Т 690

ИЗ ИСТОРИЯТА НА СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ИЗ ИСТОРИЯТА НА СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА

*

СОФИЯ · 1962

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редактори:

проф. д-р ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ и ст. н. сътр. д-р ГЕОРГИ ДИМОВ

I 690
Б 831/63.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА СОФИЯ

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ СЛАВЯНСКОЙ ПОЭТИКИ

Сравнительное славянское литературоведение все еще не выявило и не разрешило ряда проблем, несмотря на то, что литературная общность славянских народов была введена в литературоведение и санкционирована еще первыми славяноведами. Славянские литературы, как литературы большей близости и более сильного взаимодействия, ставят перед литературоведом целый ряд важных вопросов, решение которых обогатило бы и продвинуло бы далеко вперед не только славянское литературоведение, но и литературоведение вообще. Сравнительное изучение славянских литератур путем вскрытия общих фактов, взаимосвязей и, в особенности, общих закономерностей литературного развития углубляет понимание литературы вообще, включительно и национальной литературы.

Сравнительная славянская поэтика требует сравнительного изучения типов писателей, поэтических средств и языка произведений, сюжетов и образов, формы и литературных жанров, закономерностей в развитии отдельных славянских литератур, ведущих к созданию литературных школ. Это — насколько благородная, настолько и обширная задача. Ее решение предполагает наличие множества предварительных работ. Таковых, однако, очень мало. Для того, чтобы увеличить их число, следует показать плодотворность подобного исследования, раскрыть его методологию, обсудить в первую очередь основные вопросы, которые наметят линии его дальнейшего развития.

Предметом нашей статьи и являются такие основные вопросы, которые имеют целью выявить необходимость, плодотворность и направления исследования сравнительной славянской поэтики. Имеются в виду не только важнейшие для сравнительной славянской поэтики проблемы, но и вопросы, обособляющие ее от общей сравнительной поэтики.

*

Если мы попытаемся очертить основной тип писателя в славянских литературах, перед нами встанет образ писателя-гражданина, обладающего глубоким патриотическим и нравственным сознанием, борца за сво-

боду и высшую форму общественной жизни. Не лунатик-романтик, скитающийся в дебрях средневековья и в лунных мирах, населенных бледными тенями, не заключенный в «башню из слоновой кости», не представитель богемы, растрачивающий свои жизненные силы в разрушительных для физики и для морали человека наслаждениях, являются образами великих представителей славянских литератур; основной их образ — это образ писателя, готового на любую жертву ради своего народа, ради его развития и благополучия, ради свободы и общественной справедливости.

Великий Пушкин думает, что он останется жить в памяти народа потому, что пробуждал своей лирой «добрые чувства», и потому, что прославлял свободу в «жестокий век»:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Высокое общественное сознание, чувство ответственности перед обществом заставляют Н. А. Некрасова объявить в своем стихотворении «Поэт и гражданин»:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Какой лучезарной нравственностью веет от личности и дела Льва Толстого! Как отмечает Ленин, в его творчестве ставится целый ряд важнейших вопросов, затрагивающих основные черты современного общественно-политического устройства.

Сыновняя любовь славянского писателя к своему народу и отечеству в высшей мере выражена у писателя-славянина. Бессмертный Адам Мицкевич отождествляет себя с народом, говорит от его имени. Его Конрад, построенный из автобиографических черт, называет себя «Миллион», ибо любит и страдает за миллионы:

Ja i ojczyzna, to jedno;
Nazywam się Milijon: bo za milijony
Kocham i cierpię katusze.

Единственно потерявший родину славянский поэт способен создать такой образ, каким является Млечный путь в «Grób Potockiej», — след во вселенной от вечно устремленного на родину взора пленницы-полячки.

Томившиеся целые столетия под игом тяжелого иноплеменного рабства южные и западные славяне выдвигают в своих литературах имена бессмертных писателей-борцов, пожертвовавших жизнью за свободу и кровью сердца своего написавших свои произведения. Болгарский поэт Христо Ботев воспел бессмертие падшего в борьбе за свободу и сам пал ее жертвой:

Тоз, който падне в бой за свобода,
Той не умира: него жалеят
Земя и небо, звяр и природа,
И певци песни за него пеят. . .

Воодушевленные этими словами, не одно десятилетие шли болгарские борцы-антифашисты смело и открыто на лютую смерть в борьбе с жестоким фашизмом.

И за свою жертву эти писатели не требуют ничего иного, как —

Да каже нявга народа:
Умря, сиромах, за правда,
За правда и за свобода. . .

Независимо от Ботева, почти в то же время произносит подобные слова и сербский поэт Джюра Якшич:

Ножеви кад ми срце поделе,
Над гробом звекне крвави мач,
. . . . . .
Реците само: «Доста је славе, —
Веран је био народу свом».

Но писатель-славянин испытывает горячую любовь не только к своему народу, а вообще к человеку. Сколько веры в человека содержат слова Горького: «Человек — это звучит гордо!» Какой неисчерпаемый источник гуманности мирового масштаба представляют они собой! Последние слова Юлиуса Фучика как писателя: «Люди, я любил вас! Бдите!» — сделались лозунгом всего прогрессивного человечества в его борьбе за мир, за свободу, за прогресс.

В борьбе с фашизмом и гитлеровскими поработителями славянские писатели участвовали не только оружием поэзии, но и с шмайзером в руке. И многие из них погибли, оставив свою поэзию и свой пример для вдохновления народных масс, призывая их стремиться к свободе и социализму, не бояться смерти в борьбе: Никола Йонков Вапцаров, Юлиус Фучик, Иван Горан Ковачич, Карло Дестовник Каюх, Коста Рацин, Коле Неделковски. . . Смерть за правду и свободу была для них даже, по словам Вапцарова, песнью:

Но да умреш, когато
се отърсва
земята от
отровната си
плесен,
когато милионите възкръсват,
това е песен,
да,
това е песен!

Писатели новой социалистической литературы — это авангард строителей нового, лучшего мира. Это самые сознательные граждане, самые высокие патриоты, самые верные сыны социалистического государства.

Нельзя не отметить, что участие писателя в общественной жизни бесконечно обогащает в нем художника. Начиная жить большими вопросами современности, он может наполнить ими свои произведения, заставить глубоко волноваться, раскрыть светлые перспективы будущего.

*

Близость славянских языков обусловливает появление общих закономерностей особенно в области поэтики в тесном смысле слова, в поэтической речи, в стиле, в структуре стиха. Необычайно тесная близость славянских языков между собой — например, языков сербов, хорватов и болгар, чехов и словаков, русских и болгар — открывает более широкую возможность для

литературного взаимодействия и воздействия, для гораздо более сильно выраженного влияния, чем со стороны неславянских народов, тоже в таких областях, в которых неславянские литературы почти не оказывают влияния.

Так, например, в эпоху Славянского Возрождения развиваются литературный язык и поэтическая речь не одного славянского народа. В своем развитии они проходят один и тот же путь: церковнославянизмы (в русском, болгарском, сербском) отступают на задний план вместе с церковно-религиозным мировоззрением; обогатившаяся мысль ищет новых словесных сочетаний, новых средств выразительности; стиль обогащается новыми нюансами.

Сформировавшийся позднее славянский поэтический и вообще литературный язык очень многим обязан сформировавшимся ранее славянским языкам (например, болгарский — русскому, словацкий — чешскому и т. п.). Если грамматический строй народных говоров в состоянии служить всегда и везде, где славянин мыслит, говорит и пишет, словарный состав культурного и поэтического языка в эпоху становления нового литературного языка должен неизбежно расшириться, так как возникают новые понятия, потому что культурному человеку, и писателю в особенности, необходимо передать новые мысли и чувства, новые переживания. Более развитой славянский язык предлагает термины, слова для обозначения абстрактных понятий, художественные обороты речи, близкие родным. Открывая богатства более развитой славянской речи, поэт более слабо развитой славянской литературы начинает искать их и в своем родном славянском языке. Под влиянием писателей, принадлежащих литературе более высокого развития, представители более слабо развитых славянских литератур освобождают свой язык от архаизмов, иноязычных слов, диалектизмов, ведут борьбу за живой, свежий и звучный литературный язык.

В данном случае сравнительная поэтическая семантика могла бы вскрыть интересное развитие значения слов для выражения нового поэтического содержания: оно расширяется или сужается, слова приобретают новое значение на основании разнообразных ассоциаций. С одной стороны, это развитие идет общими путями ввиду действия одних и тех же законов и тенденций языкового развития; с другой же стороны, оно получает импульсы от близких славянских литератур.

При создании поэтической речи в широком смысле этого слова, включающей образность, немалую роль играет фольклор. Так как фольклор славянских народов появился и развивался на общей, в известной мере, основе в близких языков и условий родственного национального духа и характера, то исследователем могут быть установлены и в данной области общие черты, одинаковые тенденции. Не следует забывать, что славянским народам принадлежит богатейшее народное творчество и что народность, являющаяся отличительной чертой этого творчества, привлекает взоры всех славянских писателей, крепко связавших себя и свое творчество с народом. Таковы А. С. Пушкин, Тарас Шевченко, Адам Мицкевич, Фр. Л. Челаковский, Янко Краль, П. П. Негош, И. Мажуранич, Христо Ботев. По-видимому, не случаен тот факт, что, перечисляя имена славянских поэтов, связанных с народным творчеством, мы назвали, в сущности, имена величайших славянских поэтов.

По причине создавшейся в эпоху романтизма «литературной общности», на литературное развитие и на развитие поэтики оказывает влияние также фольклор других славянских народов. Известно, что Фр. Л. Челаковский использует для своих «Отголосков» не только чешский, но и русский фольклор. При создании своей «древнечешской» поэзии В. Ганка опирается на сербское и русское народное творчество, которые он знал в совершенстве.

Благодаря языковой близости, близости фольклора и вследствие взаимодействий, развиваются подобные или сходные системы стихосложения в двух или более славянских литературах. Так, в соприкосновении с русской (и отчасти с украинской) поэзией болгарские поэты развивают силлаботоническую систему стихосложения. Языковая близость с русскими позволила болгарам заимствовать эту систему в ее разработанном виде.

Ямб, хорей, дактиль во всем многообразии их сочетаний и разновидностей, знакомых русской поэзии, присущи болгарским поэтам с 30—40-х гг. прошлого столетия до нашего времени. Окончательно устанавливают это стихосложение Найден Геров, Добри Чинтулов и П. Р. Славейков. Первые два писателя получают свое образование в России, а П. Р. Славейков становится поэтом в соприкосновении с русской поэзией. Бесспорно влияние стихотворных схем Тараса Шевченко. Так, половина, если не больше, стихотворений Любена Каравелова, начавшего свою литературную деятельность в России, написаны чаще всего встречающимся у Шевченко размером — чередованием двусложных четырехстопных и трехстопных строк. Этот песенный стих восходит к народной песни и способствует популяризации поэтических идей, получивших в нем свое выражение.

Развитие метрических схем — явление неизолированное. Вместе с ними развиваются и мелодические линии отдельных строк, интонации. В болгарской литературе лирика и поэма приобретают песенный облик под влиянием русских поэтов (включая Шевченко). И несмотря на то, что некоторые метрические схемы, мелодика стихотворных строк и интонация заимствованы в готовом виде из русской или украинской поэзии, ни один болгарин не чувствует их чуждыми, они вполне созвучны законам болгарской речи.

Формирующаяся позднее славянская литература часто развивает свой поэтический стиль по образцу более развитой славянской литературы. Следуя ее принципам, не доходя, однако, до зависимости от нее, она обогащается художественными средствами, эпитетами, фигурами и интонациями. В особенности при возникновении новой литературы у запоздалых в своем развитии славянских народов поэты и писатели используют средства других славянских литератур, создают свой литературный мир под влиянием литературного мира своих славянских собратьев.

Когда Любен Каравелов писал свое стихотворение «Минуват дни и години», в его сознании звучали ритмы Шевченко, он жил его поэтическим миром; более того: в его строках слышны мотивы определенного стихотворения Шевченко («Минають дні, минають ночі»). Но созданное им стихотворение отражает переживания собственного поэтического мира, имеет все особенности каравеловского поэтического стиля:

Минуват дни и години,
преминува младост!
Главата се засребрява, —
ето ти и старост!

А пък аз все скитам,
по чужбина ходя
и бълнувам и сънувам
за пуста свобода!

Нельзя и подумать, чтобы Каравелов смог использовать так же поэтические средства, стиль и поэтический мир поэта неславянского. В данном случае он как бы продолжает известную домашнюю традицию.

Совершенствуя свой поэтический мир по образцу поэтического мира славянских писателей более развитых литератур, представители развивающихся позднее славянских литератур получают возможность выразить все, что их волнует. Но надо тут же добавить, что указанные элементы чужой славянской поэтики лишь оплодотворяют почву родной. Цветы, расцветающие на этой почве, имеют родной для читателя аромат. Достижения писателей воздействующих славянских литератур дают возможность представителям более слабо развитых литератур не предаваться долгим исканиям. Благодаря этим достижениям умножаются силы целых поколений писателей, которые уже в состоянии поднять свои родные литературы до той высоты, на которой они находятся сегодня.

*

Близость и родство славянских народов, их историческая общность и доступность языков для всех славян обусловливают наличие в славянских литературах многочисленных общих мотивов, сюжетов, образов, жанров и форм. Понятие «славянские литературы», существующее еще со времени становления славянской филологии, развивается, главным образом, на основе общей жизни славянских народов и сознания их близости и родства. Общие мотивы, сюжеты и образы являются выражением симпатии к другим славянским народам и вообще к славянству, веры в то, что славянская солидарность приведет к благоденствию и величию славян. Историческая общность славянских народов и сознание близости и родства между ними находят свое выражение в обработке сюжетов и мотивов из жизни и борьбы других славянских народов, в создании образов, почерпнутых среди всех славянских народов.

Наделенное лучшими чертами, славянство, перед которым стоит светлое будущее, вдохновляет многих поэтов: Яна Коллара, Сватоплука Чеха, Ивана Вазова, Петра Прерадовича, Антона Ашкерца и многих других.

Отличительная черта славянства для Яна Коллара — гуманизм. «Позовешь славянина, пусть откликнется человек» — синтезирует он в одном предложении свое понятие об идеальном славянстве. По словам же Прерадовича, когда мир «озвереет», славянство спасет его любовью:

Kad joj sviet se izopači. . .
ti mi spasi sviet na zemlji!
(«Zvanje slavjanstva»).

В самые тяжкие для болгарского народа часы после Апрельского восстания вся надежда болгарского поэта на Россию, подобную небу:

Там, там молбите ни се чуват,
и в днешния печален час
с небето има си прилика
и само с руската душа!
(И. Вазов, «Русия».)

Поиски и развитие образов и сюжетов направлены на то, чтобы наряду с прославлением славянства нашла бы выражение и мечта автора об его единстве.

Заимствование сюжетов и образов из жизни и борьбы других славянских народов — явление нередкое. Оно представляет значительный интерес для общего и сравнительного литературоведения.

А. С. Пушкин и Михаил Чайковский создают образ болгарина Кырджали, воплощающий в себе стихийный бунт против варварского рабства в раннюю эпоху пробуждения народа, когда он начинает искать новые способы борьбы с вековым угнетателем. В романе «Накануне» И. С. Тургенев наделяет образ болгарина Инсарова такими привлекательными чертами, что русская девушка находит в его лице свой идеал. В своей повести «Plevno» Каролина Светла считает патриотами тех чехов, которые в русско-турецкую войну 1877—1878 гг. были на стороне русских и болгар. Южнославянские сюжеты разрабатывают целый ряд русских, польских, чешских и словацких писателей прошлого столетия, отображая борьбу и страдания порабощенных южных славян. Во всех этих произведениях выражено горячее сочувствие к угнетаемому народу и вместе с тем восхищение его моральными качествами и героической борьбой за свободу. Однако, обрабатывая сюжеты из борьбы южных славян и воссоздавая образы борцов, писатели—представители литератур порабощенных славянских народов преследуют еще одну цель: выразить ими стремление своих народов к освобождению и ненависть ко всякого рода тиранам и мобилизовать сознание народа на отпор и борьбу.

Во вторую очередь, близкие условия жизни славянских народов приводят к появлению общих сюжетов и образов. Так, темой самых значительных произведений болгарской, сербской и хорватской литературы в прошлом была борьба южнославянских народов с их вековыми угнетателями — турецкими завоевателями. Здесь можно упомянуть роман «Под игото» И. Вазова и поэму «Кървава песен» Пенчо Славейкова, поэмы «Осман» И. Гундулича, «Smrt Smail-age Čengića» И. Мажуранича и «Горски вијенац» П. П. Негоша.

Значительные произведения отражают позднее борьбу народных масс с их капиталистическими эксплуататорами и хозяевами. Удивительно сходство болгарских и сербских сельских рассказов этого времени. До сих пор болгарские литературоведы спорят о том, заимствовал ли Михалаки Георгиев материал для некоторых своих рассказов из произведений Лазы Лазаревича и иных сербских авторов, или же почерпнул его из болгарской действительности, совершенно подобной сербской.

Борьба против фашизма и гитлеровских захватчиков, объединившая славянские народы, в большой мере определяет господствующие сю-

жеты и образы в эпосе, лирике и драме. Во всех славянских литературах появляются наделенные многими общими чертами образы коммунистов-патриотов, перед устремленностью которых не может выдержать никакая сила, героев, громящих германскую военную машину, образы партизан и образы озверевших фашистских варваров. Лирический герой стихотворений, написанных на различных славянских языках, везде различен, но он всегда тот же, живет и дышит теми же идеалами, он никогда не перестанет вдохновлять читателя своей верой в победу свободы, правды и прогресса, своей чистой любовью к человеку и кипучей ненавистью к тирану.

Строительство социализма в славянских странах и вообще все крупные исторические процессы нашего времени находят все новые и новые формы для вскрытия с помощью литературных средств победы и конфликтов при преображении действительности. Одни и те же проблемы стоят перед писателями всех славянских стран, которые воссоздают подобные явления и образы. Революционные и трудовые подвиги — явление типическое, вот почему нельзя сказать, что писатель выдумывает разукрашенные им самим образы: прекрасные образы порождены самой воссоздаваемой действительностью. Литературовед вскрывает общность, проистекающую из того, что писатель отображает действительность, очертания которой делаются все более и более сходными — это очертания растущего коммунизма.

Ввиду близости вопросов, сюжетов и образов, славянским писателям часто приходится использовать подобные литературные формы, жанры, композиции, средства. Так, например, во время болгарского Апрельского восстания 1876 г. пишут сходные по мотивам и манере стихотворения И. С. Тургенев — «Крокет в Виндзоре», Сватоплук Чех — «Každý má svého koníčka» и И. Вазов — «Блънт». Все три стихотворения атакуют высшие слои английского общества, поддерживающие поработительницу Турцию и вообще рабство. Поэты пользуются публицистическим жанром, причем Чех и Вазов следуют в этом отношении революционному поэту Беранже.

Романы «Под игото» Ивана Вазова и «W zaraniu» Зигмунта Милковского, сюжеты которых почерпнуты из освободительной борьбы болгарского народа, настолько сходны в некоторых эпизодах, что это дало повод известному болгарскому литературоведу Бояну Пеневу говорить о влиянии одного писателя на другого. Однако оказалось, что оба романа вышли в одно и то же время, так что всякое влияние исключено.

Эпическая борьба южных славян с их вековыми угнетателями обусловливает разработку самых объемных жанров — поэмы и романа. Таковыми являются упомянутые выше произведения «Осман» и «Кървава песен» — поэмы, состоящие из многих песен, драматическая поэма «Горски вијенац», лирико-эпическая поэма «Smrt Smail-age Čengića», роман «Под игото» и пр.

Крупнейшие произведения современных писателей-социалистических реалистов протекают перед читателем широкой, полноводной рекой, многогранно отражающей жизнь и устремленной вперед. Новаторское искусство этих писателей объединяет идейность с художественностью. Достаточно назвать «Тихий Дон» Михаила Шолохова, «Сирену» Марии Майеровой, «Обикновени хора» Георги Караславова.

Общие проблемы композиции в славянских литературах чаще всего вызваны к жизни взаимодействиями. Но и здесь всесторонняя литературная

близость, характер и воспитание писателя, оформившегося в близкой среде, как и общий материал и задачи диктуют взаимосвязи.

Так, например, в рассказах и повестях Любена Каравелова явно проступает композиционная связь с рассказами и повестями украинской писательницы Марко Вовчок. И это явление не случайное. Каравелов, ставя перед собой задачу отобразить социальный и национальный гнет в Болгарии под турецким игом, обращается к писательнице, воссоздающей социальный гнет и вместе с тем душевную чистоту и силу угнетенного народа, моральную высоту страданий. Так же, как и Марко Вовчок, он стремится найти и обрисовать прекрасные, и физически и душевно, народные образы, противопоставляя их жестоким и алчным поработителям. Все ситуации, конфликты и перипетии действия обусловливаются общей участью героев; и поскольку прекраснее и невиннее в нравственном и физическом отношении эти герои, постольку большее сочувствие они вызывают у читателя. Учась у Марко Вовчок, Каравелов в начале своей беллетристической деятельности пользуется ее композиционной манерой, ее приемами при ведении рассказа, чтобы еще глубже проникнуть в жизнь народа, в душевный мир и переживания героев из среды народа.

Взаимоотношения славянских народов, общие условия жизни или претворенная в общем направлении действительность содействуют созданию сюжетов и образов не только соприкасающихся во многих своих чертах, но и имеющих важное общественное значение. Собранные сравнительной славянской поэтикой и вообще сравнительным литературоведением факты не только освещают литературный процесс в национальной литературе и во всей литературе, но вместе с тем они укрепляют славянскую солидарность и указывают пути к развитию. Их интерпретация на основе общественно-политических условий в соответствующей стране и с учетом творческой индивидуальности писателя может быть успешно противопоставлена буржуазному компаративизму, который, скользя по поверхности явлений, сводит литературоведческую работу к установлению заимствований и влияний, эвентуально к изучению распространения книг и мотивов и их обмена. Сравнительное исследование по указанным методам действительно обогащает литературоведение, расширяя вопросы международных литературных связей.

*

Роль межславянских литературных связей при возникновении новых явлений в славянской поэтике и в ее развитии бесспорно велика. Но в то же время — в особенности с появлением периодов, школ и течений — межславянские литературные связи обусловливаются и действуют созвучно общим закономерностям в развитии национальной славянской литературы.

При сходном литературном развитии появляются общие закономерности в поэтике славянских народов; межславянские литературные связи отмечают в данном случае не только спорадические воздействия большей или меньшей значимости, но ввиду большой и всесторонней близости, существующей между славянскими народами, часто способствуют возникновению новых литературных процессов и даже оформлению целых школ и течений.

Так в XVIII—XIX веках южнославянские литературы выходят из средневековой фазы развития и устанавливают новые течения и школы.

Переход от феодальной формации к капиталистической, распространяющейся на земли, заселенные южными славянами, нуждается в новой идеологии: перед этими славянами стоит задача преодолеть средневековье, создать новые формы жизни, зажить новыми культурными ценностями. Переживя период Возрождения, они не могут — как в эпоху западноевропейского Ренессанса — использовать идеологические формулы классической древности. Они идеологически связываются с просветительством, не в узком смысле слова — как забота о просвещении народных масс, а в более широком смысле, как идеологическая борьба с феодализмом и его многочисленными пережитками во всех областях общественной жизни. В области литературы они развивают новые формы и виды — стихотворчество, драму, басню, автобиографическое повествование с целью назидания, новые направления в мировоззрении — рационализм и материализм, новые школы — классицизм, сентиментализм, романтизм.

Ясно, что новые формы, движения и течения у южных славян в XVIII — XIX вв. должны были опираться на сродные формы, движения и течения. И представители литературы этой эпохи используют ближайшие славянские литературы: сербы — русскую, болгары — сербскую и русскую. Эти литературы им особенно близки, ввиду исторической и языковой близости народов, они для них доступнее любой иной литературы. К России, соответственно к Сербии, их притягивает славянское сознание, славянская ориентация южнославянского Возрождения.

Общая литературная и культурная традиция у южных славян, болгар и сербов, и у русских становится причиной того, что южные славяне чувствовали новые достижения русских в области культуры и литературы дальнейшим развитием этой традиции и принимали ее без колебаний и возражений как продолжение своей собственной традиции. Так как южнославянские литературы развиваются поздно, то их представители смешивают элементы и стили разных периодов. Несмотря на это, можно наметить типы писателей, формы, произведения и жанры, характерные, например, для эпохи Петра I, для классицизма, сентиментализма, просветительства, романтизма, развивавшихся в русской литературе XVIII—XIX вв. и в сербской литературе того же периода.

В XVIII вв. сербы подпадают под столь сильное русское влияние, что годы с 1740 по 1780 называются в истории сербской литературы периодом русско-славянских писателей. Литературный язык, манера и жанры в полной зависимости от русской литературы XVIII века. Например «ученое стихотворчество» развивается из русской «пиитики» времен Петра I. Не только стихотворения, но и поэмы и драмы пишутся так называемым «русским гекзаметром». Сербы развивают классицизм, связь которого с классицизмом русской литературы проступает совершенно явно. Классицизм русской литературы XVIII в. помогает южнославянским литературам, в первую очередь сербской, освободиться от исключительно церковно-религиозных представлений и образов и создать поэтический мир из новых представлений и образов, заимствованных из классики, почерпнутых из родной истории. Классицизм русской литературы также помогает сербской литературе создать новые жанры — оду, поэму, трагедию для выражения патриотических стремлений эпохи или для утверждения нового просвещения, новой нравственности.

Не в меньшей мере способствуют межславянские литературные связи и формированию реализма в южнославянских литературах второй половины XIX века.

Критический реализм в сербской и болгарской литературах формируется под сильным воздействием эстетики русских революционеров-демократов и под влиянием правдивого и великого искусства крупнейших русских писателей XIX в. Светозар Маркович и Любен Каравелов, первые суровые критики сербского романтизма, были воспитанниками русского критического реализма, и они пропагандировали в Сербии достижения русских реалистов. Русские реалисты помогли Любену Каравелову и сербским писателям увидеть правду в сербской действительности и воссоздать ее новым способом — при помощи поэтики реализма.

Критический реализм, сильнейшее средство для изменения действительности в русской классической литературе, развивается и в болгарской литературе в то время, когда в Болгарии начинается борьба за изменение действительности и вместе с тем когда и болгарские писатели ознакомляются с русскими писателями-реалистами. До знакомства с крупнейшими представителями русской литературы болгарские писатели не умели создавать правдивые художественные образы. Их патриотизм и их гуманизм были совсем несмелыми, в их произведениях недоставало высокого качества — народности.

Межславянские литературные связи сыграли решительную роль в формировании социалистического реализма, а ныне они помогают его развитию. Действительно, борьба за социализм и строительство социализма ввели и узаконили социалистический реализм и как метод, и как направление, с ним открывается новая страница не только в истории развития славянских литератур, но и вообще в мировой литературе. Однако теорию и практику социалистического реализма создали прежде всего великая русская и советская литература, отсюда они уже распространились среди других славянских народов. Славянские писатели научились и продолжают учиться у своих советских собратьев по перу отображению действительности в ее революционном развитии, повышению партийности и народности в своих литературах, созданию сильно воздействующих на читателя произведений.

Поскольку славянские литературы совместно развивают искусство социалистического реализма, взаимодействия между ними неизбежны и необходимы.

При таком положении сравнительная славянская поэтика, вскрывая общие закономерности взаимодействия и достижения отдельных славянских литератур, будет обогащать не только литературную теорию, но и практику. Она в состоянии переносить опыт из одной славянской литературы в другую, в состоянии решать проблемы, используя более обширный материал, привлекаемый из других литератур. Она может проверять ценность результатов, прослеживая их жизненность в иной среде. Воспринимая свою задачу в этом свете, славянская сравнительная поэтика внесет огромный вклад в дело развития как национальной, так и мировой литературы.

ВАНДА СМОХОВСКА-ПЕТРОВА

ДВА ОБРАЗА НА МАЙКИ РЕВОЛЮЦИОНЕРКИ И ВРЪЗКАТА ПОМЕЖДУ ИМ

(В романите «В зори» от Т. Т. Йеж и «Майка» от М. Горки)

В литературите на славянските народи често се срещат образите на храбри майки на хайдути и въстаници, което е безспорно отражение на неспокойната и бурна съдба на тези народи, водили упорити борби за националното си освобождение. Добре ни е известен образът на смелата славянска майка, която, както майката на античните Грахки, поставя любовта към родината по-високо от майчината си обич, готова е да пожертвува синовете си за освобождението на народа и решително и строго им сочи като върховен дълг борбата против поробителите. Самата майка обаче рядко участвува активно в борбата, което е напълно естествено за онази епоха, когато жената е стояла настрана от политическия и обществения живот. Доколкото има жени активни боркини за национална свобода, те са предимно млади девойки.

Възникналото през миналия век революционно движение, което има за цел социалното освобождение на народите, протича при други обществено-икономически условия и следователно създава и други герои. Жената революционерка, борец за социална правда, престава да бъде явление единично и изключително. В страната на революцията — Русия — се появява съвършено нов герой — майката на работници революционери, която участвува дейно в революционната работа. Такъв образ поставя в центъра на своя роман «Майка» основоположникът на социалистическия реализъм Максим Горки. Образът на майката революционерка наред с образите на работниците борци е нов в световната литература. Той е тъй ярък и си завоюва тъй широка, световна известност между другото и поради факта, че става вече не отделно, единично явление в руската действителност, а явление, типично за социалната борба, разкрито от великия руски писател в периода, когато още не е било забелязано и пресъздадено творчески от другите писатели. Както ни е известно, Горки, преди да напише романа си, е събирал в отделен плик с надпис «Майка» сведения за майки, участнички в революционната борба, а прототипът на Горкиевата «майка»

Ана Кириловна Заломова, попитана дали прилича на нея майката от романа, е отговорила: «Не знаю, таких матерей как я, тогда было много. . .»

Като поставя в центъра на романа си една майка на работник, Горки представя нейното оформяне като революционерка по много оригинален и вълнуващ читателя начин: към дейно, активно участие в революцията майката е подбудена от любовта към сина си. Срещат ли се подобни образи в славянските литератури от периода на националните борби? Такъв образ, рядък и необикновен за онзи период, когато и самото явление е било изключително, намираме в романа «В зори» на полския писател от втората половина на миналия век Теодор Томаш Йеж (псевдоним на Зигмунт Милковски). Йежовата героиня става борец за национално освобождение също тъй, както и Горкиевата майка, под влияние на сина си революционер. За прототип на образа е послужила българката баба Тонка. Двете книги «В зори» от Йеж и «Майка» от Горки са създадени в две различни епохи, тематиката им е почерпена от действителността на два народа — българския и руския, в първата книга борбата се води за националното, във втората — за социалното освобождение, но вътрешната, идейната еволюция, която се извършва у двете майки героини, е разкрита от двамата писатели по начин, който ни позволява да видим голямо сходство в психологическата мотивировка на тази еволюция. Това, което двамата съветски литературоведи Тимофеев и Леушева[1] тъй проницателно са доловили в образа на Горкиевата «майка» и изтъкнали с думите: «Горький показал, что чувство родственной близости в Ниловне неизмеримо выросло, углубилось, облагородилось именно потому, что мать прониклась революционными идеями сына, стала служить той же великой и благородной цели — освобождению народа. Близость матери и сына стала не только личным, кровным, родственным чувством — она получила новый глубокий смысл благодаря единству революционного сознания и революционной воли двух борцов за общее дело матери и сына» — може да бъде казано с пълно основание и за Йежовата героиня. И у Йежовата майка майчината обич неизмерно израства, задълбочава се и се облагородява поради това, че майката се прониква от революционните идеи на сина си, и за Йежовата героиня революционното дело, за което загива синът ѝ, става и нейно лично дело.

Т. Т. Йеж, твърде популярен в Полша през втората половина на миналия век и добре познат и ценен от южните славяни (българите и югославските народи), тъй като сред тях е прекарал значителна част от живота си и е написал редица, и то едни от най-добрите си романи с български, сръбски и хърватски сюжети, днес е един от забравените писатели, за които малко се пише, малко се знае. Наред с «Ускоци», роман със сръбски сюжет, романът «В зори», с български сюжет, е най-сполучливата творба на този писател революционер, който е пишел само тогава, когато е било невъзможно да воюва или да подготвя въстания, и за когото говорят, че и когато пишел, дрънкал шпорите си. Романът «В зори» е забележителна книга преди всичко с яркия и дълбоко вълнуващ образ на българската майка революционерка—баба Мокра. Действието на романа, което се развива в Русе и Русенско, започва

[1] Леушева и Тимофеев, Роман Горького «Мать» и его значение, Послесл. към Горький М. Мать, 1952, стр. 379.

след 1868 г., когато е била разбита въстаническата чета на Хаджи Димитър, рисуват се сцени от подготовката на Априлското въстание (1876) и авторът завършва с освобождението на България (1878). Йеж неведнаж подчертава, че за тази творба, написана през 1889 г. и издадена за първи път в Лвов през същата година, е почерпил исторически материали от «Записки по българските въстания» на изтъкнатия български писател, публицист и революционер, личен участник в Априлското въстание — Захари Стоянов. Прототипът на Йежовата баба Мокра е историческо лице — баба Тонка Тиховица Обретенова, родена през 1812 г. Тя е обрисувана много живо от Захари Стоянов, макар че в крупния си труд от около 700 страници той посвещава на нея само 13 страници. «Записките» попадат в ръцете на Т. Т. Йеж, когато той е вече почти 70-годишен и бидейки политически емигрант в Швейцария, е загубил непосредствения си контакт с южните славяни, но не е престанал най-живо и най-сърдечно да се интересува от тяхната съдба. Неслучайно образът на баба Тонка е направил толкова силно впечатление на Т. Т. Йеж, че той го е поставил в центъра на своя роман. В романите си с южнославянска тематика, а също и в романите си из историята на полските въстания Т. Т. Йеж е създал цяла галерия от образи на храбри славянски майки на герои, у които любовта към родината надделява над майчината обич и ги прави способни не само да жертвуват синовете си за делото на освобождението на народа от чуждо иго, но и с нежността и прозорливостта на любещи майки да разберат идеите на по-образованите от тях синове. Тези героични образи винаги са вълнували Т. Т. Йеж и поради факта, че и неговата собствена майка също така е пожертвувала трима си сина за делото на освобождението на Полша. Единият брат на Т. Т. Йеж е бил разстрелян от царските власти за участие в подготовката на януарското въстание (1863), другият — изпратен на заточение, а самият Т. Т. Йеж, двадесет и четиригодишен, става вече политически емигрант и останалите 67 години от живота си прекарва в чужбина.

Като имаме пред вид всички тези обстоятелства, лесно ще си обясним защо образът на баба Тонка така завладява въображението на полския писател, че той се залавя художествено да го възсъздава. За основа му служи даденото от Захари Стоянов в неговите «Записки по българските въстания». След като дава биографични сведения за баба Тонка, Захари Стоянов скицира един привлекателен образ на тази «българска майка», която е взела живо участие «във всички наши народни приготовления за освобождението ни».

Като подчертава, че тя е била проста и неграмотна жена, българският мемоарист изтъква, че по-късно, като съпруга на търговец, била принудена да взема участие в някои обществени работи, което я научило да се държи по-смело и по-уверено в обществото и да «уважава тайната». По нрав тя била весела, духовита, хитра, природно интелигентна, находчива. Знаела как да се държи с турците и така «омайвала чиновниците», щото всяко подозрение, че «майката е участничка», изчезвало. Захари Стоянов хубаво изтъква и топлото майчинско отношение на баба Тонка към всички въстаници. Баба Тонка е типичен образ на българска майка. Нейното сърце е изпълнено с майчински чувства, но не се издава външно. Любовта ѝ е сурова, сдържана и проличава повече в делата, отколкото в думите ѝ. Като необикновена жена тя започва да се проявява от момента, когато навлиза

в революционното движение. По времето, когато българският писател и революционер Георги Раковски «започнал да мисли за освобождението на отечеството си. . ., тая благородна, но за твърде малцина понятна идея скоро дошла до ушите и на остарялата вече жена. Всички буйни и патриотически натури, които в него време се намирали в Русчук, намерили свърталище в къщата на баба Тонка.»[2] Какъв душевен процес е изживяла баба Тонка, какво точно я е накарало да прегърне тая «за твърде малцина понятна идея» — с този въпрос Захари Стоянов не се занимава и в това отношение оставя широко поле за работа на писателското въображение на Т. Т. Йеж.

Авторът на романа «В зори», изграждайки образа на баба Мокра, оставя непроменени основните черти на нейния прототип — баба Тонка. И неговата баба Мокра се отличава с весел, шеговит нрав, с остроумие и голяма находчивост. Способността ѝ да «омайва», да заблуждава наивните турски чиновници е особено силно изтъкната. Т. Т. Йеж рисува много сцени, в които турците изпадат в твърде комични положения благодарение на хитростта и съобразителността на баба Мокра. Необикновеното умение да се владее, да не показва чувството си, да пази хладнокръвие е също така черта, пренесена направо от протитипа върху образа на баба Мокра. Новото в този образ, което в случая най-много ни интересува, е вътрешният процес, който се извършва у баба Мокра под влиянието на сина ѝ. Тя се отдава на революционна дейност, духовният ѝ мир добива нов облик.

Както вече отбелязахме, Захари Стоянов не отделя никакво внимание на въпроса, по какъв начин баба Тонка става революционерка. У Йеж тази проблема заема централно място и благодарение на оригиналното му, убедително и вълнуващо разрешение образът на баба Мокра става особено увлекателен, жив и завладяващ. Сред другите образи от този роман, между които има и доста бледни, дори книжни и изкуствени, той блести с най-ярки багри. Макар че Т. Т. Йеж посвещава само две глави на процеса на вътрешното преобразяване на баба Мокра и при това го разкрива по ретроспективен начин, отделните етапи на това преобразяване са набелязани с рядко майсторство и оставят незаличими следи в съзнанието на читателя.

Баба Мокра е неграмотна търговка, възпитана в атмосферата на търговска среда, в която парите са цел и смисъл на живота, средство за придобиване на всякакви блага, най-голямата сила В лицето на турците баба Мокра вижда властта, която съществува от памти века и е установена по божа воля. И на ум дори не ѝ идва, че в установения ред на нещата би могла да настъпи някаква промяна. След смъртта на мъжа си тя поема търговската работа, като издържа тримата си сина в чужбина и очаква помощ от тях, смятайки, че те учат, за да станат добри търговци. Най-после най-големият ѝ син Илия се завръща, но за учудване на баба Мокра той не се интересува от търговските работи и съвсем не бърза да поеме тяхното ръководство. Той събира младежи от града и им разказва за правата на един поробен народ, за борбата за по-сносен живот, за законите на прогреса, за независимостта, за правата на човешката личност. Баба Мокра не разбира нищо от тези приказки, а и «не ѝ влизаше в работата да ги разбира».

[2] Захари Стоянов, Записки по българските въстания, София, 1927, стр. 102.

защото те нямат никаква връзка нито с лойта, нито със сапуна, нито със зехтина, които тя продава в своя дюкян. По-късно Илия ѝ поисква пари за револвери и пак заминава за странство. Баба Мокра продължава да разсъждава като търговка и смята, че синът ѝ ще търгува с револвери. Но скоро научава за какво са му били нужни те. В Русе идва вестта за появата на четата на Хаджи Димитър. Баба Мокра се досеща най-после, че синът ѝ трябва да е в тази чета. Навикнала да мисли по търговски, тя се упреква, че не е дала на сина си повече пари за оръжие, което според нея би осигурило победа. За пръв път в главата ѝ започват да се раждат нови мисли. Някои от онези думи, които е чувала от сина си, без да ги разбира, като например тези, с които Илия нарича пашата «оръдие на гнета над нашата родина», започват да придобиват за нея определен смисъл. Сред общото раздвижване на духовете, при полъха на наближаващата буря «се преобразяваха не само младите момци, но и старите жени». Обхваната от дълбоко безпокойство за съдбата на сина си, баба Мокра изживява напрегнати моменти, като търси отговор на въпроса, за какво се бори синът ѝ. Тя си отговаря само с догадки и предчувствия, без да е в състояние да си даде сметка за започналия у нея душевен процес. Мисълта, че синът ѝ може би е в четата, която ще се опълчи срещу турците, събужда съвсем нови и непознати дотогава на нея мисли и чувства.

Когато най-после турците докарват вързани окървавените и окъсани четници и носят отрязаните глави на убитите и тя се вглежда в тях и търси с ужас главата на сина си, за пръв път в душата ѝ се заражда още смътно и неясно понятието «България». То възниква в сърцето ѝ при гледката на веригите, раните и бледните глави, отрязани от вратовете. Тя се вглежда в тях, устата ѝ трепери, в очите ѝ блести треска. Върху нея — неграмотната жена, — която не е разбирала нищо от беседите на сина си с другарите му, този нагледен урок действува несравнимо по-силно, отколкото биха ѝ подействували каквито и да било обяснения и речи. А когато тя вижда между отрязаните глави и главата на сина си, в нея се запалва вече, родена от безграничната майчина мъка, непоколебима вяра, че делото, за което е загинало детето ѝ, не може да не бъде «свето» дело и че то трябва да успее, за да не бъде напразна смъртта на сина ѝ. Това ново съзнание ѝ позволява да понесе нещастието си със самообладание и привидно спокойствие. Тя измолва от пашата разрешение да измие главата на сина си. Сцената, в която баба Мокра влиза в килията при наредените една до друга окървавени и рошави глави на въстаниците, е една от най-вълнуващите и най-ярките в романа. Застанала пред тези глави, сред които се намира и главата на сина ѝ, майката изживява моменти, които правят майчината ѝ любов по-дълбока, по-възвишена, по-благородна и я освобождават от естествени в тази минута егоистични прояви. В първия миг тя неволно посяга към главата на сина си, но успява да се овладее. У нея вече се заражда чувството, което тя по-късно ще манифестира многократно — всички, които са загинали за делото, за което е дал живота си нейният син, са нейни деца. С голяма нежност и любов тя измива и сресва наред всички глави и най-после посяга към главата на сина си, която реши, мие и тъкми толкова дълго, че разсърденият турски пазач я изгонва от затвора.

Изпратила главата на сина си чак до мястото, където я забиват на кол, баба Мокра се завръща при живите, които имат сега нужда от нея — при задържаните в русенския затвор. Тя става тяхна покровителка и закрилница, като със своя силен дух не им дава да изпаднат в отчаяние. «Казвай какво и как да прав — все едно, че син ми го казва. Аз ще преда нишката за тъкачите, които идват след вас»[3] — казва тя на един от затворниците, а когато някой от тях, изпаднал в безверие, изказва съмнение дали ще има кой да го последва, тя отговаря: «Светът няма да свърши с вас!. . .» «С тези думи тя изразява истината, че със смъртта на един борец едно велико дело не умира, защото след него идват нови борци.

От този момент баба Мокра се отдава с цялата си душа на революционна конспиративна работа. Тя успява да освободи от затвора главния обвиняем с цел той да продължи делото, за което е загинал синът ѝ. Посредничи в разпространяването на забранения печат и домът ѝ става главна квартира на конспираторите. Но това не я задоволява. Тя мечтае за въоръжена борба. На заминаващия за Букурещ спасен от нея младеж поръчва да каже на средния ѝ син Петър «да учи такива работи, с които да може да се изгони врага от страната». Тя изисква вече от по-малките си синове да тръгнат по същия път, да последват примера на най-големия ѝ син. С възторг посреща писмата на най малкия си син Драган. Той учи във военно училище в Белград. С цялата си патриотична наивност баба Мокра вярва, че нейният син ще научи как да се изгонят турците. Но майчините мечти скоро рухват. Драган се връща и още до самото пристанище турците го залавят, бият и завличат в конака. И все пак майката не се излъгва в детето си. Синът ѝ умира като истински герой, без да издаде някого. Единствените думи, които той чува от майка си преди смъртта, са: «Идва агата, ще те разпитва: синко мой, не му казвай нищо такова, което би могло да бъде вредно за Комитета. . . Чуваш ли?» Тя предпочита и вторият ѝ син да загине, отколкото да предаде делото. А когато донасят трупа му в къщата ѝ и хората я съжаляват, тя отговаря твърдо, че жертвата не е напразна и че истинско нещастие би било, ако нямаше хора, готови да се жертвуват за свободата. Баба Мокра се гордее, че синовете ѝ са сложили началото на борбата, и с голямо безпокойство очаква средния си син Петър, за да узнае отношението му към революционното дело. След пристигането му в Русе тя го подлага на изпит, за да разбере ще посрами ли той братята си или ще се окаже достоен за тяхната памет.

— Само ти ми остана — казва тя на Петър, но в душата си е готова да пожертвува и последния си син, ако родината поиска това. С радост и гордост приема отговора на Петър: «Какво от това, майко! Един няма ли същите задължения, каквито имат трима?» Тя му обещава своята подкрепа. Никой не познава турците по-добре от нея. Никой не знае да им угоди, да ги разсмее и да ги надхитри, да научи от тях всякаква тайна така, както баба Мокра, която пред тях докрай играе ролята на наивна, нищо неразбираща бабичка, напълно вярна на султанската власт. И на нея поверяват важни политически мисии. Тя организира един от центровете за прехвърлянето на комитаджиите в България. Тя снабдява революционния комитет

[3] Зигмунт Милковски, В зори, София, 1951, стр. 73.

с важни сведения, получени с хитрост от конака, тя спасява от смърт преследваните комитаджии, като ги крие в къщата си.

Завладяна от идеите на синовете си — за освобождението на народа, — баба Мокра става вече не само кръвно, но и духовно близка на децата си. Когато предупреждава умиращия си син да не казва нищо, което би могло да навреди на Комитета, Драган повдига глава и впива поглед в майчините очи. Това е момент на пълна духовна близост, на дълбоко взаимно разбиране и «единство на революционното съзнание и революционната воля на двама борци за общо дело — майката и сина». Подобен момент изживяват майката и синът ѝ Петър при споменатата им среща след завръщането на Петър от чужбина. Баба Мокра с трепет го запитва какво мисли той за братята си и когато от думите му разбира, че и той е готов да се пожертвува за делото, сърцето ѝ се изпълва с неудържима радост поради съзнанието, че ето и това ѝ дете е неин син не само по кръв, но и по дух, че общото дело ги свързва неразривно.

— Синко мой! — продума развълнувано. — Бог да те благослови и ти помага. И аз ще ти помагам с всички сили.[4]

Съществена черта на новата, преродена баба Мокра е необикновеното разширяване на майчинското ѝ чувство, с което тя обхваща вече всички революционери — другари на сина ѝ. Както вече отбелязяхме, начало на това разширяване на майчинското чувство наблюдаваме още в сцената на миенето на отрязаните глави на въстаниците. По-късно, когато тя носи храна на затворените четници и надзирателят я пита дали има в затвора син, тя му дава отговор, който е доказателство, че самата тя си дава вече сметка за извършилия се у нея душевен процес: «Грижа ми е за всеки. Не виждаш ли, че съм стара. За старите хора са челяд и чуждите деца.»[5] Когато баба Мокра отива в затвора да склони учителя Станко да избяга, тъй като в противен случай го очаква бесило, и учителят ѝ излага своите съображения, поради които се е решил да умре, тя, дълбоко развълнувана и убедена в правотата на неговото решение, не намира друга дума освен: «Синко». И той отговаря също така само с едно слово: «Майко».

За младите български революционери в Русе баба Мокра все повече и повече се превръща в духовна майка. Те искат от нея съвети, уважават я като възрастна, много преживяла и изстрадала жена, принесла в жертва двама синове, станала активна участница в конспиративната работа. За младите хора нейните думи стават «евангелска истина». В сцената на гробищата, където младите революционери се събират, за да положат клетва за вярност към делото над гроба на Драган, баба Мокра израства до символичен образ на майка на народното въстание. Както по-рано прегръщаше отрязаните глави на четниците, така сега тя прави кръстен знак над главите на готвещите се за борба момци и ги нарича «чеда мои, синове мои». Главата на собствения си син тя прегръща последна с думите: «Ох тая глава, твоята глава! Бог ще се смили над мене, сиротата. Но да бъде неговата воля. Все пак внимавай, синко.»[6]

---

[4] З. Милковски, В зори, стр. 91.
[5] Пак там, стр. 71.
[6] Пак там, стр. 105.

Неведнаж авторът ни разкрива майчинската тревога, страха и мъката, които буди у баба Мокра мисълта, че и последният ѝ син би могъл да загине — естествена и дълбоко човешка черта у майката, която, макар и да е решена на пожертвува сина си за освобождението на родината, живее с постоянен страх за съдбата му и е готова всичко да направи, за да запази живота му. С това чувство се преплита по своеобразен начин и гордостта на майчинското сърце, че нейните синове живеят и загиват за едно свето дело. Тази гордост най-добре проличава в разговора ѝ със Станко за втория ѝ син Драган, учител в Белград. Когато ѝ казват, че Драган следва във военно училище, тя се провиква: «О моят гълъб, моят сокол, моят син! Той ще стане юнак» — и добавя с гордост вече на ума си: «Песни ще пеят за него.»[7]

Новият осмислен живот, дейното участие в революционната работа и непоколебимата вяра в победата на справедливото дело не само разширяват обсега на майчинското ѝ чувство, но също така активизират целия ѝ умствен живот. Обогатена с нови понятия и идеи, минала през жестокото училище на страданието, баба Мокра — тази неграмотна жена — проявява понякога удивителна мъдрост. На жените, които я укоряват, че синът ѝ е подвел синовете им и че ги е тласнал към гибел, тя отговаря, че и самия него са го увлекли, а онзи, който го е подвел, иде «оттам» — и тя посочва с пръст небето. Смисълът на този жест е: подвел го е бог, но за баба Мокра това означава в случая — подвела го е правдата. С мъдри и спокойни думи тя умее да обясни на хората, че синовете ѝ не са загинали напразно. На погребението на Драган пред събралите се стари и млади българи тя казва: «Моите синове дадоха началото, опитаха. Такава работа не успява отведнаж, а опитите учат на ум. Детето едва тогава свиква да борави с огън, когато се опари. Всички знаят това. Трябва да се научим да боравим с огън.»[8]

Когато прибира трупа на сина си и един от заптиетата ѝ казва, че не ще може да го носи, защото е тежък, баба Мокра отговаря спокойно: «А кой го е износил на ръце?» В тези слова се крие горчивата мъдрост на изстрадалото майчино сърце. Голяма мъдрост проявява тя и в самообладанието, с което посреща съобщението за разгрома на Априлското въстание. За нея вече е ясно, че без жертви нищо не се постига и че всяко поражение е стъпало към окончателната победа, а падналите в борбата задължават още повече живите да изпълнят дълга си.

Под влиянието на революционните идеи религиозните ѝ разбирания за света претърпяват известни промени. Тя вече престава да смята, че съществуващият ред на нещата е най-добрият, понеже е установен по волята на бога, започва да разбира, че справедливият ред трябва да се извоюва, и то с оръжие. Когато синът ѝ Петър, ужасен от подхвърленото му от пашата подозрение, че в българския революционен комитет има приятели, ѝ казва, че може би ще е по-добре, «ако се предоставим на божията воля и зарежем всичко», баба Мокра отговаря: «От самия тебе съм слушала, че нашите бащи и деди, предоставили се на божата воля, петстотин години са чакали

---

[7] З. Милковски, В зори, стр. 78.
[8] Пак там, стр. 88.

и нищо не дочакали. А сега, когато Сърбия[9]. . . но — прекъсна тя — що ми трябва на мене, бабата, да се навирам тук! Двама сина загубих, не искам да загубя и тебе. . .»[10]

И в тези думи долавяме как майчинското желание да запази сина си се бори в душата на майката с мечтата ѝ за въоръжена борба за освобождението на родината. Йеж съединява в този образ на старата жена и тревогата за детето ѝ, горещото майчинско желание да види сина си Петър оженен за Иленка и да си има внучета — с непоколебимата твърдост във всички изпитания, с безстрашното ѝ държание, когато и тя самата попада в затвора.

От скицираната от нас характеристика на майката — героиня на романа «В зори» — е явно, че в основата си темата на майчинството е разрешена от Йеж по същия начин, по който я решава Горки в романа си «Майка». Явно е също, че с някои свои основни черти баба Мокра прилича на Горкиевата «майка». И това е естествено. Щом темата на майчинството е решена от двамата автори по сходен начин, не може да не съществува и прилика в някои от основните черти на двете майки. Връзката обаче, която съществува между двата образа, е по-дълбока. За нейното изясняване от основно значение е и фактът, че Горки е бил запознат с творчеството на Йеж и «високо го оценил»[11], а особено много харесвал Йежовия роман «В зори» «заради неговия реализъм»[12]. Доказателство за това е Горкиевата статия, озаглавена «Библиографическая заметка», напечатана на 23 декември 1899 г. в бр. 352 на в. «Нижегородский листок», препечатана след това в «Несобранные литературно-критические статьи» на Горки под заглавието «О Новой библиотеке».[13] В тази «заметка» Горки съобщавал на нижегородските читатели за новите издания на «Новата библиотека», между които се намирал и романът «В зори» на Йеж, излязъл тогава в превод на руски език, и го препоръчвал на читателската публика, като изтъквал неговите качества. Ето какво пише Горки за Йеж и за неговия роман:

«Большая — почти пятнадцать печатных листов — повесть Ежа рисует эпоху борьбы Болгарии с Турцией за политическую свободу. Еж — мало известный публике, но замечательный, человек. Он всю свою долгую жизнь посвятил борьбе за права людей; был гарибальдийцем, пытался освободить Париж, осажденный пруссаками, был рабочим, написал много исторических романов из польской истории. Это человек, в сердце которого и теперь, когда ему около восьмидесяти лет — все еще горит неугасимый огонь стремления к борьбе за права человека. Он, принимая непосредственное участие в освобождении болгар из-под гнета турок, прекрасно изучил эпоху этой борьбы и в своей повести рисует ее как очевидец. Пред читателем проходят картины гонений, сцены в тюрьмах и на допросах. Автор подробно рисует все ухищрения гонимых в борьбе

---

[9] Сърбия по това време си извоюва свободата.

[10] З. Милковски, В зори, стр. 223.

[11] Е. Цыбенко, Литературное наследство польских классиков в современной польской критике, глава от Современная польская литература, Москва, 1953, стр. 147.

[12] Пак там.

[13] М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Москва, 1941, стр. 248—249.

с гонителями. В книге нет отступления от исторических фактов: она вся ряд картин действительности, она правдивое изображение политического гнета турок. . .» И Горки завършва с констатацията: «Эта книга, несомненно, найдет много читателей.»

Няма да се спираме тук на някои неточности в сведенията за Йеж, както това за участието му в освобождението на Париж и в освобождението на българите (Йеж идва в България трикратно, но винаги с политически мисии, целта на които е организирането на полската национално-освободителна борба), така и върху неправилното твърдение, че Йеж изгражда романа си върху личните си впечатления.[14] За нас по-важно е, че общата преценка, която Горки дава за Йеж, е напълно правилна и справедлива. Йеж е бил действително забележителен човек и действително «целия си дълъг живот е посветил на борбата за правата на хората». Топлите, сърдечни думи, които Горки посвещава на полския писател, не могат да не ни доведат до мисълта, че той го е чувствувал близък. Също тъй близък на автора на «Буревестника» трябва да е бил и романът «В зори» с революционния си патос, който не е могъл да не намери отзвук в неговото сърце. За това свидетелствува и фактът, че авторът на «Майка» препоръчва романа «В зори» на читателската публика. Твърде важен за нас факт е и тоя, че впечатленията си от романа на Йеж Горки споделя с нижегородските читатели през 1899 г., т. е. три години преди да е замислил «Майка» (1902). Преди да направим каквито и да било изводи от тези факти, нека да сравним образите на двете майки революционерки.

Образът на майката от едноименния роман на Горки е така широко известен, тъй добре познат, така всестранно и основно резгледан и проучен от съветските и други литературоведи, че ще бъде излишно да се занимаваме обстойно с него. Нашата цел е друга: да установим общите черти на двата образа на майките и техните различия. Различията се пораждат главно от обстоятелството, че в двата романа са описани две различни епохи, две различни нации, различни обществени среди. При това у Йеж борбата се води за национално, а у Горки за социално освобождение. У Йеж действието се развива няколко години преди и няколко години след 1876 г. в поробената от турците България и описаните от него революционни дейци са предимно търговски синове (макар че между тях не липсват и селски младежи), които като по-заможни могат да се учат в чужбина, където «се заразяват» от революционните идеи. В Горкиевия роман, както ни е известно, действието се развива в Сормово и Нижни Новгород в навечерието на първата руска революция от 1905 г. и в центъра на романа са поставени образите на работници революционери. Във връзка с това Йежовата баба Мокра притежава редица черти, присъщи на българска майка и търговка — тя е сдържана в чувствата си, не обича да ги манифестира, умее да се владее, а като търговка тя е смела, хитра, пресметлива, съобразителна, общителна и самоуверена. Смелостта и самоувереността ѝ идват до голяма степен и от паричната ѝ обезпеченост.

[14] Както вече изтъкнахме, романът е изграден върху исторически материал, почерпен от Захари Стоянов. Естествено не е без значение фактът, че Йеж е прекарал в България няколко години от живота си. Събитията, които той описва, обаче стават след неговото заминаване от нея.

Пелагия Ниловна пък е типична руска жена с много ласкаво, нежно сърце. Ласкаво и топло се обръща тя не само към сина си, но и към неговите другари с думата «милый». Как се радва тя, че синът ѝ, разбрал, че тя пренася позиви във фабриката, я е помилвал. «Разбра! Иначе няма да ме приласкае: той никога не е правил това!» А Андрей ѝ отговаря: «Ех вие! Кой какво дири, а майката все милувки. . .»[15] Ниловна е винаги готова да даде външен израз на топлите чувства, които преливат в душата ѝ.

Работническата среда, в която е израсла Горкиевата «майка», честите побои, нанасяни ѝ от мъжа ѝ, тежкият, изпълнен само с труд и мъки мизерен живот[16] са я направили тъжна, страхлива, покорна, свикнала само да слуша и да се подчинява. И ако главният външен признак на духовното прераждане у Ниловна е това, че от покорна, мълчалива жена тя се превръща в свободен, смел, общителен човек, който знае умно и хубаво да говори, то главният признак на духовното прераждане на баба Мокра е съвсем друг: тя престава да счита парите за най-голямото благо в живота, като съзира вече блага, по-ценни и по-свети, за които си заслужава не само парите, но и живота си да пожертвуваш.

Към новото разбиране за живота и двете майки идват под влиянието на синовете си, но главната предпоставка за разбирането на новите идеи у Пелагия Ниловна е тежкият ѝ живот, от който тя винаги е била недоволна и винаги, дори без да си дава ясна сметка за това, го е считала за несправедлив. Любовта на сина ѝ и другарите му към всички угнетени и тяхната готовност към саможертва са близки и понятни за нея — онеправданата от живота. Така че първите уроци по социализъм е дал на Ниловна самият живот и те са базата, върху която се крепи все по-задълбочаващото се нейно разбиране на идеите на сина ѝ и неговите другари. Баба Мокра — заможна търговка — не е получила такъв урок от живота и затова думите на сина ѝ за правото на българите на свободен живот съвсем не могат да бъдат разбрани от нея. Но скоро след това тя получава нагледен и дотолкова потресаващ урок (когато донасят отрязаната глава на сина ѝ), че тя изведнаж проумява смисъла на предишните синовни думи.

Макар и да възникват по различен начин, вътрешните промени у двете майки започват и в двата случая под влияние на синовете им. В това несъмнено се състои основната прилика на двата образа, въпреки че у Йеж процесът на вътрешните промени у майката заема само едно от централните места, а у Горки той оформя целия материал и е основен композиционен фактор, който обединява всички други нишки и мотиви. У Горки всички събития се пречупват през съзнанието на майката, ние гледаме само с нейните очи и преживяваме само с нейното сърце. Революционната истина също така ни се разкрива постепенно, в зависимост от това, как про-

---

[15] Максим Горки, Събрани съчинения, превод от второто руско допълнително издание, излязло под редакцията на И. А. Груздев, т. VIII, Майка, София, 1946, стр. 88.

[16] Горки рисува в романа си борците за социалното освобождение и затова у него от основно значение е фактът, че героинята му е една израснала в нищета представителка на работническата класа. У Йеж е представена борбата за националното освобождение на България. Исторически е верен фактът, че в тази борба е взело участие и търговското съсловие, пред което се откривала перспективата за по-изгодни условия за търговия в една свободна държава.

никава тя в съзнанието на майката. Тя се откроява пред нас с цялата си пълнота едва тогава, когато вече е напълно изяснена за Ниловна. Всички други лица в Горкиевия роман гледаме, така да се каже, отвън, само майката е дадена интроспективно и затова следим и най-скритите трепети на сърцето ѝ и най-тънките извивки на мисълта ѝ. Естествено с такъв композиционен похват големият писател психолог Горки е могъл да даде една несравнимо по-богата, по-интересна и по-задълбочена картина на душевния процес, който се извършва у майката, доведена от майчината любов до възприемане на революционните идеи и до участие в революционната дейност. При това трябва да имаме пред вид, че и по отношение на писателското майсторство Йеж далеч отстъпва пред великия руски писател.

Независимо от всичко това се хвърлят в очи много общи моменти и белези на този общ по изходната си точка и направление път, извървян от двете майки. Разбира се, у Горки тези моменти, тези белези са разработени цялостно, задълбочено, майсторски, свързани в една естествена верига на постепенно, психологически мотивирано развитие, докато у Йеж те са само скицирани, често едва загатнати, по някой път отделните брънки липсват и читателят сам трябва да се досеща за тях. Промените, които се извършват в психиката на баба Мокра, са дадени при това, както вече изтъкнахме, ретроспективно: авторът се връща назад, за да ни разкаже за тях, а когато баба Мокра се явява в романа като действуващо лице, те са се вече извършили в съзнанието ѝ, макар и неокончателно. И въпреки това приликата на отделните моменти и белези е очебийна. И двете майки са прости,[17] неграмотни жени, свикнали да считат всичко в живота за неизбежно, веднаж завинаги дадено и установено от бога. И двете майки се пробуждат за идейния живот под влияние на синовете си. Павел още в първия разговор с майка си ѝ заявява, че търси истината и правдата, а отрязаната окървавена глава на Илия с още по-голяма сила свидетелствува пред баба Мокра за липсата на правда и справедливост в живота. И двете майки идват до революционните си възгледи, водени от майчината си обич. Обичайки сина си и желаейки да прави всичко, което му е приятно, Ниловна измолва да ѝ бъдат възлагани разни поръчки. Когато тя се решава да занесе позиви във фабриката, за да отстрани подозренията от сина си, Игор, за когото е ясна причината на това решение, извиква: «Да живее свободното слово, майко, и да живее майчиното сърце!»[18] За баба Мокра ние вече изтъкнахме, че онзи проводник, по който минават първите искри на революционната истина, е майчината любов, че по революционен път я тласка саможертвата на най-големия ѝ син.

И двете майки са убедени, че синовете им не могат да служат на несправедливо дело, защото те са плът от тяхната плът и кръв от тяхната кръв, и че дълг на родителите е да последват децата си.

«Тръгнали са по света децата ни, нашата кръв, отиват за правдата, за всички» — казва Ниловна. И обръщайки се към майките и бащите, тя

---

[17] Както Йеж, така и Горки с факта, че техните героини са прости жени, подчертават силата на революционните идеи, които могат да овладеят дори един прост, неграмотен човек.

[18] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 63.

завършва с думите: «Не оставяйте децата си самички на пътя. . . повярвайте на сърцата на своите синове.»[19] Същата мисъл тя изказва в разговора си с Николай Иванович след арестуването на Павел: «Децата, най-скъпите късове на сърцата ни, отдават свободата и живота си, гинат без жал към себе си, та какво остава за мене, майката?»[20]

Също така и баба Мокра пред събраните на погребението на Драган сочи за пример загиналите си синове. И тя заявява, че децата ѝ — най-скъпото, което има — са отдали живота си за делото, което е свето и за което всеки трябва да се бори. И тя, както Ниловна, не само е «повярвала на сърцето на сина си», но иска и другите бащи и майки да им повярват.

И двете майки, убедени в справедливостта на делото, за което се борят синовете им, изживяват понякога моменти на радост и гордост, че синовете им служат на истината и справедливостта и че са готови да пожертвуват живота си за тях, но още по-често те изпитват до дън душа потърсващ ги страх за съдбата на децата си. Пелагия Ниловна в първия разговор със сина си в къщи, а и по-късно, когато той говори на другарите си в събранията или пък когато тя чува речта му в съда, в която намира откровение на истината, изпитва голяма майчина гордост. За подобно чувство у баба Мокра вече говорихме. Страхът пък завладява най-силно майчиното сърце на Ниловна след арестуването на Павел. «Тя си представяше тялото на сина си пребито, разпокъсано, обляно в кръв и страхът като студена буца падаше върху гърдите ѝ, притискаше ги.»[21] Подобни чувства у баба Мокра след внезапното изчезване на Петър Йеж рисува със следните думи. «Още отсега си представяше главата на последния си син на върлина из града, мраз я обземаше до кости, понякога ѝ притъмняваше пред очите, обаче не се издаваше външно и никой не би могъл да познае по лицето ѝ какво безпокойство я изпълва.»[22]

Колкото по-дълбоко навлизат двете майки в революционната работа, толкова по-близки духом стават те на синовете си. Такива вълнуващи моменти на пълна духовна близост между баба Мокра и синовете ѝ вече посочихме. Подобен трогателен момент е представен от Горки, но с много по-голяма обобщителна сила в сцената, когато Павел, завърнал се от затвора, казва на Ниловна: «Благодаря ти, че помагаш на нашето дело! Да може човек да нарече майка си и по дух родна майка — това е рядко щастие!»[23]

Революционизирането на съзнанието на двете майки променя емоционалния им живот и целия им душевен мир. У баба Мокра се извършва процес на разширяване обсега на майчинската ѝ любов, когато започва да обгръща всички млади борци за свободата — същото става и с майчинското чувство на Горкиевата майка. «Ето сега — казва тя за Павел — той лежи в затвора! Това ме тревожи, страхувам се, но вече не както преди. Целият живот не е такъв и страхът е друг: за всички се тревожа.»[24] Ниловна става постепенно за всички другари на Павел нежна, любеща майка.

[19] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 141.
[20] Пак там, стр. 148.
[21] Пак там, стр. 59.
[22] З. Милковски, В зори, стр. 250.
[23] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 98.
[24] Пак там, стр. 175.

Едновременно с разширяването на майчинското чувство у двете майки се заражда и омразата към враговете. Баба Мокра за първи път е обхваната от това чувство, когато забиват на прът главата на сина ѝ. «Край входа стояха пет заптиета, всеки от които подаваше и изтегляше през вратата върлините, според както чаушът набиваше на тях по една глава. Жената наблюдаваше всичко това със сухи очи, с примижени клепки, със стиснати зъби и свити пестници.»[25] У Ниловна подобно чувство се събужда след арестуването на Павел. Когато работниците ругаят директора и жандармите, техните думи намират у Пелагия «ответное эхо».

И двете майки стават под влиянието на новите идеи по-малко религиозни. Новият им, осмислен идеен живот, в който и самите те, и децата им са изложени на постоянна опасност и трябва да бъдат винаги готови да се жертвуват, разкрива у тях извора на особено дълбока, със страдания придобита мъдрост. За тази мъдрост на баба Мокра ние вече говорихме. Мъдри, свидетелствуващи за дълбокото познаване на живота слова изрича Пелагия Ниловна така често, че е невъзможно да цитираме всички. Да си спомним само как тя отговаря на офицера, който провежда обиск в дома ѝ и с подигравка ѝ подхвърля, че преждевременно е започнала да плаче и че няма да ѝ стигнат сълзите за по ле: «Сълзите на майката стигат за всичко, за всичко. Ако имате майка, тя знае това!» Колко много тези слова ни напомнят отговора на баба Мокра, който дава тя на турското заптие, като изнася трупа на сина си от затвора. Колко достойнство и величие на жестоко наранено майчинско сърце има в думите на двете майки!

Дълбока мъдрост се проявява и в отношението на двете майки към синовете им, на които те стават вече другари в живота. Баба Мокра умее да даде не един мъдър съвет на сина си, да го ободри с думите си, когато той е изпаднал в моментно отчаяние поради неуспехите в борбата. Когато пък Павел, разбрал, че няма да успее една стачка против «блатната копейка», се връща у дома уморен и мрачен и се оплаква на майка си, че не са повярвали на неговата правда и не са тръгнали подире ѝ, Ниловна знае с какви думи да го утеши: «Почакай малко! — казва тя. — Ако днес не те разбраха — утре ще те разберат» . . . и добавя: «Ето, дори и аз виждам твоята правда. . .»[26]

В процеса на революционната борба се появяват и у Ниловна тези черти, които тъй ярко са изразени в образа на баба Мокра, а именно: находчивост, хитрост, съобразителност, които са твърде ценни в конспиративната работа. Тези черти у баба Мокра бяха вече доста подробно разгледани. В първите редакции на «Майка» Ниловна надхитря стражарите с въпроса: «Служивые! Вы не видали — коза не проходила тут?»[27] и преструвайки се, че търси коза, тя стига чак до стените на затвора, където е подготвено бягството на един затворник. Също тъй хитро и остроумно успява тя, по време на свиждането със сина си в затвора, да му съобщи в присъствието на полицая, че прокламациите, които пак се появиха във фабриката, пренася

---

[25] З. Милковски, В зори, стр. 70.
[26] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 58.
[27] М. Горький, Мать, Berlin, Bühnen- und Buchverlag russischer Autoren J. Ladyschnikow, 1907.

самата тя: «Нося във фабриката всичко това. . . Спря се и продължи с усмивка: — Чорба, каша, каквото там наготви Мария, и друга храна. . .»[28]

И двете майки, прегърнали синовните идеи, все още трудно си пробиват път в съзнанието на широките маси, биват упреквани от майките на техните другари, ча са причина за сполетелите ги нещастия. Една от майките на подсъдимите се обръща с укор към Ниловна в съдебната зала: «Твоят сич погуби нашия Гриша!»[29] А у Йеж майките на другарите на Илия казват на баба Мокра: «Такъв си го възпитала, та подучи нашите, увлече ги и ги опропасти!»[30]

Една обща проява на двете майки е мечтата им да видят синовете си оженени. В последните редакции на романа Горки значително е заличил тази черта у Ниловна, но в първата и втората редакция Пелагия е мечтала за Наташа като за своя снаха. Също тъй баба Мокра мечтае да ожени Петър за Иленка. И най-сетне трябва да се изтъкне, че и двете майки благодарение на това, че не само жертвуват синовете си за революционното дело, но и самите те вземат активно участие в революционната борба, си спечелват дълбоко уважение сред младите революционери. Сцената на гробищата, на която се спряхме при разглеждането на образа на баба Мокра, е най-ярък израз на това в романа «В зори». В романа «Майка» една такава сцена на почит и уважение, които си е спечелила Ниловна сред младите социалисти, е сцената на излизането ѝ от съдебната зала след осъждането на нейния син. Заобикалят я младежи и девойки, някой извиква, че това е майката на Павел Власов, стискат ѝ ръцете и изразяват своето уважение.[31]

Направената съпоставка на двата образа на майки революционерки имаше за цел да разкрие съществуващата между тях връзка. Върху същината на тази връзка хвърля светлина и фактът, че Горки е чел и харесал романа на Йеж, като се запознал с него три години преди да е написал «Майка». Може ли впрочем да се говори в случая за някакво литературно влияние?

Епохата, която описва Горки, е съвсем различна от описваната от Йеж. Романът «Майка» е художествена картина на новия, зараждащ се свят. Той рисува пътя на първите революционери от работническата класа, раждането на новия човек в процеса на колективната революционна борба и това е най-същественото в тази творба и същевременно новаторското — доловено от Горки още в онази епоха, когато новото едва се заражда, когато никнат първите му кълнове, за да се развият години след написването на романа. Борбата пък, която рисува Йеж, вече в момента на написването на неговия роман е успешно завършила и минала в историята. Двете книги не могат да бъдат сравнявани нито по значимостта на разглежданите в тях проблеми, нито по сила на въздействието им върху читателските маси: «Майка» е едно крупно явление не само в руската, но и в световната литература от началото на XX в. Както вече изтъкнахме, и душевният процес, който се извършва у Ниловна, е даден много по-пълно,

---

[28] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 87.
[29] Пак там, стр. 263.
[30] З. Милковски, В зори, стр. 54.
[31] Максим Горки, Събрани съчинения, стр. 283, 284.

по-задълбочено и по-широко мотивирано у Горки. В образа на Ниловна Горки достига до такава типичност, че с право съветските литературоведи виждат в историята на развитието на характера на майката пътя, по който работническите маси са вървели към революцията,[32] а в романа — богата картина на революционното пробуждане на работниците и селото и ролята на партията в това пробуждане. Такава типичност на образите, разкриване на нови хоризонти и перспективи романът на Йеж не притежава.

Следователно би било напълно неправилно да се твърди, че Горки е бил под влиянието на Йеж, когато е създавал романа си «Майка». И все пак на писател с такова отзивчиво и дълбоко човечно сърце, какъвто е бил Горки, не е могъл да не направи силно впечатление образът на баба Мокра, един от най-ярките и най-сполучливите в творчеството на Йеж. Този образ не трябва естествено да се смята за прототип на Горкиевата «майка». Прототипите както на образа на майката, така и на сина ѝ Павел Горки е наблюдавал в самия живот. Известно е, че някои черти от характера на Ана Кириловна, майката на Петър А. Заломов — сормовски работник болшевик, и фактите от нейната биография са били използувани от Горки при създаването на образа на Ниловна, че в този образ Горки е отразил черти и на други майки на работници революционери, които са участвували в революционната работа. Но също така няма никакво съмнение, че както животът на Золомова, така и на сина ѝ са послужили само за канава на романа «Майка». Известният съветски критик С. В. Косторский възразява със следните думи на В. Илларионов, който в книгата си «Дело было в Сормове» прави опит да докаже, че всички събития и хора в «Майка» Горки е взел направо от живота: «Горький не был натуралистом, «фотографии» не писал.»[33] А самият Горки в едно от своите писма заявява: «Когда писатель работает книгу, он изображает в ней не портрет того или другого знакомого человека, а старается изобразить в одном человеке многих, похожих на этого одного человека.»[34] За нас няма съмнение, че в редицата на многото майки, които приличат на Горкиевата «майка» и които Горки е познавал, наблюдавал направо в живота и от които е пренесъл редица черти върху образа на своята героиня, се намира и баба Мокра. Дори и фактът, че Горки в първата си редакция на романа от април 1907 г. (нюйоркското издание) представя майката като старица «бабуля»[35], е доказателство, че образът на баба Мокра, която е навсякъде и от всички наричана «баба», е бил жив в съзнанието му. Вече във втората редакция на романа Горки превръща своята майка от «бабичка» в 40-годишна жена, като с това е искал навярно да направи по-оправдан психологическия процес, който тя изживява.

---

[32] Ленин в разговора си с Горки му казал за романа «Майка» «очень своевременная книга» и изтъкнал, че «много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, стр. 7).

[33] С. В. Косторский, Повесть М. Горького «Мать», ее общественно-политическое и литературное значение, Ленинград, 1954.

[34] М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 7, стр. 534—535.

[35] В първоначалния текст Егор Иванович постоянно нарича Пелагия Ниловна «бабуля». В последната редакция Ниловна става «мамаша».

Не подлежи следователно на съмнение, че образът на Йежовата «майка» се е запечатал в паметта на Горки. Нещо повече — може би тъкмо той да е дал първия тласък, първия импулс на големия пролетарски творец да постави в центъра на своя роман именно една майка, която става революционерка под влияние на сина си. От гледна точка на материала, изложен в този роман, както и от гледна точка на неговите главни цели: да се покаже раждането на нова епоха и на новия човек — това не е било необходимо. Ние знаем, че дори авторитетни съветски критици като В. В. Воровский са упреквали Горки, че неговата «майка» идва към революцията чрез любовта към сина си, и са смятали това за един от основните недостатъци на романа. Както е известно, «Майка» е претърпяла шест редакции (първата от 1907 г., последната от 1922 г.), но Горки, който е въвел редица поправки и изменения в новите издания на «Майка,» се е противопоставил най-решително на всякакви упреци относно ролята, която играе майчинското чувство в романа му, и в новите редакции още повече е задълбочил и засилил това чувство у Ниловна. Горки — проницателен психолог — си е давал сметка, че майчината любов придава на романа му особена топлота и човечност. Фактът, че всички събития в романа виждаме и преживяваме само дотолкова, доколкото ги вижда и преживява майката, донякъде ограничава писателя, като поставя пред него определени рамки, но за сметка на това тъкмо на него се дължи голямата задушевност и интимната атмосфера на тази творба. Горки е разбирал добре предимствата на такава именно композиция на своята книга. Би могло да се каже, парафразирайки думите на Андрей, казани на майката: «велико е у нас материнското», че великото в тази творба, наред с другите й достойнства, е тъкмо «майчинското». А че именно по този начин е оформил своята книга Горки, че тъкмо такава композиция е дал на романа си, че в центъра е поставил майката, която от любов към детето си остава негов другар в борбата — в това има според нас известна заслуга полският писател Т. Т. Йеж.

Съществува неподозирана нишка, която свързва образа на истинското историческо лице — българската революционерка баба Тонка, скициран от Захари Стоянов и въведен в полската литература като художествен образ от Теодор Томаш Йеж — с образа на Горкиевата «майка».

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИ ЛИТЕРАТУРИ

ЛЮБОМИР ОГНЯНОВ

ПРОБЛЕМИ НА РЕАЛИЗМА У ШИЛЕР*

Изтеклото шесто десетилетие на нашия век, през което се случиха две големи годишнини от живота на великия немски поет Фридрих Шилер (1955:150 години от смъртта му, и 1959: 200 години от раждането му), доведе до значително разширяване на и без това незаглъхналия интерес към неговото творческо дело и по-специално към неговите литературно-естетически възгледи и търсения. Множество речи и доклади през тия две годишнини, безброй статии и студии, а и немалко по-обемисти публикации наново изтъкват на преден план нуждата от ново, вдълбочено обглеждане на редица основни, решаващи проблеми на неговите литературнотеоретически и естетически възгледи. Изследването на тия въпроси и тяхното повече или по-малко сполучливо разрешаване има огромно значение и за общото тълкуване на драматическото и лирическото наследство на великия поет, за неговото възприемане в наше време.

Колкото и разнородни и дори взаимно изключващи се да са отделните становища и погледи към теорията и практиката на Шилеровия творчески метод, те все пак в положителен или отрицателен смисъл будят интерес, налагат критическо разглеждане, водят към изясняване на проблемите.

Противоречиво, преломно време между р е а л е н феодален абсолютизъм и м е ч т а н о хуманистично-демократично човешко общество е времето, в което живее, мисли и твори Шилер. То неизбежно се отразява на самия поет по начин, тясно свързан и с неговото възпитание, характер, вкусове и предпочитания, но при последна сметка все пак определян от общата тенденция на обществено-историческото развитие. Своеобразието, с което тая тенденция е пречупена и отразена в идейно-теоретическите възгледи и в творческата практика на Шилер, мъчителните търсения, идейните борби и противоречия на тоя дълбоко мислещ художник — всичко това сякаш отваря възможност за също така противоречиви, дори диаметрално противоположни схващания за неговото теоретическо и поетическо творческо дело.

* Основните положения на тоя труд са изнесени в сбита, в значителна степен тезисна форма на Научната конференция за Шилер, състояла се през м. ноември 1959 г. в гр. Ваймар (вж. резюме в сп. «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte», Schiller-Sonderheft, 1959, S. 168 ff.), и на уредената от Института за литература при БАН Научна сесия по случай 200-годишнината от раждането на Фридрих Шилер, състояла се в София на 18. XII. 1959 г.

В теоретичните работи и в художествените произведения на Шилер са налице наред с реалистичните положения и постижения още и моменти, които като че явно носят идеалистически и антиреалистически облик и могат да станат и действително стават основа за аналогична трактовка на цялостния облик на мислителя и художника Шилер. Задача на едно действително научно шилерознание би трябвало да бъде, от една страна, да проучи, въз основа на широко запознанство с цялата обществено-историческа, културна, естетическа и пр. действителност на прехода между XVIII и XIX в., предпоставките и същината на Шилеровите възгледи, творчески търсения и постижения, в техния развой и в техните противоречия и, от друга страна, въз основа на такъв обществено-исторически подход да прецени и преоцени натрупаните през изтеклите след Шилеровата смърт столетие и половина представи и схващания за неговите убеждения и творчество.

В тая светлина би трябвало да се разглеждат в същност и връзките и взаимните въздействия между Шилер и Гьоте. Несъмнено двамата големи приятели са личности с ярко изразена индивидуалност, със свои неповторими предпочитания, вкусове, убеждения, със свой начин на възприемане и художествено претворяване на живота — и все пак тия различия у тях не би трябвало да се абсолютизират, както обикновено става, за да се изгради шаблонът за «Гьоте реалиста» и «Шилер идеалиста». Все пак дружбата и сътрудничеството между двамата трябва да почива върху нещо общо и това общо не може да бъде някъде в периферията на техните интереси, а в самата им сърцевина — в основните закономерности на художественото творчество, в същината на законите за художествено възсъздаване на човешката душа. Когато пристъпим към творчеството и възгледите на двамата великани не за да хиперболизираме и абсолютизираме онова, което ги разделя, а за да покажем това, което ги свързва и обединява — ние в същност ще трябва да градим върху основата на схващанията за художествения реализъм, както воюва за него немската класическа литература от междата на XVIII и XIX в.; ще трябва да посочим и обективната общовалидност на тия закономерности и за реализма на нашето време.

Ясно е, че такава историческа постановка на въпроса представя най-много трудности за определянето на литературно-естетическите концепции на Фридрих Шилер, които като че ли дават най-много възможности за антиреалистическа трактовка. Такава постановка вече означава заемане на позиция, означава полемика. Срещу кого и срещу какво е обърната тая позиция?

Преди всичко срещу някои главни, така да се каже, водещи тенденции на шилерознанието на Запад, а и изобщо срещу водещи тенденции на съвременното, къснобуржоазно литературознание — доколкото може да се говори за «водещи моменти» там, където в същност имаме пред себе си тъпчене на едно място или дори дърпане назад (макар и често под вида на най-съвременни «открития» и «тълкувания»), и доколкото изобщо е възможно да се говори за «водещи тенденции» там, където наблюдаваме разпиляване на литературните концепции във всевъзможни школи и школички.

Все пък тия хаотични, хетерогенни схващания в упадъчния дял от съвременната буржоазна наука имат един характерен общ белег: бягство от вся-

какъв историзъм, елиминиране или (в най-добрия случай) пренебрежително подценяване на историческата обстановка, в която възниква и се развива дадено литературно явление.

Представителите на такива възгледи на глед излизат от правдива диагноза на някои основни слабости на досегашната литературна наука. Така например те с право се опълчват против безграничното трупане на всевъзможни периферни за художественото произведение исторически, биографически и други факти, тъй характерно за позитивистичната литературна наука и история на XIX в.; те с право реагират и срещу социологизаторското третиране на художествените явления, за съжаление тъй нерядко срещано в някои наши писания. Защото и позитивистичната фактография, и социологизаторският шаблон затулят художествената страна на произведението зад факти и идеи, едностранчиво го представят било като сбор от всемъзможни въздействия и външни (биографични, културни и пр.) компоненти, било като гола изява на мироглед. Но като поставят в основата на своите търсения относително правилното положение, че художественото произведение трябва да бъде тълкувано преди всичко въз основа на неговите вътрешни, иманентни естетически показатели, такива изследователи — често пъти съзнателно или несъзнателно в унисон със социално-историческата безперспективност на своя свят — възвеждат това относително вярно положение в единствен принцип и критерий на литературната наука. Така те откъсват художественото произведение от всяка връзка и взаимозависимост с обществено-исторически, биографически, естетически и други негови окръжения в епохата на неговото възникване — и с това застават на позициите на субективизма и естетицизма.

Така нареченият интерпретационен метод, който хиперболизира художествено-естетическия анализ на творбата, превръща го в самоцел и ограждa поезията от всяка връзка с окръжаващата я обществено-историческа, културна и дори естетическа действителност, в последно време с усърдие бива прилаган и върху Фридрих Шилер. Тая интерпретационна теория и практика почти напълно елиминира проучването на заобикалящия автора и отделното произведение фактически материал — проучване, което например у Вилхелм Шерер към края на миналото столетие все пак оставя открити възможности за привличане и на «наученото, преживяното, наследеното» (както се изразява Шерер), т. е. и на външната обстановка, макар и схващана в позитивистично-идеалистически аспект, и то главно във връзка с биографията на писателя. Напротив, интерпретационният метод, като се съсредоточава само върху произведението, и то почти изключително върху неговата формално-естетическа страна, и като пренебрегва «материала» заради търсения някакъв абстрактен «смисъл», напълно скъсва с всякакъв историзъм, с всякаква връзка между епоха, поет и творба.

Тоя подход, изобщо характерен за значителен дял от съвременната западна литературна наука, определя и отношението на редица нейни представители спрямо Шилер и неговото творчество. Няма съмнение, че сега — особено около и след Шилеровите годишнини 1955 и 1959 — и по отношение на Шилер се извършват същите интерпретационни експерименти, каквито един от първенците на това течение и философски идеолог на екзистенциализма, Мартин Хайдегер, преди десетина години се опита да

извърши с немислимия без идеите на Френската революция от 1789 г. по-млад съвременник на Шилер, Фридрих Хьолдерлин, а именно с тезата, че неговото значение трябвало да бъде търсено не по литературно-исторически път, а чрез философско-естетически спекулации, т. е. на практика чрез жонглиране с думи и с «безсъществени» понятия. Така и Герхард Щорц в книгата си «Поетът Фридрих Шилер», излязла неотдавна,[1] твърди че особено през тъй наречения втори период на своето творчество, след «Дон Карлос», Шилер виждал «своята поетическа задача тъкмо в преодоляването, най-малкото в релативирането на политическото съдържание»[2], като за сметка на това насочвал вниманието си изключително към разкриване и разработване на формално интересни положения, интересни като артистична игра, без непременно необходима тясна връзка с действителността. Тоя стремеж на автора — а той е типичен и за други негови събратя — представлява своеобразен опит да се изгради един «нов», «истински» образ на Шилер, преодоляващ както фактографията, така и голото идеологизаторство — — — но по пътя на едно откъсване на поета и от фактите, и от идеите на неговия живот и време и на превръщането му в певец на някаква абстрактна «автономност на изкуството»[3]. Разбира се, тия възгледи и тенденции не са нови, но през последните години те като че се поднасят с ново усърдие. Наистина трябва да добавим: и с по-голяма задълбоченост, с по-сериозни резултати по отделни моменти; едностранчивото съсредоточаване на такива изследователи само върху въпросите на формата на места наистина довежда до изясняване на отделни формални въпроси, до разкриване на отделни своеобразия на Шилеровата поетическа и драматургична форма. Тия постижения несъмнено трябва да има пред вид всеки, който се занимава с Шилеровото творчество. Но решаващият въпрос за това творчество все пак не може да бъде разрешаван по тоя път. Творчеството на един художник е цялостно, то крие както съставки от «наученото, преживяното, наследеното», така и идеологически проблеми и формално-естетически моменти; пренебрегването на която и да било от тия съставки — които впрочем не бива да се разглеждат изолирано една от друга — неизбежно ще води до едностранчив, непълен показ на художника. Щорц още в 1955 г. отрича цитираната по-горе формула на Вилхелм Шерер (като я предава с по-други думи), твърдейки, че «Шилер не е бил оня дух, който ще се остави да бъде определян от почвата, околния свят и традицията; той сам е определял какъв трябва да стане»[4]; в новата му книга тая позиция, която по същество се опитва да изолира поета от всичко околно, добива още по-профилиран вид и отвежда към пълен субективизъм.[5] За Щорц тъкмо Шилер

---

[1] Gerhard Storz. Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart, 1959.

[2] Storz, пос. съч., S. 3.

[3] Пак там, S. 7: «Ясно е, че Шилер през годините на майсторството е виждал своето драматическо дело все по-изключително откъм гледната точка на изкуството, което за него е автономно.»

[4] Gerhard Storz. Schillers Dichtertum. Отпечатано в «Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955. Stuttgart, 1955» (по-нататък посочвано като «Schiller 1955»), S. 122.

[5] Виж например изтъкнатото още в началото на Въведението твърдение, че «човек само като отделна личност може да долови 'гласа на поезията'» (пос. съч., S. 3); наред с изолирането на художника от всякакви околни връзки тук се предпоставя и изолиране, «атомизиране» на читателя, откъсването му от обединяващи връзки, възприемания, тълку-

е поет, в чиято поезия нямало навеи от личния му живот, никакъв път не водел към нея от личния му живот.[6] Многократно отричайки, в още по-категорична форма, и навеите от обществено-историческата действителност, авторът стига до странната теза, че Шилер не е нито политически поет, нито поет на свободата. Като жонглира със «съвременна» терминология, Щорц твърди, че решаващият елемент на Шилеровото понятие за свободата се състоял в «тоталната независимост на съзнанието за собствена ценност, значи в тоталната независимост на отделния, предоставен сам на себе си човек, от жизнените условия, в края на краищата, дори от болка и от страх от смъртта»[7] — и тъкмо тая «тотална» независимост, приписвана на Шилер, се представя за «героична». Наистина зад всички отделни моменти на това твърдение се таи нещо рационално, правдиво, реално: у Шилер несъмнено ще намерим и независимост, и съзнание за собствената ценност, и това, че той наистина е бил предоставен сам на себе си, че героично е надмогвал дори страха от смъртта. И все пак у Щорц и всеки от тия отделни моменти, и особено техният общ сбор и смисъл създават невярна, разкривена представа за «поета Шилер» — с това, че преднамерено «тотализират» и абстрактизират неговото дело, като при това премълчават и елиминират редица съществени, решаващи негови компоненти. Когато — с право — се говори за героизъм като неделим белег на Шилеровото понятие за свобода, не бива да се забравя, че самата логика на думата «героизъм» предполага нещо действително и конкретно, означава борба в името на нещо и против нещо. Тая борба в никой случай не може да бъде «отвъдсветовна», «метафизична» или пък да има само естетически облик. Изолираността на Шилер, неговата борба за независимост не са «тотални», а са тясно споени с цялото историческо, културно, естетическо окръжение и всичко това намира отклик дори и в най-«автономните» произведения на неговия гений. Действителната тоталност на художника изисква проучване на неговото творчество с оглед на всички страни на неговото окръжение.

Тъкмо тая тоталност отрича оня, който се опитва да тълкува Шилер в светлината на само една багра от неговия спектър — само от биографична, историческа, социологическа, идейна, естетическа, религиозна или каквато и да бъде друга гледна точка. Особено на мода са днес на Запад такива «гледни точки», които тъй или инак откъсват Шилер от неговото конкретно време и ни го представят ту само като зареян във формални търсения естет, ту в ореола на вярващ християнин, ту като трансрационален, метафизичен мислител или дори като отчаян и презиращ всичко екзистенциалист. Така известният поет и преводач Рудолф Александър Шрьодер смята, че «проблематиката на Шилеровия бунт е изцяло метафизична»[8], и тълкува като проява на християнски възгледи така надвъсмислено земното двустишие на Шилер:

Вземете божеството в свойта воля —
и ще слезе то от своя трон —

вания на художественото произведение — нещо, което рязко противоречи на намеренията на Шилер.

[6] Пак там, S. 9.

[7] Пак там, S. 4.

[8] Rudolf Alexander Schröder. Friedrich von Schiller. «Schiller 1955», S. 57.

и нищо чудно при такъв метафизично-християнски поглед върху Шилер дори неговата дисертация от 1780 г., изцяло почиваща на стремежа да се намери земно, научно-рационално, по същество диалектическо разрешение на въпроса за взаимоотношението между тяло и душа, да бъде третирана като проява на религиозно, християнско съзнание.[9] Но такива схващания, въпреки активната им религиозно-теологическа експанзия на Запад през последните десетилетия, все пак имат някакъв антикварен облик с иконописните си опити да изпишат ореол около образа на поет като Шилер; те не могат да имат някакво широко въздействие и на Запад. Много по-широк обсег добиват обаче в потока на общата мистично-ирационална вълна, понесла широки слоеве на интелигенцията там, всевъзможните усилия за тълкуване на Шилер в някакъв трансрационален, матафизичен дух; тия усилия не си служат с пряко религиозни, теологични, догматични доводи и тежнения, а с «модерни» философски спекулации — и затова имат «съвременен» облик. Така например Фриц Мартини смята Шилер като представител на «метафизична поезия»[10]; на друго място същият автор, като втиква и Шилер в кръга на ония, които (в днешната наша епоха) се вайкат от някаква «деспотия на колективното начало над нашата цивилизация», по следния начин определя съдържанието на Шилеровото понятие за свободата: «Тая дума следва да се разбира не само политически, нравствено, но и метафизично, въз основа на една преливаща трансрационална задушевност. В последната човешкото аз само си дава мяра и форма, свързва се с най-висша и абсолютна обективност, която Шилер схваща като идея, която по тоя начин придобива религиозно съдържание, ала без да бъде само религиозно възприятие или само религиозна повеля.»[11] Такива изказвания — а към тях биха могли да бъдат добавени и много други, и от други автори — в същност превръщат Шилер в съвременен обезпочвен, разочарован от всичко, откъснат от всичко конкретно мистик, едва ли не в екзистенциалистки човекомразец;[12] за такива автори всичко у Шилер е израз на някакви апокалиптични, надсветовни, изначални сили, всичко е свързано с «демоничност», «предопределеност», «обреченост», с някакво ницшеанско презрение към тълпата,[13] към човека. И това се твърди за същия тоя Шилер, който в своето «Писмо на един пътуващ датчанин» (1785) казва за себе си, че премисля всяка човешка институция, която му попадне пред очите, само с оглед на щастието на всички, на цялото общество![14] С право

---

[9] Пак там, S. 69. Двустишието на Шилер е от стихотворението му «Идеалът и животът», 1795 г.

[10] Fritz Martini. Der Expressionismus. Отпечатано в тома: «Deutsche Literatur im XX. Jahrhundert», Heidelberg, 1959, S. 127.

[11] Fritz Martini. Tragödie und Humanität. «Schiller 1955», S. 257.

[12] Например Мартини намира у Шилер «дълбоко песимистично предизвикателство към столетието», «презрение към човека» още в ранните му стихотворения, докато покъсните драми били «паметник на захвърлеността на човека под една страшна необходимост, паметник на оная безкрайна заплаха, на която човек е подхвърлен вътре в себе си и пред съдбата. Вътре в него дебне трагическата предопределеност, над него грози убийствената съдба. . .» (Пак там, S. 261 f.)

[13] Виж пак там, S. 257.

[14] Friedrich Schiller. Brief eines reisenden Dänen. Всички цитати из съчинения на Шилер са по изданието: Friedrich Schiller. Gesammelte Werke. Herausgegeben und eingelei-

Вилхелм Емрих се обявява срещу опитите да се припише и на Шилер онова, «което днес са свикнали да ни предлагат възвестителите на безизходна трагичност и на мазохистични настроения за края на света», и изтъква, че у него «въпросът е за великите интереси на човечеството, а не за индивидуални екзистенциални трагедии»[15].

Ясно е, че един действително научен поглед върху Шилер и неговото творчество може да бъде добит само в борба срещу всякакви антиисторически и антиреалистически концепции. А това означава преди всичко грижливо проучване на фактите, натрупани досега от литературната наука, и то със средствата на една материалистическо-диалектическа методология. Само в борба срещу антиисторическите и антиреалистическите концепции може да бъде разработен цялостен и реален портрет на великия поет, който да отрази както мъките и противоречията на Шилеровото развитие, така и принципната последователност на това развитие в неговите основни линии.

Ала тъкмо тук започват мъчнотиите.

Сравнително по-лесна задача е да се оборят и отхвърлят ония създадени до днес портрети на Шилер, които са в противоречие със самия живец на неговото творческо дело и литературно-естетически търсения и несъзнателно или съзнателно разкривяват и изопачават неговия образ. Историята на тия изопачавания започва още приживе на великия поет, когато почва да се шири пригаждането на неговите фабули към манталитета на немския филистер. Малко по-късно — а в много случаи и едновременно с тях — романтиците пък го намират премного земен, съвременен, тривиален; защото у него не намират своя унес по религиозното и средновековното. Странно е, че по-късно, в периода на реакцията в Европа между 1815 и 1848 г., повечето представители на тенденциозната политическа поезия в Германия също тъй не намират път към Шилер; за тях пък той е премного «идеален». Особен вид придобиват заниманията с Шилеровото творчество след 1848 г., когато стъписалата се пред своята собствена революция немска буржоазия се опитва да изтръгне свободолюбивото сърце на великия поет и да превърне неговите стремежи и надежди в някакви абстрактни и пасивни славословия на свободата «изобщо»; това захаросване на Шилер, ако можете така да се изразим, среща още преди стотина години (главно около Шилеровата годишнина през 1859 г.) енергичен и остроумен отпор от страна на Маркс и Енгелс. Ала в тия години все пак се опазва образът на Шилер като поет на свободата. Уродливи форми получава изопачаването на поета през последните десетилетия на XIX в., когато самодоволната, самонадеяна германска буржоазия от бисмарковско-вилхелмовската ера доста успешно смогва да превърне Шилер в нещо като сбирка от «красиви», «патриотични» цитати и чрез безбройни статии, биографии и театрални постановки да «изтълкува» неговите страстни призиви за свобода на народите и на човека, за народно единство и общочовешко братство като призиви в полза на

---

tet von Alexander Abusch. Berlin, 1959 (по-нататък означено като: «Schiller. Ges. Werke.»). Bd. VIII, S. 108.

[15] Wilhelm Emrich. Schiller und die Antinomien der menschlichen Gesellschaft. «Schiller 1955», S. 239.

прусашкото патриотарско верноподаничество. Така например постановки на «Вилхелм Тел» се превръщат в поредици от умилителни «красиви» картини на родните планини и от кухо-патетични декламации, приканващи — след представлението — към бирено-сантиментални патриотарски излияния в пивницата. Така в кайзеровска, а по-късно и в нацистка Германия Шилер бива канонизиран и, както казва и Щорц, става за школските възпитателни планове по-важен и от Гьоте;[16] Шилер става благонадежден патриот. В нашето столетие всички тия течения продължават — кое повече, кое по-слабо — да нанасят своята мътилка върху заниманията с Шилер, но по-нашироко от тях се леят други, които набеляза ахме по-горе, по-съвременни и по-изискани, по-тясно отговарящи на безизходицата и безпътицата на определени среди.

Всички заблуждения и самозаблуждения по отношение на Шилер са сравнително лесно оборими, когато изследователят се опре на фактите — както на фактите от целокупното окръжение на Шилер, така и на тия от цялото негово мирогледно, естетическо и творческо развитие. Но оборването на това негативно «наследство» (а донякъде и все още наше съвремие) в тълкуването на Шилер е само встъпителен момент към същината на проблемите, свързани с необходимостта да се изгради правдив, исторически верен, художествено-естетически верен образ на великия творец. Колкото и да е необходима полемиката срещу всевъзможните методи и похвати, замъгляващи поета и неговото дело, десеторно по-необходима и десеторно по-мъчна е положителната задача — да се разкрие истинският облик на Шилеровото творчество в цялата му противоречивост и последователност. Преодолявайки както биографичната фактография на позитивизма на XIX в., така и своеволията на естетицистичната интерпретация, преодолявайки и вулгарния историцизъм и социологизаторство, които все още спъват развоя на нашата литературна теория и история, ние ще постигнем и търсения истински, правдив образ на Шилер и неговото дело.

Разбира се, разрешаването на тая задача е улеснено от богатия, натрупан досега фактически материал, особено от XIX в., когато литературната наука все още се стреми да издирва фактите и да почива на тях, колкото и едностранчиво, предимно в биографически аспект, да подбира и систематизира тия факти. В значителна мяра могат да бъдат използувани и редица положения на демократично-хуманистични литературни историци от XIX в. (Гервинус, Хетнер и др.), а и множество отделни верни наблюдения и досещания на отделни представители на критикувани общи концепции.

Ценни указания и начални позиции относно Шилер ще намерим и у Маркс и Енгелс (преписката им около Шилеровите празненства в Германия и Англия през 1859 г., полемиката с Фердинанд Ласал), както и в оскъдната по-нататъшна марксистка литература относно Шилер. Но тия изказвания са все още само предварителни, частични, непълни погледи върху отделни страни на Шилеровото творчество, при това често пъти възникнали в полемика срещу съвсем други литературно-обществени явления, и не бива догматично да се хиперболизират като обща и окончателна оценка

[16] Storz, Der Dichter Friedrich Schiller. S. 9.

изобщо за Шилер. Те трябва да бъдат допълнени, доразвити, в някои случаи и коригирани. В това отношение ние сме още в самото начало, все още в етапа на разчистване на пътя и набелязване на целта; дори това разчистване на пътя понякога наново го заприщва и затлачва, защото не ни осигурява нито срещу преднамерени становища, нито срещу догматично-нетворчески положения. Шилер наистина е костелив орех и за нашата литературна наука. Проблемата за неговото творчество не може да бъде изяснена без търсения и грешки, без спорове и полемики.

Кои са главните въпроси, върху които би трябвало да се съсредоточат усилията във връзка с проучването на Шилер и които от разни страни досягат проблемата за Шилеровия реализъм — без съмнение централната проблема на нашето съвременно шилерознание?

Преди всичко изглежда, че ние все още не отдаваме нужното внимание на ранния мироглед но-творчески период от живота на поета — това ще рече на времето, когато юношата прераства в мислител и поет, времето, когато Шилер изгражда основите на своя мироглед и естетика и създава първите си произведения. Въпросът е не в изолираното проучване на тоя период сам за себе си—в това отношение вече е свършена доста работа, — а в разкриването на неговите връзки и въздействия и по-нататък, през по-сетнешните творчески етапи на поета. Това време на младия и ранния Шилер, дало на света «Разбойници», «Коварство и любов», «Заговорът на Фиеско», но наред с тях и редица принципни, програмни изказвания, продължава решаващо да му въздействува и по-нататък — нещо, което почти винаги се забравя, а нерядко направо се и отрича. Така тъй наречения първи период от творчеството на Шилер се откъсва и дори противопоставя на по-сетнешните години — и то обикновено с цел тия години идеологически и методологически да се представят като преодоляване на първия период, като възход към някакви неземни селения (или у автори марксисти като временен отказ от основни естетически положения на реализма).

А в същност десетината и повече години, прекарани изпърво във Военната академия на херцог Карл Ойген — тая «плантация за роби», както я нарича още тогава поетът Шубарт, — а после в несретни лутания от място на място, са характерни не само с естествено и стихийно утвърдило се свободолюбие и бунтарство на поета (това многократно е изтъквано и доказвано), но и с дълбоко утвърждаване на неговите възгледи за реализъм и активна действеност на изкуството и литературата. Многобройните изказвания на Шилер от тия години по въпроси за предмета и целта на литературата, както и —по-общо — за същината на човешкото познание, за взаимовръзката между дух и материя и пр., не са случайни, а представят цялостен, макар и в редица отношения противоречив мироглед. А той не може — особено при такъв високо нравствен и принципиален характер като Шилер — да бъде съблечен и захвърлен като стара дреха. Той ще остане в съзнанието му, ще въздействува и по-нататък — макар и модифицирано, макар в по-друга терминология — и задачата е да се издирят и докажат линиите на тая последователност, която засвидетелствува у Ши-

лер тъкмо тогава неговият най-близък приятел от това време Кристиян Готфрид Кьорнер.[17]

Още юношата Шилер изтъква — в писмото от 1778 г., което маркира края на дотогавашното приятелство със съученика му Шарфенщайн — правдата, истината като най-съкровена същина на своя живот: на упреците на Шарфенщайн и други съученици, че възхвалата на приятелството в неговите стихотворения била почерпена от други поети, а не сърдечна и преживяна, младият поет отговаря: «Наистина аз имам много да благодаря на Клопщок, но дълбоко в душата ми се е вглъбило и е станало мое съкровено чувство, моя собственост онова, което е правдиво, което може да ме утеши и в смъртта.»[18] Наистина тук тоя стремеж към правдата все още има клопщоковски-религиозен облик, ала той скоро все повече се насочва към истинската правда на живота и света, към правдата с недвусмислена обществена мисия. В прочутата Манхаймска сказка на 24-годишния Шилер (26 юни 1784 г.), отпечатана още на следната година, четем следната възхвала на правдата като съществена задача на един истински театър: «Само тук властелините на света чуват това, което инак никога или рядко чуват — правдата; виждат тук онова, което никога или рядко виждат — човека.»[19] Четивото с предимно религиозна окраска, което поглъща Шилер през юношеските си години (между другото и под въздействие на семейната среда и на редица правоверно-набожни учители) и което дава отражение в първите му юношески поетически опити — още към края на първата година във Военната академия отива на заден план; на мястото на псалмите, Библията, Уц и Клопщок идат Лесинг, бурните поети на течението «Щурм унд дранг», младият Гьоте; по-нататък тая неблагонадеждна и дори забранявана литература обхваща имена като Плутарх, Шекспир, Лесинг, Винкелман, Гьоте, Монтескьо, Русо — особено Русо! — Дидро и други и тъкмо те формират идейните и естетическите позиции на Фридрих Шилер. Между неговите професори в академията от 1776 г. насетне е и Якоб Фридрих Абел, който преподава философия на историята, история на човечеството, психология и естетика; почти връстник на Шилер, Абел става не само негов учител, но и приятел, съредактор на сп. «Виртембергишес реперториум дер литератур» (1782) и за него Шилер и далеч по-късно запазва най-добри чувства.[20] А Абел е убеден застъпник на редица антифеодални идеи на епохата, които го поставят в досег както с плебеизма на Русо, така и с редица материалистически и хуманистични моменти у представители на английското Просвещение (Джон Лок, Дей-

[17] В написаното от Готфрид Кьорнер второ писмо на Рафаел до Юлиус, включено във «Философски писма» на Шилер (1785), четем: «. . . последователността, с която ти постъпваше според убежденията си, и душевната сила, която ти облекчаваше всяка жертва.» Friedrich Schiller. Philosophische Briefe. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 137.

[18] Schiller. Brief an Friedrich Scharffenstein. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 8.

[19] Schiller. Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 103.

[20] В 1794 г., по време на престоя си по родните места в Швабско, Шилер нарочно отива и в Тюбинген, за да посети Абел, в дома на когото и бива настанен. Неговият съученик и спътник при това гостуване Хофен пише: «Най-далечното пътуване, което предприех с Шилер, бе едно пътуване до Тюбинген при нашия стар учител и приятел професор Абел.» Цит. по Schillers Schwabenreise 1793—1794. Bilder, Briefe, Berichte. Stuttgart, 1959, S. 80.

вид Юм, Адам Фергюсон, Антони Шафтсбъри); в реч, произнесена през 1776 г., Абел изтъква като предпоставка за постигане величие на духа борческата натура на човека, страстната привързаност към застъпваните възгледи, твърдата самоувереност в тяхната правота.

Шилер, който отначало е принуден да изучава в академията право, а по-после успява да се премести в специалността медицина, очевидно и като студент, и после като полкови фелдшер не ще да е блестял с някакви особени медицински или по-точно лекарски дарби и интереси; оцелели рецепти от неговата краткотрайна дейност като полкови лекар «не го охарактеризират особено като майстор в изкуството да се предписва» начин на лечение.[21] Неговите медицински интереси са като че ли предимно из областта на психофизиологията, на наблюдаването на психическото състояние на пациента, на взаимоотношенията между телесно и душевно — все области, които имат някакъв философски, гносеологически оттенък и при това са тясно свързани с литературнотеоретичните интереси на съзряващия поет. Всичко това особено ясно личи в темите и разработката на задължителните медицински дисертации на младия Шилер.

Първата представена от Шилер дисертация («Философия на физиологията») бива отхвърлена от професорите и херцога между другото и заради резкия език на автора, и заради критическите му бележки по адрес на тогавашни светила на медицинската наука; опитът на Шилер да я преработи — от нея е запазена само началната част на преработката — очевидно му показва, че исканата преработка би означавала предаване на някои негови позиции. Тогава той предлага нови теми: «За връзката на телесната природа на човека с неговата духовна природа» и «За свободата и нравствеността на човека»; втората от тях — очевидно напълно отговаряща на стремежите на Шилер — явно е прозвучала твърде неблагонадеждно и младият студент получава първата тема, като към нея му добавят и една «чисто медицинска» тема «за разликата между възпалителната и гнилата треска». За нас не може да има съмнение върху разработката на коя от двете теми Шилер е вложил повече старания, в коя от тях е вложил нещо наистина от себе си, още повече че втората от тях не намира никакво одобрение от страна на специалистите медици и не бива препоръчана за приемане и отпечатване.

Какви възгледи развива Шилер в научните си изследвания?

Наистина в запазената начална част от преработката на първата тема Шилер се опитва да намери някакъв «среден» път, да направи някакви концесии на телеологични или по-точно дуалистични възгледи, представяйки света като дело на безкраен разум — но цялото по-нататъшно изложение тръгва по друг път. Той търси обяснението на света по сетивен път, чрез «движение на материята», не чрез някакви абстрактни, нематериални сили. Мъчейки се да намери връзка между «тяло» и «душа», той изгражда теорията за «опосредствуваща сила», като противопоставя тая сила както на абстрактната теологическа «душа», така и на ширещия се тогава сред някои учени (особено в предреволюционна Франция) механистичен материализъм; като придава на тая «опосредствуваща сила» характера на съзнателно вни-

[21] Alexander Mette. Zur Entstehung und Bedeutung von Schillers medizinischen Dissertationen. Einführung zu: Friedrich Schillers medizinisch-philosophische Jugendarbeiten. Mit einer Einführung herausgegeben von Prof. Dr. med. Alexander Mette, Berlin, 1959, S. 5.

мание, съзнателна разумност, Шилер изказва мисли, които и днес звучат съвсем модерно, тъй като са твърде близки до възгледите на И. П. Павлов за «втората сигнална система». Дуалистичната, картезианска форма, в която на места са облечени неговите мисли, не бива да препречва погледа ни към това, че цялата пледоария на младия мислител е насочена към нашата земя, към нашия свят, към реалното щастие на човека тук на земята. Докато за Декарт в мисленето се заключава съвършенството на човешкото съществуване (cogito ergo sum), Шилер приравнява това търсено съвършенство към щастието: «Така че все едно е дали ще кажа: човек съществува, за да бъде щастлив, или: човек съществува, за да бъде съвършен. Той е съвършен само когато е щастлив. Само тогава е щастлив, когато е съвършен.»[22] Просветителско-хуманистичните мечтания за «съвършенство» на човека са сведени до необходимостта да се осигури неговото действително щастие.

Тия мисли звучат по-убедително и по-аргументирано във втората дипломна работа, чиито материалистически тежнения личат още от самото й заглавие — «За връзката на животинската природа на човека с неговата духовна природа». С нея Шилер си поставя преди всичко задачата «да постави в по-ясна светлина забележителния принос на тялото към действията на душата, голямото и реално влияние на животинската сетивна система върху духовното»[23].

Очевидно мисълта за тая връзка неизменно е занимавала Шилер в академията. Когато в 1780 г. получава задачата да опише хода на болестта на свой състудент, заболял от тежка душевна депресия, Шилер насочва вниманието си към взаимодействието между психични и физиологични моменти, като при това не се задоволява само с емпирични наблюдения, но стига и до обобщаващи закономерности, които малко по-късно ще съставят основата на неговата втора дипломна работа; в доклада му от 26 юни 1780 г. се казва: «Последваха нередности в храносмилането, отпадналост и главоболие и те, бидейки сами последица от едно разстроено душевно състояние, от своя страна наново влошиха това състояние.» Тая мисъл става основа на втората философска дипломна работа. Естествено много неща в тая работа не са, а и не са могли да бъдат самостоятелни научни открития и постижения на двадесет и едногодишния младеж; те отразяват мисли, почерпени от съчинения на именити мъже на Просвещението, от лекции на професор Абел, от възгледи на видни тогавашни медици (Бурхафе, Халер, Хофман, Кулен и др.), които отдават важно значение на въздействието на нервната система върху целия организъм.[24] Но не може да има съмнение, че младият Шилер възприема тия мисли, излага ги като свое собствено убеждение — още повече че на места ги и модифицира, критикува ги, внася свои съображения. Шилер убедено се отделя от застъпваната особено от религиозно-пиетистични среди анимистична теория, според която някаква нематериална душевна субстанция определя жизнените прояви на човека; може би още по-рязко реагира той срещу механистичния материализъм,

---

[22] Schiller. Philosophie der Physiologie. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 26.

[23] Schiller. Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, § 1. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 45.

[24] Виж повече по това у Mette, пос. съч., S. 11 f.

като дори «понякога е свръхчувствителен и нетолерантен спрямо механистични тълкувания»[25]. Защо и в какво младият Шилер критикува френските материалисти? Очевидно за това, че те превръщат човека в някаква механически действуваща машина (Ламетри), за техния механицизъм, за това, че те се стремят да сведат душата, сърцето, любовта до проста проява на материята и с това да отрекат тяхната специфичност. В мъчително търсене на истината той се запитва: «Или самият дух трябва да е материя? Значи мисленето би било движение. Безсмъртието би било мираж. Духът би трябвало да се заличи. Това мнение, нарочно измислено, за да свали на земята възвишеността на духа. . .» Но като отрича по тоя начин опитите духът да бъде приравнен към някакво механично-материално движение, Шилер иронизира и субективно-идеалистическото отричане на реалността на света и на реалния свят като праизвор на духа: «Или цялата наша представа за света е някаква тъкан, изтъкана единствено от нашето собствено аз? И ние се заблуждаваме, бълнуваме, когато вярваме, че възприемаме своите идеи и възприятия отвън? Ние сме независими от света, той е независим от нас.»[26] И сред тая дилема между еднакво неприемливите за него механистичен материализъм и субективен идеализъм Шилер се мъчи да налучка някаква диалектическа връзка между дух и материя, някакво реално разрешение — и постулира като такава връзка, «опосредствуваща сила» («Mittelkraft»), без посредството на която «никаква представа не може да дойде в душата»[27]; тая сила той съсредоточава в нервите и, още по-ясно, в сетивните органи на човека — и с това застава по същество на действително материалистически, сензуалистки позиции: чрез сетивните органи «външният свят отразява своя образ в душата. . . Представата не е нищо друго освен такава промяна на душата, която е равнозначна на промяната на света. . .»[28] И материалистическите възгледи на Франц Моор които Шилер съвсем явно осъжда, представляват само модното парадиране на придворно-феодални среди с някакъв разкривен, цинично-хищнически, вулгарен материализъм. И с него Шилер не може да има нищо общо.

Наистина като почти всички хора на своето време идеалист по отношение на силите и възможностите на човека да овладее със силата на своя разум природата (а по-нататък в значителна степен идеалист и по отношение на силите и възможностите за промяна на обществото), Шилер все пак отбелязва, че «дейността на човешката душа — по силата на необходимост, която аз още не познавам, и по начин, който още не проумявам — е свързана с дейността на материята»[29]. При това той не остава в кръга само на тия общи гносеологически въпроси, а стига и до още по-недвусмислени изводи от обсега на обществения живот. Връзката между тяло и душа е за него като преход към тъй наречените от него «фундаментални закони», по силата на които «дейностите на тялото отговарят на дейностите на духа», а оттук и изводът, че «състояние на най-голяма душевна наслада е тъкмо

[25] Mette, пак там, S. 19.
[26] Schiller, Philosophie der Physiologie, § 2. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 27.
[27] Schiller, пак там, § 4. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 30.
[28] Schiller, пак там, § 8. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 33.
[29] Schiller. Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, § 1. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 45.

състоянието на най-голямо телесно благосъстояние»[30]. На друго място четем — и трябва да ни бъде ясен общественият намек в тия думи, — че «със свободната дейност на органите трябва да се свързва и свободен ток на възприятията и идеите, а с разрухата на същите — разруха и на мисленето и възприятието»[31].

Александър Мете смята, че като говори за единство на тяло и душа, Шилер с това още не е преодолял дуализма, не е станал монист;[32] още по-странна позиция заема в това отношение Шорц, който твърди, че в дисертацията си Шилер «противопоставя животинската и духовната природа на човека една на друга»[33]. Но дали наистина е така?

Мисълта за единство между тяло и душа, а оттук и за необходимостта от осъществяване на такова състояние, при което щастието на тялото ще осигурява щастие на душата, а щастието на цялото общество ще бъде немислимо без щастието на всеки отделен негов член — тая мисъл занимава Шилер още в ранните му писания в академията, занимава го и късно след напускането ѝ. Ние я намираме в произнесеното от него слово на 10 януари 1780 г. «Добродетелта, разгледана в нейните последици», където той говори за човешки закон, според който «именно съвършенството на цялото е най-тясно свързано с щастието на отделното същество. По силата на тоя закон винаги ще ни наслаждава онова, което прави цялото по-съвършено, и ще ни наскърбява онова, което прави цялото по-несъвършено. И така оная обща последица на добродетелта, да означава щастие на цялото, води към втора и по-дълбока последица — щастието на отделното същество, което постъпва добродетелно.»[34] В съгласие с това е възпоминанието на тогавашния негов приятел Шарфенщайн, че Шилер при всеки възможен случай е напомнял, че добродетелта невинаги трябва да се приема in abstracto, а in concreto и че за да се защити правото срещу един непоправим тиранин, може дори да се позабравят точните правила на нравствеността! По-късно, в предговора към своята „История на откъсването на обединена Нидерландия от испанското владичество», той наново изтъква правото на народа с насилие да смъква своите тиранични владетели. Такива обществени изводи от развитите в дисертациите мисли Шилер многократно прави и по-късно на много места — между другото например и в написаното цели петнадесетина години по-късно, т. е. през тъй наричания «кантиански», през тъй наричания l'art pour l'art период на поета,[35] съвсем неидеалистически-кантианско двустишие «Достойнството на човека»:

Моля ви, стига за туй! Дайте му да яде, да живей:
щом голотата му скрийте, достойнството ще дойде само.

---

[30] Schiller, пак там, § 25. Ges Werke, Bd. VIII, S. 76.

[31] Schiller, пак там, § 18. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 66.

[32] Mette, пос. съч., S 30 ff. Впрочем и Мете признава, че «в съчиненията си, създадени през последните години на следването си, Шилер е проявил дълбок усет и тясно запознанство с обсега на материалния жизнен опит, познания и становища, с които спонтанно и значително изпъква изсред мисловния свят на идеалистите и на механистичните материалисти измежду своите сънародници» (S. 31). Но дали само спонтанно или по дълбоко убеждение?

[33] Storz. Schillers Dichtertum. A. a. O., S. 126.

[34] Schiller. Die Tugend in ihren Folgen betrachtet. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 19.

[35] Storz. Schillers Dichtertum. «Човекът не може да не долови в късното творчество на поета склонността към l'art pour l'art» (S. 135).

Че това не е случайно, моментно настроение, а израз на дълбоко убеждение — тови личи и от варирането на тая мисъл и на други места от писания пак от тоя «l'art pour l'art период». Така например в едно от писмата на Шилер до херцог Аугустенбург — тия писма малко по-късно стават основа на прочутите Шилерови «Писма за естетическото възпитание» — авторът има напълно ясен поглед върху действителното съотношение между материалния и духовния свят на човека; той констатира, «че най-потиснатите народи са и най-ограничени; затова просветното дело в една нация трябва да започне с подобряване на нейното физическо състояние. Духът трябва най-напред да бъде разпрегнат от игото на необходимостта, преди да може да бъде отведен към свобода на разума. . . Човек представлява още твърде малко нещо, когато живее на топло и яде сито — но той трябва да живее на топло и да има сито да яде, за да може да се раздвижи по-добрият дял на неговата природа.»[36] Тая ярко материалистическа постановка на обществени и културни проблеми от времето на най-интензивните занимания на Шилер с Кант отричане и преодоляване на ранните му възгледи ли е, или тяхно последователно развитие? Естетицизъм, бягство от истинските проблеми на живота и културата ли проповядва Шилер, когато пак в същото писмо изтъква, че «пътят към теоретическата култура трябва да бъде отворен от практическата?»[37]

Трябва ясно и дебело да се подчертае, че на тая основа се утвърждават литературно-естетическите възгледи на младия Шилер. Както неговите схващания за взаимодействието между душа и тяло прехвърлят мостове към аналогични мисли не само на видни физиолози на XVIII в., но и на Лесинг, Лихтенберг и други, тъй и неговите литературно-естетически възгледи продължават теорията на немския класически реализъм, както я намираме у Лесинг. Още в предговора си към първото издание на «Разбойници» Шилер защищава своеобразния реалистичен показ на образите в своята първа трагедия с изискването художникът да дава «копие на действителния свят, а не идеални афектации, не компендиални хора»[38]. Почти по същото време в манхаймската си сказка «Театърът като нравствена институция» нашироко излага свои принципиални, решаващи убеждения. Тук той изцяло застава на централната позиция на Лесинговата театрално-драматургична естетика и също като него изисква такъв театър, в който зрителят (т. е. прогресивният бюргерски зрител, чиито интереси застъпват и двамата) да може да се идентифицира с положителния герой на сцената, да желае в аналогични ситуации да постъпва също като него. Тая ярка социално-политическа позиция, за пръв път поставена и защитена така решително от Лесинг, все още не е нашироко изтъкната като възлова, определяща идея на Лесинговата естетика — а това е идея, несъмнено възприета и от Шилер.[39] Защото и той изисква такива драматически герои, в

[36] Schiller. An den Herzog von Augustenburg, Brief vom 11.11.1793, «Schillers Schwabenreise», S. 58.

[37] Пак там, S. 66.

[38] Schiller. Vorrede zur ersten Ausgabe der «Räuber». Ges. Werke, Bd. II, S. 7.

[39] Опит за начална разработка на тая решаваща страна на Лесинговата естетика съдържа моята студия «Борбата на Лесинг за реалистичен театър и драма», отпечатана като встъпление към : «Готхолд Ефраим Лесинг. Хамбургска драматургия. Превод, встъпителна студия. . . и обяснителни бележки от Любомир Огнянов, София, 1958.» Виж особено стр. 54—58.

които ние, зрителите, да можем да открием себе си. Когато авторът на една драма успее да постигне това социално, антифеодално и изобщо антиреакционно изискване, което по същество е и изискване за съвременност на литературата, тогава, продължава Шилер, като говори вече от името на своите зрители, «ние провеждаме с е б е с и през нови положения и пътища, извеждаме с е б е с и на други простори, виждаме с е б е си под други оцветявания, страдаме з а с е б е с и под други тела. . . Неоспоримо вярно е, че ние би трябвало да бъдем приятели на своите герои, ако искаме да треперим, да се вълнуваме, да плачем и да изпадаме в отчаяние чрез тях. . .» — и възприемайки по тоя начин Лесинговото социално-оцветено тълкуване на Аристотеловите понятия страх—състрадание—катарзис, Шилер продължава, като изтъква необходимостта от единение между героя на сцената и неговия автор и зрител: «Ние поетите най-много трогваме и вълнуваме и възпламеняваме, когато сами сме изпитали страх и състрадание за своя герой. . .»[40] А това е писано по времето, когато Шилер уж се отърсвал от младежките си «увлечения» — в Бауербах, по време на работата върху «Дон Карлос», «моя Карлос», както пише Шилер в същото писмо. Две години по-късно в своето «Писмо на един пътуващ данчанин» (отпечатано в 1785 г.) Шилер наново се връща към изтъкнатата по-горе мисъл за благоденствието на всички като предпоставка на всички човешки дела: «Просто нещастие е за мен, че си мисля за всяка институция, която ми попадне пред очи, с оглед на щастието на цялото, и колко много величия стават в това огледало тъй дребни, колко много блясъци угасват!»[41] Това не са рецидиви от предишни и вече преодолявани позиции, защото тия мисли продължават като червена нишка и по-нататък в литературно-естетическите изказвания на Шилер. Неговата школа у Лесинг по отношение на възловите точки на драматургичната естетика, свързана с материалистическите моменти от ранните му писания, остава и занапред в основата на неговата мисъл, макар и често под по-други одеяния, с по-друга терминология. Така във «Философски писма» от 1786 г. Шилер наново развива мисълта си, че щастието на цялото (общество) се състои в щастието на всички добродетелно постъпващи негови членове: «Съвършенството привлича всички духове. Всички — тук има заблуждения, но нито едно-едничко изключение, — всички се стремят към състоянието на най-върховна свободна изява на своите сили, всички притежават общия за тях нагон да разширяват своята дейност, да привличат всичко към себе си, да го събират у себе си, да усвояват всичко, което опознаят за добро, за отлично, за прекрасно. . . В момента, в който ние мислим за тях, ние ставаме притежатели на дадена добродетел, начинатели на дадено действие, откриватели на дадена истина, притежатели на дадено щастие. . .» И малко по-нататък също както у Лесинг: «Когато ние например се възхищаваме от някоя постъпка на великодушие, на смелост, на мъдрост — не се ли оживява в нашето сърце някакво скрито съзнание, че бихме били способни и ние да извършим същото?»[42] И пак

---

[40] Schiller. Brief an H. Reinwald aus Bauerbach, 14. 4. 1783. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 94 f.

[41] Schiller. Brief eines reisenden Dänen. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 108.

[42] Schiller. Philosophische Briefe. Theosophie des Julius. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 124.

изцяло на Лесингова позиция стои искането на Шилер да докаже, «че ние възприемаме своето собствено състояние, когато възприемаме чуждо такова, че съвършенството тутакси става наше, щом събудим у себе си представа за него, че нашето харесване на правда, красота, добродетел в края на краищата се разтваря в съзнанието на собствено облагородяване, собствено обогатяване. . .»[43]

Активната обществена роля на литературата за младия Шилер не подлежи на съмнение. С патоса на своите герои той възвестява в 1784 г., в забележителната си програмна театрална реч: «Когато справедливостта за злато ослепява и разгулничи като наемница на пороците, когато безчинството на властниците се подиграва с нейното безсилие,и страх от някои хора свързва ръцете на властта—театърът поема меча и везните и извлича пороците пред един страшен съдийски престол.»[44] Но още тук Шилер не очаква от театъра и изобщо от изкуството изправянето на «пороците», облагородяването на действителността. Нека припомним пак споменатите по-горе изказвания за това, че физическият свят е основа на духовния и че достойнството на човека ще дойде само едва след като той получи възможност да се храни, да бъде на топло, да скрие голотата си, едва след като бъдат задоволени неговите елементарни материални нужди. Шилер изтъква, че никакви пиеси, никакви техни герои няма да поправят критикувани в тях и чрез тях пороци, няма да облагородят безчинствуващи властници, също както той сам няма да направи пътищата много по-сигурни с това, че е описал историята на Карл Моор. И все пак театърът упражнява огромно въздействие, защото ни запознава със състоянието на света, «той смъква разкрасената маска от лицето на лицемерника и разкрива мрежите, с които са ни оплитали хитростта и коварството, измъква измамата и лъжата от техните криви лабиринти и показва на бял свят техния страшен лик.»[45] Това е пак връзка с позицията на Лесинг, защото наново ориентира театъра към интересите на оня зрител, който ненавижда ненавистните за Шилер представители на хитростта и коварството, измамата и лъжата и когото трябва да възпитава театърът. Шилер очаква от театъра не и з о б щ о поправяне на всички, включително и на престъпниците, на самозабравилите се властници, а възпитателно въздействие върху «добродетелния» — по тогавашната терминология — човек, а по същество това означава: възпитателно въздействие върху новия, бюргерския човек, върху човека с хуманистично-напредничави стремежи.

Прогресивното шилерознание неведнаж е изтъквало тоя облик на Шилеровите схващания от «първия период» на неговото творчество. Ала задачата очевидно трябва да се постави много по-нашироко и по-цялостно, а това ще рече — и по-смело. Ние все още недооценяваме определящото значение на тия начални схващания за ц е л и я идеен и естетически свят на поета през ц е л и я негов творчески живот.

За досегашното шилерознание ранният период в творчеството на Шилер е все период на временни, младежки увлечения или на случайни, не-

[43] Пак там, Bd. VIII, S. 125.
[44] S c h i l l e r. Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 98.
[45] Пак там, S. 102.

установени възгледи, след които настъпвал «класическият» период, свързван винаги със заниманията на Шилер с Кант и по-специално с неговия възглед, че красивото се харесва без каквато и да било заинтересованост от страна на наблюдаващия. Тоя период принципно се откъсва от предходния, противопоставя му се в идейно-естетическо отношение. Опирайки се на някои твърде произволно интерпретирани изказвания на Шилер, някои автори твърдят, че Шилер възприел идеите на Кант за априоризъм на чувството, на сетивното възприятие (а с това и кантовското разкъсване на форма и съдържание) и се различавал от Кант само по второстепенни въпроси, най-многото по това, че към императивното кантовско третиране на красотата само като символ на една аскетична нравственост добавял и защита на сетивното, на «грацията», на естетическото. Така Шилер се оказва застъпник на тезата на пълна независимост на творчеството от живота, за чиста автономност на изкуството. Ако младият Шилер — както посочихме по-горе — не противопоставя реалния свят и живот на света на духа и изкуството, сега за него — както за Кант — светът на свободата стоял над света на природата и го определял, и не природата, светът, животът, а само творческият субект бил извор на красотата и неин носител.

Заслуга на досегашното марксическо шилерознание е, че то в противовес на тая теория за зареян в някакви надзвездни висини Шилер изтъква и подчертава противоречията, сред които се развиват неговите възгледи през последното десетилетие на XVIII в., и пропукването на новите, субективно-идеалистически наслойки под напора на отделни, «стихийни» реалистически прозрения. С право Йоханес Р. Бехер отбелязва, че «би се накърнило величието на тоя мъж, ако вземем да обрисуваме неговия образ 'чист', безконфликтен. . .»[46]

Ала тъкмо тук, изглежда, се крие голямата, още неразрешена задача. Тъкмо тук, изглежда, се крие опасното, невярно още непреодоляно въздействие на традиционното шилерознание. Несъмнено ние енергично изтъкваме б о р б а т а на Шилер «против неговото собствено бягство от земната реалност в някакво царство на естетическа илюзия» (Ал. Абуш[47]) — но самото това привидно б я г с т в о, тъй нареченият «втори период», почти винаги се приема като факт, който комай не подлежи на съмнение. Шилер бива изцяло квалифициран като «идеалист», говори се като за нещо несъмнено за негово «бягство в царството на естетическата илюзия»[48]; друг автор пише, че той «в началото на 90-те години заменя популярната философия на Волф с философията на Кантовия критицизъм»[49] и говори за «идеалистическата философия и естетика на Фридрих Шилер», при все че я ограничава за определена фаза в неговото развитие.[50] У нас К. Гълъбов

---

[46] J o h a n n e s R. B e c h e r. Denn er ist unser — Friedrich Schiller, der Dichter der Freiheit. Rede in Weimar, 9.5.1955. Berlin, 1955, S. 8.

[47] A l e x a n d e r A b u s c h. Schiller. Berlin, 1955, S. 9.

[48] Г е р х а р д Б р е н д л е р в послеслов към препечатаната в Йена в 1959 г. академическа встъпителна реч на Шилер от 1789 г. (S c h i l l e r. Akademische Antrittsrede 1789), S. 34.

[49] H a n s M a y e r. Das Ideal und das Leben, «Schiller 1955», S. 177.

[50] H a n s M a y e r. Schiller und die Nation. Berlin, 1953, S. 43. На друго място в същото съчинение Майер противопоставя като типични позиции «реалистичния светоглед на Гьоте и идеалистическия на Шилер» (S. 45). И в по-нови свои работи Майер разглежда Шилер като

също говори за Кантовата философия, «при която той избягва»[51]. Несъмнените противоречия при тоя преход на Шилер (в началото на 90-те години) на видоизменени позиции често сякаш добиват облика на безсилна и само на места налагаща се съпротива на някои остатъци от старите възгледи срещу нови идеи, които били овладели поета мислител. А това значи, че тъй или инак се отваря вратата за промъкване на тезата за Шилер през това десетилетие като кантианец, като застъпник на «чиста красота»; или пък на прословутата теза за противоречие между мироглед и метод, която механически «разрешава» всички затруднения.

Разбира се, в естетическите писания на Шилер могат да се намерят цитати в подкрепа на «чистата красота» или пък податливи на такава интерпретация места, в които се говори «по кантовски» за естетическа илюзия, несвързана с никаква заинтересованост от страна на поета и неговия читател. Но по същото време и в същите съчинения намираме и множество мисли, които доказват тъкмо противоположната теза, тезата за Шилер като застъпник на свързано с живота, служещо на живота изкуство. По същото време, когато във връзка със стихотворението си «Идеалът и животът» Шилер говори за чиста илюзия, за незаинтересована илюзия, той пише стихотворението «Метафизикът», което гласи:

«Светът лежи тъй ниско там под мен,
едва съзирам там да пъплят хора!
С изкуството си, от всичките най-горно,
до шатъра небесен чак съм извишен!» —

провиква се от покрива на шир и длъж
тоз, дето там нарежда керемиди;
от стаята си — малкият велик мъж
Ханс Метафизикус. Но ти кажи, да видим:

таз кула, ти отдето гледаш горделиво —
тя от какво е? На какво почива?
Ти как се качи там? От билото ѝ голо
не гледаш ли пак в низината долу?

Какво би се оказало в края на краищата от едно механическо съпоставяне на такива диаметрално противоположни изказвания, датиращи от почти едно и също време? Би се оказало, че в едно и също време, в едни и същи съчинения Шилер е писал право противоположни неща — и ярка защита на обществената мисия и реалистичния метод на изкуството и литературата, и също тъй ярка защита на откъсването от действителността и на забягването в някакво царство на «чистата илюзия», в проповед на «чисто изкуство»? Известният изследовател на Хьолдерлин Фридрих Байснер с право отбелязва, че «би било лесно на всеки пропагандан цитат от Шилеровите съчинения да се противопостави някое ограничаващо, модифициращо, дори отменящо го изказване»[52] —

кантианец изобщо. Така например в книгата си «Bertolt Brecht und die Tradition» (Pfullingen, 1961) той пише, че в лицето на Шилер Брехт «навярно е ненавиждал преди всичко кантианеца» (S. 61) и че «не е нужно човек да бъде кантианец, но трябва да е чел Кант, за да разбере големите трагедии на Шилер така, както сам той е искал те да бъдат разбирани» (S. 67).

[51] Константин Гълъбов. Шилер. От барок и рококо към реализъм и класицизъм в литературата, София, 1959, стр. 163.

[52] Friedrich Beißner. Schillers dichterische Gestalt. «Schiller 1955». S. 142.

БЪЛГАРСКА ЖЕЛЕЗНИЦА БИБЛИОТЕКА

но и Байснер не стига до правдив и верен извод от тая вярна констатация. Наистина на много и много места у Шилер диаметрално противоположни изказвания мирно — или враждебно? — съжителствуват едно с друго. Но това вече не са противоречия в развоя на един художник, това би било, направо казано, пълен хаос, пълна безпътица. Как е възможно именно Шилер, един от най-мислещите творци в световната литература, да стигне едва ли не до положението на невменяем и едва ли не на един дъх да твърди взаимно отричащи се неща? Очевидно в цялата тая история има нещо нередно, недопроумяно, недоразкрито.

Преди всичко изглежда необходимо да се проследи по-цялостно и по-последователно о б щ и я т развой на идейно-естетическите възгледи на Шилер. А това значи преди всичко да се издири и изтъкне по-определено дълбокото, решаващо мирогледно значение на неговия ранен мисловен и творчески период. Тая основа на мирогледните и естетическите позиции на Шилер, отразена в неговите ранни писàния, все още не е достатъчно използувана като о с н о в а за проучване на целия творчески мироглед на поета. А тя продължава да въздействува и по-нататък, да въздействува през целия живот на Шилер. Именно от тая основа той и по-нататък защищава принципите за активна намеса на изкуството в живота,[53] принципите на реализма — колкото и да вижда тая намеса в по-друг аспект, колкото и да я изразява с по-друга философско-естетическа терминология.

Тая защита е защита в борба, тя носи всички белези на едно противоречиво време, в което е роден да живее и твори великият поет и което внася и под неговото перо своите противоречия. Но тя е налице. Тия противоречия отбелязва и Йоханес Р. Бехер, когато говори за това, «каква упорита борба е водил Шилер против абстрактизирането и идеализирането и как непрестанно се е стремял да премине от 'областта на абстрактното' в тая на конкретното»[54] — но и тук предпоставката е, че той, така да се каже, е в плен на абстрактното и се мъчи да се изтръгне от него. Още по-недвусмислено личи това на друго място, където Бехер казва, че «в своето мъченичество Шилер се поддал на изкушението да забегне в някакво откъснато от действителността, идеално царство на красивото и, както отбелязва Енгелс, да замени плоската мизерност с наперената»[55].

Несъмнено развоят на Шилеровите естетически възгледи — особено през периода на заниманията му с Кант — е твърде сложен и противоречив. Но ние като че ли често пъти сме склонни да свръхусложняваме тия противоречия, вместо да ратуваме за постигане на яснота. Подчертавам: не за някаква яснота, която на нас би ни се искало да вложим, да «интерпретираме» у Шилер, а, тъй да се каже, за иманентната яснота и последователност в неговото развитие, която може да бъде разкрита само чрез проуч-

---

[53] Докато мнозина — например и F. Beißner, пос. съч., S. 142 — са склонни да отричат всякакви национални и обществено-политически подбуди у Шилер, сам Шилер например в 1792 г. в писмо до издателя си Георг Йоахим Гьошен, като говори за необходимостта да се напише към неговата (на Шилер) «История на Тридесетгодишната война» и една «История на Реформацията», изрично подчертава значението на едно такова начинание като «голяма, политически важна задача» (писмо до Гьошен от 14 X.1792 г.).

[54] J o h a n n e s R. B e c h e r. Denn er ist unser. S. 18.

[55] Пак там, S. 23.

ване на неговото време и съчинения. Трябва да се отбележи, че — както показа Шилеровската конференция във Ваймар през 1959 г. — нашето шилерознание вече започва да се занимава с проблемата за последователността в идейно-естетическото развитие на Шилер. При все че някои от тия първи стъпки са още несмели и спъвани от някак наложилата се конвенционална идея за свръхкомплициран, свръхпротиворечив път на Шилер, за остри поврати и превърти в неговите възгледи и отношение към действителността,[56] все пак насоката за разкриване на един последователен, макар и чепат, цялостен развой на поета е набелязана и обещава интересни открития.

Възлова точка тук несъмнено трябва да бъде внимателното разглеждане на най-«опасните» и на глед най-противоречивите изказвания на Шилер от 90-те години, на оная кошница от костеливи орехи, които обикновено или предпазливо се заобикалят, тъй да се каже, на пръсти, защото биха могли да изпочупят зъбите на изследователя — или пък се обявяват изцяло за неразтрошими, безплодни, кантиански. В десетки досегашни литературни истории, в стотици малки и големи биографии и статии тоя интересен период от Шилеровия живот и дело се превъзнася или снизходително критикува — съобразно с позициите на автора — като някакъв възход от грубото всекидневие към «чистата идея» и «чистото изкуство», респективно като отстъпление от реализъм към теория на абстрактен естетицизъм. Стотици съчинения от тоя род внушават на читателя,че през тия години Шилер изоставил ярката политическа тенденциозност на първите си творби и убеждения и се зареял в «класическа хармония», в някакво «царство на абсолютна красота».

Ученичеството на Шилер у Кант, когото той — по свидетелството на познайници — възхвалява като всеобхватен дух, от когото човек много нещо може да научи,[57] все пък не е школско, сляпо и безкритично. Шилер не се занимава с Кантовата философия заради самата нея, а търси у един умен мислител моменти, които биха обогатили неговите собствени мирогледни позиции. При това тия негови търсения не са общофилософски, а ориентирани преди всичко към проблеми на естетиката, на поетическото творчество. И за заниманията на Шилер с Кант важи това, което той в писмото си до Кьорнер от 15 април 1788 г. казва общо за тоя род свои занимания: «От философски съчинения (малкото, които съм чел) аз винаги съм вземал само това, което може поетически да се почувствува и разработи.»

Затова той, възприемайки от Кант като ново потвърждение на свои убеждения идеята за високата нравствена мисия и отговорност на човека и

---

[56] Например Ханс Майер намира, че през времето между създаването на «Дон Карлос» и «Валенщайн» «Шилеровият възглед за изкуството решително се е променил. . . променено схващане на действителността...» (H a n s M a y e r. Das Ideal und das Leben. A. a. O., S. 171), но когато говори за стихотворенията на Шилер, в частност за «несъмнено особено силно кантианското стихотворение» «Идеалът и животът», Майер правилно подчертава, че «не кантианизмът е решаващ тук, а основният шилеровски стил, който остава общ за всички тях. . .» (пак там, S. 165).

[57] По бележки на хайлбронския сенатор Шюблер за разговорите му с Шилер («Schillers Schwabenreise», S. 19 f.). Виж и в писмото на Шилер до Кьорнер от 3.III. 1791 г., където той се възхищава от «светлото, умно съдържание» на Кантовите съчинения, а и на други места.

художника («категоричния императив»), освобождава тая идея от нейната кантовска абстрактна, абсолютна аскетичност и я свързва със земното, сетивното, красивото. Шилер свързва сетивния свят с нравствения принцип, грацията с достойнството, материала с формата — и с това значително се отклонява от Кантовия идеализъм и го надмогва. Докато у Кант няма мост между сетивното и нравственото, между действителността и желаното — у Шилер красотата, естетиката поема тая функция. Нравствено-интелектуалната независимост на човека от природните нагони и повеления, човешката му мисия да надвиши диктуваното от голата природа се осъществява и у Шилер чрез изпълнение на нравствен дълг — но не в логично-интелектуален смисъл, както у Кант, а «в състояние на афект», т.е. в емоционален аспект, чрез силите на сърцето; оттук и естетическият облик на тоя нравствен дълг у Шилер, неговото изтъкване на решаващата сила на естетиката и красотата (като прояви на сетивно-нравственото) за изкуството и изобщо за човека. В тия възгледи — като оставим настрана абстрактната терминология — няма нищо, което да противоречи на принципите на реализма. Шилер свързва правдивото и доброто с красивото — мисъл, която намираме не само у древните гърци, но и у съвременни поети мислители, стоящи на недвусмислени реалистични позиции, например Йоханес Р. Бехер.[58] При това трябва да се отбележи, че за Шилер понятието «красота» не е равнозначно на само външно красивото, а предполага и вътрешна красота, нравствена сила и увереност на човека, пълно убеждение в правотата на неговите идеи и дела, а това никак не прилича на тезата за «изкуство заради самото изкуство» у него.

Напротив, тъкмо през тия години той води най-тежката си борба за проумяване и някакво положително разрешение на противоречивата «груба действителност» и въпреки някои нови, идеалистически наслойки, общо взето, устоява в тая борба и остава верен на главните принципи на реализма. Това са години на мъчителен размисъл върху проблематиката на времето, години на търсене на някакъв конкретен път и реални перспективи, на отстъпване от едни позиции и заемане други, ала все на една обтранителна линия. И Шилер, общо взето, успява да запази последователността и единството на своите възгледи.

Но как ще извършим ние фокуса да съгласуваме тая теза за последователна защита на основните принципи на реализма от страна на Шилер с неговите тъй наречени идеалистически, кантиански, дори антиреалистични писания? Работата е там, че не ни е нужен никакъв фокус, тъй като и в тия си писания той продължава и задълбочава борбата си за основните позиции на реализма, макар и на места с фразеология и терминология, които днес изглеждат антиреалистични и дори формалистични.

---

[58] Бехер изтъква красотата като «най-благороден образ на правдата» («Macht der Poesie», Berlin, 1955, § 11) и многократно се спира в литературно-естетическите си работи на тоя въпрос. Виж подробно по това в моята студия «Поезията е присъща на живота. Принос към проучване на литературно-естетическите възгледи на Йоханес Р. Бехер.», Годишник на Софийския университет, Филологически факултет, том IV, I, особено в главата «Красота и правда», стр. 101 сл.

Унгарският учен Г. Вайда правилно посочва,[59] че съвпадането по време на Шилеровите трагедии и комедиите на Бомарше е твърде характерно указание за облика на предреволюционната ситуация в Германия и Франция. И в единия,и в другия случай ненавист срещу прогнилия абсолютизъм, и в единия, и в другия слуай надежди за някакъв хуманистичен свят на бъдещето. Но докато във Франция силата,на която е отредено да сгромоляса абсолютизма, е така уверена в себе си и в победата, че може да се присмива. на врага — в Германия положението е съвсем друго. Немското бюргерство също тъй страда в оковите на феодалния строй, почти също тъй негодува — но е твърде слабо и разпокъсано и не може да се надява, че ще смогне да събори множеството карлойгеновци. Какъв народ, или по-точно, какво бюргерство намира Шилер? Предимно люде като оня славен немски бюргер от «Фауст», който кротко си пие чашката и невъзмутимо и дори някак самодоволно слуша вести за това, как народите там някъде далеч в Турция си цепят главите — уверен, че в неговото градче и държавица всичко ще си остане по старому.[60] Шилер многократно се сблъсква с жалките креатури на своето «мастилено столетие» и това неведнаж го довежда до хамлетовско отчаяние, както например във «Философски писма» от 1786 г., където четем: «. . . колко ограничен е човек! Колко далеч отстоят неговите желания от тяхното изпълнение!. . . Науката е факла в затвор.»[61] «Има положения, в които е страшно да се отчае човек и от правдата и добродетелта», четем на друго място.[62] Но тия моменти на отчаяние от заобикалящата го действителност никога не са могли да подавят волята му за борба с нея. Напротив, като констатира с горчивина в 1798 г., че «няма нищо по-сурово от вкуса на сегашната германска публика», той твърдо и убедено продължава: «и сериозният план на моя живот е в това, да работя за променянето на тоя жалък вкус, а не да вземам своите модели от него.»[63] Имайки пред очи все това свое жалко окръжение и неговите долнопробни интереси и вкусове, той три години по-късно пише на Гьоте, че «произведението винаги ще остава в известна опозиция със своята епоха»[64]. Затова основната тема на Шилер е трябвало да звучи трагично и да отрази осамотението, изолираността на оня, който дръзне да се възбунтува срещу безскрупулната тирания и филистерското верноподаничество на тоя «кастратски век» — все едно дали тоя бунтар се казва Карл Моор, Милер, Верина или Поза.Характерна е тук реалистичната безкомпромисност на Шилер. Въпреки еснафски благоприличните желания както на театрите, така и на кротката им публика всичко на сцената да завършва благополучно, въпреки обезобразяването на редица негови (и Шекспирови и на други автори) финали, на които е бил придаван щастлив завършък («и на края те се оженили») — Шилер неизменно следва своя реалистичен

[59] Изказване върху жанровите проблеми в Шилеровите драми на Научната конференция върху творчеството на Шилер, Ваймар 6—9 ноември 1959 г. Виж «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte», Schiller-Sonderheft 1959, S. 39.

[60] Гьоте, Фауст, I, Пред градските порти.

[61] Schiller, Philosophische Briefe. 2. Juliusbrief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 119.

[62] Пак там, 1. Raphaelbrief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 120.

[63] Schiller. Brief an Johann Gottlieb Fichte vom 3/4.8.1795.

[64] Schiller. Brief an Goethe vom 6.3.1798.

усет; всички негови герои, които надмогват обществени прегради и се бунтуват срещу съществуващия ред на нещата (с изключение само на Вилхелм Тел), загиват в своята непосилна борба. Шилер не се поддава на широко разпространената в театрите и търсена от благодушната публика еснафско-къснопросветителска теза за примирение, за благополучен край на всички премеждия, за крайна победа на доброто и на «положителния герой»; драмописецът Ифланд, който най-дейно провежда тая филистерска линия, има по него време многократно по-голям успех в театрите и сред публиката, отколкото чепатият Шилер. Реалните първообрази на Шилеровите герои са били сами, изолирани, обречени — и затова тяхната гибел е била единственият реалистичен завършък на непосилния им бунт. Дори когато някои от тях, като например Поза, са свързани с широки народни движения — не бива да забравяме, че тая връзка е само идейна, духовна; в действителност трагедията на Поза се разиграва не в Нидерландия, където той би се чувствувал «сред своите», а между студените зидове на Филиповия Ескориал, в Испания, т. е. иносказателно в самата Шилерова Германия, а в тая Испания-Германия и Поза-Шилер е бил също тъй сам и изолиран.

Така че в тогавашна Германия няма сила, която да може да осъществи смелите мечтания и надежди на Шилер и на шепата други като него. Именно т о я свят е имал да отразява в творбите си художникът реалист, т о в а е била неговата реална действителност — и с течение на годините Шилер все по-ясно осъзнава това положение. Но той в същото време остава загледан и напред, в бъдещето, винаги устремен към бъдни векове, винаги с чувството, че е гражданин на държавата на ония, които тепърва ще дойдат. Това е неговата трагическа дилема. Той е син на своето време и вижда мисията си на поет в това, да работи неуморно за придвижване на това време към бленуваното бъдеще на свободата; «аз не бих желал да живея в някакво друго столетие и да съм работил за друго столетие», заявява той в началото на 90-те години, тъкмо по времето на могъщите революционни опити във Франция.[65] Но заедно с това — сред разочарованието от конкретната действителност на своето време — той не страда като русоистите по някакъв отдавна загубен щастлив златен век, не се обръща като романтиците назад, не идеализира Средновековието, а остава винаги с поглед напред, към едно бъдеще, което един ден непременно ще настъпи. През 1795 г. Шилер пише на Фридрих Якоби: «Телесно нека бъдем и останем граждани на нашето време, защото другояче не може и да бъде; инак обаче, и духовно, право и задължение на философа и поета е да не принадлежат на никой народ и никое време, а в истинския смисъл на думата да бъдат съвременници на всички времена.»[66] Така, поставен между мизерната безперспективна за близки години действителност (а не бива да се забравя и друго — дългогодишната крайно мъчителна болест, която многократно го докарва на косъм от смъртта) и своите мечтания за бъдещето, Шилер и в естетическата си теория, и в творческата си практика стига до единствения извод, възможен и необходим за един художник реалист при конкретните исторически усло-

[65] Schiller. Über die ästhetische Erzeihung des Menschen, 2. Brief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 401

[66] Schiller. Brief an Friedrich Jakobi vom 25.1.1795.

вия — щом най-благородните идеали на малката хуманистично-революционна партия не могат да бъдат дейно претворени и защитени в жалката, мизерна действителност, те трябва да бъдат защищавани от единствената все още оставаща позиция, в царството на прекрасното, на красивата илюзия, т. е. в поезията и изкуството. Нима не е дълбоко реалистично становището на Шилер, когато той, изправен пред една такава действителност, трябва да констатира, че възможност за защита на обществените, човешките идеали съществува само в изкуството? Нима не е прав Шилер, когато, окръжен от тая отчайваща, деспотична, грозна действителност, констатира, че свободата и красотата съществуват само в царството на мечтите, т. е. конкретно могат да съществуват само в художествени творби? Не бягство от действителността, а трагична мъка блика от неговите думи:

Свободата е само във мечтите,
красотата — само в песента.[67]

Съвършено по крив път бихме тръгнали, ако в такива изстрадани прозрения виждаме само отделни думи, а не тяхната хуманистична същина и тяхната защита на свободата и красотата, макар и само от единствените оставащи позиции на мечтите и песните; ако заедно с Фридрих Байснер видим тук «позиция, която никак, съвсем никак не възпламенява за освободително дело»[68]. Не, тук насоката остава същата, при все че възможностите и реалностите на борбата са видоизменени. При тия условия, когато се вижда изправен пред аристократически-придворното опустошение на човека и пред верноподанически преклонената маса на еснафски-ограниченото бюргерство, Шилер изрича своята по същество борчески разобличителна мисъл, че в т а к а в а действителност само «в естетическата държава всеки,включително и слугуващият, може да бъде свободен гражданин» и че само «в царството на естетическата илюзия идеалът на свободата може да бъде осъществен» — оня идеал, «който мечтателят така много би желал да види реализиран и по същество»[69]. Нека повторим още веднаж: оня идеал, «който мечтателят така много би желал да види реализиран и по същество». Струва ми се, че е неправилно да се вижда тук «отстъпление в илюзорния обсег на тъй наречената естетическа държава», както смята Ханс Майер,[70] който и в късната лирика на Шилер вижда «изместване на желаната човешка хармония и царството на идеала и на изкуството, докато в живота един хармоничен строй уж не можел да бъде постигнат»[71]. А нима действително е можел да бъде постигнат — в тогавашна Германия и Европа? Защо тогава не е постигнат? И не се ли получава при такива осъждания на писатели от миналото някакво снизходително потупване по рамото, по същина някакво принизяване и подценяване на тяхната борба — с това, че ги осъждаме, загдето е била безрезултатна и загдето те са осъзнавали нейната реална безперспективност и са търсили реално възможни начини все

---

[67] Schiller. Der Antritt des neuen Jahrhunderts.
[68] Friedrich Beißner. Schillers dichterische Gestalt. A. a. O., S. 143.
[69] Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 27. Brief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 496.
[70] Hans Mayer. Schiller und die Nation. S. 47.
[71] Пак там, S. 53.

пак някак да я продължат? Само когато имаме пред вид историческата обусловеност на такива изказвания и възгледи, ще можем да разберем, че и от тях говори същият Шилер, когото познаваме от първото негово творческо десетилетие — макар и в по-друг вариант, с по-друга терминология. Нима Шилер в тъкмо онова свое съчинение, което най-усърдно обичат да интерпретират като проповед на самоцелно изкуство и на «чиста илюзия» — нима тук той се отделя от мечтателите, за които сам говори? Нима не е по-скоро техен челен изразител? Нима не е от тия, които искат да видят идеала на свободата, «реализиран и по същество»? При това трябва да се каже, че това желание за реализиране на идеала на свободата и в конкретната действителност не е за Шилер случайна мисъл, хрумване; това е същина на неговите възгледи, същото нещо той говори още в 1782 г. в статията си «За съвременния немски театър», където намираме същата оценка на реалното положение и възможности на борбата за хуманизъм, същата трагическа мисъл, че тая борба в живота не може да бъде резултатна. Шилер вижда, и в думите му не можем да не доловим дълбокото съжаление и мъка от тая констатация, че човек може да се възхищава от доброто, свободата и т. н. само на сцената, но не и в живота, където това липсва, и продължава: «Забележително е, че човек още никога не е намирал тъй често, както именно в тая епоха, душевно величие, на което да ръкопляска, и слабости, които да освирква — жалко, че това става само на сцената.»[72]

От тая позиция е преценявал той и могъщия тогавашен опит на Френската революция и особено на якобинците да претворят в дело предреволюционните мечтания за царство на «свобода, равенство, братство». Няма съмнение, че отношенията на Шилер към Френската революция са противоречиви и неясни. Но такива изглеждат те от сегашна гледна точка, от гледната точка на тоя-оня, който би искал да намери у Шилер своите собствени преценки и отношения към революцията и недоволничи, като не ги намира. В действителност Шилер и в отношението си към революцията остава верен на своите най-ранни хуманистично-просветителски вярвания и както на младини, така и сега премерва събития и идеи въз основа на тях. Наистина той се чувствува шокиран и възмутен от ексцесите, които по неизбежност съпътствуват действията на революцията, възприема тия ексцеси като подигравка с великите идеи, в името на които идва революционният преврат. Хуманистът и просветителят Шилер, както впрочем и целият кръг от негови съмишленици се стъписват пред някои изстъпления от революционните години; това важи и за Гьоте, за Хьолдерлин, за много други. Но — и това е решаващото в случая — той не се отвръща от идеята за революционно преустройство, от перспективите на един тотален обществен преврат.

Още дълго преди революцията Шилер със свещен гняв осъжда ония, които злоупотребяват с борбата за свобода за свои себични, тривиални интереси. Разочарованието на Карл Моор в «Разбойници» извира не само от невъзможността с разбойническо-индивидуални акции, със средствата и идеите на течението на бурните устреми да се постигне желаната обнова на обществото; в значителна степен то извира и от съзнанието, че нагли гонители на вулгарни облаги като Шпигелберг, Шуфтерле безчестят не-

[72] Schiller. Über das gegenwärtige deutsche Theater. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 79.

говата велика борба. В образа на Фиеско и отчасти и на Поза поетът вече дава критика на оня, който в най-чистата си борба за свобода и правда с готовност или дори по принуда прибегне към нехуманни средства: Фиеско трябва да лавира, да се преструва, да задкулисничи, за да подготви по-добре удара срещу тиранина; Поза също тъй от момента, когато пристъпва към дела,трябва да се преструва, да заблуждава — но и в двата случая това се оказва вредно за самото дело: играната от Фиеско роля става негова същина, той сам е на път да стане тиранин, а Поза става жертва на това, че е бил принуден да влезе в конфликт със своите собствени възгледи. Погрешно е да виждаме тук някакво абсолютно осъждане на властта и държавата изобщо като антихуманни по своята същина.[73] Шилеровата критика трябва да се свързва с конкретните форми на властта и държавата в негово време, а оттук и «срещу всяка форма на тиранска власт, срещу принципа на тиранията», който Шилер последователно критикува в цялото си творчество.[74] А тая критика ни най-малко не означава отричане на възможностите за установяване на нетиранска, хуманистична власт и държава, както биха искали да ни уверят някои. Напротив, тия възможности за Шилер са дадени в самата мисия на човешкия род, неговата велика задача и възможност е именно в създаването на такъв човешки свят.[75]

Ако до революцията всички тия мисли на Шилер носят все пак теоретичен характер, събитията след 1789 г. му дават възможност и дори му налагат да претегли на везните теория и практика. Не може да се каже, че тия везни са били много верни. Навремени заради моментни прояви на революцията, които не се мирят с хуманистично-просветителската теория, Шилер като че позабравя възможностите за осъществяване на големия чакан преврат. В «Песен за камбаната», където вдъхновено възхвалява мирния, съзидателния, задружния човешки труд, Шилер с негодувание осъжда извършителите на някои ексцеси по време на революцията, осъжда жените, които стават «хиени» в развихрената буря — но би било пресилено и невярно да виждаме тук «неприкрити филистерски фрази» и «даскалски мо-

---

[73] Интересни разсъждения прави по това Бьокман (P a u l B ö c k m a n n. Politik und Dichtung im Werk Friedrich Schillers. «Schiller 1955», S. 202 ff.) — но вместо да стигне до извода, че Шилер критикува изкълчването на човека в едно нехуманно общество, по-конкретно в условията на абсолютистичната деспотия, когато всяка свободна и открита борба е сурово потъпквана,авторът конструира някакво абстрактно и тотално дистанциране на Шилер изобщо от политиката, от «тоталитарните претенции на държавата изобщо» (S. 207).

[74] J o a c h i m M ü l l e r. Bürgerfreiheit, Nationalbewußtsein und Menschenwürde im Werk Friedrich Schillers. «Schiller 1955», S. 218.

[75] Например у Вилхелм Емрих намираме такива навеи относно проблематиката на Шилеровото отношение към държавата — при все че и той на места твърде много отдалечава пределите, отвъд които би могла да бъде постигната желаната от Шилер държава. Емрих изтъква, че според Шилер човек като нравствено същество не може да се задоволи с държава, която задоволява само физическите му потребности, а «изисква по-висша държавна и обществена форма, в която би могъл да се развива свободно и изцяло, в тоталността на своите сили, тъй да се каже напълно да осъществи своята същинска човешка природа. Наистина картината на тая по-висша държавна и обществена форма, но и на тая съвършена човешка природа не се намира никъде в реалния свят, но е дадена на човека като цел и крайно назначение, тя е идея,която по необходимост произтича от неговата същина като разумно същество, изисква се от неговия разум» (W i l h e l m E m r i c h. Schiller und die Antinomien der menschlichen Gesellschaft. A. a. O., S. 243.

рализиращи черти», както прави Ханс Майер.[76] Напротив, в основата си и това е последователно провеждане на хуманистично-просветителската линия на Шилер и на неговите съмишленици. При това не бива да се забравя, че извън няколкото наистина възбудени, несдържани избухвания на Шилер против ексцесите и — да признаем и това — против методите на революцията той инак никъде не се обявява против нея по същество.

Не бива да се забравят условията в Германия, които са му налагали да бъде много предпазлив в изказванията си, да държи сметка за цензурата, за конфискациите и пр., за евентуални преследвания от страна на аристокрацията и властта. Когато в 1792 г. запитва своя издател Гьошен дали би издал едно съчинение на Вилхелм фон Хумболт, съдържащо «много плодотворни политически намеци», Шилер пояснява, че «то е свободно замислено и написано, но тъй като авторът остава все в рамките на общи разсъждения, няма какво да се опасяваме от аристократите. Съчинения с такова съдържание и написани в тоя дух са необходимост за наше време. . .»[77] Не е ли това указание и за собствената практика на автора на писмото — да остава повече в рамките на общи разсъждения, за да елиминира заплахата от аристократите? Нашата задача е не да го потупваме снизходително или осъдително, загдето е търсил исторически възможни начин да застъпва своите възгледи, които в тяхната общност и същина не са противоречали на големите идеи на революцията. Макар че през първите революционни години има случаи, когато той дава израз на положителното си отношение към това, което се извършва във Франция[78] — твърде скоро изказванията му на тая тема стават или крайно предпазливи, или завоалирани зад «общи разсъждения». Още в 1793 г. в общество от познайници, където «много се приказва за Франция, за Майнц, за емигрантите, Шилер се изказа много предпазливо и, както изглеждаше, безстрастно. . .»[79] В третото от «Естетическите писма» той с несъмнен поглед към Френската революция, но «в рамките на общи разсъждения» положително говори за случаи, когато «възниква и се оправдава опитът на един народ, който е достигнал до своето пълнолетие, да превърне своята природна държава в нравствена»[80]. Скоро след това, в предизвестието към новото си списание «Ди хорен» Шилер заявява, че ще отбягва всяко занимание с «любимата тема на деня», с политическите събития, като за сметка на това «строго мълчание» новото списание ще се стреми «пак да обедини политически разделения свят под знамето на правдата и красотата». Въпросът е дали това «строго мълчание» е проява на антиреволюционни позиции, на филистерско примирение, на плахо приспособленчество — или на своеобразната историческа костелация в тогавашна Гер-

---

[76] Hans Mayer. Schiller und die Nation. S. 42, 54.

[77] Schiller. Brief an Georg Joachim Göschen vom 16.11.1792.

[78] Така например в 1793 г. отпечатва в списанието си «Die Horen» стихотворение от Йохан Даниел Фалк, което възхвалява народния характер на отбранителните войни на Френската революция и техни прославени пълководци.

[79] В Хайлброн, по свидетелството на сенатор Шюблер от 1.IX.1793 г. Виж «Schillers Schwabenreise», S. 19.

[80] Под «природна държава» или «държава на нуждата» Шилер разбира такава държава, която си поставя за цел да задоволява само физически потребности на хората, докато нравствената е ориентирана преди всичко към нравствени изисквания.

мания? Тук очевидно върху Шилер е тежало бремето на душната реакционна обстановка, която не е позволявала по-открита изява на свободни възгледи, а в същото време тая негова прикрита позиция несъмнено се дължи и на резервите му по отношение на някои методи и прояви на революционните години. Но по отношение на основните принципи, които революцията издига, без да ги осъществи на дело — принципите на хуманизъм, на свобода, равенство, братство, на мечтата за «нравствена държава» и т. н., — Шилер не отстъпва от своите досегашни позиции. Последователен на себе си, верен на хуманистичния идеализъм на своето време, той и сега смята, че е нередно един чист, светъл идеал да бъде защищаван и осъществяван с нехуманни средства. Революцията, според Шилер, би отрекла себе си, ако допусне развихряне на себични инстинкти за лично обогатяване или лично отмъщение.

Затова — обезверен от революцията във Франция, безсилен пред реалната реакция в Германия — Шилер все повече вижда като единствена реално оставаща възможност за защита на свободата и хуманизма (макар и за съжаление «не по същество») защитата им от позициите на изкуството. Но като установяваме неговата убеденост, че при дадените условия свободата наистина не може да бъде постигната «по същество», като приемаме, че в дадената историческа обстановка това убеждение е отразявало самата обществена истина — ние същевременно трябва да се обявим против твърдения, че Шилер изобщо е смятал едно постигане на свободата «по същество» за невъзможно и ненужно. Карл Й. Буркхарт представя работата съвсем превратно: «Още в «Дон Карлос» той е разбрал, че тоя свят не може да бъде променен от вън. Чрез Кант е смятал да стигне до убеждение, че тая промяна не е и необходима.»[81]

А в действителност Шилер продължава същата битка, макар и изтласкан на по-задни отбранителни позиции. Щом надеждите не могат да бъдат осъществени днес — това ще бъде великата задача на бъдни векове, на други поколения. Но пренасяйки така осъществяването на надеждите в бъдеще, Шилер търси и изисква подготовката за това още в съвремието, още от своите съмишленици — колкото и тежка, опасна и дори безрезултатна да бъде тяхната борба за момента. Правилно отбелязва Йоахим Мюлер, че поезията на Шилер цели да разкрие «пред изтезаваните и потискани от болезнени противоречия съвременници идеалната картина на една бъдаща действителност . . . в която човечеството най-после ще стане човечно, човекът — истински човек. . .»[82]

Като пренася по такъв начин желаното и очакваното в бъдеще, Шилер не прехвърля мостове към някакъв безперспективен, бездеен идеализъм,

---

[81] Carl J. Burckhardt. Schillers Mut. «Schiller 1955», S. 42. Виж и изказването на Т. Хойс, че Шилер премислял «дали поетът, за да изпълни своята творческа задача, не трябва да се оттегли от борбите и спазмите на своето съвремие» (Theodor Heuss. Schiller. «Schiller 1955», S. 86). Итук, както и в редица други изказвания на западногермански автори това, което за Шилер е налагащо се от обстоятелствата заемане на по-задна позиция в защита на същите идеали, се третира като принципен отказ от промяна на света и с външни средства. Ясна е и съвременната, реакционна тенденция на такива «интерпретации».

[82] Joachim Müller. Bürgerfreiheit, Nationalbewußtsein und Menschenwürde im Werk Friedrich Schillers. A. a. O., S. 235 f.

не се затваря в някакво пасивно разочарование или сантиментална мечтателност, а насочва всичките си сили към необходимостта още днес да се залагат в човешките души корените на това желано бъдеще. Недоволен от конкретната действителност, която противоречи на високите му идеали, той не скъсва с действителността, за да се затвори само в идеални мечтания — нито пък е готов да влезе в компромис с действителността и да приспособи към нея своя идеал. Той просто се вижда обективно принуден да пренесе в бъдеще реализирането на идеала «и по същество», като работи още отсега за това реализиране.[83] Ако съвременниците са ограничени, еснафски тесногръди, без високи стремежи, с покварени вкусове — мисия на поета и философа е още отсега да им въздействува, да ги насочва по пътя към свободата, доброто и красотата. Шилер без съмнение е бил дълбоко разочарован от голямата маса на своите съвременници. «Няма нищо по-сурово от вкуса на сегашната немска публика», пише той на Фихте на 3—4 август 1795 г., ала тая трагична констатация не предизвиква у него безсилно скръстване на ръцете. Той продължава: «и сериозният план на моя живот е да работя за променянето на тоя жалък вкус, а не да вземам образци от него.» Хората трябва да бъдат раздрусани, еснафската им отпуснатост трябва да бъде смущавана, спокойното филистерско блато трябва да бъде заливано със свежи води! На 17 август 1797 г. Шилер пише на Гьоте за мисията на поезията по отношение на кротките, самодоволните, примирените: «Човек трябва да ги раздразня, да разтуря тяхната уютност, да ги хвърля в неспокойствие и изумление. . .» И именно затова, с оглед на такова окръжение и такава публика Шилер и през тия «кантиански» години изисква от изкуството да воюва с публиката, «да остава винаги в определена опозиция с епохата» (писмо до Гьоте от 6 март 1798 г.), «да казва истината колкото може по-дръзко» (писмо до Гьоте от 25 юни 1799 г.). Какво трагическо отчаяние и в същото време каква трагическа настойчивост и постоянство лъхат от предходните думи в същото писмо: «Единственото отношение към публиката, за което човек няма какво да съжалява, е войната. . .» В името на бъдещето Шилер воюва с недъгавото си съвремие. Но тоя воюващ Шилер не може да бъде втикнат в прокрустовото легло на «изкуство за изкуството». Неговото изкуство е едновременно и за настоящето, и за бъдещето. Чрез едното за другото.

В тая светлина трябва да се разглеждат и обвиненията срещу Шилер, че у него живият, индивидуалният човек бил превърнат в идея, бил покрит с покривалото на абстрактни обобщения, на идеалистически абстракции, че Шилер давал не живи хора, а идеи, рупори на идеи. Независимо от това, че живото сценично въздействие на Шилеровите драми на практика опровергава това, въпросът има и друга, теоретическа страна. Работата е там, че реализмът не е и не може да бъде еднолинеен, само от един вид, а показва и ще показва богата гама от разновидности. Продиктувана от очертаните по-горе обстоятелства, неговата шилеровска разновидност в никой слу-

[83] Виж по това и у Емрих, пос. съч., A. a. O., S. 244: «Шилер по никой начин не е готов да пожертвува действителността заради идеята, но и не е склонен да предаде идеята заради действителността. Той не е нито идеалист, нито реалист, а двамата заедно.» Авторът и на други места се противопоставя на опитите Шилер да бъде пренесен в някакви свръхземни селения.

чай не бива да се интерпретира като противоречаща на реализма например на Шекспир и Гьоте; Шилеровият реализъм просто по друг път, по друг начин целй разкриването на великата правда на живота и човека, големите обобщения на времето. А това е същественото, това е същината на реализма.

Като разглеждаме проблемите за реализма на Шилер, не може да не обърнем внимание на едно негово изказване, което най-често бива интерпретирано като доказателство за близостта на Шилер до принципа на самоцелното изкуство — а в същност тъкмо то трябва да стане централен пункт на борбата срещу естетствуващо-формалистичните «интерпретатори» на Шилер. Касае се за неговия възлов тезис за необходимостта материалът на художника (т. е. суровият жизнен материал, «животът», «действителността») да бъде «заличен» (vertilgt) чрез формата.[84] Това положение—за жалост и в редица съвсем не антишилеровски публикации—бива тълкувано като изказване в полза на пълна автономия на формата над съдържанието, като пълен отказ на Шилер от неговите предишни схващания и преминаване на кантиански позиции. Така Шилер бива обявяван дори за начинател и пряк предходник на тезата «изкуство заради самото изкуство». Но трябва да се каже, че такива интерпретации срещаме не само у ярки застъпници на тая теза, но и у автори,стоящи на други позиции; тоя Шилеров пасаж нерядко стъписва и нас, като ни кара да го тълкуваме като доказателство за кантиански моменти у Шилер.

А работата в същност е съвсем друга. Преди всичко терминът «форма» за Шилер не е равнозначен с това, което днес разбираме под форма (а още по-малко с формализъм!). В противовес на суровия, хаотичен, необгледен м а т е р и а л на действителността терминът «форма» у него означава тъкмо изискването от реализма пресяване, подбиране, подреждане на материала въз основа на вътрешните закономерности на реалистичното изкуство и в тоя смисъл формата е sine qua non за изкуството и литературата, техен определящ показател. Без подходяща, адекватна, майсторски разгърната форма не може да има истинско художествено произведение. В 1794 г. Шилер пише по това: «Както е известно, никога материалът не прави човека художник и поет, а само начинът на неговото третиране; един домашен предмет и един трактат върху морала могат, когато бъдат изпълнени с вкус, да бъдат въздигнати до степен на свободно художествено произведение, както пък портретът на един човек в несръчни ръце може да се смъкне до най-обикновена манифактура.»[85] Във връзка с това Шилер неведнаж изтъква и необходимостта да се спазва присъщата на всеки поетичен вид и жанр специфична форма — не заради нея самата, а затова, че само чрез нея родът или жанрът могат да получат ярък профил и с това да изпълнят и своята задача. Така формата престава да бъде нещо външно, някаква украса, без която може и да се мине, а става съществена, присъща, необходима съставка на художественото произведение; за Шилер тя не е нито автономна, нито самоцел, а средство за изявяване на вида и жанра: «Тъй като всеки поетичен

[84] S c h i l l e r. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 22. Brief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 467.

[85] S c h i l l e r. Über Matthisons Gedichte. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 372.

вид преследва присъща нему цел, той тъкмо затова чрез присъщата му форма ще се различава от останалите, защото формата е средството, чрез което той постига своята цел.»[86] Би трябвало дебело да се подчертае тая мисъл на Шилер, че формата произтича от вътрешните закономерности, от «природата» на поезията и на нейните видове, а не е своеволна и автономна. Това важи както за формата в най-широк смисъл на думата, така и за тъй наречената техника. Особено показателно в това отношение е Шилеровото писмо до Кьорнер от 23 февруари 1793 г., където той недвусмислено изтъква необходимостта от съгласуваност на формата с «природата на материала», за да се получи истинско поетическо произведение. Той започва с техниката, с похватите на поета: «Самата техника също трябва да изглежда определена от природата на нещото, и това бихме могли да наречем доброволно съгласие на нещото с неговата техника.» И, обратно, като показва по-нататък, че когато например един градинар обреже живо дърво във форма, определена с пергел и линия — обикновена стилова особеност и практика в парковете на бароко и рококо в XVII—XVIII в. — това изкълчване на естествената форма на дървото противоречи на неговата природа, Шилер продължава: «Така че техниката представлява нещо чуждо навсякъде, където не възниква от самото нещо, не представлява нещо единно с цялото съществуване на нещото, иде не отвътре навън, а отвън навътре, не е необходима и вродена на нещото, а му се придава и е случайна.» Наистина Шилер прави разлика между «техника» и «свобода» в творчески смисъл, като изтъква, че основа на красотата е свободата, докато техниката е само основа на нашата представа за красотата, т. е. средство да стигнем до представата за красота — но и тая свобода и независимост на красотата, т. е. връхната степен на художественото творчество, е действителна само когато произтича от самата същина на нещата; художникът може да постигне красотата, да създаде истински красиво произведение само когато формата стане израз на вътрешната същина на нещата и бъде определена от нея. Това е съдържанието на неговото понятие «свобода», «естетическа свобода» — съгласуваност на форма и съдържание при определяща роля на съдържанието. «Съвършеното. . .», пише той в същото писмо, «е изобразено със свобода, когато природата на нещото изглежда съгласувана с неговата техника, когато изглежда, като че техниката доброволно е произтекла от самото нещо.» И за да няма никакво съмнение къде трябва да се търси определящият момент в съотношението форма—съдържание, Шилер по-долу пише: «Значи напълно чиста може да бъде само оная художествена красота, чийто оригинал се намира в самата природа.»[87]

Също така и изискваното от Шилер «заличаване», «унищожаване» (Vertilgen) на материала чрез формата съвсем не означава абстрахиране от жизнения материал, елиминиране на жизнения материал и витаене сред автономни, чисти форми. Видяхме, че Шилер изобщо не откъсва формата от «природата на нещата». Неговият термин за «заличаване на материала чрез формата» днес бихме предали чрез необходимост от подбор и обработка

[86] Schiller. Über die tragische Kunst. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 198.

[87] Schiller. Brief an Gottfried Körner vom 23. 2. 1793. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 221, 225 ff.

на хаотичния жизнен материал, при което той добива ново качество, качеството на художествено произведение. Сгъстяването на необозримите факти на живота е първа и основна необходимост на изкуството, на реализма, и това е същината на формата в широк смисъл на думата; тая форма е дело на творческа мисъл, на творчески разум. В писмо до Кьорнер от 8 февруари с. г. Шилер пише: «Всички представи са нещо многообразно или материал; начинът на свързване на това многообразие е негова форма. Многообразието създава усет за нещата; връзка създава разумът (в най-широко значение), защото способността за свързване се нарича разум. Така че когато на усета бъде дадено нещо многообразно, разумът се опитва да му придаде своя форма, ще рече, да го свърже според своите закони.»[88] В това «свързване на многообразното», в природосъобразното и в същото време целесъобразно сгъстяване на материала чрез формата е дадена великата задача на изкуството от фактите да стигне до обобщения, до съществени истини. Художникът трябва да бъде не роб на материала, а негов господар, в смисъл да бъде в състояние от многообразието на материала да извлече и изтъкне най-същественото, най-обобщаващото, а то тъкмо затова е и най-правдиво, по-правдиво от самите отделни факти на материала. В тоя смисъл трябва да се разбира и Шилеровата мисъл, че «красотата не е прикрепена към никаква материя, а се състои само в разработката... затова царството на вкуса е царство на свободата. . .»[89] Още по-ясно е дадена тая дълбоко-реалистична мисъл за сгъстяване и подбор на жизнения материал, за извличане на съществената истина из него в следните думи от Шилеровата рецензия на стихотворенията на Матисон: «Само в отхвърляне на случайното и в чистия израз на необходимото се крие големият стил.»[90] В едно от програмните стихотворения на Шилер, «Идеалът и животът», ярко се подчертава неоспоримият за него факт, че под ударите на едно тъмно време и тъмна съдба това, което е «светлина», «свобода», «божествено» за човека, може да бъде опазено само в «образа», т. е. само в обсега на изкуството, където «тъмните сили» не владеят:

Само тялото владеят тия сили,
що изплитат тъмната съдба;
но от времето до край свободен,
заигран с блажените натури —
горе в светлини витай божествен
образът, сам бог сред богове. . . —

и в същото време се изтъква и необходимостта да бъде покорена материята, «елементът», т. е. хаотичното многообразие на живота, за да се постигне търсеният образ или, с други думи, за да се придаде естетическа, художествена значимост на сгъстената чрез законите на изкуството действителност:

Щом духът възпламне с дейни сили
в мъртвото душа да изрази
и с материята да се слей —
нека впрегне всеки нерв, до край;
мисълта в борба неотстъпчива
нека елемента овладей!

[88] Schiller. Brief an Gottfried Körner vom 8.2.1793. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 202.
[89] Schiller. Brief an Gottfried Körner vom 23.2.1793. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 231.
[90] Schiller. Über Matthisons Gedichte. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 375.

И в тия стихове на Шилер, обикновено нашироко интерепретирани като доказателство за някакво негово откъсване от живота и действителността изобщо, при по-дълбоко вникване в същност ще намерим неговото дръзко опълчване срещу убийствени външни условия, които владеят само тялото и могат да съсипят тялото, но не и духа на свободния човек! И още по-ярко в втората приведена строфа: художникът реалист трябва да постигне в творчеството си сливане на духа с материята (Шилер буквално говори за «встъпване в брак»), като в борба с безформеността и хаотичността на жизнената материя я покори, овладей със своята човешка мисъл. Разчепкаме ли по-дълбоко тия и подобни изказвания на Шилер от неговата лирика, ние и в тях откриваме мисли, аналогични на вече анализираните негови теоретически изказвания. Абстрактната изразна и поетическа форма, зад която откриваме основни положения на теорията на реализма, не бива с лека ръка да се лъжеинтерпретира като защита на самоцелно изкуство. При това не бива да се забравя, че и зад цялостното поетическо творчество на Шилер от тия години се таят същите възгледи и проблеми, същите мъчителни търсения и разрешения. Тук трябва да се отбележи, че и Гьоте — въпреки по-другия си натюрел и подход към действителността — по въпроса за съотношението между материал и форма не стои на противоположни позиции с Шилер, въпреки многото усилия на някои да представят работата така; и за него «всеки вижда материала пред себе си, но съдържанието намира самоя, който има да направи нещо повече към това, докато формата е тайна за повечето».

Обстоятелството, че Шилер се вижда принуден да защищава свободата «горе във висините», не означава за него абстрахиране от жизнения материал, елиминиране на жизнения материал. Тъкмо Шилер още от «Разбойници» най-грижливо търси реални основи и проучва историческия материал на своите драми, а и теоретически обосновава нуждата от такова проучване. В 1786 г. той отбелязва, че ако мисловната сила на човека развива отношенията между идиомите (т. е. между езиковите изображения, обозначения на нашите възприятия), то «тия отношения трябва действително да се и намират в нещата», т. е. изтъква сензуалистичния облик на познанието.[91] А в 1793 г. наново изразява същата мисъл: «Значи един предмет може да бъде наречен свободно изобразен, когато природата на изобразяваното никак не е пострадала от природата на изобразяващото.»[92] Така че «заличаването» на материала, «идеализацията» на материала, за която той многократно говори, означава просто издигане на тоя материал на по-висока степен чрез присъщите закономерности на реалистичното изкуство, негово «Aufheben», както по-късно би се изразил Хегел. Художественото произведение ще постигне и изпълни целта си само когато зрителят, наблюдателят, читателят виждат не конкретния материал, от който е съставено то (камък, сценични средства, словни и стилови похвати), а идеята, която трябва да се изрази чрез дадения материал. В току-що цитираното писмо до Кьорнер нашият поет конкретизира тия свои мисли с примери от изобразителните изкуства, където «незаличаването» на материала най-ярко проличава

[91] Schiller. Philosophische Briefe. Theosophie des Julius. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 134.
[92] Schiller. Brief an Gottfried Körner vom 28. 2. 1793. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 235.

като нарушение и унищожение на художествената изразителност: «Значи свободно би било изображението, когато природата на материала изглежда напълно заличена от природата на изобразяваното, когато изобразяваното запазва своята чиста индивидуалност и в своя представител (днес бихме казали: когато жизнената действителност се яви неподправена и в самото художествено изображение, Л. О.), когато представляващото чрез пълно снемане или по-скоро отричане на своята природа изглежда напълно отстъпило мястото си на представляваното, накъсо, когато нищо не е дадено чрез материала, а всичко — чрез формата.»[93] За никакво кантианство, за никакъв абстрактен мирогледен идеализъм не може да става дума тук — зад абстрактния философски език тук се крие едно от основните положения на теорията на реализма; понятието «форма» изразява всичко онова, което реализмът изисква като сгъстяване и художествена обработка на материала, при която потребителят на художественото произведение ще бъде доведен не към използувания материал, а към целената от художника голяма идейна и художествена истина — но при това, подчертава Шилер, без каквото и да било откъсване от същината, от природата на изобразяваното, без каквото и да било изопачаване на действителността. Когато Шилер намира, че е грозно едно изображение, когато то бива определяно не от човешката правда на художника и живота, не от «идеята», а от «материала» — термините «идея», «идеализация» също тъй не бива да се разбират, както дяволът чете евангелието, а в съзвучие с цялата реалистична художествена концепция на поета. Идеализацията за него няма нищо общо с откъсване на действителността, с търсене на самоцелна красота, а означава търсене на решаващото, определящото, типичното за предмета. Напълно ясно се изказва той по това в писмото си до херцог Аугустенбург от 11 ноември 1793 г.: «Но да украсиш един характер и да идеализираш един характер — това за мен са две съвсем различни неща. Последното може да извърши само отличният художник; първото е обикновеното помощно средство на посредствения. Всеки индивидуален човешки характер е в същото време представител на свой собствен род, а моментните начини на негова изява са отчасти случайни, тъй като върху тях могат да влияят други временни обстоятелства, и понеже те не произтичат само от характера, не могат и да бъдат вярна картина на тоя характер. За да се получи такава вярна картина, трябва човек да умее да отдели дълбокото и трайното, което лежи в основата на тия начини на изява, от случайното, трябва да издири рода или родовото на тая индивидуалност и това аз наричам да се идеализира един портрет. При тая операция своеобразието на един характер не само че нищо не загубва, но може да бъде намерено само по тоя единствен начин; защото, тъй като от него е отмахнато само случайното и това, което идва отвън, дълбокото и трайното непременно ще се отрази толкова по-чисто.» Също тъй за него и търсената свобода — и в живота, и в изкуството — няма нищо общо със слободия, а включва в себе си и контрола на разума, на закона, а за изкуството и поезията това значи: контрола на опознати закономерности

[93] Пак там. По-нататък Шилер конкретизира мисълта си: «Когато в някоя статуя макар и една-единствена черта издава камъка и значи почива не на идеята, а на природата на материала, от това страда красотата.»

при художественото изобразяване на човешката правда: човек — а това у Шилер в още по-голяма мяра важи и за художника — трябва да бъде

най-зрелият син на своето време,
свободен чрез разум, силен чрез закони.[94]

Шилер търси не външната, единичната, а вътрешната, съществената, обобщената правда на живота, а тя изисква от художника да преценява и подбира с разум това, което ще бъде най-благоприятно за постигане на поставената идейно-художествена задача, и да го разработва според законите, закономерностите на изкуството. В тия понятия Шилер, очевидно влага същото съдържание, което Гьоте влага в своя термин «художествен разум» като специфичен разум на художественото творчество. Наистина Гьоте търси тая обобщена правда на живота в значителна мяра в отделния, частния случай — но и у него тоя частен случай не е кой да е от хилядите случаи в действителността, не е произволно и безподборно извлечен из тях, а избран и разработен въз основа на строг «художествен разум»; у Шилер подходът е по-друг, у него ударението пада не върху частния случай, в който се отразява обобщението, а върху самото обобщение, върху извода. Но между двата подхода няма противоречие, тъй като отправната точка и в двата е многообразието на света и живота, а крайната цел — обобщаването на това многообразие, изтъкването на «великата правда», която е скрита в него. Това са два аспекта на реализъм и те не бива и не може да бъдат противопоставяни един на друг.

Когато Шилер многократно се обявява против затъването на художника в единичния, изолиран факт на живота, във фрагменти от живота — това положение важи не само за теорията на изкуството и литературата, а има и определени обществени насоки. С дълбоко проникновение Шилер долавя в самия зародиш на буржоазните обществени отношения свързаното с индустриализацията и специализацията на производството атомизиране на човека, неговото превръщане в придатък към определена машина, определена дейност, опасността от фрагментарно развитие на човешката личност, от закърняване на редица способности и възможности на човека заради налаганото му от обществения развой едностранчиво акцентуване на единични, фрагментарни негови възможности и способности. Много десетилетия преди Маркс и Енгелс, които нашироко разгръват картината на вече утвърдилото се към средата на XIX в. превръщане на човека в придатък към машината, Шилер с могъщо проникновение и благородно възмущение говори в своите «Естетически писма» от 1794—1795 г. за набелязващото се едностранно, изкълчено развитие на човека: «Вечно прикован само към отделен, малък откъс от цялото, самият човек се оформя като откъс; вечно слушайки в ушите си само монотонния шум на колелото, което върти, той никога не може да развие хармоничността на своята същина и вместо да открои човечеството в своята природа, той става само отпечатък на своето занимание, на своята наука.»[95] Въз основа на това изкълчване на човешката същина, на това монотехническо развитие на човека се скъсва съкровената

[94] Schiller. Die Künstler (1789).
[95] Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 6.Brief. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 413.

връзка между «законите и нравите», разкъсва се спойката между наслаждение и труд, средство и цел, усилие и възнаграждение; с това се нивелират и унищожават отделните индивидуалности — в името на фикцията за някакво абстрактно цяло, за да вегетира това абстрактно цяло.

Важно средство в борбата срещу такова фрагментарно развитие на човека е според Шилер изкуството. Като охарактеризира облика на своето време, което с непрестанното разширение на знанието и с обособяването на професионалните занимания все повече тласка човека към такава фрагментарност, към «разединяване и откъслечна активност на нашите душевни сили»[96], Шилер вижда в изкуството могъщо средство да се възстановят хармонията, единството, хуманният облик на човека.

Като се обявява както против голата емпиричност, така и против абстрактната нравственост от кантовски тип, Шилер вижда великата задача на изкуството преди всичко в това, да ратува за свързване на непосредствеността, материалността, природата на човека с високите нравствени цели на неговото обществено битие; да ратува за тоталността на човека, за възпитаване на такъв човек, на когото «нищо човешко не е чуждо» по израза на Теренций — ни физическото, ни «идеалното» в шилеровски смисъл. Тук влизат в правата и задълженията си естетиката, красотата, изкуството, единствената сила, която е сродна и на природата, и на нравствеността и е в състояние да осъществи връзка между тях, да превърне физическата необходимост в морална. Човек в своята тоталност не може да бъде доволен с държава и общежитие, които са насочени само към задоволяване на природни, материални нужди, а забравят нравственото, «идеалното», човешкото; нито пък с държава и общество, които биха възвели «идеалното» в свой единствен закон и биха забравили за природните нужди на хората. В хода на тия мисли Шилер стига до извода, че за да се осигури всестранен развой на човека и държавата, трябва да се надмогне ограничеността както на егоистичния и насилствен природен, сетивен характер на човека, така и на нереалния негов абстрактно-нравствен характер, като тия два аспекта се сближат чрез един трети характер, който Шилер нарича естетически. В него сетивното бива одухотворено, а нравственото придобива земен, естествен облик.[97]

За да се отстранят пречките които запрещват осъзнаването и осъществяването на истината, изграждането на пълноценно човешко общество и държава, е нужен не само разум, но и сърце, не само философия и опит, но и «естетическа култура, която, значи, неизменно трябва да съпътствува научната»[98]. Именно: да съпътствува. Шилер набляга на това, че и науката, и естетиката сами, поотделно, не могат да се справят с тая задача.

Ала в рамките на това взаимоотношение той многократно изтъква решаващата роля на естетиката, на изкуството за постигане на целта. «Естетическото възпитание» за него е важна, решаваща предпоставка за осъществяване на идеите на Просвещението, за постигане на очертания по-горе

[97] Schiller. Über Bürgers Gedichte. Ges. Werke, Bd. VII, S. 448.

[97] Виж по това главно в «Писма за естетическото възпитание на човека», особено в 3 писмо.

[98] Schiller. An den Herzog von Augustenburg, Brief vom 11.XI.1793. A. a. O., S. 66.

цялостен, човешки обществен ред. По-горе беше посочено, че Шилеровата защита на «свободата» от позициите на изкуството има и обективни предпоставки в историческата обстановка на неговото време и страна и в никой случай не трябва да се тълкува като «бягство» от действителността в царството на някаква абстрактна, самоцелна естетика. С категоричността на призван тълкувател на естетическите позиции на Шилер един голям съвременен промислител на мисията на художника в живота, Томас Ман, предупреждава срещу повърхностните или преднамерено-тенденциозни опити Шилер да бъде обвиняван (респективно възхваляван) като застъпник на самоцелно изкуство. Като изтъква великия хуманизъм, който Шилер влага в своите мисли за «естетическо възпитание», за «царство на красотата» и пр., Томас Ман предупреждава «да се пазим от всяко назоваване на тия стремежи като хилав естетицизъм; да не смятаме, че те имат нещо общо с това, което днес се зове «ескейпизъм». . . това не е бягство от действителността в някаква безделна красота, а служба за съхраняване на живота, воля той чрез душевно освобождение да бъде излекуван от страх и ненавист»[99].

Когато става дума за решаващата роля, която Шилер отрежда на изкуството в борбата за постигане на един свят на правдивото, доброто и красивото, твърде често се забравя или тенденциозно премълчава не само принципиалната, теоретическата връзка на тия три категории у него, но и обективното историческо положение в негово време, когато наистина никаква друга обществена сила освен тая на изкуството не е била в състояние да се опълчи срещу антихуманните сили. В един — впрочем твърде често цитиран — пасаж от статията на Енгелс «Положението в Германия до сгромолясването на Наполеон», където авторът дава картина на загниването и упадъка, на безсилието и инертната застоялост на всички обществени слоеве в тогавашна Германия, като че минава незабелязано, без нужното внимание една съществена фраза, която почти изцяло се покрива с позицията на самия Шилер; като говори за това, че тая епоха на разтление, «тая политически и социално позорна епоха същевременно е била великата епоха на немската литература», Енгелс подчертава, че «единствената надежда за обрат към по-добро е била виждана в литературата на страната»[100]. От цялата обосновка на Енгелс следва, че тая надежда наистина е имала реални основания. А тя лежи в основата и на Шилеровата обосновка на въпроса за водещата роля на изкуството.[101]

Че разгледаните дотук литературно-естетически възгледи на Шилер трябва да се схващат именно като теоретическа защита на основни позиции на реализма — това може да бъде осветлено и откъм друга страна, откъм реалистичния облик на неговото поетическо творчество. Но тук би могло

---

[99] Thomas Mann. Ansprache im Schiller-Jahr 1955. Berlin, 1955, S. 9.

[100] Friedrich Engels. The State of Germany. Vgl. Marx-Engels über Kunst und Literatur, Berlin, 1953, S. 236 f.

[101] Виж по това и съвсем аналогичната мисъл на Йоханес Р. Бехер, че изкуството и литературата «в определени времена могат да поемат и ръководна политическа роля — особено когато няма никакви или пък има само твърде оскъдни възможности за преки политически акции». Johannes R. Becher. Poetische Konfession. Berlin, 1953. S. 78.

да ни се възрази с прословутата теза за противоречие между мироглед и метод: е да, поетическите творби на Шилер са прояви на своеобразен реализъм — но неговите теории били други, идеалистически, кантиански, проява на естетицизъм и т.н., теориите му влизали в противоречие с творческата му практика. Но тая теза е крайно проблематична. Когато се говори за противоречие между мироглед и метод и за «снемане» на теоретически, идейни и други противоречия у един художник чрез някакъв противоположен на тях стихиен реализъм на неговия творчески процес — това би могло да бъде твърде опасно обобщение. Тезата за противоречие между мироглед и метод е валидна само в крайно редки изключения, и то и при тях само твърде относително. И при такива изключения трябва например в един антиреалистичен или реакционен мироглед да са налице и могъщи реалистични, прогресивни потоци, дълбоки пукнатини, през които да могат и в художественото творчество да се влеят реалистични и напредничави съставки. Немислимо е дълбокомислещи художници да творят в противовес на собствените си възгледи — а тъкмо такъв художник е Фридрих Шилер. Ще възразят: а «Месинската невеста», «Девойката от Орлеан», лириката на 90-те години? Дълбокото човешко, реалистично съдържание и на тия набедени произведения на «чистото изкуство» на Шилер също така може убедително да бъде изтъкнато; и те не са в противоречие с реалистичния кръг на неговите драми, а само своеобразен етап в тях, багра в палитрата.

Още по-недопустимо е да смятаме, че такъв мислещ художник би могъл в естетическо-теоретичните си работи да пише диаметрално противоположни неща, да смятаме, че от тия негови работи с еднакво основание могат да се извличат аргументи и за l'art pour l'art, и за реализъм в изкуството и литературата. Никакво разрешение на тоя омагьосан кръг не може да ни даде тезата за противоречията у Шилер. Когато срещаме в неговите съчинения на глед противоположни пасажи, за които не можем да намерим друго обяснение освен удобната и лесна фраза за противоречия — ние с това в същност нищо не обясняваме. Търсенето на противоречия у него с микроскоп, лесното отърваване от привидните, а понякога и действителни противоречия с дълбокомислено констатиране на «противоречия, които всичко обясняват», в същност се превръща в безсмислена игра. Противоречия у Шилер действително има, но не и такива, които да оставят впечатление едва ли не за някакъв чудак, който казва ту едно, ту тъкмо обратното. Все пак би трябвало да смятаме, че един тъй еминентно мислещ творец ще остане последователен в своите основни възгледи.

Задачата е да се проследи, докаже и изтъкне тая последователност в защитата на реализма, борбата на Шилер за реализъм, която личи дори и там, където някакви антиреалистични наслойки временно или частично закриват здравата същина. А тъкмо тя е важната, решаващата. Това значи, че трябва да променим изходната си гледна точка особено по отношение на средния, тъй наречения кантиански период на Шилер; това значи, че трябва да разглеждаме поета мислител не като по същество, по начало преминал на идеалистическо-формалистични позиции, само с отделни останали реликти от предишни реалистични възгледи — а като останал по същество последователен застъпник на принципите на реализма, само с частични наслойки от чужди на реализма навеи. Трябва да се покаже как реалистичното ядро

на неговите възгледи постоянно пропуква и раздира тия частични наслойки. Както самото ядро,тъй и тия пукнатини в чуждите му наслойки непрестанно дават изява на реалистичната същина на метода и като теория,и като творческа практика. Бликащият из тия пукнатини животворен реализъм показва колко нестабилни и относителни са били поколебаванията и отстъпленията на великия поет, колко дълбоки са били реалистичните основи на неговия светоглед и естетика още от времето на тяхното утвърждаване на Щутгарт и Манхайм. Тъй нареченото бягство на Шилер в царството на красотата и изкуството трябва да се третира като заемане на по-друга позиция за защита на все същите идеи и идеали. Не само в началото на своето творчество, но и след 1790 г. той е в челната редица на най-напредничавите люде на своето време — и в областта на теорията. Неговата «красота» не е в никой случай «отвъдсветовна»; и в 1793 г. той подчертава корените и в действителността, в «природата»: «Красотата е природа в художествен облик . . .», пише той на Кьорнер на 23 февруари 1793 г. и по-нататък продължава: «Аз затова пò предпочитам израза природа пред тоя свобода, защото той същевременно означава и полето на сетивното, в което се ограничава красотата, и набелязва наред с понятието свобода още и нейната сфера в сетивния свят.»[102] Сферата на сетивното, на земното, на действителността е сфера на красотата и свободата, вън от сетивното няма красота и свобода! Кой би се наел да интерпретира тук наличие на идеалистически естетицизъм?[103]

Наистина Шилер неведнаж се вижда принуден да върши компромиси — с придворната аристокрация, с църковни мракобесници, с директори на придворни театри, — но не и компромиси с най-скъпото си, със своите хуманистично-борчески идеи, със своите реалистично-естетически възгледи. Когато говорим за противоречия и компромиси у него, не бива да забравяме, че за него те са били допустими само до определена граница и не са били от такъв характер, че да изтръгнат кинжала от ръцете му или да отклонят тоя кинжал от самата душа на оня ненавистен за него тип хора.[104]

Друга важна проблема във връзка с Шилер, която тепърва предстои да бъде цялостно разработена — засега са набелязани само главните насоки на такава разработка, — е въпросът за стиловия и стилистичния облик на реализма в неговите художествени произведения, преди всичко в драмите му.

Тоя въпрос може да бъде правилно разрешен само когато в основата на търсеното разрешение се постави проучването на Шилеровия патос, т. е. на историческите причини и предпоставки на тоя патос, както и на неговата

---

[102] Schiller. Brief an Gottfried Körner vom 23.II.1793. Ges. Werke, Bd. VIII, S. 218.

[103] Впрочем тоя малко патетичен въпрос многократно се оказва празна реторика, тъй като въпреки уж тъй ясното положение на нещата винаги се намират автори, които «откриват» и «интерпретират» у Шилер «като освобождение от зандана на живота» копнежа по «свръхземно битие», по битие извън времето, по «идеализма на абсолютното у човека и над него», както например ни поучава Мартини (Fritz Martini. Tragödie und Humanität. A. a. O., S. 268).

[104] Като си поставя задача с драмата «Дон Карлос» «чрез изображение на инквизицията да отмъсти за проституираното човечество и страшно да постави на позорния стълб петната на нейния позор», Шилер добавя: «Аз искам — пък дори и поради това моят Карлос да бъде загубен за театъра — да пронижа до самата душа един тип хора, които кинжалът на трагедията досега само е докосвал.» Schiller. Brief an H. Reinwald vom 14. 4. 1783.

естетическа функция. Тая основа трябва да се търси не в някакви набедени въздействия и реликти от бароко и рококо, т. е. не толкова по пътя на литературно-стилистични влияния, колкото, като се излезе от реалната предреволюционна и следреволюционна целеустременост на Шилер и мислещите като него. Началото на такова проучване е вече здраво поставено с тезата за патоса в Шилеровите драми като естествен, логичен, а следователно и реалистичен израз на устремните предреволюционни и революционни тежнения в тогавашна Германия и Европа. Тоя Шилеров патос е напълно закономерен изразител на вдъхновените стремежи и надежди на най-челните, младежки устремните люде на епохата — а тя е и епоха емоционална! — и трябва да бъде разбиран и сценично интерпретиран само като изразно средство на това негово идейно съдържание. Заедно с това Шилеровият патос има и естетическа обосновка, която напълно се съгласува с очертаните по-горе общи литературно-естетически позиции на поета. Поставяйки като главна задача на поезията да се стреми към широки обобщения на конгломератната действителност, към възстановяване на тоталността на фрагментарно разнокъсвания човек, Шилер естествено стига до своя патос като най-ярък израз на откритите и защищавани големи истини, «велики предмети» — тъй като именно патосът възвисява единичното, отделното, фрагментарното до «великия предмет», до сбобщението, до великата правда на живота. Не е нужно да се изтъква, че тоя реалистичен патос няма и не може да има нищо общо с кухата декламация, с празната реторичност, които за съжаление тъй често ни пресрещат от сцената при постановки на пиеси в стихове — и особено при постановки на Шилерови пиеси; също тъй изопачават шилеровския стил ония,които свеждат на сцената неговия патос до равна, тривиална, всекидневна проза, до безстрастен псевдореализъм.

Тая постановка на въпроса за Шилеровия патос трябва да бъде по-подробно мотивирана, по-всестранно осветлена. В кръга на такова всестранно осветление на шилеровския патос ще бъде необходимо например да се проучат историческите предпоставки и връзки около неговото възникване, за да се изясни неговата принципна несъвместимост както с бароковите остатъци в Шилерово време, така и с плиткия «домашен натурализъм» на школата на Ифланд.

Несъумели да разберат, а понякога и неспособни да приемат прогресивната, хуманистична, реалистична основа на Шилеровия патос, немалко изследователи и театрали — и в наши дни — на теория и на практика се стремят да подведат тоя патос под знаменателя на неистовата патетичност на бароко. Не е тук мястото да охарактеризуваме историческите, мирогледните, естетическите предпоставки на бароковия стил — тук трябва само да се изтъкне, че целенасочеността, единството, праволинейната устремност на Шилеровия патос са право противоположни на хаотичността, на показната парадност и гръмогласна декламативност на бароко. Също така очаква по-обстойно проучване и въпросът за Шилеровия патос като революционна реакция срещу оня плосък, филистерски-принизен, домашно-тривиален облик, който великият Лесингов призив за реализъм придобива в драматургичната и сценична практика на Ифланд и изобщо на кроткото, еснафски-мирно немско филистерство през годините около Френската революция и десетилетия подир нея. Шилеровският патос е

еднакво далеч както от бомбастичната хаотичност на бароко, тъй и от тривиалния натурализъм от ифландовско-коцебуевски тип. Всеки опит да бъде интерпретиран по единия или другия начин води към изопачаване, ако не и съзнателно фалшифициране не само на патоса като стилов облик на Шилеровото творчество, но и на самото това творчество.

А с такива опити и дори утвърдени «традиции » е изпълнена цялата история на Шилеровия показ през изтеклото столетие и половина от неговата смърт. Особено след 1848 г., когато германската буржоазия като класа се отказва от всякакви по-нататъшни «противодържавни» експерименти, спогажда се с остатъците от феодализма и поема по пътя на създаване на «Велика Германия» — нейни професори и театрали загубват всякакъв вкус към такъв показ на Шилеровите драми, който би изтъкнал тяхната борческа целеустременост, техния действителен реализъм. Всецяло господствуваща става тая линия от бисмарково-вилхелмовската ера насам. Тогава, през последните десетилетия на XIX в., се задълбочава и става «обществен предразсъдък» онова фалшифициране на Шилер, което — при пълен отказ от хуманистично-борческите идеи на поета, от същината на съдържанието в неговите драми — «запазва» само външно неговия патос, като го превръща в самоцел , в гръмогласна и в същото време куха декламация. Високите нравствени хуманистични идеи на поета, несъвместими с бруталната епоха на империализма и с безскрупулното, спекулантско забогатяване на тъкмо тия среди, които дават тон в Бисмаркова и Вилхелмова Германия — тия ярко шилеровски идеи трябва да бъдат замъглени, отречени, заличени; за изпълнението на тая поръка проливат пот десетки професори и постановчици от последните десетилетия на XIX в. насам. Идеологът на антихуманизма от тая епоха Фридрих Ницше подигравателно нарича Шилер «тромпетист на морал», а в солиден сборник «в чест на Шилер» от 1905 г. един от авторите, след като с прусашки наставнически тон сгълчава Шилер за неговата «политическа незрелост», дава израз на догадката си до какви висини би могъл да се издигне Шилер,ако е имал политическите убеждения на. . . Бисмарк.[105]

В една от своите карикатури именитият немски карикатурист Томас Теодор Хайне (1867—1948) дава израз на ядовитата мисъл, че имало два вида германци — едните вечно говорят за Бисмарк, другите вечно говорят за Гьоте: първите на «патриотични» сбирки около маса със стакани бира, вторите — на професорски-дълбокомислен «културен» разговор. В ръцете на тия бирени политици и колосани мъдреци — разликата между тях съвсем не е тъй голяма, както изглежда на пръв поглед — попадат и Шилеровите драми. Отказвайки се от техния хуманистичен, борчески живец, пригаждайки великия ратник на свободата към своите прусашко-империалистически«идеали», бирено-милитаристичната фаланга на тия лъжеинтерпретатори по необходимост придават казармен екот на неговия патос, превръщат го в куха, бездушна декламация, докато велемъдрите им академически събратя се силят до изтръгнат борческата основа на Шилеровия стремеж към правдивото, доброто и красивото и да превърнат тия велики човешки задачи и повеления в също тъй празни и бездушни сантимен-

[105] Виж по това у Friedrich Beißner. Schillers dichterische Gestalt. A. a. O., S. 145.

тални «преживявания». И щом като тия наперено-самодоволни буржоа, както ни ги показва в друга своя сатирична рисунка Т. Т. Хайне, поръчват от мрамор дори плашилата за своите градини — такъв мраморен, парвенюшки-наперен става в техните писания и постановки и Фридрих Шилер. И трябва да се каже, че тоя фалшифициран Шилер на шовинистично-филистерския буржоа последователно и непрестанно бива всаждан от книги и сцени от десетилетия насам — и при все че в днешни дни не е съвсем на мода, все пак още успява да изтласка назад истинския образ на великия поет.

Голямата мода днес на Запад е «екзистенциалистът» Шилер. Редица публикации и особено постановки през последните години се стремят да го превърнат от оптимистичен борец за «бъдни столетия» във вестител на песимизъм и на безперспективно отчаяние от хората и света. Това важи както за идеите, така и за патоса на Шилер, който бива свеждан до накълцана, лишена от логика на речта, тривиална проза. И едното, и другото изопачава поета, лишава го от неговата устремност — това ярко негово качество.[106]

И тъкмо тук на нашите писмени и репетиционни маси се оказва един костелив орех, който все още не сме сполучили да подхванем, както трябва. Имам пред вид известната полемика на Маркс и Енгелс с Фердинанд Ласал във връзка с неговата историческа революционна драма «Зикинген»; особено сложен е тук въпросът за някои употребени в тая полемика изказвания против «шилеровщината» и за небходимостта в реалистичната драма «повече да се шекспиризува». Историята на тая полемика, както и нейното общотеоретическо значение за естетиката на реализма са достатъчно и задълбочено проследени.[107] Но като че ли все още не са издирени конкретните историческо-естетически предпоставки за застъпваните в тая полемика становища. Догматичното откъсване на тия становища от техните предпоставки създава опасност от недооценяване и подценяване на Шилеровия реализъм и изобщо на неговото творческо дело — нещо, което особено проличава, когато неподготвени хора боравят с тия изказвания на Маркс и Енгелс. За такива буквоеди — «според Маркс и Енгелс» — Шилер е доказателство за «антиреализъм» или — в най-добрия случай — за «противоречие

---

[106] Пак там, S. 147, авторът остро реагира срещу тая липса на усет за Шилеровия стил и стих и в днешни театри. «Само рядко виждаме и преди всичко слушаме Шилер нефалшифициран», пише Байснер и пояснява това «разлагащо стиха, размекващо формата варварство»: «Метрическата структура на драматичната реч при произнасянето на ролите изобщо не може да се познае. От властно крачещия ямб на поета не остава нищо.. .» А тоя стих и стил са израз на духа на цялото творчество на Шилер.

[107] Georg Lukacs. Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin, 1947. Отпечатаната в тоя том обширна студия за полемиката между Маркс—Енгелс и Ласал е писана в 1931 г. В интересната си и богато аргументирана студия «Из истории борьбы основоположников марксизма за реализм. К. Маркс и Ф. Енгельс в полемике с Ф. Лассалем в 1859 г.» (Ленинградский гос. пед. институт им. А. И. Герцена, Ученые записки, том 134, Ленинград, 1957) Александър Димшиц също изтъква, че Маркс и Енгелс не поставят въпроса в такава форма: Шекспир или Шилер, «а като призив да се съчетаят в драматургията на бъдещето, създавана от писатели социалисти, най-добрите и най-силните страни на двете художествени традиции» (стр. 37). Разбира се, и това «сливане» не означава елиминиране на възможностите и за продължаване на шекспировската и шилеровската реалистична традиция поотделно.

между мироглед и метод». Неговите фабули, образи, език, идеи били откъснати от реалния живот, изнесени в неземни селения, нереалистични. А при това обикновено се забравя, че споменатите изказвания са имали конкретна полемична цел срещу творческата практика на Ласал и изобщо на късни епигони на Шилер; те някак се откъсват от тая полемична задача, абсолютизират се и се превръщат в осъждане на Шилеровия творчески метод като антиреалистичен. Получава се дори някакво странно противоречие между Енгелсовата възхвала на «Коварство и любов» като «първата немска политическа тенденциозна драма» и осъждането на тъкмо тая политическа тенденциозност, което някои подслушват в думите за «шилеровщина», които срещаме в полемиката с Ласал. Нещо по-опасно: у буквоеди-догматици се получава — пак «според Маркс и Енгелс» — и някакво противопоставяне на методите на Шилер и Шекспир (или Шилер и Гьоте), което повърхностни читатели и популяризатори тълкуват във вреда на Шилер и в полза на Шекспир (или Гьоте). А у Маркс и Енгелс това съпоставяне в същност не е дадено като алтернатива. Защото те не отричат реалистичния облик и на Шилеровия творчески почерк, а само изявяват своето предпочитание към творческия почерк на Шекспир, при това с крайно внимателната формулировка, че драматическият поет реалист трябва «п о в е ч е (разр. м.) да шекспиризира». При това, когато говорят за «шилеровщина», Маркс и Енгелс — независимо от личните си предпочитания към Шекспир — имат пред вид преди всичко не самия Шилер, а неговите епигони от ранга на Ласал, които едностранчиво хиперболизират отделни моменти от творческата система на Шилер и с това наистина ги превръщат в антиреалистични. Несъмнено едно по-вдълбочено изследване на историческите и естетическите предпоставки на полемиката с Ласал ще намери достатъчно доводи против догматично-цитатническото тълкуване на думите на Маркс и Енгелс като осъждане на Шилер и неговия творчески метод.

Но думата «шилеровщина» все пак остава черно на бяло и не може и не бива да се правят опити за някакво нейно пълно очистване като петно от дреха. Като оставим настрана, че тук явно говори несъмнено лично предпочитание на Маркс и Енгелс към оня специфичен облик на реализма, който намираме у Шекспир, те все пак са вложили в това предпочитание и нещо, което в някакъв смисъл не твърде много се мири с изискванията на реализма. Въпросът значи е не само до лични вкусове и предпочитания, а в известна мяра и за моменти, които Маркс и Енгелс са смятали за обективни. Къде трябва да се търсят тия моменти?

С всичката некатегоричност, която се налага при такива почти напълно непроучени проблеми, бихме могли да посочим, че отговорът на тия сложни и оплетени въпросителни трябва да се търси не чрез абстрактни умувания и още по-абстракни принципиални противопоставяния на Шилер и Шекспир, а чрез конкретно проучване на предпоставките за въпросните изказвания на Маркс и Енгелс и по-специално за израза «шилеровщина». Както Георг Бюхнер, който в своето отрицателно отношение към реалистичната драма от шилеровски тип в същност е бил подведен натам от епигоните, фалшификаторите на Шилер, така, струва ми се, изразът «шилеровщина» в значителна мяра се дължи и на оня изкълчен, фалшив облик на Шилеровото творчество и патос, създаден и наложен от писанията и театралните сцени

на германската буржоазия след 1848 г., дължи се не толкова на Шилер, колкото на ония, които след него създават и насаждат «шилеровщина». Визираните изказвания на Маркс и Енгелс отразяват и личното отношение на двамата спрямо някои неприемливи за тях страни на Шилеровия реализъм, но същевременно в значителна мяра вероятно са повлияни и от ултрапатетичния лъже-Шилер, с който Маркс и Енгелс са се срещали в писанията и по сцените през третата четвърт на своя век. Такава «шилеровщина» наистина няма нищо общо с реализма. Но за нея вина няма и Шилер, тя противоречи на истинския Шилер, чийто патос «е безкрайно различен от всичкото патетично дрънчене и боботене на по-късни епигони на Шилер», както казва Ханс Майер. [108]

Реализмът е единен като метод, но не може да бъде еднотипен, едноцветен като стил, като творчески почерк. Той не само търпи, а и изисква многобагрие. Той изисква не само уверената правдоподобност на Шекспир, възвеждане на дребни житейски факти до велика правда на живота, както у Гьоте — но изисква и вдъхновената устремна патетичност на Шилер. Действително научното изясняване на идейно-естетическата последователност в развоя на великия поет несъмнено ще разкрие нови възможности за утвърждаване на неговото живо, въздействуващо и днес творчество. Тъкмо тая жива въздейственост на Шилер, неизменна и днес въпреки изопачаванията и фалшификациите, на които той е подлаган от век и половина насам, е доказателство за дълбокия реализъм на неговото творческо дело. С разкриването, проучването и утвърждаването на всички аспекти на тоя реализъм това дело не само че няма да заглъхне, както твърдят някои «модерни» и модни писачи на Запад, а още повече ще намери път към обикновения човек. Така разбиран и показван, великият поет реалист още дълги години ще бъде спътник на тия, които са дошли да осъществят неговите устремни мечтания, ще бъде гражданин на тяхната нова държава.

[108] Hans Myer. Das Ideal und das Leben. A. a. O., S. 164.

ГАНКА НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА

ШИЛЕР И РЕВОЛЮЦИОННИТЕ БОРБИ НА НАРОДИТЕ ПРЕЗ XIX В.

Отношението между литературата и живота стои във фокуса на нашето съвременно литературознание. Едната страна на тази проблема — връзките на литературата с живота като неизчерпаем извор на всяко голямо творчество — е осветлявана в много частични и общи изследвания еднакво в теоретичен и историко-литературен план. За другата не по-малко съществена страна на тази проблема — въздействието на литературата върху живота — обикновено се говори все още с най-общи думи. Липсват конкретни изследвания, които да покажат действената сила на художественото слово върху развитието на живота. Нито литературната история, нито литературната теория са се насочили да проследят и обобщят дори някои основни страни на това въздействие. А то налага още на пръв поглед сложни зависимости. Как живее известен автор или известна творба в променливите води на историческото развитие, в антагонизма на класовите противоречия, в идейните борби на различните течения и методи? Защо именно с тези свои черти дадено произведение въздействува върху литературата и живота? Кое създава «актуалността» на писателя или на неговата творба в даден период от време? Какъв е влогът на това време в самата творба?

Въпросите за «живота» на литературната творба през десетилетия, векове, дори хилядилетия са твърде многобройни и налагат нови решения. А нашият поглед е все още твърде много стеснен от рамките на довчерашната компаративистика. «Влияние» на теми, мотиви, идеи от един писател върху друг, реминисценции, минаващи от избледнели напечатани страници върху други, или «въздействие» на животрептящи въпроси, неугаснали въглени от пороя на времето, понякога раздухвани с нова, по-голяма сила от неспирното движение напред на живота — това е съществено разграничение между литературознанието от вчера и днес или по-скоро от вчера и утре.

Големите поети са прекрачвали без разрешение границите на държавите, заселвали са се в една страна тогава, когато правителството най-малко е желаело това, вливали са своя мощен глас в бунта на чужди народи, които са ги чувствували като свои съюзници в борбата, дори като свои

«национални» поети. В този смисъл литературата отдавна е утвърдила в живота идеите на интернационализма. Въпреки специфичната национална основа, от която израстват писатели като Шекспир и Сервантес, Гьоте, Шилер или Юго, Байрон, Пушкин, Толстой или Горки, въпреки дълбоките корени в тяхната родна земя, от която черпят сокове за своето дело, това дело минава ограничената рамка на националното, за да стане достояние на всички културни народи. По такъв начин всеки от тези писатели участвува в развитието на много народи, става част от тяхната съдба, оплодява творчески тяхното развитие. И, от друга страна, писателят получава нещо от всеки народ, обогатява се сам с нови черти в зависимост от неповторимото своеобразие на бита, историята, езика на всеки народ.

В историята на литературата има случаи, които ни подпомагат да преодолеем много предразсъдъци по отношение на датата и мястото на раждането на писателя. Кога и къде е роден «писателят» Шекспир? В Англия през XVI в. или в Германия през XVIII в.? Два века след смъртта на Шекспир неговите драми предизвикват истинска революция в литературата на Германия. Оттук шекспиризмът поема своя победен ход и в много други страни. През първата половина на XIX в. Байрон налага своето въздействие като «байронизъм» в много литератури. Толкова силно една голяма творческа личност може да оплоди литературното развитие. И все пак колкото и голямо да е въздействието на Шекспир или Байрон върху литературите на XIX в., съществува и друг род въздействие, което ги превишава — въздействие не само върху литературите, върху умовете и сърцата на културните люде, но и върху съдбата на цели народи, върху непосредственото развитие на живота. Такъв писател е Фридрих Шилер — писателят, чието слово кънти в бурите на целия XIX в. като боен призив, като защита на онеправданите и потиснатите. «Адвокат на човечеството» го нарича Белински. При това неговото въздействие е от по-друг характер, отколкото например въздействието на един Шекспир или Байрон. Шилер не създава сам едно литературно течение, името му не налага своя отпечатък като шилеризъм в литературата, нито се ограничава в определен период от време. Шилер се влива сам в прогресивното движение на живота, става частица от собственото развитие на всеки народ, живее в революционния устрем на едно цяло столетие. От досега с всеки народ неговото дело излиза обогатено и углъбено в собствената си творческа същност.

Разбира се, това не отнема значението на Шилер като национален писател. Напротив — кькмо нашата съвременна методология е в състояние да открие и обясни онези дълбоко национални черти, които характеризират неговото творчество. С целия необуздан стремеж на своя дух, с всичките ограничения, които спират този устрем, Шилер е рожба и жертва на онази типична немска действителност, в която той живя и твори. Ако Гьоте изрази този устрем в гениални поетически обобщения, като образите на Прометей и Фауст, Шилер е сам един Прометей, запалил в съзнанието на човека от своята съвременност и от бъдещето революционната искра на бунт срещу всяко робство и все пак останал разпънат между дълбоките противоречия на онази немска действителност. Той беше готов да запали и да отрече революцията, да срути целия гнил обществен порядък на своята съвременност и да се разкае за своите дръзновения, да разтърси от корен социалните

основи на живота и да мечтае за осъществяването на просветения абсолютизъм, да свали от трона всяко божество и да се моли разкаян за своя полет — това е трагедията на този изключителен революционен дух в ограниченията на неговата национална драма от онази епоха.

Особено място заема в неговото творчество проблемата за национално-освободителните движения на народите, въпросите за тяхната независимост, за единството на нацията и незаконността на всяка власт, която идва отвън. Това са въпроси, от които израства патосът на неговите трагедии от «Дон Карлос», «Валенщайн», «Орлеанската дева» до «Вилхелм Тел» и незавършената драма «Деметриус».

Шилер търси в революционните движения на миналото винаги отговори за проблемите на своята съвременност: «Много съществено именно в нашето време е да се изнесе здраво съждение за революцията» — пише той. А революционният призив към германците в първото издание от 1788 г. на неговата «История на отпадането на Нидерландия от испанско владичество» показва дълбоко националните и патриотични основи на неговите широки исторически интереси. Съвременник на френската буржоазна революция, която отначало пламенно поздравява и по-късно твърде рязко отрича, Шилер все пак не престава през целия си живот да търси правдата на революцията, да признае той, хуманистът и борецът срещу всяко насилие, правото на революцията като отговор на насилието.

По такъв начин чрез социалните и националните въпроси на заобикалящата го немска действителност Шилер прониква в големите проблеми на социалните и националните революции на народите. Свързал нишките на миналото с трептящите въпроси на съвременността, той остава да живее с революционния подем и на бъдещето. В борбата за национално и социално освобождение народите намериха в делото на Шилер своя велик защитник. И се явява нещо странно, характерно именно за отношението на много отделни народи към творчеството на великия немски писател: това е опитът да го присвоят за своята националност, нещо повече — да го обявят за «свой» национален писател. Характерно е, от друга страна, че този процес са явява в моменти на дълбоки революционни стълкновения, в които Шилер воюва винаги на страната на прогресивните сили, и същевременно, че тъкмо тези най-прогресивни сили у народите, издигнати над всяко шовинистично чувство, се борят за усвояването на Шилер в националните рамки на своята култура.

Шилер става не само любим поет, но навлиза в живота на народите като д е й с т в е н а с и л а, която подпомага прогресивното им развитие. В много случаи той се превръща дори във в р ъ з к а между революционните борби на отделните народи. През целия XIX в. се простира ясно неговото въздействие, което се превръща в един от лостовете на прогреса за цялото човечество. Трудно е да се обхване това въздействие в неговата цялост.[1] Но все пак дори долавянето на някои отделни жилки от тази огромна дифузия на Шилер в живота показва колко голямо е въздействието

[1] Това е задача на едно по-голямо изследване, основа за което създава настоящата студия. Налага се да се проследят редица въпроси, доловени от частични изследвания, за да се установят закономерностите на Шилеровото въздействие през XIX в.

както на неговото дело, така и на личността му върху революционните борби на народите през XIX в.

Първа Франция приема Шилеровите драми като творби на с в о й пост, пречупва ги през призмата на историческия момент и ги предава в много случаи именно в своята преработка като революционна традиция на други народи. Трябва да се подчертае: Шилеровото въздействие през XIX в. не само започва о т Ф р а н ц и я, но и до голяма степен минава п р е з Ф р а н ц и я, за да се влее в други страни. И това не е случайно. Най-високата вълна на революционното движение в края на XVIII в. е във Франция. От това голямо революционно огнище в началото на XIX в. излитат искрите, които разгарят революционния огън в много други страни на Европа. Шилер е великият спътник на похода на революционните идеи в зората на новия XIX в. Той се носи с мечтите на човечеството за свобода, братство, равенство между народите и хората, разпалва вярата им в победата на идеала срещу националното и социалното потисничество. Мотото «In tyrannos», което Шилер поставя на своите «Разбойници», бе написано с кръв върху много знамена в революционните борби на народите през XIX в.

Шилер прониква във Франция още преди революцията. През 1782 г. в Париж се появява и първият френски превод на «Разбойници» в XII том на «Le nouveau théâtre allemand» на Friedel и Bonneville. Преводачът на драмата Фридел е бил професор по немски език в двора на Людвик XVI и се е ползувал от личното благоволение на Мария-Антоанета. За учудване е точността, с която преводачът се придържа към оригинала. Неговото лично отношение към тази революционна драма проличава въпреки обективността, която се опитва да запази в текста, в превода на самото заглавие «Les voleurs» (Крадците), което явно издава настроението на преводача.

Не този точен и твърде изискан откъм съдържание и форма превод обаче налага името на Шилер във Франция. В историята на литературата има твърде сложни явления, които ни предупреждават да се отнасяме към литературните факти от миналото строго исторически. Иначе нашият съвременен естетически критерий лесно може да ни подхлъзне да недооценим или дори да изопачим същността на някои явления. Точният превод на Фридел, който запазва до голяма степен и достойнствата на оригинала, остава затворен във «високите» сфери на френския двор и аристокрацията.

Две години преди революцията, както съобщава по-късно сам авторът, Жан Ламартелиер[2] «преработва за френска сцена» драмата на Шилер «Разбойници» под заглавие «Robert chef de brigands».

Ламартелиер, както се препоръчва сам «член на много литературни дружества», е бил лишен от писателско дарование. Неговата преработка «Robert chef de brigands» е една от онези вулгаризации на велики творби, които нямат никаква художествена стойност. Но същевременно с всичкото чувство на човек, който е живял близо до народа, Ламартелиер разбира изискванията на момента и създава една от тъй наречените популярни ме-

[2] Robert chef de brigands, drame en 5 actes, en prose, imité de l'allemand par le citoyen La Martélière, à Paris.

лодрами, които задоволяват задълго вкуса на широките народни маси. Преработката на Ламартелиер отговаря на страстното търсене на патетичното и възвишеното, което характеризира времето на революцията. Народът е имал нужда от драми, които да трогват и разтърсват душата му. Трептенията на чувството у човека от онази епоха са били с друга, много по-силна амплитуда. Патосът на Шилеровия стил, контрастните светлосенки, повишената чувствителност са отговаряли на тази амплитуда. Ламартелиер засилва тези черти до онази степен, която е необходима за момента. Той не се бои от пресилването на багрите, нито от разточителството, които са против основния закон на всяка художественост, а смело принася естетическата мярка в жертва на по-сигурното въздействие върху широки кръгове от народа. Ламартелиер довежда до крайност именно пресилените черти в творбата на Шилер. Промените, които внася, са в две противоположни посоки: от една страна, оттласква действието назад в XV в. От друга страна, осъвременява идеите на произведението до такава степен, че в него всеки е могъл да долови най-актуалните събития и характери на момента. Разбойниците на Ламартелиер се превръщат в настоящи якобинци. Сам главният герой Роберт говори на осъдения от разбойниците Конт дьо Марбург, преди да забие ножа в гърдите му: «Палачо на твоя народ, ето наградата за потисничеството!»

«Смъртта на един тиранин е благодеяние за неговите поданици» — изрича Ламартелиер в драмата една от максимите на революцията. А разбойникът Рацман пие наздравица с думите: «Дано това да е кръвта на последния тиранин.»

Не бива да забравяме, че тези думи звучат от сцената по време, когато Людвик XVI е изправен пред съда. Те са вик от сърцето на самия народ, който със задоволство слуша оправданието на всяко насилие срещу тираните. Изискванията на момента налага да се подсили идеализацията в характера на разбойниците и особено на главния герой. «Аз бях роден да правя хората щастливи — говори Роберт, — а съм принуден да упражнявам терор в обществото. . . (С болка.) Жестокостите убиха надеждата в душата ми, те ме накараха да мразя хората (разчувствуван). И все пак никога. . . никога, не съм накарал да пролее сълза някой невинен нещастник. . .» (II действие, I сцена).

Преработката на Шилеровата драма, започната от Ламартелиер, се завършва на сцената от народа. При първото представление в края на пиесата Ламартелиер кара Роберт да направи несполучлив опит за самоубийство в присъствието на баща си и любимата. Публиката обаче изразява бурно неодобрение на този край. Тя настоява Роберт и всички разбойници да бъдат оправдани. Още при второто представление Ламартелиер е принуден да промени края в този смисъл. Явява се като deus ex machina някакъв пратеник на правителството, който известява амнистия както за Роберт, така и за всички други разбойници. Революционният оптимизъм на историческия момент налага своя отпечатък върху трагедията на Шилер. С право Жорж Санд можеше да пише в своите мемоари, че от една творба на скептицизъм и страдание Ламартелиер бе направил, без да се

колебае, една творба на вяра и «триумф».[3] По такъв начин революцията беше моделирала творбата на Шилер, за да я нагоди за вкуса на народа.

Преработката на Шилеровите «Разбойници» е била неделимо свързана за съвременниците със събитията на революцията — както за нейните врагове, така и за нейните привърженици. Реакционно настроеният «Journal de Paris» (от 13 март 1792 г.) долавя, че драмата разпалва огъня на революцията, и побързва да предупреди : «Такива примери могат да предизвикат опасни усложнения». А «Journal de la Cour et de la Ville» (от 22 март с. г.) нарича драмата «апология на разбойничеството». «Journal des théâtres» от 16 март с. г. смята,че драмата би могла да се играе най-добре в клуба на якобинците. Дори много по-късно, през 1815 г., анонимният автор на една брошура, озаглавена «L'anarchie théâtrale», като изтъква необходимостта да се прегледат редица парижки спектакли дали отговарят на законите и правилата, подкрепя своите опасения с някогашното въздействие на драмата «Robert chef de brigands», която била п р и ч и н и л а р е в о л ю ц и я т а («causé la Révolution»).

Но и привържениците на революцията са разбирали значението на драмата. През есента на същата година, когато «Robert chef de brigands» въодушевява тълпите в Париж и по цяла Франция, с писмо на революционното френско правителство от 10 октомври 1792 г., първата година на френската република, се съобщава на Шилер, че с указ от 26 август с. г. му е определено звание «гражданин на Френската република». Чрез този държавен акт се узаконява отгоре в същност едно положение, наложено от френския народ: Шилер се беше влял в неговия революционен устрем, неговата драма беше станала френска народна драма. Колкото и пресилено да е твърдението на реакционера от 1815 г., който смята, че тази драма «е причинила революцията», то изразява онази дълбока връзка, която действително е съществувала между Шилеровата творба и революционните събития. В един момент, в който сам Шилер се беше сепнал от хода на революцията, тази творба продължаваше да води своя независим живот. Нещо повече: чрез новите елементи, вложени във френската й преработка, да се развива в посока на революцията. Нищо чудно, че по средата на XIX в. А. Рение я нарича «la pièce la plus saillante de toute la période révolutionaire de l'histoire du théâtre en France»[4].

Френската преработка на «Разбойници» се налага не само по народните сцени на всички театри във Франция. Оттук тя шествува заедно с идеите на революцията по всички краища на света. През 1795 г. в Амстердам се появява «Robert chef de brigands » или «L'homme vertueux», подписана с инициалите M. W. Следите на нейни представления се намират и в различни градове на Италия между 1798 и 1800 г., пренесени от френските войски. Тук тя се играе ту на френски, ту на италиански и чрез нея се прави пропаганда на френските републикански идеи.[5]

През 1832 г. драмата се играе с голям успех в Рио де Жанейро под заглавие «Roberto chefe de ladroes». По същото време в Русия се повдига

---

[3] George Sand, Histoire de ma vie, I, стр. 191.
[4] L'artiste, 15 février 1850.
[5] Вж. Z. Mazuchetti, Schiller in Italia, Milan, 1913, стр. 42.

голям литературен спор дали да се постави на сцената преводът от оригинала на Шилер или от преработката на Ламартелиер. «Robert chef de brigands» намира горещ защитник в лицето на руския драматург Фьодор Иванов. През 1869 г. преработката на Ламартелиер се публикува дори в гръцки превод в Александрия.

Откъде произтича успехът на френската мелодрама, която по художествени достойнства остава далеч зад оригинала? Ако във Франция тя отговаря на специфичните изисквания на момента, какво я прави интересна дори за другите народи? Френската преработка съдържа не само нови черти, които я правят близка до сърцето на широките френски народни маси. Безспорно самите идеи, в името на които избухва Френската революция, са близки до революционните стремежи за национално и социално освобождение и на други народи, като италиянския и гръцкия, в които тъкмо през първата половина на XIX в. се води борба за национално освобождение и обединение. В преработката си на «Разбойници» Ламартелиер беше доловил и засилил революционния полъх на идващото столетие в една негова основна черта: революционен интернационализъм. Тази черта, която е присъща на цялото творчество на Шилер, но не е още изявена в «Разбойници», е изречена съвсем ясно от Ламартелиер. В I сцена от IV акт на «Robert chef de brigands» се казва дословно: «Ne bornons pas nos exploits à punir les oppresseurs de notre patrie, rendons nos bienfaits universels. Analysons les droits que la nature a départis à notre espèce, adressons ce manifeste à tous les peuples courbés sous le joug des tyrans, à tous les hommes encore capables de sentir la dignité de leur être.»

Мъчно можем да кажем дали този манифест се е съдържал още в първоначалната редакция на Ламартелиер от 1787 г., тъй като драмата е публикувана едва през 1792 г. По-вероятно е и в този случай историческото развитие на революционните идеи да е внесло в нея своя неоспорим принос. По този начин революционните зърна, заложени от Шилер в неговата творба, се бяха развили в благотворния въздух на една революционна епоха и бяха дали цветове, които сам авторът едва ли е могъл да види в своето огромно поетическо въображение.

От манифест на френската революция «Разбойници» се разраства в манифест за освобождението на народите, в бунт срещу националното и социалното робство, който зрее в недрата на целия XIX в. Под този знак се възприема от народите не само тази драма на Шилер, но и останалите негови драматически, лирически, дори исторически произведения. На този принцип се подчинява дори неговото влияние върху развитието на новото литературно течение, на революционния романтизъм както във Франция, така и в други страни.

«Robert chef de brigands » беше вече създала достатъчно слава и популярност на Шилер във Франция, когато през 1799 г. Ламартелиер се решава да издаде два големи тома «Théâtre de Schiller». В тях са вече преведени драмите «Заговорът на Фиеско от Генуа», «Коварств и любов» и «Дон Карлос». Още през 1797 г. Ламартелиер беше преработил за френска сцена «Фиеско» под заглавие «Gênes sauvée ou Fiesque et Doria». Три различни комитета преглеждат пиесата, тя минава през пет или шест цензури и най-после е приета за Théâtre Français. Идва обаче 18 брюмер и

нейното представяне е забранено. Предлогът е, че в пиесата бил даден твърде гротескно образът на мавъра, на което Ламартелиер сериозно или на шега предложил да се замени мавърът с корсиканец. Очевидно той не е искал да премълчи откъде идва забраната. На Бонапарт не е могъл да се нрави образът на един неуспял заговорник срещу републиката. Нищо чудно, че и драмата «Фиеско» е била спряна, а Ламартелиер — наскоро след това арестуван като «suspect».

През 1801 г. Ламартелиер приспособява най-сетне за френска сцена и «Коварство и любов» («L'amour et l'intrigue») на Шилер, която е трябвало да се играе в Théâtre de la République. Забранена от цензурата, преработката на Ламартелиер се явява под ново заглавие «La Favorite» («Фаворитката»). В нея обаче твърде скоро се оглеждат известни актуални подробности от живота на управляващите кръгове и тя е отново забранена.

През 1799 г. едновременно с твърде посредствения превод на «Дон Карлос» от Ламартелиер излиза и преводът на Lezay-Marnésia. «Разбойници» беше изиграла вече своята роля, когато «Дон Карлос» се появява като актуална пиеса, наложена от изискванията на момента. Аспектът, в който се приема тази драма във Франция, обаче и тук далеч надхвърля вложеното в нея от самия автор. В архива на Гьоте и Шилер във Ваймар се намира писмо от преводача Lezay-Marnésia до Шилер, в което между другото преводачът изповядва: «. . . Литературата се превежда трудно, геният изобщо не може да се преведе.» В писмото си преводачът се възхищава преди всичко от образа на маркиз Поза — този «герой-мислител» («héros-penseur»), както го нарича Lezay. В самия предговор към превода си Lezay изразява трагедията на една епоха, в която революционният пламък не гореше вече с онази сила, с която бе горял през годините на революцията. Че маркиз Поза изглежда някак недействителен образ — отбелязва Lezay, — показва само духовната и моралната нищета на нашето време. Ние му се удивляваме, ние, които вече не знаем да умираме за велики неща!»

За Lezay, и не само за Lezay от онази епоха, Поза е най-чистата рожба на Френската революция, която е освободила човешката мисъл. Биографът на Lezay разказва, че самият преводач изпратил един екземпляр от превода си на «Дон Карлос» на държавния съветник Реал. Трогнат от идеите, изразени в предговора, Реал сам решил да препрати тази книга на Бонапарт. Вместо отговор обаче Бонапарт подхвърлил иронично: «Ma foi, c'est plus beau que Cicéron.»[6]

Както Madame de Staël, така и Lezay отначало мечтае, че Наполеон ще осъществи идеите на маркиз Поза. Колко малко са допаднали тези идеи на Бонапарт, доказва по-нататъшното развитие на историята. Шилеровите драми се появяват все по-рядко върху сцената на френските театри. Едно от последните значителни събития е преработката на «Орлеанската дева» в «Jeanne d'Arc» от Крамер и Мерсие през 1802 г. Тази преработка се свързва веднага със спомена за революцията: «Ако тази изключителна девойка бе живяла в наши дни — пише френската критика, — вярна докрай на делото и зова на народа, тя би маршировала с нас при превземането

[6] F. Baldensperger, Studien zur vergleichenden Literatur, 1905.

на Бастилията и при рушението на един трон, ужасно опетнен от предателства и кървави престъпления.»[7]

В забележка към превода си на Шилеровата драма Мерсие пише: «Чрез тази пиеса Шилер плати дан на благодарност към нацията, която с декрет от 1792 г. го издигна до ранга на френски гражданин». Всички връзки водеха по такъв начин към неотдавнашното минало, към дълбокото единство между делото на революцията и делото на Шилер в съзнанието на френския народ и на френската културна общественост.

Преработката на Мерсие на Шилеровата «Орлеанска дева» е последното голямо събитие, което се врязва дълбоко в съзнанието на френския народ, защото завладява от сцената широки кръгове. Колкото и странно да звучи, Шилер беше спечелил за Френската революция образа на една френска народна героиня. Дотук въздействието на автора на «Разбойници» във Франция прониква цялостно — няма граница между културни среди и народа. От страниците на книгата това въздействие веднага минава в словото на театъра и оттук в живото ехо на широките народни маси. Цялата наелектризирана атмосфера през годините на революцията подпомага непрекъснатия ток на въздействие. Всяка искра в тази атмосфера се разгаря в пожар, всеки звук намира гръмко ехо. Но ехото на революционните идеи никога не заглъхва така лесно. То се разнася през времето и пространството. Много неправди и много робство тежаха върху народите и върху душите на хората в началото на XIX в. Затова всеки призив за борба намираше отзвук.

В самата Франция обаче заедно със спадането на революционната вълна спада и въздействието на Шилеровата драматургия. От 1802 г. до 1819 г. нито една негова драма не се играе на френска сцена. Френската класическа трагедия отново владее тази сцена. Наложило се изключително с драмите, името на Шилер сега се среща само от време на време към преводи на негови лирически творби, и то не в самата Франция, а в Швейцария. През 1808 г. излизат едновременно в Цюрих два превода на «Песен за камбаната» («La cloche») и «На радостта» («L'ode à la Joie»). Характерно е, че по време на империята във Франция излизат само историческите творби на Шилер. През 1803 г. за пръв път се появява «История на Тридесетгодишната война». Дори смъртта на Шилер е оповестена в «Le Journal de l'Empire» на 24 май 1805 г. по следния начин: «Прочутият Шилер, немски автор на «История на Тридесетгодишната война» и на много драми, е умрял на 9 май (19 флореал) във Ваймар.»

Това съобщение хармонира със спомените на Талейран, в които е предаден първият разговор на Наполеон с Гьоте:

«Наполеон: Зная, че Вие сте най-големият трагически поет в Германия.

Гьоте: Сър, Вие сте несправедлив към моята страна: ние сме уверени, че имаме големи хора: Шилер, Лесинг и Виланд трябва да са известни на Ваше Величество.

Наполеон: Признавам Ви, че не ги познавам никак: чел съм обаче Тридесетгодишната война; моля Ви за извинение, но тя не изглежда да може да даде сюжет за трегедии освен за нашите булеварди.

---

[7] O. Zollinger, Merciers Beziehungen zur dtsch. Literatur.

Гьоте: Сър, не познавам Вашите булеварди, но предполагам, че там именно се дават представления за народа; и аз съм огорчен, като Ви чувам да съдите така жестоко един от най-хубавите гении на новите времена. . .»[8]

Наистина ли Наполеон не е познавал н и к а к драмите на Шилер и е правел своите заключения единствено по неговата «История на Тридесетгодишната война»? Основание да се съмняваме в това ни дава забраната на Шилеровите драми, която Бонапарт издава не само за Франция, но и за всички окупирани от него страни. С полицейска записка от 28 януари 1811 г. са забранени в Париж «Разбойници», «Вилхелм Тел» и «Мария Стюарт». «Вилхелм Тел» се нарича в същата полицейска записка «републиканска драма». През онези години по време на френската окупация на Холандия са забранени[9] от имперското управление «Robert chef de brigands» и «Вилхелм Тел». Името на Шилер е записано в полицията между имената на най-опасните врагове на империята.

Но става нещо странно. Навлизайки с революционната френска армия във Ваймар, Бонапарт забравя за миг личните си чувства и дава заповед на войските си да отдадат военни почести на гроба на Шилер, автора на «Разбойници», «Коварство и любов», «Дон Карлос,» «Вилхелм Тел», които сам бе забранил — на пръв поглед необяснимо противоречие, което все пак е така характерно за цялата личност на Бонапарт.

*

Въпреки забраната на Бонапарт «Разбойници», «Коварство и любов», «Орлеанската дева», «Мария Стюарт» продължават да живеят сред народа като мелодрами, и то главно в затънтените провинциални кътчета. По времето на реставрацията и особено в навечерието на Юлската революция от 1830 г. се засилва въздействието на Шилер. Но това въздействие е вече по-друго. Появяват се много по-точни и художествени преводи. Чрез тях Шилер се влива в собственото развитие на най-значителните френски писатели от онази епоха, подпомага победата на френския романтизъм, и то на прогресивния романтизъм.

Под въздействието на книгата на мадам дьо Стал Проспер дьо Барант подготвя първото сериозно издание[10] на Шилеровите драматични произведения в шест тома. Чрез тези преводи възприемат Шилер големите френски романтици Мюсе, Юго, Александър Дюма. Чрез тях се свързва с Шилер възторженият художник на революцията Дьолакроа. Патосът на френския революционен романтизъм се подхранва от Шилеровия бунтовен патос.

Пак под въздействието на книгата на мадам дьо Стал се появява и преработката на френски език на Шилеровата драма «Мария Стюарт» от Льобрън. Тъкмо тази преработка се смята във френската литература за

[8] Mémoires du Prince de Talleyrand, Paris, 1891, т. I, стр. 426.

[9] E. R o c h e, La censure en Hollande pendant la domination française (1810—1813), Paris, 1923.

[10] O e u v r e s d r a m a t i q u e s de S c h i l l e r, traduites de l'allemand, et précédées d'une notice boigraphique et littéraire sur Schiller, Paris, 6 volumes, 1821. Тези преводи са претърпели многобройни издания през целия XIX в.

преход към романтичната драма. Значението на тази преработка е изразено ясно от Александър Дюма-син в неговата встъпителна реч във Френската академия през 1875 г. Битката за романтизма според него «е била спечелена благодарение на Шилер». Битката за романтизма в този смисъл е означавала битка за едно по-просто, по-близко до живота и до народа изкуство.

Характерно е, че от Шилер се чувствуват привлечени не представители на пасивния романтизъм, като Шатобриян, Ламартин и Вини, а представители преди всичко на революционния романтизъм, като Дюма и Юго. Какво са търсили романтиците у Шилер, показва ясно фактът, че те са смятали «Вилхелм Тел» за връх в постиженията на романтичната трагедия. «Guillaume Tell — пише De Toreinx — est jusqu'a à présent et sera longtemps encore le chef-d'oeuvre de la tragédie romantique. C'était le plus noble, la plus vaste sujet sur lequel le génie d'un poète pût s'exercer. . .»[11]

Близостта на драмата «Вилхелм Тел» до народа по концепция, по сюжет, по изграждане на характери, по цялостния стил на пресъздаването, хероизирането на обикновения човек от народа, епопеята на едно народно въстание срещу националното потисничество, възвишеният химн на свободата — ето кое допада в последната драма на Шилер на революционния френски романтизъм. Реакционният романтизъм, който по-късно Теофил Готие характеризира като «un temps de crépuscule littéraire», напротив, взема отрицателно становище към Шилер и неговото въздействие във Франция. Грание дьо Касаняк в «La Presse» от 13 юли 1836 г. поддържа становището, че именно «Шатобриян е най-хубавата и блестяща фигура», която се възправя във френската литература, че всичко ново в XIX век идва от него и само от него, а не от онези «опасни идеи», които проникват от въздействието на немски и английски автори като Шилер и Байрон.[12]

Не липсват, разбира се, и опити да се изопачи идейно-емоционалното съдържание на Шилеровите драми. Католицизмът се старае да превземе «Мария Стюарт» за своите тъмни цели. Реакцията се опитва да «обезвреди» жилото на революционера, като се хвърля съвсем невярна светлина върху развитието на твореца. «Разбойници», «Фиеско», «Коварство и любов» се обявяват за слаби «незрели» плодове на неговото екзалтирано младо въображение. По-нататъшното развитие на Шилер се поставя под знака на неговите последни думи: «Все по-спокоен.» Prosper de Barante пише в своята студия «La vie de Schiller»: «Постоянното развитие на тази душа, пламенна и неспокойна, към религията, добродетелта и щастието се извисяваше към почти християнско духовно прояснявание.»

Напротив, Ал. Дюма и още повече В. Юго се чувствуват дълбоко свързани именно с автора на «Разбойници», «Фиеско» и «Вилхелм тел». Дюма се е опитвал дори да учи немски, за да може да чете Шилер в оригинал. Той преработва много от неговите драми. Всеизвестно е, че II сцена от IV акт в драмата на Дюма «Henri III et sa Cour» е изцяло заимствувана от

---

[11] Цитат по Edmond Eggli, Schiller et le romantisme français, Paris, 1927, стр. 190.

[12] Пак там.

IV сцена на II действие от «Дон Карлос» на Шилер. В «Ruy Blas» на Юго са използувани също цели сцени от Шилеровия «Дон Карлос».

Изобщо френските романтици твърде често преработват или подражават на Шилеровите драми. Най-много преработки се срещат на «Фиеско», «Дон Карлос» и «Вилхелм Тел». «La Pandora» от 2 април 1826 г. съобщава: «Шилер владее нашата литература и сцена. Г. Ансело се залови с «Фиеско». Говори се за драма «Валщайн» от Лиадиер, за «Вилхелм Тел» от г. Пишал. «Коварство и любов» е вече преработена в мелодрама, която се играе в проза на сцената в Порт-Сен-Мартен и в стихове в театър Одеон. . .»

В навечерието на революцията от 1830 г. Шилеровото въздействие във Франция се разгаря отново. «Към 1830 г. — пише Ф. Балденсперже — във Франция не се казва Гьоте и Шилер, а Шилер и Гьоте или дори съвсем кратко Шилер, за да се представи немската литература.»[13]

По това време се появяват и неговите стихотворения в блестящите преводи на Littré и Gérard de Nerval. Не само във френската столица, но и в провинциалните градове Шилеровите драми, Шилеровите стихове, Шилеровите исторически произведения се четат, играят на сцена, участвуват активно в революционния подем на епохата. Докато по времето на Френската революция от 1789 г. бунтовният патос на епохата намира своя най-мощен отзвук в «Разбойници», в навечерието на революцията от 1830 г. най-силно въздействие упражнява «републиканската драма», както я нарича сам Шилер, «Фиеско». «Аз се учих да овладея драматическата поезия, като превеждах в стихове «Фиеско» на Шилер. . .» — признава Ал. Дюма-баща. «Епохата в навечерието на Юлската революция просто ограбва Шилер» — прави едно бележито признание големият художник романтик Дьолакроа.

В дните на самата революция отново се появява на сцената «Robert chef de brigands» — вече под оригиналното заглавие на Шилер «Les brigands». Тази драма залива още веднаж спонтанно сцените на булевардните театри и вълнува тълпите. Искра от техния революционен пламък се разгаря по това време и в драмата «Ернани» от В. Юго. Изострените социални конфликти изтласкват на преден план също Шилеровата драма «Коварство и любов». До 1830 г. всички драми, стихотворения, исторически и естетически произведения на Шилер са преведени на френски език.

Непосредствено след Юлската революция един неин съвременник Nodier определя вече значението на Шилеровото драматическо творчество като «кратко поетическо изложение на следващите революции («le sommaire poétique des révolutions prochaines»).[15]

С тези думи Нодие изрича същността на Шилеровото въздействие не само за Франция, но и за много други народи през целия XIX в. Шилер действително залага в своите творби семената и на много бъдещи революции. Нищо чудно, че тези семена се развиват и разцъфтяват все по-ярко в прогресивното развитие на живота. Самите революции тълкуват и доразвиват идеите на Шилеровите драми. Чрез непосредното си въздействие от сцената

---

[13] F. Baldensperger, Goethe en France, стр. 93.
[14] Journal, 9 avril 1858, t. III, стр. 322.
[15] Des types en littérature, Revue de Paris, t. XXX, août — septembre 1830, стр. 189.

те навлизат дълбоко в съзнанието и в живота на широки кръгове от народа. Тяхното пламенно слово се слива до такава степен с грохота на революционните събития, че те остават да живеят в спомена на съвременниците като най-ярък израз на революционни събития, твърде различни по характер и същност.

Шилер сам е подхранен от революционните идеи на френските мислители от XVIII в., чиято философия подготви революцията от 1789 г. Нищо чудно, че неговото дело се възприема като сигнал на самата революция. Само рожба на същите прогресивни исторически сили, които подготвят революцията, това дело има такова огромно въздействие, че противниците на революцията го смятат, твърде наивно, разбира се, за една от нейните причини.

Френската революция от 1789 г. дава първото революционно тълкуване на Шилеровото творчество. Но Шилеровите творби получават от тази революция много, без да останат затворени изключително в нейната историческа рамка. Във Франция неговото дело получава, така да се каже, своето първо бойно кръщение. Нищо чудно, че през Франция минава в значителна степен въздействието на Шилер и върху други народи през първата половина на XIX в. Затова дори това въздействие изпреварва в някои случаи прякото въздействие през неговата родина. При това ясно забелязваме да се очертават двата най-съществени аспекта, под които се пречупва това въздействие във Франция. Чрез народните драми, в които се преработват Шилеровите драматически творби, Шилер прониква широко сред народите дори и тогава, когато тежките условия на цензурната забрана препречват пътя на оригиналите към големите официални театри. Вторият аспект е връзката на Шилер с революционния романтизъм в първата половина на XIX в. Чрез неговите най-големи представители Шилер налага и укрепва своето идейно-художествено въздействие в европейските литератури. Характерно е, че и двата пътя на това проникване водят в служба на интересите на народите, които водят своите велики борби за национално самоопределение, за политическа свобода, за социален прогрес.

*

От Франция Шилеровите творби лесно минават Ламанш, за да внесат и в Англия тревожната тръпка на революцията. Характерно е, че първите английски преводи на Шилеровите драми са направени от френския превод на Friedel и Bonneville. През 1792 г. се появява превод на «Разбойници» и до 1800 г. този превод претърпява 4 издания. През 1799 г. излиза превод на сценичното издание на Ламартелиер, придружено от предговор, пролог и епилог, написани от Serene Highnesse the Margravine. Този превод се публикува само заради предговора, който се стремял да разсее създаденото от вестниците настроение против «Разбойници». Защото реакционната английска преса не пропущала да обърне вниманието на правителството върху всички якобински речи, с които изобилствувал оригиналът. В превода на Serene Highness the Margravine, разбира се, били отстранени подсилените революционни тенденции на френския източник. А самият оригинал бил въведен чрез пролог и епилог «в рамките на общественото благоприличие». През 1798 г. «Разбойници» е поставена за пръв път на сце-

ната в Лондон именно в тази преработка. Въпреки това драмата е имала изключителен успех. Наелектризираната публика изразявала така шумно възторга си, че полицията била принудена «заради реда и сигурността» в столицата да запрети по-нататъшното представяне на драмата.

През 1800 и 1801 г. се появяват вече нови английски преводи на «Разбойници» — толкова голям интерес е събудила драмата в Англия.

Тъкмо по това време — в началото на XIX в. — Англия е разтърсвана от класови напрежения, от работнически вълнения, от национални противоречия. В страната, в която съществуваха кървави социални стълкновения, в която се бунтуваха угнетените ирландци и владееше религиозен фанатизъм, както «Разбойници,» така и «Дон Карлос», а още повече «Орлеанската дева», «Мария Стюарт» или «Вилхелм Тел» можеха само да изострят и без това напрегнатите противоречия.

Затова още при появяването на първите преводи на Шилерови драми консервативните вестници и списания като «The Anti-Jacobin (or Weekly Examiner)» и др. повеждат борба срещу тях с отрицателни критики, дори с остри памфлети. За английския реакционен печат Шилеровите драми са драми на френската революция, които са пълни с якобински речи и с опасни семена на бунт и недоволство.

Дълго време Шилеровите драми не се допущат на английска сцена в оригиналния текст на автора, а в преработки, обезвредени от революционния им смисъл. Затова пък и тук, както и във Франция, си пробиват път редица наивни мелодрами, чрез които Шилер завладява народните сцени. Така например още през 1799 г. се появява на сцената на Haymarket-theater такава една вулгаризация от J. G. Holmann под заглавие «The Red Cross Nights», през 1823 г. «Lorenzo, the Outcast Son» на E. Gandy, а през 1836 г. излиза операта «The Brigands» от I. Crisini. По такъв начин революционните идеи на Шилеровите драми все пак стигат до народа, макар и лишени от истинската Шилерова сила на художествено въздействие, излъчвана от оригиналния текст.

Онова обаче, което властта се стреми да спре отвън, то се ражда вътре в самата Англия. Частица шилеровски дух живее в сърцето на Шели. Поетът и гражданинът Шели, който се въодушевява от националноосвободителните борби на европейските народи и се откликва на революционните движения в Италия, Гърция, Испания и Ирландия, е дълбоко свързан с патоса на Шилер. В отрицанието си на съвременното общество, в съчувствието си към националноосвободителните движения на Италия и Гърция Байрон превръща в живот неговите идеи. Шилеровото проникване през първите десетилетия на XIX в. почти във всички страни съвпада с въздействието на Шекспир и Байрон. Драмите на Шилер в много случаи отварят път за разбиране и приобщаване към Шекспир. В борбата на революционния романтизъм от онези години срещу класицизма Шилер и Шекспир воюват на един фронт в подкрепа на новата романтична драма. Един от най-големите представители на френския романтизъм в живописта художникът Йожен Дьолакроа намира, че Шекспир, колкото велик и недосегаем да е, «остава някак странен и ръбат». Неговият творчески похват според Дьолакроа мъчно може да се удаде на друг. Затова щом стане дума да се аклиматизира

нещо от шекспировската техника на чужда сцена, обикновено се възприема и ограбва Шилер.[16]

Сложните взаимовръзки между въздействието на Шекспир и Шилер през онази епоха заслужават сами по себе си да бъдат предмет на отделно голямо изследване. Защото все пак не навсякъде Шекспир и Шилер вярват в една посока. Има случаи, като например при Мицкевич и Пушкин, когато тези въздействия се кръстосват в противоположни посоки. Докато Шилер съпътствува ранното развитие на тези големи поети и тяхното увлечение в романтизма, Шекспир замества Шилер в моменти, когато те се насочват към реализма.

Също така сложно е взаимодействието на Шилер и Байрон, което в много случаи се кръстосва и с Шекспир. Шилер и Байрон, общо взето, въздействуват в една посока: в подкрепа на новото течение на романтизма. И все пак между тях също понякога се проявяват известни антагонистични тенденции. Във всеки случай въздействието на Шилер вътре в самата Англия не е толкова голямо, колкото връзките и съприкосновението на Шилер с най-бележитите представители на английската литература извън пределите на Англия.

Редакторът на «Edinburgh Review» (т. XXVI, стр. 106), като протестира през 1816 г. срещу острата критика на В. Шлегел за «Разбойници», отразява отношението на много свои прогресивни сънародници към Шилер: «The first reading of that play is an event in everyone's life, which is not to be forgotten.»

През 1866 г. «The London Review» (XIV, стр. 163), като хвърля общо поглед върху въздействието на Шилер над английската литература, възкликва: «Колко много ужаси предизвика този непокорен Карл Моор! Неговият дух продължава да живее във всевъзможни образи. Срещаме го ту в Байроновия «Корсар», ту в Паул Клифърт — навсякъде, гдето някой непокорен дух е готов да въстане срещу социалния строй, той непременно се оказва горещ почитател на Шилер.»

Особена съдба има в Англия «Мария Стюарт». На официалната английска сцена още първата ѝ постановка претърпява неуспех. Дори биографът и големият почитател на Шилер в Англия Карлайл намира драмата в сравнение с «Орлеанската дева» слаба и «без сценическо въздействие». Но статистиката на същия редактор от «Edinburgh Review» изтъква, че въпреки това «Мария Стюарт» е най-любимата Шилерова драма в Англия на тъй наречените «народни» самодейни театри, от чийто репертоар тя почти не е слизала в продължение на целия XIX в.

Трябва да се подчертае изобщо, че въздействието на Шилер в Англия е твърде слабо в сравнение с това във Франция, гдето революционният подем на епохата го изтласква върху нейния най-висок хребет.

*

След Франция твърде силно въздействие упражнява Шилер върху западните и южните славяни, които тъкмо през XIX в. водят борба еднакво

[16] Вж. Journal, 9 avril 1858, t. III, стр. 322.

срещу националното и социалното потисничество на чуждите поробители. Шилер се свързва с тяхното възраждане, с осъзнаването им като нации. У някои от тях, като чехи, словаци и хървати, се получават особено сложни проблеми. В борбата си срещу домогванията на немското културно асимилиране славяните укрепват своя отпор с творбите на един немски поет и неговите собствени сънародници поробители са принудени да забраняват творбите му. До към средата на XIX в. във Виена не е било разрешено да се играят «Разбойници». Толкова повече австрийската полиция е следяла да не проникнат революционните искри на Шилеровата драма сред народи, дето и без това е тлеела жаравата на недоволство и бунт. Един съвременник отбелязва през 1828 г. за положението в Прага и забраната на Шилеровите драми от австрийската цензура: «Cisař se patrně abává, že by Češi uváděním Schillera a Goetha příliš zmoudřeli. V Praze se dokonce nesmějí, hrát ani divadelní hry, které hraje vídeňské Dvorní divadlo, pratože Češi mají méně důvěry než Rakušáci.»[17]

Въпреки терора още през 1786 г. почти едновременно с първия френски превод в Чехия се появява преводът на «Разбойници», направен от Карел Тхам. Посвещението «На патриотите на моята Чехия» («vlastencům mým Čechům»), което възторженият чешки възрожденец поставя на този превод, говори съвсем ясно за подбудите, които са го накарали да избере именно тази драма. Чрез нея той в същност зове на бунт своите сънародници. Словото на Шилер трябваше да събуди недоволството на един поробен народ, да му покаже пътя към национално обособяване.

Въпреки цензурата, която е пречила и осакатявала Шилеровите драми, въпреки изричното запрещение за чешките театри «Loupežníci» («Разбойници») се играят още във Властинецкия патриотичен театър в сградата на «Kožný trh». И в Чехия, както и другаде, народът поема Шилеровите драматически творби като свои, като мощно оръжие в своята борба за национално самосъхранение. Шилеровата муза според Алоис Хофман[18] е имала най-голям успех на малките и бедни провинциални сцени: «Schillerova múza sklízi největší úspěch hy více na malých a chudych venkavských jevi tích. Zvláště v trudn ch dobách politického útisku j'sou na českém venkové právě «Loupe níci» vitanym ventilem k uvoln ni těžkého dusna.»

Шилеровите «Разбойници» се приемат обаче не само като отдушник в тежкия гнет на национално и социално безправие. Те изразяват идеите на чешките възрожденци и народния подем за независимост. Шилеровата драма става чешка народна драма[18]. От нея се вдъхновяват много чешки народни творци, за да създадат подобни произведения, като например Матей Копецки. «Разбойници» добива такава широка популярност, че народни драми със същия сюжет «Разбойници в чешките гори» се представят в куклени театри по сборове и чешки народни празненства.

Борбата за национален чешки театър е свързана с превода на Прокоп Шедиви на Шилеровото теоретично съчинение «Кратки разсъждения за ползата, която могат да принесат постоянно действуващите и добре уредени

---

[17] Alois Hofman, Schiller a Čechy, Slovanský přehled, XLV, 9, Praha, 1959, стр. 320.

[18] Вж. Friedrich Schiller a Čechy, Tvorba, Praha, 1959, XXIV, бр. 51, стр. 1222.

театри». Характерно е, че не само драматургията, но и лириката на Шилер упражнява силно въздействие върху чешките възрожденски писатели особено през 20-те и 30-те години на XIX в. Зараждащата се новочешка поезия е свързана тясно с жанровото и идейно-емоционално съдържание на неговата поезия. Шилеровите балади, неговите романси, рефлексивната му лирика се превеждат и преработват и по такъв начин дават на чешката поезия всичко онова, което е необходимо за собственото ѝ развитие.

Тясно свързан с Шилеровата лирика е кръгът на Пухмайер. От нея и други чешки поети, като Юнгман например, възприемат не само идейни и тематични импулси, но усъвършенстват и своето майсторство във формата. Високият идеен патос на Шилеровата поезия, възвишените пориви към любов, другарство, саможертва в името на идеала, неговият революционен оптимизъм подхранват най-чистите и безкористни чувства на чешките патриоти. Неслучайно най-често превежданата Шилерова лирическа творба е одата «Към радостта». Неясните хуманистични пориви в лириката на Шилер добиват съвсем реални контури в патриотичните мечти на чешките възрожденци.

Особено дълбоко въздействие упражнява Шилер върху развитието на Ян Колар и Павел Йозеф Шафарик. Още като студенти в университета в Йена те навлизат в идейния свят на автора на «Разбойници». В първата сбирка на Шафарик «Татранска муза» се намира преработка на Шилеровото стихотворение «Поезията на живота». Самият подбор на темата разкрива до голяма степен нещо от същността на Шилеровото въздействие върху чешката поезия. Какво можеше да направи жестокият гнет на Метерниховата реакция срещу онова огромно царство на поетическа мечта, в което човек беше отново свободен? Вярата на Шилер в действената сила на поезията, в нейните възможности да преобразува живота допада на смелите мечти на чешките поети да извоюват свободата на своя народ. Потокът светлина, който идваше от тази поезия, откриваше сякаш път към бъдещето.

Още през 1817 г. в Йена Шафарик започва да превежда и драмата «Мария Стюарт». Цензурата дълго време не допуща да се публикува този превод. За него Франтишек Ладислав Челаковски пише в писмо до приятеля си В. Панков: «Цензурата не иска да допусне превода на Шафарик на Шилеровата «Мария Стюарт», понеже там се говори много за свобода.» Едва през 1831 г. този превод е отпечатан, но се играе в Ставовския театър цели две десетилетия по-късно.

Особено голямо въздействие след «Разбойници» в Чехия упражнява «Орлеанската дева», преведена от Карел Махачек и поставена в Ставовския театър през 1838 г. Нейният успех е надминат само от драмата «Валенщайн», преведена и поставена през 1840 г. от артиста и драматурга при същия театър Йозеф Иржи Колар, преводача и на драмата «Разбойници», която се играе в Ставовския театър едновременно с третата част от трилогията «Валенщайн», а именно — «Смъртта на Валенщайн».

Възторжения прием в Чехия на «Разбойници» и «Орлеанската дева» споделят и други народи: във Франция и Англия, в Холандия и Италия, в Полша и Русия стихийният бунт срещу социалните неправди в първата драма на Шилер и «патриотичната драма за свалянето на чуждото робство», както гласи подзаглавието в чешкия превод на «Орлеанската дева», са

увличали народите навсякъде, където е имало кипеж от свободолюбиви пориви. А през първата половина на XIX в. цяла Европа е осеяна с кратери на постоянно изригващи вулкани от революционни събития.

И все пак във всяка страна съобразно с нейната история и конкретните политически и икономически условия на момента проникването на Шилер се отличава и с някои специфични черти. Докато например въздействието на «Валенщайн», общо взето, навсякъде е твърде слабо или дори съвсем не съществува, в Чехия именно «Валенщайн» се приема като революционна творба, която запалва националното самосъзнание на чешкия народ. И това не е случайно.

Драмата «Валенщайн» е замислена от Шилер в Чехия. През 1791 г. той лекува в Карлсбад силно разклатеното си от туберкулоза здраве. На десния бряг на р. Тепла се е намирала малка скромна гостилница «При белия лебед», гдето авторът на «Разбойници» наблюдавал непосредно чешкия народ и австрийските офицери, които са се чувствували негови господари. През онези дни у него се заражда идеята за драмата «Валенщайн». Както правилно отбелязва А. Хофман, «в своите драми Шилер често скрива трептящата политическа актуалност на момента в историческото минало». И на това именно се дължи до голяма степен действената сила на неговите драми. Във «Валенщайн» германецът Шилер утвърждава исторически правната претенция на чешката корона. Във II част на трилогията «Валенщайн» (Пиколомини, действие IV, поява V), като изважда старинния чешки покал, чехът-управител дава на Нойман следните бележити пояснения за символичните картини, вдълбани в златния покал[19]:

УПРАВИТЕЛЯТ

Жената, дето виждате на коня,
е изборната свобода, с която
бохемската корона се добива.
Със шапката загатнато е то
и с коня, що възседнат е от нея.
За всеки мъж е шапката украса,
и който няма право да стои
със шапка на главата пред крале,
човек свободен не е той. . .

Немецът Нойман е изненадан, че чехът познава така добре историята на своята родина, на което управителят отговаря:

Нищо чудно!
Предците ми били са таборити
и служили на Прокоп и на Жишка.
Да има мир прахът им! — Те за правда
воювали. . .

Шилер изтъква по такъв начин националното самосъзнание на чешкия народ, възхищава се от неговия патриотизъм, поставя в драмата си историческото минало в служба на сегашното. И когато възхвалява това минало,

[19] Следващите цитати от «Валенщайн» се дават по непубликувания още превод на трилогията от Д. Стоевски.

и когато в последната част на трилогията той кара сам Валенщайн да признае враждебното отношение на чешкия народ към чуждестранния гнет, поетът безспорно говори в защита на чешката борба за национална независимост:

А тоз народ бохемски тук, за който
воюваме сега, той няма чувство
за своя господар, дошъл с успеха
на бойното поле, а не по избор.
Той носи с ропот верския ярем
от силата наплашен, не смирен.
Все още, пламнал в жаждата за мъст,
е буден в него споменът за всички
жестокости, извършени в страната.
Дали синът могъл би да забрави,
че с кучета са гонели баща му
на църква да отиде? Щом така
постъпва се с един народ, страхотен
е той във свойта мъст или покорство.

(Р. м.)

Нищо чудно, че тези думи са звучали като зов за борба и в сегашното, че в тях чешкият народ е намирал изявени своите исторически права на самостоятелна държава, на национална независимост, че цялата трилогия «Валенщайн» тъкмо в Чехия добива подчертано революционно звучене. Затова «Валенщайн» е бил толкова опасен за австрийския императорски двор и абсолютизма на Метерних, колкото и «Разбойници» за двора на Людвик XVI. Навсякъде Шилеровата любов принадлежи на потиснатите, угнетени народи и неговата омраза се насочва с революционна страст «In tyrannos». Дълбоката връзка между «Валенщайн» и чешкия народ е намерила израз и в симфоничната поема «Лагерът на Валенщайн», композирана от Сметана през 1859 г. — стогодишнината от рождението на Шилер. По такъв начин «Валенщайн» се влива в историята на чешката култура. Същевременно чрез музикалната творба на своя най-бележит национален композитор чешкият народ изразява признателността си към защитника на своите национални права. Тази признателност е подчертана най-ярко сто години по-късно при честуването на двестагодишнината от раждането на поета в съвременната Чехословашка социалистическа република.

И тъй най-голямо въздействие в Чехия упражняват Шилеровите драми «Разбойници», «Орлеанската дева» и преди всичко «Валенщайн». За публикуването или представянето на «Вилхелм Тел» мъчно е могло и да се помисли. Единственият начин за проникването на «Вилхелм Тел» на пражка сцена е бил чрез представяне на операта «Вилхелм Тел» от Росини. Този начин е бил използуван и за други Шилерови драми, като например за «Орлеанската дева» на Чайковски. В тежките времена на политическо робство Шилер е стигал до пражката публика почти единствено чрез оперите. И все пак неговите велики идеи, макар и пречупени през гения на други творци на тона, като Росини, Чайковски, Сметана, са намирали път към неспокойното сърце на Чехия, хвърляли са искрите на бунт срещу тиранията. А чрез Деветата симфония на Бетовен Шилеровият химн «Към радостта» е добивал ново огромно и, колкото и странно да звучи това, революционно съдържание. Неговите отвлечени хуманистични идеи приемат

конкретното съдържание на историческия момент и националното своеобразие на страната, която го възприема. Същият процес се извършва и при «Песента на камбаната». Въпреки отрицателното отношение, с което сам авторът рисува в нея картината на революцията като разрушителна стихия на мирното човешко щастие, Шилеровата творба се превръща в камбана на революцията еднакво във Франция, Чехия, Полша и Русия. Неслучайно най-често превежданите поетически творби на Шилер навсякъде са именно одата «Към радостта» и «Песента за камбаната». Оптимизмът на тези творби, дълбоката любов към човека, от която са съгрети, не само разширяват в съзнанието на потомството техния идеен кръг, но дори преодоляват мирогледната ограниченост на автора. «Песента за камбаната» става в Чехия също такава популярна творба, както и драмата «Разбойници». Свидетелство за тази популярност са много нейни преработки, пародии и пр.

Въпреки сложността на немско-чешките отношения, въпреки враждебността към великонемските шовинистични домогвания в делото на Шилер чешкият народ е намирал винаги свой съюзник в борбата за национална независимост и социална правда.

Svou hlubokou ideovostí — пише Алоис Хофман — bylo a je Schillerovou dílo internacionální. Je charakteristické, že při vší spletitosti německo-českých minulých zápasů se k němu i v dobách vypjatého nacionalismu čeští přestavitelé otevřeně hlásili.»

Особено характерен случай за сложността на литературните въздействия представя честването 100-годишнината от рождението на Шилер през 1859 г. Пражките немци са се опитали да проведат това честване в духа на великонемския шовинизъм. Веднага обаче реагира чешкият печат, който излиза в защита на истинските Шилерови идеи. Особено пламенно прозвучава при този случай словото на Ян Неруда. И замисленото немско шовинистично тържество се превръща в тържество на правата на чешкия народ. Впрочем тази годишнина дава повод за едно бележито събитие и в самата Германия. При честването на стогодишнината от раждането на Шилер в собствената родина на поета става истинско въоръжено сблъскване между официалните представители на властта и трудовите маси на Берлин, които нахълтват и искат да превземат това честване. Същата тази класа, която в края на XVIII и началото на XIX в. в своя революционен възход възторжено поздравява Шилер и издига словото му като лозунг на своята борба срещу феодализма, постепенно почва да вижда у него опасен враг, подстрекател срещу своето господство. Все по-често тъкмо в нейните среди се явяват опити да се обезоръжи Шилеровият бунтовен дух, да се подцени значението на неговото творческо дело или дори да се изопачат и фалшифицират неговите идеи. Особено активен в това отношение е католицизмът, който и във Франция, и в Италия, и в Чехия, и в Полша се опитва да вмъкне в «Мария Стюарт» свои тенденции, чужди на Шилеровия замисъл. Същевременно след революциите от 1848 г. през втората половина на XIX в. една нова класа — работническата — предявява вече правата си над голямото наследство на Шилер и поема неговото дело като оръжие в борбата.

*

Още по-сложна картина разкрива проникването на Шилер в Полша. Десет години преди първото представление на «Разбойници» в Манхайм се извършва първата подялба на Полша. През последното десетилетие на XVIII в., когато в същност Шилеровото дело се налага в световното прогресивно движение чрез революционните събития във Франция, следват другите две поделби на Полша от Русия, Прусия и Австрия: през 1793 и 1795 г.

Полша изчезва като независима държава. Новото национално робство обаче не променя структурата на полското общество. Полският феодализъм продължава да гнети народа. Феодалните владетели продължават да изсмукват крепостните селяни. Новите политически господари са също феодални страни. Двойният гнет обаче не е в състояние да спре развитието на живота. В недрата на полското общество назряват сили на съпротива срещу националното и социалното робство. Подемите на това дълбоко революционно брожение, формирането на полската нация са свързани неразривно с въздействието на Шилеровото творчество.

Макар че голяма част от страната е под властта на Прусия и Австрия, Полша не възприема Шилер пряко оттам като Чехия, а главно чрез Франция. Към революционните събития във Франция е отправен през последното десетилетие на XVIII и началото на XIX в. погледът на полските патриоти. Много от участниците във въстанието начело с Тадеуш Косцюшко след втората подялба на Полша емигрират във Франция. Полски легии се включват в Наполеоновата армия.

Първите оценки на Шилер в Полша минават също през Франция. Във в. «Dziennik Wileński» (бр. 302) от 1805 г. намираме кратки биографични данни за автора на «Дон Карлос», свързани със смъртта на поета. Възторженият тон за тази драма е заимствуван явно от книгата на Madame de Staël за Германия. Няколко години по-късно, през 1811 г., годишникът на националния театър във Варшавското княжество помества статия за френския и немския театър, в която явно се изказва предпочитание за Шилер пред Гьоте. Според тази статия драмите на Гьоте са ценени, но не и посещавани, докато Шилер грабва, увлича широката публика. През 1815 г. е публикувана отново в същия годишник статия за немския театър. Както имената на застъпените в нея немски автори, така и отношението към тях свидетелствуват, че сведенията са заимствувани от предговора на Ламартелиер към неговия двутомник «Le Théâtre de Schiller» от 1799 г.

Специфична черта на Шилеровото проникване в Полша е, че успоредно с въздействието на неговата драматургия и в началото дори по-интензивно от нея върви въздействието на Шилеровата поезия. Навсякъде другаде освен в Полша и Русия се налагат преди всичко неговите драми.

След 1815 г. в Полша нараства особено много интересът към немската поезия[20]. Преводите от нея зачестяват. На първо място стои обаче поезията на Шилер. През 1816 г. се появяват преводи на неговите стихотворения «Der Taucher», «Die Ideale», «Kassandra», «Frauenwürde», «Die Bürgschaft».

[20] Вж. Maryan Szyikowski, Schiller w Polsce, Studium historyczno-porównaweze, Nakładem Akademii umiejętnсści, Kraków, 1915.

През 1817 г. излизат четири нови превода на «Die Teilung der Erde», «Die Bahn der Zeit» и на онези две стихотворения, които навсякъде разнасят славата на поета Шилер: «Песен за камбаната» и одата «Към радостта». Още следващата година «Песента за камбаната» и «Към радостта» се появяват в нови преводи, свидетелство на необикновения интерес и в Полша към тези стихотворения. Само три години по-късно излиза нов прекрасен превод на химна «Към радостта » от Кичински. През същата година е преработена отново и «Песента за камбаната» под твърде характерното заглавие «Оръжие, наследено от Шилер».

Такова «оръжие е в същност цялата поезия на Шилер за прогресивните сили в поробена Полша. Дори философските стихотворения на Шилер, като «Der Spaziergang», «Die Sehnsucht», «Die Ideale», «Nänie», дори неговата «Punschlied» или елегийно-любовните му стихове се превръщат при полската конкретно-историческа действителност от двадесетте години на XIX в. в «оръжие» за борбата. Нищо чудно, че още през 1820 г., когато едва започва да се налага Шилеровата драматургия, в Лвов вече излиза от печат сборник «Балади и песни на Шилер», в който са събрани всички преводи, публикувани дотогава из разни списания и вестници. Варшавският литературен вестник в обширна рецензия разглежда този сборник, като издига особено високо «Песента за камбаната» и баладите на Шилер. Впрочем тези балади не само се превеждат, но и до голяма степен се полонизират. Така още през 1821 г. се появява от неизвестен автор «Edgar i Celina», преработка по баладата на Шилер «Ritter Togenburg». Не само немските имена в тази преработка са заменени от полски. Мястото на действието е преместено също на полско-турски терен. Шилеровата балада става по такъв начин полски исторически разказ. Казимир Бродзински преработва през същата година същата балада под заглавие «Алфред и Малвина». Едва през 1823 г. тя се появява под Шилеровото название «Ritter Togenburg».

По същото време украинската песен «Ljudmila» (1822) на Богдан Залески в същност заема мотива на Шилеровото стихотворение «Des Mädchens Klage». Характерно за този случай е, че Залески използува превода на Жуковски. Неслучайно това стихотворение се явява в един от първите преводи на Шилеровата поезия и у нас в България. Това стихотворение, както и «Laura am Klavier», отговаря на душевните трептения на една романтична чувствителност. Тъкмо «Laura am Klavier» е преработено и от полския поет Северин Гошчински и е станало негово собствено стихотворение. Реминисценции от «Идеалите» и «Резигнация» звучат в стиховете на Константин Гашински. Шилеровата поезия не само прониква дълбоко в полската поезия от първите десетилетия на XIX в. Тя е съзвучна със собствените чувства и мисли на полските поети. Затова те я възприемат и възпроизвеждат като своя поезия.

Това е времето на зараждащия се романтизъм, който води борба със сковаващите рамки на класицима, воюва за свободен полет на фантазията, за спонтанен изблик на чувството, за по-голяма близост до живота и неговите многообразни форми и преди всичко за по-голяма близост до народа и неговата поезия. Същевременно това е време на развитие на личността, която влиза в остри конфликти със заобикалящата я среда, изявява своите неограничени права и по такъв начин се откъсва от единствената своя опора —

народа. Тъкмо тук се корени дълбокото противоречие в духовните търсения на романтика, преодолявано само от революционния романтизъм чрез неговата връзка с прогресивното движение на живота. Участвувайки активно в националноосвободителните борби и в революционното брожение на епохата, революционният романтик намира в много случаи своето призвание не само в служба на това брожение, но дори принася и живота си в жертва на общността.

В навечерието на Ноемврийското въстание от 1830 г. тъкмо в средите на полската прогресивна младеж се открояват ясно тези тенденции. Дружествата на филоматите се създават отначало като научни дружества на най-будните младежи. Тъкмо в тези дружества Шилер е най-много четеният и разискван автор. Първият застъпник на романтизма в Полша Казимир Бродзински подчертава ясно начина, по който се възприема през онези години поезията на Шилер: «За нас Шилер беше преди всичко певец на идеалите, тръбач на алтруистични лозунги, поет за сърцето и автор на стихове, които така говореха на душата».[21]

Именно този Шилер е близък до сърцата на филоматите — възторжени младежи, обзети от най-чисти мечти за красота и високи идеали, за дружба и безкористно служене на човека. Шилеровата поезия едва ли е намерила по-сродна духовна атмосфера, по-благодатна почва, върху която би могла да посее семената на своите идеи. Чистотата на порива съперничи тук с неясните цели, с абстрактността на идеалите, но и с пламенността на чувството — истинска шилеровска атмосфера на реагиране, еднакво в мисълта и в чувството. Но Шилер не сковава търсенията на тази младеж в някакъв шилеризъм, както Байрон налага безусловно печата на байронизма върху духовния склад на своите почитатели. Шилер като че ли се стопява в собствените духовни черти на тези младежи, става частица от патоса на тяхната младост, струя, която само подсилва пороя на техния устрем. Може би затова неговото въздействие се чувствува най-силно там, където е най-много пречупено чрез голямата творческа индивидуалност на поета на тази младеж — Адам Мицкевич. Неговите стихове «Песен на филаретите» и «Ода на младостта» са най-съвършените рожби на това дълбоко творческо общуване с Шилеровата поезия. В «Ода на младостта» литературоведите от миналото бяха свикнали да сочат най-силното «влияние» на Шилеровата ода «Към радостта». В същност тъкмо при съпоставянето на тези две творби се вижда най-добре самостойната физиономия на двамата автори, близки в своите най-чисти пориви и все пак толкова различни в човешката си същност и в своето творческо осъществяване.

Достатъчно много факти са събрани от литературната история за преки връзки както на Мицкевич, така и на други филомати с поезията на Шилер. Мицкевич, който е бил председател на първия кръжок във Вилно, съветва своите другари да учат немски език, за да могат да четат в оригинал Шилер. Сам той бързо напредва в заниманията си и през 1819 г. Шилер е първото немско четиво, което авторът на «Ода на младостта» поглъща с увлечение. Шилеровата лирика е за него откровение. На 15 май 1820 г. той вече

[21] Цитат по Mikołaj Mazanowski, O wpływie Schillera na poezye Ad. Mickiewicza, Pam. tow. liter. im. Ad. Mickiewicza, t. IV, 1890, стр. 108.

декламира в кръга на филоматите Шилеровата балада «Ръкавицата», която превежда сам на полски език. В писмо от 11 юни 1820 г. Мицкевич споделя със своя другар Ежовски душевната тегота, самотността, която го измъчва, и тъгата, тази типична тъга на младостта, която чувствува неосъществени най-светлите си пориви и е принудена на живее в трагичен разрив с едно враждебно окръжение. «Днес сутринта — пише Мицкевич, — лежейки в леглото, преведох стихотворение от Шилер и ти го изпращам. Шилер е отдавна единственото ми и най-любимо четиво. . .»[22] Като прилага в писмото превода на Шилеровото стихотворение «Licht und Wärme», Мицкевич добавя: «Пиши ми дали си разбрал в този превод мисълта на автора за красотата. . . Да превеждаш Шилер е неизмеримо трудно. Сега се заемам с божественото стихотворение «Resignation», но не зная какво ще постигна.»

Друг филомат Малевски доверява пак на Ежовски и по същото време (в писмо от 19.X.1820 г.) своите чувства: «Шилер, Шилер е единствен сега, с когото, като почна до говоря, да мисля, забравям и тебе, и целия свят. Затова идвай при мене да го четем заедно.»

Поезията на Шилер се възприема от филоматите под знака на романтичната мечта за друг, по-красив живот, изпълнен с чистота, любов, другарство. В този аспект най-близка до техния духовен свят е Шилеровата драма «Дон Карлос». Идеалите на маркиз Поза са сякаш ехо от душите на младите филомати. Малевски моли Мицкевич да преведе «Дон Карлос» и той действително се заема с този превод, който по неизвестни причини остава незавършен. Дори «Разбойници» филоматите възприемат от типичните позиции на романтизма: «За трагедията «Räuber» не смея да пиша — изповядва Мицкевич в цитираното вече писмо до Ежовски. — Никоя друга трагедия не е направила и не ще направи върху мене такова впечатление. Трябва да си непрекъснато ту на небето, ту в ада: няма среда. . .»

Този типично романтичен размах на чувството постепенно се изпълва от ново революционно съдържание в навечерието на Ноемврийското въстание, в подготовката на което участвуват и част от филоматите. Шилер съпътствува това тяхно развитие, в което се преосмисля и неговата собствена поезия. В навечерието на въстанието тази поезия зазвучава с нови героични тонове. Тъкмо по това време се превежда и разпространява песента от «Разбойници» «Прощаването на Хектор с Андромаха», преведена едновременно от Мицкевич, Бельовски и Шемйенски. Шилеровата поезия се превръща по такъв начин в боен зов за борба срещу чуждото робство. И все пак въздействието на тази поезия остава сред филоматите, студентите, интелигентските кръгове. По-дълбоко въздействие за революционизиране на по-широки кръгове упражнява Шилеровата драматургия, макар че отначало тя среща в Полша твърде силна реакция не само от страна на правителството, но и от защитниците на класицизма.

«Разбойници» се появява за пръв път на сцената на Варшавския национален театър на 21 януари 1803 г. Главните роли са били застъпени от бележити полски артисти, като Шимановски, Жулковски и др. И все пак драмата претърпява пълен провал. «Варшавска газета» нарича в рецензията си тази трагедия «истински драматически кошмар». При това се ци-

[22] Korespondencya filomatów, wyd. Jan Czubek, Kraków.

тира мнението на берлинската преса, която е дала същата преценка на «Разбойници» при неотдавнашното й представяне в пруската столица. Съвсем естествено централната власт налагаше своето вето над тази революционна творба чрез своите варшавски пипала. «. . . Действието в тази ужасна трагедия — четем в рецензията на «Варшавска газета» — продължава две години. То възмущава, а не вълнува зрителя. Нещо повече. Изглежда, то не си и поставя за цел да вълнува, да поучава, да поправя човека. Напротив, особените възгледи, пресилванията в речта, повишеният патос на Карл, така силни и така вредни, са въздействували върху слабите умове и затова именно поставянето на тази пиеса в някои градове на Германия е било забранено от правителството. . .»

Тенденцията на тази критика е съвсем прозрачна. Зад нея стои камшикът на пруския феодализъм, размахнат и над подвластна феодална Полша. Политическата атака срещу Шилеровата творба намираше добър съюзник в лицето на реакционната полска преса и сред привържениците на класицизма, който се явяваше вече като «официална» литература на феодалната върхушка. Пренебрегването от Шилер на трите единства беше революционна стъпка, която плашеше почти толкова, колкото и бунтовното съдържание на пиесата. Нищо чудно, че Шекспир и шекспиризмът се явявяха в очите на монарсите едва ли не съюзници на френската революция. Литературната история не бива да изпуща от очи сложността на жизнените явления, при която понякога и самата литературна форма може да има в дадена епоха революционен смисъл. Тъкмо поради диалектическото единство между форма и съдържание тяхното въздействие в живота е също свързано. Шекспировският герой с неговия ураган от чувства и страсти в съзнанието на крепителите на пирамидалната структура на феодалното общество беше също тъй опасен, революционен, както и раздвижената техника на неговите драми. Всичко у Шекспир беше движение, устрем, промяна — противно на опитите на феодализма да спрат движението на живота, напора на революционните промени. «Няма никаква връзка между отделните сцени в пиесата — критикуваше реакционната полска преса «Разбойници». — Шилер я е написал на млади години и може да се каже, че тя е плод на запалено въображение, роден в глава, премного натъпкана с шекспиризъм. . .»

След първото представление «Разбойници» е снета от варшавската сцена, за да не се появи там вече през цялата първа половина на XIX в. И тук обаче става нещо сродно с онова, което се извършва и във Франция, и в Англия, и в други страни. Докато оригиналният текст на Шилеровата драма е прогонен от официалните полски сцени, появяват се преработки или народни драми с подобно съдържание, които посредничат, така да се каже, между гения и народа. Една година след злополучното представление на «Разбойници» на полска сцена се появява драмата на Ламартелиер «Страшният съд» — втора част от пиесата «Robert chef de brigands». «Страшният съд» се играе за пръв път на 11 януари 1804 г. На 24 януари вече се представя и «Robert chef de brigands». Редом с тях се поставя и «Абелино, венециански бандит» на Чоке, поместена от Ламартелиер вместо «Разбойници» в двутомника му «Le Théâtre de Schiller». Колкото и добрият вкус на полската театрална публика да порицава тези представления, все пак те се задържат дълго на полска сцена. Официалната кри-

тика не намира смисъл да се занимава с тях, а народът получава необходимата храна за момента. Същевременно тъкмо чрез преработката на Ламартелиер в Полша проникваха идеите на френската революция, подсилени от самия Ламартелиер в преработения текст на Шилеровата драма.

Трябва да се подчертае, че в навечерието на Ноемврийското въстание повечето от Шилеровите драми се играят на полска сцена в преводи на френските им преработки. Така например през 1818 г. «Коварство и любов» се поставя в Лвов въз основа на френския текст на Ламартелиер. Официалната критика побързва да отрече и тази Шилерова трагедия, която удря в корените на феодализма: в някои сцени преобладавал тонът на «безнравствената трагедия», действието се развивало неестествено, ужасната развръзка не се явявала по необходимост. Опитват се дори да създадат цяла теория, че Шилер е «добър поет, но лош драматург». И въпреки това публиката посреща «Коварство и любов» с възхищение, което налага и повторното й поставяне на същата сцена през 1821 г.

През 1820 г. пак в Лвов се играе «Мария Стюарт» по френската преработка на Льобрън. Преводът на Богдан Залески на част от същата трагедия през 1819 г. е направен по същата френска преработка. На нея се опира и преводът на «Мария Стюарт», извършен 10 години по-късно, в началото на 1830 г., от полския писател Бруно Кичински.

Към Франция води и нишката на превода на онази Шилерова трагедия, която упражнява най-дълбоко въздействие в Полша. Странен е на пръв поглед фактът, че «Орлеанската дева» намира най-голям отзвук не във Франция, а именно в Полша. И все пак в това обстоятелство действуват исторически закономерности. «Орлеанската дева» идва във Франция по времето, когато Наполеон извършвал вече своя заговор срещу републиката. За един миг Шилеровата драма запалва отново искрата на революцията, но вече като спомен за превземането на Бастилията, за срутването на трона на абсолютизма.

В Полша «Орлеанската дева» идва заедно с войските на Наполеон през 1812 г., когато изгрява надеждата за освобождение от робството. Походът на Наполеон срещу Русия от поляците се възприема като освободителен поход срещу поробителя. С полския доброволчески легион в Наполеоновата армия потегля и Андрей Бродзински, млад талантлив поет, който носи в раницата си превода на «Орлеанската дева». Образът на френската национална героиня се свързва в съзнанието на полския патриот с образа на революционна Франция, спасителка на полския народ от омразното робство. Не е доказано, дори все още не е поставен въпросът, от какъв език е превел Андрей Бродзински «Орлеанската дева» — от оригинала или от френски превод. Ето защо мъчно бихме могли да установим дали всички промени в полския превод са негово лично дело или са преминали от френския превод. Съвсем ясно се чувствува във всеки случай влиянието на идеите на френската революция. Основните промени засягат образа на героинята. «Орлеанската дева» — пише М. Шийковски — Шилер си я представя такава, каквато е в действителност — сляпо подчинена на висша воля. Бродзински като че ли се е срамувал от религиозността

на произведението и заменя религиозния плам с някои безвкусни бледи сентенции, а най-хубавите религиозни места почти съвсем изхвърля».[23]

Шийковски не разбира, че Андрей Бродзински е бил само син на своето време, верен следовник на френската революция, възпитан в идеите на Дидро и Волтер. В образа на френската народна героиня Бродзински иска да създаде знаме и за своя народ. Затова той се опитва да полонизира до известна степен произведението. Съкращава историческите подробности, които определят рамките на действието, за да подсили актуалността на момента. Бродзински съкращава и някои второстепенни образи, за да изпъкне с по-голяма сила образът на главната героиня. Опитва се да внесе дори и някои тенденции, характерни за полската действителност. Пред погледа на полския патриот сияе вече символът на свободата на собствената измъчена родина, въплътен в образа на френската народна героиня. Той тръгва след това видение заедно с армията на Наполеон и загива като герой при Березина с превода на Шилеровата драма в раницата си и с патоса на неговите идеи в сърцето си: една жертва, която запечатва с кръвта си великата действена сила на Шилеровото слово в националноосвободителните борби на XIX в.

Преводът на «Орлеанската дева» от Андрей Бродзински за дълго не намира път към полския народ — нито в печата, нито на сцената. Промените, които преводачът внася в текста на оригинала, са твърде смели, за да се публикува в този си вид. Първата публикация на пролога през ноември 1820 г. е придружена от следната твърде характерна бележка на редакцията:«Тази трагедия е преведена от Андрей Бродзински, офицер от полската армия, преди да замине през 1812 г. на поход, в който загива при Березина. Тогава той не е могъл да направи онези поправки, които е искал да направи, и които е отложил за по-късно, и затова Л. Ошински се осмелява да направи такива поправки.»

Ошински по това време е професор по литература във Варшавския университет. С ножицата на обективистичния учен той спокойно отстранява всичко онова, което е било родено от пламъка на едно голямо сърце. Така се поставя драмата и на сцената на Варшавския национален театър, чийто директор по онова време е Казимир Бродзински, брат на преводача. Въпреки съкращенията и «поправките» «Орлеанската дева» е имала необикновен успех. Главната роля е била изпълнявана от Ледуховска, най-голямата аткриса на варшавската сцена. Още премиерното представление на Шилеровата «романтическа трагедия» предизвиква бурни дискусии. За пръв път по повод на това представление избухват оживени спорове между привържениците на класицизма и застъпниците на новото литературно течение на романтизма. От Варшава «Орлеанската дева» бързо минава на сцените в Лвов и Вилно, гдето също предизвиква решителни полесражения на двата литературни лагера. Битката се води впрочем не само за литературата, а за победата на новите идеи на революционния полски романтизъм, който подпомага и назряването на революционните тенденции в живота. «Орлеанската дева» според сведенията на Шийковски «подпомага победата на романтичната драма на полска сцена срещу класицизма».

[23] Maryan Szyikowski, Schiller w Polsce, цитирана книга, стр. 121.

Но нейното въздействие не остава само в литературата. То минава като действена сила в живота. Най-голямото доказателство за това е жизненият подвиг на Емилия Платер.

Още от юношески години бъдещата полска героиня е под силното въздействие на образа на Жана д'Арк, станал в Полша широко известен чрез трагедията на Шилер. Едва двадесет и четири годишна, Емилия Платер е грабната от възторга на Ноемврийското въстание. Вдъхновена от примера на Шилеровата героиня, тя организира отряд и става негов командир. При отстъплението на полските въстанически войски Емилия Платер не отстъпва към Прусия, а се отправя, макар и тежко болна, с отряда си към Варшава, за да подпомогне защитата ѝ. На път към полската столица тя умира. Подвизите на националната героиня са окръжени в Полша от легендите на народа, а Мицкевич я възпява в стихотворението си «Смъртта на полковника». И може би тъкмо в това стихотворение са се срещнали най-близко в живота Шилер и Мицкевич.

В навечерието на Ноемврийското въстание съвсем закономерно се сгъстява въздействието на Шилер. Сцените във Варшава, Лвов и Вилно се надпреварват в постановки на Шилерови драми. Списанията поместват непрекъснато преводи на Шилерови стихотворения. През самата година на въстанието — 1830 — са публикувани множество преводи на Шилер. През тази година Бруно Кичински превежда «Мария Стюарт», а Бронислав Трентовски — «Дон Карлос» и «Месианска невеста».

След погрома на въстанието интересът към Шилер в самата Полша замира. В същност там замира за известно време и самата полска поезия. Но Шилер съпътствува полските емигранти в изгнанието им, лекува раните от преживяната трагедия, влива своя революционен оптимизъм.

Вътре в самата Полша Шилер не е задълго изгнаник. През 40-те години започва нов силен интерес към неговото творчество, изразен в три антологии на Шилеровата поезия и в нови преводи на неговите драми. Шилеровият патос се влива в новия революционен подем на полския народ в навечерието на Януарското въстание от 1863 г. През тази година на полска сцена се появява за пръв път и «Вилхелм Тел» — драмата на свободата и страшилището за феодализма, задрасквана в плановете на театрите от цензурата не само в Полша почти през целия XIX в.

*

Шилер се влива в революционните борби на всички народи през XIX в. Ако революционна Франция от края на XVIII в. приема Шилер като с в о й гражданин на републиката, съвсем закономерно страната, в която той достига най-голямо въздействие през целия XIX в., е Русия. Русия от XIX в. обаче съвсем не е това, което е Франция от края на XVIII в. Не с указ на руския абсолютизъм и феодализъм е дадено високото отличие на поета, а чрез най-светлите прогресивни умове на руския народ.

Шилер се свързва с руското революционно движение още в края на XVIII в. Една година след Френската революция Александър Радишчев описва в своето «Пътуване от С. Петербург до Москва» тежкото положение на крепостните селяни и е осъден на смърт от Екатерина II заради своя

смел протест. В края на същата 1790 година в затвора Радишчев чете стиховете на Шилер и превежда неговата ода «Към радостта». Това е първото свидетелство за връзката на Шилер с революционното движение в Русия, която се записва оттук нататък в мартирологията на много светли имена в историята на XIX в. Заговорите, изгнанията, нравственият и физическият тормоз, разстрелите, туберкулозата покосяват толкова писатели в разцвета на творческите сили. Само през царуването на Николай I умират Лермонтов и Станкевич на 27 години, Грибоедов на 32, Колцов на 33, Пушкин на 37, Белински на 38, Гогол на 43 години. И когато Херцен говори в едно от московските си писма (1846) за вечно младите герои на Шекспир и Шилер, навярно в неговия възторг към тях звучи и тържественият реквием за жертвите на Николаевската тирания: «. . . Дон Карлос, маркиз Поза, Макс Пиколомини трябваше да умрат в разцвета на младостта си. Техните типове останаха за нас неделимо свързани с чертите на младежка красота, и колко красиви са те!. . .» Такава Шилеровска ероика, съединена с възвишена красота, окръжава много действителни образи в историята на руската литература. Нищо чудно, че Шилер прониква дълбоко в онази руска действителност и става по думите на Белински и Достоевски един от руските «национални» поети.

Още същата 1792 година, в която преработката на «Разбойници» от Ламартелиер «Robert chef de brigands» е поставена на сцената в Париж, тази френска преработка е преведена вече на руски език. Преводачът Феодор Иванов се опитва дори да я постави на сцената. Избухва обаче голям спор между него и В. М. Галицин, горещ почитател на Шилер, който настоява да се играе драмата по оригиналния текст на Шилер. Този шумен спор, в който взема участие и поетът Константин Батюшков, завършва с победата на Шилеровия оригинал. И това събитие е твърде характерно изобщо за начина, по който се възприема Шилеровото творчество в Русия през целия XIX в. Докато във Франция, а както видяхме до голяма степен и в Англия, Чехия и Полша, то прониква главно чрез преработки, и най-често чрез френски преработки, в Русия Шилер се разпространява чрез печата и сцената изключително в оригиналния си текст.

Още през 1793 г. в Москва излиза първият превод на «Разбойници» от студента Николай Сандунов. Същата година в този превод драмата се поставя в Московския университетски театър. Характерно за Русия е обаче, че първата драма на Шилер, която се превежда и играе, не е «Разбойници», а «Коварство и любов» През 1788 г. се появява първият й превод от И. Соколов, последван през 1800 и 1805 г. от други два превода на същата драма, направени от Н. Сандунов, преводача на «Разбойници», и С. Смирнов. Очевидно «Коварство и любов» — «първата тенденциозна политическа драма», както я нарича Фр. Енгелс — в една страна на варварски абсолютизъм е вълнувала духовете дори повече от стихийния бунт на Карл Моор. Според сведения на «История на руския театър» от В. В. Варнеке най-много играната драма в руските театри през целия XIX в. е «Коварство и любов» от Шилер.

През 1803 г. излизат едновременно два превода на «Фиеско» от петербургския писател Й. Г. Рихтер и от московския поет Н. И. Гнедич. През 1822 г. се появява бележитият превод на «Орлеанската дева» от Жуковски,

превод, който и днес се печата с малки поправки в съвременните съветски издания на Шилер редом с неговите прекрасни преводи на Шилеровите балади, за които Белински пише: «Ако Жуковски не бе превел нищо друго и нищо друго не бе написал освен тези преводи, името му все пак не би било забравено в историята на руската литература.»

През 1824 г. следва превод на драмата «Мария Стюарт» от Каролина Павлова, четири години по-късно — блестящият превод на «Дон Карлос» от П. Ободовски. В продължение още на първите три десетилетия на XIX в. са преведени почти всички драматически произведения на Шилер Карл Моор, Фердинанд, маркиз Поза навлизат дълбоко в духовния свят на прогресивния руски интелигент. Шилер живее в душите на всички онези пламенни мечтатели за друг, по-справедлив социален строй. Бойната платформа на декабристите е изразена към деспотичния цар Николай I с думите на маркиз Поза: «Дайте свобода на мисълта.» В самия живот на Русия израстват шилеровски герои като декабриста Рилеев, наречен неслучайно от Херцен «руският Шилер». Пред съда на царизма, който го осъжда на смърт, Рилеев се защищава с цитати от Шилеровия «Дон Карлос». «Не, на княз не мога слуга да бъда!» — е неговият мъжествен отговор на съда, който е в същност отговорът на маркиз Поза към Филип II. Патосът на Шилеровите герои и на неговите стихове става личен патос на декабристите. Неслучайно стихотворението «Идеалите» на Шилер през онези години е преведено на руски 18 пъти. Достатъчно е да си спомним онези прекрасни, вдъхновени от Шилер стихове, които Пушкин пише в стихотворението си «19 октомври 1825 година» през време на своето изгнаничество в Михайловское. Призовавайки своя сърдечен приятел В. Кюхелбекер, Пушкин свързва в спомена си бурите на Кавказ с Шилер, с поезията и любовта:

Приди: огнем волшебного рассказа
Сердечние преданья оживи;
Поговорим о бурних днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви.

Възторгът на цялата тази младеж към автора на «Резигнация», «Идеалите» и «Дон Карлос» е изразена най-ярко от Пушкин в образа на поета Ленски от «Евгений Онегин». Развитието, през което образът на самия Шилер минава в Русия през XIX в., е отразено пак от Пушкин в драмата му «Борис Годунов». В тази драма, в която, от една страна, Пушкин осъществява незавършения замисъл на Шилер в «Деметриус» и, от друга, продължава започнатата линия от «Вилхелм Тел», Пушкин успява да изобрази новия герой — народната маса, който е предмет на изображение и в последните драми на Шилер. По такъв начин Пушкин съединява чертите от образа на Шилер в съзнанието на декабристите с развитието на този образ от тридесетте и четиридесетте години (Белински смята през 40-те години «Вилхелм Тел» за единствената истинска драматическа творба на Шилер).

След бунта на декабристите, гдето Шилер участвува сякаш в превъплътения образ на своя собствен герой маркиз Поза в исканията на декабристите за свобода на съвестта, мисълта и словото сред една Русия на произвол и насилие, драмите на Шилер са постоянно преследвани от цензурата и властта. Като най-верен другар Шилер придружава борците ь изгнание, лекува раните им, вдъхновява ги за борба. По такъв начин още с най-ран-

ното си проникване в Русия Шилер става герой и мъченик за своите високи хуманистични идеи. Мисълта за човека, за неговото достойнство (Würde), за правото му на свобода и свободно развитие, така възторжено отразени в творчеството на Шилер, се сблъскват в непримиримо противоречие с руската действителност. И същевременно повече, отколкото навсякъде другаде по света тъкмо тези Шилерови идеи се срещат в съзвучие със стремежите на най-светлите руски умове.

След погрома на Декабристкото въстание въздействието на Шилер не спира. Напротив, тъкмо в ехото на този бунт зазвучава с още по-голяма сила и словото на Шилер срещу тираните. Това са тежки години за руската прогресивна мисъл, когато насилието задушава всяко движение. През онези години «Борис Годунов» на Пушкин и «Горе от ума» на Грибоедов са забранени от цензурата. Тъкмо тогава драмите на Шилер бунтуват духовете от сцената. След завръщането на Пушкин от изгнание в Петербург за пръв път е поставена «Орлеанската дева», последвана от «Коварство и любов».

През 1829 г. умира Грибоедов. През същата година Лермонтов нахвърля неслучайно първите щрихи на своя мрачен автопортрет в «Демон». Тъкмо през 1829 г. в Малый театр в Москва се поставят «Разбойници», а в Петербург — «Дон Карлос». Израстват големи изпълнители на Шилерови герои, като Павел Степанович Мочалов, гениалния тълкувател на Карл Моор, Фердинанд и маркиз Поза, създател на шилеровския стил на руска сцена. Това са представления, които остават паметни в съзнанието на техните съвременници — решителни стъпки за революционизиране на съзнанието у редица бележити умове на Русия. Всяко от тези представления е триумф не само за Шилер, но и за руската прогресивна интелигенция, която е намирала в него отдушник от тежката атмосфера и прозорец към бъдещето. Това представление на «Разбойници» по думите на Юри Веселовски «е упражнило най-дълбоко въздействие върху начеващия поет Лермонтов». През същата 1829 г. Лермонтов се заема с превод на Шилерови стихове и балади. В писмо до леля си М. А. Шан-Гирен от 1829 г. гимназистът Лермонтов изтъква предимствата на Мочалов в образа на Карл Моор пред изпълнителя на същата роля в Петербург Каратигин — «актьора аристократ», както го нарича Белински.[24] В същност въпросът не се свежда само до две различни интерпретации, а се изявява борбата на две течения: Каратигин в Петербург е представител на класицизма, докато Мочалов воюва за новото, романтично течение. Както навсякъде другаде, така и в Русия Шилер подпомага победата на романтизма.

Какви дълбоки следи са оставили у младия неспокоен дух на Лермонтов Шилеровите «Разбойници» и «Коварство и любов» от сцената, свидетелствува младежката му романтична драма «Чудакът» от 1831 г., в която е предадено въздействието на тези драми върху неговите герои. Известно е, че прекрасното стихотворение на Лермонтов «Тучки небесные, вечные странники!» е вдъхновено от първите стихове на Шилеровата Мария Стюарт в първата сцена на трето действие «Eilende Wolken! Segler der

[24] Вж. В. Г. Белинский, «Гамлет» драма Шекспира, Москва, 1956, стр. 107.

Lüfte» в изпълнението на бележитата петербургска актриса през онези години Мария Велберхова. Първите шест стиха от това стихотворение са записани в Петербург в навечерието на заминаването му на изгнание в Кавказ, от което вече не се връща. Цялото стихотворение е завършено в Кавказ. По такъв начин Шилер е придружавал и Лермонтов, както и Пушкин в изгнание, вдъхновявал е най-бележитите руски поети като близък другар, с когото те са споделяли недоволството си от заобикалящата ги действителност и мечтите си за свободен живот.

Същото представление на «Разбойници» от 1829 г. в московския Малый театр, което въздействува така дълбоко върху младия Лермонтов, изпълня с възторг и друг бележит представител на руската литература — Висарион Белински. За него драмата «Разбойници» се превръща в «пламенен дитирамб» на XIX в., в който изригва като лава негодуването на народите срещу всяко потисничество. «На Шилеровите «Разбойници» — пише Белински — не бива да гледаме като на драма, представяща живота, а като на лирическо стихотворение в драматическа форма: едно пламтящо огнено стихотворение. Монологът на Карл Моор също така не бива да разглеждаме като естествен, всекидневен израз на чувствата на отделна личност, а по-скоро като ода. . .»

Докосването на собствения горящ дух на Белински до тази бунтовна стихия става съдбовно за буйния младеж. Осемнадесетгодишният студент по философия в Московския университет пише под въздействието на «Разбойници» своята драма «Дмитрий Калитин», насочена срещу крепостничеството в Русия. В духа на Карл Моор и неговият герой Калитин изрича своята гореща присъда над това недостойно за човека робство: «Кой е дал това недостойно за човека право: да отнемеш на човека свещеното право на свобода? Господарят може да замени роба срещу едно куче, срещу един кон, срещу една крава, да го раздели за цял живот от баща му, от майка му, от братя и сестри, от всичко, което му е мило и скъпо. Милостиви боже, отче на човечеството! Отговори ми на следния въпрос: твоята ръка ли постави в света тези змии, тия крокодилски изчадия, тези тигри, които се хранят с плътта и с костите на най-ближните си и вместо вода пият кръвта и сълзите им?»

Белински предлага драмата си на цензурния комитет при университета, за да може да бъде представена. Вместо това последва изключването на автора на драмата «Дмитрий Калитин» от Московския университет, полицейски надзор над подозрителната личност и невъзможност за Белински да бъде приет нито в един от университетите на царска Русия.

Много скоро Шилер споделя участта на руските прогресивни хора. Само една седмица след представянето на «Дон Карлос» в Москва през 1830 г. започват репетициите на все още непредставения на руска сцена «Вилхелм Тел» в превода на А. Рочев. На 10 януари 1830 г. обявената вече премиера на «Вилхелм Тел» е забранена от цензурата. Краят на «Вилхелм Тел», в който Руденц дарява свобода на всички швейцарски селяни, е бил опасен за крепостническа Русия. Сам Жуковски признава, че под въздействието на «Вилхелм Тел» е освободил своите крепостни селяни и се е отказал от състоянието си. Нищо чудно, че забраната на «Вилхелм Тел» остава в сила за цяла Русия до края на 1895 г., така че през целия XIX в.

драмата не е била поставена на сцената на нито един руски театър. Може би тъкмо тази забрана е най-бележитият документ за въздействието на Шилер в революционното брожение на народите през XIX в.

Особено интересен в това отношение е разпитът на Херцен от московската политическа полиция, след като е конфискувана кореспонденцията му с Огорьов през първата студентска година на двамата младежи в Московския университет (1831):

«Следовател: Защо вашият приятел Огорьов Ви съветва да четете колкото е възможно по-често «Вилхелм Тел»?

Херцен: «Вилхелм Тел» е най-хубавото произведение на Шилер; така оценява Шлегел това произведение. Затова и Огорьов, който като Шлегел е бил грабнат от красотата на трагедията, ме е съветвал да я чета колкото е възможно по-често. . .»

Въпреки всичко царската полиция намира за непростимо провинение да се цитира така често името на една драма, забранена от цензурата. «Един верен на царя студент» според нея не би трябвало да чете такава «опасна книга».

Но не само «Вилхелм Тел» е поставена под възбрана. Така внезапно е прекъснат от цензурата и триумфът на «Орлеанската дева» на сцената в Петербург, тъй като православната църква подала срещу нея оплакване заради «богохулното й съдържание». В началото на 30-те години за един период от пет години Шилер е забранен от главното управление на цензурата във всички руски театри. «Кълна се — пише по това време Гогол, друг пламенен почитател на Шилер, — че XIX век ще се срамува за тези пет години!. . . О ти, възвишени, пламенни Шилер, който с такава поетическа светлина си изразил достойнството на човека, виждаш ли какво става с тебе!. . .»

В споменатата вече статия «Гамлет драма Шекспира» Белински пише за упадъка на руския театър от онова време: «Тъй като страстно обичаме театъра заради високата драма, нас ни болеше и за неговия упадък и в плоските водевилни строфи и неблагоприлични каламбури ни се струваше да дочуваме надгробната песен, която той пееше сам на себе си.»

През онези години от реакционните среди в Русия се поставя за пръв път тезата, която и по-късно многократно е използувана като удобно прикритие, за да се отстранят опасните драми на Шилер. Авторът им е обявен за слаб драматург, а драмите — за «несценични». През 1837 г. малко преди смъртта си Пушкин защищава «Фиеско» от подобни нападки. В разговор с Гогол той намира тази драма за изключително сценична. По това време във висшите кръгове на царска Русия е мода да се твърди, че Шилеровите драми не са за сцена, а само за четене.

През 30-те години изобщо в Русия настъпва известен отлив за Шилер, подценяване на неговите силно тенденциозни драми поради начина, по който се възприема по същото време философията на Хегел. Надделява хегелианското примирение с действителността. Идеал за поет става «широката обективност» на Гьоте. Дори пътят на Белински минава през тази криза на мисълта, последица на безизходност и безсилие срещу сковаващата всичко реакция на Николай I. Но тъкмо пътят на Белински, който в края на 30-те години успява да преодолее кризата и отново потърсва Шилер за

свой съюзник в борбата срещу онази действителност, е характерен за лъкатушната линия в отношението към автора на «Разбойници».

Всеки подем на революционното движение налага името на Шилер. Колкото по-страшен става политическият гнет в навечерието на Мартенската революция от 1848 г., толкова по-силно се надига в Русия отпорът на растящите революционни сили. Правителството възнамерява през онези години да затвори всички университети. През 1846 г. е арестуван украинският поет Тарас Шевченко само защото е дръзнал да препоръча да се преведат на украински език Шилеровите драми. И все пак тъкмо през 40-те години започва отново трескаво занимание с Шилер. От 1840 до 1850 г. са преведени 79 негови стихотворения и 6 драми: между тях има два превода на «Дон Карлос» от В. П. Поляков (1841) и от Михаил Достоевски, брат на писателя (1847). През 1845 г. е преведена «Смъртта на Валенщай» от А. Берг, последвана от два частични превода на Н. Борисов (1842) и Ф. Р. Мюлер (1845). Поетесата Каролина Павлова превежда през 1841 г. незавършената драма «Деметриус». Най-сетне през 1847 г. се появяват преводът на Шилеровото теоретично съчинение «Сцената, разглеждана като нравствена институция» и две издания на Шилеровата кореспонденция. Вестници и списания отразяват през онези години нарасналия интерес към Шилер в многобройни статии и рецензии. Към Шилер се връща в това време и Белински, който прави бележитата си изповед в писмо до В. П. Боткин от 4.X.1840 г.: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью! Да здравствует великий Шилер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, еманципатор общества от кровавых предразсудко в предания! Да здравствует разум, да скроется тьма!»

Така дълбоко навлиза Шилер в живота на Русия през време на бунта на декабристите и в навечерието на революцията от 1848 г., че авторът на «Разбойници», «Дон Карлос» и «Вилхелм Тел» добива правото на руски гражданин в живота на Русия от XIX в. не по-малко, отколкото в революционна Франция от края на XVIII в. «Шилеровите драматически герои — пише Херцен в своите спомени — бяха за нас действителни образи. Ние анализирахме техните характери, обичахме ги и ги мразехме не само като поетически типове, но като че ли бяха живи хора. Пък и всеки от тях беше част от нашето собствено аз. . . Първоначалният ми идеал беше Карл Моор, но скоро му изневерих и минах към маркиз Поза. Стотици пъти съм си нагласявал речта, която исках да отправя на Николай (I), и как тогава той би ме изпратил в държавните каторги в Сибир. . .»

Гогол дори не е могъл да си представи, че Шилер не е писал на руски език — толкова близък го е чувствувал. Лермонтов сравнява впечатлението си от музиката на Шилеровия стих в «Дон Карлос» с онази благородна музика, която разнася камбаната от кулата на Вечето в стария Новгород — музика, която според Лермонтов «ще продължи да звучи и в дни на радостни празници, и в дни на народна скръб». Така дълбоко се бе врязъл в съзнанието Шилеровият стих като национална руска стихия, че Белински поставя Шилер в избраната редица от най-големи руски писатели на своята съвременност. «Поет — това е възвишено и свещено слово — пише той сякаш с перото на самия Шилер; — в него се крие безсмъртна

слава. У нас има много писатели, няколко от тях дори с дарование, но няма поети. Дарования на поети показват в най-висока степен: Колцов (най-големият народен певец на Русия), Жуковски, Пушкин, Шилер! Това са поети!»

За никой друг поет в световната литература не е изричана подобна присъда на потомството. Естествено е, че Шилер, съвременник на Френската революция, надъхан с идеите, които възвестиха тази революция, беше обявен за неин почетен гражданин. Странно е обаче, че няколко десетилетия след смъртта си Шилер живее в съзнанието на руската интелигенция като неин съвременник и съидейник. Гениалният критик Белински открива и обобщава тъкмо тази черта на Шилеровото творчество — неговата изключителна действена сила — като най-съществена черта в личността на твореца: «Поезията на Шилер — пише Белински — е велика и възвишена не само поради гениалността на художника, не само поради огъня на неговата любов към човечеството и към истината, но и поради нейното всеобхватно, вечно младо и вечно действуващо съдържание.» В края на своя кратък живот и в навечерието на Мартенската революция от 1848 г. Белински изрича още веднаж и съвсем ясно своето разбиране за мястото на Шилер в Русия през XIX в.: «Ние разбираме и обичаме Шилер тъй, сякаш той е наш национален поет, който ни говори с руски звуци, на руски език.»

По време на самата революция от 1848 г. Шилеровите «Разбойници» са строго забранени в Русия от царската цензура. Нещо повече: опитват се дори да ги заместят с една шовинистична вулгаризация от славянофила Александър Хомяков, на което най-енергично се противопоставя пак Белински. Забраната на властта не е в състояние да спре въздействието на Шилер, който се бе врязал дълбоко в живота на Русия. Десетилетието, което следва революцията от 1848 г. и подготвя освобождението на руския народ от крепостничество, е изпълнено с възторга на най-значителните му представители към идеите и делото на Шилер. Некрасов, Надсон и Тургенев са свързани не само като поети, но и в сродяването на мирогледа и цялостната им личност с идейния свят на Шилер. Дори Лев Толстой назовава между книгите, които са оставили най-силно впечатление у него от 14- до 20-годишна възраст, драмата «Разбойници».

Под прякото влияние на голямата любов, която свързва и Ф. Достоевски с творчеството на Шилер, неговият брат Михаил Достоевски се залавя с преводи на Шилерови творби. Сам Ф. Достоевски е преглеждал и поправял тези преводи. По времето, когато участвува в революционния кръжок на Петрашевски, младият Ф. Достоевски пише до брат си Михаил: «. . .Името на Шилер е станало част от моя живот, магически звук, който събужда цял рой мечти.» Затворен в Петропавловската крепост, гдето очаква изпълнението на смъртната присъда, Достоевски чете Шилер. С риск за собствения си живот неговият брат Михаил му доставя в затвора Шилеровите съчинения. Току-що завърнал се от Сибир, Достоевски пише една от първите си статии срещу опита на правителството да забрани честването на стогодишнината от раждането на Шилер, тъй като «подвеждал младежта със своите революционни идеи», а освен това «не бил достатъчно значите-

лен писател». По този повод Достоевски повтаря почти дословно мисълта на Белински, изказана в навечерието на революцията от 1848 г.: «Ние трябва да ценим особено високо Шилер — пише Достоевски — не само защото той притежава дарбата да въздействува като наистина велик поет, но освен това да бъде наш поет.»

По-късно, през 1876 г., по случай смъртта на Жорж Санд Достоевски доразвива тази своя мисъл в «Дневник на писателя»: «Френският Конвент от 1792 г., който изпрати «au poète allemand», на Шилер, «l'ami de l'humanité», правото на гражданин, макар и с това да извърши едно прекрасно, възвишено и пророческо дело, не е подозирал, че в срещуположния край на Европа, във варварска Русия, същият Шилер ще бъде национално и душевно по-близък на руските варвари, отколкото на французите, и то не само по онова време, но и по-късно през цялото наше столетие, през което Шилер, гражданинът на Франция, l'ami de l'humanité, е бил известен във Франция само на професорите по литература, и то повърхностно. У нас обаче заедно с Жуковски (неговия преводач) Шилер беше всмукан от руската душа; той наложи върху нея печата на възвишеното и означава епоха в историята на нашето развитие. . .»

Достоевски обобщава в тези думи най-съществените черти от въздействието на Шилер в продължение на едно столетие — от революционна Франция в края на XVIII в. до Русия, гдето през XIX в. Шилер намира своето най-дълбоко осъществяване в революционното развитие на страната, в която назряваха силите на бъдещата революция от началото на **XX в.**

*

Не е възможно да се покажат в този кратък преглед многобройните нишки, чрез които Шилер е вплетен в развитието на руската прогресивна мисъл. Нито може дори да се загатне целият приток от творчески импулси, от идеен патос, който се излива от него, за да подхрани голямото национално дело на Пушкин и Лермонтов, на Некрасов, Достоевски и Толстой. За нас тук е от значение преди всичко живият образ на поета, който намира своето най-пълно осъществяване през XIX в. именно в Русия — в борбата на руския народ срещу социалната неправда, срещу политическото насилие, срещу крепостничеството и абсолютизма. В тази борба израства Шилер до истинския си ръст, какъвто приживе не достига в собствената си родина, дремеща в разложение и безизходност. А това е от особено значение за нас, защото Шилер минава в България в значителна степен през Русия. Както в Англия заедно с Шилер, който също минава там косвено през Франция, нахлува нещо от буреносната атмосфера на френската революция, така и в България от втората половина на XIX в. Шилер прониква не само със собствения си революционен патос, но и с онзи подчертан образ на революционер, борец за социална правда, който укрепва в революционното движение в Русия.

Разбира се, Шилер идва в България тогава, когато ние сме били готови да го възприемем, когато собствените революционни сили на нашия народ са били назрели за решителна борба срещу националното и социалното робство. Въпросът за косвеното проникване у нас на големите евро-

пейски писатели е съществена проблема, останала досега не само неизследвана в истинската си дълбочина, но изобщо недокосната в своята същност. Големият наш литературен историк Боян Пенев в студията си «Гете у нас» от 1908 г. не се спира на всички преводи от руски, защото те не представляват за него естетически интерес. И от своите позиции Боян Пенев е прав. Но и днес съществува едно съвсем фактологическо отношение към въпроса за косвеното проникване. Преводите на немски писатели от руски и други езици са факт, който все още се разглежда редом с преводите от оригинала с една обща оценка. А тъкмо от нашите съвременни позиции за пръв път тази проблема може да се постави правилно. За нас този процес на двойно пречупване на образа на даден писател в неговия път през две национални литератури съставя същността на проблемата. Ние знаем, че проникването на даден автор в една чужда култура е свързано с дълбоки реакции от страна на тази култура, че се явява цял комплекс от въпроси за неслучайно предпочитане на известни творби, за също тъй неслучайно изтъкване на известни черти, отслабване на други и пр. Колко по-сложен става въпросът, когато същият автор минава така — обогатен в известна степен, обеднен в друга — от едно национално възприемане в друго, което налага също своята наслойка. Ето, това е възелът от проблеми, който трябва да ни занимава и който трябва да разрешим, колкото и сложен да е той.

От началото на втората половина на XIX в., както вече казах, нарасналите у нас културни и революционни сили потърсват за свой съюзник в борбата бунтовното слово на Шилер. Общо взето, строителите на нашето национално Възраждане проявяват твърде хладно отношение към преводите на големите европейски писатели. В тях те виждат преди всичко чисто естетически ценности, докато нашият народ според тях се нуждае по онова време предимно от книжнина, полезна на голямото национално дело, Шилер веднага се възприема от всички именно като такава необходимост на момента. Навярно тъкмо ясно изразената у него тенденция и горящият пулс на гражданина са допадали на нашите възрожденски писатели. Нищо чудно, че Шилер прониква у нас едновременно по всички възможни пътища: направо от немския оригинал, през Сърбия и главно през Русия. Колко съществени са в случая изискванията на нашата българска действителност, показва обстоятелството, че от многото драми на Шилер в оригинал, от също тъй многобройните преводи в Русия у нас конкретната историческа необходимост на момента налага съвсем закономерно избора на две — драми — «Разбойници» и «Вилхелм Тел» — и като трета, макар и неосъществена, възможност се мярка преводът на «Орлеанската дева», за която Нешо Бончев споменава в писмо до Марин Дринов.

«Разбойници», както вече се каза, е преведена на български най-напред от Д. Е. Шишманов. Преводът е направен от оригинала през 50-те години на миналия век, но е останал непубликуван. На 10 април 1870 г. вестник «Свобода» (бр. 13, стр. 103) помества съобщение, че драмата «Хайдуците» от Шилер е преведена от И. Касабов и скоро ще бъде отпечатана. Сроден успех и съдба с превода на «Орлеанската дева» от Жуковски в Русия има у нас преводът на «Разбойници» от Нешо Бончев. Въпреки някои противоречия, които се появиха у нас относно въпроса, от какъв език е превеждал Н. Бончев, няма съмнение, че преводът е направен от руски.

На друго място ще се спра по-обстойно, за да изясня тази проблема. Съществено в случая е, че в пояснителните бележки към съдържанието на драмата проблясва заостреното социално отношение, и то подчертано по въпроса за крепостничеството на селяните. Неслучайно в бележките на преводача се пояснява тъкмо изразът «Вие завиждате на най-долния от вашите селяни». По този повод Нешо Бончев говори за «гражданския строй на европейското общество», нахвърля картината на класовите противоречия, на несправедливото разпределение на труда и благата между отделните класи: «На благородний клас в ръцете са богатствата, земята, почетта, високи места в царството, науката, на духовните — духовната наука; на гражданите — търговията, парите и седенето; на селяните — благородният занаят на обработването на земята без пари, сиромашта и, както остроумно е казал един французин, сълзите.» В края Нешо Бончев подчертава още веднаж безправието на селяните и своеволията на техните господари, като не забравя да изтъкне, че тези порядки вече постепенно си отиват. Няма съмнение, че в тези пояснения на Бончев прозират антифеодални и антикрепостнически тенденции, които са подчертани особено много в образа на Шилер в Русия.

Между тези тенденции обаче българският преводач вмъква и една своя тенденция, насочена срещу националното робство, което се изтъква от него като първопричина за социалната неправда в света: «Причина на тоя неправеден строй на европейското общество е — пише Нешо Бончев, — че сичките, речи, сегашни царства са се устроиле след завоевание. Завоевателите са зеле за себе си сичко, а на покорените стари народи са оставиле само трудът и теглото.» Няма съмнение — тук говори вече българският възрожденец, който не само подчертава неправдата на националното робство и неговите последици — социалната несправедливост, но в по-нататъшните си пояснения се стреми да убеди народа си в неудържимостта на това положение, да му вдъхне вяра, че и той ще се освободи, както са се освободили толкова много други народи. Революционният оптимизъм на нашето Възраждане се свързва по такъв начин с патоса на Шилеровия протест срещу неправдата и робството. Същевременно в една единствена страница на бележките към превода проличават ясно двете национални наслойки, през които бе минала драмата на Шилер в Русия и в България.

Руската наслойка се чувствува ясно и в транскрипцията на собствените немски имена, както, от друга страна, също така ясно се долавя върху същата страница наслойката на българското Възраждане в определението на разбойниците като «хайдути», «хайдушка чета» вместо «разбойническа чета» и т. н.

Особено ярко е сложен печатът на нашето национално Възраждане върху превода на лирическите песни в драмата «Разбойници». Песента, която пее Амалия в II сцена (II действие), «Прощаването на Хектор с Андромаха», песен, която в оригинала носи белега на сълзлива сантименталност, в българския превод се свързва с мотива «На прощаване», така характерен за поезията на Чинтулов и Ботев. Съвсем естествено и закономерно нашият преводач посяга при този мотив към ритъма и изразните средства на нашата народна песен, към поетическия речник на Ботев. И сантименталната мелодия зазвучава в нов героичен ритъм:

Я послушай, душмани престъпят!
Я подай ми сабля да препаша:
С Богом, жено, моя вечна радост!

Българската народна песен звучи зад любовната песен на Амалия в сцена I от III действие:

Като ангел от небето хубав,
По е хубав от всите юнаци,
Слънце грее над синото море,
Ясно небе в очите му свети. . .

Особена сила добива възрожденският мотив «На прощаване» в III сцена на IV действие, гдето отново прозвучава «Прощаването на Хектор с Андромаха», този път изпълнявано като дует от Амалия и Карл Моор:

Ти отиваш на кървава битва,
Дето падат се отбор юнаци,
За Патрокла живот не жалеят. . .

В този момент скритият в храстите Карл Моор бодро отпява:

Мила моя, я дай ми оръжие!
И пусни ме на кърваво поле,
Че аз браня славна Илиона. . .

След Ноемврийското въстание в Полша от 1831 г. тази песен зазвучава през втората половина на XIX в. у нас с ново вълнуващо съдържание и себеотречение, което й вдъхва нашето Възраждане в навечерието на решителната борба за освобождение на българския народ.

Интересен случай на усвояване представя и другата Шилерова драма «Вилхелм Тел». Не ще и съмнение, че редом със стихийния бунт на «Разбойници» срещу гнилия обществен порядък най-голяма притегателна сила за епохата на нашето Възраждане са имали организираният бунт и победата на швейцарските селяни срещу чуждото иго. Още Раковски във в. «Дунавски лебед» (бр. 50, стр. 2 от 13.IX. 1861 г.) съобщава, че се е получило писмо с отказ от превода на «Вилхелм Тел», подписан с инициали Л. Р.

Изхождайки от избраната тема и от достойнството на превода, Раковски определя преводача като млад човек. Това го изпълня с чувство на патриотично въодушевление: «. . . Блазе на всеки млад българин — пише той, — кои-то с душевна горещина и искреност прieме на сърце сичко онова, що може да ся отнесе към народната ни полза или интерес!» Раковски обаче съветва преводача «да приведе прекрасна-та си тема от оригинала, то ест от немския язык», понеже мисли, «чи на такъв начин тіа ще бъде много по-полезна, защо ще съхрани сички-те си красоти поетически, сила и вярност превода».

Десет години по-късно, на 20 февруари 1871 г., в. «Турция» (год. 7, бр. I, стр. 4) публикува съобщение: «г. Станко П. Атанасов ни умолява да известим през вестникът, че е турил вече под печат книжката: Вилхелм Тел, и че ако бы други някой да я печята, ще иска от него удовлетворение за разноскити си при надлежнити власти.»

Очевидно по същото това време и други са се занимавали с превод на «Вилхелм Тел». За съжаление до днес не е открит нито един от тези преводи освен книжката «Вилхелм Тел», превe-

дена от сръбски от Зюмбюля Ив. Талимова. Макар че преводът е издаден след Освобождението през 1880 г. в Сливен, както разбираме от предговора, който носи дата «1876 г. На Благовещение», преводът е направен преди Освобождението. Нищо чудно това да е един от поменатите вече преводи, отбелязани в предиосвобожденския печат, но останали непубликувани по някакви причини. «По съдържанието на настоящата книга — четем в пред овора на преводачката — читателите ще видят, че книгата е доста интересна и съвременна, особено за тия, които са готови да се жертвуват за свободата на милото си отечество.»

Този предговор е писан в навечерието на Априлското въстание, само две седмици преди неговото избухване. Стихията на реалните събития в България изпреварва публикуването на превода. Самият живот изправи Оборище редом с Рютли. В същност тази книга обаче не е превод на Шилеровата драма «Вилхелм Тел», както се приема досега у нас, а на някакво свободно пресъздаване на сюжета в белетристична форма. Кой е авторът на това съчинение, в което е останала само фабулната връзка с драмата на Шилер, предстои занапред да бъде изследвано. Във всеки случай тук не може да се говори само за някаква вулгаризация, а за творческо пресъздаване и пренасяне от един жанр в друг, извършено безспорно от ръката на художник. Стилът на новата творба е възторжено патетичен. Лирическият ток и ритъмът на фразата, колкото и да са осакатени от нашата преводачка, дават дори основание да се предположи, че оригиналът е бил написан ако не в мерена реч, то поне в ритмична проза. Още началото на творбата разкрива изворите на вдъхновение у този, който е претворил драмата на Шилер: «Любители на свободата, сърца великодушни, души нежни, вий, които сте готови да умрете за самостоятелността си и които искате само за братята си да живейте, послушайте думите ми. Елате да чуете как един единствен човек, който е роден в пуста земя, в угнетен народ от тиранския бич, успя с храбростта си да повдигне този убит народ, даде му ново битие. . .»

Няма съмнение: тези думи са родени от сърце, готово на същата саможертва за народа си. Нищо чудно, че неговата реч всеки миг е готова да прелее в патоса на една народна епопея: «Днесь та не призовавам о божествена поезио, тебе, която обожавах от детинството си, тебе, на която сяйните подвиги бяха някогишь мое щастие. Тези твойте хубави китчици за юнаци, на които образите трябва да се украсяват. Твойте украшения не би приличали на този, когото сега ще прославяме. . . Не са никак доближавай до неговите селски сяйности, остави го, остави му стрелата. . . и постели с плашливата си ръка пътеката с диво ружино цвете, по която е той минал. . .»

В творбата на неизвестния за нас сръбски поет ясно е нарисуван неговият образ на патриот и гражданин с определен прогресивен мироглед: «Човечеството — говори той чрез своя герой Вилхелм Тел — не може да има нищо сходно с тираните. То трябва да бъде тяхна жертва все дотогава, дорде не повърне на себе си правата, и ги накаже един ден за злочинствата, сторени от хиляди векове. Това желание, тази надежда ме оживлява. Всичката ми душа не може да обеме величината на моите намерения. Не двийна никакъв разведрява, не ме разнежвай, като ме занимаваш с тебе си и сина ми. Роб няма деца, роб няма жена. . .»

Драмата на Шилер бе дала сюжетната основа за съвсем нова творба, в която патриотът от едно националноосвободително движение бе изразил собствената си душа. Друг народ в навечерието на своята кървава епопея беше почувствувал в тази творба буйния пулс на собственото си сърце. По такъв начин Шилер се влива в борбата на народите, като дори загубва името си и запазва само пламъка, запален от великите идеи за социална и национална правда.

След Освобождението Шилер продължава да живее у нас в неделима връзка със заветите на нашето Възраждане. Съвсем закономерно за това Вазов, който е звеното между двете епохи, изразява предпочитание към Шилер. Вазов възприема Шилер във френски и руски преводи: «Още в Сопот бях чел на френски неговите «Разбойници», които страшно ме увлякоха. После се запознах с него чрез Галахова и Вайнберга» — разказва поетът пред професор Иван Д. Шишманов. Шилер и Юго са двамата поети, с които Вазов е чувствувал може би най-дълбоко родство. «Мога да кажа, че знам всичко негово, каквото заслужава да се чете — говори Вазов за автора на «Разбойници». — Шилер изобщо винаги ми се е нравел повече от Гете. Обичах неговата духовна чистота и възвишеността на чувствата.»

Като една «Епопея на забравените» от голямата епоха на национален подем продължават да звучат Шилеровите драми и особено «Вилхелм Тел», превеждана неслучайно у нас най-много.

Нов тласък получава възприемането на Шилеровото дело в последното десетилетие на миналия век чрез току-що зародилото се социалистическо движение. «Разбойници» и особено подчертаната социална тенденция в «Коварство и любов» завладяват широко сцената на самодейните колективи, съставени най-често от прогресивни учители и работници, членове на социалистически кръжоци и партийни групи. В съзнанието на прогресивния интелигент от онази епоха идеите на Шилер се свързват с патоса на националната традиция от Ботев, с патоса на руските революционни брошури.

Образът на Шилер добива по такъв начин у нас нови черти и по-голяма плътност. Два пъти в края на XIX в. се превежда на български неговото теоретическо съчинение «Сцената, разглеждана като нравствена институция». Това съчинение е играло значителна роля през XIX в. и в други страни, гдето подпомага борбата на всяка от тях за свой национален театър. У нас то добива по-особено съдържание, защото се свързва непосредно с отношението на Белински към театъра и неговото обществено предназначение. Същевременно тази връзка се допълва от стремежите на социалиста и революционния народник от 90-те години на миналия век към социално и нравствено превъзпитание на масите. Никола Курдов, един от членовете на социалистическата група в Чирпан, основана от Яворов, превежда «Театърът като нравствено учреждение», издадена през 1899 г. в Казанлък. Курдов е бил високо талантлив младеж, сам основател на театрална трупа в родния си град. Като неин режисьор, актьор и художник той поставя през 1897 г. в родния си град «Коварство и любов» и запознава другарите си със статията на Белински «Мочалов в роли Гамлета». В историята на самодейния театър от онова време е записано името на не един учител, уволнен като «неблагонадежден» заради изпълнение на Шилерови герои (такъв е слу-

чаят например с учителя Гечев в село Харманлък в Добруджа през 1900-та година, който играе ролята на Франц Моор и е бил уволнен, защото «общувал с дявола»[25]).

Пламенни младежи студенти, като племенника на Хаджи Димитър Кръстю Асенов, вдъхновен изпълнител на Карл Моор, или поета Юлий Розентал, поляк, син на политически емигрант в България, в чиито стихове се свързва лермонтовски протест срещу съвременното общество с ботевска омраза към потисниците и с шилеровска любов към идеала и човека, напущат университета и загиват в Македония в навечерието на Илинденското въстание — първата революциона буря в началото на XX в.

Сто години след Френската революция и още през първата година след освобождението на България, на 25.XI. 1879 г., в София се поставя за пръв път драмата «Разбойници». Средствата от това представление, както съобщава В. Мавродиев, са били предназначени да се поддържат бедни момчета от Македония. Шилер минава и в подкрепа на македонското революционно движение. Неслучайно в списъка на опасните книги, забранени с декрет от кървавия султан Абдул Хамид, на първо място е поставена Шилеровата драма «Разбойници» като «най-голям враг на царството на падишаха».

*

Това са само няколко щриха от многобройните превъплъщения на образа на Шилер така, както той се откроява в революционните борби на миналото столетие. Тези превъплъщения се очертават ярко върху историческия небосклон, защото са осветлявани от светкавиците на приближаващи бури, от кървавата светлина на революции и въстания, от пламъка на народно негодувание. Като някакво мото на всички тези революционни движения на народите през целия XIX в. звучат Шилеровите стихове:

Човекът е създаден свободен, той е свободен
дори и когато е роден в окови. . .

В грохота на революциите, сред гърма на счупените вериги звучи гордо Шилеровият глас на защитник на борещия се за свобода роб:

Не трепнете пред роба, когато разбива оковите си,
не трепнете пред свободния човек!

Въпреки всички забрани на цензури и правителства пламтящото слово на Шилер се промъква през целия XIX в. навсякъде, където има робство и неправда. В продължение на цяло едно столетие — от френската революция в края на XVIII в. до първите пролетни гръмотевици върху хоризонта на XX в. — това слово се слива с бурята на събитията. Шилер се свързва до такава степен с революционните борби на отделните народи, че престава да действува отвън, а се превръща в импулс отвътре, произлизащ като че ли от най-съкровените дълбини на тяхната национална същност. С право Белински, който проявява такова дълбоко разбиране за националното у големите писатели, подчертава като специфична страна на Шилер, че той «принадлежи на първо място на човечеството и едва на второ място е платил дан на своята по-тясна националност».

---

[25] Случаят е записан по спомените на др. Бела Казанджиева.

В историята на световната литература има по-големи художници на словото от Шилер, но нито един от тях не достига неговата действена сила в живота. Истинският образ на Шилер се измерва не само по преводите и постановките на неговите творби, а в борбите на народите за национално и социално освобождение. Шилеровите идеи не са затворени в пожълтели страници. Те движат прогреса. Шилеровите герои не остават на сцената. Те навлизат в живота и се превръщат в действителни борци за неговата правда. Минал през бурите на целия XIX в., Шилер се влива в революционните борби на народите и в нашето столетие — верен на своя революционен устрем към бъдещето, така пророчески изразен в думите на неговия герой маркиз Поза:

. . . . . .Незрял
е този век за моя идеал —
оставам гражданин на бъдните столетия.

ДИМИТЪР СТАТКОВ

СТИХОТВОРЕНИЯТА И БАЛАДИТЕ НА ФРИДРИХ ШИЛЕР НА БЪЛГАРСКИ

Да се проследи работата на българските поети и преводачи върху стихотворенията и баладите на Шилер представлява интерес не само от литературноисторическо гледище. Както е известно, първите преводи на Шилерови стихотворения се появяват през 50-те и 70-те години на миналото столетие. По време те съвпадат с първите творби на нашата нова оригинална поезия. Ето защо и проблемите, които възникват във връзка с превеждането на лириката на Шилер, съвпадат с цялостното развитие на българския стихотворен превод. В основата на тези проблеми лежи характерното за превода удвояване — свързването на явления от различни езици, от различни национални литератури и култури чрез проявите на различни творчески индивидуалности. В своята историческа последователност отделните преводи отразяват не само навлизането на един чужд автор в нашата литература, а и развитието и смяната на естетически норми и концепции за художествения превод.

В настоящата работа ще се опитаме да проследим най-общо проникването на Шилеровите стихотворения и балади в България. Като материал за наблюдение ще ни послужат преводите, извършени до края на 1960 г. Ще се спрем по-подробно на онези от тях, които представляват етапи в запознаването на българския читател с лиричното творчество на Шилер и в които особено ярко се очертава оформянето или развитието на дадена преводаческа концепция.

*

Преди Освобождението в периодичния печат се явяват два превода на стихотворения на Шилер. Първият е отпечатан през 1853 г. в «Цариградски вестник» и е озаглавен «Жалба[1]. Сочинил по подражанию Шилера Н. Ч.». Преводът е от възрожденския книжовник Никола Чалъков. Вторият превод, от Иван Касабов, на стихотворението «Раздялата на Хектор с Андромаха»[2] излиза през 1870 г. във вестник «Свобода».

За тези преводи е характерно следното:

---

[1] Hektors Abschied.
[2] Des Mädchens Klage.

Първият представлява, както заявява и сам неговият автор, опит за свободно претворяване на оригинала. Формата и съдържанието са чувствително изменени. На български стихотворението се превръща в романтично излияние на скръб по умрелия любим, когото лирическата героиня ще обича вярно до смъртта си. Стихът, общо взето, е звучен и с плавни ритми, езикът и стихотворната техника са на по-ниско равнище, отколкото у Добри Чинтулов и особено у П. Р. Славейков, но са много по-усъвършенствувани, отколкото в издадената четири години по-късно, в 1857 г., поема «Горски пътник» от Г. Раковски. На преводача е свойствена поетическа фантазия, той се стреми да говори с образи, но прибавя твърде много от себе си. Поради историческия интерес, който представлява този превод, ще съпоставим първата строфа с оригинала:

Der Eichwald brauset,
Die Wolken ziehn,
Das Mägdlein sitzet
An Ufers Grün,
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
Das Auge von Weinen getrübet. . .

(Стихове 1—7)[3]

Гората страшно бучи
и облаци тичат,
волни кат зверове
на брега налитат.
А горка хубавица
ходи край морето,
очи от сълзи пълни
сочи към небето.

Прави впечатление вживяването на преводача в природната картина, която е подсилена чрез сравнението в третия и четвъртия ред. Изобщо в превода откриваме ясно изразена успоредност между преживяванията на героинята и природните картини, която в оригинала се чувствува по-слабо. В следващите строфи отклоненията се увеличават, като идеята за любовната жалба и скръб (в оригинала тя е етически равноценно с любовното щастие преживяване) се заменя, както вече бе изтъкнато, с мотива на любовната скръб и вярност.

Във втория превод — «Раздялата на Хектор с Андромаха» — преводачът спазва в общи черти формата на авторовите строфи, но удължава доста стиха и загубва ритмичното звучене на оригинала. Езикът е твърде архаичен дори за онова време, сравнен например с по-стария превод. Преводачът се стреми да предаде вярно съдържанието, но не съумява да намери художествени образни покрития.

Това първо проникване на Шилерови стихотворения в България по време на нашето национално Възраждане трябва да се обясни с онази привлекателност, която хуманизмът на Шилер и неговите свободолюбиви идеи са имали за българската възрожденска интелигенция, както и чрез

[3] Когато се цитират откъси, отдолу в скоби се посочва номерацията на стиховете в оригинала.

близостта на оригиналите към романтическата насока в българската поезия от онова време. Тематично двете стихотворения се схождат чрез мотива на любовното страдание,което в «Жалба» изпълва света на личните чувства, а в «Раздялата на Хектор с Андромаха» свързва този свят с един висок обществен дълг — жертвата на любимия за неговата родина. Тази разлика в подбора на превежданите стихотворения е характерна— докато в 1853 г. изборът пада върху творба,която утвърждава личността чрез интимните преживявания, в 1870 г. той пада върху стихотворение, в което това утвърждаване се извършва чрез възвеличаването на подвига за свободата на народа. Явно е, че при тези два превода не бива да търсим творческата цел на авторите им в стремежа да представят поезията на Шилер чрез едно или друго негово стихотворение, а в желанието да обогатят българската поезия с тематика, отговаряща на нуждите на времето. Все пак забелязва се една съществена от литературнотеоретично гледище разлика: докато при първия превод в концепцията на преводача не съществува разграничение между преводна и оригинална поезия, при втория превод това разграничение е ясно прокарано.

*

След Освобождението интересът към стихотворенията на Шилер се повишава. През 1884 г. в издадената тогава «Българска христоматия» от Иван Вазов и Константин Величков излизат стихотворенията «Надежда»[4], превод на Величков, и «Дележът на земята»[5], превод на Вазов.

Макар и направени от руски стихотворни преводи от сборника «Немецкие поэты» от Гербел от 1877 г.,[6] тези преводи са много близки до оригиналите, отличават се с жив поетичен език и в твърде висока степен отговарят на онова, което е залегнало като теоретична основа на нашия съвременен стихотворен превод. Те представляват качествено нов етап в превеждането на Шилеровата лирика на български. Ето защо е необходимо да се спрем по-подробно на тях. Ще разгледаме първо «Надежда», от която цитираме една строфа в оригинал, в руския и в българския превод. Руският превод е от Ф. Миллер.

Die Hoffnung führt ihn ins Leben ein,
Sie umflattert den fröhlichen Knaben,
Den Jüngling locket ihr Zauberschein
Sie wird mit dem Greis nicht begraben,
Denn beschließt er im Grabe den müden Lauf
Noch am Grabe pflanzt er — die Hoffnung auf.

(Стихове 7—12)

Надежда, как мать, безотлучно при нем:
С младенцем беспечным играет,
И юношу манит волшебным лучом,
И старца при гробе читает:
Он сходит усталым с земного пути,
с надеждой — за гробом покой обрести.

[4] Hoffnung.
[5] Die Teilung der Erde.
[6] Н. В. Гербель, Немецкие поэты в биографиях и образцах, С. Петербург, 1877, стр. 227.

Надеждата сявга до него стои;
с детето невинно тя сладко играе,
а юноша мами с вълшебни лъчи
и стареца даже до гроба ласкае:
от тоз свят уморен отива си той
с надежда да найде зад гробът покой.

Както се вижда, българският текст предава много близко съдържанието на оригинала. Известно отклонение забелязваме в последния стих. Тук чрез руския превод е преминала една романтична интерпретация — посочването на покоя, на едно безбурно, отвъдно битие като цел на надеждата. Пак чрез руския превод е преминало и второ отклонение — в третата строфа:

Im Herzen kündet es laut sich an:
Zu was Besserm sind wir geboren!

(Стихове 15—16)

Мы знаем, мы верим, что есть мир иной,
Где сбудутся наши надежды.

Ний вярваме, знаем, че има друг свет
и там ще се сбъднат надежди ни мили.

Тук оригиналът е тълкуван по-широко в духа на християнската представа за задгробния живот. Това в същност са единствените отклонения от мисълта на автора. Интересно е да отбележим, че вторият стих от третата строфа у Величков е дори по-близък до оригинала, отколкото у руския преводач:

Es ist kein leerer schmeichelnder Wahn
Erzeugt im Gehirne des Toren. . .

(Стихове 13—14)

О нет! то не вымысел лживый, пустой,
Рожденный в мечтаниях невежды. . .

Измама не е тоз душевен полет,
която са мозъци глупи родили.

Заедно с вярното предаване на съдържанието на първообраза за превода е характерно съвсем близко, почти детайлно отразяване на неговата образност. Величков много сполучливо попада на покрития от същата сфера на мисли и представи, която е характерна за оригинала, той пресъздава неговия вдъхновен и същевременно спокоен, изпълнен с упование патос. Същото може да се каже и за формата. Преводът се отличава с еквилинеарност, еквиримия и еквиритмия — като изключим удължаването на вторите и четвъртите стихове с една стъпка, което не изменя съществено общия строфичен облик на стихотворението, а също липсата на синкопи като несвойствени за силаботоническото стихосложение на нашата класическа поезия. Това отразяване на формата обаче не е самоцелно, както показва особено второто от посочените отклонения, а представлява предаване на поетическата функция на определени художествени елементи на

оригинала с подобни средства в превода. Българските стихове чрез своя ритъм (амфибрахий) и своята строфична и римова структура са получили съвсем близко до оригинала звучене.

От всичко това се вижда, че Величков възприема една концепция, която, както се изтъкна вече, съвпада с нашите съвременни схващания за стихотворния превод. За разлика от превода от 1853 г. той не замества оригинала със своя, подобна на превежданото произведение творба, а се стреми да го пресъздаде със средствата на родния език колкото се може по-вярно, по-близко — като комплекс от художествени компоненти, свързани помежду си в органично естетическо единство.

От подобна концепция изхожда и Вазов при своя превод на «Дележът на земята». От него ще цитираме първите две строфи от оригинала, от руския и българския превод. Руският превод е от Н. Гербел[7].

«Nehmt hin die Welt'» rief Zeus von seinen Höhen
Den Menschen zu. «Nehmt, sie soll euer sein!
Euch schenk' ich sie zum Erb' und ew'gen Lehen;
Doch teilt euch brüderlich darein.»

Da eilt, was Hände hat, sich einzurichten,
Es regte sich geschäftig jung und alt.
Der Ackermann griff nach des Feldes Früchten,
Der Junker birschte durch den Wald.

(Стихове 1—8)

«Возьмите свет — он ваш!» — сказал благой Зевес
Людскому племени с высот своих небес:
«Я вам дарю его — в наследие возьмите;
Но меж собой его по братски разделите.»

Сказал — и мигом все, кому Бог руки дал,
Спешит устроиться; хлопочет стар и мал.
В миг пахар завладел полями и лугами,
Охотник в лес ушел за хищными зверями.

— Вземете тоя свят, аз давам го на вас —
извика от Олимп Юпитер с дивна власт, —
дарявам го на вас, в наследство го вземете,
но между себе си по братски го делете.

И нà, във същий миг, човеците отвред
завтекоха се с шум, заграбиха наврéд:
орачът завладя ливадите, полята,
ловецът зарад лов обсеби си гората.

На пръв поглед може да ни се стори, че чрез замяната на формата на оригинала с двойки от александрини, римувани поредно, се е изгубила една съществена особеност на стихотворението. Тук за разлика от превода на Величков изменението е извършено от руския преводач. Но независимо от това в крайния резултат, постигнат от Вазов, то няма нищо общо нито със свободното заместване на формата в превода от 1853 г., нито с принципите на т. нар. свободен стихотворен превод — в оня вид, в който

[7] Н. В. Гербель, Немецкие поэты в биографиях и образцах, С.-Петербург, 1877 стр. 261.

са утвърдени във френската преводна литература през XIX в. и са намерили израз и в един български превод на Шилерово стихотворение, на който ще се спрем по-нататък. В превода на Вазов въпреки измененията във формата на стиха общата строфична структура е запазена, образите са пресъздадени с редица много близки покрития и което е най-съществено — намесата на преводача не се разпростира до привнасяне на нови образи или композиционни изменения. Наистина чрез руския превод е навлязла една засилена, лесно пригодима към разделени чрез цезура александрин риторичност, но същевременно чрез това е постигната голяма звучност и ритмичност, стегната и ясно очертана форма на фразата, което подсилва характерния за оригинала повишен, малко тържествен тон. Ето защо макар преводът на Вазов да показва по-голяма свобода в претворяването, отколкото преводът на Величков, той също така представлява пресъздаване на поетическите елементи в тяхната взаимна връзка и обща поетическа функция. Чрез своята обща близост до оригинала и чрез живия си поетичен език, който звучи по-съвременно от езика у Величков, той и до днес остава един от най-сполучливите български преводи на Шилерово стихотворение.

В заключение можем да кажем, че в тези два превода, макар и извършени от руски, по отношение на оригиналите е осъществен във висока степен принципът на адекватния художествен превод, превърната е в литературен факт една съвременна преводаческа концепция. При «Надежда» тя е осъществена почти без отдалечаване от оригинала, а при «Дележът на земята» — с по-голяма свобода при претворяването на формата. Трябва веднага да прибавим, че макар подобна свобода да се забелязва и в по-късни сполучливи работи на известни наши преводачи, общо взето, в нашата литература тя се утвърждава в по-слаба степен — в случаите, когато един сбит ритмически строй не позволява да се предаде със средствата на българския език съдържанието на оригинала. Трябва също да отбележим, че Вазов и Величков се опират на една традиция, която половин век преди това е била вече утвърдена в руската преводна поезия: така в сборника на Гербел от 36 превода на стихотворения на Шилер 34 предават, макар и на места с отклонения, съществените моменти от художествената структура на оригиналите — тяхната строфичност, ритмичен строй, рими, подреждане на фразите и образите и пр. Трябва също да отбележим, че пръв опит да се осъществят тези принципи при превеждането на Шилерови стихотворения на български е споменатият по-горе превод от 1870 г., който обаче поради своето ниско художествено равнище не успява да ги утвърди в поетическата практика.

Тук е важно да изтъкнем и следното. Осъществяването на един съвременен принцип на стихотворния превод от Вазов и Величков не е случайно явление. Тяхната христоматия отговаря на новите културни нужди на българската общественост след Освобождението: в нея към творбите на чуждите автори се подхожда вече от друга гледна точка в сравнение с предосвобожденските преводи — целта на съставителите е преди всичко да дадат представа за автора. При това, разбира се, някои вкусове и разбирания на епохата са играли роля при подбора, което се вижда от обстоятелството, че Шилер е представен с две стихотворения,

чиято основна идея — насочването към идеални, несъществуващи в света на ежедневието етически и естетически ценности — е близка до романтичната идея за бягство от една несъвършена действителност. В тези преводи обаче както чрез залегналата в подбора основна цел — да се представи авторът, — така и чрез утвърждаването на една самостоятелна концепция на стихотворния превод той се явява обособен като ясно разграничена област на поетическото творчество със свои специфични особености, закономерности и естетически норми. От това ще изхождаме при разглеждането на всички по-късни преводи на стихотворенията и баладите на Шилер на български.

От 1884 г., когато излиза христоматията на Вазов и Величков, до Първата световна война по страниците на периодичния печат се явяват редица стихотворни преводи на лириката на Шилер. Преобладаващата част от тези преводи обаче са под равнището на онова, което Вазов и Величков са създали. Срещат се грешки, неточности, неясни места, езикът в повечето случаи — сравнен например с езика на разгледаните по-горе два превода — е архаичен и нехудожествен. Все пак някои от преводите имат познавателно значение — макар и в избледнял вид те довеждат до българския читател част от поетичното творчество на Шилер. При това почти всички преводачи се стремят да приложат онези принципи на стихотворния превод, които вече видяхме осъществени у Вазов и Величков. Като най-значителни постижения през разглеждания период се открояват първият български превод на «Песен за камбаната»[8] от Ив. Шишманов, отпечатан в 1884 г., и преводът на баладата «Касандра»[9] от Александър Балабанов, отпечатан през 1905 г.

От 1891 г. нататък до 1914 г. наред със стихотворните преводи на поезията на Шилер се явяват и преводи в проза също в периодичния печат. Но и тези преводи в преобладаващата си част не допринасят съществено за разкриването на образа на поета пред българския читател. При повечето от тях името на преводача не е означено — признак, че те са дело на хора, които случайно са се занимавали с литературна работа; това се доказва и от редица случаи на непознаване немския език и незачитане нормите на собствения литературен език. Независимо от това, тъй като този вид преводи преобладава през времето от 1890 до 1914 г., налага се да се спрем накратко и на него.

Известно е, че преводът на поезия в проза е отдавна познат начин за претворяване на чужди поетични произведения и че в някои страни, например във Франция, той е бил твърде разпространен, особено през миналия век, а също, че при грижлива работа и поетичен усет от страна на преводача може да даде добри резултати, макар част от образите да избледняват поради описателното предаване, което по необходимост и в твърде широк размер замества синтетичния начин на изразяване, свързан с ритмичния строй на оригинала. Но в повечето от българските прозаични преводи на стихотворенията и баладите на Шилер такива резултати не са постигнати. И тук срещаме много грешки, преводачески произволи, особено разкра-

[8] Das Lied von der Glocke.
[9] Kassandra.

сявания, макар по начало езиковите архаизми да са по-малко, отколкото в стихотворните преводи. По-сполучливи са само два от преводите в проза — на стихотворенията «Химн на безкрайния»[10] и «Желание»[11]. В тях в основни черти е предадена мисълта на автора, те се отличават с образен език и вътрешен ритъм на речта. За да се види какво е постигнато чрез този начин на превеждане, цитираме последния превод заедно с оригинала.

Zwischen Himmel und Erd', hoch in der Lüfte Meer,
In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zackenfels;
Wolken türmen
Unter mir sich zu Stürmen,
Schwindelnd gaukelt der Blick umher,
Und ich denke dich, Ewiger.

Deinen schauernden Pomp borge dem Endlichen,
Ung h ure Natur! Du, der Unendlichkeit
Ries ntochter,
Sei mir Spi g l Jehovahs!
Seinen Gott dem vernünft'gen Wurm
Orgle prächtig, Gewittersturm!

Horch! er orgelt — den Fels wie er herùnterdröhnt!
Brüllend spricht der Orkan Zebaoths Namen aus.
Hingeschrieben
Mit dem Griffel des Blitzes:
K r e a t u r e n, e r k e n n t i h r m i c h?
Schone, Herr! wir erkennen dich.

Между земята и небето, прав на една скала, в обширния въздушен океан, в областта на бурите, над черните, натрупани един въз друг облаци и над светкавиците — погледът ми лети в пространството и мислите ми са при тебе, о боже!. . . Разлей, природо, страшното си сияние въз пределите на света! Дивна дъще на безкрайността, бъди за мене огледалото на Ехова!. . . Извести, о бурьо, с гърмящия си глас името божие на интелигентния червяк! Чуйте! бурята реве, скалата трепери. Мълнията провъзгласява името на Ехова!. . . Светкавицата го чъртае в своите огнени бездни. «Твари — казва бог, — припознавате ли ме?» «Милост, милост! Господи, припознаваме те!. . .»

Подобни, общо взето, сполучливи постижения при преводите на Шилеровите стихотворения в проза са изключения. В преобладаващата си част тези преводи не се превръщат в изкуство, а много често се принизяват до грубо дилетантство.

Периодът от 1915 до 1930 г. се характеризира с повишен интерес към най-голямата лирична творба на Шилер — «Песен за камбаната». От нея излизат нови преводи: през 1915 г. от Ст. Аврамов, през 1923 г. от Марин Драганов (откъс) и през 1924 г. от Христо Цанков-Дерижан. Излизат и преводи на отделни лирически и философски стихотворения.

Но в художествено отношение преобладаващата част и от тези преводи в сравнение с постигнатото от Вазов и Величков през 1884 г. не предста-

[10] Hymne an den Unendlichen.
[11] Sehnsucht.

вляват крачка напред, въпреки че в някои се срещат сполучливо предадени места, както например следния откъс от превода на «Песен за камбаната» от Аврамов:

През поля, гори пространни
бодър пътник се завръща
къмто родната си къща.
В стадо връщат се овцете,
а волове,
витороги, от бърдата
като слизат,
с рев в оборите навлизат.
И колата тежка плавно
иде бавно;
куп чудесни
цветя пресни
я красят.
А пък младите жетвари
в танц летят.

(Стихове 274—289)

През посочения период като положително постижение се отделя появилият се през 1924 г. превод от Хр. Цанков-Дерижан на стихотворението «Истуканът на Изида»[12]. Тук стоим пред едно интересно явление, на което трябва да се спрем с няколко думи.

Преводът е направен или поне силно повлиян от руския стихотворен превод, подписан с инициалите М. М. в сборника на Гербел[13]. А в този случай там е прокаран принципът на свободния стихотворен превод. Този принцип също иде от френската преводна поезия, където е твърде разпространен през целия XIX в. Докато оригиналът е в петостъпни неримувани ямбически стихове, с чести анжамбмани, форма, която придава на цялото произведение облик на внушителност и суровост, руският превод е в класически александрини, с цезура и рими, като фразата съвпада със стиха. Такъв е и преводът на Хр. Цанков-Дерижан. Но тук стоим пред нещо съвсем различно от онова, което срещаме в превода на «Дележът на земята» от Вазов. Докато там отклоненията са в рамката на формата на оригинала, която при превода не се разчупва, а само се интерпретира по-свободно, в превода на Дерижан формата е коренно изменена. И то не само в нейните външни белези, като дължина на стиха и рима, а в цялата си най-дълбока структура. Както във френските преводи, в които е осъществен този принцип — например в «Пролог в театъра» в превода на Гьотевия «Фауст» от Жерар дьо Нервал, — и тук преводачът има голяма свобода, той прибавя от себе си детайли, размества фрази и образи, на места разширява, а другаде сгъстява авторовата мисъл — той се движи не в кръга на отделната фраза и образ, а в кръга на съвкупности от фрази и образи, в кръга на основните композиционни дялове на цялото произведение. И наистина въпреки редица волности като цяло преводът е близък до духа и съдържанието на оригинала. Той е един от малкото преводи на

[12] Das verschleierte Bild zu Sais.

[13] Н. В. Гербель, Немецкие поэты в биографиях и образцах, С.-Петербург, 1877, стр. 259—261.

Шилерова поезия от онова време на хубав поетичен български език. Ето един откъс, съпоставен с оригинала:

Stets riß ihn seine Forschbegierde weiter
Und kaum besänftigte der Hierophant
Den ungeduldig Strebenden. «Was hab' ich,
Wenn ich nicht a l l e s habe?» sprach der Jüngling,
Gibt's etwa hier ein Weniger und Mehr?
Ist deine Wahrheit, wie der Sinne Glück,
Nur eine Summe, die man größer, kleiner
Besitzen kann und immer doch besitzt?
Ist sie nicht eine einz'ge ungeteilte?
(Стихове 5—13)

.

Но младата душа към знания напира;
наставникът му, жрец, със кротост го възпира —
и жаждата желай у него да смири.
«Кажи ми, що е мое? — пита, взор гори —
А щом не всичко, граница къде ще сложим?
И истината ли като наслада можем
на разни степени и части да делим?
И нея ли, единна, трябва да дробим?

В поредицата от български преводи на стихотворенията и баладите на Шилер свободният превод, подобно на превода в проза, не се утвърждава в поетическата практика.

Между 1930 и 1944 г. излизат нови преводи на лирични творби на Шилер, от които три са на «Ода на радостта»[14] и два на «Песен за камбаната». Това насочване към най-значителните лирични произведения на поета безспорно говори за нов, по-дълбок интерес към него. При това в трите най-значителни превода през разглеждания период, които бележат нов етап в проникването на лиричното творчество на Шилер в България — «Песен за камбаната» от Еманоил Попдимитров и Димитър Стоевски и «Ода на радостта» от Асен Разцветников, — ние установяваме по-високо равнище на творческите цели, отколкото в по-голямата част от дългата поредица преводи между 1844 и 1930 г., повечето от които представляват само литературноисторически интерес.

Пръв по време от разглежданите преводи, през 1932 г., се явява «Песен за камбаната» от Ем. Попдимитров. В сравнение с по-старите опити за пресъздаване на същата творба този превод се отличава както със своята по-голяма близост до оригинала, така и със своя по-богат език и по-гъвкав стих, със своята по-висока образност и музикалност. «Песен за камбаната» без друго е трудна задача за един преводач. Успехът му зависи преди всичко от умението да пресъздаде вярно голямото емоционално и картинно богатство в различните части на творбата и едновременно с това да запази основния лиричен тон — вдъхновен, уверен, изпълнен с упование, който пронизва дори най-драматичните сцени. Свойствен изобщо на лириката на Шилер, този тон се отличава с най-много отсенки в «Песен за камбаната» и се явява в най-чист вид в нейните лирично-философски места. Именно тук преводът на Ем. Попдимитров е най-сполучлив. С тънък усет за нюансите

[14] An die Freude.

преводачът пресъздава вътрешния драматизъм на творбата, растежа на проясненото от мъдрост чувство, което достига своя връх накрая — в стиховете, където камбаната се превръща в олицетворение на вечността, а нейното име «Съгласие» — в символ на трайните нравствени блага. За да характеризираме тази страна от превода на Ем. Попдимитров, ще цитираме четири откъса, които предават различни в тематично и емоционално-образно отношение места. Спираме се най-напред на стиховете за любовта и семейството, където преводачът с успех е отразил разликата в поетичния тон на оригинала: в първия откъс образите са изпълнени с лиризъм, в тях е отразен поривът на чувството, във втория те са конкретни, сгъстени, изградени върху ясно очертан паралелизъм, със строга логическа последователност.

Свенлив върви й по следите,
щастлив от нейния привет,
и търси мълком по лъките
за нея дар — най-нежен цвет.
О, нежна страст, надежда сладка,
о, дни на първата любов!
На рай блажен минута кратка,
на щастие вълшебен зов!
О, спри навеки, миг нетраен,
на първа обич блян омаен.

(Стихове 70—79)

Страстта отлети,
любов оцелява,
цветът прецъфти,
но плод се явява;
и тръгва мъжът
отруден и в грижи
в света да се движи. . .

(Стихове 102—108)

Преводът е много хубав и в драматичните места. Ще цитираме един откъс от сцената с пожара, където Ем. Попдимитров с майсторство претворява образността и динамиката на оригинала и постига висока изразителност и музикалност на стиха:

Някой тича, някой стене,
нощ е светла, сякаш ден е.
От ръцете менци здрави
преминават,
струя водна се излива,
шумно пламъка облива.
Профучава буря дива
и раздухва нов пожар.
Лудо в дъсчений хамбар
с вой и пукот тя нахлува
и беснее, и лудува,
сякаш иска там земята
да стопи на огнен прах
и тогава с див замах
да се вдигне в небесата —
великан!
Изтерзан

там човекът плах, безсилен
вижда как имот обилен
в сива пепел се превръща.

(Стихове 191—210)

Ще цитираме също последния лирически откъс, в който камбаната се издига до олицетворение на вечното, съдбовното в живота на човека:

За светост зова да извира
навек от медните уста
и всеки миг да се допира
с крило до нея Вечността.
Език да бъде на съдбата,
самичка без сърце и страст,
тя на промените играта
да ни разкрива всеки час.
Когато екне в нощ потайно
до наший слух и замълчи,
да учи: всичко е нетрайно,
и земното ще отзвучи!

(Стихове 406—417)

За съжаление преводът на Ем. Попдимитров е твърде неравен: на много места високите постижения се редуват със сериозни несполуки. Фактически грешки се срещат сравнително рядко. Към тях спада преводът на идиоматичния израз «Durchmißt die Welt am Wanderstabe» (стих 60), което значи просто «преброжда света»; този израз е преведен «пешком в ръка с тояга здрава», което на български, особено с епитета, буди съвсем друга представа. Смислова грешка е също преводът на «Wo das Strenge mit dem Zarten» (стих 86) с «крехко с меко се сплотява» вместо «кораво с меко». Най-голямата слабост на превода обаче е интерпретацията на редица образи в духа на символистическата поезия — нещо, което е съвсем чуждо на поезията на Шилер. Ето няколко примера още в началото.

Denn mit der Freude Feierklange
Begrüßt sie das geliebte Kind
Auf seines Lebens ersten Gange
Den es in Schlafes Arm beginnt;

(Стихове 49—53)

Зората първа на детето
оглася меден весел звън,
когато встъпва в битието,
люляно от вълшебен сън.

Тук се говори за «първите стъпки» на детето, които то прави в «прегръдката на съня». Съвсем неподходящ за тази реалистична представа е абстрактният образ от последните два стиха.

Und herrlich in der Jugend Prangen,
Wie ein Gebild aus Himmels Höh'n,
Mit züchtigen, verschämten Wangen
Sieht er die Jungfrau vor sich stehn.

(Стихове 62—65)

Но млада, нежна самодива,
на скромни бузи с розов плам,
висока лилия свенлива,
девойка му се мярва там.

И тук образите от първия и третия ред са несполучливи, те произволно внасят чужди на оригинала поетични елементи.

Особено лошо тази тенденция се отразява в превода на реалистичните, битови откъси на поемата, например в осмостишията с пряката реч на майстора:

Дайте боринатa суха,
та да стъкнем ведър плам. . .

(Стихове 21—22)

Че от пяна чист,
тоя сплав лъчист. . .

(Стихове 45—46)

В оригинала нито пламъкът е «ведър», нито сплавта е «лъчиста». А можели да се допусне, че тъкмо майсторът би си служил с подобни епитети?

Най-сетне в превода се срещат отделни езикови грешки както «сплав» — м. р., а също немалко пасажи, които явно правят впечатление на първа преводаческа черновка.

Подобни недостатъци, разбира се, сериозно се отразяват върху цялостния облик на един превод. Стихотворната реч много повече от немерената се възприема като нещо цяло в рамките на цялото произведение и дори малко на брой грапавини и пропуски накърняват грубо естетическото възприятие. В този вид делото на Ем. Попдимитров остава само фрагмент от един високохудожествен превод на Шилеровата поема.

Излезлият през 1934 г. превод на «Песен за камбаната» от Димитър Стоевски за разлика от превода на Ем. Попдимитров се отличава с много по-грижлива обработка. Тук не се натъкваме на места, останали във вид на сурова черновка. Не се чувствува и онази теоретическа неустановеност, която е характерна за много от по-старите преводи. В своята цялостна работа Стоевски изхожда от онези естетически изисквания, които в продължение на един дълъг културно-исторически процес са вече утвърдени за стихотворния превод. А това е важна крачка напред в усвояването на Шилеровото поетично творчество от българската преводна литература. Ето защо новият превод не буди и онова впечатление на фрагментарност, което още на пръв поглед прави преводът на Ем. Попдимитров.

Във връзка с това веднага се хвърля на очи следното важно предимство на новия превод: в него липсват покрития в духа на символистическата поезия. Ето два примера,[15] които съпоставяме с разгледаните вече места от превода на Ем. Попдимитров:

[15] Тъй като преводът е печатан няколко пъти, при което са отстранявани някои недостатъци, ще изхождаме от текста на последната публикация от 1956 г.

Над младенеца с лека тръпка
прелита радостният звън —
привет от първата му стъпка
в живота, сторена на сън.

(Стихове 49—53; срв. стр. 138)

Донеси дърва, но сухи
гледай днес да отбереш —
ярък пламък да задуха
буйно в зиналата пещ.

(Стихове 21—24; срв. стр. 139)

Пак в положителна отлика от Ем. Попдимитров на Стоевски, общо взето, по-добре се отдават реалистичните места в поемата, например репликите на майстора. Ето още една съпоставка.

У Д. Стоевски:

Гладка формата светлее,
вбита яко във пръстта.
Днес камбаната ще леем —
хей, момчета, по места!
Дълго в зной и дим
ний ще се потим.
Майстор с дело се прославя,
бог труда му награждава.

(Стихове 1—8)

У Ем. Попдимитров:

Тук в земята закопана
форма глинена стои,
ний ще леем днес камбана,
тежък труд ни предстои.
Но след грижи рой
и след пот и зной
нам трудът ни носи слава,
а благата бог раздава.

Нито патетичното и претенциозно «тежък труд», нито неопределеното «грижи рой», нито декларативното «нам трудът ни носи слава» подхождат за простата, стегната, конкретна реч на майстора.

Много хубаво са пресъздадени в превода и редица битови картини, от които ще цитираме една, където същевременно проличава умението на преводача да се справя с голямото разнообразие на формата. Тук българските амфибрахични стихове чрез смяната на плавно свързващи се помежду си различни дължини, които обхващат завършени синтактически единици и се римуват често с най-динамичната им част — глагола, — предават точно смяната на спокойно-епичния разказ с динамичните моменти в повествованието:

И ето, пристигат безмерни товари,
с блага драгоценни се пълнят хамбари,
изграждат се нови, имотът расте.
В къщата шета
стопанка грижлива

и майка щастлива;
царува умно
във стаите шумни
и рожбите мили
напътва, закриля;
ръцете не спират
отвред да прибират,
оглежда, следи
усърдно реди,
в сандъци натрупва богатствата трайни,
преде на вретеното нишки безкрайни. . .

(Стихове 113—128)

Подобно сполучливо преведени места, където българските стихове са много близки до оригинала, има още много. Обаче и този превод показва някои съществени слабости. Преди всичко прави впечатление неправилното и недостатъчно дълбоко разбиране на редица образи и мисли на автора, които на български са предадени в избледнял или даже съвсем изменен вид. При това голяма част от тези места са правилно разбрани и предадени в по-стария превод на Ем. Попдимитров. Ето няколко примера.

Den schlechten Mann muß man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.

(Стихове 15—16)

У Д. Стоевски:

. . . ленивците съдете строго,
те вредом търсят леснина.

У Ем. Поцдимитров:

Презрян е оня, що небрежно,
безумен своя труд пилей.

Не става дума за ленивците, а за тези, които не обмислят делата си.

У Д. Стоевски:

Угасва страстта,
но обич остава,
увяхват цветя,
плод сочен узрява.
Мъжът се затиря
сред лошите люде
и вечно се труди...

(Стихове 102—108)

Образите в оригинала се намират в строга причинна връзка, подчертана чрез успоредицата: «Страстта отминава, остава любовта. Цветът увяхва, узрява плодът» (стихове 102—105). А в превода именно тази връзка се губи чрез абстрактното «цветя» (множествено число!) и чрез съвсем неуместния епитет «сочен», който изключва значението «плод на любовта». Не са преведени добре и последните два стиха: в оригинала се говори, че мъжът отива да се бори сред «враждебния живот» — тази мисъл не се предава с «лошите люде» и «затиря». И този откъс е даден по-добре от Ем. Попдимитров (срв. цитата на стр. 137).

Ето още един особено показателен случай:

Denn die Elemente hassen
Das Gebild der Menschenhand.
Aus der Wolke
Quillt der Segen,
Strömt der Regen,
Aus der Wolke ohne Wahl
Zuckt der Strahl.
Hört ihr's wimmern hoch vom Turm?
Das ist Sturm!
Rot wie Blut
Ist der Himmel;
Das ist nicht des Tages Glut!

(Стихове 167—178)

У Д. Стоевски:

С рев стихията напада
всяка тленна вещ и твар.
Тъмен облак
благодат е,
дъжд да прати;
но излива и порой
с гръм и вой.
Чуйте, стене като жив
вихър див.
Цяло в кръв
е небето,
висне над града със стръв.

У Ем. Попдимитров:

Че стихии ненавиждат
всеки плод на наший дар,
дъжд от облак
благодатен
пада златен,
но и мълничният плам —
пак от там!
Чуй, от кули звън ечи
за пожар!
В кървав жар
грей простора —
не от утринни лъчи.

Докато Ем. Попдимитров съвсем близо следи мисълта на автора и намира подходящи образни покрития (известна неяснота се получава само във втория стих), у Стоевски голяма част от образите са произволно изменени и се съчетават с няколко сериозни фактически грешки. Така лишено от своето съдържание е крилатото изречение от първите два стиха, което просто значи: «Стихиите мразят сътвореното от човешка ръка.» От шестия стих нататък цялата картина е изменена: в оригинала се казва, че наравно с благодатния дъжд от облака пада и мълнията; с нея е свързана картината на пожара — вестта за него се разнася чрез тревожното биене на камбаните от кулата. В превода на Стоевски обаче мълнията е заменена с «порой». Стоевски се подвежда от преносното значение на «Strahl», «Wasserstrahl» —

силна водна струя, но тук думата е употребена в основното си значение — лъч, а словосъчетанието «zuckt der Strahl» значи «блясва мълния»[16]. Съвсем погрешно са преведени и стихове 8 и 9 в цитата от Стоевски, които отговарят на немските стихове: «Чувате ли плачевни звуци от кулата? Това е тревога!» Тук «Sturm» не е «буря», а още по-малко «вихър див». Най-сетне съвсем ненужното «със стръв», поставено за рима накрая, загрозява и последната част на картината.

Подобни грешки се срещат и по-нататък. Така немското «dürre Frucht» (стих 199) в картината с пожара, което по смисъл е суха храна, жито, събрано в хамбарите и унищожено от огъня, в превода се превръща в «сухи плодове»! Стиховете «Müßig sieht er seine Werke /Und bewundernd untergehn» (209—210), които значат «безсилен и в почуда вижда как загиват неговите дела» (срв. превода на Ем. Попдимитров на стр. 138), са преведени: «Сила /висша тъй е отредила/ всуе да е всеки труд»; подобно нещо не се казва в оригинала! Невярно са предадени и следните, добили известност на крилато изречение стихове за Реда:

Die der Städte Bau gegründet,
Die herein von den Gefilden
Rief den ungesell'gen Wilden,
Eintrat in der Menschen Hütten,
Sie gewöhnt zu sanften Sitten. . .

(Стихове 303—307)

У Д. Стоевски:

На села основи слага
и от пустите полета
призова диваци клети;
бедни и богати люде
за любов и мир събуди. . .

У Ем. Попдимитров:

Градски ревностен творител!
От пустинята велика
ти диваците извика,
мирни граждани направи,
укроти сурови нрави. . .

В превода «Städte» трябва да се предаде с «градове» (У Ем. Попдимитров вярно, макар и езиково несполучливо), тъй като тук градът е символ на цивилизацията, на държавната власт. А за «бедни и богати люде» у Шилер изобщо не се говори.

Ако един от основните недостатъци у Ем. Попдимитров е привнасянето в превода на чужда за Шилер символистическа образност, основен недостатък у Стоевски освен смисловите грешки и случаите на недостатъчно вникване в мисълта на автора е склонността да се прибягва до преводачески шаблони, които привидно, чрез своите външни поетически белези, се сливат с останалия текст, но в същност заменят живия, конкретен

[16] В първия вариант от 1934 г. е преведено правилно, макар и свободно, «мълнии безброй».

образ на оригинала с нещо условно и изкуствено. Примери за това са «плод сочен», «лошите люде» (в цитата на стр. 141), «тленна вещ и твар», «гръм и вой», «вихър див» (в цитата на стр. 142), «бедни и богати люде», «любов и мир» (в цитата на стр. 143). Ето още няколко примера от началото на поемата: «ще жали кротките души» (стих 34) вместо «ще трогва човешките души»; «майка с обич необятна» (стих 55) вместо «нежна майчина грижа»; «в сърцето дивен блян кълни» (стих 77) вместо «сърцето ликува».

Макар, както отбелязахме вече, преводът на Д. Стоевски да не показва толкова резки разлики между сполуките и неуспехите, каквито откриваме у Ем. Попдимитров, той не достига и онези върхове на лиричност, образност и звукова красота, които отличават по-стария превод. За това отчасти допринасят посочените горе слабости. В тази насока ще дадем само два примера. Първият е от картината на пожара. Съпоставяме с превода на Ем. Попдимитров.

У Д. Стоевски:

Но тя[17] превръща се в беда,
когато е на свобода
и плъзне алчно и расте,
каквото стигне да смете.
В миг без пречки и прегради,
с непрекъснат луд разгар
в глъчни улици и сгради
пламва яростен пожар.
. . . . . .
. . . буен пламък се извива,
дълги улици залива,
с вятъра расте игриво.

(Стихове 158—166, 182—184)

У Ем. Попдимитров:

Но грозен е съюзник той,[18]
кога вериги скъса с вой,
стихия волна и без път —
той носи вредом ужас, смърт.
Горко, щом се разлюлее
огън, властен господар,
и по улици развее
в миг косите на пожар.
. . . . . .
Скоро огнен стълб се вдига,
скъсал своята верига,
близки домове застига.

Веднага се виждат големите предимства в превода на Ем. Попдимитров. Тук се чувствува поривът на стихията, образите предават нейното непреодолимо движение, нейната мрачна и страхотна величавост. У Стоевски всичко е много по-бледно и сиво; на места образите дори противоречат на картината в оригинала, например «игриво» в последния стих.

Другият пример е последният откъс, посветен на камбаната, който вече цитирахме в превода на Ем. Попдимитров (на стр. 138).

[17] Силата на огъня.
[18] Пламъкът.

Гласът метален нека рони
хвала на вечните дела
и времето безспир да гони,
размахал бързите крила.
Език да бъде на съдбата,
макар бездушна, без сърце,
да бди, че всеки миг борбата
житейска с друга е лица.
И както във слуха замира
звънът й, литнал на възбог,
да учи, че животът спира,
че всичко земно има срок.

(Стихове 406—417)

У Стоевски са по-добре предадени първите два стиха, но в останалата част преводът на Ем. Попдимитров е по-близък до оригинала. Смисълът на третия и четвъртия стих не е, че камбаната «гони» времето, а че вечно (всеки час) се докосва до него, слива се с него — камбаната се превръща в олицетворение на времето. В оригинала и дума не става, че камбаната трябва да «бди», нито се говори за «борбата житейска», а за нещо много по-дълбоко — за менливата игра на живота (des Lebens wechselvolles Spiel). Не предава дълбочината на авторовата мисъл и предпоследният стих; тук в оригинала се казва нещо много по-общо, по-значимо, по-страшно — че нищо не съществува вечно (daß nichts bestehet).

Най-сетне, сериозен недостатък на превода са компромисите, направени в угода на римата, чрез което се е стигнало до немалък брой неясни и изкуствени изрази и тежки синтактични построения, както например следните: «сърцето ми да тръпне прави/това, що с мишци е създал» (стихове 19—20) — не е ясно кое е подлогът; «спомен негубим» (стих 32); «летят годините навън» (стих 57); «труда корав» (стих 230); «всеки в своята служба свят е» (стих 316) — превод на: «всеки се радва на мястото, което заема»; «със удар здрав» (стих 343) — превод на: «с мъдра десница».

Сравнявайки двата превода на «Песен за камбаната», излезли през 30-те години, ние установяваме, че докато Ем. Попдимитров ни дава със завидно майсторство една част от творбата, нейните лирико-философски места, които в своята взаимна връзка са основното, сърцевината, но все пак са част, отделяща се в превода твърде рязко от останалото. Д. Стоевски ни дава цялото в по-единен вид, но с редица сериозни грешки и избледнели покрития и без да разкрие достатъчно именно тази сърцевина. В тези два превода можем да видим също отразени белези на минало и бъдещо развитие. В историческа перспектива символистичните отстъпления на Ем. Попдимитров са остатък от онези теоретични лутания, които са характерни за голяма част от по-старите преводи. В стремежа на Д. Стоевски да изгради целия превод върху една ясно осъзната теоретическа основа се отразява положителният резултат от делото на няколко поколения преводачи. Същевременно в недостатъците на неговата работа откриваме някои слабости, към които води една усвоена преводаческа рутина; както ще видим по-нататък, тези слабости са се отразили особено вредно в редица близки до нашите дни преводи.

В художествено отношение най-завършен от преводите през разглеждания период е «Ода на радостта» от Асен Разцветников. Тук дълбокото разбиране на съдържанието на оригинала и вживяването в неговата образност и тонално богатство е намерило най-пълно отражение в превода. За съжаление Разцветников не е превел цялото стихотворение, а само част от него.[19] Поради високото качество на този превод ще цитираме една строфа.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt:
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

(Стихове 1—8)

Радост — ти дете из Рая,
ти божествен ясен плам!
Ний пристъпваме в омая
към небесния ти храм.
Твоя светъл чар споява
туй, що светски нрав дели,
братя всички хора стават,
щом с крило повееш ти.

Общо през целия период от Освобождението до 9 септември 1944 г. излизат 56 нови превода на Шилерови стихотворения и балади, от които 18 са преводи в проза. Съществува интерес към различни страни на Шилеровата поезия, като особено внимание е отделено на «Песен за камбаната», от която се явяват 5 цялостни и един фрагментарен превод. Преводите обаче излизат през големи интервали от време и тяхното художествено равнище е твърде различно, поради което българският читател не може да добие една що-годе закръглена представа за стихотворенията и баладите на Шилер.

Голямо значение има обстоятелството, че с превеждането на стихотворенията и баладите на Шилер не се заема систематично нито един от нашите известни поети или преводачи, както например Пенчо Славейков с лириката на Гьоте и Хайне, Людмил Стоянов с лириката на Пушкин и Лермонтов, Георги Михайлов с Едгар По и Шарл Бодлер и др. Нещо повече — преводите на стихотворенията и баладите на Шилер през това време в по-голямата си част са дело на хора, за които литературните занимания са нещо случайно и временно.

*

Въпросът да се даде на българския читател по-широка представа за лириката на Шилер за пръв път се поставя у нас след 9 септември 1944 г. във връзка със 100-годишнината от смъртта на поета.

---

[19] Преводът е изпълнен на концерт на IX симфония в 1933 г.

Общо между 9 септември и края на 1960 г. излизат 47 нови превода на стихотворения и балади на Шилер, значи повече, отколкото са стихотворните преводи през целия период от Освобождението до 1944 г. Четиридесет и три от тези преводи заедно със старите преводи на «Касандра» от Ал. Балабанов и «Песен за камбаната» от Д. Стоевски са включени в излезлия през 1956 г. при издателство «Народна култура» сборник с избрани стихотворения и балади от Шилер.[20]

Сборникът представлява пръв опит да се поднесе на българския читател в една книга най-важното от лиричното творчество на Шилер. И наистина то е представено откъм най-характерните си страни — включени са «Песен за камбаната», баладите (без «Ръкавицата»), част от философската поезия и др. Много от включените произведения са преведени за пръв път. Известна слабост в подбора представлява поместването на част от ранната лирика на Шилер, която е по-слаба в художествено отношение, докато са останали невключени някои интересни и съществени преди всичко за естетическите възгледи на поета творби от неговата философска лирика — предимно стихотворенията в антични размери, «Прибуленият образ в Саис»[21] и др.

Като цяло, въпреки слабостите в подбора, които са второстепенни, и въпреки редица сериозни слабости в част от преводите, които ще разгледаме по-долу, сборникът заслужава положителна оценка. Той е най-крупният факт в историята на превеждането на лириката на Шилер на български. В него в светлината на съвременната практика на нашия стихотворен превод виждаме по-нататъшното развитие на онези тенденции, които отбелязахме през по-старите периоди.

В сборника се съдържат редица хубави преводи, в които в значителна степен са осъществени принципите на адекватния художествен превод. Към най-добрите постижения можем да причислим: «Дележ на земята», «Рицар Тогебург», «Жалбата на Церера», «Поръчителство», «Песен на конниците», «Херо и Леандър», «Копнеж»[22] от Димитър Стоевски; «Чашата», «Силата на песента»,[23] от Стоян Бакърджиев; «Пътят към железолеярната», «Световните мъдреци»[24], от Димитър Дублев; «Алпийски ловец»[25], от Владимир Мусаков и Пенчо Симов.

За горните преводи трябва преди всичко да изтъкнем, че в тях вярно е доловен основният, свойствен на повечето Шилерови стихотворения тържествено-приповдигнат, изпълнен с упование и вдъхновение лиричен тон. Ще цитираме два откъса, където този тон е съчетан с внушителни, изпълнени с драматичност и епична величавост образи, които с поетичен замах са пресъздадени в българските преводи:

---

[20] Ф р. Ш и л е р. Избрани произведения, т. III, Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски, С., 1956.

[21] Das verschleierte Bild zu Sais.

[22] Die Teilung der Erde, Ritter Toggeburg, Die Klage der Ceres, Die Bürgschaft, Reiterlied, Hero und Leander, Sehnsucht.

[23] Der Taucher, Die Macht des Gesanges.

[24] Der Gang nach dem Eisenhammer, Die Weltweisen.

[25] Der Alpenjäger.

«Поръчителство», превод на Д. Стоевски:

Но руква нечакано бесен порой,
до този ден още нечуван, невиждан,
и бързо реки и потоци прииждат.
С тояга в ръката брега стига той
и вижда: водата връхлита със вой,
със тежкия камък на моста се бори
и рухват дебелите, яки подпори.

(Стихове 36—42)

«Чашата», превод на Ст. Бакърджиев:

Кипеше, свистеше безброя вълни,
жар сякаш се смесва с вода!
И пяна летеше на всички страни,
и падаше пак без следа.
Морето фучеше, от ярост обзето —
море ли се раждаше с рев от морето?

(Стихове 31—36)

По-друг е основният поетичен тон в «Световните мъдреци», превод на Д. Дублев. Тук лиричният патос е подчертано рационален, той се изявява в суха, насмешлива ирония. И тук с поетичен усет е пресъздадена характерната за оригинала образност:

Снегът е бял, жарта пламти,
със две нозе човек е,
в небето слънцето блести,
това без логиката ти
съзираш отдалеко.
Метафизикът знай дори:
не зъзне този, що гори,
и мокра е водата,
и свети светлината.

(Стихове 10—18)

Но наред с хубавите преводи сборникът, както вече споменахме, съдържа и работи, в които откриваме сериозни недостатъци. Към основните слабости спадат на първо място многобройните и често твърде сериозни фактически грешки или случай на неправилно тълкуване смисъла на оригинала, на недостатъчно изясняване и разкриване дълбочината на авторовата мисъл Ще посочим няколко примера.

На грешки главно в тълкуването на немските стихове, чрез което се стига до невярно предаване на важни моменти от съдържанието на творбата, се натъкваме в превода на баладата «Победен празник»[26] от В. Мусаков и П. Симов.

Така неправилно е предаден третият стих от рефрена към осмата строфа, посветена на героя Аякс. А именно този стих най-ярко очертава нарисувания от автора образ. Краят на строфата гласи: «Когато корабите на гърците горяха, в твоята десница беше спасението; но хитрият, многоопитният спечели прекрасната награда» (стихове 89—93). Тези стихове изра-

[26] Das Siegesfest.

зяват скръбния размисъл на поета за съдбата, за нейните неведоми и неумолими закони, които тласкат към гибел прекрасното и възвишеното. В рефрена мисълта от горните стихове се прояснява от трагичното и гордо съзнание, че обречеността на героя произтича от неговата неустрашимост и сила: «Аякс загина чрез силата на Аякс»:

Ajax fiel durch Ajax' Kraft. . .

(Стих 95)

В превода тази дълбока мисъл е изчезнала:

Себе си Аякс уби. . .

Съвсем погрешна характеристика на образа на престарелия Нестор се е получила на български в първите два стиха от единадесетата строфа:

Nestor jetzt, der alte Zecher,
Der drei Menschenalter sah. . .

(Стихове 121—122)

Нестор, който сто години
гонел с пиене скръбта. . .

Немските стихове означават: Нестор, който много е пирувал, който е видял три човешки живота. . . Шилер набляга на старостта и мъдростта на героя. В превода той се превръща в безгрижен гуляйджия.

Грешка е допусната и в стиховете за Ниобея в дванадесетата строфа:

Безутешна, Ниобея,
пи с пресъхнала уста
тая течност — и със нея
най-подир надви скръбта.

В оригинала тя е вкусила «плода на житния клас».

В баладата «Жеравите на Ибик»[27] от същите преводачи са предадени погрешно следните стихове, в които се описва танцът на евменидите — най-драматичното място в цялата творба:

Denn schauerlich, gedreht im Kreise,
Beginnen sie des Hymnus Weise. . .

(Стихове 113—114)

И евменидите със песен
започват своя танец бесен. . .

Немските стихове значат нещо съвсем друго: «И страхотно, танцувайки в кръг, те запяват химна.» Танцът на евменидите не е «бесен» — той е страховит, тържествен, величествен.

В стихотворението «Девойката от чужбина»[28], превод на Ст. Бакърджиев, е погрешно предаден краят на третата строфа:

Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit.

(Стихове 11—12)

[27] Die Kraniche des Ibykus.
[28] Das Mädchen aus der Fremde.

В стихотворението се говори за вълшебна девойка от чужбина, която всяка година идва в една долина и раздава дарове на бедните пастири, които живеят там. Горните стихове означават, че достойнството, възвишеността на девойката не позволяват на хората да бъдат близки с нея, да я чувствуват като своя равна. А ето какво се е получило в превода:

Искреността ѝ отстранява
на знатни хора почитта.

В оригинала не става дума нито за «искреност», нито че се «отстранява» почитта — т. е. че нямат почит към нея. Там се казва точно обратното. И какви са тези «знатни хора», когато в долината живеят само бедни пастири (стих 1)?

Сериозни грешки срещаме също в «Елевзински празник»[29], превод на Ст. Бакърджиев. В сцената, когато Церера призовава боговете и природните сили и създава законите и цивилизацията, се говори, че Аполон извлича (lockt) от струните хармонията, ритъма, мелодията:

Aber aus den goldnen Saiten
Lockt Apoll die Harmonie
Und das holde Maß der Zeiten
Und die Macht der Melodie.

(Стихове 169—173)

В превода това е предадено невярно:

А със струните от злато
Аполон примамва тук
вдъхновението свято,
силата на всеки звук.

Мисълта на оригинала не е, че Аполон примамва вдъхновението отдругаде, където то вече съществува, а че с е г а го създава, че изкуството възниква тогава, когато са сътворени редът, мярката, законът.

Груба грешка е допусната при превода на следните стихове:

Und mit einem Kranz von Myrten
Naht die Götterkönigin,
Und sie führt den schönsten Hirten
Zu der schönsten Hirtin hin.
Venus mit dem holden Knaben
Schmücket selbst das erste Paar. . .

(Стихове 185—190)

Царицата на боговете Хера идва с венец от мирти, тя събира най-красивия пастир и най-красивата пастирка. Венера заедно с «милото момче» (Ерос) обкичва първата брачна двойка. А в превода четем:

А Венера увенчава
със момченце тоя брак.

Това значи, че се ражда дете на съпрузите!

Грешки, неточно доловени мисли и нюанси има и в редица други преводи. За съжаление в сборника са останали и всички отклонения от сми-

[29] Das Eleusische Fest.

сала на оригинала, които изтъкнахме при разглеждането на превода на «Песен за камбаната» от Д. Стоевски.

Излишно е да посочваме, че във всички подобни случаи съществено се накърнява художествеността на превода: дори той да се чете гладко на български, дори да буди художествени асоциации, получава се нещо съвсем различно от оригинала.

Друга сериозна слабост на редица преводи е заменянето на свойствената за произведението образност с шаблонни словосъчетания, с ефектни, привидно поетични изрази, които са чужди на творбата и не разкриват нейния истински художествен облик. Тъй като в разглеждания сборник тази слабост е взела особено широки размери, налага се по-подробно да се спрем на нея.

Показателен в това отношение е преводът на одата «Към радостта»[30] от Д. Стоевски. Тук стремежът да се намери по-ефектният израз не само води до разводняване на образите, но често изопачава мисълта на автора и се слива с фактическата грешка. На това се натъкваме още в първата строфа, в която поетът се обръща към Радостта:

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt:
(Стихове 5—6)

Ти сплотяваш в порив чуден
разделените от зло.

Смисълът на оригинала е друг — «каквото строго е разделила модата». Не става дума за злото, което, взето абстрактно, е по-силно, по-ярко като образ, а за условностите в човешкия живот.

Ново, на глед малко, но по същество сериозно отклонение от авторовата мисъл откриваме в следващата строфа.

Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
(Стихове 15—16)

Който е честит да има
благ приятел в труден час,
в мирен дом жена любима,
нека да ликува с нас.

Защо в мирен дом? Нима щастието в любовта според Шилер непременно включва и мирния дом? Това би било твърде еснафско разбиране, което не можем да припишем на поет, възпял в не една от своите творби щастието в любовта като нравствено тържество над един долен и пошъл свят, над неговите разбирания за щастие и благополучие. Оригиналът е съвсем ясен: «Който е спечелил една любима жена, да ликува с нас.»

До още по-голяма грешка довежда шаблонът в третата строфа. Тук се говори, че радостта озарява живота на всички създания. Чрез нея те имат дял във възвишеното, прекрасното във вселената, понеже тя е нейното нравствено начало. Тази строфа завършва със следния дълбок по своя смисъл образ:

[30] An die Freude.

Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

(Стихове 31—32)

Това буквално значи «на червея бе дадено сладострастие, херувимът стои пред бога». Смисълът е: червеят, най-низкото в природата, участвува в най-висшето, в най-нравственото, в радостта, чрез сладострастието. А херувимът, който стои на върха на творението, вижда радостта в нейния чист образ, той съзерцава бога. В сравнение с онова, което чувствува херувимът, преживяването на червея е много несъвършено, но за червея то е нещо положително, то го приобщава към възвишеното, към обединяващото в космоса. А ето превода:

Даде вино нам и щастие
и приятел скъп докрай,
на пигмеи — долни сласти,
а на херувими — рай.

(Стихове 29—32)

Образуването на шаблона е ясно: щом има «сласт», тя е «долна», а «долни сласти» са свойствени на «пигмеи»!

Още два примера: В следващата, четвъртата строфа мисълта от третата строфа се задълбочава, тук радостта е основна творческа сила на вселената. Тя «движи колелата на големия часовник на света»:

Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.

(Стихове 39—40)

В превода обаче четем:

На световния часовник
движи колелцата тя.

Защо «колелцата», а не «колелата»? Но тук става дума за явления от най-голям размер, от най-висш разред: за космоса и силата, която го движи. Умалителната форма, която привидно подходжа, когато говорим за механизма на часовник, съвсем не е на място.

В шестата строфа поетът говори за ролята, която Радостта като нравствено начало играе в живота на хората. Тя «направлява пътя на страдалеца към стръмния връх на добродетелта»:

Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.

(Стихове 51—52)

И тази мисъл се е изгубила:

. . и страдалеца извежда
на спасителния бряг.

Подобни недостатъци в един нов превод са още по-осъдителни, когато същите въпроси са намерили правилно разрешение в по-стари преводи на същата творба. Ето съответните места в преводите на Ас. Разцветников и Д. Осинин.

У Ас. Разцветников:

Твоя светъл чар споява
туй, що светски нрав дели.

(Стихове 5—6)

. . . кой владей душа любима
с нас да пей, да пее с нас.

(Стихове 15—16)

Тя за нас целувки има,
благ другар и гроздов сок,
сласт за червея незрими,
а за ангелите — бог.

(Стихове 29—32)

У Д. Осинин:

Туй, що светски ред разделя,
ти сплотяваш с леснота. . .

(Стихове 5—6)

Даже кой една едничка
знай душа — да дойде тук.

(Стихове 15—16)

Сладост червея познава,
ангел чист пред бога бди.

(Стихове 31—32)

На световния часовник
движи колелата тя.

(Стихове 39—40)

В стръмний път към добродетел
дава мощ на слабостта.

(Стихове 51—52)

Шаблонни изрази разводняват отделни стихове и по-големи пасажи и в редица други преводи. Някъде обаче те са извънредно много. Такива преводи са «Скиталец» и «Надежда»[31] от Д. Стоевски, «Жалбата на девойката»[32] от Ст. Бакърджиев, «Боговете на Гърция»[33] от В. Мусаков и П. Симов. Ще се спрем най-напред на «Скиталец». Ето първите две строфи от оригинала.

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

[31] Der Pilgrim, Hoffnung.
[32] Des Mädchens Klage.
[33] Die Götter Griechenlands.

All mein Erbteil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.
(Стихове 1—8)

Повествованието е ясно, спокойно, това е изповед на мъдрец, който говори само за най-важното. Образите са начертани с прост, пестелив рисунък: «Още през пролетта на своя живот аз тръгнах на път и оставих в бащината къща веселите танци на младостта.» Единственият епитет е «весели». Пролетта е определена като пролет на живота, къщата — като бащина, танците — като танци на младостта.От сбразите изпъкват онези черти, които непосредствено разкриват тяхната най-дълбока същност — тяхното отношение към житейския път на лиричния герой. И по-нататък: «Цялото свое наследство, целия свой имот аз изоставих с радостна вяра и безгрижно, с детски ум, потеглих на път.» И тук виждаме същата простота и непосредственост на разказа. А ето какво четем в превода:

В ранната и свежа пролет
на житейските си дни
аз напуснах с порив волен
дом и ведри младини.

Дръзновено запокитих
делничния земен дял
и поех с душа разкрита
пътя, който бях избрал.

Колко тежко и претенциозно! За какво служат тези ненужни, привидно поетични, но в същност безкрайно баналии и нищо неказващи епитети като «ранна и свежа пролет»,«порив волен», «ведри младини»? И не по-малко баналните «житейски дни» (какво в същност значи това?) и «делничен земен дял»? А какво общо има с оригинала декларативното «душа открита» (там се говори за детски ум) и привидно-риторичното «дръзновено запокитих» (за дръзновение изобщо не се говори, а «warf hin» тук значи просто «изоставих»).

Ще съпоставим горния превод с един стар превод на същото стихотворение, излязъл в първите десетилетия след Освобождението, в 1892 г., от Й. Фаденхехт. Ето как просто, близко до оригинала е предадена там втората строфа:

От наследство и иманье
с вяра сладка се лиших
и с детинско упованье
аз напуснах домът тих.
(Стихове 5—8)

Преминаваме към «Надежда». В началото разгледахме превода на К. Величков през 1884 г. Спряхме се по-подробно на втората строфа. Ето как гласи тя в новия превод:

Надеждата от първия му час
вратите към живота му отваря,
тя момъка зове с чаровен глас
и не угасва с грохналия старец.
Заровят ли го в гроба му накрая,
над камъка надгробен тя сияе.
(Стихове 7—12)

Една проста съпоставка с немските стихове и превода на Величков (вж. стр. 129—130) показва колко неподходящи са образи като «вратите към живота», «зове с чаровен глас», «над камъка надгробен тя сияе» и колко по-сполучливи са покритията в стария превод. Освен това Величков с много по-верен усет е претворил основния ритъм на оригинала с амфибрахий, докато Стоевски прибягва до ямбически стих, който създава неподходящ динамичен тон.

Подобни несъобразности се срещат и в превода на «Жалбата на девойката». В началото разгледахме един превод на същата творба — първия опит за претворяване на Шилерово стихотворение на български — от 1853 г. Установихме, че се касае по-малко за превод, отколкото за оригинално стихотворение, написано по подражание на творбата на Шилер. Там съпоставихме първата строфа от оригинала и превода (вж. стр. 127—128). А ето и първата строфа в новия превод:

Дъбравата стене и облак лети,
пред малка девойка реката блести.
Вълните се плискат в нощта, в нощта,
и в мрака запява отчаяно тя,
сълзите й бавно се стичат

(Стихове 1—7)

Предимства на новия превод са много по-високата езикова култура, по-добрата стихотворна техника и близкото придържане до формата на оригинала. Обаче що се касае до образите, преводачът от 1853 г. по-дълбоко е почувствувал стихотворението. Макар и да звучат наивно за днешния читател, първите стихове «Гората страшно бучи/ и облаци тичат» много по-вярно предават могъщата природна картина, където «дъбовата гора бучи и облаци се носят», отколкото новият превод със «стене» и «облак» (единствено число, значи — не небето е покрито с облаци, които се носят, тласкани от бурята, а лети един облак). Образът на вълните в стария превод е пресъздаден наистина много свободно, но вярно с «морето», а в новия превод е заменен съвсем произволно с «реката блести». Става дума за бурна нощ, в която вълните «с мощ» се плискат (в оригинала това е повторено!), а не блести гладката повърхност на река! Най-голямата несполука обаче откриваме в третия стих, където преводачът прибягва до един шаблонен, привидно-драматичен образ — лирическата героиня «запява отчаяно». С това романтично обагреното стихотворение на Шилер, в което девойката въздиша, се превръща в сантиментална, мелодраматична сцена — натъжената героиня е застанала край реката и запява (!) за своята скръб.

От «Боговете на Гърция» ще цитираме само началото на първата строфа:

Когато управлявахте земята,
владетели от приказна страна,
човечеството сякаш бе залято
в поток от щастие и светлина.

(Стихове 1—4)

На това в оригинала отговаря: «Когато управлявахте хубавата земя,/ когато с леката юзда на радостта/ водехте блажени народи, /хубави съз-

дания от приказна страна. . .». С изключение на първия ред всичко друго е прибавено в превода! И тук то се отнася към сферата на ефектното и претенциозно-красивото.

За съжаление, както вече изтъкнахме, примери от този род могат да се намерят и другаде. Ние особено наблегнахме на тях, защото се касае за едно крайно вредно явление в стихотворния превод, водещо до обезличаване на живото емоционално-образно съдържание на оригиналите, до заместването му с мъртви формули, почерпени от професионалния опит на преводача, а не от неговото творческо преживяване, което единствено може да бъде извор на едно пълноценно художествено постижение.

Друга слабост, която се среща в редица преводи, е неоправданата употреба на равни, лишени от образност, прозаични изречения и словосъчетания, които грубо нарушават характерния за по-голямата част от Шилеровата поезия повишен, тържествен тон. И тук ще се ограничим само с отделни примери.

«Очакване»[34], превод на Ст. Бакърджиев. Атмосферата, лиричната обагреност на стихотворението долавяме от следната, хубаво преведена строфа:

Горящото око на тоя ден
умира гордо, багрите бледнеят.
Цветята в здрача с порив дръзновен
разтварят чашки, с трепет се люлеят.
Луната вдига грейнал лик над мен,
разтапя се светът, зефири веят,
и снела пояс, всяка красота
ми се разкрива в свойта голота.

(Стихове 41—48)

Но редом с това четем:

Вий, клони, под спокойните звезди
за нея стая пригответе скрито.

(Стихове 7—8)

От множество свидетели смутен,
любовният възторг се плахо скрива.

(Стихове 21—22)

Ръцете ми са празни много дни
и призрачния блян ще ме отмине.

(Стихове 55—56)

Разликите, макар понякога да се свеждат само до отделни думи, са твърде съществени, що се отнася до емоционалната обагреност на фразата. На «стая» отговаря «Gemach», което би могло много добре да се предаде с «покой», «кът», «покров» — «стая» не подхожда за картината в оригинала, изградена с опоетизирани образи и ясно разграничена от света на обикновеното, ежедневното. Същото важи за «множество свидетели» и «ръцете ми са празни» — тези изрази рязко се отделят от лиричния тон на стихотворението.

[34] Die Erwartung.

«Поликратовият пръстен»[35], превод на Д. Стоевски:

. . . ти беше силен — враговете
за късо време победи.

(Стихове 8—9)

. . . вестител от Милет застана
и каза следните слова. . .

(Стихове 14—15)

Да, щастието ти помага,
не вярвай му обаче пак!

(Стихове 50—51)

От завист боговете страдат. . .

(Стихове 65—66)

Разрязва я със нож готвачът,
изтичва тутакси обаче. . .

(Стихове 85—86)

«За късо време», «следните слова», «обаче пак», «от завист. . . страдат», «тутакси обаче» — всички тези изрази загрозяват стройното, плавно, издържано в духа на една фантастична приказка повествование на баладата.

«Примирение»[36], превод на В. Мусаков:

Продай ми, момко, младостта си свидна,
във бъдния живот ще ти платя!
Ей таз поука — тя ще е валидна!
Приех завета за живота иден. . .

(Стихове 31—34)

В оригинала се казва: «Не мога да ти дам нищо друго освен тази поука» — това са думи на Вечността! «Валидна», което е понятие от юридическия и търговския език, никак не подхожда тук, то грубо се отделя от езиковата среда на «младост свидна», «бъдния живот», «живота иден».

В сборника има обаче и преводи, в които принизяването на образно-емоционалното съдържание до една бледна, прозаична фразеология, както и изпускането на важни моменти от съдържанието отива твърде далеч и накърнява цялостния облик на стихотворението. Такива преводи са «Жеравите на Ибик» и «Победен празник»[37] от В. Мусаков и П. Симов. За пример ще вземем първата строфа от «Жеравите на Ибик». Текстуалният превод на немските стихове гласи:

«Към борбата на песните и колесниците, която сбира за веселие гръцките племена на Коринтския провлак, пое Ибик, любимецът на боговете. Дарбата на поезията, сладката уста на песните му бе подарил Аполон. С безгрижно сърце той тръгна от Регий, изпълнен от своя бог.»

(Стихове 1—8)

[35] Der Ring des Polykrates.
[36] Resignation.
[37] Die Kraniche des Ibykus, Das Siegesfest.

Ето какво е останало в превода:

От Регий чак, от тъй далеко,
в ръцете със тояга лека,
със ведра и спокойна гръд
певецът Ибик тръгва в път;
любимецът на боговете
преваля хълми и гори,
той бърза за Коринт, където
започват славните игри.

Веднага трябва да посочим, че и тук откриваме една смислова грешка. Вторият стих е буквален превод на идиоматичния израз от предпоследния стих в немската строфа: «So wandert er an leichtem Stabe», което значи «броди безгрижно, с безгрижно сърце». Недоумение буди също «в ръцете» — множествено число!

Ние сме далеч от мисълта, че в един стихотворен превод може — и трябва! — да се предаде всичко. Преводът винаги е несъвършено копие на оригинала. Но когато от неговата образност, от неговата поетична атмосфера се изгуби толкова много, както в горната строфа, преводът се превръща в сух, схематичен преразказ.

Накрая няколко думи за начина, по който са разрешени въпросите за претворяването на формата. В сборника почти навсякъде са прокарани принципите на еквиритмията и еквиримията като средство за най-точно пресъздаване поетическата функция на съответните елементи от формата на оригинала. В тази насока забелязваме някои второстепенни отклонения, против които не можем да възразяваме, тъй като те служат като корективи, за да може по-пълно да се предаде произведението. Такова отклонение е например удължаването на втория и третия, както и на шестия и седмия стих в строфите на «Поръчителство», превод на Д. Стоевски.

Също така не можем да възразяваме срещу промяната, която прави Д. Дублев при превода на стихотворението «Разходка»[38], предавайки само приблизително ритмичния строеж на стиховете, запазвайки общата им структура:

Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel,
Sei mir, Sonne, gegrü t, die ihn solieblich bescheint!
Dich auch grüß'ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt,

(Стихове 1—4)

Хей, здравей, планина с върхове във червено облени!
Мое слънце, здравей! Ти над нея тъй нежно блестиш.
Поздрав, родно поле! Поздрав вам, липи разшумели,
с тоя радостен хор, който вейките кротко люлей.

Не можем обаче да се съгласим с промяната, която преводачът прави малко по-долу, заменяйки от седмия стих нататък в целия превод харак-

[38] Der Spaziergang.

терното за оригинала редуване на женски (неударени) и мъжки (ударени) окончания с натрупване от женски окончания. Тук се нарушава един съществен елемент от формата, чрез което се променя общият художествен облик на творбата. Разнообразието във формата на оригинала, менявашите се ритмически дължини в края на стиховете, характерни изобщо за философските стихотворения на Шилер в антични размери, се заменят с еднаквост, характерна за спокойния повествователен тон на античния епос. И нещо повече. В оригинала първият (по-дълъг) и вторият (по-къс) стих почти всякога, дори когато след втория стих няма точка, образуват е д н о логическо единство; първият стих съдържа основната мисъл, вторият я пояснява или допълва. Това придава на стихотворението, което външно е изградено като епическо повествование, подчертан рационален характер. Именно този рационален дух се губи в превода поради произволната промяна на формата. Ето само един пример:

Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzer der Menschheit,
Fernen Inseln des Meers sandtet ihr Sitten und Kunst;
Weise sprachen das Recht an diesen geselligen Toren,
Helden stürzten zum Kampf für die Penaten heraus.
Auf den Mauern erschienen, den Säugling im Arme, die Mütter,
Blickten dem Heerzug nach, bis ihn die Ferne verschlang.

(Стихове 87—92)

Изреченията следват навсякъде набелязаната по-горе структура: «Свещени камъни! От вас тръгнаха по света сеячи на всичко човешко (край на първия, дълъг стих), към далечните острови в морето вие изпратихте нрави и изкуство (край на втория, къс стих). Мъдреци раздаваха право пред тези гостолюбиви порти (край на първия, дълъг стих), герои се втурваха от тях да бранят в бой Пенатите (край на втория, къс стих). Върху стените заставаха, с младенци в ръце, майките (край на първия, дълъг стих), те гледаха подир войската, докато далечината я погълнеше (край на втория, къс стих).Именно тази строга архитектоника на немските стихове е изчезнала в превода, в който при това съвсем не на място се появяват и еднакви окончания на стиховете:

Вие, камъни свети! Сеячи на всичко човешко,
на далечни земи вий изкуство и нрави дарихте,
тук пред тая врата мъдреците закони вестяха.
Тук героите в бой за Пенатите мирни летяха,
а с кърмаче в ръце пред оградите[39] майки стояха
и следяха с очи как войската далеко се губи.

Друго несполучливо отклонение от формата на оригинала разгледахме вече при превода на «Надежда» от Д. Стоевски (вж. стр. 40).

Неоправдано отклонение от формата представлява също допуснатата в някои преводи честа употреба на непълни рими, с което се нарушава чистото звучене на класическия стих.

---

[39] Смислова грешка.

*

След 1956 г. излизат още два превода из лирическото творчество на Шилер — «Немската муза» и «Ръкавицата»[40] от Д. Дублев. Те са печатани в 1959 г. За съжаление и в двата превода откриваме много недостатъци. По-добър е «Немската муза», който все пак дава известна представа за оригинала, макар и избледняла поради недостатъчното вникване на преводача в мисълта на автора. Така например несполучливо е преведено началото на първата строфа, където авторът говори, че немецът сам, без закрилата на императори и князе, е създал своята, немската поезия:

Нито Август във дворците,
ни Медичите, добрите,
я посрещнаха с поклон.
Тя за слава се не сети. . .
(Стихове 1—4)

В оригинала се казва, че немската муза не се е радвала на «благосклонността» на Медичите — тук «Güte» не значи «доброта», както погрешно е предадено в превода. Малко комично звучи третият стих, че музата не била посрещната с «поклон». И това е погрешно. В оригинала просто се казва, че нито епохата на Август, нито благосклонността на Медичите са се «усмихнали» на музата, т. е. не са помогнали за нейното създаване, а не че тя се е явила при тях и е била посрещната по един или друг начин. И четвъртият ред показва неразбиране на оригинала: авторът продължава своята мисъл и изяснява, че музата не е била «отгледана» (gepflegt) от славата.

Много по-големи са недостатъците в «Ръкавицата». В сравнение с всички разгледани дотук работи от по-ново време този превод стои на най-ниско равнище. Тук основните слабости, отбелязани от нас като известна отрицателна тенденция на развитие през най-новия период, се натрупват в много голям размер, което и налага да се спрем с няколко думи на превода, още повече, че той е последният от всички разгледани досега.

На първо място прави впечатление голямата езикова небрежност на преводача, който на не едно място заменя образната напрегната реч на Шилеровата балада с будещи недоумение изрази като следните: «опашка от зло /сви на колело» (стихове 25—26); «Изплюва вратата желязна тогаз/ два леопарда завчас, /които се втурнаха, жадни за бой,/ с тигровия сой» (стихове 34—37) — в оригинала става дума за един тигър, а не че леопардите ще се борят с целия род на тигрите; «обтягат се котки страхотни» (стих 43); «А Кунигунда с нежен зной /поглежда смелия герой» (стихове 62—64) и др. Явно е, че в някои случаи недостатъчното разбиране на немския текст е подвело преводача, който е търсел покритие само за първото значение на думата или е превеждал буквално, макар това да е било съвсем неподходящо в контекста. Така се е стигнало до превода на «speit» с «изплюва» и на «furchtbare Katzen» с «котки страхотни»; немското словосъчетание може свободно да се употреби в поетичния език за тигри и лъвове, но българският буквален превод звучи смешно.

[40] Die deutsche Muse, Der Handschuh.

Ако в някои от горните случаи езиковата небрежност се съчетава с неразбиране на оригинала, на много други места преводачът, без изобщо да си е изяснил за какво става дума, без да е свързал описаната случка с най-елементарните характерни белези на епохата, стига до истински куриози. Така например в началото на баладата се казва, че крал Франц «в очакване на рицарския турнир» (Kampfspiel) седи «пред своята зверилница» (Löwengarten). А ето какво четем в превода:

Крал Франц пред зоопарка,
дошъл за битка жарка
седи на своя трон.

(Стихове 1—3)

Случката става през средните векове, за какъв «зоопарк» може да става дума? И не е дошъл «за битка жарка», а да гледа турнира. Впрочем «зоопаркът» се явява и по-долу в друга, бъдеща недоумение дума — «манеж».

Още един пример — из сцената, когато дамата Кунигунд хвърля своята ръкавица сред зверовете и рицарят Делоргес се втурва в арената и я взима:

Und der Ritter im schnellen Lauf
Steigt hinab in den furchtbaren Zwinger
Mit festem Schritte,
Und aus der Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.

(Стихове 53—57)

И рицарят потегля пеш.
В арената, решен на всичко,
той сам-самичък
достига зверовете с бърз вървеж
и взема мъничката ръкавичка.

«Потегля» — като че ли се отправя на поход! «Пеш» — като че ли би могъл да иде на кон! «Решен на всичко», «сам-самичък», «достига», «бърз вървеж», «мъничката» — колко много излишни, прозаични пълнежи, поставени само, за да се получат няколко рими и някакво подобие на формата на оригинала; а в същност те създават пълна безформеност и заменят динамичното, напрегнато, стройно повествование на баладата с мозайка от случайно сглобени фрази.

На много ниско равнище е и стихотворната форма. Два пъти преводачът повтаря следния стих, очевидно за да наблегне на него, както е сторил и авторът, макар че трудно бихме могли да открием тук нещо подобно на ритъм:

Ей знак с пръст дава кралят седнал.
(Стихове 17 и 33)

В оригинала и съдържанието, и ритъмът са други:

Und der König winkt wieder.
⏑⏑—⏑‖⏑—⏑

А нещо обикновено са лишени от всяка образност стихове като следните:

Но в миг от балкона една
ръкавица на млада жена

сред тигъра и лъва
се озова.

(Стихове 44—47)

Или:

Но ревът на лъвът
възцарява мирът.

(Стихове 39—40)

Тези стихове ние изобщо не сравняваме с оригинала, който със своята драматичност, внезапна и бърза смяна на ситуациите, колорит и богатство на образите е може би най-интересната балада на Шилер.

Колко голяма е опасността от посочените от нас основни слабости в сборника с избрани стихотворения от Шилер от 1956 г., ясно показва преводът на «Ръкавицата», чийто автор по-рано е дал несравнимо по-добри работи.

*

Хвърляйки поглед назад върху преводите на Шилеровата поезия, за нас не е трудно да видим в тях някои важни моменти от развитието на българския стихотворен превод. Още в първите десетилетия след Освобождението нашите поети класици, като се ползуват от достиженията и традициите на руския стихотворен превод, поставят здрави теоретични основи за превеждането на поезията у нас. В течение на едно дълго и сложно развитие възприетите от тях принципи се утвърждават чрез дейността на редица изтъкнати поети и преводачи, като Пенчо Славейков, Гео Милев, Людмил Стоянов, Асен Разцветников, Георги Михайлов, Николай Лилиев и др. При преводите на Шилер това утвърждаване става сравнително късно — през 30-те години — чрез преводите на Емануил Попдимитров, Димитър Стоевски и Асен Разцветников; тогава се преодолява един дълъг период на неустановеност както в теоретическите положения, така и в поетическата практика. Както в цялата наша преводна поезия, и по отношение на лириката на Шилер не се утвърждава нито преводът в проза, нито свободният стихотворен превод. След 9 септември 1944 г., когато въз основа на една утвърдена вече традиция и в изпълнение на една широка културна програма се пристъпва към превеждането на отделни и избрани произведения на големи чужди поети и на антологии на поезията на другите народи, се явява и първият сборник със стихотворения и балади на Шилер.

Заедно с това направеният преглед позволява да осветлим в исторически аспект и някои въпроси на преводаческото творчество. В редица от по-старите преводи, които се облягат на една още недостатъчно укрепнала и недостатъчно изяснена преводаческа традиция, ние виждаме борба за словото, за израза, за формата като отражение на един чужд поетичен свят. Измежду тези творчески усилия, които в повечето случаи не довеждат до желаната цел, се открояват обаче забележителни отделни постижения — като преводите на К. Величков и Из. Вазов в 1884 г. В преводите на «Песен за камбаната» от Ем. Попдимитров през 1932 г. и Д. Стоевски през 1934 г. можем да видим една повратна точка. В първия превод за последен път се отразява в по-широк размер теоретическата несигурност от миналото, а във втория, въпреки някои слабости, се утвърждават върху ясни теорети-

чески позиции естетическите норми, които залягат в основата на всички по-нови преводи на лириката на Шилер. Тяхната история също показва развитието на различни тенденции. Докато, от една страна, върху създадените в миналото основи възникват редица високохудожествени преводи, от друга страна, в немалко случаи се забелязват вредните последици от една усвоена преводаческа рутина, като преводаческото творчество се заменя с професионална сръчност: боравейки лесно с външните белези на поетичността, тя се оказва безсилна да проникне в нейната същност и отстъпва зад някои постижения на миналото, разкрили, макар и в по-груби черти, най-съществено от превежданите творби. Измежду всички преводачи през по-новия период, въпреки посочените недостатъци в някои работи, най-голяма заслуга за претворяването на Шилеровите стихотворения и балади на български има Д. Стоевски, който е превел и драмите на Шилер.

БИБЛИОГРАФИЯ НА ПРЕВОДИТЕ НА ШИЛЕРОВИТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ И БАЛАДИ НА БЪЛГАРСКИ 1853—1960[1]

ЖАЛБА. (Des Mädchens Klage). Сочинил по подражанию Шилера Н. Ч. — Цариградски вестник, III, 1853, бр. 114, с. 4.

Същото и в:

1. Лазаров, Г. М. Разна любовна песнопевка. Белград, 1858, с. 8—9;
2. Момина тъга. Прев. Ив. Шишманов[2] — Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1884, кн. 9, с. 124;
3. Жалба на девицата. Прев. Ив. Коларов. — Напредък, III, 1888, бр. 38, с. 4;
4. Жалбата на девойката. Прев. Ст. Бакърджиев. — Шилер, Фр. Избрани произведения, т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 120.

РАЗДЯЛАТА НА ХЕКТОРА С АНДРОМАХА (Hektors Abschied). Прев. Ив. Касабов. — Свобода, I, 1870, бр. 48, с. 379.

НАДЕЖДА (Hoffnung). Прев. К. Величков. — Вазов, Ив. и К. Величков. Българска христоматия. . . Ч. II. Поезия. Пловдив, 1884, с. 290.

Същото и в:

1. Костов, Ст. и Д. Мишев. Христоматия... Ч.II. Пловдив, 1889, с. 485;
2. Костов, Ст. и Д. Мишев. Христоматия. Ч. III. Пловдив, 1900, с. 82—83;
3. Пеев, Ив. Христоматия за IV кл. Пловдив, 1901, с. 137;
4. Българска звезда. Сборник от стихотворения за младежи. Търново, 1905, с. 400—401;
5. Картинна галерия за деца и юноши, V, 1910, кн. 6, с. 84;
6. Четец-декламатор. Избрани стихотворения. София, 1922, с. 58;
7. Как много през целий си земен живот. Епоха, I, 1923, бр. 185, с. 1 (само първите две строфи);
8. Духовна утеха. Сборник за духовни забави, утра и вечеринки. София, 1925, с. 87;
9. Величков, К. Стихотворения. София, 1931, с. 32;
10. В пещерата на съкровищата. София, 1935, с. 79—81;
11. Възпоменателен лист К. Величков. 1937. Бр. единствен, с. 5;
12. Величков, К. Избрани творби. София, 1941, с. 55;
13. Прев. Ив. Шишманов. — Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1884, кн. 9, с. 126;
14. Прев. Ив. Шишманов. Илиев, А.Т. Читанка за IV кл. Пловдив, 1887, с. 119;
15. Прев. А. Т. — Литературен преглед, I, 1934, бр. 11, с. 3;
16. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 95;
17. По Шилер архим.Серафим. — Духовна култура, XXXV, 1955, кн. 1, с.6.

---

[1] Материалът е подреден хронологически по първата публикация на превода; след заглавието на български е дадено заглавието на немски език.

[2] В случаите, когато преводът на заглавието и преводачът са различни, разликите са дадени преди източника.

ДЕЛЕЖЪТ НА ЗЕМЯТА (Die Teilung der Erde). Прев. Ив. Вазов. — В а з о в, Ив. и К. В е л и ч к о в. Българска христоматия. . . Ч. II. Поезия. Пловдив, 1884, с. 292—293. Същото и в:

1. В а з о в, Ив. Поля и гори. Пловдив, 1884, с. 38—39; 2. изд. София, 1893, с. 20—22;

2. П е е в, Ив. Христоматия за IV кл. Пловдив, 1901, с. 136—137;

3. В а з о в, Ив. Из големите поети, София, 1911, с. 67—68;

4. В а з о в, Ив. Из големите поети. София, 1935, с. 40—41;

5. В а з о в, Ив. Избрани съчинения. София, 1938. Т. III. Поеми, с. 226—227; 2. изд. София, 1940. Т. III, с. 226—227;

6. В а з о в, Ив. Избрани съчинения, София, 1943. Т. IV, с. 425—426;

7. В а з о в, Ив. Събрани съчинения. 2. изд. София, 1948. Т. IV. Поеми, с. 429—430;

8. Вазов, Ив. Събрани съчинения. Т. IV. София, 1956, с. 446—447;

9. Прев. Ив. Шишманов. — П е р и о д и ч е с к о с п и с а н и е н а Б ъ л г а р с к о т о к н и ж о в н о д р у ж е с т в о, 1884, кн. 9, с. 125;

10. Прев. Ив. Шишманов. — И л и е в, А. Т. Читанка за IV кл. Пловдив, 1887, с. 182—183;

11. Прев. Ив. Шишманов. — К о с т о в, Ст. и Д. М и ш е в. Христоматия. . . Ч. II. Пловдив, 1889, с. 485;

12. Прев. Ив. Шишманов. — К о с т о в Ст. и Д. М и ш е в. Христоматия. Т. III. Пловдив, 1900, с. 82;

13. Прев. Ив. Шишманов. — П е е в, Ив. Христоматия за IV кл. Пловдив. 1901, с. 135—136;

14. Прев. Ив. Шишманов. — П е е в, Ив. Христоматия за IV и V кл. 3. преработ. изд. Пловдив, 1906, с. 130—131;

15. Прев. Ив. Шишманов. — К а р т и н н а г а л е р и я з а д е ц а и ю н о ш и, V, 1910, кн. 6, с. 83;

16. Прев. Ив. Шишманов. — М л а д е ж к и ч е р в е н к р ъ с т, г. VII, 1928, кн. 2, с. 18;

17. Прев. Ив. Шишманов. — В п е щ е р а т а н а с ъ к р о в и щ а т а. София, 1935, с. 79—81;

18. Дялба. Прев. Д-а. — С в я т, V, 1903, кн. 5, с. 70 (в проза)[3];

19. Прев. Д. Стоевски. — Л и т е р а т у р е н ф р о н т, XI, 1955, бр. 19, с. 4.

20. Прев. Д. Стоевски. — Ш и л е р, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 54—55.

ПЕСЕНТА ЗА КАМБАНАТА (Das Lied von der Glocke). Прев. Ив. Шишманов. — П е р и о д и ч е с к о с п и с а н и е н а Б ъ л г а р с к о т о к н и ж о в н о д р у ж е с т в о, 1884, кн. 7, с. 135—146.

Същото и в:

1. К о с т о в, Ст. и Д. М и ш е в. Христоматия. . . Ч. II. Пловдив, 1889, с. 163—168;

2. Възстание. Из «Песен на камбаната». Прев. М. Драганов. — С ъ з н а н и е, XXV, 1922—1923, бр. 30, с. 2;

3. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Л и т е р а т е р е н г л а с, VII, 1934, бр. 255, с. 1—4.

4. Пожар. Из «Песен за камбаната». Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — З е м я, I, 1924, кн. 4, с. 268;

5. Размирие. Из «Песен за камбаната». Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — З е м я, I, 1924, кн. 4, с. 268;

6. Прев. Ем. п. Димитров. — Д и м и т р о в, Е. п. Събрани съчинения. Т. III, София, 1932, с. 71—84;

7. Прев. Д. Стоевски. — Б ъ л г а р с к а м и с ъ л, IX, 1934, кн. 2, с. 120—129;

8. Прев. Д. Стоевски. — П р е д е л, I, 1934, бр. 3, с. 10—11 (откъс);

9. Прев. Д. Стоевски. — Ш и л е р, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 121—134.

---

[3] Когато преводът е в проза или е на откъс от творбата, това е отбелязано след източника.

ОТДЕЛНИ ПУБЛИКАЦИИ НА «ПЕСЕН ЗА КАМБАНАТА»:
1. Прев. Ив. Шишманов. Пловдив, 1889, 13 с.;
2. Прев. Ст. Аврамов. София, 1915, 28 с.;
3. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. София, 1924, 16 с.;
4. Прев. Д. Стоевски. София, 1935, 24 с.;
5. Прев. Д. Стоевски. София, 1937, 40 с.

ПОЛИКРАТОВИЯТ ПРЪСТЕН (Der Ring des Polykrates). Прев. Ив. Шишманов. — Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1884, кн. 12, с. 90—102.

Същото и в:
1. Илиев, А. Т. — Читанка за IV кл. Пловдив, 1887, с. 208—211;
2. Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 156, с. 2—3 (в проза);
3. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 74—77.

РУССО (Rousseau). Прев. Н. Йонков-Владикин. — Журнал Съвременний показател, I, 1885, бр. 2, с. 26.

Същото и в:
1. Пред паметника на Русо. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Земя, I, 1924, кн. 4, с. 268.

НАЧАЛОТО НА НОВИЯ ВЕК (Der Antritt des neuen Jahrhunderts). Прев. Д. Бойкинов. — Искра, I, 1888, бр. 4—5, с. 208—209.

Същото и в.
1. Прев. Печалин. — Съвременна младеж, I, 1896, кн. 3—4, с. 81—82;
2. Началото на XIX век. Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 164, с. 6 (в проза);
3. Пред прага на новото столетие. Прев. Д. Статков. — Септември, VIII, 1955, кн. 5, с. 117—118;
4. Прев. Д. Статков. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 135—136.

ПИЛИГРИМ. (Der Piligrim). Прев. Philopoetes. — Мисъл, I, 1892, кн. 1, с. 1—2.

Същото и в:
1. Скиталец. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 165—166.

ЕЛЕГИЯ НА СМЪРТТА НА ЕДИН ЮНОША (Elegie auf den Tod eines Jünglings). Прев. от руски Г. А. Миндов. — Ден, I, 1891, бр. 7—8, с. 45—47 (в проза).

МОМЧЕ КРАЙ РЕКАТА (Der Jüngling am Bache). Прев. Б. Цонев. — Български преглед, I, 1893, кн. 1, с. 65.

КЛЮЧЪТ (Der Schlüssel). Прев. Hemus. — Родина, II, 1900, кн. 2—3, с. 78.

ЛОВЕЦ (Jägerliedchen). Прев. Магдин. — Родина, II, 1900, кн. 10—11, с. 319.

Същото и в:
1. Ловец, VI, 1900, кн. 7—8, с. 9.

ВЕЛИЧИЕТО НА СВЕТА (Die Größe der Welt). Прев. неозначен. — Родина, IV, 1902, кн. 5, с. 148 (в проза).

Същото и в:
1. Величината на света. — Из живота, III, 1910, бр. 162, с. 4 (в проза).

ХИМН НА БЕЗКРАЙНОСТТА (Hymne an den Unendlichen). Прев. неозначен. — Родина, IV, 1902, кн. 5, с. 148 (в проза).

Същото и в:
1. Химн на Безкрайния. — Из живота, III, 1910, бр. 161, с. 5 (в проза).

РЪКАВИЦАТА (Der Handschuh). Прев. неозначен. — Родина, IV, 1902, кн. 9—10, с. 316 (в проза).

Същото и в:
1. Из живота, III, 1910, бр. 165, с. 10 (в проза);
2. Прев. Г. Палашев. — Картинна галерия за деца и юноши, V, 1910, кн. 6, с. 84 (в проза);
3. Прев. Д. Дублев. — Септември, XII, 1959, кн. 11, с. 120—121.

КАСАНДРА (Kassandra). Прев. Ал. Балабанов. — Мисъл, XV, 1905, кн. 5, с. 289—292.

Същото и в:
1. Знание, I, 1912, кн. 8, с. 565—568;

2. Литературен глас, VII, 1934, бр. 255, с. 2;
3. Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 160—164.

СЛОВАТА НА ВЯРАТА (Die Worte des Glaubens). Прев. Р. С. Тошкин. — Църковен вестник, IX, 1908, бр. 28, с. 326.

Същото и в:
1. Прев. Р. С. Т. — Християнка, I, 1923, кн. 3, с. 10;
2. Прев. Р. С. Т. — Духовна утеха. Сборник за духовни забави, утра и вечеринки. София, 1925, с. 300—301;
3. Прев. Р. С. Тошкин. — Литературен сборник за православните християнски дружества, София, 1935, с. 26;

ЗАЛОГЪТ (Die Bürgschaft). Прев. неозначен. — Из живота, II, 1909, бр. 149, с. 10—11 (в проза).

Същото и в:
1. Поръчителство. Прев. Д. Стоевски. — Септември, VIII, 1955, кн. 5, с. 109—112;
2. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 106—110.

СРАЖЕНИЕТО (Die Schlacht). Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 160, с. 8—9 (в проза).

ПОКРИТИЯТ ОБРАЗ В САИС (Das verschleierte Bild zu Sais). Прев. неозначен. — Из живота, III. 1910, бр. 161, с. 4 (в проза).

Същото и в:
1. Истуканът на Изида. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Млечен път, I, 1924, бр. 1, с. 10—12.

ИДЕАЛЪТ (Die Ideale). Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 162, с. 3—4 (в проза).

Същото и в;
1. Идеали. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения, Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 35—37.

ЖЕЛАНИЕ. (Sehnsucht). Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 163, с. 3 (в проза).

Същото и в:
1. Копнеж. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 137—138.

ЖАНА Д'АРК (Das Mädchen von Orleans). Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 166, с. 7 (в проза).

Същото и в:
1. На Орлеанската Дева. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Земя, I, 1924, кн. 4, с. 268.

КОЛУМБ (Kolumbus). Прев. неозначен. — Из живота, III, 1910, бр. 166, с. 7 (в проза).

Същото и в:
1. Прев. М. Драганов. — Еленска защита, XI, 1936, бр. 525, с. 2;
2. Прев. Д. Статков. — Наша родина, II, 1955, бр. 5, с. 27;
3. Прев. Д. Статков. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 39.

ПЕСЕН НА РИБАРЯ (Lied des Fischerknaben). Прев. П. М. — Картинна галерия за деца и юноши, VII—VIII, 1912, кн. 7—8, с. 112.

Същото и в:
1. Рибарска песен. Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Земя, I, 1924, кн. 4, с. 268.

БОРБАТА (Der Kampf). Прев. К. Чолаков. — Седмична илюстрация, I, 1914, бр. 20, с. 9.

ВЪЗХИЩЕНИЕТО НА ЛАУРА (Die Entzückung an Laura). Прев. К. Чолаков. — Илюстрация Светлина, XXII, 1914, кн. 5—6, с. 19.

ПЛУВЕЦЪТ (Der Taucher). Прев. Б. Копчев. — Илюстрация Светлина, XXII, 1914, кн. 8—9, с. 23—24 (в проза).

Същото и в:

1. Чаша. Прев. Ст. Бакърджиев. — Септември, VIII, 1955, кн. 5, с. 112—116;
2. Прев. Ст. Бакърджиев. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 68—73.

ВИЛХЕЛМ ТЕЛ (Wilhelm Tell). Прев. Хр. Цанков-Дерижан. — Земя, I, 1924, кн. 4, с. 268.

НА РАДОСТТА (An die Freude). Прев. Д. Осинин. — Българска мисъл, VIII, 1933, кн. 7, с. 479—481.

Същото и в:

1. Прев. Д. Данаилов. — Витлеемска звезда, XIV, 1935, бр. 4, с. 1 (само първата строфа);
2. Ода на радостта. Прев. А. Разцветников. — Заря, XX, 1942, бр. 6190, с. 4 (откъс);
3. Към радостта. Прев. Д. Стоевски. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 20—23;
4. Ода на радостта. Прев. Д. Стоевски. — Литературен фронт, XV, 1959, бр. 44, с. 4;

АЛПИЙСКИ ЛОВЕЦ (Der Alpenjäger). Прев. М. Драганов — Еленска защита, X, 1935, бр. 498, с. 1.

Същото и в:

1. Прев. В. Мусаков и П. Симов. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 179—180.

МОМИЧЕТО ОТ ЧУЖБИНА (Das Mädchen aus der Fremde). Прев. Ст. Георгиев. — Дряновски глас, IX, 1942, бр. 75, с. 2.

Същото и в.:

1. Девойката от чужбина. Прев. Ст. Бакърджиев. — Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски, София, 1956, с. 58.

КЪМ БОГА (An Gott) По Шилер архим. Серафим. — Църковен вестник, I, 1949, бр. 43—44, с. 12.

ШИРИНА И ДЪЛБОЧИНА (Breite und Tiefe). Прев. Д. Статков. — Наша родина, II, 1955, бр. 5, с. 27.

Същото и в:

1. Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика, Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 67.

МЕТАФИЗИКЪТ (Der Metaphisyker). Прев. Д. Статков. — Наша родина, II, 1955, бр. 5, с. 27.

Същото и в:

1. Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 38.

ХЕРО И ЛЕАНДЪР (Hero und Leander). Прев. Д. Стоевски. — Септември, VIII, 1955, кн. 5, с. 105—108.

Същото и в:

1. Шилер, Фр. Избрани произведения.Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956, с. 139—147.

Стихотворения, публикувани за първи път в: Шилер, Фр. Избрани произведения. Т. III. Лирика. Подбор и съставителство Д. Стоевски. София, 1956.

ФАНТАЗИЯ КЪМ ЛАУРА (Phanthasie an Laura). Прев. Ст. Бакърджиев, с. 5—7.

АМАЛИЯ (Amalia). Прев. Д. Стоевски, с. 8.

ЛАУРА НА ПИАНОТО (Laura am Klavier). Прев. Ст. Бакърджиев, с. 9—10;

ДЕТЕУБИЙЦА (Die Kindermörderin). Прев. Д. Дублев, с. 11—14;

НА ЕДИН МОРАЛИСТ (An einen Moralisten). Прев. Д. Стоевски, с. 15.

ПРИМИРЕНИЕ (Resignation). Прев. В. Мусаков, с. 16—19.

БОГОВЕТЕ НА ГЪРЦИЯ (Die Götter Griechenlands). Прев. В. Мусаков и П. Симов, с. 24—28.

СИЛАТА НА ПЕСЕНТА (Die Macht des Gesanges). Прев. Ст. Бакърджиев, с. 29—30;

ПЕГАС ПОД ЯРЕМ (Pegasus im Joche). Прев. Д. Статков, с. 31—34.

ДОСТОЙНСТВО НА ЖЕНИТЕ (Würde der Frauen). Прев. В. Мусаков, с. 40—42.

ОЧАКВАНЕ (Die Erwartung). Прев. Ст. Бакърджиев, с. 64—66

ИДЕАЛЪТ И ЖИВОТЪТ (Das Ideal und das Leben). Прев. Д. Статков, с. 43—47.

РАЗХОДКА (Der Spaziergang). Прев. Д. Дублев, с. 48—53.
СВЕТОВНИТЕ МЪДРЕЦИ (Die Weltweisen). Прев. Д. Дублев, с. 56—57.
ЖАЛБАТА НА ЦЕРЕРА (Die Klage des Ceres). Прев. Д. Стоевски, с. 59—63).
РИЦАР ТОГЕБУРГ (Ritter Toggeburg). Прев. Д. Стоевски, с. 78—80.
ЖЕРАВИТЕ НА ИБИК (Die Kraniche des Ibikus). Прев. В. Мусаков и П. Симов, с. 81—86.
ПЪТЯТ КЪМ ЖЕЛЕЗОЛЕЯРНАТА (Der Gang nach dem Eisenhammer). Прев. Д. Дублев, с. 87—94.
ЕЛЕВЗИНСКИ ПРАЗНИК (Das Eleusische Fest). Прев. Ст. Бакърджиев, с. 111—117
БОРБА СЪС ЗМЕЯ (Der Kampf mit dem Drachen). Прев. Д Статков, с. 96—105.
ПЕСЕН НА КОННИЦИТЕ (Reiterlied). Прев. Д. Стоевски, с. 118—119.
ПАРАБОЛИ И ГАТАНКИ (Parabeln und Rätsel). Прев. Д. Статков, с. 148—157
КЪМ ПРИЯТЕЛИТЕ (An die Freunde). Прев. Д. Статков, с. 158—159.
ГРАФЪТ ОТ ХАБСБУРГ (Der Graf von Habsburg). Прев. Д. Статков, с.167—170
ПОБЕДЕН ПРАЗНИК (Das Siegesfest). Прев. В. Мусаков и П. Симов, с. 171—176.
ПЛАНИНСКА ПЕСЕН (Berglied). Прев. Д. Статков, с. 177—178.

НЕМСКАТА МУЗА (Die deutsche Muse). Прев. Д. Дублев. — Септември, XII, 1959, кн. 11, с. 119.

Показалец на преведените творби по азбучен ред на немските заглавия

AMALIA (АМАЛИЯ) — Д. Стоевски, 1956.
AN DIE FREUDE (НА РАДОСТТА; Ода на радостта; Към Радостта; Из стихотворението «На Радостта») — Д. Осинин, 1933; Д. Данаилов, 1935; Ас. Разцветников, 1942; Д. Стоевски, 1956, 1959.
AN DIE FREUNDE (КЪМ ПРИЯТЕЛИТЕ) — Д. Статков, 1956.
AN EINEN MORALISTEN (НА ЕДИН МОРАЛИСТ) — Д. Стоевски, 1956.
AN GOTT (КЪМ БОГА) — архим. Серафим, 1949.
BERGLIED (ПЛАНИНСКА ПЕСЕН) — Д. Статков, 1956.
BREITE UND TIEFE (ШИРИНА И ДЪЛБОЧИНА) — Д. Статков, 1955, 1956.
DAS ELEUSISCHE FEST (ЕЛЕВЗИНСКИ ПРАЗНИК) — Ст. Бакърджиев, 1956.
DAS IDEAL UND DAS LEBEN (ИДЕАЛЪТ И ЖИВОТЪТ) — Д. Статков, 1956.
DAS LIED VON DER GLOCKE (ПЕСЕНТА ЗА КАМБАНАТА); Възстание, из «Песен за камбаната»; Пожар, из «Песен за камбаната; Размирие, из «Песен за камбаната» — Ив. Шишманов, 1884, 1889; Ст. Аврамов, 1915; М. Драганов, 1922—1923; Хр. Цанков-Дерижан, 1924, 1934; Ем. п. Димитров, 1932; Д. Стоевски, 1934, 1935, 1937, 1956.
DAS MÄDCHEN AUS DER FREMDE (МОМИЧЕТО ОТ ЧУЖБИНА: Девойката от чужбина) — Ст. Георгиев, 1942; Ст. Бакърджиев, 1956.
DAS MÄDCHEN VON ORLEANS (ЖАНА Д'АРК; На Орлеанската дева) — Неизв. преводач, 1910; Хр. Цанков-Дерижан, 1924.
DAS SIEGESFEST (ПОБЕДЕН ПРАЗНИК) — В. Мусаков и П. Симов, 1956.
DAS VERSCHLEIERTE BILD ZU SAIS (ПОКРИТИЯТ ОБРАЗ В САИС; Истуканът на Изида) — Неизв. преводач, 1910; Хр. Цанков-Дерижан, 1924.
DER ALPENJÄGER (АЛПИЙСКИ ЛОВЕЦ) — М. Драганов, 1935; В. Мусаков и П. Симов, 1956.
DER ANTRITT DES NEUEN JAHRHUNDERTS (НАЧАЛОТО НА НОВИЯ ВЕК; Началото на XIX-век: Пред прага на новото столетие) — Д. Бойкинов, 1888; Печалин, 1896; Неизв. преводач, 1910; Д Статков, 1955, 1956.
DER GANG NACH DEM EISENHAMMER (ПЪТЯТ КЪМ ЖЕЛЕЗОЛЕЯРНАТА)— Д. Дублев, 1956.
DER GRAF VON HABSBURG (ГРАФЪТ ОТ ХАБСБУРГ) — Д. Статков, 1956.

DER HANDSCHUH (РЪКАВИЦАТА) — Неизв. преводачи, 1902, 1910; Г. Палашев, 1910; Д. Дублев, 1959.

DER JÜNGLING AM BACHE (МОМЧЕ КРАЙ РЕКАТА) — Б. Цонев, 1893.

DER KAMPF (БОРБАТА) — К. Чолаков, 1914.

DER KAMPF MIT DEM DRACHEN (БОРБАТА СЪС ЗМЕЯ) — Д. Статков, 1956.

DER METAPHYSIKER (МЕТАФИЗИКЪТ) — Д. Статков, 1955, 1956.

DER PILGRIM (ПИЛИГРИМ; Скиталец) — Philopoetes, 1892; Д. Стоевски, 1956.

DER RING DES POLYKRATES (ПОЛИКРАТОВИЯТ ПРЪСТЕН; Пръстенът на Поликрата) — Ив. Шишманов, 1884, 1887; Неизв. преводач, 1910; Д. Стоевски, 1956.

DER SCHLÜSSEL (КЛЮЧЪТ) — Hemus, 1900.

DER SPAZIERGANG (РАЗХОДКА) — Д. Дублев, 1956.

DER TAUCHER (ПЛУВЕЦЪТ; Чашата) — Б. Копчев, 1914; Ст. Бакърджиев, 1955, 1956.

DES MÄDCHENS KLAGE (ЖАЛБА; Момина тъга; Жалба на девицата; Жалбата на девойката) — Н. Ч., 1853, 1858; Ив. Шишманов, 1884; Ив. Коларов, 1888; Ст. Бакърджиев, 1956.

DIE BÜRGSCHAFT (ЗАЛОГЪТ; Поръчителство) — Неизв. преводач, 1909; Д. Стоевски, 1955, 1956.

DIE DEUTSCHE MUSE (НЕМСКАТА МУЗА) — Д. Дублев, 1959.

DIE ENTZÜCKUNG AN LAURA (ВЪЗХИЩЕНИЕТО ОТ ЛАУРА) — К. Чолаков, 1914.

DIE ERWARTUNG (ОЧАКВАНЕ) — Ст. Бакърджиев, 1956.

DIE GÖTTER GRIECHENLANDS (БОГОВЕТЕ НА ГЪРЦИЯ) — В. Мусаков и П. Симов, 1956.

DIE GRÖSSE DER WELT (ВЕЛИЧИЕТО НА СВЕТА. Величината на света) — Неизвестни преводачи, 1902.

DIE IDEALE (ИДЕАЛЪТ. ИДЕАЛИ) — Неизв. преводач, 1910; Д. Стоевски, 1956.

DIE KINDESMÖRDERIN (ДЕТЕУБИЙЦА) — Д. Дублев, 1956.

DIE KLAGE DER CERES (ЖАЛБАТА НА ЦЕРЕРА) — Д. Стоевски, 1956.

DIE KRANICHE DES IBYKUS (ЖЕРАВИТЕ НА ИБИК) — В. Мусаков и П. Симов, 1956.

DIE MACHT DES GESANGES (СИЛАТА НА ПЕСЕНТА) — Ст. Бакърджиев, 1956.

DIE SCHLACHT (СРАЖЕНИЕТО) — Неизв. преводач, 1910.

DIE TEILUNG DER ERDE (ДЕЛЕЖЪТ НА ЗЕМЯТА; Дялба) Ив. Вазов, 1884, 1893, 1901, 1911, 1935, 1938, 1940, 1943, 1948, 1956; Ив. Шишманов, 1884, 1887, 1889, 1900, 1901, 1906, 1910, 1928, 1935; Д-а — 1903: Д. Стоевски, 1955, 1956.

DIE WELTWESEN (СВЕТОВНИТЕ МЪДРЕЦИ) — Д. Дублев, 1956.

DIE WORTE DES GLAUBENS (СЛОВАТА НА ВЯРАТА) — Р. С. ТОШКИН, 1908, 1923, 1925, 1935.

ELEGIE AUF DEN TOD EINES JÜNGLINGS (ЕЛЕГИЯ НА СМЪРТТА НА ЕДИН ЮНОША) — Г. А. Миндов, 1891.

HEKTORS ABSCHIED (РАЗДЯЛАТА НА ХЕКТОРА С АНДРОМАХА) — Ив. Касабов, 1870.

HERO UND LEANDER (ХЕРО И ЛЕАНДЪР) — Д. Стоевски, 1955, 1956.

HOFFNUNG (НАДЕЖДА) — К. Величков, 1884, 1889, 1900, 1901, 1905, 1910, 1922, 1923, 1925, 1931, 1935, 1937, 1941; Ив. Шишманов, 1884, 1887; А. Т., 1934; архим. Серафим, 1955; Д. Стоевски, 1956.

HYMNE AN DEN UNENDLICHEN (ХИМН НА БЕЗКРАЙНОСТТА; Химн на безкрайния) — Неизв. преводачи, 1902, 1910.

JÄGERLIEDCHEN (ЛОВЕЦ) — Магдин, 1900.

KASSANDRA (КАСАНДРА) — Ал. Балабанов, 1905, 1912, 1934, 1956.

KOLUMBUS (КОЛУМБ) — Неизв. преводач, 1910; М. Драганов, 1936; Д. Статков, 1955, 1956.

LAURA AM KLAVIER (ЛАУРА НА ПИАНОТО) — Ст. Бакърджиев, 1956.

LIED DES FISCHERKNABEN (ПЕСЕН НА РИБАРЯ; Рибарска песен) — П. М., 1912; Хр. Цанков-Дерижан, 1924.

PARABELN UND RÄTSEL (ПАРАБОЛИ И ГАТАНКИ) — Д. Статков, 1956.

PEGASUS IM JOCHE (ПЕГАС В ЯРЕМА) — Д. Статков, 1956.

PHANTASIE AN LAURA (ФАНТАЗИЯ КЪМ ЛАУРА) — Ст. Бакърджиев, 1956.
REITERLIED (ПЕСЕН НА КОННИЦИТЕ) — Д. Стоевски, 1956.
RESIGNATION (ПРИМИРЕНИЕ) — В. Мусаков, 1956.
RITTER TOGGEBURG (РИЦАР ТОГЕБУРГ) — Д. Стоевски, 1956.
ROUSSEAU (РУССО: Пред паметника на Русо) — Й. Йонков-Владикин, 1885; Хр. Цанков-Дерижан, 1924.
SEHNSUCHT (ЖЕЛАНИЕ; Копнеж) — Неизв. преводач, 1910; Д. Стоевски, 1956.
WILHELM TELL (ВИЛХЕЛМ ТЕЛ) — Хр. Цанков-Дерижан, 1924.
WÜRDE DER FRAUEN (ДОСТОЙНСТВО НА ЖЕНИТЕ) — В. Мусаков, 1956.

Азбучен показалец на преводачите

АВРАМОВ, Ст. — Песен на камбаната, 1915.
БАКЪРДЖИЕВ, Стоян — Чаша, 1955, 1956; Фантазия към Лаура, 1956; Лаура на пианото, 1956; Силата на песента, 1956; Девойката от чужбина, 1956; Очакване, 1956; Елевзински празник, 1956; Жалбата на девойката, 1956.
БАЛАБАНОВ, Александър — Касандра, 1905, 1912, 1934, 1956.
БОЙКИНОВ, Димитър — Началото на новий век, 1888.
ВАЗОВ, Иван — Дележът на земята, 1884, 1893, 1901, 1911, 1935, 1938, 1940, 1943, 1948, 1956.
ВЕЛИЧКОВ, Константин — Надежда, 1884, 1889, 1900, 1901, 1905, 1910, 1922, 1923, 1925, 1931, 1935, 1937, 1941.
ГЕНОВ, Рафаил (Тошкин, Р. С.) — Словата на вярата, 1908, 1923, 1925, 1935.
ГЕОРГИЕВ, Стоян — Момичето от чужбина, 1942.
Д-А. — Дялба, 1903.
ДАНАИЛОВ, Д. — Из стихотворението «На радостта», 1935.
ДИМИТРОВ, Емануил п. — Песен за камбаната, 1932.
ДРАГАНОВ, Марин — Възстание. Из «Песен за камбаната», 1923; Алпийски ловец, 1935; Колумб, 1936.
ДУБЛЕВ, Димитър — Детеубийца, 1956; Разходка, 1956; Световните мъдреци, 1956; Пътят към железолеярната, 1956; Немската муза, 1959; Ръкавицата, 1959.
ЙОНКОВ-ВЛАДИКИН, Никола — Руссо, 1885.
КАСАБОВ, Иван — Раздялата на Хектора с Андромаха, 1870.
КЕБАРОВ, Георги (Печалин) — Началото на новий век, 1896.
КОЛАРОВ, Иван — Жалбата на девицата, 1888.
КОПЧЕВ, Б. — Плувецът, 1914.
МАГДИН — Ловец, 1900.
МИНДОВ, Георги — Елегия на смъртта на един юноша, 1891.
МУСАКОВ, Владимир — Примирение, 1956; Достойнство на жените, 1956.

МУСАКОВ, Владимир и Пенчо Симов — Боговете на Гърция, 1956; Жеравите на Ибик, 1956; Победен празник, 1956; Алпийски ловец, 1956.

Н. Ч. — вж. Чалъков, Никола.

ОСИНИН, Димитър — На радостта, 1933.

П. М. — Песен на рибаря, 1912.

ПАЛАШЕВ, Георги — Ръкавицата, 1910.

ПЕЧАЛИН — вж. Кебаров, Георги.

ПОПДИМИТРОВ, Емануил — вж. Димитров, Емануил п.

РАЗЦВЕТНИКОВ, Асен — Ода на радостта, 1942.

СЕРАФИМ, архимандрит — Към Бога, 1949; Надеждата, 1955.

СИМОВ, Пенчо — вж. Мусаков, Владимир и Пенчо Симов.

СТАТКОВ, Димитър — Ширина и дълбочина, 1955, 1956; Колумб, 1955, 1956; Метафизикът, 1955, 1956; Пред прага на новото столетие, 1955, 1956; Пегас под ярем, 1956; Идеалът и животът, 1956; Борба със змея, 1956; Параболи и гатанки, 1956; Към приятелите, 1956; Графът от Хабсбург, 1956; Планинска песен, 1956.

СТОЕВСКИ, Димитър — Песен за камбаната, 1934, 1935, 1937, 1956; Дележът на земята, 1955, 1956; Херо и Леандър, 1955, 1956; Поръчителство, 1955, 1956; Амалия, 1956; На един моралист, 1956; Към Радостта, Ода на радостта, 1956, 1959; Идеали, 1956; Жалбата на Церера, 1956; Поликратовия пръстен, 1956; Рицар Тогебург, 1956; Надежда, 1956; Песен на конниците, 1956; Копнеж, 1956; Скиталец, 1956.

ТОШКИН, Р. С. — вж. Генов, Рафаил.

ФАДЕНХЕХТ, Йосиф — Пилигрим, 1892.

ЦАНКОВ-ДЕРИЖАН, Христо — Пред паметника на Русо, 1924; На Орлеанската дева, 1924; Вилхелм Тел, 1924; Песен за камбаната, 1924; 1934; Пожар, из «Песен за камбаната, 1924; Размирие, из «Песен за камбаната», 1924; Рибарска песен, 1924; Истуканът на Изида, 1924.

ЦОНЕВ, Боян — Момче край реката, 1893.

ЧАЛЪКОВ, Никола (Н. Ч.) — Жалба, 1853, 1858.

ЧОЛАКОВ, Кирил — Борбата, 1914; Възхищението от Лаура, 1914.

ШИШМАНОВ, Иван — Песента за камбаната, 1884, 1889; Момина тъга, 1884; Дележът на земята, 1884, 1887, 1889, 1900, 1901, 1906, 1910, 1928, 1935; Надежда, 1884, 1887; Поликратовият пръстен, 1884, 1887.

* * *

HEMUS — Ключът, 1900.

PHILOPOETES — вж. Фаденхехт, Йосиф.

ЕМИЛИЯ СТАЙЧЕВА

ПЪРВАТА ШИЛЕРОВА ПОСТАНОВКА У НАС

Въпросът за първата Шилерова постановка у нас ни отвежда в предосвободенско време, когато българската театрална самодейност прави първите си стъпки по училищни и читалищни сцени. Още в годините на своето зараждане българският театър се свързва с драматургията на Шилер. Защото бунтовният дух на голяма част от неговите произведения откликва на повелята, на която единствено е служил българският театър — подготовка на голямата борба за духовно и политическо освобождение.

Фридрих Шилер е между първите западноевропейски класици, с които се запознава българската публика. Сред многото преведени пиеси от случайни и неизвестни автори, нагаждани за тогавашните театрални изисквания, се открояват наред с «Ернани» на Юго, «Памела оженена» на Голдони, «Емилия Галоти» на Лесинг и няколко превода на Шилерови творби: «Разбойници» (1851, 1870), «Вилхелм Тел» (1861, 1871), «Фиеско» (1876). Измежду драмите на Шилер по броя на преводите си в доосвободенския период «Разбойници» има неоспоримо първенство: три превода.[1] Едва ли има друга драма в световната литература, която повече да е допадала на тежненията и идеалите на нашия поробен народ. Близка и сходна била съдбата на хайдутите в Балкана и на «разбойниците» в бохемските гори, сбрали се да мъстят на тирани и потисници. Ярък израз на дълбоката духовна връзка между бунтовния заряд на драмата и стремленията на българското националноосвободително движение срещаме у Хр. Ботев, който изповядва, че непременно иска да играе Карл Моор.[2]

Затова не случайно първата Шилерова драма, играна в България, е именно «Разбойници». Дори и недокументираните засега спорни Шилерови постановки до Освобождението се отнасят преди всичко за същата пиеса.[3]

---

[1] Д. Х. Гендов си спомня за превод на «Разбойници», направен от руски език през 1860 г., вж. Ив. Попов, Миналото на българския театър, т. III, Държ. изд. Наука и изкуство, стр. 34.

[2] Ал. Бурмов, Христо Ботев през погледа на съвременниците си, изд. Хр. Чолчев, София, 1945, стр. 55.

[3] Между няколко предположения за представени Шилерови драми до 1876 г. само едно, за което по-надолу ще спомена, не се отнася до «Разбойници».

Досега документирани данни за постановка на Шилерова драма у нас още в годините на робството не са изнесени. На това основание Васил Мавродиев определя изнесеното представление на «Разбойници» в София на 25. XI. 1879 г., т. е. след Освобождението, по превода на Н. Ненов, за «първо представяне на българска сцена на Шилеровата трагедия «Разбойници».[4]

Може обаче да предполагаме, че Шилер е заговорил от българска сцена още по първия превод на «Разбойници» от 1851 г. на «полувидинско наречие»[5] от Д. Е. Шишманов.[6] Преводачът Димитър Шишманов е бил един от високо образованите българи на онова време. Учил в Темишвар, той рано проявил интерес към театъра, сам участвувал в пътуваща из Унгария немска театрална трупа, за облика и репертоара на която все още нямаме данни. Запознал се с немската литература, той донесъл при завръщането си в България през 1851 г. покрай популярните на времето семейнобитови пиеси на Коцебу и романи на Герщекер и драмите на Шилер. В родината си Шишманов се посветил на културното издигане на своите съграждани. В родния си град Свищов той разгърнал голяма театрална дейност. Наред с речите за значението на читалището и театъра Шишманов ни е завещал и редица пиеси, оригинални и преводни, между които е и преводът на «Разбойници». По всяка вероятност те са били предназначени за Свищовския театър. Наистина за поставянето на всички пиеси е било необходимо разрешение на дунавския валия — но нерядко някои по-свободолюбиви и бунтарски пиеси са били включвани и без специално позволение в репертоара на училищни и читалищни театри, често пъти под маската на представяне на друга, разрешена пиеса. В такива случаи те минавали и неотбелязани в пресата, следите им понякога умишлено се губели. Имайки пред вид това, няма да е чудно, ако някой ден попаднем на данни, които да докажат, че и насочената «против враговете» драма на Шилер е играна «контрабанда» в Свищов, както «Хаджи Димитър Ясенов» от Л. Каравелов и едно действие на Друмевия «Иванко».[7]

Според Петко Тодоров Шишмановият ръкописен превод е обикалял от ръка на ръка и по него «Разбойници» дори била «играна в няколко града,... далеч преди Освобождението на България и още по-далеч преди основаването на българска сцена»[8]. Но Тодоров не документира твърдението си и затова не можем да го приемем за установен факт. Очевидно Петко Тодоров изнася само онова, което е узнал в разговор с проф. Ив. Шишманов (Петко Тодоров не е знаел преди това за съществуването на тоя първи

---

[4] В. Мавродиев, Първи опити за театрална дейност, сп. София, 1959, бр. 10, стр. 21.

[5] Ив. Д. Шишманов, Баща ми като театрален и читалищен деец, София, 1920, стр. 4.

[6] Предположения за тая ранна постановка на «Разбойници» в Свищов са изказани от Ст. Ганчев (Свищовско читалище, дял V, Свищов, 1929, стр. 33) и от Р. Казански (Сто години народно читалище Свищов, Свищов, 1958, стр. 232, 238); тия предположения изглеждат доста приемливи.

[7] Ст. Чилингиров, Български читалища преди Освобождението, стр. 437. Р. Казански, Сто години народно читалище Свищов, стр. 238.

[8] P. Todorow, Deutsche Einflüsse in der bulgarischen Renaissance, Der Deutsche, Bd. I, Berlin, Verlag des Deutschen, S. 805.

превод на «Разбойници»). Проф. Шишманов навярно е могъл да ни напъти и към други сведения, но за съжаление не го е сторил. Така въпросът за поставянето на Шилеровите «Разбойници» в Свищов в доосвобожденско време засега остава нерешен.

Съществуват известни указания, че «Разбойници» е била играна в предосвобожденско време в Калофер, но за това липсват други данни освен спомените на Димо х. Гендов.[9] Ако се доверяваме на Гендов — един от пионерите на театралното дело в града, — «Разбойници» е била поставена през 1860 г. по превод от руски език в Калоферското основно училище. Според Гендов по-късно, през Априлското въстание, театралният гардероб, в който имало доста военни облекла и оръжия, една нощ бил изгорен, за да не попадне в ръцете на турците. «Достатъчно беше да хванат у някого пушка, сабя или форма, която представлява нещо военно или комитско, за да го пратят в Диарбекир.»[10] А какви биха могли да бъдат костюмите и реквизитите от една постановка на «Разбойници», ако не «военни и комитски»? Очевидно е, че следите от представлението, ако то се е състояло, разбира се, са заличени на самото място. Следователно засега и това предположение остава недоказано.

Друга възможност за първа Шилерова постановка у нас, и същевременно единствена възможност тя да не е на «Разбойници», ни сочи С. И. в «Литературен живот» от 16. X. 1940 г., като твърди, че «Коварство и любов» била играна «с променено име преди Освобождението в Хасково». Това твърдение обаче също не намира никакви по-нататъшни потвърждения. Архивите на читалището в Хасково, основано още през 1858—1860 г., са били отдавна унищожени при пожар.

От наличните засега данни за първа Шилерова постановка у нас може да се приеме единствено представлението на «Разбойници» през 1876 г. в Русе, отразено в нашия възрожденски печат във вестниците «Напредък» от 14. II. 1876 г., «Ден» от 21. II. 1876 г. и в списание «Училище» от 1. III. 1876 г.

За авторите на дописките не знаем нищо. Две от тях изобщо не са подписани, а сведения за автора «Един Русенец» на публикуваната в «Ден» не можаха да бъдат намерени. За обществено-политическите позиции на авторите можем да съдим по характера на техните съобщения, които са в съгласие с тенденциите на съответните периодични издания. Докато дописникът, който съобщава в несимпатизиращия на революционното движение в. «Напредък» за изнасянето на «Разбойници» в Русе, е явно недоволен от бунтарския патос на драмата и нейните изпълнители, то дописникът на опозиционно настроения срещу произволите на турската администрация в. «Ден» е раздразнен от пречките, които официалната власт създава на организаторите на представлението.

Русе поради благоприятното си разположение и като административно средище на Дунавския вилает бил един от културните центрове в тогавашна България. За възхода на града също много допринесли обществените и културно-просветните мероприятия на областния управител

[9] И в. П о п о в, цит. съч., стр. 34.
Сборник на Калоферската дружба, кн. 1, София, 1908, стр. 75.
[10] Сборник на Калоферската дружба, стр. 75.

Мидхат паша (1864—1868), резултат на неговата идея за «сближаване» и «приравняване» на всички турски поданици като единствено средство за опазване на Отоманската империя. Тая лицемерно-хитра политика на инак все по-жестоката турска власт била умело използувана от будните русенци. В навечерието на 1876 г. те разполагали вече с десет български, две занаятчийски, едно френско девическо училище, читалище, няколко дружества, печатница, книжарница и др. Образованието поели в ръцете си млади, ентусиазирани българи, възпитани в духа на модерната европейска култура.[11] «Основните ни учители. . . са младежи доста развити и способни за службата, която притежават», а «главните ни учители са младежи, свършиле курсът на науките по Европейски средни училища. . . компетентни по преподаваемите си предмети», пише с явна гордост един дописник на в. «Напредък» от 10. V. 1875 г. Не други, а тъкмо учителите оглавяват културния живот в доосвобожденска България. Предани на своето благородно просветителско дело, тия сеячи на знание и култура са били едновременно възпитатели, организатори на книжовни и други дружества, ревностни читалищни и театрални дейци.

Както навсякъде в България, така и в Русе обединителният културен център бил читалището. На русенското читалище «Зора», основано през 1865 г.,[12] се пада заслугата за първата българска постановка на «Разбойници».[13] Към 1875 г. просветната му дейност се оживила. Очевидно подсиленият с по-начетени и образовани младежи учителски състав в града е допринесъл за съвземане и разцъфтяване на читалището. «Защото управлението му се предаде в ръцете на учени, почтени и родолюбиви момци» — четем в дописка до в. «Напредък» от 17. V. 1875 г. А възрожденецът Рашко Ил. Блъсков отбелязва в издаваното от него просветно-педагогическо списание «Училище»: «Българското читалище «Зора» в Русе едвам тая година са зазори и що-годе позаприлича на името си.» И то пак, обяснява той, защото «новото настоятелство, избрано от най-хитри и деятелни младежи, работи на здраво; читалищните членове са размножават и някои от попървите граждане, стари хора, са зеле участие — да бъдат членове в читалището»[14].

Неговите будни деятели не останали чужди и на революционния ентусиазъм в навечерието на Априлското въстание. Патриотичният повей на времето облъхнал и читалището. Членът на революционния комитет Коста Григоров бил негов касиер, Никола Обретенов и Тома Кърджиев — активни сътрудници, а знаменосецът на Дряновската чета Митю Атанасов бил един от първите актьори на читалищната трупа. Наред с дома на баба Тонка Обретенова читалището било място, където се е съсредоточавала революционната дейност на града. За бунтовния дух и прояви на читалището ни осведомява Захари Стоянов в «Записки по българските въстания»: «Народното читалище «Зора» беше преобърнато на скривалище за различни

[11] Двама от младите учители са свършили гимназия в Прага, а един в Роберт колеж, вж. в. Ден, 21.II.1876 г.

[12] В. Напредък, 17.V.1875 г., в. Право, 30.XII. 1870 г.

[13] В. Напредък, 14.II.1876 г.

[14] Сп. Училище, год. IV, кн. 23—24, стр. 186.

комитетски принадлежности[15]. . . и служеше за свърталище на тоя (революционния — б. а.) комитет, при всичко че читалищният устав стоеше в златни рамки, който гласеше, че никаква книга или вестник — с противно на правителството съдържание — не се приемат.»[15а]

Към 1875 г. с приближаването на революционната буря театралният живот заглъхнал. Но това не продължило дълго. Само няколко месеца преди пламването на въстанието младежите се заели «и з н о в о да правят театрални представления»[16]. Най-напред изнесли «Невенка и Светослав» от Константин Величков. «Насърчени от тази сполука те побързаха да приготвят «Разбойниците» на Шилера, която се даде две недели след «Невенка и Светослав», известява тогавашният печат.[17] Тъй като първото съобщение за изнесеното представление е от 6 февруари,[18] а постановката е резултат на решението на младежите «т а з и зима. . . да приготвят няколко театрални представления»[19], то осъществяването ѝ трябва да е било по януарските празници, обичайните дни на тогавашната публика да ходи на театър.

В онова размирно време подготвянето на «Разбойници» раздвижило духовете в града. Рязко се очертали характерните антиподи на обществото: голямото мнозинство от населението, което жадувало за свободен културен живот, и групата турски властници с поддържащата ги прослойка български реакционери. Осъществяването на постановката било свързано с много пречки и усложнения. «Един ден преди денят на представлението, научих ся, че «Разбойниците» няма да се представят по заповед на Валията», разказва дописникът на в. «Ден». Това развълнувало русенските граждани. Тръгнали слухове и догадки. «Помислете какво беше очудването на нашата публика — продължава дописникът — при такваз новина. Найнапред намерихми грешка на учредителите на представлението, защо да приготвят драма не цензурувана, понеже помислихми, че тази е причината на запрещението.»

Подозрението било основателно. Те вероятно са помнили, че след представянето на «Изгубена Станка» са били забранени всички «пиеси, в които има битки, гърмежи, патриотични песни и реплики и пр.»[20]; помнели са и официалното изявление на цензора Ернст Ефенди, макар и по отношение на български пиеси, че «ако «Крум Страшний» се играе против възбранението,. . . вашето театро ще се затвори със сила»[21]. Оправдано е било опасението им, че членовете на читалището може би не са представили драмата на цензора от страх да не получат отказ.

Но причината се криела другаде. «Съдете за нашето по-нататъшно учудване, кога ся научихми, че пиесата била предварително цезиру-

---

[15] З. С т о я н о в, Записки по българските въстания, София, 1940, стр. 114.
[15а] З. С т о я н о в, цит. съч., стр. 96.
[16] Сп. Училище, год. V, бр. 16, 1. III. 1876 г.
[17] В. Ден, 21.II.1876 г.
[18] В. Напредък, 14.II.1876 г.
[19] В. Ден, 21.II.1876 г.
[20] 1871 — 1901 — 1926, Театралното дело в Русе, Русе, 1926, стр. 10.
[21] В. Турция, год. VIII, бр. 48.

вана от цензурата.»[22] Станало ясно, че организаторите на театралните представления предварително са се «отнесли до Правителството, което тоз час цензерувало пиесите, които му били предложени»[23].

Тоя път опитът за осуетяване на представлението бил направен от доростоло-червенския митрополит Григорий, известен със своето реакционно протурско поведение и с недружелюбното си отношение към свободолюбивите народностно-културни прояви на населението. Той е най-мрачната фигура, свързана с първата Шилерова постановка в Русе. Пак «Един Русенец» съобщава: «Поразпитах тук таме и научих ся най-после от най-достоверен източник, че запрещението на драмата «Разбойници» станало по съдействието на митрополита ни.»[24]

Настояването на «Дядо Григорий» пред турските власти за спиране на спектакъла не останало без последици. Макар и тоя път след настойчиви достъпки на читалищните дейци представлението да е било разрешено, «занапред Правителството запретява да се представят драми и трагедии, позволява само комедии и водевили»[25]. За властите театърът не е бил само «едно невинно забавление», каквото иска да го представи дописникът на в. «Ден». Те са имали ясна представа както за бунтовните мисли, които Шилеровата драма е могла да внуши на зрителите, така и изобщо за прогресивната същност на българския възрожденски театър. Интересно е как официалните «познавачи» на театъра са преценили обществената роля на различните театрални жанрове. Драмата и трагедията като «по-сериозни» и «дълбоки» могли да подтикнат към размишление и непокорство и затова били опасни. А «повърхностните» комедии и водевили само безвредно биха развличали и разсмивали поданиците на султана.

Дядо Григорий се изказал «срещу всякакво таквоз представление, където и да било»[26] още когато младежите решили да изнасят театрални представления и го помолили да им отстъпи салона на девическото училище, което — строено след 1870 г. — притежавало може би най-хубавата сцена в България. Резкият отказ на Григорий не обезверил читалищните дейци. Те настойчиво продължили да гонят целта си и успели да изнесат «Невенка и Светослав» и две седмици по-късно — «Разбойници». «И двете представления ся дадоха у салонът на отел Исляхане.»[27] Хотел «Ислях-хане» («Дом на реформацията») бил най-реномираният хотел в града. В неговия салон, «място свидания на отбраното русенско общество»[28], са ставали културните събития на града. Всевъзможни тържества, балове и театрални представления са привличали там русенци. И тоя път представлението на «Разбойници» събрало много публика. «Беше пълно с хора — мъже и жени— не само от българите, но и от други различни народности у градът.»[29]

Че представлението успешно е изиграло ролята си — да раздвижи революционния дух у зрителите, — убедително ни съобщава споменатият

[22] В. Ден, цит. доп.
[23] Пак там.
[24] В. Ден, цит. доп.
[25] Пак там.
[26] Пак там.
[27] Сп. Училище, 1.III.1876. г.
[28] В. Напредък, 14.II.1876 г.
[29] Сп. Училище, 1. III. 1876 г.

реакционно настроен дописник на в. «Напредък», като не скрива неодобрението си спрямо «левичарството на повечеминатa от играчете»[30]. Преданият на «добрий си валия и добрий си митрополит»[31] дописник е останал не само безучастен, а и недоволен от революционния порив на Шилер и от ентусиазираната игра на изпълнителите. Според думите му «Разбойниците на Шилера бидоха от една уморителна досадителност»[32].

Относно актьорската игра в трите съобщения за представлението се натъкваме на противоречиви мнения — явно поради различната взискателност на дописниците към политико-социалната тенденция и художественото изпълнение на драмата. Докато в «Училище» четем, че актьорите си играха ролите сполучно, то в. «Ден» ни осведомява, че «целостта на представлението на «Разбойници» излезе не с такава сполука, както «Невенка и Светослав». Дописникът вярно търси по-слабия успех на спектакъла в «краткостта на времето за подготвяне, от една страна, и големината на пиесата от друга».

Във всеки случай ентусиазираните младежи само за две седмици подготвили «Разбойници», проявили високо патриотично съзнание и изпълнили сполучливо една идейна, революционна пиеса. От участниците в спектакъла знаем само Димка Блъскова, която изпълнила ролята на Амалия. Изпълнителката на Амалия произлиза от многозаслужилото в историята на българската възрожденска култура семейство на Блъскови. Най-малка дъщеря сред многобройната челяд на споменатия книжовник Рашко Блъсков,[33] Димка несъмнено е била закърмена с просветителските идеи на бащата и по-големите си братя — на първо място народностния писател и учител Илия Р. Блъсков — все предани ратници на нашето Възраждане. За успешното ѝ представяне в «Разбойници» — без съмнение в рамките на тогавашното разбиране за актьорска игра — четем във в. «Напредък»: «Сички от задоволно сърдце ръкоплеснаха на младичката господжица Димка Блъскова, която в ролята на Амалия, едната почти съобщи на сцената някой интерес и някоя прелест.»[34] Димка Блъскова има за нас очарованието на една от първите българки, излезли на театрална сцена, и на първата българска изпълнителка на Шилеров образ.

Представлението било изнесено в полза на читалище «Зора».[35] Приходът не бил малък. «Се капнало нещо за пред кумът.»[36] Но вместо читалището лъвския пай от получените средства взел хотел «Ислях-хане», където се състоял спектакълът. «Благородний и твърде похвалний труд на разумната младеж, както и малките жертви, които си наложиха мнозината приятели на народното ни образование, ползуваха повече пазухата на разработника на отел Исляхане, отколкото това образование.»[37] А може би това е само версия за пред властите, за да може революционно насоченото читалище «Зора» да отдели по-голяма част от прихода за подготвяното въстание?

[30] В. Напредък, 14.II.1876 г.
[31] Пак там.
[32] Пак там.
[33] Ив. Богданов, Ил. Р. Блъсков, Хемус, София, 1940, стр. 5.
[34] В. Напредък, 14. II. 1876 г.
[35] Сп. Училище, 1.III.1876 г.
[36] Пак там.
[37] В. Напредък, 14. II. 1876 г.

Данни по кой превод е изнесено представлението нямаме. Може да се предполага, че е използуван преводът на Нешо Бончев от 1870 г., тъй като по това време той е единственият печатан превод на «Разбойници».

Следователно според данните, с които засега разполагаме, за първа Шилерова постановка у нас можем да приемем представлението на «Разбойници» през 1876 г. в Русе, което турило началото на многолетната връзка между драматичното творчество на Шилер и българския театър.

Всички тия усилия да се направят достояние на българската публика някои от творбите на Шилер говорят колко близко е чувствувал нашият народ в годините на своето Възраждане свободолюбивия дух на автора на «Разбойници». Неговият страстен зов срещу деспотизма е будел гнева на българина срещу свои и чужди тирани, а вярата му в бъдните дни го е окриляла в тежката борба. В мрака на робството нашите народни будители са налучквали пътищата към големите световни творци, за да влеят духовните сили на мнозина от тях в революционния поток на борещите се за национална и социална свобода българи.

АНТИЧНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

КЪМ КОМЕНТАРА НА ГОРГИЕВАТА „ВЪЗХВАЛА НА ЕЛЕНА“

Предмет на настоящата работа е понятието *δόξα τῆς ψυχῆς* от § 10 на Горгиевата „Възхвала на Елена“. Ето това понятие заедно с непосредствено обкръжаващия го текст:

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπῳδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγιγνομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπῳδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείᾳ. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὑρηνται, αἵ εἰσι ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.[1]

Ние смятаме, че в преводите, които са ни известни, това понятие се предава неправилно.

Така е например в твърде стария немски превод на Weber, където въпросното място гласи:

„Die begeisterten Zaubersprüche vermögen mittels der Worte Vergnügen herbeizuführen und Trauer zu entfernen; denn die Gewalt des Zauberspruchs, welche mit der Hoffnung des Geistes sich vereinigt, beredet diesen und stimmt ihn durch Zauber. Die beiden Künste der Zauberei und der Magie sind aber erfunden als Verführungsmittel der Seele und Täuschungen der Überzeugung.“[2]

Превод на голяма част от въпросното място дава A. Rostagni в своята работа „Aristotele e aristotelismo nell'estetica antica“[3]. У него то гласи:

„I suoi [т. е. на *λόγος*'а] divini incantesimi (*ἐπῳδαί*) sono apportatori di piacere e asportatori di dolore. Accostandosi all'opinione dell'anima, il suo potere incantatore la affascina, la persuade, la travia e modifica con magica illusione (*γοητείᾳ*) . . .“[4]

---

[1] H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, II[5] 290—291.

[2] [?] Weber, Des Gorgias Lobrede auf die Helena, Allgemeine Schulzeitung, Darmstadt 1827, Abteilung II, 22, S. 171. Сведенията за този превод дължим на д-р Rolf Hiersche от Берлинския университет.

[3] Studi Italiani di Filologia Classica, n. s., vol. II, 1922, p. 1—147.

[4] Ibid., стр. 72.

Иначе схваща понятието *δόξα τῆς ψυχῆς* M. Timpanaro Cardini в „I Sofisti“[5]:

„Dunque, gl'ispirati incantesimi delle parole sono evocatori di gioia, avocatori di pena. Congiungendosi, infatti, con lo stato d'animo, la potenza dell'incanto, questa lo blandisce e persuade e trascina col suo fascino. E fascinazione e magia son due arti, consistenti in errori dell'animo e in illusioni della fantasia.“[6]

По подобен начин е схванато това понятие и в руския превод на С. П. Кондратьев:[7]

„Вдохновенным певцам-заклинателям дано своим словом и радость другим принести и печаль отвести; сливаясь с души настроением, мощь слов заклинаний чарует ее, убеждает и перерождает своим волшебством. Два средства для волшебства и для заклинания: над душой преступление и разумной мыслей забвение.“[8]

Преводът на Rostagni е по-близък до оригинала, отколкото всички споменати преводи — поне с това, че *δόξα* наистина може да бъде opinione. И все пак неговият превод затруднява читателя. Rostagni схваща *δόξα* като степен на човешкото познание. Съчетанието „accostandosi all'opinione dell'anima“ в никой случай не може да претендира за яснота. Според Горгий въпросът стои така: „като влиза във връзка“ (срв. *συγγιγνομένη*) с тая загадъчна *δόξα τῆς ψυχῆς*, „силата (*δύναμις*) на напева гали, убеждава и завладява душата със своята магия“. И така Горгий говори за „сила“ (*δύναμις*) на словото и за *δόξα τῆς ψυχῆς*, която изпитва въздействието на тая сила, и най-после за едно „убеждение“ (срв. *ἔπεισε*)[9], което е резултат от въздействието на тази *δύναμις* върху *δόξα τῆς ψυχῆς*. Това „убеждение“ представлява *δόξα* — понятие, несъвпадащо с *δόξα τῆς ψυχῆς* и употребявано в смисъл на 'мнение'. Ако резултат от въздействието на тази *δύναμις* е появата на мнението (*δόξα*)[10], ясно е, че *δόξα τῆς ψυχῆς*, върху която тази *δύναμις* въздействува, не може да означава мнение, а нещо, от което (или благодарение на което) може да се породи мнение. Ако се каже, че действително тук *δόξα* е opinione, мнение, трябва да се добави, че в такъв случай стават съвсем ненужни така наречените *ἔνθεοι ἐπῳδαί*, които създават *δόξα*, мнение: преводът на Rostagni внушава, че *δόξα* (=мнение) е налице и преди въздействието на тези *ἔνθεοι ἐπῳδαί* върху *δόξα τῆς ψυχῆς*.

---

[5] I Sofisti. Frammenti e testimonianze. Traduzione, prefazione e note di Maria Timpanaro Cardini, Bari 1923.

[6] Ibid., стр. 58.

[7] Греческая литература в избранных переводах. Составил В. О. Нилендер, Москва, 1939, стр. 438—441.

[8] Ibid., стр. 440.

[9] Че тук *πείθειν* означава внушаване на погрешни неща, се вижда от цялостния смисъл на „Възхвалата на Елена“. Срв. по-конкретно § 8: *εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας . . .*: § 11: *ὅσοι δὲ ὅσα περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες*; § 14: *οἱ δὲ* [sc. *λόγοι*] *πειθοῖ τινι κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.*

[10] За същината на понятието *δόξα* вж. нашата работа „Съчетанието *παρὰ τὴν δόξαν* в Поетиката на Аристотел“, Годишник на Софийския университет, Филологически факултет, т. LI, 4, 1955, София, 1956. *Δόξα* е мнение, на което не е присъща абсолютна сигурност и достоверност. В тоя смисъл говори тук (и другаде) Горгий, срв. § 11: *ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὖσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους.*

Същото би могло да се каже за превода на Weber, у когото *δόξα τῆς ψυχῆς* се предава с Hoffnung des Geistes. Очевидно тук Hoffnung не е просто 'надежда', а това, 'което човек очаква', was man hofft. В такъв смисъл между Hoffnung в превода и *δόξα* в оригинала може да се установи известна покривност.

Cardini и Кондратьев схващат *δόξα τῆς ψυχῆς* като означение на някакво психическо състояние. Трудно е обаче да се обоснове подобно схващане, тъй като нито *δόξα*, нито *δόξα τῆς ψυχῆς* означава „stato d'animo“ или „настроение души“. Такова отношение към думата *δόξα* в преводите на Cardini и Кондратьев не е случайно. Очевидно двамата тълкуватели правилно са схващали, че предаването на *δόξα* с 'мнение' не води до нищо смислено. И наистина в техните преводи има известен смисъл, но той е далеч и твърде далеч от онова, което говори Горгий.

Според Горгий обект на въздействието на лъжливото слово е душата (*ψυχή*). Това говори той например в § 12 на своята „Възхвала за Елена“: *λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἣν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πίθεσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις*. Същия смисъл намираме и по-нататък (§ 13): *ὅτι δ' ἡ πειθὼ προσιοῦσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρὴ μαθεῖν πρῶτον* ... Или в § 14: *τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἥ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν ψυχῆς τάξιν ἥ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν* ... *οἱ δὲ πειθοῖ τινι κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν*.

Съчетанието *δόξα τῆς ψυχῆς* посочва душата (*ψυχή*) като обект на въздействието на словото, но отбелязва и нещо по-конкретно: че словото въздействува върху онази част (или способност) на душата, която се нарича *δόξα*.

Има основания да приемем, че тук Горгий наистина означава само една част от душата, или само едно нейно свойство. Схващането, че душата се състои от части с различни функции, съществува още в предплатоново време. За три части на душата — за *νοῦς*, *φρῆνες* и *θυμός* — говорят питагорейците.[11] Още у тях тези части са степенувани. Първенство имат само *φρῆνες*, присъщи единствено на човека, докато *νοῦς* и *θυμός* има и у животните. Платон дели душата на разумна и неразумна, като всяка от тях надарява с присъщи черти.[12] Така, като говори за поезията и за нейната съдба, Платон я осъжда и прогонва от „идеалната“ държава затова, защото според него тя въздействува върху неразумната част на душата, която е „бездейна и сродна със страхливостта“[13]. Разумната част на душата Платон определя като *βέλτιστον*[14] в човешкото същество. Впрочем той отбелязва, че разсъдъчната способност (*λογίζεσθαι*), присъща на разумната част на душата, не е достояние на всички хора.[15] Чрез неразумната част на душата си човекът често се заблуждава, възприема неверни възгледи, изпитва неуместни чувства.[16]

[11] H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, I⁵ 450, 15.
[12] Aristot. Magn. mor. I 1, 8.
[13] Plat. Res publ. 604d 8—10.
[14] Ibid. 606a 7.
[15] Ibid. 606b 5—7: *λογίζεσθαι γὰρ οἶμαι ὀλίγοις τισὶν μέτεστιν ὅτι ἀπολαύειν ἀνάγκη ἀπὸ τῶν ἀλλοτρίων εἰς τὰ οἰκεῖα*. Тук Платон има пред вид обосновано, логично разсъждаване по въпроса за ползата или вредата от поезията.
[16] Ibid. 605e 4—6.

Аристотел смята за правилно делението на душата, което е дал Платон,[17] и сам заема от него, смятайки, че душата представлява единство само когато разумът (*λόγος*) и страстите (*πάθη*) се намират в хармония помежду си.[18] Подобно на Платон той приема двете основни части на душата с двете им основни функции. За две основни части (*μέρη*) и за две основни функции (*ἕξεις*) на душата Аристотел говори изрично например в следния пасаж от „Политиката“: *ἔπειτα ὥσπερ ψυχὴ καὶ σῶμα δύ' ἐστίν, οὕτω καὶ τῆς ψυχῆς ὁρῶμεν δύο μέρη, τό τε ἄλογον καὶ τὸ λόγον ἔχον, καὶ τὰς ἕξεις τὰς τούτων δύο τὸν ἀριθμόν, ὧν τὸ μέν ἐστιν ὄρεξις τὸ δὲ νοῦς.*[19]

Но основните части на душата се делят на второстепенни, и всяка от тях има специфично отношение към истината, която е предмет на човешката душа. Аристотел различава пет степени на познание: *αἴσθησις, φαντασία, δόξα, ἐπιστήμη* и *νοῦς*.[20] Трябва обаче веднага да се каже, че за него това са не само степени на познание, не само различни резултати на познавателна дейност. За тях Аристотел говори и като за свойства, за способности (*ἕξεις, δυνάμεις*) на душата, благодарение на които тя получава един или друг вид знание. Ето например какво говори той за фантазията: *εἰ δή ἐστιν ἡ φαντασία καθ' ἣν λέγομεν φάντασμά τι ἡμῖν γίνεσθαι, καὶ μὴ εἴ τι κατὰ μεταφορὰν λέγομεν, μία τίς ἐστι τούτων δύναμις ἢ ἕξις, καθ' ἣν κρίνομεν καὶ ἀληθεύομεν ἢ ψευδόμεθα· τοιαῦται δ' εἰσὶν αἴσθησις, δόξα, ἐπιστήμη, νοῦς*.[21] Към това *τοιαῦται* естествено се подразбира *ἕξεις* или *δυνάμεις*, следователно последното изречение показва, че *δόξα* е също такава *ἕξις* или *δύναμις* на душата, каквато е и *φαντασία*. Изрично като *ἕξις* Аристотел споменава *δόξα* в следния пасаж: *ἐπεὶ δὲ τῶν περὶ τὴν διάνοιαν ἕξεων, αἷς ἀληθεύομεν, αἱ μὲν ἀεὶ ἀληθεῖς εἰσιν, αἱ δὲ ἐπιδέχονται τὸ ψεῦδος, οἷον δόξα καὶ λογισμός . . .*[22] Че тук *δόξα* и *λογισμός* са не резултати на познавателна дейност, а познавателни способности, е явно както от означението им като *ἕξεις*, така и от изречението *αἷς ἀληθεύομεν*, „благодарение на които постигаме истината“.

Учението за частите на душата и за способността на всяка част не е било достояние само на тесния кръг на платониците или перипатетиците. Аристотел говори за свои екзотерически съчинения, предназначени за широк кръг читатели, където „в достатъчен обем“ се развивала идеята за разумната и неразумната част на душата.[23] Това (и не само това) показва, че проблемите на психологията и логиката съвсем не са били terra incognita поне за един по-широк слой от населението на Гърция. Това е предпоставка редица понятия на психологията и логиката да излязат от тясно научната си употреба и да станат част от словесния запас на образованите хора.

По съображения, които изтъкнахме в началото на своята работа, ние схващаме *δόξα* във въпросния Горгиев пасаж като означение на една

[17] Aristot. Magn. mor. I 1, 8.
[18] Ibid. II 11, 49.
[19] Aristot. Polit. VII 13, 23.
[20] Aristot. De an. III 427.
[21] Ibid. III 3, 6.
[22] Aristot. Analyt. post. II 15, 8.
[23] Aristot. Eth. Nic. I 13, 9.

ἕξις на душата (ψυχή). Затова, ще повторим, генитивът τῆς ψυχῆς не е случаен. Разбира се, Горгий не е можел да възприеме думата δόξα в това нейно значение от Аристотел: Аристотел е едва десетгодишно дете, когато Горгий умира, а „Възхвалата на Елена“ е от около 414 година.[24] Ясно е поне едно: че в гръцката философска терминология от последните години на V в. пр. н. е. думата δόξα се е схващала вече не само като означение на един резултат от познавателна дейност, какъвто е мнението, но и като означение на способността на душата да създава мнения (δόξαι).

Всичко казано дава основание да преведем по следния начин § 10 от Горгиевата „Възхвала на Елена“:

„Свещените напеви, които имат словесен текст, са приносители на удоволствие и отдалечители на болка. Защото, като влезе в досег със способността на душата да създава мнения, силата на напева я гали, убеждава и увлича със своето вълшебство. А съществуват две средства за въздействие на вълшебството и магията, и те са заблудите на душата и измамите на мнението.“[25]

Следователно въпросното място изяснява как душата се заблуждава (срв. ψυχῆς ἁμαρτήματα) и как мнението измамва човека (срв. δόξης ἀπατήματα).

Разгледаният въпрос е интересен по няколко причини. Той хвърля известна светлина и яснота върху текста на Горгиевата „Възхвала на Елена“. Той има и една съществена семасиологическа страна: думата δόξα се разкрива в едно значение, което не фигурира в речниците, но което е така очевидно от цитираните по-горе текстове на Горгий (срв. συγγιγνομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς) и на Аристотел (срв. ἡ φαντασία . . . μία τίς ἐστι τούτων δύναμις ἢ ἕξις . . . τοιαῦται δ'εἰσὶν αἴσθησις, δόξα, ἐπιστήμη, νοῦς). Най-сетне, въпросът, който повдигаме, има отношение към проблемата за трагическия катарзис и по-точно към онези части на Аристотеловата „Поетика“, които третират понятията παρὰ τὴν δόξαν (1452a 4), παραλογισμός (1460a 20), ἀναγνώρισις (1452a 29) и πεπλεγμένη πρᾶξις (1452a 16). В случая, както вече имахме възможност да посочим, се касае не само за терминологична близост между Аристотел и Горгий, но и за близост на възгледи върху очистващото, катартичното въздействие на трагедията.[26]

---

[24] H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, II[5] 288 (в критическия апарат).

[25] Срещу това срв. O. Immisch, Gorgiae Helena, 1927, стр. 27: „Quod codices habent ψυχῆς ἁμαρτήματα nullo pacto tolerari potest. Graece enim genitivus ψυχῆς sic erit subiectivus, cum debeat esse obiectivus, qualis est in verbis per figuram consociatis δόξης ἀπατήματα“. Схващайки правилно, че ψυχῆς ἁμαρτήματα е genitivus subiectivus, каквато по негово мнение не е δόξης ἀπατήματα, Immisch предлага замяна на ἁμαρτήματα с ὁρμήματα. В същност и ψυχῆς ἁμαρτήματα, и δόξης ἀπατήματα са genitivi subiectivi (=ἡ ψυχὴ ἁμαρτάνει, ἡ δόξα ἀπατᾷ). Че „мнението мами“ (ἡ δόξα ἀπατᾷ), може да се заключи от § 11: ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλεῖστοι τὴν δ'ξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται. Именно като ненадежден съветник на душата мнението (δόξα) я измамва (ἀπατᾷ). Понеже мнението е ненадежден съветник на душата, естествено е човекът да се стреми да се освободи от него. И ако погрешното мнение е било смятано за безспорна истина, естествено е, когато стане очевидна неговата несъстоятелност, то да бъде заменено от истинското знание (ἐπιστήμη). Защото, явно е, δόξα и ἐπιστήμη се отнасят едно към друго като антоними.

[26] Срв. нашата работа „Gorgias über die Tragödie“ в Годишник на Софийския университет, Филологически факултет, т. LII 2, 1956/1957, София, 1958, стр. 334—346.

РУСКА ГАНДЕВА

ЕДНО ПОЛЕМИЧНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ СРЕЩУ ВЕРГИЛИЕВИТЕ ГЕОРГИКИ

Римският поет Вергилий е създател на буколическа и епическа поезия. Той станал известен най-напред с пастирските си песни (излезли в 39 г. пр. н. е.), наречени Еклоги и писани по подражание на Теокритовите идилии. Втора по ред е поемата за земеделския труд под надслов Георгики (около 29 г. пр. н. е.). Третото и най-крупно произведение — Енеида — било издадено след неговата смърт от близкия му приятел Луций Варий (19 г. пр. н. е.). Още през Античността с името на прочутия художник на словото почнали да свързват анонимни стихотворения, някои от които минавали за негови младежки опити. В Ново време класическите филолози са посветили доста труд при изследването на литературното наследство, дошло до нас под Вергилиево име. Тези творби са различни по обем, като се почне от кратките епиграми в сбирката Каталептон и се стигне до дидактическата поема Етна, която съдържа 646 стиха. В резултат на многото проучвания досега само няколко от приписваните на поета стихотворения се приемат за негови, а останалите се оспорват или напълно отхвърлят.[1]

Измежду последните е и Moretum, състоящо се от 122 хекзаметра. Това произведение е запазено напълно с изключение на малка лакуна в 75-ия стих. Самото заглавие означава «Ястие, приготвено в хаван». За пръв път Moretum е включено във Вергилиевото творчество в един каталог от Ранното средновековие (IX в.), намерен в манастира Мурбах[2]. Античната традиция не знае нищо за него и такъв начетен писател например като Светоний, библиотекаря на императора Хадриан, не го е споменал в описа на стихотворенията, които смятал за дело на прославения автор.[3] Това обстоятелство е допринесло за утвърждаване на схващането, че Моретум

---

[1] Вж. прегледа на литературата по въпроса у M. Schanz—C. Hosius, Geschichte der römischen Literatur, München, II, 1935, стр. 74 — 90.

[2] Манастирът Мурбах е основан през VIII в. в областта на аламаните (Елзас—Лотарингия). Бил е книжовен център през Средновековието и съществувал до 1764 г.

[3] Schanz, цит. съч., стр. 73 и 89. В биографията на Вергилий от Донат Моретум не се споменава, а тя почива почти изцяло върху сведения и материали от дошлото до нас само в известни части съчинение на Светоний De viris illustribus.

изобщо не принадлежи на Вергилий и трябва да бъде отнесено към така наречените Pseudovergiliana. За датирането на въпросното произведение има голям дял Скалигер, който чрез съпоставяне на 74-и стих от него и една епиграма от сбирката Xenia на Марциал е стигнал до заключението, че създателят му ще е живял във време, близко до Вергилиевото [4]

В кръга на въпросите, възникнали във връзка с разглеждането на анонимното произведение, е влязъл и този за неговата оригиналност. Според едно по-старо схващане, което е почти изоставено, Моретум представяло превод от гръцки образец, чийто автор бил Партений от Никея. Последният попаднал в Рим като пленник от изток при войната с Митридат и влязъл в литературно общение с неотериците начело с Катул (средата на I в. пр. н. е.), предавайки им своя опит на късноелинистически поет.[5] Това схващане има своите корени в предубеждението, че повечето творби на римската поезия, ако не изцяло, то в много отношения се отличават с подражателен характер.

Ново виждане и тълкуване, макар и неосвободено от мисълта за елинистическото влияние, дава Бюхелер. Той категорично отхвърля възможността Моретум да е превод от гръцки оригинал, като заявява, че не е могъл да намери доказателства за това, а гръцките имена на действуващите лица не били някакъв съществен показател, нито пък стилът на неизвестния автор, който със своята изтънченост издавал школата на Калимах. Важното било, че редица реалии, като мярката за жито, разделянето на хляба с линии в четириъгълници, тържището за месо, пазарът, който ставал през 9 дни, и самият надслов на творбата, произведен от латинското название на хавана (mortarium), отразявали римска действителност.[6]

В нашето изложение ще бъдат приведени още доказателства в полза на Бюхелеровото становище, като се излезе от анализ на самото произведение. Но същевременно ще се покаже, че то не бива да се сравнява с Калимаховата идилия «Хекала».

---

[4] Ibid., стр. 90: J. Scaliger, Appendix Vergiliana, Lyon, 1573, пръв нарича анонимните произведения, приписвани на Вергилий, Appendix Vergiliana. Той определя времето, в което трябва да е било създадено стихотворението, сравнявайки съдържанието на 74-ия му стих: «Още маруля — приятен завършък на ядене пищно»
с 14-ата епиграма от Xenia, чийто текст гласи:

«Ето с марулята често завършваха обед деди ни,
нашият обед защо с нея започва, кажи?»

Значи Марциал описва същия обичай, който е зафиксиран в 74-и стих на Моретум, като го отнася към времето на дедите, т. е. две поколения по-рано, а това е приблизително епохата на Вергилий.

[5] Otto Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung, Stuttgart, 1889, където на 356 стр. авторът посочва това схващане, основано на бележка към ръкопис от XV в., в която се казва, че Партений бил написал Моретум на гръцки, а Вергилий му бил подражавал. Сам Рибек не гласува голямо доверие на горната бележка, но все пак приема без колебание, че разглежданото произведение имало гръцки произход.

[6] F. Buecheler, Rhein. Mus. 45 (1890), p. 323: «Frustra quaesivi argumentum quo conversum esse de Graeco Moretum comprobaretur; nihil ad hanc rem valent Graeca personarum nomina aut indoles poëtae tenuis ac subtilis, nutrita ut consentaneum est in sinu Hecales; contra faciunt non pauca ad vitam romanam adumbrata ut semodius frumenti, Afra fusca, quadrae panis, Vesta pistorum, nundinae et macellum urbis, nomen Moreti a mortariis ductum.»

Засега се очертават, общо взето, следните положения: в повечето случаи не се приема авторството на Вергилий на основание на факта, че няма сведения от Античността в този смисъл и поради лесно забележими разлики в художествен метод, в стил и език между Моретум, от една страна, и Буколиките и Георгиките, от друга. Но се приема, че стихотворението принадлежи на Августовата епоха и че отразява римска действителност.[7] Не липсват наистина и гласове, които отнасят стихотворението към по-късно време, дори към втората половина на II в. от н. е.[8]

Във всички изследвания върху анонимната творба, доколкото се простират нашите сведения, не е бил поставян въпросът за това в какво идейно отношение стои тя към творчеството на Вергилий и по-специално към неговите Георгики. Една такава постановка ще хвърли светлина върху формите на идеологическата борба в литературата и настроенията на нейните представители по времето, когато се установявал принципатът на Август. Тя ще даде също известна представа за социалните и политическите позиции на неизвестния автор на Моретум.

Трябва да не се забравя, че Вергилий е изпълнявал отговорна задача, заемайки се с написването на поемата за земеделския труд и че тази задача

---

[7] G. Boissier, Nouvelles promenades archéologiques (Horace et Virgile) Paris, 1907, стр. 189—191. Авторът не отхвърля категорично възможността Вергилий да е написа Моретум, но все пак подчертава голямата трудност при обяснението на факта, че разглежданото стихотворение представя в истинския смисъл на думата едно реалистично произведение и следователно издава съвсем друг художествен метод, отколкото следвания от поета в неговите Еклоги.

Ernst Bickel, Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur, 1937, стр. 554. Тук се изтъква, че Моретум със своето съдържание принадлежи на Вергилиевото време. Това стихотворение не е споменато в биографията на Донат и навярно е попаднало под името на Вергилий през Средновековието. Макар че неговите идилични черти напомняли Калимаховата поема Хекала, заглавието му ясно говорело за оригинална римска творба, а не за превод от гръцки език.

М. Е. Сергеенко, Деревянский завтрак, Уч. Зап. ЛГУ № 63, выпуск 7, 1941, стр. 99 и сл. Авторката характеризира Моретум като малка жанрова картина в духа на чистия реализъм, чужд на Вергилий. Тя изтъква, че селянинът Симил няма нищо общо с героите от Буколиките. Според Сергеенко някои подробности позволяват да се мисли, че въпросното стихотворение е писано като пандан към Овидиевия разказ за Филемон и Бавкида (Ovid. Met. VIII, 626 и сл.). Неизвестният поет е помнил добре този разказ и го е коригирал в реалистичен дух. Връзката с Овидий, от една страна, и езикът и тонът на творбата, от друга, дават възможност тя да бъде отнесена към Августовата епоха или към време, твърде близко до последната.

[8] O. J. Todd, The Autorship of the Moretum, Classical Philology № 4, Volum. XX, October 1925, стр. 336—340. Авторът на статията се спира само на съображения от версификационен характер, отхвърляйки авторството на Вергилий. Наистина той прави уговорката, че тънкостите на цезурата, съотношенията между дактили и спондеи и други въпроси, свързани с вкуса за ритъм у поета, са неща, които могат да се променят заедно с растежа му на художник. Но американският филолог, като изхожда от квантитета на първата сричка в глаголната форма ăbicit от стих 94 на Моретум, която е кратка, намира, че произнасянето на композита от iacere, образувани с представка на съгласна, у всички поети преди Вергилий и по негово време е било с дълга начална гласна. Едва от времето на император Тиберий латинските автори започнали да пишат ābicere, ā licere, cōnicere. Следователно разглежданото стихотворение не можело да принадлежи на Августовата епоха.

H. Vernsdorf, Poëtae Latini minores, 2, стр. 253, отнася Моретум още по-напред (II в. от н. е.) и допуска, че тази творба е излязла от перото на Септимий Серен и че е част от неговите Opuscula ruralia.

според собственото признание на поета[9] му е била възложена с оглед на политическите нужди на момента от Меценат, помощник и съветник на Октавиан. В Георгиките не се изобразява земеделецът в неговото конкретно икономическо и социално положение, а се рисуват трудови процеси сред идилична обстановка, като се изтъкват на преден план привлекателните страни на селския живот и добродетелите, свързани с него.

След тези предварителни бележки, които имаха за цел да запознаят читателя с историята на въпроса и да очертаят проблемата на настоящото изследване, може да се премине към анализ на Моретум.

За да се почувствуват и оценят по-добре неговите художествени достойнства, даваме стихотворението изцяло в превод.[10]

Десет студени часа бе вече нощта превалила
и известил бе петелът на пост деня с песента си.
Симил селянин, който ореше оскъдна земица,
бавно отпуснати стави надигна от простия одър
с грижа, че в близкото утро мъчителен глад ще изпитва.
Той пипнешком в непрогледния мрак огнището дири,
силно обаче се удря, преди да налучка къде е.
Тук един, прегорял вече, пън бе оставил подпалка,
криеше и пепелта светлинките на жива жарава.
Смръщил чело, навежда към нея той своята лампа:
първом с игла изтегля засъхнал фитил от кълчища,
духа след туй все по-често и слабия огън разпалва;
пламъка хваща със много усилия. Симил отстъпва,
но светлината затуля с ръка и от повея пази.
Зорко оглежда вратата с ключалка, която отваря:
скромна купчина жито бе струпана там на земята.
Толкова взема от него, на мярката колкото идва,
а тя се вмъква двукратно във половината крина.
После излиза и спира пред хромела. Вярната лампа
слага на малка поличка, забита затуй във стената.
Своята дреха тогава отмята от двете си мишци,
сетне препасва и кожа от козя космата гърбина;
хромела бърше отвън и отвътре с опашката козя.
Работа дава на всяка от двете ръце поотделно:
лявата сипва зърното, а дясната в труд се напряга:
облия камък върти и безспирно във кръгове движи
(стрита от бързия удар се сипе надолу Церера) [11]
Лявата идва на помощ понякога, сменя сестрата,
преуморена. От време на време селякът запява
песен и с грубия глас разтуха в труда си намира.
Вика понявга Скибала (тя пазеше само дома му).
Нейният образ изцяло показваше где е родена —
беше от Африка: черна на цвят, със набъбнали устни,
къдравокоса, широка в плещите, с увиснала гръд и

[9] Georg. III 40: Interea dryadum silvas, saltusque sequamur
intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa —
«В пасбища девствени нека отидем, в горите, където
има дриади — трудна поръка си дал, Меценате!»
Вж. също сведението на коментатора Сервий към животоописанието на Вергилий (Serv. vita Verg., 1 p. 2): proposuit Maecenas Georgica.

[10] На български език досега това произведение не е превеждано. В направения от нас превод е спазен размерът на оригинала. Латинският текст е по изданието на Fr. Vollmer, Poëtae Latini minores, v. I Appendix Vergiliana, Lipsiae MCMXXVII.

[11] Церера, богиня на земеделието. Тук името е употребено като метонимия на жито, брашно.

с хлътнал корем и със сухи крака на плоски ходила.
Вика я той и дърва на огнището кара да сложи,
огън да стъкне, на който студена вода да загрее.
Щом върteливият камък изпълни целта си до края,
Симил пренася с ръце си брашното, натрупано вече,
в сито, което разтърсва: остават там трицте само;
долу през дупките пада Церера и чиста се сипе,
ситно пресята. Веднага на гладка дъска я поставя,
топла вода върху нея налива и сръчно забърква
течност с брашно и не спира да меси тестото с ръцете
чак дотогава, когато се всмуква всичката влага.
Той посолява и вече приготвя плътната топка;
сплесква я с дланите после и в нужния кръг разширява:
в равни междини отгоре бележи и врязва квадрати.
Тъй на огнището хляба занася (където Скибала
беше очистила място по-рано), покрива го с връшник,
огън насипва на него. Но Симил не губи напразно
никакъв час, докато Вулкан[12] изпълнява със Веста[13]
своето дело, и средство си търси, с което би станал
сладък на глътката хляба, щом има към него прибавка.
Там при огнището нито висеха някакви куки,
нито пък имаше мръвки и свинска солена гърбина.
Пита сирене само с преметната връв през средата
беше окачена, също и китка сух копър. Така че
другаде помощ си дири, грижовен за свойте парици.
С малката къщица беше в съседство градина с ограда —
върбови пръчки нарядко и леки стебла на тръстика.
Всякакви там зеленчуци растеха на тясно местенце:
имаше всичко, което на бедния всеки ден трябва,
а и богатият нявга от бедния взимаше много.
Нямаше разход по нея, но беше тя грижа на Симил.
Щом го задържаше в къщи дъждовното време, било пък
някакъв празник, и щом не отиваше вън на полето,
даваше той своя труд на градината. Знаеше разни
разсади как се отглеждат и скриваше в земното лоно
ред семена, за които от близките ручеи влага
сръчно довеждаше. Зеле, цвекло с разперени листи
тука виреeха, също и слез, девесил, изобилен
киселец, праз, по главата си тъй именуван, салата,
още маруля — приятен завършък на ядене пищно,
- - - - - - - - - - - - - - - - стреловидната ряпа растеше
тука и тежката тиква, с отпуснат корем на широко.
Не за стопанина наши (та кой е по-скромен от него!)
добивът беше, ала за народа. В пазарните дни той
носеше връзки за продан в града на своето рамо.
В къщи се връщаше, вярно, с олекнали плещи, но с тежки
медни монети, нарядко купил и месо от пазара.
Праз лук, червен лук надвиват глада му, кресон със стипчив вкус,
който при хапване само набръчква ужасно лицето,
също цикория, зелка, събуждаща страст закъсняла.[14]

---

[12] Вулкан, бог на огъня.

[13] Веста, богиня на огнището. И двете имена са употребени като метонимии на огъня и огнището.

[14] Латинската дума eruca означава вид зелка, на която, както се вижда от текста, се приписвало в народната медицина възбудително действие. Впрочем между описаните растения има не само зеленчуци, но и треви, използувани за подправки или лечебни цели

Търсейки нещо подобно, сега бе в градината влязъл.
Леко разравя земята там с пръстите, после изважда
четири чесъна с гъсти бради и листата на крехка
целина къса, стърчащо седефче и вечно трепереш,
с тънки стебла кориандър. Когато събра градинарят
всичко това, седна край огъня, весело искрещ.
Гръмко робинята вика и иска от нея хавана.
Всяка глава тогава със възлесто тяло оголва,
бели ѝ горните люспи, като непотребното хвърля,
пръска навред по земята. Чесновата цяла главичка
топва в вода, като пуска на камъка в кръглия отвор.
Сол на зрънца поръсва отгоре и сирене слага,
твърдо станало от сол, а над тях споменатите билки
Дрехата с лява ръка подпъхва под скута космати,
с дясната чесъна, силно миришещ, натиска с чукало,
после разтрива той всичко и сока му заедно смесва.
В кръг обикаля ръката. Вида си загубва по малко
всяко едно от нещата. От многото става един цвят:
нито изцяло зелен, че парченцата сирене пречат,
нито пък млечен, защото го пъстрят толкова билки.
Често остриият дъх във широките ноздри нахлува:
мръщи чипия нос мъжът и гостбата хули
Често с обърната длан от сълзи очите си бърше,
сипе ядосан обидни слова на дима неповинен.
Но заловеното дело напредваше: без да се спъва
в бавни кръгове, само по-тежко, се дзижеше чукът.
Симил налива на капки маслинено масло — Паладин[15]
дар, а отгоре добавя той малко оцет и разбърква
гостбата пак и сместа продължава отново да стрива.
После обхожда хавана отвсякъде с двата си пръста,
в топка една събира отстоящите части, да стане
ястие вече готово — «моретум» — по вид и по име.
Ето Скибала чевръсто изравя от огъня хляба,
който радостно Симил поема в ръцете, защото
няма страх вече от глад и за онзи ден е спокоен.
Чифт наколенници той на краката си слага, покрива
с кожен калпак главата, послушните юнци запряга
и ги на нивата кара, забива орало в земята.

Поетът ни въвежда в къщурката на селянин, който се събужда преди разсъмване. Навън е още тъмна студена нощ. Въпреки непрогледния мрак вътре, разказвачът «успява» да разгледа помещението и да забележи простото низко легло (vilis grabatus). Той има интересен маниер на повествуване. Следейки всяко движение на действуващото лице, същевременно разкрива неговите намерения и показва обстановката и покъщнината му. Нижат се една след друга различни сценки. Най-напред се описва как на селянина не му се става, но понеже трябва да помисли за храната си през деня, едва, едва се дига от одъра и се упътва към огнището. Още неразсънен и със замаяна глава, той се обърква в тъмнината и се блъска в самото огнище. Втора картина представя наставления над него Симил да духа със смръщено чело полузагасналите въглени и да се мъчи, наклонил лампата към тях, да запали фитила ѝ, който преди това е изтеглил с игла. В трети момент вече със запалена лампа в ръка обитателят на къщурката отключва своето

[15] Палада е прозвище на богиня Атина, която минавала за създателка на маслиненото дърво.

килерче и взима с определена мярка от малката купчина жито там толкова зърно, колкото му е нужно за един хляб. След това поетът отново ни връща в стаята и дава да се разбере, че лампата на Симил си има постоянно място — една дъсчица, забита в стената, точно над ръчната мелница (molae). Епитетът fida — «вярна», придаден на лампата, е много красноречив: чрез него се внушава емоционалното отношение на селянина към нея, неговата признателност, защото тя му служи всекидневно, когато си мели брашно още в тъмни зори. Застанал до хромела, той започва своята работа: препасал си е кожа от коза, с чиято опашка е избърсал мелничните камъни, и със запретнати ръкави ги върти ту с едната, ту с другата ръка, като се разтушава с песен.

Междувременно на сцената е изведено и друго лице — прислужницата негърка, Скибала. Тя по нареждане на господаря си стъква огъня и топли вода за омесването на хляба.

С най-големи подробности се рисува самото приготвяне на тестото, при което научаваме редица любопитни неща. Симил с шепи слага грубо смляното зърно в сито и го пресява. Но той няма специален съд за месене,[16] а върху една гладка дъска извършва тази операция. Неговият хляб е нещо като прясна пита, защото го приготвя без мая, само с брашно, топла вода и сол. Питата, набраздена на квадрати, се пече в огнището, похлупена с глинен капак (връшник), който е затрупан с жар. Сега на преден план изпъква отново огнището, огледано отблизо и на високо. То е описано с отрицателно изречение, в което се подразбира ясно едно изпуснато сравнение. Тук липсват куките за месо (suspensa carnaria), на които по стар италийски обичай закачвали свински плешки и бутове, за да се опушват. Виси само, прихванато с връв, парче твърдо сирене и до него китка сух копър. Тази констатация подсеща много добре за материалните възможности на селянина, но и поставя въпроса: какво ще прави по-нататък Симил? Ето че поетът го следва в зеленчуковата градина, която е до жилището му. Влизането на селянина в нея дава повод да се опише какво има там не толкова в момента, тъй като не трябва да се забравя, че действието започва в края на студена зимна нощ, а изобщо през годината. Характерно в случая е, че целият този разказ е издържан в минало несвършено време и че след като го завършва, авторът прибавя: tunc quoque tale aliquid meditans intraverat hortum — «и тогава, мислейки за нещо подобно, той бе влязъл в своята градина». Ала това отстъпление е използувано и за нещо друго — да се даде обликът на героя, да се осветли неговият живот и да се проникне в дългата върволица дни, изпълнени с много труд и усърдие, но и с много лишения.

Какво собствено набира от градината си Симил в утрото, за което се разказва: четири глави чесън, листа от кервиз, кориандър и седефче.

В една нова сцена селянинът е отново при огнището, приседнал там и държащ в скута си хаван от камък, в който стрива набрания зарзават заедно с парченца сухо сирене и пестеливо прибавени капки дървено масло и оцет. И тук, както при приготвянето на тестото, е фиксирано всяко движение на Симил. След продължително бъркане той получава плътна

[16] Вж. Cato, De re rustica, 74. Този съд се нарича mortarium — «хаван».

топка, която представя неговото ядене — moretum. Някои учени[17] неправилно смятат, че това е само закуска, като изхождат от даденото в текста означение prandium — «закуска към пладне». По-особеното осмисляне на думата се получава от контекста. В края на стихотворението изрично се казва, че селянинът вече е отмахнал грижата си за ядене през деня (inque diem securus). Поетът изпровожда своя герой до нивата, където той се залавя веднага за оран, като си е сложил наколенници и кожен калпак.

Домашната обстановка на Симил издава бедняшко съществуване и съвсем примитивни условия на живот. Навярно неговата къщурка изглежда така, както описва своята козопасът Мелибей в първата еклога на Вергилий: «Моята бедна колиба с покрив от чимове (pauperis tuguri congestum caespite culmen, 68 стих). Героят на Моретум ходи в пазарни дни в близкия град (може би в Рим) да продава зеленчуци от своята градина. Ала той не отива там, подкарал магаре като селянинът от «Георгики», който «често товари гърба на бавното магаре с дървено масло или с евтини плодове, а от града се връща с обработен камък (за ръчната мелница) или буца черна смола.[18] Ясно е, че нашият познайник няма дори това домашно животно, което е било толкова широко използувано от италийското население, затова носи на рамо своето производство. Той напомня събрата си по участ — арендатора Мерид от деветата Вергилиева еклога, който с козлета под мишници или на гърба (не се разбира точно как ги носи) е тръгнал за града да ги предаде на новия притежател на имота, където работи.[19]

Още в първите стихове на разглежданото от нас произведение се загатва мястото на Симил в социалната стълбица — това е един cultor exigui agri. Характеристиката е недвусмислена. Cultor е nomen agentis от глагола colo — обработвам. Следователно, горният израз ще означава «човек, който работи малък къс земя». Даденото определение, поставено във връзка със стихове 63-и—64-и, очертава положението на селянина като наемател на чужда земя. Там се казва:

«Имаше всичко (в градината), което на бедния всеки ден трябва, а и богатият нявга от бедния взимаше много.»[20]

Смисълът според нашето тълкуване е такъв: Симил работи като арендатор в чуждо имение (colonus mercede)[20a] и потребителските нужди на богатия съсед и неговите хора понякога се задоволяват от производството на бедния

---

[17] Schanz цит. съч., стр. 89: Dieser Kraüterkloss bildete mit Brot das Frühstück des Landmanns Simylus; Ribbeck, цит. съч., стр. 357: Wie aber dem wackeren Simylus sein Frühstück geschmeckt habe, erfahren wir nicht. . .

[18] Georg. I, 273—275 стихове

Saepe oleo tardi costas agitator aselli
vilibus aut onerat pomis lapidemque revertens
incusum aut atrae massam picis urbe reportat.

[19] Verg. Bucolica, IX, 4. Новият притежател, пришълецът ветеран, грубо е заявил своите права: «Това е мое, изселвайте се стари колони» (Haec mea sunt: veteres migrate coloni!). Мерид носи козлетата сигурно за омилостивяването му или пък по негово нареждане.

[20] Nil illi deerat, quod pauperis exigit usus:
interdum locuples a paupere plura petebat.

[20a] Вж. Hor.Sat. II, 2, 115 и коментара към израза в изданието на A. Kiessling—R. Heinze, Berlin, 1921, стр. 121.

градинар. В подкрепа на предположението, че героят на Моретум е наемател, може да се привлече литературен пример от едно писмо (1,14) на Хораций. В него поетът дава ясно да се разбере, че собственото му имение в Сабинските планини е обитавано от петима селяни арендатори, които ходели в близкото градче Вария да продават туй онуй. От редица загатвания се вижда, че Хораций е запазил само известна част от обработваемата площ, за да я работят 8 души негови роби, а другата е дал под наем тъкмо на тези колони, които с добродушна закачливост нарича boni patres familias — «добри бащи, добри глави на семейства», т. е. грижовни домакини. Много образно е представено как изпускат дим техните къщурки и оживяват глухия край.[21]

Но и други моменти очертават героя на Моретум като наемател (colonus mercede). Той се връща от пазара с доста медни монети (gravis aere), а много рядко си позволява да си купи месо или риба от града (vix umquam urbani comitatus merce macelli). Обикновената му храна е хлябът и някаква зеленчукова прибавка към него: праз, червен лук или нещо подобно. Към парите е много внимателен, мъчно ги дава за храна. Защо е всичко това? Или поетът е искал да покаже един пестелив селянин? Не, той е нарисувал само суровите жизнени условия на трудолюбив, но беден селянин. Почти всичко, което припечели, отива за изплащане на рентата: сроковете идват бързо, а собственикът не е склонен да чака. Добра представа за положението на Симиловите побратими от по-късно време дава Колумела в своята книга «За селското стопанство». Писателят препоръчва на земевладелеца, застъпвайки в същност неговите интереси, да се държи любезно и благосклонно с колоните и да изисква от тях с по-голяма ненаситност (avarius) работа, отколкото плащането на пари (pensiones); защото това възбужда по-малко тяхното недоволство, пък и изобщо е по-полезно. «Тъй като, прибавя Колумела, където земята се обработва старателно, обикновено носи печалба, никога. . . загуба. Там колонът не се осмелява да иска намаление или опрощаване на рентата.» По-нататък се внушава на господаря да не търси настойчиво своето право, понеже е обвързал арендатора със задължения, както например при изискването на парите в определените дни (in diebus pecuniarum), при доставянето на дърва и други малки прибавки, грижата за които по-скоро тежи на селяните, отколкото да им струва някакви разходи.[22] Колумела не би давал подобни съвети на земевладелците, ако не е наблюдавал друго отношение от тяхна страна, ако на прак-

---

[21] Hor. Epist. I, 14, 1—3: Vilice silvarum et mihi me reddentis agelli
quem tu fastidis habitatum quinque focis et
quinque bonos solitum Variam dimittere patres.
Хораций се обръща с упрек към своя разглезен градски роб, назначен за управител на Сабинското му имение, който бил недоволен от самотата там и от «обществото» на петимата колони.

[22] Columella, De re rustica, I, 7, 3: Comiter agat cum colonis, facilem se praebeat. Avarius opus exigat, quam pensiones, quoniam et minus id offendit et tamen in universum magis prodest. Nam ubi sedulo colitur ager, plerumque compendium, nunquam. . . detrimentum affert, eoque remissionem colonus petere non audet. Sed nec dominus in unaquaque re, cum colonum obligaverit, tenax esse iuris sui debet, sicut in diebus pecuniarum, ut lignis et ceteris parvis accessionibus exigendis, quarum cura maiorem molestiam quam impensam rusticis affert.

тика не са се разигравали тъкмо обратните сцени на жестоко тормозене на безимотния труженик.

Ако се сравни яденето на Симил с това, което се е давало като добавка към хляба (pulmentarium) на робите, заети в полски труд (familia rustica), ще се установи дори една разлика в полза на последните. Те наистина са получавали много рядко месо и риба, но затова пък известно количество маслини в течение на цял сезон и разсол с вътрешности на риба (halex), разни подправки и зеленчуци, смесени със зехтин и оцет, които представяли нещо от рода на Симиловото ястие, както и плодове, например смокини, круши и ябълки, които, особено изсушени, съставяли по думите на Колумела съществена част от храната и на селяните през зимата.[23]

И тъй хранителният режим на нашия селянин арендатор съвсем не стои по-високо от този на робите по имениятa. Напротив, може би е по-лош.

Симил е свободен човек, даже «робовладелец», защото има в къщата си помощница робиня, ала собственото му положение не е за завиждане. Нещо повече. Той е показан като един самотник, без жена, без деца, така че никак не би му прилягало Хорациевото окачествяване bonus pater familias[24].

Обстоятелството, че селянинът, макар и толкова беден, използува робски труд, не бива да ни смущава, понеже той живее в робовладелско общество, където притежанието на роб се смята горе-долу като притежание на работен добитък, на инвентар. В това отношение могат да се приведат редица примери, от които личи,че да бъдеш колон и да имаш роб не са били несъвместими неща. Плиний Млади разказва за един имот, който се продавал на износна цена, че почвата там била изтощена от селяните наематели, тъй като те нямали стопанската сила да я работят, както трябва. Това се получило от лошата политика на предишния владелец, който продавал имуществото им, когато не могли да му изплатят рентата, и намалявал за известно време техните задължения към себе си, но в същност изчерпвал възможностите им за в бъдеще. По такъв начин се стигнало до натрупване на още по-големи дългове. Единственият модус да им се помогне писателят вижда в снабдяването им с честни роби.[25]

Ала как разкрива авторът на Моретум живота на своя герой? Към него той не се отнася със симпатия или загриженост за бъдещето му. Може би само на едно място се долавя емоционална нотка, именно в думите: «Та кой е по-скромен от него!» (quis enim contractior illo). Трябва обаче да се признае, че образът на Симил е нарисуван с разбиране, с тънка наблюдателност и с желание да се покаже неподправената действителност, като някъде се стига до натуралистично изобразяване на действия и положения. В художествения стил на поета има елементи, които напомнят Теокритовата склонност да се спира на обикновеното, да дава битови подробности, особено из живота на дребните хорица. Също така у него про-

[23] Вж. Cato, De re rustica, гл. 56, 57, 58: също Columella, De re rustica, XII, 14, 2; М. Е. Сергеенко, Марк Порций Катон, Земледелие, перевод и комментарии, М. — Л., 1950. стр. 179 и сл.

[24] Pater familias ще рече глава на домочадието, в което понятие влизат не само децата на едно семейство, но и робите.

[25] Plinius Secundus, Epistolae, III, 19, 6 и 7.

зира примесеното със завист любопитство към способността на тези скромни същества да понасят храбро лишенията, която черта откриваме у един елинистически писател — епиграматиста Леонид от Тарент, оставил надгробни стихове за рибари, занаятчии, земеделци и др.[26]

Неизвестният поет, от друга страна, подчертано отдалечава себе си от изобразяваното лице и някак се забавлява с действията му, в известен смисъл дори иронично възприема неговите примитивни и скромни възможности.

Той не определя възрастта на героя си, но по всичко личи, че селянинът не е старец, тъй като е представен с ненакърнена трудоспособност: оре, засява, чисти лехи, напоява градината, носи на рамото си вързопи зеленчук до града и не спира да работи ни делник, ни празник.

Физиономичното в портрета му е дадено доста пестеливо: Симил има чип, сплеснат нос с широки ноздри (simo voltu); космите по тялото му приличат на четина (saetosa inguina); говори с висок глас (clara voce), а когато пее, само по грубия напев ще познаеш, че е селянин. Държането му се характеризира с необуздан език, който изрича цветисти ругатни по адрес на дима в огнището, смятайки го за виновник на сълзите (furens dicit convicia fumo). Той бърше очите си от сълзи по най-простия начин — с опакото на ръката (summa manu), а за чистотата на жилището си много, много нехае: люспите от лука хвърля дето завърне (passim spargit humi atque abicit). Разкрити са и някои черти от моралния лик на Симил, които го индивидуализират и допринасят за това да изглежда жив човек. Героят е свикнал да се самоограничава (contractus) и да се задоволява с малко. Той няма навик да купува, защото животът го е научил, че трябва да прави сметка на своите средства (providus aeris). Налита на работа и това е естествена изява на неговото същество: «щом не отиваше вън на полето, даваше той своя труд на градината» (si forte labor cessabat aratri, horti opus illud erat).

От композиционния замисъл на поета проличава съвсем ясно в какви рамки е пожелал да вмести всички действия и прояви на изобразяваното лице. Най-напред Симил е представен в момента на събуждането си, изпълнен със страх (metuens) при мисълта за глада през деня. Този страх е основният двигател на всичко, което той след това прави, за да си осигури нещо за ядене, когато отиде на нивата. А как се разделя авторът със своя герой? В края на стихотворението се подчертава, че селянинът е освободен от страха си за глада (pulso timore iam famis) и е в добро настроение (laetus), понеже е отмахнал грижата си за този ден (inque diem illam securus). Той е получил вече увереност и бодрост, след като е поел в ръцете си изваденa от огнището топла пита, особено като има приготвено и ястие към нея (moretum). Ето в каква светлина и в какъв аспект е дадено Симиловото съществуване. Колко труд и колко време са били необходими, за да може полският работник да се отправи спокойно към нивата, носейки със себе си съвсем скромното ядене. Незнайният автор спира тук. Ала между ре-

[26] В една епитафия Леонид изтъква с учудване, че земеделецът Клитон прекарал 80 години с малка градина, няколко ивици за посев, парче лозенце и горичка за сечене на дърва. Вж. И. М. Тронский, История античной литературы, Л., 1951, стр. 225.

довете остава да се чете: така ще бъде всеки ден; всеки ден борба с тъмнината, с оскъдицата, за да се приготви насъщният хляб. Разбира се, поетът проявява такъв интерес към най-малката подробност и така умело я изобразява, че вътре в самото му повествование се получава някакво спокойствие, някакъв уют и се губи остротата на основния замисъл. Тъкмо спокойствието, което се разлива по целия разказ, е дало повод на някои литературни историци да нарекат този художествен стил «Kleinmalerei» — миниатюрна живопис.[27]

Но за да останем на антична почва при нашия анализ, трябва да изтъкнем един друг момент. Второто действуващо лице в «Моретум», робинята Скибала, се появява само когато трябва да услужи с нещо на господаря си при приготвянето на неговото ядене. Тя е изобразена по-скоро етнографски, като ѝ са придадени две качества: пази къщата (custos), грижейки се за домакинството, и в работата е чевръста (sedula). Значи Симил има на кого да «заповядва» (imperat et flamma gelidas adolere liquores) или (clara famulam poscit mortaria voce). Нито поетът се сеща да каже нещо за нейното изхранване, нито оставя селянина да прояви грижа към нея. Тя изобщо не фигурира като човек с нужди, с потребности. Това отношение е съвсем в духа на робовладелския мироглед и е било напълно понятно за античния читател. Той е знаел, че робинята има своя месечна дажба и когато намери време, ще си смели жито. Нейната копторка навярно е прилепена към хижата на господаря ѝ, щом при повикване веднага пристига. Интересно, че и името ѝ издава пренебрежително третиране. То е произведено от съществителното *σκύβαλον*, което означава «отпадъци, смет, кал, нечистотия». Както името «Скибала», така и «Симил» произлиза от старогръцка дума, именно от прилагателното *σιμός* — «тъпонос, чип». Горното обстоятелство е използувано като едно от доказателствата в подкрепа на почти изживяното схващане, че Моретум е превод или преработка на гръцки оригинал. Ние ще кажем заедно с Бюхелер, че гръцките имена нямат никакво значение,[28] но ще се постараем да обосновем нашето твърдение. Убедителен пример за употреба на собствено име, произведено от гръцка дума, в чисто римско и несъмнено оригинално произведение е одата на Хораций (III, 23), отправена към селянката Фидила (от *φειδωλός* — пестелив), която при новолуние трябва да принесе скромна жертва на домашните лари и пенати.[29] Обяснението на тази практика следва да се търси в желанието да се постигне звуков ефект или да се придаде символично значение на името. Струва ни се, че в нашия случай е привнесен и пародичен елемент.

Що се отнася до думите на Бюхелер, че авторът на Моретум бил закърмен в пазвата на «Хекала», тук може да се поспори. Разбира се, не е из-

---

[27] Ribbeck, цит. съч., стр. 356, където се казва: Das vollständig erhaltene Werkchen ist ein ländliches Genrebild so zu sagen in niederländischen Stil. (к. н.);
Schanz, цит. съч., на стр. 89 четем: Der Dichter malt mit entzückender Kleinmalerei (к. н.) die schlichte ländliche Szene. . .

[28] Buecheler, цит. съч., стр. 323.

[29] У римляните съществувал обичай дребните култови действия в едни дом да се извършват от жените. Така Lar familiaris в една Плавтова комедия (Aul. 23) се хвали, че дъщерята на къщата всеки ден му кади тамян, прави излияния с вино или му слага венец.

ключено това толкова четено чак до най-късна античност произведение на александрийския поет Калимах да е упражнило известно литературно влияние върху нашия автор, но да се поставя формирането на неговия художествен стил в тясна връзка с «Хекала» е наистина пресилено. Преди всичко съдържанието на тази малка поема отвежда в областта на митологията. В нея се разказва за нощуването на гръцкия юнак Тезей в колибата на една старица. Тръгнал на лов за дивия маратонски бик, който опустошавал полето, младежът бива застигнат по пътя от буря и проливен дъжд и затова се скрива в селската хижа на Хекала. Последната го приема радушно и го нагостява на своята бедна трапеза. Но този разказ е само един епизод, вмъкнат в етиологична легенда, която има за цел да обясни прояви от битовия фолклор, именно защо в Атика жителите от селата, влизащи в състава на Хекалейския дем, всяка година в деня на празника Хекалесии колели бик и си устройвали угощение. Пък и не би могло да се прави сравнение с една художествена реалност, която остава за нас неизвестна величина, тъй като тъкмо сцената на скромната селска трапеза е загубена и за нейното съдържание ни осведомяват кратък преразказ в «Диегези»[30] и малко на брой отделни стихове, намерени като цитати у късни граматици и лексикографи, които далеч не дават представа за свързания авторов текст. Най-важното в случая, поради което изглежда съвсем неуместно привличането на поемата «Хекала» като образец на Моретум, е липсата на каквато и да било «ученост» в произведението на римския поет, нещо, толкова характерно за Калимах. Тази ученост се изразява в специалния подбор на сюжета из областта на малко известни предания или в алюзии за тях. Неизвестният автор е стъпил здраво на земята и е изобразил един къс от всекидневието на беден селски жител. В неговата творба няма никаква митология, а четирите имена на божества, които се срещат тук, са сведени до прости метонимии на поетичния език. Това са Церера, употребена за означаване на брашно, Вулкан — на огъня, Веста — на огнището и Палада — на маслината.

В началото на изложението бе изтъкнато, че досега стихотворението «Моретум» не е било изяснявано с оглед на историческата обстановка на епохата, в която хронологически се поставя, нито е правен опит да се покаже неговият идеен замисъл или причината, която е предизвикала появяването му.

Нашата задача в това отношение изисква да си припомним известни факти и явления от социално-политическия и културния живот в Рим след гражданските войни и при установяването на принципата. Преди всичко трябва да се спрем на въпроса за положението на италийските дребни земеделци, които по времето на пуническите войни и дълго след това представяли основата на римския народ и опората на държавата, тъй като предимно от тях се набирала войската. В продължение на един век била унищожена голяма част от тази обществена прослойка[31] вследствие

[30] Диегезите са голям папирусен текст, издаден от италианските учени Герза и Вители, който обхваща съдържанието на запазени и загубени произведения на Калимах. Вж. подробности в История греческой литературы, т. III под редакцией С. И. Соболевского, М. Е. Грабарь — Пассек, Ф. А. Петровского, Москва, 1960, стр. 57.

[31] Срв. Raymond Billiard, L'Agriculture dans l'Antiquité (d'après les Géorgiques de Virgile), Paris, 1928, стр. 13 и сл.

на нейната икономическа слабост и поради външнополитически събития, свързани с успехите на римското оръжие. Това били онези селски труженици, които Варон в трактата си «Земеделието», написан около 37 г. пр. н. е., нарича бедняци (pauperculi), работещи малки участъци земя сами със своята челяд.[32] Процесът на разоряването се развивал в две посоки. Дребните собственици задлъжнявали към едрите земевладелци и техният имот по невъзможност да изплатят дълговете си минавал в ръцете на кредитора. Тогава те ставали наемни работници (operarii), от каквито имало нужда в по-големите стопанства при гроздобер, сенокос, жетва и др., или се превръщали в скитници. Немалко измежду тях обаче избирали друг път, като се отказвали от юридическото владение на земята си и я предоставяли на кредитора, но имали право да я обработват, с други думи, изпадали в положението на наематели на бившия си имот. Понякога същата участ разделяли и средняците, изложени на бурите на политическите събития и социалните сътресения. От друга страна, едрите земевладелци се стремели към блестящия живот на Рим и предоставяли своите имения на управители роби, така че без техния пряк надзор работите там не могли да вървят съвсем успешно. Варон на друго място от споменатия вече трактат рисува добре това състояние на нещата, като подчертава, че собствениците на селски имоти са се примъкнали в града и са захвърлили сърпа и оралото, предпочитайки да използуват ръцете си за ръкопляскания в театъра и цирка, откъдето за работа по нивите и лозята.Затова макар да е толкова плодородна италийската земя, се явявала нужда да се внася жито от Африка и Сардиния и да се превозва вино от островите Кос и Хиос.[33]

Съветският историк Машкин в своята голяма монография «Принципатът на Август» смята, че в събитията от втората половина на 40-те години пр. н. е. аграрният въпрос е заемал много важно място. Според учения е неправилно широко разпространеното схващане, че за бившите войници от легионите на Октавиан нямало голямо значение полученото парче земя и че те бързо го прехвърляли в чужди ръце. Машкин твърди, че проскрипциите, конфискациите на земята и създаването на колонии за ветераните представяли нова форма на борбата между едрото и дребното земевладение, толкова характерна за епохата на републиката. В резултат на тази борба след гражданските войни в Рим нараснало за известно време относителното тегло на средната и дребната поземлена собственост. Голяма част от 300 000-те ветерани на Октавиан, заселени из Италия, постепенно образували нов пласт на изтъкнати граждани, притежатели на средна и дребна поземлена собственост.

[32] Varro, Rerum rusticarum I, 17, 1. На указаното място се говори за това, че нивите се обработват от роби или от свободни хора, или смесено — от едните и другите заедно: само от свободни, какъвто е случаят с бедните стопани, които работят земята заедно с челядта си, или при по-големи имоти и с наемна ръка за извършване на сезонни неотложни задачи, като гроздобер, сенокос и пр. . .
Omnes agri coluntur hominibus servis aut liberis aut utrisque. Liberis, aut cum ipsi colunt, ut plerique pauperculi cum sua progenie, aut mercennariis, cum conducticiis liberorum operis res maiores, ut vindemias ac foenisicia, administrant. . .

[33] Varro, Rerum rust. II, 1, 2—3: Igitur quod nunc intra murum fere patres familiae correpserunt relictis falce et aratro, et manus movere maluerint in theatro et circo, quam in segetibus ac vinetis frumentum locamus, qui nobis advehat, qui saturi fiamus ex Africa et Sardinia; et navibus vindemiam condimus ex insula Coa, ex Chia.

Сред широките робовладелски кръгове търканията с пришълците, получили чужда земя и наричани с омраза «безбожни войници» (impii milites), постепенно почнали да се изглаждат пред общата жажда за мир, която ги водела по пътя на примиряването с Октавиан. Въз основа на епиграфски материал съветският историк се е опитал да разкрие новите настроения и жизнения идеал на превърналите се в земеделски стопани бивши военни и същевременно да подчертае, че същите тези настроения са споделяли и многочислени италийци, обхванати от желанието да се възстановят моралните устои на робовладелското общество, така силно разклатени по време на гражданските войни.

Машкин вижда новите тежнения, съсредоточени преди всичко в понятията fides и pietas — «вярност» от страна на робите към господарите, от страна на членовете на едно семейство помежду им и към pater familias; «привързаност» към идеализираното минало на Рим, когато гражданите почитали боговете и се отличавали с простота, чистота на нравите и голяма твърдост, качества, благодарение на които нараснала мощта на държавата. Любопитно е, че горните идеали (fides и pietas) се свързвали тясно с прославата на селския живот и изтъкването на неговите преимущества. Поетите Вергилий и Хораций в някои свои ранни произведения са фиксирали враждебността към ветераните и огорчението на пострадалото население, в числото на което влизали и те, поради отчуждаването на земите им в полза на ветераните; по-късно, вече получили нови срещу загубените си имоти, станали изразители на тези идеали и на политическите промени, настъпили в умовете на италийците след битката при Акций, когато Октавиан се разправил окончателно с противника си Антоний.

Понеже всички говорели за мир, победителят възприел общия призив и го включил в политическата си програма (pax Augusta), макар че той бил насочен срещу военщината, която до скоро представял самият император. Същото може да се каже за опитите на Август да възстанови старите нрави и старата религия. Той и неговите сподвижници съвсем не се стремели вътрешно към едно връщане назад. Ала за да издигне авторитета си в очите на консервативните сенатори и да увеличи популярността си сред италийските муниципални първенци, които били за «нравите на дедите» (mores maiorum), Август се заел и с тази задача.[34]

Робовладелската класа била принудена да се примири с империята като с едно неизбежно зло, което слагало край на десетилетните граждански войни. Самото примиряване, разбира се, не дошло изведнаж и принцепсът трябвало да се справя с опозиция от различни страни, от различни групировки на населението. Особено силна била тази опозиция в първата половина от управлението на Август, когато бившата върхушка още хранела надежди, че може да си възвърне загубеното политическо влияние, а у средните и дребните земевладелци не било изчезнало раздразнението от конфискацията на земята им в полза на ветераните. Постепенно обаче императорът успял да ограничи противодействието само в руслото на известно идеологическо несъгласие.

---

[34] Н. А. Машкин, Принципат Августа, М.—Л., 1949, стр. 145 и сл.; 296; 300 и сл.; 558, 569 и сл.

Литературният живот през разглеждания период показва тенденция към повишаване на съдържателността в поезията и откликване на обществените и политическите събития. Тази насока била добре дошла за Август и неговите близки помощници,които желаели да я използуват за свои цели. Един от тях, Меценат, създал литературен кръг, който станал важен център на новото направление в римската поезия. По-независимо държане запазили другите литературни групировки, обединени около оратора и пълководеца Месала и около бившия приятел на Антоний — Азиний Полион. Отличителна черта на културния живот от Августовата епоха е, че той се намирал под знака на поезията. Усърдно почнали да пишат стихове и отстранените от активна политическа дейност римски аристократи, вследствие на което се развило нашироко дилетантството.[35]

В светлината на очертаната накратко обществено-политическа обстановка можем да пристъпим към основната задача на изследването. Във връзка с това се налага да издирим дали появяването на «Моретум» няма отношение към селската поема на Вергилий. Към едно такова търсене ни насочва обстоятелството, че всяка творба на близкия до Август поет е била посрещана от римската общественост двояко: и възторжено, и враждебно, нещо твърде естествено при наличието на идеологичната борба, за която се спомена по-горе. Знае се, че някой си Нумиторий написал пародия на «Буколиките». Друг е въпросът, доколко тази литературна нападка е била сполучлива. «Георгиките» също били атакувани. Това личи от запазени иронични слова към пълустих от селската поема: Вергилий препоръчва на земеделеца да оре и сее без връхна дреха, на което е дадена следната реплика: «От студ ще те втресе.»[36] Не била оставена на мира и «Енеида». Достатъчно е да се спомене заглавието «Бич на Енеидата» (Aeneidomastix), дадено на труд на Карбилий Пиктор. Търсени били грешки в поемата, подражания, дори плагиатство. Много от критиките се насочвали срещу езикови негладкости. Литературните приятели на Вергилий и неговите идейни съмишленици застанали твърдо зад него и хвалили поемите му в своите произведения.[37] Но те се сплотили и срещу противниците на поета. Така Луций Варий, човекът, който въвел автора на буколическите песни в кръга на Меценат, написал нещо като творческа характеристика на приятеля си, от която впоследствие черпил материал Асконий Педиан за своята брошура «Срещу клеветниците на Вергилий» (Contra obtrectatores Vergili). Обект на жестоки подигравки от страна на защитниците били обявилите се срещу поета Мевий и Бавий, които за нас вече са само две имена. Вергилий говори иронично за тях в третата си еклога (90-и стих); Хораций (10-та епода) изпровожда отправилия се на път по море Мевий с пожелание за корабокрушение и мъчителна смърт, а Домиций Марс в една епиграма разказва пикантна история за двамата поети,която довела до разрив тяхното приятелство.[38]

---

[35] И. М. Тронский, История Античной литературы, Л., 1951, стр. 374 и сл.

[36] Georg. I, 299: nudus ara, sere nudus. Коментаторът Сервий отбелязва: sane quidam post hoc hemistichium dicitur subsecutus: «habebis frigore febres».

[37] Напр. Hor. Sat. I, 10, 44; Propert. III, 34, 63; Ovid. Ars am. 3; Amores II, 15, 25.

[38] Вж. подробности у Schanz, цит. съч., стр. 96 и сл.

Ето в каква историческа обстановка трябва да разглеждаме «Георгиките». Особено интересна за нас с оглед на поставената задача е «Възхвалата на селския живот» там, която представя доста голямо отстъпление.[39] В поемата се говори за благата на земеделския труд, които селяните не могли да осъзнаят добре и затова не разбирали голямото си щастие. Вергилий вижда тези блага в следното: земеделците са далеч от политическите размирици и от гражданските войни; тяхната прехрана се осигурява лесно от земята, която справедливо ги възнаграждава. Лъжата им е непозната; сред лоното на природата те се отдават на безгрижна почивка. Неизменни елементи на пейзажа през лятото са: пещера и вир, прохладна долина, където се чува мучене на говеда, и дървета, които приканват към сладка дрямка, а през зимата: планински дебри, из които се ходи на лов. На село израства яко поколение, което е свикнало да издържа на труд и да се задоволява с малко, да зачита боговете и да смята волята на бащата за нещо свято; тук справедливостта, напускайки земята, е оставила последните си стъпки. За Вергилий щастието на простия земеделец, чието съзнание е изпълнено с образите на селските божества Пан, Силван и нимфите, съвсем не е по-малко от това на епикурееца философ, който е прозрял същността на нещата и е вътрешно свободен, понеже е отърсил душата си от страх пред неумолимата съдба и смъртта. Земеделецът, затворен в своето скромно съществуване, не се съблазнява от никакви служби и почести и не се вълнува от това, какво става по границите на империята, нито от политическия живот на Рим. Обкръжаващата го действителност не го принуждава да жали бедстващ човек, нито да завижда на богат, каквито чувства би изпитвал, ако би живял в града, където наред с охолството и блясъка има глад и мизерия. Селският човек събира плодовете, които доброволно му дават клонете на дърветата и полята. За него не съществуват влудяващата тревога на градския площад със съдебните процеси, нито тайните на държавните архиви. Полската работа го държи настрана от опасностите на другите професии, чиито стимули са алчността за богатство и стремежът към удоволствия. Той не кръстосва неверните морета, не се хвърля в бой с меч в ръка, не разрушава градове и домове. Славата на оратора не го блазни, нито ръкопляскания в театъра, изтръгнати от плебейски и сенаторски ръце. Селският стопанин не си опръсква ръцете с братска кръв в граждански войни и не помисля да напуска милия роден праг, за да търси като изгнаник друго отечество. Напротив, винаги и всякога бразди една и съща земя със закривеното рало. Като противопоставя по такъв начин дейността на земеделеца на всичко друго, Вергилий подчертава, че трудът му през годината изхранва неговия скромен дом, заслужилите волове и родината.

Поетът рисува само няколко картини из земеделския живот: картина на плодородие и изобилие, което никога не секва: плодове от дърветата, тежки житни класове, агънца и козлета, пълни хамбари; хубави маслини, които през пресата се превръщат в дървено масло; сити свине, връщащи се от жълъдова паша; грозде, което се суши на припек. Друга сцена разкрива тихо семейно щастие: дом, който се отличава с целомъдрие и чисти нрави; мили рожби, притиснати в прегръдките на бащата. Трета

[39] Verg. Georg. II, 458—460, 490—538.

сцена представя заможен стопанин в момент, когато изпълнява култови действия след гроздобера в чест на Леней — Бакх. Това е празник за цялата къща: pater familias се е разположил на тревата, където има запален огън, а наоколо са насядали неговите помощници (socii) в работата и окичват с венци съдовете с вино. Не липсват и селски игри. Господарят устройва на овчарите си състезание: те се целят в определен бряст с бързите си копия или упражняват яките си тела в селска борба.

Но «Възхвалата на селския живот» завършва с меланхолични тонове. Поетът с въздишка признава, че такъв живот, като изобразения от него, са живели някога старите сабини и че благодарение на простите нрави и трудолюбивите селски ръце е нараснала мощта на Рим. Вергилий дори отива още по-далеч, пренасяйки своите мечтания във века на Сатурн (златния век), в онова щастливо време, когато още бойните тръби не са зовели за сражение и не се е ковало изтребително оръжие.

От анализа на горния екскурс от «Георгики», който е наситен с идеологически пълнеж,[40] се хвърля на очи обстоятелството, че в представите на поета стои заможният земеделец собственик.

Тази социална характеристика ясно личи от редица податки. Селският стопанин у него притежава и лозе и градина с маслинени дървета и ниви, засети с жито; на пасището му се отглежда едър и дребен добитък. Свинете, чието месо е било необходимост за селската кухня, също не липсват. Вергилий определя дома му като малък (parvos penatos), но там има съоръжения, нужни за извършване на селскостопански работи, какъвто е случаят с пресата за отделяне на костилките от маслините (trapetus), на чието устройство Катон посвещава няколко глави в своя трактат.[41] По същия начин тече и животът на съседите земеделци, щом на село няма на кого да се завижда, нито кой да се жали. Вижда се, че във въображението на поета това е едно общество без социални и имуществени различия, без каквито и да било търкания. Любопитно е също, че Вергилий въздига в голяма добродетел пълната незаинтересованост на своя селянин от делата на Рим, от неговия обществен и политически живот.[42] Завършъкът на отстъплението със своя романтичен патос, с проицирането на поетичните видения в миналото подсеща достатъчно ясно, че авторът на Георгики е чувствувал разлика между художествения образ, създаден от него, и живата действителност и все пак е станал глашатай на една реставрация на миналото. Прегледът на стиховете от «Георгики» имаше за цел дани подскаже някои неща във връзка с

---

[40] Вж. също Тронский, цит. съч., стр. 386.

[41] Cato, De re rustica, 20—22; 135, 6—7.

[42] С основание М. Е. Грабарь-Пассек в «История римской литературы», т. I, Москва, 1959, стр. 364 и сл. (под редакцией С. И. Соболевского, М. Е. Грабарь-Пассек и Ф. А. Петровского) забелязва: «Существенным является вопрос, действительно ли верил Вергилий в возможность такой идеальной безмятежной жизни на лоне природы в той исторической обстановке, в какой он писал «Георгики». Трудно предположить, чтобы он, пострадавший сам от гражданской войны и видевший вокруг себя так много бедствий, не понимал того, что его изображение сельской жизни совсем не соответствует действительности. Едва ли он искренно считал, что интересы сельского населения не затрагиваются политическими событиями . . . . . Такие беды, как набеги варваров и внутренние смуты в Риме, обрушивались именно на сельское население; также и военные наборы, необходимые для «гибели царств», касались в первую очередь мелких землевладельцев-крестьян.»

Моретум, чиито достойнства могат да се преценят в светлината на горния анализ. Ще си позволим да обобщим накратко резултатите, до които стигнахме при разглеждането на псевдовергилиевото стихотворение: изобразеният там селянин работи чужда земя под аренда, значи е colonis mercede. Съзнателно е подбрана такава изрязка от живота му, която ярко подчертава, че неговото всекидневие е пълно с тревога за насъщния, за изхранването през деня. Нарисуваната обстановка говори убедително за мизерно съществуване, за самоограничаване и изтезаване поради липса на по-добри възможности. Независимо от другите средства, чрез които авторът успява да покаже положението на героя си, той три пъти употребява прилагателното pauper (стихове 16, 63, 64), за да даде точното определение. Разбира се, не трябва да се забравя, че от времето на Август в римската литература станало мода да се превъзнася старото добро време с простотата на нравите, със съвсем скромния начин на живеене и въобще да се противопоставя бедността като добродетел на богатството и разкоша. Но в дадения случай недвусмислено личи от контекста, че не се касае за реторично звучение, а за съвсем нормален и конкретен смисъл на епитета. Следователно всичко казано дотук за Симил не отговаря на това, което срещнахме в «Георгиките», напротив, напълно дискрепира с него. Неизвестният поет твърде много се спира на огнището на действуващото лице, но не вижда там никакъв lararium[43]. Явно, че той не е имал намерение да придава качествата fides и pietas на своя герой, каквито притежава обобщеният образ на Вергилиевия земевладелец. Симил е представен незадомен, с други думи, лишен от идилията, която е неотемлим елемент в картината на селския живот от «Георгики». Той държи в къщи една прислужница робиня, невключена в производството, а за домакинстване.

Досега анонимното произведение Моретум в буржоазната литература е било разглеждано като «селска идилия» в стила на миниатюрната живопис, в която с необикновено нежни щрихи се изобразявало как селянинът Симил си приготвял закуската.[44] Не е била забелязана в неговото съдържание никаква полемическа нотка. Говори се, че Моретум е рожба на Августовата епоха, понеже в него имало от духа на това време, но в какво точно се изразява «този дух», конкретно и ясно не се посочва. Стихотворението е изследвано по-добре в езиково и метрическо отношение и въз основа на събраните данни се твърди, че то не може да е излязло изпод перото на Вергилий.[45] Вземем ли пред вид обаче две важни съображения, а именно че творбите на Вергилий не са били посрещани само с одобрителни гласове и че политическата враждебност на аристократическите кръгове и на засегнатите собственици от отчуждаването на земите в полза на ветераните постепенно е преминала в известна съпротива на идеологическа почва, няма да бъдем

---

[43] Място за домашния Лар — божество, покровител на дома, полето и кръстопътищата. Това място било край огнището.

[44] Schanz, цит. съч., стр. 286, където се казва, че селската идилия е хванала втори корен в миниатюрната живопис. Още в републиканско време Свей (Sueius) написал един Моретум. Друг от неизвестен автор принадлежал на Августовата епоха. Тук с необикновено нежни щрихи се изобразявало как селянинът Симил си приготовлява закуската.

[45] Ibid., вж. посочената литература на стр. 90; O. J. Todd, цит. съч., стр. 339—340.

далеч от истината, ако приемем, че в Моретум се води скрита полемика с идеализацията на селския живот в «Георгики». Твърде красноречив е например фактът, че докато в селската поема на Вергилий се изобразява положението на заможния селянин, тук се представя бедният арендатор, който работи чужда земя. Вергилий нахвърля картини на спокойствие, пълно с радостите на изобилието, неизвестният автор изтъква на преден план грижата на човека да си приготви нещо за ядене, преди да отиде на полска работа.

Във «Възхвалата на селския живот» се редуват няколко светли петна, които създават общия тон на приповдигнато настроение и се изразяват в празнична сцена след гроздобера в чест на Бакх, примамливи пейзажи на природни красоти, в много слънце и изобилие, в ходене на лов из планинските дебри. В Моретум разказът е ограничен в строго определени рамки. В зрителното поле на автора е влязъл краят на една студена зимна нощ и разсъмването подир това. Симил извършва най-обикновени действия, които разкриват известни страни от неговия бит. Би могло да се каже, че всяко действие на селянина е разложено на своите съставки и показано с точното виждане на око, което знае да наблюдава. Действуващото лице е изобразено като трудов човек, на когото работата запълва цялото битие. От каквото и естество да е тя, той я извършва спокойно, без притеснение и бързане. Рисувайки така своя герой, незнайният поет сякаш е искал да каже: «Ето какъв е животът на село! Такъв съм го виждал, такъв го и представям. Ето какви хора има там.» Прочее, не е мъчно да се разбере, че всичко това е насочено срещу поетия от Вергилий курс на идеализиране селския живот[46] в духа на мероприятията, влизащи в политическата и идеологическата програма на Августовия режим, какъвто е бил например опитът да бъдат превърнати снабдените с поземлени участъци ветерани в мирни и уседнали граждани с вкус към земеделски труд.

Но и в художествено отношение Моретум може по-добре да се оцени, ако се излезе от сравнението с разгледания епизод на «Георгиките». Тогава ще изпъкне по-ясно реализмът на поета, който е създал това произведение. Въпросният реализъм не се проявява само във вярно и живо изобразяване на действителността, в предаване на подробностите, а в нещо по-значително, което засяга същността на понятието като естетическа категория. Тук е забелязана една важна тенденция в развитието на римското селско стопанство, която се изразява в разширяване на едрото земевладение и неизбежната последица на този процес — разоряването на дребните собственици, обръщането на мнозина от тях в арендатори — колони. Както е известно, това явление получава още по-остри форми в следните векове на империята, когато колоните стават до голяма степен зависими от волята на богатия притежател на земеделски участъци. Авторът на Моретум е разкрил и друг аспект на картината, именно невъзможността на хората като Симил при тогавашните политически и икономически условия в рамките на робовладелския строй да променят своя бит. Читателят на анонимната

[46] Срв. Сергеенко, Деревянский завтрак, Уч. зап. ЛГУ №63, выпуск 7, 1941, стр. 99. Авторката говори, че Моретум е интересно произведение и като опит да се даде неукрасено изобразяване на суровия селски живот: в него съзнателно са избрани черти, които свидетелствуват за оскъдица, за непрестанен труд, неувереност в утрешния ден. То звучи като своего рода протест срещу идеализацията на селския живот.

творба извлича оттам впечатлението, че селянинът и на другия ден, и подир години все така ще продължава да живее, разбира се, докато е в състояние да работи. За стариите му перспективата съвсем се помрачава.

Да се спрем и на един друг въпрос. Може ли да се доберем до някакви данни за личността на неизвестния поет. Освен всичко казано дотук, което говори против авторството на Вергилий, заслужава да се отбележат и следните моменти. Докато «Георгиките» са пропити от сантиментално и задушевно отношение на автора към земеделския труд и симпатия към неговите представители, в Моретум се долавя едно гледане от страна и някак извисоко, едно вярно, но като че ли малко нещо насмешливо изобразяване на живота на простия човек. Това още повече потвърждава схващането, че се касае за две съвсем различни лица, за различни художествени похвати. Социалната среда на неизвестния поет трябва да потърсим сред образованите кръгове на висшето римско общество. Показателен е фактът, че се води скрита полемика с Вергилий; оттук може да се извади заключение, че авторът на Моретум е стоял настрана от литературния кръг на Меценат, че е бил настроен опозиционно към приятелите и приближените на Август, един от които е бил и Вергилий. Той, в желанието си да осмее хвалебствения тон на селската поема, е постигнал художествена фиксация, която ни напомня маниера на Петроний, друг майстор на реалистичното изобразяване в римската литература от по-късно време. Защото Петроний въпреки своята позиция на аристократ присмехулник над парвенютата, над забогателите прости хора от низините, е успял да създаде много живи образи и да покаже правдоподобно няколко обществени пласта от своето съвремие.

Нека отделим внимание и на въпроса за литературния жанр, към който би следвало да се причисли Моретум. По-горе се спомена, че в Ново време това произведение е определяно като идилия. Терминът може да остане при условие, че го схващаме в античния му смисъл. В Древността така наричали стихотворения с неголям размер, които не подхождало да бъдат включени в нито един от обичайните жанрове. Ето какво казва например образованият в литературно отношение Плиний по повод названието, което дава на свои творби с различно съдържание, но написани в един и същ размер — единадесетосричен стих (hendecasyllabus): «Ти би могъл да ги наречеш епиграми, идилии, еклоги или поеми, както ги наричат мнозина, или с какъвто друг надслов би предпочел, но аз предлагам само хендекасилаби.»[47]

Произведенията на Теокрит, които едва в I в. пр. н. е. били събрани заедно и издадени като «идилии», са допринесли за оформяването на специфичното значение на термина, възникнало в новоевропейската литература за означаване на прост, тих живот във връзка с това, че такъв е преобладаващият характер на стиховете на елинистическия писател.[48]

Но ако се вземе пред вид идейната насоченост на Моретум, някак не върви определението «идилия» за едно стихотворение, в което се крият сатирични жилки.

[47] Plin. Epist. IV, 14, 9:... Sive epigrammata sive idyllia sive eclogas sive, ut multi, poëmata, seu, quod aliud vocare malueris, licebit voces, ego tantum hendecasyllabas praesto.

[48] Вж. Тронский, цит. съч., стр. 232.

Какви са изводите на нашето разглеждане:

1. Приписването на Вергилий от Средновековието насам стихотворение Моретум в никакъв случай не принадлежи на този поет, а, напротив, е насочено срещу неговата селска поема, и то специално срещу «Възхвалата на селския живот».

2. То е несъмнено оригинална творба на талантлив римски поет и разкрива италийска действителност. Независимо от редицата реалии, съдържащи се в него, тук самото действуващо лице е продукт на обществено-икономическото развитие на Рим — селянин арендатор (colonus mercede).

3. Моретум е произведение с реалистични черти. Обстоятелството, че се е появило в една епоха, когато е била на мода идеализацията на селския живот в поезията, още повече издига неговата познавателна и художествена стойност. Толкова малко се знае за свободния италийски селянин, че всяко сведение за него, макар и в поетична форма, е извънредно ценно, тъй като дава известна представа за неговия живот.[49] От друга страна, неизвестният автор е съумял да претвори своите наблюдения в образи и картини, които действуват естетически и на нас, читателите, отделени по време близо с две хилядолетия.

ПРОВЕРКА 1969 г.

[49] В ж. М. Е. Сергеенко, Сазерна и его фрагменты, ВДИ, 3 (17) 1946, М.—Л., стр. 70, която пише: «Но если мы перейдем от чисто сельскохозяйственных вопросов о том, что сеяли и что сажали, кого разводили и выкормливали, к вопросу о людях, которые этим делом занимались, к вопросу о тех отношениях, в которых они друг к другу стояли, то положение наше станет совсем затруднительным. Мы довольно хорошо осведомлены о рабах, живших и работавших в имениях крупного землевладельца, но что знаем мы о свободном италийском крестьянине? В каких отношениях стоит он к своему богатому соседу? И всюду ли по Италии эти отношения одинаковы?... Если мы не пожелаем ограничиться совершенно справедливыми, но слишком общими замечаниями о притеснении бедных людей богатыми, то окажется конкретного материала у нас угнетающе мало.»

СЪДЪРЖАНИЕ

Славянски литератури

Емил Георгиев — Основные вопросы сравнительной славянской поэтики . . 5
Ванда Смоховска-Петрова — Два образа на майки революционерки и връзката помежду им 17

Западноевропейски литератури

Любомир Огнянов — Проблеми на реализма у Шилер 37
Ганка Найденова-Стоилова — Шилер и революционните борби на народите през XIX в. 83
Димитър Статков — Стихотворенията и баладите на Фридрих Шилер на български 127
Библиография на преводите на Шилеровите стихотворения и балади на български 1853—1960 164
Емилия Стайчева — Първата Шилерова постановка у нас 173

Антична литература

Александър Ничев —Към коментара на Горгиевата «Възхвала на Елена». . 183
Руска Гандева—Едно полемично произведение срещу Вергилиевите Георгики 189

ИЗ ИСТОРИЯТА НА СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА

*

Ред. на издателството *Л. Цанева*
Техн. редактор *Ил. Протич*
Худ. редактор *М. Кънева*
Коректор *М. Милова*

*

Дадена за набор на 21. VII. 1962 г.
Подписана за печат на 5. I. 1963 г.
Формат 71/100/16 Тираж 1,100

ЛГ III-8-1962

Печатни коли 13,25 Издателски коли 15,77
Кн. тяло 1,81 лв. Подвързия 0,18 лв. Обложка 0,13 лв.
Цена 2,12 лв.

*

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН
София, кв „Гео Милев", ул. 36-а
Поръчка № 938

Цена 2,12 лв.