Втората световна война, когато в градче с преобладаващо еврейско население, заобиколено от украински села, съседствуващо с полски чифлик и немска колония, многообразието на езици, религии, традиции не пречи на живота на едно пъстро човешко общество. Войната пръсва връстници, изживели заедно детство и юношество. Евреинът Сало се озовава в щата Кънектикът, в редиците на хитлеровата младеж германецът Конрад е станал убиец на стотици свои съграждани. Полският аристократ Густав

[5] Selimović, M. Derviš i smrt. Beograd, 1966.
[6] Willems, E. Op. cit., p. 8.

Остророг и украинският националист Евген емигрират. Единствен полският интелектуалец Богачевич се завръща в отечеството си, за да участвува в неговото преобразуване. Как да се обясни станалото? Защо живелите в мир са станали смъртни врагове? Как ще се живее занапред? Изходът явно е в реалното осъществяване на хуманните Ленинови принципи в политиката спрямо малцинствата.

„Дервишът и смъртта" не е външно съпоставяне на съдби, а пречупване на действителността през виждането на една личност. Смъртта на брат, убит от властите, откъсва мохамеданския свещенослужител от съзерцанията му и го сблъсква с жестоката действителност. Първата му реакция е да се бори с нея. Но постепенно той се примирява, а после се покорява на власт имущите. За разлика от него сънародникът му Хасан не разсъждава в абстрактни категории, а се бори и остава верен на своите.

И в двата романа трансформациите, протичащи сред разнородните етнически групи, поставени в пряк и продължителен контакт, са с фатален край. У Кушневич е унищожена цяла многонационална общност, у Селимович загива ярка личност. Изводът на Селимович е, че най-доброто е все пак да останеш верен на своите и да не възприемаш внесени отвън идеи. Кушневич при неговата космополитна ориентация не води читателя до такъв извод. Но и за двамата автори процесите на рязко и насилствено уеднаквяване на различни култури са показани като причина за непрекъснато напрежение и трагедии.

Между провансалската лирика и поезията на „сладостния нов стил“

Симеон Хаджикосев

Сицилийската поезия бележи началото на италианската литература. Както подсказва и наименованието, тя възниква и разцъфтява сред италианския Юг, в двора на Фридрих II (1194—1250), крал на Сицилия и Германия, император на Свещената римска империя на германската нация от 1220 г. Владетелят, който носи прозвището „от Швабия“, създава в Палермо кралски двор с културен блясък, съперничещ на най-големите духовни центрове на тогавашна Европа — Болоня и Париж. Той се заобикаля с философи, учени и поети, чиято дейност насърчава, и сам дава пример на просветен владетел, като съчинява трактат за лова със соколи на латински и четири стихотворения на волгаре, простонародния език на епохата.

Така в императорския двор на Фридрих II в Палермо след 1220 г. се оформя сицилийската поетическа школа, просъществувала около половин столетие. След смъртта на императора значението на Палермо като културен център бързо запада, като на преден план излиза Неапол, където Фридрих II основава университет през 1224 г. Сицилийската школа престава да съществува след 1266 г., когато загива наследникът на Фридрих II Манфред и се слага край на Швабската династия в Италия. Мнозина изследователи са склонни да приписват на Манфред заслугата за разпространението на сицилийската поезия в Централна и Северна Италия, тъй като и той е бил поет и по време на неколкогодишния си плен в Болоня несъмнено е бил във връзка с тамошните културни среди. Едва ли е случайност, че първият голям италиански поет, учителят на Данте Гуидо Гуиницели, е от Болоня и може би е познавал лично намиращия се в почетен плен швабски император.

Самото наименование „сицилийска школа“ води началото си още от Данте, който в своя латински трактат „За народното красноречие“ назовава „сицилийска“ цялата италианска поезия, създадена преди тосканската, към която принадлежи и самият той. Именно там Данте пише, че „мнозина местни поети създаваха стихове в приповдигнат тон. . ., така че всичко онова, което по тяхно време сътворяваха най-добрите измежду италианците, се появяваше най-напред в дворците на такива господари, а поради това, че седалище на двора беше Сицилия, стана така, че всичко поетическо, създадено най-напред от нас, беше наречено сицилийско“[1].

На Данте дължим и първото определение на „знаменития волгаре“ (лат. vulgare illustre), отнесено към сицилийската поезия: „Hoc autem vulgare quod

[1] La nuova enciclopedia della letteratura Garzanti. Roma, 1985, p. 904.

illustre, cardinale, aulicum esse et curiale ostensum est“[2] [Тъкмо защото е знаменит и главен, волгаре, се изявява като изискан и дворцов език]. Пак в „За народното красноречие“ Данте употребява израза lingua aulica в смисъл на „изискан език“.

В двора на Фридрих II се създава придворна интелигенция от нов тип, който е доста по-различен от интелигенцията във владетелските дворове в Прованс, Каталония, Кастилия, Галисия и Португалия. Водещи фигури в т. нар. magna curia (велик двор) на Фридрих II са юристите — съдии и нотариуси, които са висши чиновници в канцеларията на императора, специалисти по риторика и т. нар. ars dictandi, чиято образованост е била пряко свързана с късnолатинската. Както вярно посочва Хуго Фридрих в капиталното си изследване върху италианската поезия, латинският глагол dictare е бил използуван като синоним на scribere и най-сетне dictare е могъл да означава и, пиша стихове'[3].

В княжеските дворове, където се е създавала и разпространявала провансалската лирика, културната функция на трубадурите и жонгльорите е била много по-определена и еднозначна и се е свеждала до формулата trobar e cantar (да съчиняваш и да пееш). Следователно трубадурите са били почти изключително поети, докато сицилийската интелигенция е изпълнявала много по-широки служебни и културни функции, една от които е била и тази на придворни поети. Съвършено прави са изследователите, които свързват възникването на този нов тип интелигенция с възхода на градските комуни в Италия през XIII в. В статията си „Интелектуалците и волгаре“ Джулиано Прокачи правилно оценява междинното място на тази нова прослойка в италианското общество от онова време: „Италианският интелектуалец от епохата на комуните е в общи черти с двойствена природа и двойствена функция. От една страна, той е „ограничен“ представител на комуналната и градската цивилизация, от друга страна, е член на една каста, която — извън градската управа — постепенно образува нещо като нова аристокрация. Той се намира, така да се каже, на пресечната точка на две окръжности, която обединява отвъд всички граници учените и избраните духове и всички съставки на определена общност.“[4]

Интелектуалци от този нов „комунален“ тип са двама от най-изтъкнатите представителите на сицилийската школа — Пиер дела Виня (името му се споменава и като деле Винйе) и Якопо да Лентино (да Лентини), когото Данте споменава в XXIV песен от „Чистилище“ като Нотариуса. Представителите на интелектуалния кръг около Фридрих II са били изключително образовани хора, подготвени в най-прочутите тогавашни университети. Пиер дела Виня, който е бил главен нотариус и логотет на империята, завършил право в университета в Болоня, Микеле Ското (т. е. Шотландеца) е учил в Париж, Оксфорд, Болоня и Толедо, а Маестро Теодоро и по-късно Стефано да Месина (най-вероятно е той да е идентичен с поета Стефано Протонотаре) осъществяват връзките с гръцката и арабската култура.

Макар че като поет Данте е твърде малко задължен на сицилийците, силно бие на очи типологичното сходство между него и представителите на magna curia като нов тип интелектуалци, за който говори Дж. Прокачи. Данте, за когото се предполага, че е учил известно време в Болоня, е много по-близък като тип творец с многостранни интереси до Пиер дела Виня, отколкото до провансалските трубадури. С тази вътрешнопсихологическа близост можем да си обясним и големия интерес, който той проявява към съдбата на логотета на Фридрих II.

[2] Dante, A. De vulgari eloquentia, I, XIX, 1.
[3] Friedrich, H. Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt am Main, 1964, p. 21.
[4] Procacci, G. Storia degli italiani. V. 1. Bari, Laterza, 1972, p. 59.

Единствените сицилийци, които са споменати в „Божествена комедия", са Пиер дела Виня и Якопо да Лентино. Но докато Да Лентино е споменат полупрезрително в разказа на Бонаджунта да Лука като Нотариуса[5], на Дела Виня са посветени 108 стиха от XIII песен на „Ад", чийто общ обем е 151 стиха. Данте поставя сицилийския поет и държавник в гората на самоубийците, изхождайки от сведенията за внезапното му изпадане в немилост и задържането му в затвора в Кремона през 1249 г. Според непотвърдени слухове Пиер дела Виня се самоубил няколко месеца по-късно в един от градовете на Тоскана. Явно съдбата му е развълнувала автора на „Божествена комедия", щом като той си е поставил за цел да очисти името на логотета от недостойни подозрения. Впрочем ето каква е изповедта на Дантевия Пиер дела Виня:

„Ти тъй сладко ободри ме,
че няма да мълча за своя грях,
затуй да поговоря остави ме.
На Фридрих двата ключа аз държах,
отключвах и заключвах му сърцето
и със такава нежност ги въртях,
че всекиму към тях наложих вето,
и толкова бях в службата си строг,
че всичко — здраве, сън — ми бе отнето.
Не снемаше от царския чертог
държанката очите си лъстиви;
тя — дворцова отрова и порок,
към мен насъска всички завистливи;
и Август бе така възпламенен,
че почестите станаха горчиви.
Към всички справедлив, освен към мен,
смърт предпочете пред слуха позорен
духът ми, в гордостта си наранен."[6]

Това е един от популярните епизоди на Дантевата поема, който често се споменава от изследователите във връзка с възхождащото към античните метаморфози хрумване на поета да представи сицилиеца, превърнат в дърво след смъртта му. Тъкмо поради това поетът го назовава перифрастично „стволът", а в терцината, следваща последната от цитираните, Пиер дела Виня се заклева „в новия си корен", че никога не е изменял на краля. Данте проявява интерес към него като държавник, а не като поет, интересува го преди всичко трагичната му участ, но така или иначе Пиер дела Виня е единственият представител на сицилийската школа, комуто е отделено толкова значително място в „Комедията".

Парадоксално на пръв поглед първата поетическа школа възниква в италианския Юг, в Сицилия, където провансалската традиция е оказала най-слабо въздействие. Известно е, че трубадури са пребивавали в княжески дворове в Пиемонт и в Централна Италия. Има свидетелства, че там са били Рембаут де Вакейрас и Уго де Сент Сирк. Италианските трубадури Сордело да Гойто, Ланфранко Сигала и Бонифачо Калво (Плешивия) са писали на провансалски и са се приобщили към космополитичната общност на окситанските поети от XIII в. Особено интересна е биографията на Сордело да Гойто (умрял 1269 г.), който е бил придворен поет на Рикардо ди Сан Бонифачо във Верона и на Ецелино да Романо в Тревизо. След краткотрайно пребиваване

[5] Алигиери, Д. Чистилище. —В: Алигиери, Д. Божествена комедия. С., 1975, XXIV, с. 57.
[6] Алигиери, Д. Ад. —В: Алигиери, Д. Божествена комедия, с. 70.

в Прованс, във Франция и Испания Сордело се установява в двора на Раймон Беренгарий IV в Прованс за повече от 30 години (1233—1265). Данте му посвещава похвални думи още в трактата „За народното красноречие“, които дават храна на все още недоказаното предположение, че Сордело е писал не само на провансалски, но и на волгаре.

Италианският трубадур е въведен от Данте и сред персонажите на „Божествена комедия“. Той се появява в три песни от „Чистилище“ (VI—VIII), където придружава Данте и Вергилий, и се самоидентифицира като земляк на древния поет. Уважението на Данте към Сордело проличава по начина, по който е въведен неговият образ в шеста песен на „Чистилище“:

Пристигнахме. Как гордо и безстрастно,
о дух ломбардски, ти стоеше там,
следейки ни лениво, ала властно!
Той продължаваше да бъде ням;
остави ни да минем, но извърна —
като отдъхващ лъв — очи насам[7].

Едва когато чува отговора на Вергилий, че е от Мантуа, Сордело се оживява:

и скочи в миг духът,
и викна с пламенност необуздана:
„Аз, мантуанецо, съм твой земляк —
Сордело!“ — и в прегръдка го обхвана[8].

Първата забележителна заслуга на сицилийските поети е, че започват да употребяват народния език в поезията. Съвременните изследователи са склонни да обяснят този факт с това, че провансалският език е бил по-близък до северно- и средноиталианските диалекти за разлика от сицилийския волгаре. Ето как мотивира това разбиране Анджело Монтеверди в студията си „Исторически архетипове на простонародната литература“: „В края на краищата италианците се научили да пишат стихове на простонароден език, но не са употребявали собствения си език, а чужд. Но това се е случило на север, където този език е бил научаван и разбиран по-лесно, където живите връзки с ония, които са го говорили (и писали), са били по-чести и по-продължителни. Но в италианския Юг, където провансалските трубадури не са достигнали (или са пристигали рядко и мимолетно), където връзките с Прованс са били слаби, където провансалският език, толкова различен от местните говори, не е бил разбиран лесно, но където в блестящия двор на император Фридрих славата на трубадурското изкуство, от което се възхищавали, е голяма, подражателите, които не липсват и не могат да липсват, са се вкопчили в майчиния език.“[9]

Днес е много трудно да се съди със сигурност за качествата на литературния сицилийски език, доколкото стиховете на придворните поети на Фридрих II са съхранени по един тоскански препис от края на XIII в. (Codex Vaticanus 3793), силно повлиян от тосканската езикова норма. Интересен, макар и подчертано филологически проблем, който ще засегнем по-бегло нататък, е влиянието на провансалския език върху сицилийския волгаре чрез поезията. Няма съмнение обаче, че сицилийците са се стремили към общолитературен език

---

[7] Пак там, с. 180.
[8] Пак там.
[9] Monteverdi, A. Studi e saggi sulla letteratura italiana nel primi secoli. Milano—Napoli, 1954, 6—7.

и едва ли е случайност, че в „За народното красноречие“ Данте определя качествата на „знаменития волгаре“ именно въз основа на техния опит.

Друга новаторска черта на сицилийската школа, възприета и от тосканските поети, е ограничаването на разностранната проблематика на провансалската лирика единствено в любовната тема. Изследователите са склонни да обясняват това ограничаване с твърде условния характер на придворната поезия в Палермо, възприемана само като разновидност на ars dictandi. За разлика от амбивалентното отношение към любовта у провансалците, намерило израз и в характерното противопоставяне fin' amors — fol amors (буквално „изящна“ и „безумна“ любов), сицилийските поети се ориентират само към „изящната“ любов (amor gentile), която възприемат от тях и тосканските поети от края на XIII в. Свидетелство за посредническата роля на сицилийците между провансалските трубадури и тосканските „стилновисти“ е заглавието на една канцона, приписвана на крал Манфред: „Donna, lo fino amore“ („Донна, изящната любов“). Поетът се придържа към провансалската формула за fin' amors, но провансалското обръщение към любимата — midons, породило толкова противоречия у изследователите, вече е заменено с donna (или madonna), както ще го срещаме у поетите от Тоскана.

Нов момент в поезията на сицилийците в сравнение с провансалските трубадури е интелектуализирането на любовното страдание. Следвайки една антична традиция, която възхожда към Сафо, у трубадурите страданието от любов обикновено е представено като физиологическо неразположение, като болест, която може да доведе до смърт. У Джакомо да Лентино, най-даровития поет на сицилийската школа, вече се появяват поетическите сентенции, които се срещат така често у „стилновистите“: „Chi ben ama ripaira in delore“ (Който обича истински, пребивава в печал).

Велика заслуга на сицилийската школа не само пред италианската, но и пред цялата европейска поезия е създаването на сонетната форма, която е непозната за провансалската лирика. Водещите лирически жанрове в нея са седемсричната *канцона* и деветсричният *сонет*. Канцоната безспорно е подсказана на сицилийците от провансалската canso (песен), но пред сложната форма на coblas unissonans (еднозвучна строфа, т. е. строфи с една-единствена рима, преминаваща през цялата творба) те предпочитат coblas singulars, т. е. разнозвучни строфи, тъй като, както вярно посочва Х. Фридрих, римните възможности в италианския волгаре са били много по-скромни в сравнение с провансалския.

Няма изрични сведения кой е създателят на сонета, но като се има предвид, че от епохата на Фридрих II са достигнали тридесет сонета, 25 от които са излезли изпод перото на Якопо да Лентино, може би не са лишени от основание предположенията, че тъкмо той е създателят на новата форма. Макар че наименованието „сонет“ се среща по-късно у тосканците и е безспорно навеяно от провансалското sonet, означаващо „песен“, у Да Лентино вече се среща класическата римна схема на този жанр — abab, abab, cde, cde. Без да засягаме твърде сложния въпрос за произхода на сонета, нека припомним само най-вероятното предположение, че той е резултат от сливането на осемсричното сицилийско *страмбото* и шестсричното *сторнело*.

Много по-интересно с оглед на интересуващата ни тема би било да цитираме един сонет на Якопо да Лентино, с което бихме отговорили и на въпроса, защо Данте се отзовава така пренебрежително за Нотариуса в „Чистилище“. Няма съмнение, че сицилийският поет не е бил сред учителите на великия флорентинец, защото любовната тема е била изведена на значително по-голяма висота в поезията на Гуидо Гуиницели. Но сонетът, който ще цитираме, е интересен с доразвиването на една възможност, която е само загатната

в провансалската лирика и се разширява като морално-етичен и философски проблем на нова степен едва в поезията на „стилновистите“. Става дума за риска при одухотворяването на любимата жена да се стигне до границата, отвъд която теологичната мисъл съзира ерес.

Io m'agio posto in core a Dio servire
com'io potesse gire in paradiso;
al santo loco c'agio audito dire
si mantiene sollazo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi vorïa gire,
quella c,a blonda testa e claro viso,
chè sanza lei non porzeria gaudire,
estando de la mia donna diviso.

Ma non lo dico a tale intendimento
perch'io pecato ci volesse fare,
se non veder lo suo bel portamento,

e lo bel viso e'l morbido sguardare;
ché lo mi teria in gran consolamento
vegiendo la mia donna in ghiora stare.

Бях решил в сърцето си да служа на Бог,
за да мога да пребивавам в рая,
в светата обител, където — чувал съм да казват,
всичко е развлечение, игра и смях.

Но без моята любима не мога там да пребивавам,
оная, с русата глава и светлия взор;
без нея не бих могъл да се наслаждавам,
бидейки разделен от любимата си.

Ала не го казвам с такова намерение,
защото ще сторя грях,
ако не видя хубавата ѝ походка,

красивото лице и наскърбения взор,
и голямо утешение би било за мене
да виждам как любимата ми сияе в слава.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Проникновено е наблюдението на Х. Фридрих във връзка с този сонет: „В подобни възвисявания при одухотворяването на жената лежат възможности за ерес. Изглежда, сицилийците, пак в съгласие с трубадурите, са почувствували това. Пример е една игрословица на Якопо да Лентино, който само достига до границите на ереста, но е възможно също така тя да е мисъл из „Amores“ на Овидий, която да пасва и на християнските представи по образеца на трубадурите.“[10] (Мисълта на Овидий, която Х. Фридрих има предвид, гласи: „Без тебе не мога да бъда в небесата. . .“[11]

Въпросният религиозен конфликт, до който се доближава Якопо да Лентино, се разрешава на философско-теологично равнище от „стилновистите“,

[10] Friedrich, H. Цит. съч., с. 38.

[11] Ovidius. Amores, 11, 16. 14. Тук опираме до един твърде сложен и неведнократно разискван във връзка с произхода на „куртоазната любов“ въпрос — за въздействието на римската поезия върху провансалската и новоевропейската. Съществува т. нар. класическолатинска теория, поддържана главно от немските учени В. Шрьодер и Д. Шелудко, които откриват у трубадурите многобройни зааемки от Овидий. Така например Ст. Стронски е засвидетелствувал само у Фолкет де Марсиля петнадесетина цитати от римския поет. Френският изследовател Анри-Ирене Мару цитира в книгата си „Трубадурите“ следния стих от трубадура Ригаут де Барбезийо: "Ou'Ovidis diz el libre que no men" [Че Овидий казва в книгата си, която не лъже]. Проблемът е обаче твърде сложен и все още неразрешен.

които излизат от ангелизацията на любимата жена, преди да постановят, че не е грешно тя да бъде обичана.

И последната отличителна черта на сицилийската школа, която я прави принципно ново явление в сравнение с провансалската лирика, е свързана с обстоятелството, че с въвеждането на сонета като нова жанрова форма се разрушава синкретичният характер на цялата предходна поезия. Сонетът става вече изключително текст, който не е свързан с музикалната интерпретация, както при провансалците. При трубадурите формулата на поетическото творчество е ясна и категорична: trobar e cantar (да съчиняваш и да пееш), като пеенето се е разбирало в съвсем пряк, а не метафоричен смисъл на думата. Стихотворението е получавало своето естетическо битие само чрез акта на изпълнението под музикален съпровод и в това е генетическото родство на провансалската лирика с античния мелос. Докато при немските минезингери, при каталонските и кастилските хуглари, при галисийско-португалските жугрaиш и италианските джулари това положение се запазва, изглежда, сицилийските учени-поети са били първите, при които поетическият текст се откъсва от привичния изпълнителски синкретизъм и получава ново естетическо битие.

Сицилийците предшествуват представителите на „сладостния нов стил“ и с още нещо — важното място, което получава Амур в тяхната поезия като посредник между влюбения и любимата жена. В техните стихове жената твърде често е представена като служителка на Амур, а мъжът е воин на бога на любовта. (У Овидий любовта е сравнена с военна служба — militia. В неговите любовни оди се среща стихът: „Militat omnis amans, et habet sua castra cupido“[12] [Всеки любовник воюва, а Купидон има свой укрепен лагер].

Представителите на сицилийската школа си задават въпроса, къде пребивава Амур, и достигат до заключението, че по всяка вероятност той е в сърцето, но се пробужда чрез очите, които още в диалозите на Платон са окачествени като „най-благородното сетиво“ („Тимей“). Този мотив преминава от сицилийската школа у представителите на „сладостния нов стил“, както свидетелствува началото на Дантевия сонет из XX глава на „Нов живот“:

Ne li occi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira...
[В очите си любимата носи Амур,
а той облагородява всичко, което тя погледне...]

Ангелизацията на любимата жена, започнала у Якопо да Лентино с предпазливото желание тя да го придружава в рая, е продължение на мотиви, които се появяват у късните трубадури от класическата епоха, съвременници на сицилийските поети. Единодушно е мнението на изследователите, че Гилйем де Монтанягол е един от предшествениците на dolce stil novo чрез образа на „озаряващата любов“ и с поетическата формула d'amor mou castiatz, която всъщност е точна перифраза на мисълта, изказана още от теоретика на куртоазната любов Андреа Капелан в „De amore“ — „от любовта иде целомъдрие“. Знаменитата канцона „Не всичко са казали първите трубадури“ е един от последните изблици на творческа мощ от класическата епоха на провансалската лирика. В края на втората кобла (строфа) Монтанягол изрича дръзновени слова, достойни за творческия гений на Данте:

que s'om trobat non aques trobaria.
[и ако не са открили (съчинили), аз ще открия (съчиня).]

[12] Пак там, I, 9, 1.

В следващата кобла водещи са два мотива — за любовта като извор на вдъхновение и за любимата като райско творение, което няма нищо общо със земята:

Be-m platz qu'ieuquan chan pes la gran honor, que-m ven d'amor. e-n fassa ricx essays. quar ta recep non chan e ma lauzor. que a la flor. de la beutat que nays. pero be-us dic que mielhs creire deuria. que sa beutatz desus del cel partis. que tan sembla obra de paradis qu'a penas par terrenals sa conhdia.

[Харесва ми да пея,/ когато си помисля за високата чест,/ що ми иде от любовта,/ като ми дава щедри доказателства,/ защото такава е оная, която приема моята песен и похвалата ми./ Тя притежава цвета на раждащата се красота,/ но казвам ви, по-добре е да вярвам,/ че красотата е дошла от небето — / толкова прилича на небесно творение, че чарът ѝ почти не е земен.]

Като върхна точка в развитието на т. нар. стилновистка поезия Данте се изявява и като отличен познавач на провансалската лирика. Никъде обаче в неговите трактати („За народното красноречие", „Трапеза"), нито в „Божествена комедия" не се споменава името на Гилйем де Монтанягол. От това не може да се направи категорично заключение, че Данте не е познавал творбите на провансалския трубадур, но по-вероятно е предположението, че тъкмо чрез посредничеството на Якопо да Лентино и останалите сицилийски поети Монтанягол е оказал въздействие върху създателя на тосканската школа Гуидо Гуиницели, когото Данте величае като свой учител в „Комедията".

Още в „История на италианската литература" (1870) Франческо де Санктис определя Чиело д'Алкамо (у него — Чуло) като първи представител на сицилийската школа. Освен споменатите Пиер дела Виня и Якопо да Лентино (Лентини) към нея принадлежат и приближените на император Фридрих II Якопо Мостачи, Риналдо д'Акуино, Джакомино Пулиезе, Якопо д'Акуино, а също така юристите Стефано Протонотаро, Гуидо и Одо деле Колоне. Всъщност Чиело д'Алкамо е представител на групата на джуларите (жонгльори, хуглари), които съвременното литературознание разглежда като самостоятелна група, доколкото те са традиционалисти в значителна мяра. Към сицилийската школа се отнасят и коронованите особи, макар съхраненото от тях да е съвсем незначително по обем: Фридрих II, синовете му Манфред и Енцо, тъстът му Жан дьо Бриен и др.

Сравнително по-частен филологически въпрос е влиянието на провансалския език върху сицилийската поезия. Неговото изучаване е затруднено от обстоятелството, че с изключение на някои творби на крал Енцо и на Стефано Протонотарио сицилийската поезия е съхранена в по-късни тоскански преписи, в които е отразена нормата на тосканския волгаре.

В студията си „Фридрих II и историческото значение на италианската поезия" немският изследовател В. Теодор Елверт изказва предположението, че инициативата за създаване на поезия на говоримия сицилийски диалект принадлежи на самия император[13].

Внимателният анализ на изследователи като В. Т. Елверт, Х. Шпанке, Г. Баер, А. Скиафини и др. показва, че поезията на сицилийците изобилствува с латинизми и провенцализми, което е съвсем естествено при раждането на нов литературен език. Спирайки се на общите принципи на взаимодействието между провансалската и сицилийската поезия, Г. Баер отбелязва справедливо в дисертацията си: „В най-редките случаи се касае за директен превод или

[13] Elwert, W. T. Federico II e l'importanca storica della poesia lirica italiana. —In: Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen. Wiesbaden, 1970.

подражание, но то се проявява само като тематично влияние или в начина на представяне."[14]

На предприетото от нас равнище на изследване би било неуместно да се спираме подробно върху влиянието на провансалски на фонемно, флексивно и синтактично равнище или на интересния въпрос за т. нар. псевдопровенцализми. Затова ще дам само няколко примера за провенцализми като илюстрация на посоченото влияние. За провенцализми се смятат и италиански думи, употребявани обаче не в присъщия им във волгаре смисъл, като: amoroso — 'мил, любезен', а не 'влюбен'; pure — в смисъл 'само' и др. За провенцализми са смятани и съществителните на *-anza* и *-enza*, както свидетелствува следното двустишие от Якопо да Лентино:

senza misfatto no' m' dovea punire
né far part*enza* de la nostra am*anza*.
[Без вина не бива да се самонаказвам,
нито да се разделям с любовта си.]

Всички изследователи на проблема са единодушни в твърдението за съзнанието на поетите от сицилийската школа за стилистичната оригиналност на утвърждавания от тях лирически модел. Затова не мога да не приема и по-широкото обобщение на А. Скиафини: „Не подражание, а стремеж към висока цел, към творение, като са търсели постигането на идеала с други средства, боравейки с нова материя — италианския волгаре. Така те оставиха далече зад себе си простодушните римоплети, които са ги предшествували, и учените поети от Северна Италия. Който е искал да създава поезия, е трябвало да осъзнава факта, че се налага да следва идеал, да се подчинява на дисциплина и да си създаде стил. Така по дирите им тръгнаха Гуитоне, поетите от Пиза и Лука, двамата Гуидо, Данте и вторият аретинец Петрарка, проникнати от култа към формата, някои от тях — с нови понятия. Но първите, които прокараха пътя, са сицилийците и това е тяхното почетно звание."[15]

Макар че поетите от сицилийската школа не надхвърлят историческото си значение в рамките на италианската литература, като посредници между провансалската лирика и творчеството на поетите от „сладостния нов стил", чийто най-бележит представител е Данте, поет от световна величина, те заемат почетно място и в историята на европейската поезия като своеобразни предшественици на предренесансовите настроения от епохата на треченто (Ранния италиански ренесанс).

Entre la poésie lyrique provençale et la poésie du „Dolce stil novo"

Simeon Hadjikossev

(Résumé)

L'article est consacré à un problème qui n'est pas élaboré jusqu'à présent par l'histoire et la théorie de la littérature bulgare — le rôle de l'école poétique sicilienne qui sert de médiateur entre la poésie lyrique provençale et la poésie du „dolce stil novo", ainsi nommé (2e moitié du XIIIe siècle).

---

[14] Zur sprachlichen Einwirkung des altprovenzalischen Troubadourdichtung auf die Kunstsprache der frühen italienischen Lyriker. Diss. Zürich, 1939, p. 167.

[15] Schiaffini, A. Momenti di storia della lingua italiana. Bari, 1949, p. 12.

Les observations de l'auteur mettent en évidence certaines similitudes et différences entre les troubadours provençaux et les poètes siciliens, permettant d'envisager ces derniers comme prédécesseurs des représentants du „dolce stil novo".

Les poètes de l'école sicilienne sont les premiers en Italie qui commencent à créer en langue populaire de l'époque-„vulgare illustre", ainsi appelé, en suivant l'exemple des troubadours écrivant en provençal. Les poètes siciliens acceptent aussi des troubadours le sujet d'amour, mais chez eux il s'avère unique, tandis que dans la poésie lyrique provençale existe un cercle plus élargi de sujets.

Les poètes siciliens sont des intellectuels d'un type nouveau (magistrats, juristes), tandis que les troubadours sont presque uniquement des chanteurs auprès des cours des aristocrats de mécène. Le jeune Dante appartient aussi à ce type nouveau d'intellectuels et cela explique son intérêt, marqué par lui dans „la Divine Comédie", à l'égard de Pier della Vigna et Sordello da Gojto.

Une nouvelle étape de la poésie sicilienne représente la destruction du syncrétisme caractérisantI la poésie lyrique des troubadours. Les vers des poètes du cercle autour de l'empereur Frédéric Is sont déjà des vers à lire et non pour être intreprétés en public comme des chansons. Chez les Siciliens-s'approfondit le motif de l'angélisation de l'aimée, apparu chez les troubadours tardifs (Montanha . gol), qui devient central dans la poésie du jeune Dante et chez les représentants du „dolce stil novo" Tout cela explique pourquoi la poésie de l'école sicilienne a une signification non pas seulement nationale mais aussi européenne.

Българската литература в полската критическа мисъл

Йоланта Суйецка (Варшава)

Основна задача на статията е да се очертае картината на българската литература въз основа на особен род текстове, които биха могли да се интерпретират като своеобразен документ за рецепция („документ на прочит“[1]). Това са преди всичко критически, историколитературни и теоретизиращи оценки[2].

Подобен анализ засяга начините за прочит на българската литература от страна на „познавачите“[3], т. е. от критиците и теоретиците на литературата, а това ще позволи да се разкрие способът на осмисляне на българската литература, както и да се представят общите норми, определящи литературния вкус на полската култура.

На критична интерпретация са подложени текстове от края на XIX в. до 70-те години на XX в.[4] Малкото преводи и документи за възприемането на българската литература от края на XIX в. до 1945 г. определят и трактовката на този период от историята на перцепцията на българската литература в Полша. Главните интерпретационни усилия са насочени към годините след Втората световна война, въпреки че преходният период спомага за създаването на необходимата историческа перспектива.

Историята на възприемането на българската литература в Полша започва в края на XIX в., когато в превод на Хелена Соподжко се появява романът на класика на българската литература Ив. Вазов „Под игото“[5]. Преводачката помества в изданието обширен предговор, в който освен биографични данни за Вазов проследява и генезиса на произведението, старае се също да изясни и популярността му в България.

Преди появата на романа на Вазов на полския книжен пазар информации за България и нейната култура достигат до полския читател посредством Ру-

[1] Този термин употребявам в основното му значение, вж. Słownik Języka Polskiego. Pod. red. M. Szymczaka. T. 2. Warszawa, 1978, p. 634.

[2] Не става дума за теоретизиращи текстове sensu stricto (такива не намерих), а за критически и историколитературни изследвания, в които теоретичнолитературната рефлексия заема доста важно място; такива статии са напр.: M a d a n y, E. Literatura bułgarska w Polsce po II wojnie światowej. —In: Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Wrocław, 1971; W i e r z b i c k a, K. Bułgarska literatura o tematyce II wojny światowej i jej recepcja w Polsce. — In: Literatury słowiańskie o drugiej wojnie światowej. T 2. Wrocław, 1973.

[3] Тази категория заимствувам от: S ł a w i ń s k i, J. O. dzisiejszych normach czytania. — Teksty, 1974, № 3.

[4] В случая имам предвид преди всичко книги, които са издадени в Полша през периода от 1895 г. до края на 70-те години на XX в. Поради малкия обем на статията не се занимавам с анализ на качеството на преводите. Тази тема заслужава отделни изследвания.

[5] W a z o w, I. Pod Jarzmem. T. 1—2. Kraków, 1895—1896.

сия. След освобождението на България от многовековното турско иго на страниците на полската преса[6] се появяват кратки информации, засягащи историята и българската литература. Представата за българската литература в Полша от този период се оформя въз основа на няколко имена — Иван Вазов, Пенчо Славейков, Константин Величков, Стоян Михайловски. Така че за истинско начало на възприемането на българската литература в Полша може да се смята издаването и на романа „Под игото".

Историята на читателското и критическото мнение за българската литература може да се раздели на два основни периода. *Първият период* обхваща времето от 1895 г. (от датата на издаването на „Под игото") до края на 40-те години. *Вторият период* започва от 1949 г.[7] и продължава до наши дни. Той може да бъде разделен на два ясно очертани подпериода:

а) от 1949 до 1956 г.;

б) от 1956 г. насам.

Началната дата на контактите между българската и полската литература (1895 г.) не подлежи на верификация. Този най-дълъг в историята на рецепцията период обхваща модернизма, литературата между двете световни войни и няколко години след Втората световна война. Основна негова характеристика е случайният подбор при превеждането и даването на информация и оценки за българската литература (с малки изключения)[8]. Приетата от мен граница (1949 г.) на първия период може обаче да предизвика известни възражения. Други изследователи приемат 1945 г. за начало на нов етап в историята на възприемането на българската литература в Полша[9]. Краят на Втората световна война е наистина граница в историята на полската литература, но по отношение на рецепцията на българската литература 1945 г. не може да бъде разграничителна дата. Четирите следвоенни години (1945—1949) не внасят съществена промяна във възприемането на българската литература по отношение на предшествуващите. Това е по-скоро преходен етап, през който могат да се забележат наченките на бъдещите промени. Според мен 1949 г. е преломна между двата периода на рецепция най-вече защото тогава се провежда Шчечинският конгрес на полските писатели, на който се определят принципите на социалистическия реализъм в полската литература. Шчечинската програма оказва влияние не само върху полската литературна продукция, но и върху подбора на преводните произведения.

Периодът от 1949 г. насам се отличава от предишния преди всичко с институционализиране на съвместната работа между нашите издатели и преводачи въз основа на взаимни договори.

По-нататъшните разсъждения се базират именно на тази периодизация.

Първият период в историята на възприемане на българската литература се характеризира с неголям брой преводни издания. Малко повече преводи се появяват в различни списания. Това са преди всичко списания за специалисти, достигащи до ограничен кръг възприемателИ[10]. Информациите за отдел-

[6] Става дума главно за кратки пояснения, които се появяват от време на време през последното десетилетие на XIX в. в такива списания като: „Niwa", „Kraj", „Przegląd Powszechny".

[7] Тази дата е свързана с I конгрес на Съюза на полските писатели в Шчечин.

[8] Изключение представляват напр. статиите на: Gołąbek, J. Ch. Botew, Bułgarski poeta wolności. — Zdrój, 1947, No 4, p. 6; Grzegorzewski, J. Penczo Sławejkow. — Świat Słowiański, 1912, т. 2, 578—586.

[9] Напр.: Gałązka, W. Literatura bułgarska w XXX-leciu PRL. — Zeszyty Naukowe UJ. Prace Językoznawcze, 1977; Jaroszewicz-Kleindienst, B. Recepcja twórczości Ch. Botewa w Polsce. —In: Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Wrocław, 1971; Wierzbicka, K. Recepcja twórczości P. Sławejkowa w Polsce. — Пак там.

[10] По-обширни статии се появяват само в специализирани списания (напр.: „Świat Słowiański"); в списания, предназначени за по-широка читателска публика, се поместват само кратки информации.

ните автори, както и редките опити за синтетичен поглед върху характера на българската литература не надхвърлят общите данни и свидетелствуват за фрагментарно познаване на проблемите[11]. Най-лансираният писател е Иван Вазов. Негови произведения се публикуват не само в списания, някои от тях се появяват и като отделни книги[12]. Никой друг български автор не е превеждан толкова много през този период. Освен от Вазов българската литература се представя и от Петко Тодоров, Пенчо Славейков, Стоян Михайловски, Константин Величков и Христо Ботев. Единствено произведенията на Петко Тодоров са издадени като отделна книга[13], останалите автори се публикуват в списания. С по няколко произведения са познати Йордан Йовков, Елин Пелин, Елисавета Багряна и Дора Габе. През периода след немската окупация (до края на 1948 г.) преведените произведения на български писатели (с едно изключение)[14] се публикуват в пресата. В повечето случаи това са преводи, препечатани от 20-те и 30-те години. Освен творбите на споменатите вече автори картината на българската литература в Полша се обогатява от няколко произведения на Пейо Яворов, Ангел Каралийчев, Алеко Константинов[15] и Георги Караславов.

Всичко това води до изграждането на едностранчива и фрагментарна представа за българската литература в Полша. Фрагментарността се основава не само на малкото количество преводи[16], но и на изтъкването само на някои черти на литературата на българите. Всяка литература в сложния процес на прочит разкрива само този смисъл и прави достъпна само тази сфера на богатата си структура, които са търсени и които отговарят на вътрешната интелектуална специфика на читателя[17]. Богатството на артистичното послание, неговата универсална вместимост и неопределената му структура определят възможността за предаване на различни ценности и за задоволяване на различни мотивации. Анализът на критическите текстове от епохата показва, че асимилационните възможности на полската литературна култура не са използувани докрай от „познавачите". Имплицираният от произведения на българската литература хоризонт на очакването[18] се разминава значително с експлицитния хоризонт на очакването. Това се получава преди всичко по вина на „познавачите". Те подбират такива произведения, които според тях биха предизвикали най-голям интерес на полска почва.

Българските творци, които не са представени в Полша с отделно издание, не добиват в очите на полската критика самостоятелно съществуване. Всеки от тях съществува единствено чрез сравнени с канона на българската литература, формиран чрез произведенията на Вазов и Тодоров.

---

[11] Напр. T a u-G a m a (T. S. Grabowski). Z literatury biułgarskiej ostatniej doby. — Tygodnik „Slowa Polskiego", 1903, No 2, 3—6; No 3, 3—6.

[12] W a s o w, I. Królowa Kazalarska. Lwów, 1904; W a z o w, I. Wybór nowel. Warszawa, 1904; W a z o w, I. Pod Jarzmem. II wyd. Kraków, 1905; W a z o w, I. W walce wolności. (Swiętosław Terter — Wallenrod Bułgarii). Warszawa, 1911; W a z o w, I. Nowele, Warszawa, 1935.

[13] T o d o r o w, P. Wybór sielanek. Warszawa, 1912.

[14] Единственото изключение е романът на G e n o w s k a, W. Szklane mury. Katowice, 1947, който представлява епохата на схематизма във възприемането на българската литература в Полша.

[15] Нито едно произведение на А. Константинов не е издадено в Полша в цялостния му вид; отделни фрагменти от „Бай Ганьо" са отпечатани в: Dziennik Literacki, 1947, No 7, 4—5.

[16] При това повечето от появяващите се през този период преводи са със съмнителни достойнства.

[17] С тези проблеми по-подробно се занимава: S u ł k o w s k i, B. Powieść i czytelnicy. Spoleczne uwarunkowania zjawisk odbioru. Warszawa, 1972.

[18] Вж. J a u s s, H. R. Czytelnik jako instancja nowej historii literatury. — Pamiętnik Literacki, 1980, z. 1, 319—339; I s e r, W. Apelatywna struktura tekstów. — Пак там, 259—280; M a n d e l k o w, K. R. Problemy historii oddziaływania. — Пак там, 245—258.

За полската критическа мисъл българската литература е екзотична литература. В посветените ѝ очерци[19] авторите показват както екзотиката на нравствените, социалните и историческите реалии, така и близостта на политическата съдба на българи и поляци. И в двата случая те са убедени, че тази литература може да спечели полския читател чрез удовлетворяване на познавателните му стремежи. Така представена, българската литература някак автоматично започва да функционира на границата между художествената и популярната литература.

Вторият период на рецепция на българската литература в Полша коренно се различава от първия. Той се характеризира с голямо количество преведени книги, което е резултат на плановото сътрудничество между издатели и преводачи в двете страни, както и на увеличаването на преводаческите кадри. През първия етап на втория период картината на българската литература в Полша е силно деформирана от наложения в изкуството схематизъм. Въпреки голямото количество преводи[20], появяващи се всяка година както в списания, така и като отделни издания, българската литература е представена едностранчиво. Отдава се предпочитание на съвременната литература, реализираща принципите на социалистическия реализъм. Класика се превежда рядко[21]. Критическите текстове са подчинени на същите принципи. Класиците са представят главно като писатели на бунта и борбата, в многопластовите им произведения се забелязват предимно революционни тенденции[22]. Българската литература се свежда до два тематични кръга — строителството на новия живот и революционната традиция.

Докато за възприемането на българската класика решаващи са мненията на критиците, представата за съвременната литература се създава чрез подбора на преводите, т. е. от издателите. Съвременната българска социалистическа литература съдържа имплицитно и схемата за своята интерпретация. Интерпретационният сценарий, използуван от критиците, рядко влиза в противоречие със схемата на анализ, имплицирана от произведението.

Съвсем друга е ситуацията след 1956 г. както в издателската политика, така и в полската критика. Това се отнася и до избора на преводни заглавия, до характера на критическите оценки в пресата.

Дейността на издатели, преводачи, критици и историци на литературата се ръководи от желанието за наваксване на изостаналостта при популяризацията на българската литература в Полша. Появява се необходимост от създаването на по-широка информационна база, която да разкрива нейните развойни тенденции както в миналото, така и в настоящето. В полето на изследване на специалистите се озовават класиката и съвременните произведения.

---

[19] Имам предвид не само критически статии, но също така по-обширни обобщаващи изследвания, в това число и петте полски очерка по история на българската литература, които са с подчертано популярен характер: Brückner, A. T. Lehr-Spławiński. Zarys dziejów literatur i języków słowiańskich. Lwów, 1929; Hoffman, K. Literatura bułgarska. Poznań, 1931; Gołąbek, J. Literatura bułgarska. —In: Wielka literatura powszechna. T. 4. Trzaska-Evert-Michalski. Warszawa, 1933, 663—677; Papierkowski, S. K. Twórczość literacka narodów południowosłowiańskich: Serbów, Chorwatów, Słoweńców i Bułgarów. Lublin, 1947; Sławski, F. Bułgaria. Dzieje i piśmiennictwo w zarysie. Kraków, 1947. Вж. по този въпрос също и статията от съвременния автор Bylina, S. Syntetyczne opracowania dziejów literatury bułgarskiej w Polsce międzywojennej. —In: Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Wrocław, 1971.

[20] Най-много преводи са издадени през 1950—1951 г. — 9 самостоятелни книги (вж. Polska Bibliografia Literacka, 1950/51), а също и през 1952—1953 г., когато се появяват 10 книги (вж. пак там).

[21] Единствените произведения от класиката са: Elin Pelin. Bociane gniazda. Warszawa, 1950; Karawełow, L. Bułgarzy dawnych czasów. Warszawa, 1953.

[22] Brosz, A. Ch. Botew bułgarski poeta-rewolucjonista trybun ludu. — Tribuna Robotnicza, 1949, No 10, p. 8; Brosza, A. Poezja buntu i walki. — Życie Słowiańskie, 1949, No 4, 244—246.

Критерий за подбора става съвременното разбиране на нормите за литературност. За съвременните произведения е задължително да отговарят на изискванията на канона за литературност, макар че именно те влизат най-често в колизия с тях. Литературната традиция, която във всяка култура очертава хоризонта на очакване на съвременния възприемател-познавач, е едновременно в голяма степен сбор от определения, засягащи нормите на вкуса. Пространствената опозиция, която съществува между две културни традиции, някак априори предизвиква напрежение при почти всеки опит за усвояване на чужди, екзотични съдържания. Това засяга както класиката, така и съвременните произведения. Притъпяването на това напрежение е в еднаква степен задача на преводачите, критиците и историците на литературата, които изказват мнение за българската литература. В случая най-трудна е задачата на преводачите. Въпреки голямото количество добри или поне съвестно направени преводи често се появяват и такива, които са абсолютно недоразумение.

За разлика от предишните периоди сега критическите текстове, които съпровождат преводите, а също и историколитературните и други проучвания[23] спомагат терминът „българска литература" да бъде изпълнен с повече съдържание за полския читател. Интерпретациите на полските познавачи допринасят за изясняване спецификата на тази литература и очертават, макар и в по-сбита форма, нейната история[24].

Анализирайки текстове на критици и историци на литературата, т. е. на така наречените специалисти, занимаващи се професионално с българска литература, забелязваме, от една страна, желание за разшифровка на многозначния код на произведението, за достигане до всички негови универсални значения, а, от друга — стремеж към изтъкване на неговото своеобразие, екзотика[25] и чуждо културно присъствие. Изясняването на спецификата на произведението чрез спецификата на литературата, дори на цялата българска култура, според възгледите на специалистите би трябвало да нивелира съществуващото между двете култури напрежение[26]. Стремежът за достигане на универсалния смисъл на представяните български творби е съпътствуван най-вече в текстовете на историците на литературата от прекалено силно желание за изследване на формалната им конструкция. Анализът на стила от своя страна цели свързването на отделен автор или произведение с определена конвенция, поетика, направление. Характерна особеност на изследванията е това, че всъщност нито един от полските специалисти не използува съществуващата на българска почва терминология. Така например термините, обозначаващи различни литературни групи, са признати за нефункционални в полската литературна критика. Ако те се употребяват, то това става с приложен обширен коментар. Използуването на българска терминология дори когато е обяснено, винаги служи за подчертаване на разликите. Характерен пример за избягване на българската терминология е честата употреба от

---

[23] Dąbek-Wirgowa, T. Historia Literatury Bułgarskiej. Zarys. Wrocław, 1980.

[24] Dąbek-Wirgowa, T. — Rocznik Literacki (1966—1979); Madany, E. — Nowe Książki (1965, No 11, p. 497; 1967, No 11, 668—670; 1967, No 12, 743—744; 1968, No 9, 432—435; 1968, No 20, 1354—1355; 1969, No 16, 1082—1083); Bartelski, L. — Kultura (1966, No, 8 p. 8; 1966, No 36, p. 9; 1967, No 51—52, p. 13); Szymborska, W. — Życie Literackie (1967, No 46, p. 3; 1968; No 10, p. 15); Kot, W. — Rocznik Literacki (1955—1964).

[25] Baranowska, A. Czas heretyków. — Nowe Książki, 1972, No 2, 17—18; Smola, I. Postawa współuczestnictwa. — Życie Literackie, 1972, No 49, p. 14; Dziarnowska, J. Dalekie a jedak bliskie. — Nowe Książki, 1969, No 16, 1085—1086.

[26] Този начин на анализ на полските „познавачи" е характерен почти за всичките отбелязани тук статии и рецензии.

страна на полските професионалисти на понятието „нова вълна“[27] при определяне на новите явления в българската поезия и проза след 1956 г. В изказвания на критици, които нямат професионално отношение към българската проблематика, ясно личи стремежът за прочит на произведенията чрез поместването им в установения контекст на полската, а дори и на европейската литература. Това особено ясно приличава в интерпретацията на българската класика, на която най-често се гледа през призмата на съвременната литература (полска или световна).

Професионалистите от своя страна, въпреки че не забравят за спецификата на българската литература, самобитността, отбелязват в нея най-вече тези моменти, които свидетелствуват за активното ѝ включване в европейското развитие. Оттук идва така често срещаният стремеж на полските специалисти да превеждат произведения от българската класика или на модернистите и представителите на авангардните направления в литературата между двете войни[28].

Анализът на текстовете на полските специалисти позволява да се реконструира своеобразен антиканон за литературност, който чрез отричане формира един задължителен образец на модален прочит. Оказва се, че литературният вкус в съвременната полска култура, създаден от литераторите, играе второстепенна роля. Литературният вкус е заменен от компетентност. Това ясно личи в анализите на българистите и на славистите. Особено ценена става интересната формално експериментираща литература[29], която доставя удоволствие от самото общуване с формата. Лансират се екзотиката, самобитността, но самобитност, подчинена на универсалното. В такъв случай екзотиката е източник не само на познавателно удоволствие, но и дава усещане за културно единство чрез важността на засяганите проблеми. Добро произведение е многозначното произведение, чиято цел е да поставя въпроси, а не да съдържа готови отговори: да дава шансове, а не решения. Норма е нарушената норма.

Благодарение на усилията на добре подготвени специалисти в Полша. се усвояват най-ценните постижения на българската литература, въпреки че нейната специфика значително затруднява процеса на проникването ѝ в една чужда култура.

Направеният анализ, непълен поради ограниченията, които се получават от представянето само на една чужда литература, би могъл да донесе по-значителни резултати, ако се вземе предвид по-широк компаративистичен контекст. Може да се очакват интересни изследователски постижения, свързани с вкуса на полската литературна култура, ако се проведе комплексен анализ на рецепцията на славянските литератури в Полша. Като основа за такъв анализ би могло да служи схващането, че те именно изпълняват различни роли в полската литературна култура, внасяйки самобитните стойности и художественото новаторство на собствената си култура.

---

[27] Madany, E. Bułgarska Nowa Fala. — Nowe Książki, 1968, No 9, 1083—1084; Szymborska, W. Lektury nadobowiązkowe. — Życie Literackie, 1967, No 46, p. 3; Dąbek-Wirgowa, T. — Rocznick Literacki, 1967, 421—430.

[28] Напр. творби на Гео Милев и Никола Фурнаджиев.

[29] Това засяга еднакво както творбите от класиката (Гео Милев, А. Каралийчев, Св. Минков, Г. Райчев), така и съвременните произведения (Й. Радичков, Н. Хайтов, Ив. Петров, Б. Димитрова).

Percepcja literatury bułgarskiej w polskiej myśli krytycznej

Jolanta Sujecka

(S u m m a r y)

Podstawowym zadaniem niniejszego artykułu jest nakreślenie obrazu literatury bułgarskiej rekonstruowanego na podstawie tekstów o szczególnym charakterze, takich, które dają się interpretować jako swego rodzaju dokument lektury. Są to przede wszystkim wypowiedzi krytyczne, historyczno-literackie i teoretyzujące. Analiza dotyczy sposobów odczytań literatury bułgarskiej przez „znawców", tzn. krytyków, historyków literatury, co pozwala mi ujawnić sposób myślenia o interesującej mnie kulturze, a także zasygnalizować ogólne normy rządzące smakiem w polskiej kulturze literackiej.

Interpretacją krytyczną zostały objęte teksty od końca XIX w. do lat 70-tych XX w. Historię opinii na temat literatury bułgarskiej można podzielić na dwa podstawowe okresy: pierwszy obejmuje lata 1895 do końca lat 40-tych XX w.; drugi zaczyna się w 1949 r. i trwa do chwili obecnej, a dzieli się na dwa bardzo wyraźnie zarysowane podokresy: 1949—1956 i od 1956. Jak wynika z przeprowadzonych analiz, obraz literatury bułgarskiej jest niespójny, zakłócony wewnętrznie, można w zasadzie mówić o trzech autonomicznych obrazach, które pokrywają się z przedstawioną zasadą periodyzacji odbioru interesującej mnie literatury w Polsce.

Две балкански поетеси

(Аналогии в ранната лирика на Елисавета Багряна и Десанка Максимович)

Лилия Кирова

Националните и индивидуалните белези, своеобразното естетическо кредо на Елисавета Багряна и на Десанка Максимович не могат да ни попречат да ги определим като представителки на онази фаланга от автори, които вливат свежа кръв в българската и сръбската поезия през 20-те години, обогатяват я с ново съдържание. Един сравнителен анализ на художествените им творби и преди всичко на ранната им поезия би ни открил множество естетически сходства.

Историко-литературната обстановка на Славянския юг след Първата световна война е сложна, динамична и противоречива. Дори един бегъл поглед би откроил богатството на тенденциите в онази епоха, разнообразието на литературните направления и школи. След кървавия хаос на войната („абсурдно време, когато в Европа владеят три божества: финансово-капиталистическата казарма, библията и сифилисът“ по думите на големия хърватски писател Мирослав Кърлежа) започват да се търсят нови художествени координати, подложени са на преоценка предишните естетически митове. Пътникът между Европа и Балканите, сръбският експресионист Милош Црнянски, ще възкликне, че „епохата на валсовете вече е завършила“[1].

Елисавета Багряна и Десанка Максимович оформят своя облик на поетеси, жадни да се докоснат до красотата на земния свят, в един период, когато творците не се затварят в една художествена система, когато се оформят нови поетически модели и се налага ново естетическо отношение към действителността — все по-отговарящо на императивите на епохата. Двете авторки ще завоюват свое място в изкуството сред пъстроцветие от творчески дарения и темпераменти. Растко Петрович е създал вече литературни експерименти от рода на известната „Бурлеска на господин Перун, бог на кръмотевиците“, Гео Милев е провъзгласил във „Везни“ като основни изисквания към писателя таланта и художественото съвършенство, Христо Смирненски е възвестил „Да бъде ден!“. . .

В това време на литературна поляризация се налага стремежът към новото, по-различно от предвоенното. „Едно ново виталистично чувство раздвижи цялото същество на човека. . .“ — ще отбележи младият тогава български

[1] Големият гръцки поет Костис Паламас, който след Първата световна война и „малоазиатската“ катастрофа запява за скърбите на родината си, също с тъга ще изрече в своите „Сатирически упражнения“: „Каквото обичаме, вече не съществува.“

литературен критик Георги Цанев. А М. Църнянски ще изтъкне за известния сръбски поет Станислав Винавер, че към всичко предвоенно той е „демонично безмилостен“[2]. Първият брой на авангардното списание „Зенит“ започва с възклицание: „Нов човек! Нов дух! Ново изкуство!“[3] „Новото“ става най-често употребяваната дума, онова „Сезам“, което отваря всички врати[4]. Един от теоретиците на модерната лирика след Първата световна война, поетът Т. Манойлович, в стихосбирката си „Ритми“ (1922) ще прослави „новата хармония“ и „новата зора“. Остри са и стрелите на Гео Милев — също желаещ да бъде новатор, срещу традицията на символизма, срещу рутината и „жалкото стихоблюдие“, които трябва да отстъпят мястото си на новото в литературата: „А вик е нужен на днешната българска лирика, за да се събуди тя от мъртвешкия сън, в който я приспиват младите поети от няколко години насам. Нужно е стряскане от сън! Вик! Тревога!“[5]

Очевидно в онова време на интензивно пренареждане на естетическите ценности голяма част от българската и сръбската интелигенция за втори път след началото на века застава „на кръстопът“. В историята на сръбската литература двадесетте години са един от най-бурните периоди — истински „Sturm und Drang“. Навлиза ново поколение, рушащо старите идоли, една, макар и нехомогенна група творци, обединени под знамето на експресионизма (Милош Църнянски, Растко Петрович, Станислав Винавер и др.). Нека отбележим веднага, че под експресионизъм един от неговите застъпници, Ст. Винавер, разбира област от модерната поезия, за която са характерни независимостта на твореца от външния свят и голямото значение на израза, езика и стила. „Ние всички сме експресионисти. . . Ние сме творци както природата“[6] — пише Винавер в своя „Манифест на експресионизма“, отричащ реалистичната естетика. В същото време могат да се открият и по-други гледища. Л. Мицич редактор на нашумялото тогава „международно списание за изкуство и култура“ „Зенит“, оспорва съществуването на „домашния експресионизъм“. (Всъщност още в началото на столетието Йован Дучич, Милан Ракич, Сима Пандурович и Владислав Петкович—Дис налагат нови художествени идеи, макар връзката с предходници като В. Илич да не е изцяло прекъсната. Несъмнено това взаимно проникване на старото и новото — белег на изкуството на южнославянските страни, е плод и на стремежа да се избърза, да се надмогне изостаналостта, дошла от дълголетната липса на националната свобода.) В наши дни вече се налага становището, че експресионизмът в сръбската литература след Първата световна война — своеобразен израз на кризата, настъпила в човешкото съзнание в резултат на дълбоко драматичната обществено-психологическа атмосфера — е бил по-малко литературна школа, а повече „звучно и подходящо название за начин на изява на едно литературно поколение“[7].

---

[2] Црњански, М. Послератна књижевност. —В: Летопис Матице српске. Нови сад, 1929, с. 320.

[3] Мицић, Л. Човек и уметност. — Зенит, 1921, № 1, с. 2.

[4] В просъществувалото за кратко време у нас литературнохудожествено списание „Crescèndo“, характерно с ултрамодернистичния си уклон, ще намерим освен преводи на Р. Демел и А. Щрам (на Гео Милев) и специално изпратената за списанието статия от италианския футурист Маринети „Геометрично и механично великолепие“. В нея се подчертава: „Ние извеждаме днес — из хаоса на новата чувствителност — една нова красота, с която заместваме първата и която аз наричам механично и геометрично великолепие.“ В списанието се застъпват безразборно съвременни модернистични направления в литературата и живописта — от символизма до дадаизма. То излиза в Ямбол (1922 г., редактори К. Кръстев, Т. Драганов и Ив. Милев) и защищава авангардното изкуство, без да има определен естетически профил.

[5] Милев, Г. Поезия на младите. — Пламък, 1924, № 2.

[6] Винавер, Ст. Манифест експресионистичке школе. —В: Винавер, Ст. Громобран свемира. Београд, 1921, с. 3.

[7] Књижевно дело Милоша Црњанског. Зборник радова. Београд, 1972, с. 13.

Ситуацията в сръбската поезия в онзи момент (първите творби на Десанка Максимович виждат бял свят през 1919 г., а първата ѝ книга „Стихотворения“— пет години по-късно) е по-различна от естетическия климат в България. Тук художествената картина е твърде пъстра, даден е тласък на нови художествени процеси. Обществените трусове и огромните промени в социалния живот са неотлъчни както от вътрешно нехомогенния постсимволистичен модернизъм, така и от раждането на младото социалистикореалистично и революционно изкуство (Хр. Смирненски, Гео Милев и най-младите тогава Ас. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев и др.). Бурният кипеж подхранва не само „антисимволистичната реакция“, но и създава нови духовни измерения, оформя облика на неспокойни художници, наложили жизнеутвърждаващо, оптимистично преосмисляне на света. Дълбоко симптоматичен е фактът, че през 1922 г. излизат две коренно различни творби — олицетворяващи сякаш извършващия се прелом. Първата — „Лунни петна“ на серафично чистия Н. Лилиев, чертае залеза на символизма, а втората — „Да бъде ден“ на „слънчевото дете“ Хр. Смирненски — дръзкото раждане на новата пролетарска лирика и хумор.

Самобитната септемврийска поезия, създавана на страниците на „Нов път“, „Наши дни“, „Пламък“, „Ведрина“, „Дума“, „Новис“, един от върховите моменти в литературното ни развитие след Първата световна война, възвръща усещането за първичните сили на битието, за багрите и ароматите на родната земя, на полетата и черните угари. Неслучайно в уводната статия на сп. „Новис“ (1929, № 1) се говори за новото изкуство, което „се свързва чрез една нова етика, чрез едно ново витално чувство с изворите на живота“. Сливането на лирическия субект с народа — отличително за стиховете на Смирненски, играе важна роля и в произведенията на септемврийските творци, които са сякаш отглас на горещия призив на Гео Милев за „оварваряване“ на поезията ни. Виталното светоусещане, неочакваните преходи от възторжено опиянение към болка и страдание, картините на границата между реалното и ирealното, подчертаното експресивно начало, условността и многозначността на образите са определящи за тези творби, слели в едно трагичното и героичното, скръбта и непримирението, кошмарните видения и протеста. Така на жаркия дух на епохата отговарят нови естетически вкусове, идеи, насоки — сред тях се ражда и покорява читателите „вечната и свята“ песен на Багряна. Втурва се една жена в „неспирна атака“, нахлува „огнено пламтяща“ младост и набуяла жажда за волност: „Можеш ли да спреш ти вятъра. . .“

Още преди появяването на стихосбирката „Вечната и святата“ Елисавета Багряна е привлякла погледите на културната общественост в България с публикациите си главно във „Вестник на жената“. От 1921 г. на страниците на вестника започват да излизат и нейни преводи — на Анна Ахматова, Марина Цветаева, Йован Дучич. И Людмил Стоянов дава висока оценка на Багрянините творби още през 1923 г. на страниците на „Хиперион“: „Всичко това дава право на Елисавета Белчева да се домогне до едно не съвсем скромно място в съвременната българска литература. Тя притежава всички качества и на един истински роден поет. От сега нататък ние можем да очакваме от нея по-зрели и по-завършени дела.“[8]

Когато през 1919 г. Десанка Максимович публикува първите си песни в литературното списание „Мисао“, тя също се откроява със своя чист лиризъм. Нещо повече, Максимович завършва университета като вече нашумяла авторка на сбирка със стихове (1924) и бива изпратена като стипендиантка в Сорбоната.

[8] Хиперион, 1923, № 3, с. 191

Съществена особеност на ранната лирика на Елисавета Багряна и на Десанка Максимович — предмет на нашето изследване, е интимното, изповедното начало. Заглавието на един от циклите в първата книга на сръбската поетеса „Такава съм аз“ може да бъде мото на творбите и на двете авторки. В тях откриваме лирическа героиня, преизпълнена с неспокойствие, въплътила духовните устреми на времето и жаждата за разкрепостяване. (Най-известни и най-често поместваны в поетични антологии са именно стиховете от първите книги на двете поетеси.)

Още през 20-те години творбите на Багряна смущават „малко четеца с новия си ритъм и новото съдържание“[9]. Сетивната поезия на Д. Максимович също веднага се налага с истинската си „неподправена женска чувствителност“ по думите на нейния пръв критик М. Богданович. В нея не ще открием влияния от В. Илич и Ал. Шантич, от Й. Дучич или М. Ракич — все лирици, школа за начеващите поети по онова време. Дълбоко изповедните стихове на двете авторки с техния интересен поетически изказ не могат да бъдат отнесени към нито една от съвременните литературни насоки и школи — оригиналността е най-важната им отлика.

Същевременно връзката на големите български поетеси с други художници е налице. И това е естествено — твърденията за абсолютната самобитност на едно творческо дело са произволни, свойствени обикновено на импресионистичната критика. Връзките на един писател със съвременните му или по-ранните стилови насоки не подлежат на съмнение. Няма творец, който да се изявява и вън от някакъв национален и времеви контекст. Когато се докосваме до поезията на Десанка Максимович, не може да не забележим, че багрите в тази поезия и особено в пейзажа са компонент, с който тя се приближава до импресионизма. Или че в първите си стихосбирки младата авторка възприема някои мотиви и елементи от модернистичната поезия. Музиката като съществен структурен принцип в стиховете и музиката като лирическо изживяване дават основание на някои изследователи[10] да твърдят, че тя използува похвати за символизма (и у Багряна ще открием познати ни от символистичната поезия образи — макар да имат у нея вече друго звучене). Що се отнася до програмните манифести на експресионистите в онази епоха, то те са съвършено чужди на Максимович. Устремът към хармония в нейните песни е противоположен на експресионистичния „вик“. Позицията на експресионистите, стремящи се да изразят „какофонията“ на живота“ в творбите си, да предизвикат „превърт в речта, в чувството, в мисленето“, е далеч от поетесата.

Елисавета Багряна създава стиховете си, включени във „Вечната и святата“, в периода 1923—1927 г. Дръзко самоуверена, със своята поривност и чистота на чувствата, с жизнелюбието и стремежа си за преоткриване на света, със своеобразната тоналност на малко разказвателния си стих тя не прилича на никого от известните поети преди нея. В стиховете ѝ, откроявящи се с „рядък усет към ритъма и неудържима експресивност“, както отбелязва още навремето К. Константинов, можем да открием близки черти с поезията на Пейо Яворов и Николай Лилиев, Кирил Христов или Димчо Дебелянов, чиято традиция тя продължава. Ала Багряна е винаги вярна на собствения си поетически натюрел. Лириката ѝ е далеч от каноните на символистичната доктрина, от поетиката на символизма и нейното пренебрежение към „сюжетната прагматичност“ (по израза на М. Бахтин). В нея не ще срещнем абстрактност, отдалечаване на сетивната реалност, няма „имортели бели“, „мъртви фонтани“, „позлатени саркофази“, „безутешни миражи“, „кротко упоение“, „нетленна красота“... На динамичната, далеч от непримиримите противо-

[9] Шишманов, Д. Новият „Златорог“. — Слово, 4, № 1143, 27 март 1926, с. 1.
[10] Djordjević, L. Pesničko delo Desanke Maksmović. Beograd, 1973, p. 46.

речия природа на авторката са чужди неверието, раздвоението, съзнанието за безизходност и безвъзвратност. В произведенията ѝ светът се раздипля в богати линии и форми, материални, веществени; чувствуват се плодоносните сокове на живота. Сякаш земният безкрай изпраща невидими флуиди и поетесата разтваря душата и сетивата си за него, за да му се наслади. Властват не смътни видения и загадъчни образи, а реалният земен свят и красотата на естествено-природните форми.

Багряна е далеч и от въздействието на експресионистичната естетика. Корените на нейната поезия са в народната песен — от там черпи мотиви, образен реквизит, стилови и ритмични елементи. Справедливо е акцентувано, че народната песен се включва в стиховете на Багряна „с цялостния аромат на обредността, на речитатива на баянето, за да се срещне с любовното чувство“[11]. Творби като „Синеоката“, „Кукувица“, „Уроки“, „Даровете“ поразяват с умелата стилизация, завладяващата звучност, особената динамика на ритъма и мелодията, със семантично-образните представи и обръщения, познати ни от песенния фолктор. Важно за подхода на Багряна във фолклорния материал е, че тя не имитира народната песен, не пресъздава сюжети, мотиви и образни детайли, а използувайки похватите на народната песен, създава индивидуален самобитен поетичен свят[12].

С една дума, поетесите асимилират художествения опит на народния певец, контактуват с творчеството на редица чужди, български и сръбски творци, вживяват се в техните светове, макар тези художници невсякога да оставят видими белези върху фактурата и „кристалната решетка“ на стиха им. Както винаги новите чувства и изживявания лягат в основата на нова естетика и нови художествени форми. Пейо Яворов например привлича Багряна, тя разбира драматичния двубой и неспокойствието му, спецификата на поетическото му майсторство, но остава чужда на неговата отвлеченост[13]. Допада ѝ широкото третиране на естетическото в поезията на Блок, Пастернак, Ахматова, Цветаева, богатството на поетичния израз, но е трудно да посочим някакво пряко влияние от тяхна страна върху поетесата. Тя винаги върви по свой собствен път и пази своето съкровено „аз“.

Не плахи песни, а възторжени химни за живота и обичта, за радостта от битието създават Багряна и Максимович — творци с широко отворени очи за света, жадуващи за красота и хармония. От стиховете им бликат виталната сила на чувствата, стремежът към жизнена пълнота. Те никога не са отвлечени, в тях неотклонно се налагат белезите на конкретното земно съществуване, очарованието на простия веществен свят. Могат да се посочат редица синтагми и метафори, потвърждаващи сетивната точност и зримост в творбите („шатъра на зеления дъб“ в „Пасторал“ у Багряна и „зелените пожари на тревата“ в „Пролет е“ или „гейзерите от зеленина“ в „Да лежиш на слънце в планината“ у Максимович).

В сръбската литература Десанка Максимович крачи заедно с още две жени — Исидора Секулич и Аница Савич-Ребац. Нашата Елисавета Багряна заговаря след Мара Белчева, Екатерина Ненчева и Дора Габе. Но и двете балкански поетеси поемат по своя самостоятелна пътека в изкуството. Те не се примиряват с традицията и я надмогват. Не посягат и към скалпела за поетическо експериментиране в онова „абсурдно време“. Създали свое мерило за поетичност и художественост, те се откъсват от предшествениците си. И

---

[11] Л и к о в а, Р. Елисавета Багряна. —В: Л и к о в а, Р. История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 242.

[12] Срв. Д и н е к о в, П. Елисавета Багряна в българската поезия. —В: Д и н е к о в, П. В живота и литературата. С., 1982, с. 82.

[13] Срв. З а р е в, П. Панорама на българската литература. Т. 3. С., 1978, с. 379.

сякаш следват девиза „Aut inveniam viam, aut faciam“ (Или ще намеря път, или ще го проправя). Стихът им все повече се развива и обогатява — самобитен и оригинален в контекста на българската и сръбската поезия от двадесетото столетие.

Аналогиите, които могат да се проследят в ранното им творческо развитие, се обясняват и с приликите в литературната им съдба. Редица сходства откриваме в дългия житейски път на двете авторки — от момента на триумфалното излизане на литературната сцена до съхранената и в днешния ден душевна енергия, чувствителност към обществената динамика, стремеж да се гори със страстите на времето.

Отдавайки се на интимните си пориви, Елисавета Багряна и Десанка Максимович откровено ги изповядват в творбите си. Багряна се потопява изцяло в бурните води на чувствата си и на плътския „грях“. Както вече е изтъквано, за нея любовта е не само радостно изживяване, а и някакъв „тъмен шемет“, когато властват страстта и боязънта от отдаването. Още Иван Мешеков през 1928 г. подчертава „хипнотичната сила на любовта“ у Ел. Багряна (в студията си „Греховната и свята песен на Багряна“) и допълва, че „такава натура се отдава със своето ярко жизнено и творческо чувство — непосредствено, цяла, без остатък. . .“

Струва ни се, че любовта у Максимович е по-дискретна, сякаш по-въздушна, по-ефирна:

Щастие е, когато до него треперя,
когато сърцата ни еднакво бият.

или:

О, как бих желала да литна с радост
в някой друг далечен свят,
нейде далеч през преспите снежни
като полъх лек
и да пошепна някому нежно
думи, които не знае човек.

(„В зимния ден“, прев. Д. Пантелеев[14]).

Обичта на сръбската поетеса към очаквания, любим човек е изпълнена с много „чисти грехове и страсти“. Ала тя не познава премалата и насладата от взаимността, така както Багряна. Не би се и хвърлила толкова смело в стихията на любовта като нея. Това са лирически песни на „разумното сърце“.

Несъмнено в основата на различията в тълкуването на любовното чувство са своеобразните творчески индивидуалности на двете авторки, яркият им лирически дар. Но и Максимович, и Багряна, макар понякога да идеализират своите изживявания, не ги противопоставят и откъсват от действителността. Техният поетически свят е свързан с реалността — с нейните конфликти и екзистенциални проблеми, с противоречията между желаното и действителното (дисхармонията например между любовната илюзия и реалната любов е разкрита в редица песни на Д. Максимович). Същевременно елегичните състояния са чужди и на двете поетеси, защото самата им натура е далеч от тях. На преден план са удивителната жизненост, устремът, а не съзерцанието, сантименталната унесеност.

У Елисавета Багряна и Десанка Максимович любовта не е някакво допълнение към живота, а красотата на целия живот. Тя тържествува и е по-силна от всякакви укори на съвестта — неудържима като природните стихии, неде-

[14] Тъй като стиховете на Д. Максимович са преведени от нашите двама изтъкнати поети Ел. Багряна и Д. Пантелеев, предпочитам да ги дам в превод.

лима от „трепета за песен и волност". За лирическите героини любовта е голяма и вечна тайна. Тя е крепително, творящо чувство, без което човешкото съществуване е невъзможно. Любовта е по-силна от годините, от преходността на чувствата — тя е вечна като живота, като земните радости, като „жаждата на плодната земя за дъждоносен облак".

Съществуват много прилики между творбите, внушаващи, че да обичаш, значи да живееш. Само докоснат от любовта, човек може да живее пълноценно, в хармония с битието. Нещо повече — и у двете поетеси любовта се трансформира в своеобразен благослов на реалността, на неугасващата жизнена сила и искрените човешки чувства.

В „Предчуствие" на Десанка Максимович е пресъздадена първата любов на лирическия субект. Обичаният не е конкретен младеж. Както при Багряна и тук това е самата любов като новооткрито богатство на живота. „Предчувствие" е до голяма степен програмно стихотворение — в него се откроява позицията на поетесата спрямо любовта. Тя идеализира любовта, пресъздава я лирически като идеално, а не емпирично състояние. Затова цялото разнообразие на жизнената реалност е ограничено в релацията „тя — той"[15].

Срещнах те, когато снегът се топи,
топи и духа вятър мек.
С близостта си пролетта ме опи,
жадно вдишвах въздуха лек.

С нежност гледах твоите следи —
стъпките ти по белия сняг;
и разбрах — драг ще ми бъдеш ти,
цял живот драг.

(„Предчувствие", прев. Ел. Багряна)

Чувството непрекъснато нараства и неговата интензивност е в хармония с природните картини — с топенето на снега, приближаването на пролетта, духането на вятъра. Така неусетно изповедта за една искрена обич се превръща и в химн на неповторимата материална реалност, на конкретно-сетивните форми на действителността, на неутолимата жажда за живот.

Чувствата на неудържимата като стихиите лирическа героиня на Багряна са също всеотдайни и силни — та нали е в плен на вълшебните сили на любовта, а страстта ѝ е „негасима". Превъзмогнала еснафските предразсъдъци и домашния деспотизъм, на нейната жажда за самоотдаване нищо не може да попречи. Тя сякаш споделя формулата на Ж. -Ж. Русо „Да обичаш дълбоко, значи да забравиш за себе си" и дири любовта-спасение, любовта-унес. Не иска нищо — единствено „ и на кръвта ти огъня да бъда". Не се затваря в себе си, отхвърля самотата и мечтае за мига, когато ще подаде двете ръце на любимия:

И покорна, шепна аз щастлива,
както на Исуса — Магдалина:
— Ето моите ръце — води ме!

(„Любов")

Българската поетеса не би могла да изрече като Блок „И всичко любимо отмина, отмина. . .", тя не „люби с тъга" и както Анна Ахматова. Не ѝ допада да прославя болката и меланхолията — центърът на тежестта винаги пада върху безкрайната жажда за живот. Чужда на балканско-ориенталската леност и съзерцателност, на плещите ѝ винаги никнат „две силни, две волни крила".

[15] Djiordjević, L. Цит. съч., с. 93.

Любовният ѝ устрем не е плах, колеблив, несмел, а категоричен, решителен. Както в „Предчувствие“ на Максимович, така и в „Съдба“ на Багряна силата на чувството става двигател на лирическия сюжет. Влечението на героинята, себеотдаването „придобива характер на някаква мора“: тя загубва себе си в него“[16]:

И аз потрепвам с тебе. Незрими нишки вплитат
и теглят мойта воля, ръце, коси, очи.
И повече не мисля, и тръгвам, и не питам
в какъв дом ще осъмна, къде е той и чий...

(„Съдба“)

Подобни откровения за потъване в дълбините на чувството, допълващи представата ни за поетесата като „цялостна, първична натура“, не ще открием у Десанка Максимович. В нейните произведения любовта е преди всичко жажда за нежност и топлота.

За подхода на сръбската авторка към темата на любовта свидетелствуват най-добре творби като „Молба на девойката“. Тук се възпява силата на чувството, което ще издигне двамата влюбени до звездите. Този „звезден миг“ на идеална любов е истинската любов за Максимович. Да си спомним, че в „Унес“ лирическата героиня на Багряна също мечтае за мига, когато с любимия ще бъдат „два пламъка слети“ и „като двойна звезда“ ще засветят. Очевидно в образа на звездите е стаено внушение за красотата, привлекателността и голямата стойност на истинското любовно чувство[17]. Жаждата за среща с младежа в „Молба на девойката“ е разкрита с помощта на фолклорни елементи — молбата на майката, поздрава на любимия и др. Поразителната простота на израза също приближава творбата до народната песен.

Нека подчертаем, че Десанка Максимович не е поетеса на сензуалната любов, при нея любовта е повече копнеж за нежност и преклонение пред любимия. Тя възпява преди всичко любовта, която още не се е осъществила. „За мен любовта винаги е била някакво очакване, подготовка за среща с нея“ — казва поетесата. В това отношение Максимович е близо до руската лиричка М. Цветаева, която предпочита повече несбъдната любов. В стихотворението „Страх“ щастието на лирическата героиня се крие именно в миговете на очакване на любовта („Јер срећа је лепа, само док се чека“). Максимович не възпява пламъка на страстта или раздиращата мъка на съмненията и разкаянието, често в творбите ѝ любовта и красотата са еквивалентни.

В нейните стихове любовта може да победи и смъртта. Чрез любовта смъртта се забравя — такова е поетическото внушение на стихотворението „Щастие“ (от стихосбирката „Зелени витез“):

И не скърбя, че животът всесилен
ще повлече листата ми зелени.
Нека: нека младостта ми отмине —
той, очарован, стоеше до мене.

(Прев. Д. Пантелеев)

Любовта и смъртта са редом и в „Requiem“ на Елисавета Багряна — останал ненадминат в нашата поезия. Поетесата предава безутешната си скръб от смъртта на любимия. Тя желае да си отиде от света, защото него вече го няма. В „Requiem“ както в „Щастие“ силната любов е съвсем близо до смъртта:

---

[16] Зарев, П. Цит. съч., с. 323.
[17] Вж. Колева, Д. За поетиката на Елисавета Багряна. С., 1983, с. 34.

Отведи ме призори и мене —
този свят ме вече умори.

Наистина в любовната лирика на младата и волна Багряна, която жадува да се радва пълнокръвно на „мига“, има и моменти на остра болка и истинско себеотричане. В страданието тя отрича себе си, земните наслади, предишното си безгрижие:

Не плача за себе си. —Нека жесток
и оскъден
животът между ни прегради да беше
изправил —
да бяхме осъдени вечно отделно да бъдем,
да беше ме даже разлюбил, оставил,
забравил.

Звуковият поток, в който всяка дума е премерена, с мелодическата си последователност поражда своеобразна експресия и внушава усещането за дълбоката душевна рана на поетесата. В стиховете е стаен и бунт срещу преходността в живота — тази дълга верига от „дни черни и бели“.

И за двете поетеси дълбоката мъка е естествена и обикновена като радостта. Това е също важно естетическо сродство. Те размишляват за феномена смърт, но са страстно влюбени в живота. Затова и не са подвластни на неутешимата скръб, а страданието им няма предопределеност. Тяхната ликуваща виталност, устременост и вдъхновение побеждават навсякъде. Непримиримият им дух преодолява болките. Любовното чувство е неразлъчно от същностното за светоусещането на лирическите героини, от порива им към красотата на първичното, от енергичния устрем към слънцето и светлината. Може би в това единение с виталното в живота се крие тайната на тяхната несломимост и ненаранимост.

Неслучайно се смята, че най-хубавите химни на любовта,създадени от жени в българската и в сръбската литература, са тези на Багряна и Максимович. Поетесите са нови и оригинални явления в двете литератури. Всяка от тях по различен, свой, напълно индивидуален начин доразвива най-доброто в традициите на словесното изкуство на своя народ. И у двете любовта е чувство с голяма сила, без което не може да се съществува. Тя е неудържима и властна, не е притулена от някаква загадъчна мистичност, а налята с живи сокове, които „взривяват“ проповедите на старата добродетел. В стиховете на Багряна и Максимович любовта побеждава баналното всекидневие и ни връща към вечните начала и извори на живота. Тя е или мъдро съзерцание на отминалите дни, или опасение и боязън от срещата, или трепетно щастие от близостта с любимия, или непресекващ копнеж за волност, или свежа, спонтанна влюбеност. В стиховете откриваме най-разнообразни нюанси на преживяванията.

Любовта е не само импулсивна и ликуваща, тя познава и вътрешното спокойствие, тихото покорство, безмерната преданост, топлата нежност, красивия спомен — „Сняг“, „На Хелиос“, „Ultimum vale“, „Старинна моминска песен“. Всичко в тези творби е дискретно, нюансирано, дълбоко хармонично. Оттук и усещането за съкровеност, за изострена женска сетивност, за лирическо саморазкриване докрай.

В богатата амплитуда от емоции любовта е своеобразна постоянна величина, онова ключово чувство, към което двете авторки винаги се връщат. Неведнъж е изтъквано, че тя е една от основните „най-дълбоки и потенциално най-многозначни чувства“[18] в творчеството на Максимович. Същото може

[18] Лалић, Ив. Критика и дело. Београд, 1971, с. 104.

да се каже и за любовта в стиховете на Багряна. Затова думи като „живот“ и „сърце“ са ключови, те стават художествено значими във взаимодействие с други слова — „младост“, „пролет“, „копнеж“. Естествено както функционалната, така и естетическата стойност на тези думи се определя от идейните цели на авторките. Същевременно те имат своеобразно място в атмосферата на общата образност и са един от структурообразуващите фактори на творбите.

В „лирическата си дискусия“ с живота двете поетеси са далеч от тъжната „мадона в черно“ на нашата Екатерина Ненчева, „първата весталка на правото на жената открито да обича“[19]. Те смело дават простор на спотаени жажди, отключват поривите на женската натура; от звучните им редове струи не само неповторимата земна светлина на нещата около нас, но се улавя и непокорството на вековния стремеж у жената за свобода, за счупване оковите на бита и традицията.

В произведенията се срещаме с душевността и богатата чувствителност на човека от двадесетте години на XX в., с неспокойното му отношение към света. Откриваме със столетия потиснатия женски копнеж за свободна изява и обич. Несъмнено тук интимните пориви са свързани с жаждата за превъзмогване на сковаващите ограничения. Затова критиката охарактеризира любовната поезия на Багряна като „документ за жизнената ѝ лична драма, част от общата драма на съвременната интелигентна българка в борбата ѝ за утвърждаване на своята личност“[20]. Стиховете на двете поетеси — откриващи дълбоко женската им природа, са сякаш бунт срещу консервативните канони, зов към пролетните ветрове и свободата. С дързост, немислима за затворената дотогава в тесния домашен кръг балканска жена, лирическите героини заговарят за копнежа си по волност. Всичко, което потиска жената, което я обрича на монотонно, обезличаващо съществуване в пределите на еснафското ежедневие, е например нетърпимо за героинята на Багряна. Любовният трепет за нея е неделим от бунта срещу онова, което принизява полета на човешкия дух, от представата за разгръщане и утвърждаване на човешката личност („Вик“, „Ден първи“, „Среща), от устрема към промяна и движение.

В умението на двете поетеси лирически да разкриват жаждите на новия тип жена, устремена към щастие, има много допирни точки. Творбите им са своеобразен израз на стремежа към отхвърляне на вековния лицемерен морал. Тези песни проправят път към новата, модерна чувствителност и променят дотогавашната представа за жената от нашите географски ширини. Наистина дързостта да се рушат условностите на битието при Десанка Максимович не е така силно подчертана. Ала нови измерения на женската душевност откриваме и у нейната героиня, която сякаш изповядва: „Обичам, значи съществувам“. Според нас лирическият субект и тук е далеч от патриархалните представи зе женственост. Макар и да не естетизира скитничеството (както е при Багрянината героиня), тази лирическа личност също се откъсва от традиционните норми на женско поведение. Силен е копнежът ѝ за пълноценност на преживяванията, за реализиране на духовните жажди. И в нейния глас има нещо от езическите ритми на далечните прадеди, от тяхното животолюбие и упование в слънцето и светлината.

Авторките често се обръщат към слънцето, пролетта, изгрева, зората. Мами ги вечното движение, красотата и свежестта на всичко земно. В лириката им, в която личи печатът на богатите им индивидуалности, има нещо, което остава непроменено през годините, постоянно, пропито с безгранична витал-

[19] Русалиев, В. Мадона в черно. С., 1944, с. 69.

[20] Мешеков, И. Греховната и свята песен на Багряна. —В: Мешеков, И. Очерци. Статии. Рецензии. С., 1965, с. 322.

ност. В творбите се улавят буйството на пролетните порои, мирисът на окосените ливади и родната земя, покорява омаята на младостта. Неудържимата като стихиите лирическа героиня на Багряна споделя: „Аз съм млада, млада, млада, с огнено сърце!“ Волната героиня на Максимович, също помамена от широките простори на големия свят, от клокочещия водовъртеж на живота, възкликва:

Не се отделяй от мене, о младост.
Никой в твойте прегръдки не може
да бъде толкова безумен. . .

(„Молба към младостта“, прев. Д. Пантелеев)

Стиховете излъчват преклонение пред красотата на ведросините небеса. слънчевите ливади, горите, билките, птиците и ветровете. Изпълнената с движение и динамика природа отговаря на буйната виталност на преживяванията, Отношението между човека и природата е във фокуса на много от творбите. Поетесите показват това отношение най-често на основата на подобия и аналогии („Април“, „Песен на предачките“, „Копнеж“, „Предчувствие“). Например дърветата, заслушани в пороя, са съпоставени с ресниците на плакала жена, запалени от радостен лъч („Вечерня“, Ел. Багряна). Във връзката на личността с природата и двете поетеси откриват неугасваща жизненост, онази необхватна сила, която възвръща младостта. В много от стиховете природните явления са символичен еквивалент на чувствата и мислите на лирическия субект. У Багряна природата също живее като внушение за вътрешния мир на лирическото „аз“. Същевременно тя се „възприема чрез сетивата“; тя не е нито изцяло субективизирана, нито е обект на наблюдение и описание, дори на съзерцание в традиционния смисъл на думата — тя е вън от човека, обективно съществуваща, наситена с бои и аромати, опиваща като вино, с дъх сладък и горещ“[21].

Визуалното репродуциране на природната среда е доминантно в произведенията на сръбската авторка. Тя има тънък усет за цветовете и в много творби, в които основното е лирическият пейзаж, се откроява умелата ѝ живописна техника. У Максимович, поетесата на хълмиста Шумадия, пейзажът обикновено е неразчленим от конкретното душевно изживяване („Змия“, „Зеленият витяз“). Може би най-точно охарактеризира отношението ѝ към природата М. Богданович. Според него някои пристъпват към природата с безпокойство, с известно страхопочитание, с едно увдивление, което в същото време е обожание. Д. Максимович „навлиза в природата с пълно доверие, спокоен дух, предано, интимно“[22].

Наистина сръбската авторка е близка с природата, тя я познава и разбира, прониква в тайните ѝ — в движението на листата на дърветата, в най-малките трептения на въздуха. . . Както в стиховете на Багряна и тук всичко е изпълнено с живот, всеки детайл от материалния свят е конкретен и точен. И у двете авторки няма да открием разгърнати описания, а лаконични и разнообразни подробности, чрез които диша и блести от очарование цялата природа, а картините придобиват релефност и пределна изразителност. Любовното чувство и възхищението от природата са споени в една обща сплав („Среща“, „Копнеж“ и др.).

Същевременно в стиховете на двете поетеси откриваме не само радостта на сетивното изживяване на хубостта на пролетта, слънцето или зимния ден. Радостта е своеобразна позиция на поетесите към живота. Те са убедени, че макар животът да е краткотраен и изпълнен с препятствия и изпитания, човеш

[21] Ликова, Р. Цит. съч., с. 223.
[22] Максимовић, Д. Студија и избор Владимир Предић. Београд, 1967, с. 13.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА СОФИЯ

което щастие е реално и възможно. И това ги зарежда с жизнена мощ, с напираща жажда за обич:

У мене има топъл, нежен прилив
от думи спотаени:
сърцето си да подаря на всички живи
и все пак много да остане в мене.

(„Пролетна песен“, прев. Д. Пантелеев)

Или у Багряна:

И искам щедро, волно да отдавам
това, което в мен гори, трепти и пее,
и в пищни празненства да разлюлявам
над скъпи гости звънки полилеи, —
че моята младост, огненопламтяща,
и моята душа на чучулига,
и моето сърце животрептящо —
като вихрушка над света ме вдигат.

(„Вик“)

И на двете авторки е чуждо неумението да се радват на живота и на богатите му дарове. Поезията им е израз на светла жизнена радост. И оттук — усещането за способността на лирическите героини да се сливат сякаш с първичното начало, с конкретния веществен свят, да чувствуват богатството на живота — „свиден и примамлив“, красотата и яркостта на земното съществуване.

Внушението за жизненост в стиховете се засилва и от зримия, конкретен рисунък, от особената достоверност на детайлите. Умението да се подбират детайли и характерни щрихи проличава в творби като „Сняг“ и „В зимния ден“. Тук изпъква филигранният поетически рисунък, точността на наблюдението, способността да се обобщава, както и да се предава обобщението в кратка словесна формула. Пред нас е картината на зимата в чуждия град „с островърхите къщи и замъци, дето вечер фенерите никнат с бледожълти, безтрепетни пламъци“ („Сняг“), или се рисува един зимен ден, когато „снегът неспирно пада като черешов цвят“, а е толкова тежко, защото „си сам“. Наистина прав е Ян Парандовски, когато изтъква, че поетическата картина е най-важният елемент в творбата — може би „единственият, който не е заплашен нито от времето, нито от вкуса на поетите. Менят се направления и течения, теми и сюжети, мотиви и настроения, менят се възгледите и навиците в областта на версификацията, но картината винаги остава — било пряко, било като метафора. Тя е кръвта на поезията. . “

Слънцето като извор на живота е особено чест мотив в творбите на Десанка Максимович (да не забравяме, че слънцето е характерен образ в устната поезия на много народи). Освен в лирическите цялости („Слънце“, „Слънчев залез“, „Зелено слънце“) този мотив откриваме и в песните за пролетта, младостта и любовта. Слънцето е символ на вечността и живота. Както в Багрянината земна поезия, така и в стиховете на Максимович важно значение имат „законите на конкретността“. Разнообразните преживявания са освободени от абстрактността, свързани са с непосредствената действителност, с конкретния миг, с определената ситуация и обстановка („Вик“, „Зов“, „Сняг“, „Пролетна песен“, „Копнеж“, „Предчувствие“).

Широкият регистър на лирически емоции, богатството на преживяванията, непосредствеността на изказа, волевите интонации, стремежът към лако-

низъм на израза, наситеното словесно пространство, ритмично-интонационното движение също допринасят за привлекателността и вътрешната гравитация на творбите на Ел. Багряна и Д. Максимович. И днес се удивляваме на дързостта и таланта на двете балкански поетеси, които се втурват и „разцепват въздуха“ на онези сурови следвоенни години с бликащото си животолюбие и естетическото си новаторство. Учудваме се на необикновената амалгама от слово и емоция още в първите им книги, на усета за версификация и своеобразната архитектоника на стиха.

Вече посочихме някои от основните средства във вътрешно богатите изповеди на поетесите в ранната им лирика. Трябва да подчертаем и умението им да намират непрестанно нов пластичен израз на темата за любовта, да я отливат в нови, отговарящи точно на емоциите видения. И двете пристъпват от своя лична, неповторима позиция към любовта на жената, „видяна като човешка съдба“. Някои изследователи акцентуват преди всичко на „женската чувствителност“ в тяхната лирика. Сама Десанка Максимович в едно интервю възкликва: „Та поезията на толкова жени показва, че тъкмо в съхранената женственост е силата!“ Наистина силно се откроява женствеността в стиховете им. Същевременно зад своеобразната мекота и поривност, зад конкретното и разнолико докосване до света се крие и едно мъдро спокойствие, естественост и отсъствие на каквото и да е поза и притворство.

През третото десетилетие на столетието ни преживялата разочарования и съмнения Багряна написва творби, свидетелствуващи за нови естетически дирения и нова образност, за мисловна острота и вътрешна амбивалентност на поетовото отношение към живота и света. В тях може да се проследи понататъшна кристализация на лирическото „аз“ и обособяването му спрямо външната действителност — достатъчно е да си спомним само поемите „SOS“ „Maris stella“, „Сезони“, „Животът, който исках да бъде поема“, „Пенелопа на XX век“, „Сеизмограф на сърцето“. В тях горещите емоции се преплитат със спомени и размисъл за моралните и екзистенциалните дилеми на времето, с желание да се преодолее „вкорененото и вкостеняването бездушие на този век, потънал в тъмна алчност“ („Пенелопа на XX век“). Дори в любовното чувство се промъкват елегични ноти и от съкровено личното се стига до обобщения за „целия живот на тоя странен свят“[29]. В драматичните изповеди се очертава новото светоусещане на лирическата героиня. Тя сякаш води критичен и полемичен диалог с века, обладана от тревога за участта на людете в студения свят на техниката, живеещи в страна, „праг между Изтока и Запада, кръговрат на войни и бедствия“. В стиховете се улавя и болката на „Херкулеса на XX век“, безпокойството на съвременния човек, комуто обществото, войните и гладът не позволяват да живее с пълната стойност на своето „аз“. А в цикъла „Големият цирк“ ще се появи великанът — клоун, в чийто образ може да се открие хитлеристкият вожд.

Социално-етичните интонации, изпъкващи в поезията на Десанка Максимович преди Втората световна война, също се засилват. След необузданото опиянение от живота поетесата споделя, че познава и „черните буци на съмнението, на хладните тръпки“. Както при Багряна и тук любовта, която беше основа на връзката на лирическия субект със света, вече не е светъл празник, когато сърцата „еднакво бият“. В стихотворението „Умора“ ни облъхва чувството за угнетеност и униние:

Не искам любов, надежда, слънце и звуци —
уморени, уморени са моите
усмивки и стъпки.

(Прев. Д. Пантелеев)

[23] Колева, Д. Цит. съч., с. 76.

Максимович сега все по-често спира поглед върху хората с грапави и мазолести длани („Пътникът от трета класа“, „Моите земляци“). Темите на подобни стихотворения откроявaт социалната сетивност и усет на сръбската поетеса, подготвят я за творбите, в които спонтанно, по свой начин ще осъди фашизма и войната. В тези произведения, размисъл за времето и съдбата на хората, е по-трудно да се намерят подобия и паралели. Сравнението между двете поетеси би откроило повече различия, отколкото сходства.

Всяка следваща стихосбирка на Багряна и Максимович е нов кръг в поезията им и своеобразен нов манифест на жизнелюбието. Пределно изповедният (изпълнен понякога и с драматична интензивност) стих на двете поетеси на любовта и природата не губи свежата си красота и до днес. Между възгласите на авторките в началото на творческия път („О, младост, младост. . .“ и „Искам, майко, млада младост да позная. . .“) и изповедите им в последно време („Когато мине младостта, какво правите, птици. . .“ и „Клони към своя заник вече траекторията дълга на моя ден“) сякаш няма дистанция. А всъщност не се ли крие тайната на тяхната поезия, станала сякаш синоним на виталността, в способността им да съчетават мъдростта на годините с поривите на младостта?

Ел. Багряна и Д. Максимович прехвърлят мост към „живия живот“, пристъпват от нова гледна точка към вековните проблеми за любовта и смъртта, за щастието и греха. . . В тяхната поезия любовта е своеобразен критерий за човешката стойност, посредством любовта двете авторки се борят и с песимизма и смъртта. Чрез стиховете им за първи път в двете литератури жената разкрива с безпределна искреност своята природа, а любовта се откроява като тържество на жизнените сили. Новата лирическа героиня, обгорена от слънцето и свежия вятър, е жадна да се слива с красотата; на нейните болки и тревоги се противопоставя една заразяваща непримиримост и душевна енергия. Поетесите внушават умело силата на женското начало в живота. Отхвърлили старите представи за женственост у предшественичките си, рушейки преградите на условностите, те не бързат за тихи пристанища, а защищават човешките чувства, стремежа към волност, изконно начало на човешкия дух. Ел. Багряна и Д. Максимович изобразяват лирически живота в неговата непосредственост и материалност. В техните творби с огромен емоционален потенциал съвременните поколения откриват съкровени неща. Те са притеглени от тънката чувствителност, първичната свързаност със земята, философията на жизнеутвърждаването.

Две балканские поэтессы

(Аналогии в ранней лирике Елисаветы Багряны и Десанки Максимович)

Лилия Кирова

(Р е з ю м е)

Важность такого рода сопоставления предопределяется обстоятельством того, что обе балканские поэтессы Елисавета Багряна и Десанка Максимович находятся среди самых крупных представителей болгарской и сербской литератур сложного исторического периода. Это период, в котором социальные потрясения и огромные перемены в жизни общества сопутствуют поиску новых литературных путей, переоценке существующих эстетических мифов. В статье делается сравнительный тематический анализ ранних произведений двух поэтесс схожего поэтического темперамента, которые, создав свою собственную меру поэтичности и художественности, опережают своих предшественников и дают лирическое изображение жизни в ее непосредственности и материальности. В ходе изложения устанавливаются также принципиально схожие и специфические черты поэтики их любовной лирики. Знакомство с поэтессами через их раннюю лирику дает возможность почувствовать как их индивидуальность, так и те новые художественные процессы, которые происходили в 20-х годах в двух балканских странах.

За „Трагедията на човека“ от Имре Мадач и нейната рецепция в Унгария и у нас до 1944 г.

Йонка Найденова

Поет, разказвач и драматург, в една част от своя живот журналист и последователен политик, автор на няколко стихосбирки и немалко драми, най-значителни от които са „Цивилизаторът“ (1859) и „Мойсей“ (1861), Мадач остава за поколенията с 4140-те реда на лирико-философската си поема „Трагедията на човека“ (1861). Една безсмъртна „Трагедия“ за модерния човек, за съвременника на Мадач, изживяващ с огромен драматизъм катаклизмите на преходното за Унгария време — време, събрало в едно застоя на феодализма, стихиите на революционния подем, сложните противоречиви процеси на буржоазния напредък.

Както Гьоте (чието влияние е непосредствено), както Байрон, Милтън, Хайне или Шели Мадач също търси отговор на въпроси от световен характер. Но докато Гьоте разсъждава във „Фауст“ за целта на човешкото действие, за неговата същностна страна, унгарският писател се пита има ли въобще цел, има ли смисъл човешкото дело, съществуват ли прогрес и „самодвижение“ на света. В творбата тези въпроси поставят трима библийски герои — Адам, Ева и Сатаната или Луцифер, като особено важни от идейна гледна точка са образите на Адам и Луцифер. В техния диалог, определен от изследователите като „своеобразен вътрешен спор“[1], изпъква компромисният характер на съвременната на Мадач епоха. Адам, който символизира вечно устремения напред човек и проповядва идеите на 1848 г., на унгарското движение за реформи и европейското буржоазно развитие въобще, е мост към революцията, към свободата и равенството. Луцифер — този образ на отрицанието, е представител на мъртвата, застинала материя. Без идеали, без вяра в историческото развитие, той се съмнява в обществената същност на човека; отразява духа на вече потушената революция, периода на покруса, отчаяние и политическа резигнация след поражението. Противопоставянето на Адам и Луцифер, на обърнатия към бъдещето човек и неговия вечно съмняващ се събрат дава представа и за основните идейни и философски възгледи на епохата — романтизма (Адам) и позитивизма (Луцифер); от една страна, титаническа, силна с романтичния си летеж, бунтовен дух и вечен стремеж за борба личност, от друга — признаващият само конкретния опит и явление човек, който регистрира на емпирично равнище природно-материалистическата видимост. Във връзка с този въпрос Ищван Шьотер пише: трите герои в „Трагедията“

[1] Szegedy-Maszák, M. Madách Imre. — —In: Irodalom. T. 2. Budapest, 1980, p. 388.

представляват три отделни сфери—„чистия дух“ (Адам), „чистата материя“ (Луцифер) и тяхното създание „природата“ (Ева); Мадач се стреми да разреши основния философски конфликт на епохата чрез единството на материята и духа[2].

Спорът или обособените в сравнително стройна система въпроси и отговори на Адам и Луцифер — и двамата въплъщаващи противоположни идеи и страсти — пронизва от край до край петнайсетте картини на „Трагедията“ и се разгръща по оригинален начин: в няколко „митични“ (I, II, III и XV) и в няколко исторически (от IV до XIV) действия.

Митичните картини ни срещат с Адам и Ева, първата човешка двойка на земята, също и с Луцифер, духа на тъмнината и отрицанието. Възбунтувал се срещу Бога, Луцифер отрича съвършенството на сътворения свят и решава да докаже своята правота на примера на най-висшето божие създание — човека. Приспивайки човека в „сън вълшебен“, та „свойто бъдеще докрай в картини бързолетни“ той да види, Сатаната е почти на път да постигне целта си, но Ева, станала майка на света, продължителка на вечно търсещия и неудовлетворен от постигнатото човешки род, проваля плановете му.

Историческите, или „тъмните“ картини, както ги нарича лирикът Янош Аран[3], един от първите тълкуватели на произведението, са взети от миналото, настоящето и бъдещето — чрез историческите метаморфози на Адам, Ева, отчасти и на Луцифер; в тях преминава почти цялата история от развитието на човечеството: древност, средновековие, епоха на капитализма и въображаемо бъдеще. Всяка отделна картина е в духа на Хегеловото учение за еволюцията на света и онагледява определена идея — свободата и равенството, християнството, науката, свободната конкуренция и социалистическите идеи, разгърнати на фона на винаги различния конфликт между великата личност и тълпата.

Свързването на историческите картини се осъществява по принципа теза — антитеза, или единство на противоположностите. В Египет Адам е фараон, Луцифер — негов министър, а Ева — жена на роб. Проумял как „безброй роби умират тъй — за едного!“, Адам стига до идеята да служи на масите, „за да крепнат в страна, в която властва свободата“. Следващото действие, което се развива в Атина, показва всъщност половинчатото и изопачено осъществяване на идеята за свобода. Народът е свободен, но подведен от демагозите, той наказва със смърт своя вожд Адам — Милтиад. Подобна логика властвува и в Рим, и във Византия, където новата цел пред Адам са обичта и братството, или „учението свято“. За да прозвучат горчиво думите на разочаровалия се отново в своите търсения на „нов свят“ и идеали човек:

Поех на бран за доблестни идеи,
проклятие намерих вместо тях.
Невинни жертват в името на Бога,
глупци потъпкват моя идеал.
Мечтаех за душевност благородна,
а хулят чистотата, любовта.
За рицарската чест ратувах — ето,
тя подло ме прободе... Да вървим
в нов свят — нали показах в боевете,
че мога да издържам! И без свян
напускам своя пост, и тук измамен...

(Прев. Г. Крумов)

[2] S ö t é r , I. Madách Imre. — In: A magyar irodalom története. T. 2 . Budapest, 1965,p. 346.
[3] Szépirodalmi Fifyelö, 18o2. május I.; A r a n y , J. Összes prózai müvei. Budapest, 1938.

Действията в Прага и Париж са свързани чрез съня на Учения (Адам в ролята на Кеплер), който не може да намери своето място в света на късното средновековие. Заспивайки вече в ролята на вожда френската революция Дантон, Адам дочува мелодията на „Марсилезата“ и сега за пръв път прозвучават ведно думите: „Равенство, братство, свобода!“ Както се изтъква от почти всички изследователи на „Трагедията“, картината на революцията е особено важна като интересен структурен похват: „сън в съня“. Освен това тя е единственото действие, в което Адам не се разочарова и застава на страната на революцията — онова „разковниче, което ще върне на Земята младостта“. Обстоятелството обаче, че революционният вожд е на път да стане жертва на фанатизма на тълпата, на нейните все още незрели идеи, говори за съмненията на самия писател. Както Дантон той се вдъхновява от идеите на революцията от 1848—1849 г., но се придържа и към определена трактовка на историческата истина, изобразявайки поражението ѝ.

С действието в Лондон Мадач ни въвежда в своето съвремие, в света на „свободната конкуренция“, водещо до господство на капитала и до експлоатация, превръщащо основните ценности — любов, наука, изкуство, свобода, равенство, братство — в най-обикновени пазарни стойности. Симптоматичен е заключителният акорд — символичният танц на персонажите от капиталистическия свят, които сами копаят своите гробове: ярко свидетелство за присъдата над това според думите му „из корени прогнило“ общество.

Колективният „мирен строй“, фаланстерът, е картина на възникналото във въображението на писателя бъдеще. В контраст с предшествуващата тя внушава идеи, близки на утопичния социализъм на Фурие: в новото общество всеки има право на труд, който вече не е осакатяваща човека принуда, а потребност и предмет на наслаждение. Мадач и тук остава верен на своя драматургичен похват — контраста, и отново показва изопаченото осъществяване на новите идеи.

След като сме преминали заедно с героите през почти цялата история на развитието на човечеството, след като сме станали свидетели на човешки страсти, падения и въздигания и сме почти уверени, че Адам няма накъде повече да се стреми и пред него няма нови духовни висоти, Мадач най-неочаквано извежда читателя на обширната авансцена на космическото. С помощта на Луцифер Адам полетява в Космоса с единственото желание: да се откъсне от обвързаността с природата, със Земята, „да се отърси от праха“. Но Земята, собствената му човешка същност, го влече обратно („Без обич и борба — какво ли струва живота?“). Напразни са доводите на Злото (Луцифер), че в хода на историята всички величави идеи търпят провал. Адам не може да бъде сломен:

Да, вярно е... Но все едно! Макар че
с идеи мимолетни аз живях,
те все пак окрилваха духа ми,
въздигаха ме гордо — и с това
сияеха свещени и велики!
Дали със кръст, дали със свобода,
или пък само с цел властолюбива
рода човешки тласкаха напред.

(Прев. Г. Крумов)

С това Мадач поставя един друг основен и оптимистичен в своето звучене въпрос — за съдбата на идеите в света (да тласкат човешкия род напред). Но в заключителната част от съня на Адам идеи вече не се раждат, човечеството е изправено пред разруха и катастрофа, а човекът, вярвал до този момент в

обновителната сила на науката, стига до извода за нейното безсилие пред мощта на природата. Идва краят на историята, свършва и сънят на Адам.

За появилия се отново в света на мита Адам (XV картина) има един-единствен начин да спре бъдещето, да каже „не“ на изживяната в съня история: като умре. Майчинството на Ева го възспира. Както в цялата „Трагедия“ на помощ отново се притичва онази, която става причина Адам да вкуси от забранения плод на познанието. Но пак тя носи в себе си „топлия повик на природата“[4]. Адам трябва да се бори въпреки страшния си сън, въпреки катастрофалния ход на човешката история, който му е представил Луцифер.

Човек, аз казвах: вярвай и бори се!

— звучи „посланието“ на Господ към „първия и сетен“ човек Адам, или заключителният акорд на творбата.

За „Трагедията“ е натрупана значителна литература и не само поради художествените достойнства на творбата и нейната актуалност. Причина са и възникващите около нея спорни въпроси, тясно свързани с нейното възприемане от читател, зрител и слушател.

В унгарската литература едва ли има друго произведение, събудило толкова противоречиви мнения. Споровете около „Трагедията“ започват още с, определянето на нейния жанр. Най-общото и утвърдено мнение (а то е мнение и на Мадач) е, че за да намери израз на своите и на епохата си борби и идеи, авторът е избрал драматургичната форма, т. нар. драматична поема. С това той продължава някои от традициите в националната литература („Чонгор и Тюнде“ от Михай Вьорьошмарти). Чрез този обикнат от романтиците жанр авторът може да предаде напрегнатата борба на противоположни идеи и страсти, на доброто и злото, на „божественото“ и „сатининското“ начало, да задвижи в драмата не само реални човешки фигури, но и поетични, извънземни същества. Ала във връзка с характерната за романтичните жанрове лиризация някои изследователи са склонни да тълкуват творбата като „лирична драма“ (М. Сегеди — Масак)[5], а други — поради философския ѝ характер като междинна форма между драмата и философската поема (Й. Реваи)[6]. С известни основания Георг Лукач отказва да види в нея драма[7]. Най-близко до истината е като че ли литературният историк Бела Г. Немет, който пише: „Трагедията“ не е тяснофилософска мисловна система, нито драма, а драматическа поема, като съществителното *поема* е определящо по отношение на жанра, а прилагателното *драматическа* я отличава вече вътре в жанра. Героят ѝ е лирически герой, лирическото аз, самият поет. Адам и Луцифер символизират неговата душевна двойственост.“[8]

Във връзка с жанровото определение на творбата възниква въпросът за възможностите за нейното сценично реализиране. Ако приемем твърдението (а нямаме основание да не го приемем), че „Трагедията на човека“ е лирико-философска поема (в унгарската литература се използуват и двата термина — драматическа поема и лирична драма), тогава се откроява формулираният по лиричен начин мисловен елемент, а всички изисквания на театъра (пространство, реалност, изображението на човека във времето) остават на заден план. Следователно творбата изглежда предназначена повече за читателя, отколкото за зрителя. Но от друга страна, и на зрителя, и на читателя — по законите на жанра — с еднаква сила въздействува оригиналният драматурги-

[4] Söter, I. Цит. съч.
[5] Szegedy-Maszak, M. Цит. съч.
[6] Révai, J. Válogatott irodalmi tanulmányok. Budapest, 1960, 95—124.
[7] Lukács, G. Magyar irodalom — magyar kultura. Budapest, 1970.
[8] Irodalomtörténet, 1973, No 4, 312—337.

чески похват на Мадач, да поддържа две толкова различни състояния на съзнанието: сън и бодърствуване. Още повече, че според най-новите проучвания в „Трагедията“ има не един, а два достоверни от драматургическа гледна точка, взаимнодопълващи се (а не изключващи се) и събрани в един-единствен сън завършека: 1. завършекът в последното (петнадесето) действие на преминаващата през първо, второ и трето действие библейска тема и 2. завършекът на поредицата от исторически събития с изстиването на Земята. Като добавим и многобройните възможности, които дават на режисьор и актьори превъплъщенията на тримата герои, лесноразбираем е успехът на пиесата на сцената. (В Унгария „Трагедията на човека“ е поставена за пръв път на сцената на Народния театър през 1883 г., а още през 1894 г. е стотното представление.)

Ако приемем формулировката на Йожеф Реваи[9], в идейно отношение основните дискусионни проблеми са: 1. Какво е основното звучене на творбата — песимистично или оптимистично? Във връзка с това — разрешен ли е ключовият въпрос на „Трагедията“? 2. Схващането на Мадач за ролята на личността и тълпата — доколко то е реакционно и доколко прогресивно? 3. Картината на фланстера пародия ли е на социалистическите идеи, или не?

Особено важен е първият въпрос, доколкото с него са свързани другите спорни моменти. В хода на действието (историческите сцени) преобладават песимистичните отсенки, заключението на творбата обаче е песимистично. Тук явно отново проличават съмненията на Мадач, онази негова „душевна двойственост“ (Бела Г. Немет)[10], породена от разочарованието на твореца от неговото време — епоха на самовластие на известния като („брешчийската хиена“ господар Хайнау, но и от желанието му да вярва в идването на новия свят. Ето защо на основния въпрос на „Трагедията“, има ли цел, има ли смисъл човешкото дело, Мадач отговаря и с „да“ (заключителните думи на Господа и определянето на борбата като цел на живота в космическото действие), и с „не“ (катастрофалния ход на човечеството, който ни е представил.) Въпреки че въпросът остава до голяма степен неразрешен, като цяло „Трагедията на човека“ е оптимистична творба на вечно неудовлетворения от постигнатото, но и устремен напред човешки дух. За това най-добре свидетелствува признанието на самия Мадач. В писмо до критика Янош Ердейи за борбата на Адам той пише: „Вярно е, че Адам навсякъде претърпява неуспех, и причина за краха му е навсякъде е една нежна, най-съкровена същност на човешката ни природа (това според скромното ми мнение, е трагичното), но макар да смята отчаяно всеки свой опит за изгубени усилия, развитието му все пак продължава да се движи напред и все напред.“[11]

Що се отнася до схващането за ролята на личността и народните маси, прави впечатление, че вследствие на своите преживявания и опит Мадач не вярва в „тълпата“. С изключение на действието в Париж Адам навсякъде се разграничава от търпата. С други думи, отношението личност — общество в „Трагедията“ е представено в светлината на неопределимото противоречие между великата личност и тълпата, на което нейният автор е свидетел в своята епоха. В писаната почти по същото време драма „Мойсей“ обаче Мадач разкрива кръвната връзка между личността и народа: народният вожд става велик само когато се слее с народа.

Въпросите, свързани с картината на фаланстера, са сложни, противоречиви. Едно обаче е сигурно. Действието не може да се тълкува като картина на социалистическото общество, дори не и като негова пародия (според изказа-

[9] Revai, J. Цит. съч.
[10] Irodalomtörténet, 1973, No 4.
[11] Erdélyi, J. Válogatott müvei. Budapest, 1961.

ното през 1862 г. обвинение на Ердейи[12], срещу което Мадач остро реагира); то е по-скоро изопачена форма на държавния капитализъм, или от гледна точка на цялостната композиция определена идейна възможност, а не общество (Янош Барта)[13]. Във всеки случай то е предупреждение за опасността от механизиране на човешките отношения, а това също е предпоставка за възприемането на творбата от днешния читател като актуална.

Пряко свързан с въпроса за конкретизацията на „Трагедията" в родината ѝ е въпросът за художествения метод на нейния автор. Съдейки по картината в Лондон, читателят се среща с изявен критически реалист. Но Адам е романтичен герой. Жанрът на творбата, патетичният ѝ тон също я причисляват към романтичните. От друга страна, в „Трагедията" се срещат елементи на народнически реализъм, както и на ранен символизъм. И което е особено важно — с езика на лириката Мадач изразява философски мисли на Кант, Хегел, Фойербах, Фурие и други. Тоест „Трагедията на човека" се явява средоточие не само на идейните, но и на художествените и философските направления на своята епоха.

С оглед на романтичните модификации в унгарската литература през XIX в. трябва да кажем, че Мадач е романтик. Но неговият романтизъм се отличава не само от този на Петьофи и на Кемен, от една страна, но и от този на Йокай, от друга. Мадач поставя реалните проблеми на своето общество в романтична рамка и в това отношение творбата му е колкото реалистично, толкова и романтично произведение. Но „Трагедията" — основана на романтичен замисъл — надживява старото направление на романтизма (по друг начин в сравнение с надрастването на романтизма у Петьофи!) и насочва към новото направление на критическия реализъм.

Съдържащите се в творбата многообразни жизнени проблеми — преди всичко тези на природата и материята, също на историята — предлагат различни възможности за нейното възприемане от читател, зрител и слушател.

Първата група проблеми (I, II, III действие и тези от лондонското нататък) включва въпросите за рационализма, позитивизма, детерминизма, механическия материализъм, фидеизма и пр., придаващи на „Трагедията" дълбоко философски характер. Гласът на Земния дух, който призовава летящия в Космоса герой да се върне на Земята, убеждава с такива доводи:

. . . . . .И нима
не розата предхожда аромата,
плътта — лика и слънцето — лъча?
. . . . . .И знай, че всяка
тревога, мисъл, звъннала във теб,
е само ек и лъч от веществата,
които ти наричаш сам Земя.

(Прев. Г. Крумов)

Историческите и обществените въпроси в „Трагедията", намерили израз при проследяването на развитието на идеите в света (историческите картини), повдигат въпроси за отношението личност — общество, еволюцията на идеите и тяхната съдба, специфично националното, както и за връзката между родина и обществен прогрес, между нация и човечество. Развитието на нацията е за Мадач част от общото развитие на човечеството и с това унгарският писател се присъединява към големите хуманистични идеали.

В творбата са залегнали и някои автобиографични елементи. Изоставен от своята съпруга, Мадач дава израз на своите схващания за загубването на

[12] Пак там.
[13] Barta, J. Klasszikusok nyomában. Budapest, 1976, 291—302.

моралните стойности от жената, напуснала семейното огнище. Докато Адам и Луцифер са представени като „равностойни“ противници — единият с едностранчивия си идеализъм, другият с едностранчивото си безразсъдство, — Ева непрекъснато се променя: за Адам тя е и доброто“, и „злото“, негова вечна болка, горчивина, но и надежда, светъл лъч в мрачните мигове и винаги подтик към „нови светове“.

Въпросът, кой е основният герой на творбата — Адам или Луцифер (както смята например Ердейи)[14], днес вече не буди спор. Луцифер е не само символ на злото, дух на отрицанието, но и дух на познанието. Все пак възможността за тълкуване на произведението не като „трагедия на Човека“, а като „комедия на Дявола“, макар и минимална, струва ни се, съществува. Поне навремето, както проличава от мнението на Янош Ердейи, част от публиката я е възприемала именно по този начин.

Като цяло, макар и да не е революционно произведение, „Трагедията на човека“ оказва мобилизиращо и революционизиращо въздействие върху общественото съзнание в миналото и днес. Затова творбата е ценена високо от прогресивните сили в Унгария и в чужбина. Едно от свидетелствата е, че по време на руската революция от 1905 г. „Трагедията на човека“ се появява в Русия в три превода, а Максим Горки ѝ дава висока оценка. Творбата на Мадач допринася много и за разцвета на унгарската драматургия. Като пиеса „Трагедията на човека“ не слиза от 1883 г. насам от сцената на унгарския Народен театър, играе се с успех и по най-известните световни сцени.

Заслуга на Мадач е, че той преживява трагедията на съвременния човек — „трагедия не на неговия провал, а на липсата на величие в борбата“[15], както уточнява Андраш Мартинко, — и то така пълно, така многостранно и мъчително-автентично, както малцина биха могли. Като показва непрекъснатата — независимо от препятствия и разочарования — борба на човека за по-добър свят, „Трагедията“ става близка и на съвременния читател и зрител. Въпреки че не отговаря категорично на основния въпрос на произведението — има ли цел в световната история, — Мадач намира сили да заяви:

Целта е край на славните ми битки.
Целта е смърт, животът е борба.
И за човека цел е тя — борбата.

* * *

Като самостоятелно произведение (в превод от оригинала) на български „Трагедията на човека“ се появява през 1936 г. Преводът е на Константин Д. Белчев, известен за времето си преводач на драматична литература у нас. По сведения на негови съвременници той е живял три години във Виена, а след това осем в Будапеща, „където се заема от 1925 г. с превода на „Трагедията на човека“, която завършва през 1928 г.“[16] Остава неизвестно защо

[14] Erdélyi, J. Цит. съч.

[15] Martinkó, A. Teremtő idők. Budapest, 1977, p. 327.

[16] Стефанов, Д. „Трагедията на човека“ от Имре Мадач: Преведе: К. Д. Белчев. — Литературен глас, 9, 1937, № 347, с. 7. В тази рецензия за творбата намираме и сведения за преводача, чийто „грамаден и дългогодишен“ труд „заслужава похвала“: „От завръщането си в България през 1930 г. той посвещава нощите си в театъра. Превежда от унгарски, немски и френски езици целия репертоар на Кооперативния театър, голяма част от репертоара на театър „Одеон“, за Народния театър, „Под моста“, „Матура“, „Брак“ и други. Скромен и неуморен ратник в полето на българската преводна литература. Издал е само поемата си „Кръстопът“ през 1934 г.“ Данните за К. Белчев като преводач на „Трагедията“ съвпадат със сведенията на проф. Петър Миятев, учил през втората половина на 20-те години в Будапеща заедно с Белчев. Тези сведения бяха споделени в личен разговор през октомври 1983 г.

творбата излиза със закъснение от почти цяло десетилетие. Възможно е това да е станало поради липса на издателство, но е възможно и преводачът, сам поет, оценил високо шедьовъра на Мадач, да е продължил на работи върху превода си. Ако не повод, то поне обстоятелство, пряко свързано с отпечатването на „Трагедията" у нас, е откупуването ѝ от Народния театър (сведението е от 1937 г.[17]). Българската публика „с нетърпение" очаква „поставянето ѝ на родната сцена"[18]. За съжаление то не се осъществява нито след появата на превода, нито по-късно, през 1943 г., когато в печата се появяват съобщения, че е „предстоящо поставянето на „Трагедията на човека" на сцената на нашия театър"[19]. Явно войната слага своя отпечатък и върху разпространението на унгарската художествена литература в българска среда. Така „прочутата творба" на Мадач, „приспособена за сцената от директора на Будапещенския народен театър г. Антал Немет"[20] — същия, който по-късно ще постави на наша сцена известната пиеса на Вьорьошмарти „Чонгор и Тюнде", — остава в художествената ѝ рецепция у нас само като литературна творба.

Като литературна творба „Трагедията на човека" веднага бива наречена от българската критика „влог в родната преводна книжнина"[21], „значителен принос към възможностите на нашата читающа публика да проникне в художественото богатство на сродния по кръв и съдба унгарски народ"[22]; а самият превод — „майсторски направен"[23] и „заслужаващ похвала"[24].

Че преводачът Константин Белчев е успял да се справи със смисловата страна на творбата и нейния своеобразен емоционален свят, проличава дори и от беглата съпоставка на превода с оригинала. Основен „препъникамък" особено от позициите на съвременния читател е езиковата престарялост на българската интерпретация. Заедно с това възникват някои по-общи проблеми, засягащи въпроса за превода на драмата въобще.

Както е известно, отличителна черта на драмата като литературен жанр е диалогът, който следва определена логика и реализира художествения замисъл на автора. Ето защо акцентът и при превода трябва да пада най-вече върху диалога, особено в случаите, когато драмата е предназначена не само за прочит, но и за устна реализация, за сцена. (Планирало се е „Трагедията на човека" да бъде поставена на сцената.) Оттук особените изисквания за сбитост, за ритъм на действието, за динамичност и главно — за краткост и яснота на драматическата реплика. Именно в тази насока, струва ми се, К. Белчев недооценява архитектониката на репликата, нейния ритъм, интонация и разговорна обагреност, доколкото ненужно удължава фразата, използува излишни думи, а неведнъж изпада в описателност и преразказност. Това за жалост характеризира целия превод. Като преводаческо постижение трябва да изтъкнем обстоятелството, че Белчев пронизва драматическия стил и лиричност и романтичен патос, което подсилва въображението, подпомага възприемащия при „пренасянето му" във „винаги нови" светове и при усвояването на оригиналния драматургичен похват на Мадач — поддържането, както вече изтъкнахме, на две такива различни състояния като съня и бодърствуването. Особено важна роля за цялостното възприемане има постигнатата романтическа стилистика, за което свидетелствуват ключовите думи борба, свобода,

[17] Пак там.
[18] Пак там.
[19] Сиромахов, С. Имре Мадач. — Литературен глас, 16, 1943, № 13, 2—3.
[20] Литературен ек, 2, 1942, № 11, с. 4.
[21] Сиромахов, С. Цит. съч.
[22] Кирицов Доростолски. Имре Мадач. Най-големият поет на Унгария. — Нова Унгария, 1, 1941, № 4—5, 168—169.
[23] Пак там.
[24] Стефанов, Д. Цит. съч.

сила, личност, човек, дело, развитие, напредък, цел, идея, съдба, природа и др.: всички те насочват към основния въпрос на творбата за естеството на човешката природа, за целта на човека в света.

Няколкото отзива за „Трагедията“ се групират хронологически около две дати — 1937 г. (т. е. непосредствено след отпечатването на творбата) и началото на 40-те години (във връзка с подписването на културна спогодба между България и Унгария и възможностите за поставянето на творбата на сцената на Народния театър). Макар и не многобройни, те дават представа за проявения в България интерес към Мадач и неговата класическа творба.

Изтъквайки биографичните данни за автора, българските отзиви подчертават особено силно световната известност на „Трагедията“: тя е „величествената драматична пиеса на безсмъртния унгарец Имре Мадач, „преведена на почти всички езици, както и на латински“[25], тя заема „едно от първите места. . . във везницата от най-хубавите творения на изящната литература“[26], тя е „класическо произведение, чието голямо литературно, художествено и възпитателно значение е оценено от целия културен свят“[27].

Като логическо звено в общия контекст прави впечатление и направената връзка между Мадач и Гьоте, застъпена в предговора към българското издание на „Трагедията“, написан от преводача. Константин Белчев е използувал анализ на творбата на Йеньо Мохачи, „най-добрият преводач на „Трагедията на човека“ на немски език“[28]. Докато в Унгария подобна връзка се търси преди всичко в решението на въпроса за целта на човешкото действие, за неговия смисъл и „самодвижение“ на света, в българската рецепция на творбата се прави сравнение между Сатаната — Луцифер, и Мефистофел на Гьоте; съответно у Мадач се изтъква не вече оформената, окръглената фигура на въплътеното Зло, но архангел, стоящ край Божия трон наравно с Михаила, Рафаила и Гавраила, изпъкващ само когато:

„Творението велико завършено е вече,

Машината се движи — Творецът отпочива“, и когато се е появило „Новото“ — Адам и Ева.

„Създаде ти Материя — печеля нова област“ — значи Луцифер е злото, явило се ведно с Материята.

Неговият Адам — човекът — е единствената личност в цялото: неговото „аз“ остава неизменно и като Фараон, и като Сергйол, Дантон, Кеплер; всъде — човекът!

Ева — вечната „жена“ е само съпроводница в живота на Адам.

Френската революция е една от мечтите на Кеплер и затова Луцифер му казва:

„Обезглавяването днеска нека те отмине.“

Лондонският пазар е картината на пазара в живота на хората, дето всичко се продава — „и жената, и науката, и изкуството. . .“[29]

Подобна трактовка, позоваваща се на тълкуването на Йеньо Мохачи, ще срещнем и в някои от появилите се отзиви в печата — в статията във в. „Литературен глас“ от 1943 г. например. Това навежда на мисълта, че българският читател е бил склонен да възприеме „Трагедията“ (по начин, близък до възприемането ѝ в Унгария от критика Янош Ердейи (по-скоро) като „трагедия“ — а може би комедия? — не на човека, а на дявола. Същевременно определе-

[25] Сиромахов, С. Цит. съч.
[26] Стефанов, Д. Цит. съч.
[27] Пак там.
[28] Пак там. Същото мнение застъпва и К. Белчев в предговора към „Трагедията“ от 1936 г.
[29] Белчев, К. Предговор. —В: Мадач. И. Трагедията на човека. С., 1936, с. VIII.

нието на Луцифер, символа на „вечното зло“, като архангел насочва вече към философското осмисляне на творбата: в края на краищата Луцифер е „злото явило се ведно с Материята“, но и дух на познанието.

Останалите проблеми — за човека, за тълпата, за развитието на идеите в света и други — са само мимоходом засегнати, което особено в контекста на актуалния проблем личност — общество не изключва тяхното възприемане от българския читател. Набляга се повече на човека, „осъден да живее сред човечеството“, „да страда, да се издига, да пада, да загива“. Във връзка с това „ядката“, „великолепната мисловна сграда“ на Мадач се търси в „прокобата“ на човека, наказан, задето е вкусил от Дървото на Познанието; той „трябва да се разтръгне в човечеството, да живее. Това е съдбата му, това е прокобата му“[30].

Тълкуването на Ева като „вечната жена“, „вечния човек“ — а то се промъква и в тълкуването на Адам, — трябва да окачествим като погрешно. Именно Ева е онзи образ в творбата, който непрекъснато се променя и има определена функция: да научи „първия и сетен“ човек Адам, който винаги попада в стигащи в крайна сметка до трагизъм ситуации, на по-човешки чувства, да събуди надежда и дори да го подсети за сериозните противоречия в съвременния свят.

Интерес будят и някои препратки към Мадач, който „надникна във вълшебната реторта — *човешката душа*“[31] (к. а. — Й. Н.), за жалост съвсем бегло застъпени.

Макар да не се разграничават двете основни действия на драмата — историческо и митично, картините в „Трагедията“ (определяна ту като „драматична поема“, ту като „поетична творба“) — са правилно охарактеризирани не като „картини на болезнена фантазия“, а като „мечтания върху исторически събития, визионерни наброски на художник и мислител, наброски, чиято величавост е единствена в световната литература“[32]. Но тъй като не вниква в диалектичното мислене на писателя и в тясната връзка на творбата му със съвременния обществен контекст („Трагедията“ е отговор на компромисния характер на времето, в което живее Мадач!), литературната критика внася и известни консервативни нотки в тълкуването на произведението: съновиденията на Адам „не са емблема на историческа вярност, а *борбата на Луцифера срещу Бога*“[33]. Подобно свеждане на основната идея на произведението до „символизиране“ „състезанието на вечното Зло с вечното Добро“ — отразено „в душевната борба на Адама“ — откроява донякъде диалога-спор на двата най-важни от идейна гледна точка образа — тези на Адам и Луцифер, но с поставянето на преден план на „борбата на Луцифера срещу Бога“ това не може да доближи читателя до всички сложни и със значение от световен характер въпроси в „Трагедията“.

Отношението „Луцифер — Бог“ в други отзиви е заменено с отношението „човек — Бог“. Търсят се „стъпалата, по които човекът ще достигне до нозете на Бога“, т. е. „страданието като изкупление на първородния грях“[34].

Независимо от позициите, от които се пристъпва към „Бога“, стеснени са рамките на възприемането на „Трагедията“. Основна предпоставка за това като че ли е известната мисъл на Мадач (в предговора към българското издание са приведени извадки от писмото на Мадач до неговия критик), с която той обяснява борбата на Адам: „слабото в човека“, което той не може да по-

[30] Пак там.
[31] Кирицов Доростолски. Цит. съч., с. 168.
[32] Белчев, К. Цит. съч.
[33] Пак там.
[34] Кирицов Доростолски. Цит. съч., с. 169.

беди в себе си, бива превъзмогнато от ръководната десница на Божието провидение — към това се отнася и изразът в последната картина: Бори се, вярвай!“[35]

Думите на Господа — той единствен внася надежда в сложното, разноречиво съдържание на творбата, в която човечеството стига до пълна разруха и катастрофа— всъщност не изменят чувството на безизходица, мрачното настроение и отрицателния тон, породени от тълкуването на творбата.

Логично (и във връзка с това като една от особеностите на българската рецепция на произведението) в литературните отзиви се откроява възприемането на „Трагедията на човека“ като „едно от най-песимистичните в световната литература“[36], а на Имре Мадач — като „най-големия поет на песимизма“[37]. В подобен аспект освен с Гьоте се търси родство и с други творци.

„Ако Емерсон смяташе Монтен за най-големия скептик, то в никой случай не би се сгрешило да се нарече Имре Мадач за най-големия поет на песимизма. В това отношение той има сходен Леопарди.“[38]

На спорния въпрос за песимизма и оптимизма на „Трагедията“ вече се спряхме при разглеждането на творбата от гледна точка на нейното възприемане в Унгария. Едностранчивото, а то е реакционно и антихуманно, тълкуване на произведението като крайно песимистично не може да бъде вярно. Че подобно решение е донякъде и преднамерено, проличава от приведения цитат от Мадач — от него се черпят аргументи за слабостта на човека и „ръководната десница на Божието провидение“, а се отминава важната мисъл за непрестанните усилия на човека и човечеството да се движат все напред.

По този начин и тълкуването на драматическата творба на Мадач като произведение на вечно неудовлетворения от постигнатото, но винаги стремящ се към новото човешки дух в българската рецепция на „Трагедията“ отсъствува. Вместо това в литературните отзиви за творбата е възприето едно сравнително обективистично решение, където на Мадач се гледа най-вече като на унгарски Гьоте, а в „Трагедията“ му се търсят допирни черти с Гьотевия „Фауст“.

Като приемаме подобен начин на усвояване на „Трагедията“ в българска среда, не може в същото време да не подчертаем и положителното за отделни слоеве въздействие на творбата у нас. Верният и художествено убедителен превод на Константин Белчев е давал такива възможности. Не може да не са влияели лозунги като „Родината ви вика — тя днес е в опасност“ или „Свобода! — Равенство! — Братство!“, единствените думи, които „ще могат да спасят идеята велика, от всъде застрашена“ и т. н. От друга страна, въпреки че нямаме примери за пряко влияние на „Трагедията на човека“ върху творчеството на българските писатели, по всяка вероятност тя е оказала въздействие и в художествено отношение. Така антитезата, залегнала в основата на този унгарски шедьовър, не може да не е била забелязана от „пишещия“ читател, от онези български писатели, които са я използували в творчеството си като обичаен похват. Но и без да следи от подобно влияние, в личен разговор писатели са споделяли, че „Трагедията на човека“ им е направила навремето силно впечатление, имала е силен литературен резонанс[39].

Като се има предвид интересът на творци като Гео Милев, Георги Караславов, Людмил Стоянов и други към унгарската прогресивна литература,

---

[35] Белчев, К. Цит. съч., с. V.

[36] Пак там.

[37] Кирицов Доростолски. Цит. съч.

[38] Пак там.

[39] В личен разговор с писателя Боян Болгар на честването на 160-годишнината от рождението на Мадач, организирано от Унгарския културен център в София на 31 януари 1983 г.

може да се предположи, че те са четели не само революционните стихове на Петьофи[10] и емигрантската пролетарска литература, но не са отминали и появата на образци на високата унгарска класика като „Трагедията на човека". Следователно трябва да оценим справедливо и с необходимата обективност насочването на вниманието на българския читател, и то тъкмо от средата на 30-те години, към прочутата творба на Имре Мадач.

О „Трагедии человека" Имре Мадача и об ее восприятии в Венгрии и в Болгарии до 1944 года

Йонка Найденова

(Резюме)

„Трагедия человека" Имре Мадача является одним из самых известных в Болгарии произведений венгерской литературы. Она основана на романтическом замысле, но указывает путь к критическому реализму. Сделанный анализ затрагивает ряд спорных вопросов, относящихся к жанру, героям, основному звучанию, художественному методу и т. д., к ее восприятию венгерским читателем, зрителем и слушателем. Воздействие „Трагедии" в Венгрии сопоставляется далее с ее болгарской редакцией. В Болгарии „Трагедия человека" становится известной сравнительно поздно — в 1936 году. Толкование „Трагедии" в качестве творения вечно неудовлетворенного человеческого духа, стремящегося к новому, отсутствует. Вместо этого принято сравнительно-объективистское решение: Мадач рассматривается как венгерский Гете, который в „Трагедии" находит черты соприкосновения с „Фаустом". Несмотря на суженные рамки восприятия в болгарских отзывах, „Трагедия человека" в переводе поэта Константина Белчева оказала мобилизующее воздействие накануне второй мировой войны

[40] Найденова, Й. Основни моменти от проникването на поезията на Петьофи у нас през периода 1877—1944 г. — Лит. мисъл, 28, 1984, № 2, 143—160.

Научни съобщения и рецензии

„Slovesnost Slovanů" Франка Вольмана — Победа сравнительно-исторической методологии

Первая четверть XX в. богата литературоведческими исследованиями, посвященными славянским литературам. Среди множества неравностойных в научном отношении трудов славянских и неслававянских авторов отличаются изданные почти одновременно три попытки обобщения и систематизирования славянской словесности: „ale jestliže Brucknerův „Zarys dziejów literatur i języków literackich słowiańskich" pojednává o slovanských literaturách oddělně aby vynikl charakter jednotlivých „národních literatur", jestliže Máchal v „Slovanských literaturách" volil pojetí synchronisticko-ideolgrafické v paralelních úsecích jednotlivých slovanských literatur, Wollmanova „Slovesnost Slovanů" je pravým — a možno říci — prvním dílem srovnávacím s hlediska obecné literatury evropské"[1].

Франк Вольман (1888—1969), подобно своим предшественикам и преподавателям И. Поливке, В. Тилле и Я. Михалу начинает свою многолетнюю научную деятельность синтезированием сюжетно-тематического словесного материала: „Pověst o bílé paní v literatuře a v tradicích českého lidu" (1912—1914), „Vampirické pověsti v oblasti středoevropské" (1920—1925). Постепенно, посредством бинарных сравнений: Żeromski a Reymont. K slovanskému individualismu" (1926), „Drumevův „Ivanko" a Fričův "Asjenův pád" (1927) Ф. Вольман ориентируется на жанрово-зональное изучение и синтезирование южнославянской драматургии: „Srbochorvatské drama" (1924), „Slovinské drama" (1925) „Bulharské drama" (1928), „Dramatika slovanského jihu" (1926). Эта исследовательская ориентация постепенно приводит его к созданию (1926) и изданию (1928) новаторской во многих отношениях „Slovesnost Slovanů"

В течение одного века слависты-компаративисты показывают славянской и европейской читательской публике феномен „славянские литературы". Романтическая школа (Шафарик, Григорович, Челаковский) включила славянскую словесность в „орбиту" европейской литературы как самостоятельную „планету", отличающуюся априорно взятыми генетико-языковыми особенностями; Пыпин и Карасек превратили славянские литературы в сателиты, зависящие от Западной Европы; а Махал сделал „орбиты" славянских и западноевропейских литератур параллельными. Все эти слависты, однако, преимущественно описывали явление, несумев объяснить сложных гравитационных связей притяжения и отталкивания между славянскими литературами в отдельности и как единое целое, и их отношения с зап адноевропейскими литературами в различные исторические моменты развития. Точка зрения Ф. Вольмана „все зависит от всего" — в основе „Словесности славян", которая становится для славянской компаративистики трудом со значением Теории относительности Эйнштейна (1905, 1916).

В „Словесности славян" Ф. Вольман представляет качественно новую систематизацию материала, где временно-пространственная конкретизация литературных явлений сделана преимущественно на типологической основе. Автор прослеживает монистическое развитие славянской словесности как общий процесс от самых глубоких корней мифологии до периода модернизма. Для этой цели в понятие „славянская словесность" он включает все составные части (мифологию, письменность, фольклор, художественную литературу) с их формальным жанровым многообразием.

Хронологически Вольман распределяет материал на 9 частей, заголовки и содержания которых оптимально соотносены с междуславянскими типологическими сходствами в контексте европейской общественной и культурной истории. Таким образом, не игнорируя этно-языковых и контактных сцеплений, Вольман не только описывает, но и объясняет закономерную сущность общеславянских литературных явлений. Основа отдельных частей — интегрирующие и дифференцирующие междуславянские процессы и их связь с европейским общественно-культурным развитием.

В отличии от литературоведов-позитивистов, Вольман включает в историческое развитие словесности и мифологию, так как „jejisté ovšem, že původní předkřest'anská slovesnost ús

* Wollman, F. Slovesnost Slovanů. Praha, 1928, p. 259.

[1] Grund, A. Pocta Fr. Trávničkovi a F. Wollmanovi. Brno, 1948, p. 43.

tní, nevyjímaje ani mythu, vplynula více méně do ústní slovesnosti doby křest'anské a že je ve zbytcích i ve dnešním folkloru"[2]. Вольман считает, что первоначальные психические черты славян позже перерастают в славянскую психику, философию и идеологию, находящие выражение в словесности славян. Подчеркнутые Мицкевичем „свободо любивость" и „демократичность" древних славян (в соответствии с терминологией своего времени) у Вольмана представлены как „индивидуализм" по отношении „jiných Indoevropanů, kde semknutější kolektivum bylo lepším nositelem tradice, ohraňované konečně státem v podobě náboženství a plemenné kultury"[3]. Оппозицию „индивидуализм — коллективизм", в рамках протекающих дифференциальных и интеграционных процессов, в книге Вольман рассматривает на различных уровнях. Коллективные тенденции одного народа достигают своей верхней точки в достижениях устной словесности, а в общеславянском аспекте — в период славянского Возрождения.

В период Средневековья, когда „расцепляется средиземноморская цивилизация"[4], создаются первые возможности для интеграции славян на основе письменности: „A přece byla právě tehdy pro Slovany skvělá historická příležitost vybaviti se z osudného postavení mezi nárazníky a zajistiti si v plemenné a kulturní celistvosti svérázný vývoj"[5]. К сожалению, побеждает объективно более сильное распределение на католическое и православное славянство: „Pro Slovany jako celek zdá se být historickým neštěstím položení na křižovatkách, mezi oběma nárazníky rozštěpené středomořské civilisace, přijavší nesourodé s ní: křest'anství a překonavající už tehdy těžce vleklou krisí: postavení to porušilo nejen jejich vnější jednotu, ale také vnitřní jádro"[6]. Таким образом, вместо „славянской империи" христианство способствует укреплению самостоятельных славянских государств. Здесь, наряду с негативными для юго-восточных славян последствиями византийского православия, надо подчеркнуть, что оно было принято управой Первого болгарского государства с целью ускорить слияние фракийского субстрата с болгаро-славянским суперстратом в единную болгарскую народность.

Несмотря на то, что католицизм и православие искусственно удаляют западных от юго-восточных славян, и что славянское сознание о генетической языковой близости существует реально в оригинальных произведениях как „Хроника Нестора" и посредством множества миграционных апокрифных и романтических сюжетов: „Velkou součástí slovesnosti obou oblastí, jihovýchodní i západní, jsou kromě nábožensky a církevně tendenční spisby látky apokryfní a romantické, ... které se spojovaly namnoze s domácí slovesností nepsanou, ústní, nesoucí od nepaměti staré dědictví, jednak i užšími styky obou kulturních oblastí slovanských, do sebe zasahujících anonymní kolektivitou primitivní ústní slovesnosti a netržitou fluktuací nářečí"[7].

При отражении периода XV—XVIII вв. (глава „Реформация, гуманизм, католизация и барокко") Вольман снова акцентирует внимание на общее, несмотря на различную историческую судьбу отдельных славянских народов. Реформацию, связывая ее типологически с богомильством, он рассматривает как „национализацию християнств"[8], где на передний план снова выступают народные славянские языки и традиционные словесные формы, освобожденные от религиозных догм. После Гуманизма снова берет верх тенденция к „европеизации" славянства посредством „jesuitism, první cílevědomá internacionála", которая в период Барокко порождает свою диалектическую противоположность — иллиризм и славизм. Всегда, когда есть возможность, Вольман дает приоритет общеславянскому: „Reformace, humanismus a rekatolisace podivuhodně jsou spojeny slovanskou ideou! Správněji: cit slovanské sounáležitosti se i pod těmi různými vlivy projevuje. Znarodňující reformace měla živý cit slovanský. ... Také v podstatě internacionalisující humanism měl projevy slovanské. ... Cit slovanské sounáležitosti záby se mísí nekriticky s uniatskou propagandou, tak už ve spise „Il regno degli Slavi". ... Ale nejlepším výrazem tohoto uniatského všeslovanství, jeho promyšlenou koncepcí a pokusem o realisaci byl Jurij Križanić..."[9]. В этот период, наряду с именами Балбина, А. К. Миошича и др. „rození Bulhaři (Bakrić, Stanislavov, Pejkić) spisovali náboženské knihy"[10].

Существенным вкладом в убедительность концепции о непрерывном развитии славянской словесности и преемственности между фольклором и литературой является глава „Устная эпика и лирика", которую Вольман ставит „не сразу же после церковнославянской письменности, как это делает Махал, а после реформации и гуманизма, и с большим основанием, потому что эти два направления — народное и интеллигентское — начиная с XV в., совпадают во времени и развиваются, как говорится, параллельно"[11]. Несмотря на неодновременное развитие фольклора западноевропейских и славянских народов, он типологически сходится,

---

[2] Wollman, F. Slovesnost Slovanů. Praha, 1928, p. 8.
[3] Там же, с. 6.
[4] Там же, с. 10.
[5] Там же, с. 11.
[6] Там же, с. 10.
[7] Там же, с. 23.
[8] Там же, с. 22.
[9] Там же, с. 50.
[10] Там же, с. 49.
[11] Български преглед, 1929, № 1, 149—154.

так как „Látkově a motivicky i lyrika slovanská je částí internacionálně evropského bohatství bez nějakých překvapujících odchylek, a o tím spíše, čím více se poutala k situacím primitivního život a a čím více vznikala zcela shodně samorodností (antropologicky)"[12]. В то же время устная славянская лирика имеет свои специфические особенности: „Přes různé vlivy slovanská ústní lyrika jest nepřetržité moře citů a forem mnohotvarého, ale v podstatě jednotného plemene. Paralelism přírodni situace a nálady je předním společným znakem lyrické koncepce slovanské; shodné rysy jsou též v ohromném pokladě tropickém a figurovém, zejména v metafoře, v epithetu, v opakování aj."[13]

Необходимо отметить, что, в отличие от своих предшественников, Ф. Вольман не удовлетворяется единственно обособлением фольклора в самостоятельную главу, а, напротив — подчеркивает связи фольклор — литература на всех этапах развития славянской словесности.

В отличие от большинства авторов сравнительно-исторических синтезов Ф. Вольман обособляет главу „Obrodná hnutí za osvícenství". Сознавая нестабильность границ между Барокко, Просвещением и Романтизмом среди большинства славян, здесь Вольман сосредоточивает свое внимание на идентичных писательских типах в славянских литературах: Ломоносов — Обрадович — Котляревский — Бернолак; Крашицки — Крылов; Паисий — Раич — Нарушевич. Просвещение несмотря на то, что оно воздействует ограниченно на славянство, „возрождает" некоторые типичные славянские особенности: „Jestli už reformace a humanism odpoutávaly individualismus, jenž zvlášť vyznačuje povahu slovanskou, tím více ji uvolnil ovšem osvícený rozum"[14]. Несмотря на то, что „Osvícenské krásné písemnictví nepřeklenulo ještě propasti, položené humanistickou literaturou mezi vzdělance a lid . . . Osvícenství dovedlo slovanskou slovesnou trovbu k samostatnosti a musilo hlouběji než jinde v Evropě zasahnouti, aby ji oddělilo od spisby církevně náboženské a vědecké, s kterými se skoro vždy u Slovanů družila a splývala"[15].

Славянское Возрождение в главе „Романтическое возрождение" чешский компаративист рассматривает в широком европейском контексте, где „Strědověká romantika ožívala a podle ní měnil se všecek životní názor"[16]. В то же время, несмотря на типологические предпосылки и влияния, славянское Возрождение в своей глубокой сущности решает совершенно иные проблемы и приближается к западному преимущественно формальным проявлением: „Semena obrození položena byla už osvícenstvím a obroda z půdy rostla a šířila se v evropském rytmu, jen literární její náplň a formulace byla ovlivňována německou romantikou. . . "[17]. Вольман подчеркивает специфические особенности славянского Возрождения: филологизм, фольклоризм, историзм, формирование эстетического сознания, славянская идея и др. Несмотря на то, что славянское Возрождение протекает в широком общеевропейском масштабе, сближающем литературы, оно приводит к народностной индивидуализации: „Se slovanským citem všeslovanské sounáležitosti souvisel druhý pól slovanského cítení nadosobního: kmenový individualism. Nejsou póly ty v odporu: individualisace kmenů v národy, dokonce za spolůsobení komplexu sociologických příčin světových mohla z panslavismu bráti své citové důvody. Kollárova literární vzájemnost, která v podstatě neřešila tohoto problému, marně chtěla brzditi další literární členení, podložené rozčleněním ethnickým"[18].

Прослеживание славянской словесности в ее полноте, последовательность и трансформационные процессы, которые проводятся в ее структуре, объясняют славянский „титанизм" во время Возрождения как закономерное явление, в отличие от Карасека, например, для которого появление славянских гениев этого периода „неожиданно". Наряду с имманентными переменами, которые происходят в славянской словесности, титанизм связан и с достигшей в этот период своего апогея борьбой за национальную и социальную свободу. Этот синхрон между национальным, социальным и культурным развитием доводит до самых больших достижений славянской словесности: „Málokdy písemnictví v životě celého plemene mělo tak skvělý úkol, jako měla literatura romantická u Slovanů: nebyla jen výrazem národního obrození, byla jeho nástrojem a podnětem současně, jeho funkcí. Navázání literární romantiky na ústní slovesnost, jak tomu bylo u Slovanů, je vůbec ojedinělé. Zde byla namnoze ústní slovesnost v temných stoletích ponornou řekou, tvořící v skrytu překrásné útvary, aby se pak vydrala znovu na povrch a splývala s vodami povrchu a nebes"[19].

В главе „Тенденциозный реализм", где по существу обобщен переход от романтизма к реализму и победе реализма во всех славянских литературах, Ф. Вольман представляет как „Po roku 1848, po ztroskotání politických a básnických fantasií, v celé Evropě nastal návrat k prosaickému životu, prostým pudem sebezáchovy šlo se k positivismu v ekonomii, v merkantilismu, ve vědě"[20]. Вольман намечает разновидности реализма в национальных славянских литературах, среди которых доминирует русский реализм, „kde se usiluje o absolutnost křest'anské

---

[12] Wollmman, F. Цит. соч., с. 62.
[13] Там же, с. 63.
[14] Там же, с. 75.
[15] Там же,, 75—77.
[16] Там же, с. 77.
[17] Там же, с. 79.
[18] Там же, с. 129.
[19] Там же, с. 129.
[20] Там же, с. 131.

morálky: z ní se vlastně k tendenčímu realismu dospělo“[21]. Таким образом во второй половине XIX в. „ruský román postavil ruské písemnictví, neznámé západu do 60. let, hned na prvé místo světové literatury“[22]. Русская литература впервые становится субъектом влияний, которые находят подходящие „встречные течения“ среди остальных славянских литератур.

Разнонаправленные художественные направления и школы между реализмом и модернизмом Ф. Вольман обобщает в главе „Романтический синтез и космополитизм“. Эти две противоположные течения возникают как реакция против реализма, но, если в первом „národnost se stává opět ohniskem slovesného umění a sama sobě cílem“, то — „současně vrnikající kosmopolitismus u Slovanů vrnikl ze znahy o světovou úroveň“[23]. Славянская словесность снова рассмотрена с европейской точки зрения: „Vnější podmínky obou směrů, druhdy splývajících, daly by se vystihnouti jako úsilí obrozených národů o rovnoprávné místo ve společnosti evropských národů za nového politického rozvoje v jednotlivých slovanských národech“[24].

При представлении модернизма, с которым может „v slovanském písemnictví označiti období od přelomu 80. a 90. let do války, neboť zde hesla a proudy, na západě ostřeji vyhraněné a časově vymezené, namnoze do sebe obsahově i časově zasahují, jednak vlastním vývojem, jednak spožděním západních vlivů“[25], Вольману не удается достичь типологических обобщений, характерных для предыдущих частей. Многонаправленные идейные и эстетические исследования в эпоху империализма, множество авторов и недостаточная историческая дистанция превратили слависта-компаративиста в оперативного критика и историографа. Большое количество новейших фактов, изложенных в этой части, дополняют успешно последние страницы Махаловых „Славянских литератур“.

Франк Вольман включает хронологическое развитие славянской словесности в течение европейского общественно-культурного прогресса. Принимая во внимание утвержденную в начале XX в. периодизацию, он ищет в ней конкретное историческое место славянских литератур и специфические причинно-следственные связи их развития. Рассматривая словесность всесторонне (официальная — апокрифическая, письменная — устная), чешский компаративист убедительно доказывает своеобразное, но непрерывное духовное развитие славян; в поисках художественного отражения их бытия и сознания в словесных проявлениях он отмечает самостоятельное монистическое развитие славянских литератур, объяснение которых уже не только генетическое и контактологическое, но прежде всего типологическое.

Так например, чешский гусизм протекает в рамках европейской реформации, но его корни, как и корни типологически сходного ему богомильства, лежат в наложенном „неродственном славянам христианстве“, посредством которого „slovanský duch byl století ochromován“[26]. Закономерно возникает и его противоположность: „V tvorbě slovesné i u Slovanů znamená tento humanismus obrození starých forem a formální rozkvět národního písemnictví“[27]. Как реакция на унификации йезуитизма, когда „teprvé jimi vlastně počala se katolisace dávno pokřesťěných západních a jižních Slovanů“[28], возникает народностно-славянский патриотизм, первоначальными проявлениями которого являются иллиризм и славизм.

Вообще, на принципе чередования интегрирующих и дифференцирующих тенденций в европейском и славянском масштабе, прослежено непрерывное развитие славянской словесности. Нужно отметить, что Вольман объясняет развитие не идеалистически (посредством чередования идей и влияний), а как художественное отражение изменяющегося бытия и сознания славянских народов. Таким образом, на практике славянское литературное развитие представленно и объяснено чешским славистом посредством законов материалистической диалектики.

Диалектический подход к хронологии позволяет границам между обособленными периодами не быть чрезмерно конкретизированными, чтобы в них смогли вместиться несинхронные, но типологически сходные явления различных славянских литератур: „Bulharská sekta bogomilů byla od X. století hlavní nositelkou herese, ... první kolektivní reakci slovanskou na byzantské křesťanství a zfeudalisovaný stát ... V XVI. století dala ještě mnoho práce katolickým misionářům: proti panující církvi jeví se jako církev národní“[29]. Вольман указывает на то, как связанная с богомильством апокрифическая литература воздействует на часть юговосточных славян даже в XVII—XVIII вв. Типологический синтез, которому дается преимущество, в большинстве случаев в „Словесности славян“ привел к плодотворным результатам.

В периодизации Вольмана литературные процессы в различные периоды переливаются плавно; таким образом еще раз внушается идея о закономерном и непрерывном духовном

---

[21] Там же, с. 132.
[22] Там же, с. 132.
[23] Там же, с. 160.
[24] Там же, с. 160.
[25] Там же, с. 178.
[26] Там же, с. 19.
[27] Там же, с. 37.
[28] Там же, с. 47.
[29] Там же, 23—24.

развитии славян: „Romantická syntheza rodila se hned s pronikáním realismu“[30] или „Desetiletí od polovice 80. do polovice 90. let je doba modernictického vření v kadlubku slovesného umění slovanského, v němž se taví složky vývoje celého XIX. století. . . “[31]

По подобию вертикального типологического синтеза Вольман применяет горизонтально-пространственную и жанровую систематизацию словесных явлений. Он отграничился от строгого зонального рассматривания славянских литератур, характерного для его предшественников и от эйдографического описания Махала. В рецензии Махаловых „Славянских литератур“ в 1927 г. Вольман отмечает, что „Při eidografické metodě ovšem bylo by potřebí ideografických synthes, spojujících výzkum jednotlivých druhů a syntetických charakteristik tvůrčích osobností. . .“[32]. В „Словесности славян“ Ф. Вольман преодолевает неизбежные противоречия между этими двумя методами и приемами, использованными им, направляя их к отчетливому очерчиванию типологически общего для славянских литератур на данном этапе их развития. Так например, не впускаясь в подробные идеографические, эйдографические и эстетические разборы, Вольман обобщает славянский вклад до Просвящения следующим образом: „V starší době duch slovanský projevil se svérázně a světové v tvorbě mravně-náboženské (Hus — Chelčický — Komenský), v tvorbě vědecké (Kopernik — Komenský), ve slovesné tvorbě dal znamenitou ústní epiku a soudobě z ní Gunduli će, pak ústní lyriku a umělou Kochanowského, aspoň rovnocennou západní“[33]. Конфликт между классицизмом и романтизмом в славянских литературах обобщен посредством оппозиции Шнядецки — Броджински, а славянская проза в главе „Тенденциозный реализм“ рассмотрена через призму русского романа.

Этот невиданный временно-пространственный и эстетический синтез еще в 1929 г. замечен болгарской славистикой: „И двамата (Махал и Волман) изхождат преди всичко от европейското становище: славянските литератури за тях са вътрешно зачленени с духовните течения на Западна Европа. От една страна, и двамата схващат славянските литератури като една цялост и ги разглеждат не като Пипин, а сравнително, като търсят не това, което ги дели, а това, което ги свързва и обединява. У Махала обаче получавате впечатление, че не се разглеждат напоредно отделни литератури, но отделни моменти от техния общ развой, а у Волмана — че границите между тях по време и пространство са заличени, че има една единна литературна територия, че има само една — славянска литература“[34].

Посредством этого подхода „byla smazána hranice mezi knižní a ústní slovesností, byl zrušen i domnělý přeryv mezi severozápadní katalickou oblastí slovanskou a jihovýchodní pravoslavnou; v obojích oblastech totiž se nacházejí společné složky thematické, motivické i formové a vzaemně se prolínají“[35]. Вольман, в отличие от романтической школы, не стремится отрекать различия в славянских литературах, а стремится показать, что „mezislovanská slovesnost není nic umělého, byla vytvořena samým životem slovanských národů“[36]. Задача славистики — не „создавать“ славянскую литературную общность, а научно объяснять ее объективное существование. Прибавив к генетическому и контактологическому исследовательским методам и типологический, Вольман становится пионером сравнительно-исторической методологии в литературоведческой славистике. Таким образом, он перенаправляет внимание славянской компаративистики к выявлению типологических сходств в славянской словесности и к ее функциональному воздействию на славянскую общественность: „V srovnávacích dějinách slovanského písemnictví, jichž jsme zanedbávali příliš pro shledání vlivů západních a pro malou odvahu sestoupiti do hlubin slovanského ducha, jsme teprve u první etapy“[37]. Впервые после Курса Мицкевича в Париже Вольман определяет масштабные типологические особенности славянской словесности: „slovanské literatury mají podle Wollmana národně a sociálně osvoboditelskou funkci, která je výrazně odlišuje od ostatních literatur. S tím pak souvisí i společný charakterologický rys, který Wollman slovanským literaturám přisoudil — „ethický realismus“, „snaha o mravní podstatnost“[38]. Не влияния, а однотипное общественное развитие народов Европы является причиной литературных сходств: „slovanská tvorba slovesná ve svém vývoji do světové války je částí vývoje evropské tvorby . . . Na literární mapě Evropy slovanskě oblastí byly zakresleny asi týmiž antropologickými barvami a týmiž zónami historýckých epoch a myšlenkových proudů; jen snad byl by rozdíl v stupni barev a v síle pruhů. Ale kromě toho přistupovaly by mezislovanské odstíny barevné a daleko složitější síť vlivů mezislovanských, zvlaště v oboru látkovědy a také v typologii“[39].

Возникновение „Словесности славян“ было невозможно без огромных фактологических и теоретических трудов, накапливаемых славянской компаративистикой в течение целого сто-

---

[30] Там же, с. 160.
[31] Там же, с. 178
[32] Wollman, F. Česká revue, 1927, 75—80.
[33] Wollman, R. Slovesnost Slovanů, с.64.
[34] Български преглед, 1929, № 1, 149—154.
[35] Grund, A. Цит. соч., с. 46.
[36] Там же, с. 47.
[37] Wollman, F. Česka revue, 1927, 75—80.
[38] Grund, A. Цит. соч., с. 51.
[39] Wollman, F. Slovesnost Slovanů, p. 232.

летия. Методологически труд Вольмана находится в родстве с лекциями А. Мицкевича в Коллеж де Франс. В то же время он немыслим без Махалового обобщения славянской словесности, так как в синтезе Вольмана информационная функция затронута в минимальной степени. В отличие от предыдущих синтезов, „Словесность славян" не описание славянских литератур, а объяснение их сущности. В этом смысле книга является абстракцией межславянских литературных связей в контексте европейской культуры. Труд предназначен не для широкой читательской публики, а для специалистов-славистов, ознакомленных со слявянской литературной историографией. Слова Антонина Грунда, что „Wollman je dramatik typu intelektuálního, dramatik, který mnoho ví, ale ještě více od obecenstva požaduje"[40], в высшей степени в силе для Вольмана-компаративиста.

Если большинство историй славянских литератур (Шафарик, Челаковский, Пыпин, в известной степени и Махал) имеют „теоретические части", в книге Вольмана, которая сама по себе является теорией, отсутствуют объяснения его побуждений, методов и т. п Дополнительным ключом к ее полноценному прочтению являются предыдущие статьи „Slovanské literatury" (1927)и „Srovnávací dějiny slovanských literatur a tradic" (1928), а также и программные тезисы Первого съезда славянских филологов в 1929 г. в Праге („Problémy srovnávacího studia literatur slovanských a lidového podání").

Новая сравнительно-историческая методология и ее практическое применение к конкретному славянскому материалу была неожиданностью для национально-шовинистических литературоведческих кругов. Ее научная революционность и сложная международная обстановка стали причиной ее отрицания представителями шовинистической немецкой славистики. Аргументированной и обстоятельственной защитой концепции „Словесности славян" является изданная в 1935 г. в ответ К. Битнеру „K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské", а ее реальном подтверждением и дополнением — изданные после войны „Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů" (1958) „Slavismy a antyslavismy" (1968).

Панайот Карагезов

Сполуки на преводача

(„Судьба человека" от М. Шолохов в два български превода)

В критическо изследване на достойнствата на един превод, съчетано със съпоставянето му с друг, втори, авторски превод неизбежно се стига до принципно важния въпрос за трудната и много отговорна задача, как да се превежда творба на един класик на световната реалистична литература като Михаил Шолохов. Тази голяма отговорност, както ше стане ясно по-нататък, са съзнали и поели върху себе си двамата наши преводачи — Ася Спирова и Атанас Далчев, още в момента, когато са решили да предложат на своите читатели разказа „Судьба человека" на български език.

Още първите фрази на този пореден шедьовър на Шолохов, когато през 1965 г. проф. Ендерс Естерлинг, председател на Нобеловия комитет при Шведската академия, характеризира като „един от най-забележителните писатели на нашата епоха", ни въвеждат в мисловно наситена проза, дето авторът е включил и себе си в повествованието. Своеобразната ритмо-мелодика на фразата, размислите и чувствата на героя разказвач тук образуват единна сплав, което многократно засилва емоционалната напрегнатост в разказа като цяло и още повече откроява истинското величие на подвига, силата и красотата на характера у обикновения руски войник Андрей Соколов.

И в този, макар и неголям по обем разказ поразяват мащабността на замисъла, вложен от автора, художествената „свръхзадача", която не само е поставена, но и решена чрез трагичната история на един човешки живот, взет в неговата гражданска обусловеност, в неговата връзка със събитията от годините на ангихитлеристката война — най-голямото изпитание за съветския народ и държава и в живота на обикновения, исторически незабележим човек, понесъл на плещите си всички беди и нещастия на войната.

В „Судьба человека" преливат интелектуалната рационалност и ярката пластичност. Разказът е типично шолоховска проза — неспокойно, търсещо, хуманистично съзнание, широки идейно-класови обобщения, вечните проблеми живот — смърт, родина — народ, личност — общество... Из далечината от безкрайната руска степ, по време на пролетното приждане

[40] Grund, A. Цит. соч., с. 62.

на реките пред нас се изправя висок, леко прегърбен мъж и до него 5—6-годишно момченце. И те отново ще изчезнат в далечината: „Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы. . . "

Ето тази модерно-интелектуална, дълбоко психологическа проза на зрелия Шолохов нашите преводачи Ася Спирова и Атанас Далчев се заемат да претворят на български. Всеки по свой начин вижда трудностите, които има да преодолява, но и всеки — в това съм сигурен — е тръпнел от радостна възбуда и творческо напрежение при досега с новата Шолохова творба шедьовър. Направо ще кажа — и двата превода са успешни, с неизбежните дори за най-добрите преводи „загуби" за сметка на оригинала. Нека се върнем малко назад във времето.

За пръв път на руски език „Судьба человека" излиза в два поредни броя на в. „Правда" — от 31 декември 1956 г. и 1 януари 1957 г. Много скоро произведението получава най-широк отзвук в целия свят. Още същата (1957) година разказът е преведен и на български от Ася Спирова, тогава малко известна като преводачка от руски. Преводът ѝ е отпечатан във „Войнишка библиотека" на Държавното военно издателство. През 1962 г. това издание е повторено в същата библиотека.

Нов превод на разказа на Ася Спирова прави през 1965 г. и той също се проявява като отделна книжка на „Военна библиотека", художествено оформен от Борис Ангелушев. Този превод претърпява още два издания — през 1975 г. и 1978 г. във Военното издателство. През 1981 г. излизат в един том „Съдбата на човека" (прев. Ася Спирова) и „Донски разкази" (прев. Д. Бозаков и др.) с послеслов от Е. Каранфилов. Изданието е осъществено в „Народна култура" в известната „Библиотека за ученика".

Междувременно през 1970 г. се появи още един превод на Шолоховия разказ, дело на Атанас Далчев — известен наш поет, талантлив преводач, народен деятел на културата. В некролога по случай кончината му в. „Литературен фронт" (от 19. I. 1978) писа: „Далчев е един от най-изтъкнатите и вещи наши преводачи от руски, италиански, испански, френски и немски език. Той има определени приноси за приобщаването на нашия народ към съветската литература и за запознаването на българските читатели с редица крупни произведения от световната поетична класика и съвременната поезия."

Впрочем със свои преводи Ат. Далчев участвува в следните антологии на чужда поезия, издадени у нас — „Руска съветска поезия", „Украинска съветска поезия", „Съвременна френска поезия", „Съвременна белгийска поезия", „Немска поезия", „Антология на унгарската поезия", „Румънски поети", „Чешки поети" и др. Негови са преводите на „Червено и черно" от Стендал, „Братовчедката Бета" от Балзак, „Повести за живота" от К. Паустовски и много други. Като опитен преводач Ат. Далчев винаги показва, че не превежда буквално, „речникарски", а контекстуално, т. е. така, че читателят да възприема с ума и сърцето си съдържанието на текста като неразривна част от съдържанието на цялото произведение.

Вече казах, че както по-късният превод на Ася Спирова (от 1965 г.), така и преводът на Ат. Далчев са сполучливи, те са съхранили художествената мощ на оригинала, колоритността на фразата, богатството и нюансите на езика. В предаването на отделни пасажи на български двамата преводачи постигат различно съответствие, обаче повечето страници са преведени почти равностойно.

В първия превод на Ася Спирова, появил се почти едновременно с първото московско отделно издание на разказа (1957), съвсем естествено откриваме неточности, грапавини. Сравнете

у Шолохов:	у Спирова:
„Так что же, русс Иван, четыре кубометра выработки — это много?" Так точно, — говорю, — герр комендант, много." „А одного тебе на могилу хватит?"	„Е, какво, рус Иван, четири кубика норма са много, а?" — „Тъй вярно — казвам, хер комендант, много са" — — „*А ти самият стигаш ли за един гроб*?"

Курсивирания от мен последен ред Ася Спирова просто не е разбрала, ето точния му превод: „А един ще ти стигне ли за гроб"? Втори пример:

у Шолохов:	у Спирова:
„На дворе теплынь, а ты замерзаешь?"	„Навън е топло, а ти мръзнеш ли?"

В превода от 1965 г. буквалността е преодоляна: „Такава топлина е, че ти май че мръзнеш?"

Понякога буквалният превод осакатява Шолоховата фраза. Така в оригинала четем:

„Дай, думаю, зайду, перекурим вместе. Одному-то и курить и помирать тошно. А ты богато живешь, папироски куришь. Подмочил их, стало быть? Ну, брат, табак моченый, что конь леченый, никуда!"

у Спирова това е предадено „речникарски“:

„. . . да ида при него, заедно да попушим. На сам човек и да пуши, и да мре му е противно. А ти богато живееш, цигарки си имаш. Е, брат, мокрият тютюн е като лекуван кон, за никъде не е.“

Същият текст във втория превод на Спирова звучи много по-адекватно на оригинала:

„. . . да ида при него, да запалим по една. Без компания човек ни да пуши, ни да мре. Ама ти си добре, цигарки си пушиш. . . Е, братле, мокрият тютюн е като куца кобила, за нищо не става.“

Други примери няма да давам. И така е ясна посоката на поправките, нанесени от Ася Спирова в по-късната ѝ работа над книгата. Изтъкнах някои погрешно разбрани пасажи, ръководен от желанието да покажа големите трудности, които нашата преводачка преодолява успешно. Нека не забравяме, че по време нейният превод на „Съдбата на човека“ се нарежда на едно от първите места сред преводите, появили се в Европа, и несъмнено носи пионерски характер. В работата ѝ като преводач на Шолохов личат упоритост, желание максимално да постигне звученето на оригинала. Това ще стане още по-ясно от съпоставките между нейния превод (1965) с този на Ат. Далчев. Явленията, гласи стар афоризъм, се познават по-добре само по пътя на сравнението.

Друг е преводът на Далчев. Той е по-поетичен, по-артистично направен. В желанието си да покаже словото на Шолохов в по-неподправен вид преводачът е стилизирал текста, но в допустими граници. Ще посоча за пример епизод, който съдържа определени трудности за всеки преводач, без значение на какъв език. Народно-разговорни форми, пословици, истинско многоцветие. Сравнете у Шолохов.

„В голодный двадцать второй год *подался* на Кубань, *ищачить* на кулаков, потому и уцелел. А отец с матерью и сестренкой дома померили от голода. Остался один. *Родни — хоть шаром кати,* — нигде, никого, ни одной души.“

у Спирова:

„В гладната двадесет и втора година *отстъпих* към Кубан, *магарувах* на кулаците, затова и оцелях. А баща ми, майка ми и сестричката ми умряха от глад у дома. Останах сам. *Роднини нямам нийде никого — със свещ да търсиш — ни жива душа.*“

у Далчев:

„През гладната двадесет и втора година *заминах* за Кубан да *слугувам* на кулаците, затова и оцелях. А баща ми, майка ми и сестричката ми умрели от глад в къщи. Останах сам. *Роднини — като да са изметени с метла — отнийде никого, ни една жива душа.*“

Според мен и в двата превода пулсира Шолоховият слог. Разбира се, има нюанси на точност, има несъответствия („отстъпих към Кубан“), добавени от преводачите думи, липсващи в оригинала („у дома“, „в къщи“; „нямам нийди никого“, „като да са изметени с метла“ и др.). Но има и сполучливо намерени еквиваленти, например на „Родни — хоть шаром кати. . .“ у Спирова: „Роднини — със свещ да търсиш — ни жива душа“; у Ат. Далчев: „Роднини — отнийде никого, ни една жива душа“.

Да вземем друг пасаж. Започнала е войната, дошъл е часът на раздялата, никога вече Андрей Соколов няма да види живи децата си, жена си Иринка. За героя на Шолохов това е най-мъчителният или по-точно — най-често измъчващият го спомен. Мислите на Соколов са изписани по законите на лириката. Речта му е с чести прекъсвания, родена в любовно-свенливата душа на русина труженик, когато обстоятелствата правят войник,защитник на отечеството. Цитирам само част:

„. . .Такой я ее за все семнадцать лет нашей совместной жизни ни разу не видал. Ночью у меня на плече и на груди рубаха от ее слез *не просыхала,* и утром такая же история. . . Пришли на вокзал, а я на нее от жалости глядеть не могу: губы от слез распухли, волосы изпод платка *выбились* и глаза мутные, *несмысленные,* как *у тронутого умом человека*“.

у Спирова:

„Такава аз през *целите* седемнадесет години на нашия съвместен живот не бях я виждал. През нощта ризата *не изсъх-*

у Далчев:

„Такава аз през всичките седемнадесет години от нашия съвместен живот *ни веднъж* не бях я виждал. През нощта на рамото и на гърдите

на от сълзи на рамото и на гърдите и на сутринта същата история... Стигнахме на гарата, а аз от мъка не мога да я гледам: устните ѝ подпухнали от сълзи, косите ѝ *изскочили* изпод кърпата, а очите *мътни, несвестни, като на изумял човек.*"

ризата ми не изсъхна от нейните сълзи и на заранта същата история. *Дойдохме* на гарата, а аз от жалост не мога да я гледам: устните ѝ *подпухнали* от сълзи, косите ѝ се *поизмъкнали* изпод кърпата и очите *мътни, неразумни като на побъркан човек.*"

Ако е въпрос за още по-голяма точност, правилно ще бъде „Пришли на вокзал" да се преведе „Стигнахме гарата", също изразът „и глава мутные, несмысленные, как у тронутого умом человека" да се редактира така: „и очите помътнели, несвестни като на загубил ума си човек".

Проблемът за точността в превода се превръща естествено в проблем за художествения усет на преводача. Той няма право да излиза вън от оригинала, нито да се увлича в ефектни езикови трикове. Увлечения от тоя род няма в преводите на Ася Спирова и Атанас Далчев. Усвоявайки поетиката на Шолоховия разказ, те навлизат в някои тънкости на авторовия изказ, във фолклорната стилистика, изобщо стремят се българският текст да говори на читателя с почти същите думи, да вълнува с почти същите образи, да внушава почти същите преживявания и идеи-мисли. Рядко, но се срещат и отклонения

у Спирова:

„И ей го, *проклетият му лигльо,* оплаква се, търси съчувствие, *разлива се,* а не иска да разбере, *на горките жени* и дечица в тила *не им е по-леко от нас.*"

у Далчев:

„И ето, *кучката му в панталони,* оплаква се, съчувствие търси, *лигави се,* а не иска да разбере, че на тези *страшно нещастни жени* и дечица в тила *не им е по-леко от нас.*"

У Шолохов е малко по-друго:

„И вот он, сука в штанах, жалуется, сочувствия ищет, слюнявится, а того не хочет понять, что этим раснесчастным бабенкам и детишкам не слаже нашего в тылу приходилось."

Буквално преведено „кучка в панталони", разговорното с елемент на сарказъм „лигльо" просторечията „разлива се", „лигави се" и др., които са близки до оригинала, не казват в прекия и преносния смисъл същото, защото липсват нюансите на Шолоховата реч. Не искам да бъда неправилно разбран. Думата е за високите изисквания, които навремето много добре формулира Андрей Германов: „Преводът трябва да не е идеално точен, не мъртво копие на оригинала, а едно живо огледално отражение, което ще застави читателя да види същите образи, да премисли същите мисли и да преживее същите чувства, които е видял, премислил и почувствувал читателят на оригинала."

Двата превода на „Съдбата на човека" лежат в руслото на тази традиция. И ако говоря за „отклонения", то е защото фактурата на двата превода е на твърде високо равнище. В това отношение могат да се цитират много още добре преведени места и цели страници, но едва ли е необходимо. И все пак за по-голяма убедителност нека дам още един пример. Идиоматичните изрази в руския език, както е известно, винаги са затруднявали преводачите. Те са може би оня „препъникамък", отвъд който се познават силата и творческият маниер на работа на истинския преводач. Андрей Соколов предава думите на един от хитлеристите в лагера: „Топай мол, рабочая скотина, трудиться на наш райх." Хозяином оказался сукин сын!". У двамата преводачи по различен начин е постигната адекватност с оригинала:

у Далчев:

„Бъхтай, каже, *работно добиче,* труди се за нашия райх." Стопанин излезе кучият му син!"

у Спирова:

„*Потегляй, значи,* работно добиче, да се трудиш за нашия райх." Стопанин излезе, кучият му син!"

Мисля, че употребеният от Далчев глагол „бъхтай", стилистично оцветен, е по-близък до руския текст. Преводачката Ася Спирова погрешно е поставила запетайка в последното изречение, съчетанието „сукин сын", тук не е определение, а сказуемно име, подлог.

Остана според мен един незасегнат въпрос — за превода на самото заглавие. Досега навсякъде разказът върви на български „Съдбата на човека". Но този превод е буквален и в известен смисъл не е съвсем точен. На една от ежегодните конференции между български и съвет-

ски преводачи, уреждани от Съюза на преводачите в България, беше изказано мнение, че родителният падеж в заглавието би трябвало да се предаде на български с прилагателно: „Човешка съдба“. Това са съображения от позициите на „чистата“ граматика. Главният аргумент обаче се базира на съдържанието: в разказа е претворена една човешка съдба, в която по силата на Шолоховия талант се фокусират съдбите на милиони хора от фронта и тила по време на антихитлеристката война. Според мен занапред заглавието на български трябва да се пише „Човешка съдба“.

Анализът на двата превода дотук, макар и неизчерпателен, струва ми се, убеждава в безспорните сполуки и интересните находки в българското звучене на „Судьба человека“. Не е лесно да се формулира точно какво не удовлетворява в единия превод и с какво го превъзхожда другият — и двамата преводачи са се отнесли творчески към Шолоховата творба. Резултатът от тяхната работа е още едно предупреждение, че да се превежда от руски на български, т. е. на родствен език, съвсем не е предимство, нито лишено от „вълчи ями“, както се струва на някои преводачи-занаятчии. Всеки добър превод е основен продукт на рецепционните институции и затова се нуждае от най-голямо внимание както от страна на самите преводачи, така и от страна на историците и теоретиците на превода.

Христо Дудевски

Български извори у Иво Андрич

Творчеството на всеки голям писател черпи от много извори. „Не съм homo unius libri“ (човек на едната книга) — сподели и с мен Иво Андрич това, което е казвал неведнъж. То би могло да се перифразира и в смисъл, че не е човек само на една култура. Всъщност и делото му принадлежи на няколко национални култури едновременно. Дебютирал като поет в хърватската литература — в известната антология „Хърватска млада лирика“, с прозата си Андрич се утвърждава като сръбски писател; а когато се заговори за босненска литература, яркият босненски колорит на неговото творчество даде основания Андрич да бъде включен и в босненската традиция. Когато пристигнал в Цариград, един негов приятел се пошегувал, казвайки, че Андрич е най-големият турски писател. Това определение също не е лишено от основание — в творчеството му наистина има много герои турци, а и разглежда „турското време“ на Балканите. Но най-точно би било може би да се каже, че Андрич е балкански писател, който пише на сърбохърватски. Този своеобразен балкански синтез, който се съдържа в творчеството му, обаче не е единственото основание Андрич да не бъде наречен човек само на една култура. Именно като балкански синтез той представлява и синтеза на балканската с европейската култура, ако въобще понятието „балканска“ може да се отдели от „европейска“.

Писателят на „турското време“ на Балканите всъщност е роден и израства в австро-унгарската епоха на своята родна Босна. Немскоезичната култура е образователният инструмент на младия босненец, който вземе дейно участие в южнославянското освободително движение. Така езикът на Гьоте се превръща в първия му мост към европейската култура. Това е и езикът на неговото университетско образование, и езикът, на който написва докторската си дисертация, посветена на духовното развитие на Босна по време на турското владичество. Една незабравима година в Краков дава основание да се смята, че и полският език влиза във фундамента на университетската му образованост. А като се прибави и фактът, че още в гимназията младият Андрич превежда словенски поети, както и традиционният за славянството и за епохата, в която се формира литературно, интерес към руската класика, може да се види също така широтата на славянската културна основа, върху която ще израсне бъдещият Нобелов лауреат.

Както духовното му любопитство, така и дългогодишната му дипломатическа кариера насочват Андрич към усвояване на други европейски езици и култури — италианска, френска, испанска. Широкият му писателски интерес към цялата световна култура, разбирана и като „невидим сбор на духовете, който трае зад времето“ (той говори за този „сбор“ в есето си за Нйегош), и като смесица на различни национални и зонални културни общности, показва, че Андрич е от писателите, които осъществяват в нашата епоха един от най-обхватните културни синтези. Синтез, в които бе постигнато и така рядкото съжителство на онова, което наричаме „модерно“ и „традиция“. Но широтата на Андричевите културни интереси има не само диахронно-исторически, вертикален аспект, тя има и синхронно-цивилизационни измерения. Този

модел му дават именно Балканите, защото той вижда културата не само като вертикално разположени археологически пластове, а и като сдновременно съжителство на различни цивилизации и вери.

В осъществяването на своя синтез Андрич е еднакво внимателен както към „големите", така и към „малките" — и народи, и имена. Интересът му към малките регионални етнокултурни общности като тази на босненските сефарди например е не по-малък, отколкото към такава голяма култура като френската.

За Андрич човешкото величие присъствува еднакво и у големи, и у малки, дори повече у малките", отколкото у „големите". Това се вижда от първата му прозаическа работа за Алия Джерзелез до последната за Омер паша — „големите" той обича да вижда в тяхната принизена, делнична светлина. Но това „принизяване" като характерна черта на Андричевия творчески подход е по-скоро хуманизация, отколкото демитологизация. В това той се доближава до нашия Йовков, чието творчество Андрич е познавал и когото високо е ценял. Всъщност те двамата са били по едно и също време (Андрич от XII. 1921 до XI. 1922) на дипломатическа служба в Букурещ и са могли да се срещнат — неуспелият български чиновник и преуспелият сръбски дипломат. Но не са се срещнали освен в невидимия пантеон на големите балкански писатели, където стоят редом. Много пъти и до болка ме е измъчвал въпросът, защо съдбата е отказала този празник на балканската култура — срещата между два сродни духа, между двама равни по изобразително епическо майсторство. А това е, струва ми се, и Андричева, и Йовкова тема.

С това всъщност навлизам в темата на своята работа. Но преди да продължа, бих искал да си позволя още няколко думи за синтезите на Иво Андрич. Би могло да се каже, че неговото творчество е опит за естетическа хомогенизация на една цивилизационно хетерогенна историческа среда — Балканите, в един по-общ контекст — света. Или в един друг аспект — Изтока и Запада, нещо, което с удивителна прозорливост забелязва още Исидора Секулич в своето есе „Изтокът в разказите на Иво Андрич" (1923). Казвам удивителна, защото проницателното наблюдение на известната есеистка за Изтока като Андричева тема е направено в началото на неговия път на прозаик само върху основата на няколко разказа. Но съм предпазлив в употребата на „хомогенизация" — дори естетическа — на един хетерогенен свят, защото това понятие имплицира известно уеднаквяване. А именно в хетерогенността Андрич вижда и същността, и очарованието на този свят като зародиш на един бъдещ синтез. Единството на Андричевия художествен свят се постига в един телеологичен, метафизически и трансцедентален аспект в хуманистичната историческа утопия на доктор Джовани Колоня. И в трансцеденталната реалност на един герой — професора от разказа „Летуване на юг".

Изворите на големия културен синтез, който осъществи Иво Андрич, са били досега предмет на много проучвания — от изследването на Мидхат Шамич върху френските дипломатически документи като извор на „Травнишка хроника" до изследването на Хенрих Батовски за Андричевите полски връзки и влияния. Ще се ограничa да посоча само и сборника „Иво Андрич" (1962) на Института за теория на литературата и изкуствата в Белград, в който са събрани няколко интересни студии.

Съвсем естествено е в този контекст да се разгледа и проблемът „Иво Андрич и българската култура". Рецепцията на Андрич в България като едната страна на този проблем разгледах в студията си „Иво Андрич и България" („Славистични изследвания", 1968). Не по-малко важна е и другата страна на проблема — за интересите на Андрич към България и българската култура. Впрочем в споменатата вече студия с оглед на Андричевите посещения в България и връзките му с български писатели този проблем бе донякъде засегнат. Разговорите ми с ред български творци — от Атанас Далчев и Дора Габе до Елисавета Багряна, както и с родственици и близки на някои вече покойни творци, с които Андрич е имал познанство, разшириха представата за връзките на Андрич с българската култура. А публикуваните разговори на моите колеги Атанас Свиленов и Любен Георгиев дават още по-определени — и споделени от самия Андрич — данни за интересите му към българската литература.

Известно е, че Андрич е проявявал определен интерес към творчеството на някои български писатели — познавал е добре известното в Югославия творчество на Елин Пелин и творчеството на Йордан Йовков.

От разказите с Андрич през зимата и пролетта на 1968 г. узнах нови и ценни неща за интереса на големия писател към българската литература и за някои творчески импулси, които е получил от български писатели.

„Спомням си, че на младини — сподели Андрич в първия ни разговор на 27 януари 1968 г., още преди войната, прочетох едно преводно издание на „Бай Ганьо". Тогава книгата бе много популярна у нас, името беше станало нарицателно. И този образ като тип на нашия балкански човек ми направи голямо впечатление. Проблемът за срещата на нашия човек с Европа, за балканския манталитет и психология са ме занимавали много. Доги се опитах и аз да създам един цикъл за пътуванията на наш човек из Европа."

Става дума за няколко разказа с общ герой — босненеца Никола Крилетич. Макар вече да познавах тези малко известни творби, едва ли бих допуснал някакво влияние на Алеко при създаването им, тъй като у Андрич — поради особеностите на неговия творчески дар — лип-

сва представянето на балканеца в хумористична и сатирична светлина. Но ако Алековия модел „балканецът в Европа“ не се покрива с Андричевото художествено виждане и натюрел, то обръщането на този модел наопаки — „европеец на Балканите“ — е щастливото творческо откритие на югославския нобелист. Този модел, разработен цялостно в „Травнишка хроника“, се оказва най-съответен на онова разбиране на Андрич за Балканите, което ляга в основата на художествената му „философия на историята“. И съвсем не е без значение фактът, че в намирането на модела известна роля е изиграл усвоеният творчески опит на Алеко Константинов.

За втори важен момент от творческия контакт на Андрич с българската литература узнах, когато ставаше дума за творческата история на неговия малък роман „Прокълнатият двор“. По времето, когато работел над романа, Андрич още не бил посещавал Цариград. За пресъздаване на атмосферата в този световен град му били необходими документални материали. Така попаднал на спомените на нашия сънародник Светослав Миларов, публикувани най-напред на хърватски във в. „Обзор“ и издадени в отделна книга в Загреб под заглавие „Из спомените на един политически страдалец“. (Под заглавие „Спомени из цариградските тъмници“ мемоарите на Светослав Миларов излизат на български едва през 1881 г.) По признание на самия Андрич спомените на Миларов се превърнали в основен източник за атмосферата на Цариград и цариградските тъмници. Един съпоставителен анализ на романа и на мемоарите ще покаже по-конкретно начина, по който Андрич преработва документалния материал, преобразявайки го в автономна художествена структура.

Андрич сподели и за друга своя творческа връзка с българската литература. Макар че психологията на затворника не му е била непозната (сам той е прекарал в тъмница и е бил интерниран в годините на Първата световна война и „тъмницата“ е една от основните и лично изстрадани теми в творчеството му), във връзка с работата си над „Прокълнатия двор“ той е чел и препрочитал известните записки „Из мъртвия дом“ на Достоевски и други „затворнически“ книги, сред които и едноименните (с книгата на Достоевски) мемоари на нашия Любен Каравелов, които по думите на Андрич му направили впечатление с „острия усет за психологията на невинно обвинения човек“.

Фактът, че Андрич е познавал писаната на сръбски език проза на Любен Каравелов, ме насочи впоследствие към още един възможен негов контакт с делото на българския писател. За съжаление това вече не може да бъде потвърдено. Става дума за един роман, който е недовършен и се появи след смъртта на Андрич — „Омер паша Латас“. В предговора към българското издание на романа аз се спирам на присъствието на Омер паша в публицистичното и художественото творчество на Ботев, Вазов и Каравелов. За Омер паша се говори на няколко страници в най-известната творба на Каравелов от сръбския му период — „Крива ли е съдбата“. Като се има предвид щателното проучване на материала, присъщо за писателя Иво Андрич в хода на творческата му работа, особено когато се отнася до исторически личности, трудно е да допуснем, че той е могъл да остави вън от вниманието си това произведение на Каравелов, още повече, че то е свързано именно с босненския период от дейността на Омер паша. Не е изключено да е ползувал и други български извори за Омер паша.

Само тези три примера са достатъчни да покажат колко внимателно и творчески асимилативно Андрич се е вглеждал в съществуващия балкански исторически и литературен материал, за да създаде своите модерни художествени синтези. (Мисля, че съществуват и други, но поради труднодостъпността на някои материали те са все още в период на проучване.)

Опитът на Андрич в ползуването на документален и художествен материал от родната ни литература показва и още нещо — една невинаги използувана от българските писатели творческа възможност. „Плюй и отмини“ — казва за Омер паша Вазовият герой Хаджи Ахил и несъмнено изразява „патриотичното“ отношение към насилника потурнак. Андрич надмогва това наивнопатриотично отношение, не „плюе“ и не „отминава“ неща, образи и събития, които изглеждат маловажни и незначителни, а създава от тях една важна и значима художествена действителност.

Българската критика вече е говорила за уроците на Иво Андрич. Към тях трябва да се добави и това, че за да достигне до съзнанието за значението на „котловината“, Андрич я беше погледнал и отвън, с опита и мъдростта на европейската цивилизация и именно този опит и мъдрост го бяха научили да цени и съзнава собствения исторически и художествен опит.

Светлозар Игов

Митове на народите*

Митът е присъствувал, присъствува и вероятно ще присъствува в живота на човека и човешкото общество. Той е едно от най-съкровените достояния на човечеството. Човекът е социално, правещо, играещо, смеещо се, но и подражаващо животно, а подражанието е винаги подражание на нещо, на някакъв модел, поведение, начин на живот, на някакъв мит. Това предълно общо разглеждане на мита е, разбира се, уязвимо, като всяка абстракция то не издържа конкретна критика, но в него има и нещо вярно и то е истината, че в човешкото съществуване, в човешкото общежитие трябва да има нещо устойчиво, трябва да има параметри, които да поемат в себе си активността на човешките възможности през различните етапи на развитие. Още в най-старите и едва различими гънки на историята, у най-старите племена и народи има социални, а тогава и морални норми, има добро и зло, любов и омраза, системи на родство. Моделите променят същността си, но остава моделът, парадигмата, митът като начин на поведение и живот, като начин на мислене, като съзнание индивидуално и социално.

Изглежда, на всеки етап на временна зрялост в своето развитие човечеството или поточно — различните негови културни региони, се връща към мита, но вече като рефлексия, преосмисляне, връща се от дистанция и започва да оперира с мита, стремейки се колкото се може по-бързо да заличи спомена за времето, когато е вярвал в него. Така е в класическия и елинистичния период за древните гърци, така е в началото на деветнадесетия век в Германия, в която неосъществената социална революция доведе до революция в духа — във философията и литературата, и в която революция участвуваха романтиците и Шелинг, като създаваха нови митове — във философията и литературата, така е и в двадесети век — от Джойс и Касирер до най-новите разработки върху мита — и в литературата, и във философията. В наши дни интересът към мита е наистина много голям — и в научните, и в широките социални срени. И у нас, и в чужбина се издава и преиздава буйното прозаично митотворчество на носителя на Нобеловата награда за литература Габриел Гарския Маркес, издава се и се преиздава такъв първомайстор на литературата като Томас Ман, българската читателска публика, макар и с известно закъснение, се запознава на родния си език с Кафка и Джойс, много скоро след издаването му в родината се преведе и романът на вече световноизвестния Чингиз Айтматов „Денят по-дълъг е от век". Чете се и се гледа с интерес и нашият Йордан Радичков. Появяват се и изчезват за часове от книжарницата поредните томове на „Сказание за хан Аспарух, княз Слав и жреца Терез". . . творба, наситена с митично съдържание и митологични формули. Все имена, за които независимо от различната им величина в литературата мигът има особено значение, които го използуват като организация на повествованието, като алюзия или най-често като философско-художествено внушение.

И понеже в науката, както и в изкуството нещата винаги имат и социални измерения, явни или скрити социални поръчки, трябва да се отбележи, че и у нас, в България, научният вече интерес към мита в последните години нарасна неимоверно много. Мисля, че причината за това бе 1300-годишнината от образуването на българската държава, събитие, което активизира в най-добрия смисъл на думата научните изследвания върху българското средновековие и в частност върху най-ранните пластове от духовната култура на нашите предшественици и прадеди. След известно затишие се появиха отново проучвания върху вярванията и религиозните представи, върху светогледа на прабългарите, на съвсем ново и високо равнище се провеждат анализите на религията на траките, продължават върху широка сравнителна основа изследванията на митологията на българските славяни като част, но със своя съществена специфика, от общославянската митология. Изследват се митологичните мотиви във фолклора — песни, приказки, гатанки, в обредите и легендите. Народопсихолози и историци разкриват общите, митологични по същината си представи за света и човека в българското средновековие, а и по-късно.

Затова и нашата културна общественост чакаше, няма да бъде пресилено да се каже, със затаен интерес двата тома на „Митовете на народите на света" и особено втория, тъй като след появата на първия в ръцете на малцината щастливци се знаеше, че изданието е нещо изключително — и като съдържание, и като полиграфическо изпълнение. Два безусловно ценни тома, които биха стояли на мястото си в библиотеката и на писателя и литературоведа, и на философа и естетика, и на етнографа и фолклориста, и на любознателния читател.

С какво двата тома на енциклопедията заслужават такава висока оценка, с какво те са сред най-добрите подобни издания в света, а според някои — най-доброто? Преди всичко с високото съвременно равнище на научността на изложението на отделните статии, след това с умелата, ясна и убедителна организация на статиите по цикли, със способността да се преминава от обяснителни етимологични бележки в началото на статията през кратко, но изпълнено със съдържание излагане на същността на въпроса до използуването на митологичния персонаж, сюжет или образ в различните изкуства и не на последно място с библиографската

* Мифы народов мира. Т. 1—2. М., 1980—1982.

справка, която може да отведе интересуващия се до най-новите разработки по проблема, както и с вкус подбраните черно-бели и цветни фотуси, които допълват представата ни за съдържанието на някои от статиите и дават така необходимия сетивен характер при възприемането на различните митологеми.

Енциклопедията е с главен редактор С. А. Токарев и в нейната редакционна колегия влизат такива изтъкнати учени като И. С. Брагински, И. М. Дяконов, В. В. Иванов, А.Ф. Лосев, Е. М. Мелетински, Д. А. Олдероге. В уводната статия, написана от Токарев и Мелетински, е направен кратък и ясен анализ на същността на митологията и на етапите на нейното научно изучаване.

Статиите, подредени по азбучен ред, могат условно да бъдат разделени на теоретични и емпирични. Теоретичните, което е естествено за такава енциклопедия, са по-малко на брой, но в тях е анализирана същността на разглежданите в различните митологии явления: типове митове — астрални, антропогонични, близначни, дуалистични, есхатологични, космогонични; статии за отношението между митология и религия, митология и история, изобразително изкуство, литература. Тук спадат и статии за такива митологеми като дървото на света, яйцето на света, за такива геометрични и свещени символи като кръг и квадрат, горе и долу, дясно и ляво, които са многозначни в митологичното мислене и имат освен пространствено в най-общия смисъл на думата идеологическо измерение — социално, нравствено, религиозно; статии за ролята и значението на животните, птиците, растенията, храната в митологията (например известното противопоставяне варено — сурово по Леви-Строс, аналогично на култура — природа, усвоено — неусвоено); освен това статии за основните равнища в религиозната система: бог, културен герой, душа, дух, обожествени абстрактни понятия като добро — зло.

Останалите статии са групирани в цикли за отделните митологии с общи, сравнително големи по обем, материали за дадената митология като цяло и с други по-малки, които разглеждат самостоятелно различни персонажи, образи, митологеми от религиозната система. Така освен общата статия за християнската митология има и по-малки за патриарсите, за много от християнските символи, понятия, предания. Материалите с емпирично съдържание по отделните религиозно-митологични системи са групирани в статии за световните религии — християнство, будизъм, индуизъм, мюсюлманство; за митологиите на отделните народи — от андаманска, арменска, гръцка, египетска, индийска до урартска, хетска и хуритска; за митологията на различни региони — западносемитска, индоевропейска, на индианците от Северна Америка, от Централна Америка, на кавказко-иберийските народи, славянска, финоугорска, тюркска, шумеро-акадска.

Това групиране на статиите по народи и региони е дало възможност да се разграничат по-известните митологии, по-развитите от по-малко развитите, да се покаже общата основа в представите и вярванията на група от народи, обединени в един регион със сходни политически, социалноикономически и светогледни предпоставки. Читателят има реалната възможност да използува двата тома на енциклопедията за най-разнообразни цели — да му служи тя като справочно пособие при четене на художествена литература, била тя древна или съвременна, да намира обяснение в нея на многобройните митологични мотиви в живописта и скулптурата, а при научноизследователски интерес да има под ръка възможното най-компетентно мнение при сегашното развитие на науката по интересуващите го въпроси из областта на митологията и религията, както на най-известните митологии като гръцката, ведийската или юдейската, които приемаме за класически образци, така и на най-различни, повече или по-малко познати или непознати митологии от различни краища на света. Това превръща „Митовете" в универсално издание, то може да служи на различни интереси и цели, по различни поводи и при това дори и при най-претенциозни желания винаги с успех, ако не с пълна и обстоятелствена информация, което е извън задачите на изданието, то с информация кратка, ясна, аргументирана и защитена с висок професионализъм.

За българските изследователи на митологията и религията на нашите предшественици и прадеди са особено интересни и полезни статиите за тюркоезичните народи, за славяните и траките. Общата статия за митологията на тюркоезичните народи е написана от В. Н. Басилов и В. Н. Потапов. В нея има анализ на религиозната система на древните тюрки, която е сходна с прабългарската, върху известните Орхоно-енисейски каменни надписи от VII—VIII в., а заедно с това и на отделните тюркски народи, някои изчезнали, други продължаващи историческото си битие, чрез реконструкция върху техния фолклор. В отделни малки статии се разглеждат върховният бог Тенгри (Тангра), богове като Умай, Улген, свещената „земя вода" Йер-су. Славянската митология е представена в статия под същото заглавие, написана от В. В. Иванов и В. Н. Топоров. В нея авторите въз основа на известните си трудове представят общата система на славянската митология, без да се спират подробно на нейните разновидности — източнославянска, западнославянска, южнославянска. Разгледана е системата на боговете в общославянския пантеон — Перун, Велес, Сварог, Дажбог, Мокош, божества, свързани със стопанските цикли и сезонните обреди, одушевени и обожествени понятия като Правда и Кривда, генеологични герои като Кий и Чех, приказни персонажи, чисти и нечисти духове. Отделно, в малки статии са разгледани от същите автори различните божества и образи в славянската митология, връзката им с индоевропейската и балтийската религиозна сис-

тема. За съжаление не е отделено необходимото място за тракийското духовно наследство, няма отделна статия за него, а то се анализира в статии като тези за Дионис и Орфей. Това би могло да се обясни с факта, че има още много неясни и неустановени в световната наука положения за митологията и религията на траките, а вероятно и с това, че тракийското наследство се проучва предимно у нас в разработки, които още не са получили полагащото им се международно научно внимание.

Вече стана дума за високата оценка, която заслужават „Митовете", за високото научно равнище, на което са написани двата тома. Мисля, че това в голяма степен се дължи на подхода, който е осъществен в изданието като цяло и конкретно в по-голямата част от статиите. Подходите по-точно са два и в повечето случаи те са слети, да ги наречем условно еволюционен и типологичен. Докато първият е отдавна узаконен в науката и се раздава на свободно и естествено приемане, вторият, типологичният, или по-точно казано — структурният, е все още „чуждо дете" особено в някои наши научни среди. Към него са твърде скептично настроени езиковеди и литературоведи и все по-малко фолклористи, изследователи на древни култури и философи. За някои поради това, че просто не са запознати с него, за други — защото е минало времето, когато са можели да приемат нещо ново (а то всъщност не е никак ново!), а за трети — защото са против „извънвременната" матрица на структурния подход.

Не се наемам тук да правя защита на структурния подход, той се е защитил блестящо отдавна, защитен е по същия начин и в двата тома на „Митовете". Световноизвестни автори като В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Е. М. Мелетински, както и други, с по-малко научни заслуги и известност автори, които са извършили огромната работа по написването и редактирането на томовете, прилагат структурния подход, при това с вещина и умение. Те също знаят, че структурният подход е „извънвременен", че това е неговата слаба страна, че той не навсякъде може да се прилага, но че напълно приляга при изследването на примитивните и древните култури, на митологията и ранните форми на религиозното мислене, че използуван без необходимите изменения и конкретизации, би довел до недомислия и абсурдни положения. Защото е наистина недомислие да се търсят бинарни опозиции със свещен характер от типа мъжко — женско, горе — долу, дясно — ляво в модерното съзнание. Но тези учени знаят също, че всяко новаторство е риск, че новаторството поначало е грешно спрямо ортодоксалността на установеното, те знаят още, че всеобясняващите положения в науката са нетрайни, защото не се развиват, че е по-добре развитието да не бъде абсолютно праволинейно, отколкото да няма никакво действително развитие. Сегашното състояние на изучаването на древните общества е в такава ситуация, че без структурен анализ не може да се мине. Вероятно ще дойде време, когато и този анализ ще бъде обърната страница (та кое ли е вечно на тоя свят), но засега, използуван разумно и съединен с еволюционния подход, структурният анализ е най-надеждният начин за проучването на древните цивилизации и култури, на тяхната митология и религия, на техния светоглед.

Какво може да ни даде освен банални разяснения едно описание от типа на „Перун или Тангра са висшите богове, съответно на славяни и тюрки, небесни богове, първият е гръмовержец, вторият е отъждествяван с небето в тюркските представи" и още няколко пъти по толкова общи думи със съответните бележки под линия за използуана литература и за по-голяма научност? Къде е тук развитието на тези митологични представи и не могат ли те да бъдат разгледани чрез *конкретен* анализ по съществуващите източници по атрибути и функции, които по-ясно и диференцирано да представят реалното им място и значение в съответната митология? Нека този анализ да не е „безпогрешен", нека да има „уязвими" места, но също така нека му дадем съгласието си и правото да съществува, защото той реално тласка науката напред.

Структурният анализ има вече своя история и не е тук мястото да ѝ се прави преглед. Неговите последователи намират свой предшественик в лицето на Гьоте и в неговия морфологичен подход. В двадесети век този подход започва от езиковедите. Като негово предусещане е дихотомията „език" и „реч", която Сосюр прави в труда си „Курс по общо езикознание" (1916). С ледват разработките в областта на фонологията от Пражката лингвистична школа от втората половина на двадесетте години и по-късно с такива имена като Трубецкой и Якобсон, които имат многобройни последователи и до ден-днешен в различни страни: Франция — Бенвенист и Мартине, САЩ — Блумфийлд, Дания — Йелмслев и др. По същото време (1928) този подход се появява и във фолклора — в незагубилата и до днес значението си книга „Морфология на вълшебната приказка" от В. Проп. Оттук насетне структурният анализ навлиза и в областта на етнологията, в изучаването на древните общества. В началото на четиридесетте години А. Золотарев пише забележителната си книга „Родовият строй и първобитната митология" (публикувана едва в 1964 г.), в която върху собствена, не лингвистична, а митологична основа се правят анализи и се открива връзката между племенната дуална организация и съответстващите ѝ представи — по принцип бинарни по своя характер. Самостоятелно и на свой ред, като извървява дълъг път на развитие, Леви-Строс също достига до сходни изводи — за бинарността и своеобразната логичност на първобитното мислене: книгите му „Структурната антропология" (1958), „Дивата мисъл" (1962), четиритомната поредица „Mythologiques" — том 1 „Сурово и варено" (1964), том 2 „От меда към пепелта" (1966),

том 3 „Произход на поведението при хранене“ 1968), том 4 „Голият човек“ (1971), книгата му „Мит значение“ (1977). В СССР сега привържениците на структурния подход са многобройни и сред тях трябва да се спомене Лотман, а по интересуващия ни тук профил на изучаване на древните общества с тяхната митология и религия такива учени като Иванов и Топоров, чиито книги „Славянски езикови моделиращи семиотични системи“ (1965) и „Изследвания в областта на славянските древности“ (1974) са определено нов етап в изучаването на древната славянска култура. Но най-големият успех на този подход е прилагането му в двата тома на „Митовете“. Това е вече не издание на отделен автор, а също издание, при това и със справочен характер, издание, което не се прави на всеки пет години и е осъществено от най-изтъкнатите съветски учени в областта на митологията, религията и философията, автори със сериозни приноси в науката и със заслужена известност.

Нека ми бъде простено това малко отклонение. В науката винаги е имало и ще има спорове, тя затова е наука. Несъгласните с едно или друго научно положение могат да си бъдат несъгласни, важното е, че керванът на авангардната наука върви напред. И радостното е, че в нашите ръце е такова наистина забележително издание като двата тома на „Митовете на народите на света“.

Анани Стойнев

Историята на предмета като негова теория

По инициатива на Литературния институт в Братислава, Института за чешка и световна литература в Прага и Централния институт за литературна история в ГДР издателството на Словашката академия на науките „Веда“ отпечата първия по рода си сборник „История на сравнителното литературознание в социалистическите страни“[1]. Съставителят на този колективен труд, Дионис Дюришин, един от най-активните славянски компаративисти в последните две десетилетия, се е отказал от услугите на традиционното анализиране по периоди, характерно за социалистическата литературна историография[2], и е дал предимство на очерковото представяне по националните варианти на сравнителното изучаване на литературите (руска, руско-съветска, украинска, белоруска, пол.ка, немска, чешка, словашка, унгарска, българска и румънска). Въпреки частичните празнини — например за историческия развой на компаративистиката в прибалтийските републики на СССР и в Югославия — реализираната съставителска концепция дава широка възможност за обективно проследяване и, което е по-важно, за преоценяване на националните традиции в областта на сравнителното литературоведско мислене с оглед на превръщането на познанието за традициите в импулси за методологическо обогатяване на съвременната теоретична конкретизация.

Историята на съветската компаративистична школа[3] е представена от очерците на Юрий Давидович Левин (в руското и руско-съветското литературознание), Георгий Давидович Вервес (в украинското литературознание) и Адам Малдис (в белоруското литературознание). Началото на съветската теория на сравнителното изучаване на литературите Левин поставя в началото на XVIII в. и го свързва с продиктуваните от реформите на Петър I усилия за съпоставяне на руската със западноевропейските литератури. Като компаративисти без компаративистика са посочени М. В. Ломоносов, Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, В. Г. Белински, А. И. Херцен. Особено място е отделено на инициатора на сравнителния метод А. Н. Веселовски. Разкрита е вътрешната взаимообусловеност между интернационалистичните идеи на Великата Октомврийска социалистическа революция и засиления интерес през 20-те години към компаративната опозиция „ние и Запада“ в работата на просъществувалия под различни названия

[1] Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín. Zostavovatel' D. Ďurišin. Bratislava, 1986, p. 348.

[2] Вж. например серията международни сборници по история на славистиката — Методологические проблемы истории славистики. М., 1978; Študie z dejín svetovej slavisticky do polovice 19 storočia. Bratislawa, 1978; История на славистиката от края на XIX и началото на XX в. С., 1981.

[3] В съставения от Паул Меркер и Волфганг Щамлер „Реален лексикон“ Зоран Константинович обособява четири компаративистични школи: френска, американска, съветска и немска, а по-късно — и словашка. Вж. Romboid, 1986, № 7, 64—72.

от 1921 до 1935 г. Научноизследователски институт по сравнително изучаване на литературите и езиците на Запада и Изтока (ИЛЯЗВ). В пряка връзка с дейността на това колективно звено от Ленинград е разгледано основополагащото място на В. М. Жирмунски (например монографията „Байрон и Пушкин" от 1929 г.) при изследване на активнопреобразуващата роля на възприемащия даден ненационален литературен феномен. Творческата същност на реципиента по това време е потвърдена и от частичните „набези" в областта на междулитературните връзки на представителите на т. нар. формална школа (Б. М. Ейхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевски, В. В. Виноградов). Като не пропуска да отбележи и проблемите на вулгарния социологизъм (под въздействието на Плехановите концепции), Левин се спира върху извършения прелом в научното развитие на Жирмунски — студията „Сравнителното литературознание и проблемът за литературните влияния" (1935), — чиито теоретични постановки намират реализация в неговата монография „Гьоте в руската литература" (1937). Акцентирано е и върху законодателната роля на М. П. Алексеев през 30-те години за изучаване въздействието на руската литература в чужбина, чиято инициатива по времето на Втората световна война продължават Н. К. Гудзий, Т. Л. Мотилова, А. М. Еголин. За марксисткото преодоляване на двата основни потока на традиционната компаративистика — позитивистичното изучаване на влиянията и аисторическия универсален формализъм — допринасят меморандумът „Взаимоотношения и взаимодействие между националните литератури" на Института за световна литература „А. М. Горки" (1957), студията на съветския филолог ориенталист акад. Н. И. Конрад „Проблеми на съвременното сравнително литературознание" (1959) и проведената в Москва през 1960 г. дискусия на тема „Взаимовръзки и взаимодействие между националните литератури", чиито основни реферати (И. Г. Неупокоева, В. М. Жирмунски) стимулират разработването на редица теоретични проблеми на сравнителното литературознание (П. Н. Берков, Б. Г. Реизов, А. С. Бушмин, М. Б. Храпченко). Като типичен пример за това, как националнолитературният синтез създава предпоставки за сравнения, Левин посочва подготовката и реализацията на шесттомната „История на съветската многонационална литература" 1970—1973). Вътрешната взаимообусловеност на националнолитературните и междулитературните аспекти е разкрита чрез анализа на предварителната подготовка за издаването на многотомна история на световната литература, чиито основополагащи принципи формулира И. Г. Неупокоева в монографията „История на световната литература. Проблеми на системния и сравнителния анализ" (1976).

Необходимостта от оглеждане и базиране на опита на другите славянски литератури полага началото на украинското сравнително литературоведско мислене през първата половина на XIX в., когато учените-слависти и писатели П. Гулак-Арметовски, И. Срезневски, А. Метлински и О. Бодянски подготвят почвата за появата на научнообусловена концепция за историческата закономерност на литературното развитие. В своя очерк за традициите в сравнителното изучаване на литературите в Украйна Г. Д. Вервес отделя място на опитите на М.Драгоманов да изясни общите и индивидуалните черти на украинската поезия и бита в духа на А. Веселовски и миграционната теория, както и върху лингвистичната поетика на А. Потебня, насочена срещу позитивистичния емпиризъм и в защита на словото като неизчерпаем източник на образно мислене. Централно място в дооктомврийския период на украинската компаративистика заема научната дейност на И. Франко, който пръв обосновава идеята за взаимозависимостта между национално и общочовешко в развитието на украинското изкуство и един от първите в славянския свят поставя въпроса за ролята на славянските култури в системата на европейските, за взаимообогатяването между славянската и световната култура. Нарекъл своя метод на изследване историческо-психологически, Франко включва в него историческия детерминизъм, социалната достоверност, художествената специфика и сравнителния анализ на същността на явленията. Подобно на Франко до синтез на историческата поетика на Веселовски, до учението на Потебня за образа и новите открития в областта на психологията на творчеството в началото на XX в. достига и О. Белецки, който измества изследователското внимание от контактологично-генетичната проблематика към историческо-типологическите зависимости (монографията „Украинската литература между другите литератури по света", 1958). В края на очерка Вервес посочва причините за засиления интерес към украинско-славянските отношения (Л. М. Новиченко, М. Голберг, Р. Ф. Кирчева) и проблемите на сравнителното изучаване на методите и стиловете в славянските литератури (В. И. Шевчук, В. О. Захаржевска, В. А. Моторни, Н. Ф. Копистянска) за сметка на популярните през 50-те и 60-те години рецепционни теми (Пушкин, Херцен, Гогол, Короленко, Толстой, Мицкевич, Словацки в украинската литература от XIX —XX в. или пък изследване на значението на изтъкнати украински писатели в укрепване на междуславянските литературно-обществени контакти).

Като посочва причините за относителното закъснение на белоруското литературознание изобщо и на сравнителното в частност, А. Малдис свързва обособяването на белоруската компаративистика като наука с началото на XX в., когато рязко се повишава интересът към другите славянски народи (като пръв белоруски славист и компаративен критик е представен поетът М. Бахданович). Същинското развитие на сравнителното литературоведско мислене в Белорусия настъпва след Октомврийската революция (М. Богданович, Е. Карски, М. Горецки, И. Замотин, А. Вознесенски). Първите бинарни изследвания, посветени на взаимодействието

на белоруската литература със словесното творчество на руси, украинци и поляци, датират от 40-те и 50-те години (М. Климкович, М. Ларченко, В. Борисенко, О. Лойко, Н. Перкин) и в тях преобладават тематично-сюжетните паралели и общите характеристики за сметка на конкретните анализи. Разцветът на сравнителното изучаване на литературите през 60-те и 70-те години съвпада с появата на първите национални литературноисторически синтези, които изострят вниманието към проблемите на съществуването на националното своеобразие и типологическата общност (А. Адамович, В. Коваленко, А. Казберук, В. Гапова, Н. Гилевич). Централни колективни звена са Институтът за литература при АН БССР и Белоруският държавен университет, но в същото време авторът на очерка посочва и разширената напоследък „география" на белоруското сравнително литературознание с оглед на развиването му и в периферни висши учебни заведения (например в градовете Гомел, Гродно, Брест и Могилев).

За „златен век" на имплицитно разбираната полска компаративистика (появата на рефлекси със сравнителен характер) Халина Янашек-Иваничкова[4] определя епохата на Ренесанса, когато литературните явления започват да се изследват (Ян Кохановски, Клеменс Яницки, А. Фрич-Моджевски) с оглед на установяването на характерните черти на националната литература спрямо античната (гръцката и латинската). Като първи опити за теоретична обосновка на сравнителното литературоведско мислене по време на Просвещението са посочени учебниците по поетика и реторика (Ф. Н. Голански, И. Красицки), а като първо колективно звено — откритата през 1818 г. към Варшавския университет Катедра по сравнителна литература под ръководството на проф. Л. Осински. Компаративното изучаване на литературите достига връх в романтическите концепции на А. Мицкевич, който реализира в своя курс лекции по славянски литератури (Колеж дьо Франс, 1840—1844) културно-социологическия метод. През втората половина на XIX в. сред поляците придобиват популярност компаративните идеи на Х. Поснет и Г. Брандес, а не постулатите на френската компаративна школа. Посоченото от авторката на очерка обстоятелство свидетелствува за това, че до началото на XX в. в полското общество доминира разбирането за сравнителното литературознание като номотетична (законодателна) научна дисциплина, насочена към систематизиране на общите закономерности на литературата като иманентни ценности, имащи пряко отношение към живота на обществото и народа, които са ги създал . В този смисъл развитието на полската компаративистика се намира в тясна връзка със социологическия и психологическия аспект на литературната наука, като предпочита да изследва в своята начална фаза типологическите зависимости, а не влиянията и контактните прояви (А. Брюкнер, М. Здзиховски, Т. Лер Сплавински, Т. Желински, И. Матушевски). Въпреки допуснатите механични сравнения в същия план е построена и колективната „История на общата литература" (1880—1883). Съпоставянето на национални литературни феномени с образци на световната литература, при което описателните аналогии се изместват от проучването на взаимните процесуални връзки, продължава да доминира и в междувоенния период (З. Лемпицки, М. Кридъл, Й. Кржижановски, В. Борови, С. Скварчинска). От 1945 до 60-те години сравнителният аспект в полските изследвания се ограничава предимно с изучаването на контактологични въпроси, при което преобладава фактологическият аспект, а не концептуалният поглед. Пробив в това отношение извършват Московската дискусия от 1960 г. и Будапещенската конференция по проблемите на компаративистиката от 1962 г., както и теоретичните трудове на Х. Маркевич, К. Вика, С. Жулкевски, Х. Янашек-Иваничкова. Сериозен принос на полското сравнително литературознание представлява първият том от колективната „История на европейските литератури" (1977) под редакцията на В. Флориан, а също така и сборникът „Полската литература в световна перспектива" (1963). Активното участие на полските литературоведи в конгресите на Международната асоциация по сравнително литературознание и в славистичните конгреси доказва авторитета на полското сравнително литературознание, за който свидетелствува и фактът, че на полски учени е поверено задължението да разработят частта за натурализма в подготвяната под егидата на АИЛК „История на световната литература" (на европейски езици).

Според Райнер Розенберг теоретичните принципи на немското сравнително литературоведско мислене пръв формулира Хердер, който в своите „Фрагменти за най-новата немска литература" (1767) се обявява срещу неисторическите аналогии между античните и модерните писатели и разглежда литературата на всеки народ като проява на неговата „психическа конституция", отговаряща на историческата му специфика, характера на езика, формите на комуникация и политическо развитие. Посочена е и ролята на Фридрих и Август Вилхелм Шлегел, в чиито „Парижки лекции по история на европейската литература" (1803—1804) и „Берлински лекции за художествената литература и изкуство (1801—1804) достига връх процесът на буржоазната идеология и историческият подход придобива приоритет пред системния във философското мислене. Във връзка с усилената преводаческа дейност на двамата братя от началото на XIX в. Розенберг високо оценява и преводите на Гьоте, като подробно се спира върху фор-

[4] Данни за традициите на полското сравнително литературознание същата изследователка систематизира в последния раздел на своята монография „За съвременната литературна компаративистика (1980). Вж. Сравнително литературознание, I, 1982, № 1, 95—99.

мираното от него понятие „световна литература“ и върху създадената от него компаративна антиномия „национална литература — световна литература“. По-нататък авторът на очерка анализира значението на Хегеловата философия на историята за изучаването на „световната литература“ в Германия. След буржоазнодемократичната революция от 1848—1849 г., когато немската литературна историография губи своята опозиционна идеологическа функция, водеща роля започва да играе германистиката, чиято цел става националната идентификация на „немския дух“ и „немската душа“ (позитивистичната школа на В. Шерер). С все по-отчетливото диференциране на Германия като империалистическа велика сила в края на XIX в. се редуцират и възможностите на немското компаративистично мислене до регистрирането на чужди „влияния“ или „въздействия отвън“ въпреки появата на първия колективен посредник — „Списание за сравнителна история на литературата“ (Zeitschrift für Vergleichende Literatur geschichte), основано от Макс Кох (1887—1910). Встрани от националистически стесненото виждане на германистите от първите десетилетия на XX в. остават немската романистика и славистика. В рамките на „чуждите филологии“ през 20-те години именно се създават и първите катедри по сравнителна история на литературата (Лайпциг, Вюрцбург). Успоредно с ликвидирането на последиците от фашистката идеология в литературата и изкуството пред литературознанието в ГДР след 1945 г. застава и задачата да се акцентира историческата зависимост на марксизма с класическата немска философия. От особено значение за създаването на марксистката литературна наука се оказва литературоведската теория на Георг Лукач. Като пръв опит за теоретична обосновка на марксистките интернационални перспективи на изследване Винфрид Шрьодер посочва изнесената в АН на ГДР през 1963 г. от романиста Вернер Клаус лекция на тема „Проблеми на сравнителната литературна история“. Като подчертава социално-историческите основи на литературната историография и се позовава на В. М. Жирмунски, Краус решително се дистанцира от всички идеалистически теории на литературата. Втори импулс за развитието на марксистката компаративистика в ГДР дава организираният от Института за славистика при АН на ГДР Колоквиум за актуалните проблеми на сравнителното литературознание и главно по въпросите на немско-славянските взаимоотношения (Берлин, 1966). За активността на немските слависти от първата половина на 60-те години допринасят както споменатите вече московски и будапещенски форуми, така и VI международен славистичен конгрес в София (1963). Материалите от Берлинския колоквиум са отпечатани в сборника „Актуални проблеми на сравнителното литературознание“ (1968). Върху проблемите на марксистката сравнителна литературна историография се разисква в трудовете на К. Трегер, Р. Вайнар, П. Вебер, В. Шрьодер, Г. Р. Кайзер, М. Фонтиус, Р. Розенберг, Р. Шрьодер и др.

Традициите и приносът на чешката компаративистика са анализирани в очерка на Славомир Волман, който най-напред регистрира проявите на сравнително мислене за литературата от IX до XVIII в., сред които се отличават пионерското дело в областта на херменевтиката и сравнителната текстова критика — „Кралицка библия“ (XVI в.), и хуманистично-бароковия универсализъм на Ян Амос Коменски. Обособила се в рамките на сравнителната славянска филология от края на XVIII и началото на XIX в. (Й. Добровски, П. Й. Шафарик, В. Б. Небески) и привлякла в своята сфера по примера на Хердер фолклора (Ф. Л. Челаковски, Б. Немцова, К. Я. Ербен), чешката литературоведска компаративистика критично усвоява идеите на сравнителното мислене от втората половина на XIX в., като намира методологическа опора преди всичко в трудовете на А. Н. Веселовски. Характерните особености на чешката школа (И. Поливка, Ян. Махал, В. Тиле, Ф. К. Шалда, А. Краус, М. Мурко) се изразяват в усилията за сравнително изучаване на устното народно творчество и връзките му с литературата, в критичното отношение към митологическата теория, в интереса към социалния факт и развитие, в проучването на връзките между Изтока и Запада, в движението от строгата филологическа критика към сравнителното разбиране за сюжета и жанра. Като представители на второто поколение компаративисти са посочени И. Хорак, Ф. Волман, О. Фишер, М. Шийковски, И. Вашица. Авторитетната роля на пражката славистика от междувоенния период се потвърждава не само от появата на първото профилирано славистично списание „Славия“ (1925), но и от проведения през 1929 г. в Прага I международен славистичен конгрес. Интересна трактовка прави С. Волман на дейността на Пражкия лингвистичен кръжок от този период (Ян Мукаржовски, Ф. Водичка): установената от него представа за имманентното развитие на системата на дадена национална литература дава възможност на членовете му активно да се ангажират в спора за своеобразието на чешката литература и за отстояването на сравнителното разбиране на чешката литература и за отстояването на сравнителното разбиране за славянските литератури (Ф. Волман), което довежда до разкриване несъстоятелното надценяване на „високата западна култура“, превърнало се в идеологическо оръжие на нацизма. Спирайки се върху заслугите на третото поколение (Я. Фърчек, В. Ират, Ю. Долански, К. Крейчи, О. Кралик, Й. Храбак и К. Хоралек), авторът на очерка подчертава засиления интерес към медиевистичните изследвания, литературата на XX в., теорията на превода и стихознанието. Като основна трибуна на сравнителната методология след 1945 г. сп. „Славия“ своевременно допринася за преодоляването на кризата в компаративистиката от 50-те години, като подлага на критика преувеличеното значение на типологическия фактор за сметка на генетичните отношения и контакти. С проблемите на междулитературните отношения и интеретническите явления и контакти,

с въпросите на сравнителната текстология и крупните литературни направления през 60-те и 70-те години се занимават Р. Паролек, О. Сивек, Р. Гребеничкова, О. Сироватка, С. Волман, В. Куделка, М. Микулашек, М. Храла и др.

С историографската реализация на интеграционно-диференциращото разбиране за славянските литератури в „История на славянския език и литература по всички наречия" (1826) от П. Й. Шафарик се поставя началото на съпоставителните тенденции в словашкото литературно мислене. Във времето на изразени диференциращи стремежи Дионис Дюришин[5] акцентира върху интегриращата тенденция в съчинението „За литературната взаимност между славянските племена и диалекти" (1836) от Ян Колар. Идеята за славянската взаимност е конкретизирана под формата на естетико-литературен анализ на устното народно творчество от Л. Шур в труда „За националните приказки и песни на славянските племена" (1853). За пълното развитие на сравнителния метод през втората половина на XIX в. допринасят „критическите писма" между С. Х. Ваянски и Й. Шкултети (1880), в които националната особеност се подчертава като неизбежна предпоставка за по-широката ориентация на литературата. Преходът от компаративни тенденции към специализирана компаративистика Дюришин свързва с делото на П. Буйнак и Ф. Вотруба от началото на XX в., чийто предходник е Я. Вълчек с „История на словашката литература" (1889—1890), където е формулирано съзнанието на историколитературна самобитност на словашката литература в качеството на историколитературна единица, която може да се сравнява с други аналогични национални историколитературни единици. В междувоенния период, от една страна, словашката компаративистика се развива по линията на дедуктивните обобщения за сметка на индуктивните анализи (Щ. Кръчмери), а, от друга страна — в постепенното усвояване на практиката на научно-формулирания компаративен анализ (Ф. Волман). Програмно изучаване на словашките взаимоотношения с други литератури започва през 30-те години и е свързано с появата на новото поколение литературоведи (А. Мраз, Р. Бъртан, М. Пишут, М. Бакош), което допринася за небивалото развитие на интернационалните аспекти в словашката литературна наука след 1945 г. както на фактологическо, така и на теоретично равнище. Свидетелство за това са организираните от Института за световна литература и езици при Словашката академия на науките международни конференции, посветени на взаимоотношенията на словашката литература с южнославянските (1966), полската (1967), унгарската (1969), руската и украинската литература (1970), а също така и създаденото през 1966 г. първо словашко славистично списание „Славика Словака". Успоредно с изследването на словашко-чешките връзки (С. Шматлак, М. Бакош, К. Розенбаум, А. Мраз) и проучванията в областта на компаративната русистика (С. Лешнякова, А. Попович, П. Петрус, Д. Дюришин), югославистика (З. Клатик), полонистика (Й. Хвищч, П. Винцер) и българистика (Ян Кошка) през 60-те и 70-те години в Словакия се повишава вниманието към изучаване на междулитературните отношения в структурата на литературното произведение. През този период се полага и началото на системните анализи на превода като литературноисторически компаративен проблем (А. Попович), както и основите на програмното изследване на въпросите на литературната генеалогия, сравнителното стихознание, сравнителната стилистика, литературната комуникация (А. Попович, Ф. Мико) и литературоведската ориенталистика. В края на своя очерк Дюришин пресъздава модела на съвременното развитие на теоретико-методологическото мислене в словашкото сравнително литературознание, основан върху монистичното разбиране за изследване на литературното произведение и литературния процес.

Историята на сравнителното изучаване на литературите в Унгария е представена от Дьорд Михай Вайда. „Професионалният" етап в развитието на унгарската компаративистика започва от страниците на редактираното от Х. Мелцъл в позитивистичен дух сп. „Тетрадки по сравнително литературознание" (1877), което по-късно придобива широка популярност под названието „Acta Comparationis Literarum Universarum" — първото в света специализирано научно списание по въпросите на компаративистиката. Позитивистичният подход е характерен и за четиритомната „Универсална литературна история" (1903—1911) на Г. Хейнрих, както и за неговия наследник в Будапещенския университет Я. Блейер — създател на т. нар. теория за „виенската врата", според която всички европейски духовни течения се възприемат в Унгария през филтъра на Виена. Срещу едностранчивото разбиране за немско-австрийската посредническа роля през 20-те години се противопоставят членовете на обществото „Минерва" от страниците на едноименното списание, които въвеждат културно-историческия метод и създават „унгароцентристката филология". Силен импулс за развитието на унгарската компаративистика дава организираният през 1931 г. в Будапеща I международен конгрес по сравнително литературознание. От неговата трибуна романистът Ш. Екхарт формира идеята за „Централна Европа" в унгарската литературна историография (създаването на сравнителна централноевропейска литературна история). За повишения престиж на унгарската компаративистика от този период свидетелствува и учредяването на международното списание „Хеликон" (1938), основано от

[5] В цялост историята на междулитературните аспекти в словашкото литературознание Д. Дюришин разглежда в монографията „История на словашката литературна компаративистика" (1979).

романиста Я. Ханкиш и ръководено от Ф. Балденспарже и Пол ван Тигем. Пътят на марксистското унгарско сравнително литературознание започва с формулираната от Г. Лукач през 1948 г. негова основна цел — „съсредоточаване на силите към наистина значителни унгарски въпроси". Като един от тях се поставя и въпросът за определяне мястото на унгарската литература сред литературите на съседните народи, в резултат на което още от втората половина на 50-те години започват да излизат редица сборници с бинарни изследвания и двуезични публикации. През 1976 г. започва работата по създаването на „История на унгарската литература в процеса на световната литература". От 1970 г. досега са издадени осем тома от „Лексикон на световната литература", а през 1976 г. е отпечатана двутомна „Малка енциклопедия на световната литература". Активната международна дейност на унгарските компаративисти печели доверието на АИЛК, под егидата на която асоциация издателството на Унгарската академия на науките подготвя серия сборници под заглавие „Сравнителна история на европоезичните литератури" (досега са излезли пет сборника на английски и френски език). За повишения след 1945 г. авторитет на унгарската компаративистика говори и фактът, че през 1976 г. Международната асоциация по сравнително литературознание проведе своя VIII конгрес в Будапеща. Целенасочено и принципно унгарската литература се анализира в контекста на взаимодействие с литературите от Източна и Централна Европа, а в два от университетите в страната функционират самостоятелни катедри по световна литература и сравнително литературознание.

С грандиозния план за издаването на 230 произведения в „Световна библиотека" на Й. Елиаде-Редулеску, един от най-активните културни дейци през Възраждането, се поставя началото на румънската компаративистика. Михай Новиков подчертава основополагащото значение на програмното изискване на сп. „Дачия литераре" (1840) за пренасочване на литературните предпочитания от преводи и имитации към националната традиция. В резултат на този призив В. Александри публикува през 1855 г. на френски език сборник румънски народни песни (дойни), чиято компаративна цел е да докаже, че те могат успешно да се сравняват с образците на художествената литература на други народи. На сляпото наподобяване на западни еталони и механичното превземане на готови форми се противопоставя и известният критик Т. Майореску. Основите на румънската компаративна школа поставя Г. Ибреияну, чието изследване „Критичният дух в румънската култура" (1909) се смята за крайъгълен камък на румънското сравнително литературознание. В тази работа авторът посочва, че в процеса на асимилация на другонационални „модели" всяка национална култура или литература утвърждава себе си чрез критичния подбор. Към анализ на съотношението между общочовешкия художествен опит и неговата национална разновидност от други позиции се насочват Н. Йорга и М. Драгомиреску. До синтетично изучаване на литературните контакти се стига в междувоенния период, когато авторитетният критик Е. Ловинеску издига концепцията за „синхронност" на литературния процес и „мутация на естетическите ценности". Един от най-талантливите поети и драматурзи през този период — Л. Блага — предлага оригинална класификация на „влиянията": не според тяхната интензивност, а според характера на тяхното въздействие — моделиращи („бъди като мен") и катализиращи („бъди сам себе си"). Марксистки анализ на традиционната компаративистика прави Т. Виану в „Студии за световната и сравнителната литература" (1963), където „влиянията" са определени като „идеологически съюзници" на литературните течения, стимулирани от потребностите на националното литературно развитие. Придобило известност в Румъния и в чужбина, съвременното сравнително литературознание обогатява своята методология с елементи на структурния, семиотичния и социологическия анализ на литературната творба, като задълбочава интереса си и към дву- и многостранните литературни връзки в Източна и Централна Европа (Л. Русу, Е. Папу, А. Дима, Й. Замфиреску, А. Марино, А. Дуцу, П. Корня, М. Новиков).

Прогресивните тенденции в развитието на българското сравнително литературознание са систематизирани в очерка на Боян Ничев[6].

В края на сборника съставителят Д. Дюришин прави обзор на състоянието и перспективите на изследване на междулитературния процес на социалистическите страни. Като изтъква положителното значение на подобни колективни ориентации в традициите за процеса на „самосъзнаване" на литературната компаративистика, той оценява с право и популяризаторската роля на тази неизбежна научна ретроспективност. Шанс за по-нататъшното развитие на методологическите позиции Дюришин вижда в смелостта да се заменят досегашните названия на научната дисциплина сравнително литературознание с термина „изследване на междулитературния процес". Една подобна замяна според Дюришин е продиктувана от назрелия момент за създаване на междулитературни общности от национални литератури върху основата на етнически, географски, идейни и други критерии. В този „ясен" сборник последното предложение на неговия създател обаче прозвучава твърде неясно, защото новият термин на свой ред също е неточен и „еклектичен", а понятието „междулитературен процес" всъщност се покрива и отъждествява с живота на някои устойчиви форми на литературно движение, като литературните течения, направления, школи и жанрове"[7].

---

[6] Вж. по-подробно у Н и ч е в, Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986, 188—218.

[7] Пак там, с. 37.

Величко Тодоров

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. с.) 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 1,54 лв.