

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ПРОВЕРКА

16-04-2023

ГОДИНА XXVI. КН. 4. 1982

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЧИТАЛНЯ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от рождението на Боян Пенев

Елка Константинова — Безсмъртното дело на Боян Пенев	3
Панко Анчев — Боян Пенев	9
Христина Балабанова — Боян Пенев и българското компаративно мислене	18
Иван Радев — Боян Пенев и Йован Скерлич	27

* * *

Цветан Тодоров — Три възгледа за поетическия език	47
Рая Кунчева — Хорей и народни размери	59
Бисерка Рачева — Насоки в рецепцията на немската литература у нас в началото на века	77
Надежда Андреева — В памет на Пеньо Русев	93
Пеньо Русев — Станислав Шибишевски на българска сцена	95

Проблеми на художествения превод

Жана Николова-Гълъбова — „Фауст“ на Гьоте в превода на Кръстьо Станишев	102
---	-----

Научни съобщения

Магдалена Шишкова — Из ръкописното наследство на Никола Вапцаров (Карираното тефтерче)	122
Христо Йорданов — Фрагментите на Спас Кралевски	142

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Холандия, Франция, Италия и Куба	152
--	-----

Георги Гетов — „Българистика и българисти“, сборник	159
Величко Тодоров — „Dějiny bulgaristiky na univerzitě Karlovy v Praze. Práce z dějin slavistiky VIII“	
Веселин Вапорджиев — „Roman im Gespräch. Beiträge aus sechs sozialistischen Ländern“	161
	163

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня рождения Бояна Пенева

Елка Константинова — Бессмертное дело Бояна Пенева	3
Панко Анчев — Боян Пенев	9
Христина Балабанова — Боян Пенев и болгарское компаративное мышление	18
Иван Радев — Боян Пенев и Йован Скерлич	27

* * *

Цветан Тодоров — Три взгляда на поэтический язык	47
Рая Кунчева — Хорей и народные размеры	59
Бисерка Рачева — Направления в рецепции немецкой литературы в нашей стране в начале века	77
Надежда Андреева — На память Пеню Русева	93
Пеню Русев — Станислав Пшибишевский на болгарской сцене	95

Проблемы художественного перевода

Жана Николова-Гълъбова — „Фауст“ Гьоте в переводе Крыстья Станишева	102
---	-----

Научные сообщения

Магдалена Шишкова — Из рукописного наследия Николы Вапцарова (Блокнот в клеточку)	122
Христо Йорданов — Фрагменты Спаса Краlevского	142

Из зарубежной печати

Литературные журналы Голландии, Франции, Италии и Кубы	152
--	-----

Обзор

Георгий Гетов — „Българистика и българисти“, сборник	159
Величко Тодоров — „Dějiny bulgaristiky na univerzitě Karlovy v Praze. Práce z dějin slavistiky VIII“	161
Веселин Вапорджиев — „Roman im Gespräch. Beiträge aus sechs sozialistischen Ländern“	163

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор	
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главный редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главный редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ	

БЕЗСМЪРТНОТО ДЕЛО НА БОЯН ПЕНЕВ

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

С течение на времето неговите заслуги в литературознанието и литературната критика изглеждат все по-безспорни, все по-значителни, въпреки че съвременната ни литературноисторическа и критическа мисъл се разви и отиде много по-напред през този половин век, който ни дели от трагичната му смърт.

Независимо от грешките в методологията на Боян Пенев, независимо от пораженията му в някои анализи и оценки на литературните явления приносът му в родната ни литературна наука е огромен. Той създаде нов етап в творческото мислене, издигна на европейско ниво българската изследователска мисъл. Без неговото крупно дело не можем да си представим по-нататъшното развитие и днешното високо равнище на националната ни литературна история и критика.

Монографичните му изследвания върху българските писатели, студиите и статиите му за полския романтизъм и за съвременната българска интелигенция и литература, печатани в сп. „Мисъл“, в Списание на БАН, в Годишника на Софийския университет, в сп. „Демократически преглед“, в сп. „Златорог“ и т. н., забележителната му книга за Бетховен, съкратената му история на българската литература и най-вече незавършената му четири томна история на новата българска литература го налагат като модерен учен от световна величина и като критик от нов тип. Те са ценен влог в българското литературознание, солидна основа за бъдещото му развитие, мощен импулс за разширяване кръгозорите и стремежите на творческата ни интелигенция.

От 20-те години до днес всички наши литературоведи се учат от Боян Пенев — от научните му завоевания и от грешките му. Най-силно ни респектира и възхищава мъжествената му творческа воля за всеотдаен труд и културно строителство, безкомпромисната му позиция в литературния живот, смайващата му ерудиция, вискателността и самокритичността му. За нас днес е най-важна борбата, която той води за задълбочаване и облагородяване на българската духовност.

„Желал бих нашите потомци да си спомнят не за довършените ни и незавършени дела — изповядва Боян Пенев, — а за волята, вложена в тях. Ще имат ли право да ни съдят някога онези, които не са имали нашата воля, които не са ни превъзможали с волята си? Аз не бих желал техния съд. Зад историята има нещо, за което не е достатъчен един обикновен поглед. Това е животът ни и който не го съзре, няма право да ни съди.“

Не бива да забравяме тази съкровена изповед от дневника на големия учен, когато даваме оценка на крупното му научно и критическо дело. Не бива да забравяме изключителната творческа воля на забележителния творец, който не само сериозно и задълбочено е изследвал и оценявал българската и славянските литератури, не само е възпитавал студенти и учители, изграждал търпеливо и упорито бъдещи литературни работници, не само непрестанно е увеличавал

Тази открита честност на незаменимия учен и на големия човек е най-рядка ценност в литературния ни живот, където всеки се поддава на изкушението да похвали приятеля си и да наругае противника си, където мнозина се ръководят от конюнктурата и правят компромиси със съвестта си. . . В толкова трудното и опасно поприще на литературната критика неговата неподкупност и прямота са едно от изключенията. Той е чист като кристал, свободен и горд като олимпиец. В критическата си дейност проявява естетизъм, не крие привързаностите и пристрастията си, произнася сурови, дори безапелационни присъди (статията му „За литературния плут“ срещу Людмил Стоянов в сп. „Златорог“, 1922 г., кн. II, с. 103—149), греша в оценките си за някои литературни явления (отношението му към Иван Вазов и Алеко Константинов), не е в състояние да разбере дори такава явление като Николай Лилиев, въпреки че той е може би най-близкият му приятел. . . , но и когато утвърждава, и когато отрича, Боян Пенев е винаги дълбоко убеден, винаги пише под диктовката на чистата си съвест и неподкупния си дух. „В минути на вдъхновение той постига силата на пророк и с пророческа яснота тръби нови истини“³, благодарение на честността и убедеността си в това, което пише. Вдъхновеният му ум черпи сили не само от натрупаните огромни познания върху литературното развитие, не само от предаността към българската култура и литература, но и от неограничаваната с нищо волност на духа и откровеност на душата.

В писмата му до Лилиев прозира отчуждеността му от лицемерието на литературните среди и отвращението му от обществения живот на буржоазна България, както и душевният му аристократизъм, който го принуждава да живее в изолация и самота. „През целия му живот, както в живота на Словацки, когото той така възторжено обичаше, меланхолията и самотността бяха постоянни спътници. Напразно той се мъчеше да разкъса пръстена, да излезе от своето уединение и да се слее с нас: неговият душевен аристократизъм го обричаше на вечна самота.“⁴ Но силният характер на Боян Пенев успява да превърне избухванията на страстите и резигнацията си в гравидна интелектуална енергия.

„Нешастието е — пише Боян Пенев до Лилиев, — че съм се родил в България и че не мога и не искам! да побеждавам винаги възмущението си. Най-сетне аз бих могъл да стоя настрана, да се правя, че не обръщам внимание на нищо, че всичко наоколо ми е безразлично — това е най-лесното. В същност повечето от нашите хора в нищо не се намесват активно, предпочитат да бъдат зрители и да си дават вид, че на всичко гледат отвисоко. Най-много може само да се шепне, че това не заслужава внимание, че онова трябва да се премълчи, че е унизително да се пише за едни-кого си. Омръзна ми да гледам малодушие и безхарактерност наоколо. Аз не мисля, че искреното възмущение от нашата действителност може да ни унижи. Опасното е, когато престанем да чувстваваме онова зло, което трови целия ни духовен живот — или пък когато го виждаме и го търпим и се примиряваме с него.“⁵

Личната творческа драма на Боян Пенев е в същност драмата на създаването и развитието на българската критика в ония тежки и унизителни условия, в които е трябвало да просъществува нашата творческа интелигенция в миналото. Но личности като Боян Пенев с изключителната си творческа воля са преодолявали дори непреодолимото. „Гневът и възмущението — пише той в едно от писмата си до Лилиев — са ме накарали да скъсам връзките си почти с всички — и с тия, които са ми били някога много близки — аз вярвам, че съм чужд за тая среда, че едва ли има нещо общо между мен и нея. Не ме разбират дори тия, които се считат мои добри приятели. Познавам много добре не само собствените си сла-

⁴ Н. Лилиев. На гроба на Боян Пенев. — В: Съчинения. Т. III. 1964, С., с. 41.

⁵ Писмото е писано в София на 23 януари 1922 г.

бости, но и техните, знам какво върша и защо го върша и какви ще бъдат резултатите от всяка моя постъпка. Никой не би могъл да бъде към мене тъй жесток, както съм жесток аз сам към себе си. И ако много от силите си не съм посветил на ония хубави и далечни цели, от които никога не съм се отричал, за това не е виновен моя темперамент. Старал съм се да вложа нещо хубаво и благородно в основата на всичко, което върша. Аз си имам свой свят и никоя зла сила не е в състояние да ме откъсне от него. Нито себе си забравям, нито обетите, които съм дал пред себе си. Не пиша против тоя или онзи, за да дам някакво значение на неговата нищожна личност и в същото време да унижа себе си. Интересува ме не тая личност, а злото, което тя възбужда, интересува ме със своята типичност, общост — не на нея самата се спирам, а на симптоматичното в нейните прояви. Ако аз не се привързвам към ценните личности, които срещам понякога, няма ще ме принизят до себе си нищожествата?..“

Със съзнанието, че осъществява една велика апостолска мисия в културния живот на родината си, Боян Пенев още от началото на века се заема с най-съществените проблеми на българската литература и извършва истински духовен подвиг, написвайки първата по рода си, най-обемна и изчерпателна история на възрожденската ни литература. Това са неговите блестящи университетски лекции, издадени в четири тома след смъртта му от неговия ученик Борис Йоцов. Тази история на новата българска литература, макар и незавършена поради ранната смърт на автора, и днес има изключителна стойност; в нея Боян Пенев разгръща оригиналните си възгледи върху развитието на българската литература. Тази „истинска научна епопея върху развоја на нашата литература“ — по думите на Тончо Жечев — написана в духа на културноисторическата школа, е единствен по рода си опит да се обхване цялостно националното ни духовно развитие от Паисий Хилендарски насам, да се осветли и оцени делото на всички наши възрожденски писатели, без да се пропусне нито една проява на жива просветителска мисъл, нито едно творческо усилие. Широтата и дълбочината на изследователския поглед тук се съчетават с проникновено разбиране и емоционално съпреживяване на големите идеи, които движат националния ни живот.

Боян Пенев се стреми да разглежда всестранно литературния процес откъм идеологическата, социологическата, психологическата, нравствената и естетическата страна, а при анализа на отделните произведения — да изчерпва проблемите на традициите и новаторството, на поетиката и структурата; еднакво внимание отделя на темите, подхода, стила на писателите, както и на биографиите им и на обществената среда, която ги формира. Въпреки очевидния еkleктизъм в методологията му изследователските му трудове са предельно изчерпателни, солидни, концепционални, с необикновено богата фактология.

Още с появата си на литературното поприще в началото на нашия век този достоен ученик на проф. Иван Шишманов и верен последовател на културната традиция на Пенчо Славейков се налага с всестранный си подход към литературните явления, с възискателността си и с високите си критерии за идейност и художественост. Особено ценни черти в неговите литературноисторически студии са: разбирането на литературознанието като неизменна част от самоопознавателния процес на нацията, чувството за приемственост и традиция, разработването на културно-философски принципи, разглеждането на литературния процес в неговата непрекъсваемост и в диалектичката му връзка с обществения живот. Детайлните му литературоведчески анализи, изчерпателните му, вдъхновено написани характеристики на Паисий Хилендарски, П. Р. Славейков, Иван Богоров, Любен Каравелов и Христо Ботев остават завинаги в нашата литературноисторическа наука като образци на истинска научна осведоменост и добросъвестна творческа преоценка. В неговите лекции върху новата българска литература

няма и помен от компилация, всичко в тях е неповторимо, живо, темпераментно защитено и осмислено с идеите на националните борби и възжелания; отзвук е от един силен и тревожен творчески дух.

Дори когато през 20-те години робува на превзети чужди тези и грешки в оценките и тълкуването на съвременния си литературен процес, Боян Пенев пак е ярък, интересен, артистичен, провокиращ възражения и размисли. Мисълта му е оригинална и силна дори когато върви в напълно погрешна посока. Тъй като всичко у него е мащабно, и грешките му са невероятни, почти абсурдни от наше днешно гледище. Само с пълно заслепление от естетиката на символизма можем да си обясним пренебрежителното му отношение към прозата на Елин Пелин и стиховете на Христо Смирненски, към най-мъдрата българска книга „Записки по българските въстания“...

Особено поучителни са неговите грешки, защото се дължат на „страшната за нашето време позиция на естет“ (по думите на Антон Страшимиров), на предпоставени тези, които не отговарят на съответния литературен материал (статииите му от 20-те години в сп. „Златорог“: Основни чърти на днешната ни литература, 1921, кн. 4—5 и Превъплъщенията на Бай Ганя, 1923, кн. 1, на откъсването му от сложната динамика на съвременния литературен живот.

В презрението си към нездравите прояви на литературните среди Боян Пенев стига до крайност — напълно се изолира от непосредствената, живата творческа атмосфера на двадесетилетието. Съзнателното бягство от живота му пречи да разбере новите процеси в поезията и прозата ни след войните и особено след Септемврийското въстание от 1923 г. Вглъбяването му в духа на полската литература и особено на полския романтизъм и мистицизъм също го отдалечава от националните художествени проблеми на времето. „Боян Пенев се поддаде на модните литературни тенденции, особено силни тогава в полската литература, която той обичаше и познаваше, отстъпи от собственото си гледище за самобитния характер на нашата литература, развито със замаха и широта при разглеждане на нейния исторически развой.“⁶

Писмата, които Боян Пенев пише през есента на 1923 г. от Краков и Варшава до Николай Лилиев, свидетелствуват, че дълбоко е потънал в полските проблеми и болезнено засилва резигнацията си от българския живот: „... Работя, когато мога — но нямам никакво желание да печатам, — дори и след твоите комплименти. Бетховен лежи погребан в чекмеджето ми. Така съм съвсем спокоен. Не бих бил така спокоен, ако знаех, че някой друг чете тая книга. С нашия читател и писател струва ми се никога не съм имал нищо общо. Тъй отблизо го виждам, че нямам никакво желане да бъда интимен с него. И когато го видя да чете моя статия — а особено да се възхищава от нея, — ще ми се да дръпна книгата от ръцете му и да запратя и нея и него по дяволите. . .“ Или в друго писмо от Краков: „Какво ще кажеш, Николай, да дойда ли и в Германия? Не искам. Много българи има там. А ти, мой бедни, как се разправяш с тая българска среда? И ти уж си отишъл на чужбина! А то — събрали са се там всички литературни гниди и клюкарни. . .“ По това време в Мюнхен е събрана цяла колония от български интелектуалци, като Константин Щъркелов, Дечко Узунов, Райко Алексиев, Чавдар Мутафов, Фани Попова-Мутафова, Иван Пенков, Елисавета Багряна, Георги Райчев, Светослав Минков, Владимир Полянов, проф. Милетич със семейството си и др. Гордата поза на избраник сред „литературните гниди“ пречи на Боян Пенев да се ориентира правилно в своето сложно съвремие.

Но въпреки всичко литературнокритическите му статии и днес имат над нас силно въздействие — то се дължи на страстната му убеденост, на фанатичната му

⁶ Тончо Жечев. Боян Пенев. Предговор към книгата „Изкуството е наша памет“, Избрани статии на Боян Пенев, Варна, 1978, с. 15.

упоритост. Той не може да пише никога безстрастно и равнодушно. Неукротимата му енергия и борческата му воля избухват с най-голяма сила именно в критическите му студии и статии, където неговото творческо въображение, неговият свят на идеи и преживявания е не по-малко богат и привлекателен, отколкото светът на писателите, за които пише. Зашто самият той е истински творец, а не хладен и разсъдъчен научен работник, потънал в сенките на миналото и в праха на архивите. Всичко, до което се докосне, добива живот и одухотвореност, превръща се в аргумент на концепционалното му виждане.

И като литературен критик, и като литературен историк той разкрива ценностите на собствения си творчески дух. Тълкувайки литературните явления от миналото и от съвременността, трогва и въодушевява, защото живее с идеалите за бъдещото културно развитие на народа си, с вяра, че нашата художествена култура ще става все по-мощен фактор в духовното развитие на Европа.

Най-ценни у Боян Пенев са нравствеността и възвишената устременост на мисълта и чувството, усилията му да издигне естетическите критерии и равнището на българския културен живот. В тази насока е мобилизирал и таланта си, и познанията си, и вдъхновения си труд. Импулсира го съзнанието за величието на апостолската му мисия, за високата отговорност, която е поел пред националната ни култура.

Усилията и делото му са безсмъртни.

БОЯН ПЕНЕВ

ПАНКО АНЧЕВ

Този човек би могъл да бъде герой на един увлекателен роман. И животът, и творчеството му са изпълнени с противоречия, с драматични преживявания, са-монаблюдения, търсения, страстни пориви и силни чувства. Той би могъл да бъде поет, писател, музикант, актьор. А беше критик. Може би първият български критик, който така органично, всеотдайно и в същото време задълбочено, научно и проникновено изживяваше литературните факти, анализираше творенията не за да ги разчленява и умъртвява, а за да открива вътрешните им връзки, да улавя магията им. За него изкуството беше не професия (макар че беше най-големият професионалист — в красивия смисъл на думата — в българската критика), а призвание, начин за осъществяване, възможност за изповед. Така той даде нова представа за критиката като изкуство и творчество. След него критериите, с които измерваме делата на критиците, са по-високи и по-строги.

Съвременниците му разказват за него като за чаровен и духовит човек. Притежавал е някакво обаяние, излъчвал е някаква необяснима притегателна сила, пленяваща околните. Обичал е живота и се е радвал на насладите му. И е умрял рано — твърде рано за един критик-учен. Ученият се осъществява по-бавно. Усвояването на знанията, изучаването на инструментариума в занаята изискват време. Боян Пенев нямаше това време. Той завърши своя жизнен път точно тогава, когато започваше голямото му пътуване в литературата. И все пак той не остана неосъществен. Напротив, като критик и историк на българската литература, като творец той се осъществи напълно.

И още нещо, което бързам да кажа още в началото: Боян Пенев се размина с почти всички съвременни нему писатели. Оценките му бяха в повечето случаи неверни, но въпреки всичко той е голям критик. Критик, който чертае насоките и определя критериите на българската критика. Тук като че ли съществува парадокс. Защото как е възможно литератор с толкова много „грешки“ да бъде определян като ярко явление? Но Боян Пенев притежаваше такава огромна дарба, способен бе на такова безпримерно служене на литературата, културата му бе неимоверна, а работоспособността — уникална. Словото му излъчва магия, идеите му респектират. И парадокс в същност няма.

Боян Пенев твърде млад определя принципите си, които ще следва като човек и творец. На 24 години той записва в дневника си: „Ти искаш да проучиш един писател. Първото условие е да проникнеш в неговата индивидуалност, да се сродиш вътрешно с него, да се вживееш в неговата душа, да го почувствуваш като личност. Той е създал веднъж творенията си — ти трябва да ги създадеш още веднъж след него. Той е умрял отдавна — ти трябва да го възкресиш в себе си и да почувствуваш неговото безсмъртие. И само ако се сродиш с неговия вътрешен мир, ако намериш основната същност на неговото творчество — не само

еднообразието или разнообразието на съдържанието, но и особеностите на формата, и най-важното: връзката между израз и съдържание.¹ Както се казва, младият критик осъзнава необходимостта от „комплексен подход“ при анализа на художествените явления. Но това не е просто прозрение за същността на научното дирене — това е жажда за пълно сродяване и сливане с творенията, за всеотдайност при общуването с художествените ценности. Т. е. тук няма просто прилагане на научни принципи, прочетени в ръководство, а съзнание за мисията на критика-творец. Осем години по-късно той ще запише същото, но с по-други думи: „Един даровит литературен критик, тълкувател на художествени творения, в същност е тълкувател на самия себе си. Неговата критика е изповед. Никой не може да му наложи да бъде бездушен и безпристрастен. Но той е длъжен да бъде искрен. Безпристрастността му трябва да се замени с искреност“² (разр. на автора). Този принцип важи не само за „оперативния“ (както бихме го нарекли днес) литературен критик, а и за литературоведа и литературния историк. Изхождайки от него, Боян Пенев разкрива света на българската литература от първите възрожденци до писателите на 20-те години на XX в. Разбира се, когато изучаваш една литература в нейния исторически развой, не е достатъчно да изричаш изповеди. Те не са сериозни и убедителни аргументи и не водят до съществени резултати. Най-важното е да си стигнал до идея за литературата и за литературния развой. Т. е. да схващаш изкуството на словото във връзката му с обществените явления и в същото време в неговата самостоятелност. „Главната цел на литературното изследване — пише Боян Пенев в „Посоки и цели при проучване на новата литература“ — е да проучи литературните явления в тяхното възникване и развитие, да установи тяхната зависимост от множеството външни и индивидуални условия.“³ Боян Пенев търси в новата българска литература сложността от идеи, проблеми и личности, които са отражение на обществените течения и отговарят на обществените условия. Това впрочем са неща, които лесно могат да бъдат формулирани от един школуван литератор. Към тях са се придържали и предходниците на Боян Пенев: Иван Шишманов, Б. Цонев, Ал. Теодоров-Балан, д-р Кръстев. Ала пръв Боян Пенев успя да види в огромното множество от произведения, имена, факти, събития и пр. цялостна система, в която да се открият живите явления. Нищо не съществува само за себе си, изолирано от общия ход, от идеите на времето. Боян Пенев знае, че писателят е чувствителна мембрана, която отразява движенията в историята и ги пресътворява по своеобразен начин. Днес за нас е лесно да бъдем диалектици, но за критик като Пенев това е вече въпрос за вярно намиране на пътя, свидетелство за усет и способност да се ориентира. Проучванията му върху възрожденската литература са пример и за огромна работоспособност. При тогавашното състояние на библиографското и библиотечното дело, при равнището изобщо на литературната наука, когато голяма част от творбите са били или непубликувани, или слабо (а някои изобщо не са били) проучени, делото на Боян Пенев е истински подвиг.

В позицията и подхода на Боян Пенев към възрожденската литература, а и върху литературата изобщо личат две особености. От една страна, всичко в трудовете на Пенев се основава на солидни конкретни проучвания. Малко са догадките, твърденията чрез налучване и пр. Той всичко е проучил старателно, прочел го е, видял го е. В цялото това море критикът-историк е вложил сърце и дарба и е извлякъл всичко ценно. Познаването на фактите предпазва изследователя от прибрзани решения. Нещо повече, Боян Пенев пристъпва към фактите със съзнанието за тяхната уникалност. Към всяко явление според него трябва да се прилага определен подход, т. е. да не се подвежда всичко под един знаменател, да

¹ Боян Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973, с. 27.

² Дневник. Спомени, с. 112.

³ Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1976, с. 22.

не се анализира литературата от позицията на предпоставената идея. На едно място Б. Пенев пише: „... всяка литературна епоха, дори всеки отделен писател изисква особена метода на изследване — тая метода се определя от специалния характер, от особеното съдържание на отделните литературни явления.“⁴ Така според него ще се избегне унифицирането, свеждането всичко до едни и същи измерения. И наистина по един начин Боян Пенев подхожда към автори като Йосиф Брадати, Паисий Хилендарски, Йеросхимонах Спиридон, по друг към Любен Каравелов, Петко Славейков и Христо Ботев. И не само защото за едните или за другите има повече биографичен материал или творчеството им е по-богато. Отделните автори представляват различни периоди от развитието на българската литература: те са носители на разнообразни идеи и схващания за обществените процеси. Тяхното място в историята е различно. Боян Пенев много деликатно формулира едно или друго съждение за тях. И всичко това с вдъхновение и любов. Търсенето и откриването на специфичното, на онова, което е новото у разглеждания автор, е проява на висока дарба и на висока литературоведска култура. От друга страна обаче, Боян Пенев има свои представи за литературата изобщо. Неговите схващания за художественост са формирани на основата на дадени литературни образци и философски учения и те му пречат да види художествените качества на повечето възрожденски автори — да не говорим, че Боян Пенев изцяло отрича художествеността на старата българска литература. Това би могло да се нарече „естетски подход“. Ала названието няма да изчерпи смисъла. Литературната подготовка дава на Пенев погледа и критериите, с които отсъжда. Той се стреми да извлече и покаже ценното от художествена гледна точка, да разкрие духовното богатство на българина. Живото му чувство за словото, усетът за красивото го тласкат към оценки, които невинаги са верни. Или по-точно: Боян Пенев невинаги се съобразява в конкретната си дейност с критериите на времето, в което са били създадени творбите, и със задачата, която те са имали да решават на дадения етап. Тази „методологическа грешка“, която ще се прояви по-особено в работата му върху съвременната литература, се дължи според мене на епохата на Боян Пенев. Сам представител на новия тип интелигенция, той няма търпението да види българската нация на по-високо културно равнище и с всички средства тласка литературата ни към „европейското равнище“. Това „европейско равнище“ той търси и във Възраждането ни и съвсем естествено не го намира. Наивно ли е това? Разбира се, но ние не можем да не държим сметка, че новите обществени условия след Освобождението налагат мерките, с които се мери, да бъдат по-строги и по-големи, необходимо е било да се прехвърля мост към големия свят и да се пренесе от този свят цялата култура. Историкът на литературата в случая е и културен политик. Политиката му е продиктувана от изискването да се покаже какво притежаваме, но и да се наблегне на факта, че то е малко, че не е особено ценно, че е достатъчно само като основа за бъдното развитие.

Впрочем Боян Пенев е така краен само когато се спира на отделни автори или книги. В неговия панорамен поглед се фиксират и редица положителни моменти в културното строителство в България по време на османското робство. Държи се сметка за особеностите на културния живот, на просветното дело, на църковното устройство и на борбите за църковна свобода като част от цялостния културен процес. В онази мрачна епоха други форми за културно и литературно съществуване е нямало и Боян Пенев отлично разбира и посочва това.

Литературната история според Боян Пенев е система от взаимосвързани и взаимообусловени явления. Всяко от тях има своите корени в традициите на самата литература и в обществените процеси. Сериозни стимулатори на култур-

⁴ История. Т. I, с. 87.

ните явления са и външните влияния. За българската политическа и литературна история от решаващо значение са такива събития като руско-турските войни и политиката на Русия спрямо християнското население на Балканите, политиката на Австрия и Германия, ролята на католическата пропаганда, гръцкото влияние, развитието на занаятите и търговията, политическите борби в Италия, Гърция и Сърбия и пр. Боян Пенев разглежда тази система в нейните плодотворни елементи, т. е. онези, които създават натрупванията, преминаващи в качествени изменения. Така ред фактори подготвят появата на Паисиевата история и чрез нея слагат началото на Българското възраждане. След Паисий книжовниците и просветните дейци обогатяват културата с различни по тематика и жанр произведения, за да може през втората половина на XIX в. да бляснат с пълна сила такива ярки имена като Георги Раковски, Петко Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев. Към това трябва да се добави и непрестанното усъвършенствуване на самия духовен живот у нас. Обществено-политическите условия и развитието на социалните системи сред българското население, както и всеобщото развитие на стопанския живот довеждат до нова степен на културни взаимоотношения. Навлизат печатните книги, появяват се първите вестници, идеята за политическа и национална независимост все повече зрее и очаква своя решителен час. Боян Пенев удивително последователно и научно обосновано е показал диалектиката на процесите.

Струва ми се, че един от най-интересните и най-пълнокръвни раздели в историята на Боян Пенев е разделът, посветен на проблема „Просветители и революционери“. Бих казал дори, че Боян Пенев е засегнал една деликатна и болезнена тема, чието решаване се определя и от идейно-политическите схващания, и от позицията на изследователя. В случая той се е помъчил да разгледа проблема обективно, в зависимост от всичко положително и отрицателно, което двете основни течения в българската националноосвободителна борба са притежавали. Б. Пенев ги разглежда и двете като два полюса на едно цяло. И просветителите, и революционерите са тласнали напред националното самосъзнание на българина и са изиграли решителна роля в нашата история: „Ако поставим тия две течения във връзка с историческите моменти, които ги определят и слагат отпечатък върху тях, ще трябва да кажем, че просветителите изразяват една епоха, която се характеризира със стремеж към вътрешно национално самовгълбяване и себепознаване, а революционерите се явяват като изразители на по-късно време, означено с буден подем към гражданска и политическа свобода. А поставим ли двете разглеждани течения във връзка с особеностите на националната психика, във връзка с историческите условия, при които се мени и развива тази психика, можем да отбележим, че революционерите са мерило за силата и решителността на националния дух, а просветителите, които изразяват идеала на народното самосъзнание, са мерило за дълбините на този дух.“⁶ Струва ми се, че никой преди и след Боян Пенев не е подхождал така при изучаването и оценката на значението на тези две течения. Вярно е, че в определен момент те влизат в остро противоречие, но когато настъпва необходимостта от решителни действия, и просветителите, и революционерите застават под знамето на революцията. Основният патос на Б. Пенев не е в изтъкване силата на едните и слабостта на другите. Защото и просветителите, и революционерите отразяват различни етапи на националната революция и на развитието на националното съзнание. Той отива по-далеч, като търси корените на теченията, на тяхната обусловеност както от конкретния исторически момент, така и от особеностите на националната психика в нейното непрестанно развитие. Така просветителите ще изчерпят своите възможности след успеха на черковната борба, за да отстъпят мястото си на революционерите.

⁶ История. Т. III, с. 146—147.

Цариград ще престане да бъде център на българския духовен и политически живот. Такъв център ще бъде вече Букурещ. Но изследователят не спира дотук. В по-сетнешните събития просветителите ще пречат в известна степен на революционерите. И това ще бъде стълкновение, от чийто изход е зависела съдбата на България. Боян Пенев ще се помъчи да види и тук същностните причини, ще обясни психологическата основа на конфликта, неговата социална обосновка. Ясно е, че историческият процес има своите закономерности, своите вътрешни противоречия и борби. Боян Пенев вижда и решава проблема в неговата диалектическа цялост и многостранност. Целта му обаче не е само да го реши научно, а и да види поуците, аргументите за нашето познание на народа.

Важен дял от историческите проучвания на Боян Пенев представляват сравнителните му изследвания. Схванал историята на нацията и на литературата като диалектически сложен процес, в който са заложени законите на саморазвитието, той разбира и обяснява връзките и сходствата на нашата литература и литературите на другите народи. „Всяка национална литература, както и самата националност, — пише Боян Пенев в „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ — се образува и самоопределя в пътя на обмяната, взаимодействието и подражанието; чрез тях само може да се реализира стремежът към националното, самобитно творчество.“⁶ И още: „Стройността на литературата не се характеризира от самия факт на заемането, а от качественото съдържание на онова, което заема, от творческия апарат, който възприема и своеобразно преработва възприетото, най-сетне — от интересите на оновова, който възприема.“⁷ Ясни са основните методологически принципи, от които Б. Пенев изхожда в научните си дирения. Той разграничава подражателството от творческото усвояване на чуждия опит. В епохите на бурно социално-политическо развитие, когато духовната култура е основното оръжие за национално самосъзнание, от особена важност е тази култура какво сродно и ценно ще вземе от чуждия опит. Боян Пенев се спира на цял комплекс от фактори и причини, обуславящи интереса на българската литература към съседните народи и някои западноевропейски литератури. Най-силно е било естествено руското влияние, породено от единните етнически корени. В едни периоди преобладава едно влияние, в други — друго. Това се дължи и на непрестанното развитие на българската литература, която постепенно достига определена степен на зрелост, която ѝ дава основание да отмести погледа си към също така зряла и полезна култура. Б. Пенев си служи с конкретни анализи, позовава се на конкретни факти. Мисля обаче, че възлов момент в неговите сравнителни литературоведски и социологически изследвания е статията му „Нашата интелигенция“. Твърдя това, защото у нас почти няма други подобни изследвания на същността, социалния състав и духовните стремления на тази социална прослойка. Ние изучаваме изкуството и културата някак изолирано от кръга хора, които ги създават. Статията на Боян Пенев не е само момент на фотография на българската интелигенция, а дълбок анализ, опит за очертаване образа чрез трайните черти и белези. В годините, когато националният идеал е претърпял крушение, Боян Пенев поставя остро въпроса за българската интелигенция. Интелигенцията боледува, когато боледува обществото. И, обратно, когато интелигенцията е в подем, когато е способна да ражда и да осмисля нови идеи, значи обществото е в период на разцвет. Боян Пенев е настроен скептично в оценките си за българската интелигенция, макар след Освобождението като цяло обществото да се е намирало в състояние на икономическо и политическо оживление. Ученият добре разбира, макар и да не проявява склонност към снизхождение, че точно в такъв период интелигенцията не може да бъде компактна маса с

⁶ История. Т. I, с. 30.

⁷ Пак там, с. 31.

еднакви интереси и цели, с еднаква подготовка и духовна сила. И той търси причините в младостта на държавата, в неустановеността на нейните културни институции, в разнородността на социалния ѝ състав, в различните влияния и школувания, през които са минавали или минават още дейците на културния фронт. С проникновение, в което не липсва ирония, са описани трите типа интелегенция. Се каже, че Боян Пенев доста точно е определил психологическите им характеристики, без, разбира се, да се задълбочава в конкретните приноси или вреди. Той обаче не противопоставя различните влияния, а иска да разбере по какъв начин те могат да се съчетаят и да се роди единната българска интелегенция. Бедата е, че тези влияния са често механични, хаотични, а не са системни, не са плод на отлично познаване на съответната култура. Това много дразни и възмущава Боян Пенев. В това той вижда причините за слабостта и незрелостта на нашата култура. И заключава: „Нашата цел е: една синтеза върху основите на българската душа — едно критично и по-дълбоко вникване в цялостния характер на чуждите култури и усвояване само на онова, което наистина би имало значение за нас и би отговаряло на една действителна потребност.“⁸ В общи линии целта, поставена от Боян Пенев като цел на цялата интелегенция при всичката си пресиленост и механичност, е благородна и оправдана. Защото не е възможно да се изгражда духовна култура единствено на основата на домашните образци. Съизмеримостта с чуждото и способността да отбираш от него е сигурен път към върховете. Ако приемем, буквално твърдението, че ние трябва да усвояваме само онова, „което наистина би имало значение за нас и би отговаряло на една действителна потребност“ ще се изправим пред една трудност: да се прецени кое е необходимо и кое излишно или вредно, защото културните влияния не могат да се насочват и пресияват механично. Всяка култура има вродената способност да изхвърля органически чуждото тяло и същевременно да се насочва към всичко, което тя чувства като близко. Като всеки максималист и Боян Пенев бърза да види завършения резултат. Затова е и гневът му към българския писател, който не умее да се задълбочава, да проучва, а с лека ръка приема онова, което случайно е прочел или видял. Да оставим настрана, че от практическа гледна точка, т. е. като конкретна санкция от страна на обществото, този гняв и тази цел са неприложими и безплодни. Но те вече са мярка за едно равнище на част от българските писатели и критици. И колкото и утопични и наивни да са желанията им, в тях има високо благородство и висша страст. Очевидно е, че синтезът между трите основни влияния ще се получи от само себе си, но Б. Пенев бърза да подготви интелегенцията за трудностите и препятствията, които има да преодолява вътре в себе си, за да осъществи стремежите си.

Защо след като единствен от съвременните му литературни изследователи създаде стройна история на българската литература, Боян Пенев се размина с повечето съвременни му писатели? Защо оценките му за тогавашната литература са пресиленни, невянаги точни и с разбиране? Защо в крайна сметка Боян Пенев си остана един самотник в литературната действителност на онова време? Вкус ли нямаше, чувствителност ли му липсваше? Ето че стигнахме до коварните въпроси, на които сме длъжни да дадем отговор.

Очевидно е, че по нагласа и устройство Боян Пенев не бе критик, който откликва пълноценно на всяко събитие, на всяка книга и явление. Той е човек на научното дирене, на идеята, на процеса. В този смисъл е интересно впечатлението, което му е направил от първите им срещи Владимир Василев — типичен оценъчен критик: „Неговите статии ми харесват (само като естетически синтез; иначе те нямат никаква психологическа цена; изводите в тях са ясни, смело про-

⁸ Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 135.

карани, но анализът е слаб, предвзет и обикновено противоречи на действителното.⁹ Б. Пенев е критик на анализа, не на „естетическия синтез“, т. е. на оценката. Той търси доколко в едно произведение, в един автор има прокарана някаква трайна идея за света. Не изображението, не бита иска да види той в литературата, а истината за човешката душа. И това не е просто човешката душа, а „световната душа“, онази монада, в която кипят страсти. Поетът пък трябва да бъде пророк и вожд на народа си. Недоволен от българския поет, Боян Пенев възвеличава полския: „Полският поет съзнава ясно своето призвание и в творчеството си излиза от едно определено отношение към поезията изобщо. За него поезията не е цел сама за себе си: тя е предназначена за висшите задачи на националния и общочовешкия живот. Поетът е избранник между милиони, твори и страда за милиони — изпълнен е с любов не към един човек, не към едно поколение само, а към целия народ и цялото човечество. Той съзнава необикновената си духовна мощ и чувствава, че е предопределен да бъде вожд и пророк на своя народ.“¹⁰ Воден от този патос, Б. Пенев категорично класифицира Иван Вазов като поет, у когото „дълбоко национални типове едва ли бихме могли да посочим“¹¹. Или че във „Великата рилска пустиня“ („нийде не е доловил душата на природата, не е подслушал нейния трептящ пулс“¹². Грешки ли са това? Разбира се, но те са обясними и с общия тон на писанията против големия поет. Младите поети и критици са гледали на Вазов като на остатък от миналото. Новите условия след Освобождението са налагали типът интелigent, какъвто е Вазов, да бъде изместен. Не в духовен, а в социално-културен смисъл. Винаги идва времето, в което едно поколение, макар и невинно справедливо в отношението си към създаденото преди него, иска повече жизнено пространство за себе си. Отричайки времето, то отрича личностите. Това донякъде е справедливо, защото спомага за движението напред. Вазов е тая жертва малко случайно, защото единствен той от големите писатели на Възраждането е още жив. И реакцията срещу него показва, че следващото поколение все пак е чувствувало кой е неговият най-голям противник и кого трябва да детронира, за да се възцари на трона на изкуството новият цар. Ала и в това отрицание прозира отричаната от самия Боян Пенев черта на българина да бъде неблагодарен и да се лишава от традиция.

Впрочем Вазов (а не само Вазов, към него трябва да се добавят и Елин Пелин, и Алеко Константинов, и Йордан Йовков) не е в състояние да задоволи духовните ламтежи на Боян Пенев. Реалистът, усетил най-тъкно и верно българина с цялото му простодушие и душевна цялост, е чужд на Боян Пенев. Неговата любов е към усложнената личност, към раздвоението, към потъването във философските проблеми на битието. Изконно българските елементи остават на втори план. Важното е да се мисли за великото, за трансцендентното, мистичното.

За Боян Пенев е пределно ясно, че дори и възвеличаваният от него Пенчо Славейков не е оня поет, за когото мечтае. Нито Яворов. Още по-малко пък Петко Тодоров. Защо тогава предпочита тях? Второто поколение български писатели, творещи непосредствено в годините след Освобождението, започват вече да се приобщават към европейската култура. Те са слушали лекции в европейските университети, изучавали са модерни философии, следят изявите на европейски модернисти. За тях „фасулковщината“ е огромно културно зло и неизмерима национална обида. Тя ще бъде отстранена не по пътя на икономическото развитие и политическите промени, а чрез приобщаването ни към Европа, в която всичко е хубаво, в която няма социални язви. Идеалът е примамлив и към него се насоч-

⁹ Дневник. Спомени, с. 186.

¹⁰ Полският поет. — В: Изкуството е нашата памет, с. 215.

¹¹ История. Т. I, с. 40.

¹² Дневник. Спомени, с. 78.

ват младите. Те не са участвували в революционните борби. Те дори не са сред строителите на младата държава. Те са рушители на старата култура, на чието място искат да издигнат нова. Боян Пенев е с тях. Те са единствените му сродни души. По-късно ще дойдат и последователите на Пенчо Славейков и на кръта „Мисъл“: Дебелянов, Лилиев, Вл. Василев, Н. Райнов, Ел. Багряна. Новото, възвишеното, тайната — ето новите цели на литературата и изкуството. Неслучайно най-често срещаните понятия у Боян Пенев са вечен живот, тайни на душата, универсално съзнание, човешката греховност, безсмъртие и пр. Но това не е бягство от живота. Напротив, голямата драма на Боян Пенев, а и на цялото поколение, към което той принадлежи, е, че е бил винаги в плен на реалния живот. Б. Пенев е надценил възможностите на културата, но винаги е изстраждал най-болезнено истините.

Погрешно ще бъде да се счита още, че Боян Пенев е непременно за модернизма, че самото понятие модернизъм за него е вече парола за безсмъртие. Свидетелство за това е статията му „Литературният плут“. Тази статия е образец на полемично майсторство от най-висока класа. Боян Пенев е наистина голям полемист. И особено чувствителен към всяка проява на псевдокултура, към всяка мимикрия на лъжеизкуството. Той не разчиства сметки, не си отмишва — и не за отделната личност в крайна сметка става дума в статията, — а за явление, което тревожи критика и го лишава от спокойствие. . . Истинското изкуство трябва да се пази.

Боян Пенев проявява ново отношение към критиката като вид творчество. За него тя е изповед. Тъй както изкуството се създава от даровития човек, така и критик може да бъде само призваният. Трябва да имаш сетива за живота и литературата, за да оценяваш правилно художествените факти. . . Но Боян Пенев не е критик-импресионист, макар че твърде много държи на личностното начало в критиката и сякаш отрича „обективността“. Патосът му е в откриването на елемента „изкуство“ в критиката. За Пенев тя няма всесилна мощ. Влиянието ѝ е косвено: чрез вкуса, искреността и честността. В конкретния момент обаче, когато литературата се създава от неособено интелигентни писатели, както смята Пенев, българският критик е длъжен да бъде гневен и шибаш. Само така литературата ще излезе от провинциализма и дребнавостта. Това е драмата на българския критик — да твори в бедна страна.

Какви качества трябва да притежава критикът? На 2. II. 1907 г. Боян Пенев записва в дневника си: „За да бъде на висотата на своето призвание, критикът трябва да притежава твърде много спестена духовна енергия и непохабена, непоковарена чувствителност. Сетне: той трябва да разполага с богат житейски опит, да не е изсушил душата си в един съвсем затворен, самотен живот и в егостични рефлексии и чувствувания. А най-важното: той трябва да бъде художник по душа, да се отличава с поетическа впечатлителност, да постига изкуството не с помощта на теорията и книгата, а със своето живо сърце — да умее да се пренася в едно чуждо творение и да се освобождава след това от него. Твърде широк трябва да бъде същ и неговият художествен опит: колкото повече страни на изкуството познава, колкото по-сложни и разнообразни естетически емоции е преживял, толкова по-свободна, по-съдържателна и по-индивидуална ще бъде неговата оценка. В такъв случай той няма да прави унижителни за себе си и за своето призвание компромиси с мисълта и настроенията на поета. Сам той в такъв случай ще бъде творец — толкова ценен, колкото и онзи, който е дал повод — само външен повод — за неговата продуктивна, творческа критика. Такава една критика не служи никога на поезията и поетите. Смешно е да се мисли, че критиката е полчинена на поезията: тя е равноценна с поезията, понеже и тя е творчество. И критиката — както и поезията, както и изкуството изобщо — е една изповед.“¹³

¹³ Дневник. Спомени, с. 54—55.

Както се казва, коментарът е излишен. Изповедта на Боян Пенев звучи напълно съвременно, сякаш е записвана днес. Тя е един урок, който критиката ни не бива никога да забравя, ако иска да бъде равностоен участник в изграждането на българската култура.

Едно творческо дело, когато е богато и съдържателно, никога не може да бъде обхванато в пълната му цялост. И Боян Пенев — историкът и критикът — ще бъде винаги примамлива цел за всеки литературен изследовател. Защото дава поводи за размишления и обогатява своите читатели. И своите отрицатели, разбира се.

Аз се помъчих да открия малка част от богатството на Боян Пенев. Към неговото творчество ще се връщаме винаги и винаги, защото то е една от духовните стойности, с които измерваме своя ръст.

БОЯН ПЕНЕВ И БЪЛГАРСКОТО КОМПАРАТИВНО МИСЛЕНЕ

ХРИСТИНА БАЛАБАНОВА

Литературноисторическото и критическо дело на Боян Пенев излъчва духовното богатство и творческата енергия на неговата личност. Рядкото съчетание на концептуално-аналитична мисъл с художествено-интерпретаторска дарба, на научна ерудиция с безкомпромисна и страстна любов към изкуството респектира съвременниците му, всички негови изследователи и критици. Неговата литературоведска методология и литературни оценки може да бъдат възразения, но със своето отношение към литературата и ценностите на духа той има непреходното значение на явление, с което всяка национална култура може да се гордее. Делото на Б. Пенев не е достатъчно осмислено като необходима за съвременната ни литературна наука приемственост и ползотворен опит, макар че в последните 10 години бяха преиздадени негови съчинения, придружени от предговори, в които се набляга именно върху тези страни от дейността му, написана се редица статии, появи се и първото монографично изследване за него.¹ Не е случайно, че по-новите изследвания върху Б. Пенев посочиха проблемното и тематично богатство на трудовете му, което ги поставя в диалог със съвременните задачи и насоки на литературната история и критика, на сравнителното литературознание и културология. Б. Пенев принадлежи към този тип учени, чийто творчески дух ги подтиква към многоаспектно разглеждане на явленията и за които съдържанието на изследователския предмет е по-богато от готовата теза; те създават методически постановки и вдъхновени разработки, които не се обезценяват от историческото несъвършенство на избраната методология. За научния принос на Б. Пенев към възникването и историята на българското сравнително литературознание (и компаративно мислене в частност) има литература.² Както става ясно, необходимостта от сравнително-литературни изследвания в българската литература е тясно свързана със задачите на литературната история и полготвеността на националното и естетическо самосъзнание да постави и реши тези задачи. Компаративното мислене не може да се отдели от мисленето за литературата като цяло и от пътищата на неговото диференциране в литературна теория, история и критика, от „многоаспектното“ изучаване на литературния феномен. Сравнителното изучаване на литературата възниква като сравнително изучаване

¹ Ив. Радев. Боян Пенев. С., 1976; Б. Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973. С предговор от Г. Цанев; Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I–IV. С., 1977–1978. С предговор от П. Зарев; Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. С., 1978. С предговор от Т. Жечев.

² Б. Ничев. Към историята на българското сравнително литературознание (Основи на развитието на проблеми до Втората световна война). — Лит. мисъл, 1980, кн. 10, с. 31–54.

на националната литература и затова неговата научна специализация се осъществява в историческата смяна на концепциите за национална литература.³ Взаимодействието между компаративистика и литературна история може отчетливо да се проследи в рамките на отделните национални литератури като закономерност на тяхното развитие.

„История на новата българска литература“ от Боян Пенев, първото системно обобщение на националните литературни факти от периода на Възраждането, в която националният характер на литературата е очертан в богат сравнително-културен и литературен контекст, е качествено нов етап в развитието на българската литературна наука. Нейната методологическа концепция е разработена в уводната глава „Посоки и цели на проучване на новата ни литература“⁴, която излиза като отделна студия през 1910 г. Осъзнатата връзка между сравнителен и литературноисторически аспект тук отговаря на един изминат вече етап на активно взаимодействие на българската литература с чуждите художествени ценности, на съзнателна междулитературна интеграция, в процеса на която се променят представите за национална традиция и национално своеобразие. Културните и литературните контакти Б. Пенев целенасочено ориентира към цялото, към определени художествени и културно-исторически тенденции, които чертаят основните линии на развитие. Разгледана в рамките на тази приемственост, където се открояват сравнителните културни и литературни студии на Ив. Шишманов и литературнокритическата и естетическа дейност на „Мисъл“ (Пенчо Славейков и д-р Кръстев), историята на Б. Пенев обобщава съдържанието на предходния етап в една по-богата националнолитературна концепция. Нейното съдържание постепенно се очертава в низ от литературноисторически и проблемни студии, печатани непосредствено след 1910 г. Те доказват назрялата необходимост контактите на българската литература да се обвържат с формите на нейното развитие, съдържанието на фактите да се трансформира в процеса; да се направи първият опит за синтез между националнолитературен и междулитературен процес, като националният характер на българската литература се открие в рамките на определено културно и литературно обкръжение (степенуването на гръцко, сръбско и руско влияние).

Очевидно такъв род систематизация на литературния материал не можеше да се извърши преди Освобождението, в период на една релативна затвореност на националната литература, когато нейната идейно-художествена монофункционалност, т. е. подчинението ѝ на националната кауза, беше дори съзнателна културна политика (мисълта, изказана от Ботев, че дори Гьотевият „Фауст“ няма смисъл за нуждите на момента и че журналистиката е най-доброто средство на революцията). Това означава, от друга страна, че опозицията свое — чуждо не е вътрешнолитературен елемент, не е осъзната като художествено-избирателно отношение спрямо собствената традиция. И едновременно доказва, че вътрешната диференцираност на литературата е невъзможна без присъствието на съпоставителен елемент, на известно наднационално съизмерване, което се проявява и в заемаването, и в подражанието. Епохата на европейския романтизъм като епоха на небивал междунационален и културен обмен е и епоха на разцвет на националните литератури. Действително класическата френска компаративистика в лицето на Пол Ван Тигем се обособява като научна дисциплина в условията на развита литературна история, но това е един късен период в собствената ѝ история, когато тя вече е изиграла немалка роля за развитието на националната литература.⁵ Защото класическата европейска компаративистика израства върху

³ D. Đurišin. Dejny slovenskej literarneje komparatistiki. Bratislava, 1979, с. 9.

⁴ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1977.

⁵ Известният френски професор по риторика А. Ф. Вилмен в своите „Лекции по история на френската литература“ (1829) говори за влиянието на френските писатели от XIX в. върху чуждите литератури.

генетичното единство на западноевропейския литературен комплекс. Освен това специализацията на сравнителното литературознание в издирване на литературни влияния и сходства (тезата на Ван Тигем за *Littérature générale* и *Littérature comparée*) практически раздели сравнителен анализ и литературноисторически синтез и доведе компаративистиката до методологическа криза. За нейното преодоляване чрез по-тясно свързване на сравнителните изследвания с проблемите на литературната история съществен принос има марксистическото сравнително литературознание. Днес в центъра на компаративистичната практика и теория застава националната литература и нейната историко-функционална връзка с международните литературни явления, образуващи определена цялост — литературни общности или литературни обединения. Очевидно е, че националната литературна история не би могла да се задоволи само с обобщителни глави за литературните връзки, а се нуждае от една по-усложнена методика, която да систематизира съдържанието на сравнително-литературния материал. В решаване въпроса за националната специфика на литературата важен дял се пада на сравнителното литературознание. Развитието на сравнително-литературната типология допринесе немалко да се определят някои закономерности в развитието на българската литература — към приносните компаративистични трудове в тази насока принадлежат книгата на Г. Д. Гачев „Ускоренно развитие литературни“, 1964 (на български „Ускорено развитие на културата“, 1979) и на Б. Ничев „Увод в южнославянския реализъм“, 1971. Интересното е, че като разглеждат българската литература в контекста на различни литературни и културни общности (европейска и южнославянска), те стигат до противоположни изводи за генезиса на някои жанрово-стилови форми. В търсене на националнолитературната специфика българската литературоведска мисъл се връща неслучайно към изследователското дело на Б. Пенев. Освен с „примамливата“ народопсихологична теза неговата история се отличава с диференциране и степенуване на сравнително-литературните факти съобразно с историческите етапи на литературния развой. В „Посоки и цели на проучване на новата ни литература“ (методологически вълова студия за литературоведското дело на Б. Пенев) са набелязани редица принципи положения, съществени за типологизирането на развойната динамика на българската литература в сравнителен план. Но за да разкрием тяхното значение за традициите на националното сравнително литературознание, трябва да ги съпоставим с насоките на компаративното мислене от това време и порасналото литературнокритическо и естетическо съзнание, което намира отражение и в редица славистични и критически студии на Б. Пенев, в статиите му, анализиращи преводите от чужди литератури. Не трябва да се забравя, че стилово-естетическата преориентация на българската литература от края на XIX и началото на XX в. актуализира на родна почва някои диалектически противоречия на литературния процес, като модерно—традиционно, художественост—тенденциозност, свое—чуждо и пр. Или това е период, когато, ако използваме една мисъл на Р. Барт, „литературата, разбирана като исторически факт, носи собствената си негация“. Тази вътрешнолитературна селективност определя новата норма на селекция и усвояване на чуждото, за която говори Б. Ничев, най-ярко изразена у представителите на „Мисъл“. Ако съпоставим „Хайне в България“ и „Българската поезия преди и сега“ на Пенчо Славейков, ще открием много общи моменти за мястото на писателя в националната литература и неговата оценка в родината и чужбина, изказани по повод Хайне и българските „млади“. Изобщо рецептивната ориентация на Пенчо Славейков в голяма степен зависи от естетическите му критерии за художествено творчество. Връзката на Б. Пенев с естетическата платформа на „Мисъл“, нееднократно отбелязвана, ни интересува от гледна точка на съотношението между компаративна методика и литературноисторическа концепция в „Посоки и цели...“

и като обща компаративна програма, на второ място. От друга страна, сравнително-фолклористичната и сравнително-литературна дейност на Ив. Шишманов създава научната методика, върху която Б. Пенев се опира и която доразвива. Шишманов е предходник и съвременник на Б. Пенев и успоредно решава задачите на националната литература. Особено ценни са неговите студии върху възрожденската литература, които поставят сравнителното ѝ проучване върху широка културно-историческа основа.⁶ С културно-историческото обяснение на литературните връзки Шишманов изгражда определена насока за литературноисторическите и литературно-сравнителни проучвания, която Б. Пенев споделя за литературата на Възраждането, тъй като тя според него има предимно историческа стойност, но на практика не се прилага изцяло. В историографията на българската литературна наука литературноисторическите концепции на Шишманов и Пенев предлагат интересен материал за изследване на българските модификации и корекции на позитивизма. Социологическата и психологическата интерпретация на литературното творчество ги отдалечават в разбирането за същността и ролята на рецепцията.

Студията на Шишманов „Наченки от руско влияние в българската книжнина“⁷ (1899) има важно методологическо значение за следващите насоки на компаративното мислене и обвързаността му с проучването на националната литература. Като говори за необходимостта да се проследят „външните влияния върху нашето развитие“, той подчертава, че оригиналността на една култура в повечето случаи се доказва чрез „самостоятелната преработка на заетите чужди елементи“. В лекциите си по история на западноевропейските литератури той уточнява тази своя мисъл, като вече говори не за култура, а за литература. У Б. Пенев тази постановка се превръща в основополагащ принцип на сравнителното литературно-историческо проучване. „Историята на всяка литература, която не се намира в застой, е в същност история на постоянно взаимодействие и заемане“ — пише той в своите методологически тезиси. Студията на Шишманов е богата на идеи и наблюдения, някои от които са още методологически неосъзнати или остават недоформулирани и недоуточнени. Когато пише, че през 50-те и 60-те години на XIX в. най-модерният руски писател у нас е Карамзин и иронично нарича тези представи „допотопни“, Шишманов в същност отбелязва една закономерност на рецептивната активност (това, което Веселовски определи като „насрещно движение“), функционираща в Б. Пеневата методика като „качество на рецепцията“. Действително по-късно Шишманов предпоставя наличието на сходства в социалната и културната среда, както той ги нарича, като условие за проникване („влияние“) на чуждото литературно произведение⁸, но в същност тук става въпрос не толкова за активността на реципиента, колкото за съотношение между литературно и културно и литературно и социално-икономическо развитие. В лекциите си по западноевропейски литератури⁹ той обединява културно-историческия и социологическия подход към литературните явления, за да изгради една „сравнителна литературна история“ на XVIII в. От методологическа гледна точка лекциите на Шишманов имат важно значение за неговата компаративна програма и връзките ѝ с европейската традиция на сравнително-историческия метод, но в тази насока не са проучвани.

С фактографската си многопосочност и обем сравнително-културните и сравнително-литературни изследвания на Шишманов създават необходимата база

⁶ Г. Димов. Българската възрожденска литература и нейното сравнително-историческо проучване. — В: Сборник в чест на акад. М. Арнаудов. С., 1970.

⁷ Ив. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II, С., 1966.

⁸ Ив. Шишманов. Психосоциологичният метод в литературната история. Избрани съчинения. Т. II, С., 1966.

⁹ Ив. Шишманов. Събрани съчинения. Т. III, С., 1971.

за обогатяване на специфично литературната проблематика на връзките. Докато той разработва генетично-контактните връзки предимно във външнолитературен план, интересуват го идейно-културните и социални мотиви на литературното влияние, за Б. Пенев те са вече подстъп към изясняване на собствено литературното развитие. „Обаче не е достатъчно само изтъкването на литературните източници и заемания — пише той в „Посоки и цели. . .“, — много по-важно е да се обяснят вътрешните мотиви на заемането, да се посочи по какъв начин писателите са преработвали заетото и доколко са били в състояние да вложат в него нещо самостоятелно и оригинално.“ Или на езика на съвременната компаративистична терминология Б. Пенев поставя акцент върху творческия характер на рецепцията, превръща я в средство, за да се открие оригиналното, самобитното в националната литература. Това не означава, че Шишманов няма съзнание за художествената стойност на влиянието. Например в споменатата студия „Наченки от руско влияние. . .“ той отделя творчеството на Петко Славейков и Чинтулов като нов етап на връзките между двете литератури, което служи за отправна точка на по-сетнешните изследвания на Б. Пенев върху Петко Славейковата поезия. Но за него тя не е изследователска цел. От принципните положения на сравнителното проучване, които набелязва, Б. Пенев поставя особен акцент върху активността на заемащата литература, която се проявява като определена рецептивна селекция и творческа преработка на възприетото. На тази основа у него литературното влияние се свързва с литературното развитие и със „съдържанието и духа на самата литература“. Като отделя и подчертава творческия характер на рецепцията, Б. Пенев пренасочва сравнителното изследване от източника на влияние (т. е. възприеманата литература) към възприемащата литература (субекта на рецепция). Той променя гледната точка, съобразява я с литературноисторическите задачи, които си е поставил, и в тази нова за развитието на българското сравнително литературознание перспектива важно място придобива индивидуалното творчество на писателя и неговата художествено-психологическа интерпретация. Ролята на личността на писателя, на неговата творческа индивидуалност за развитието на националната литература е онзи съществен методологически пункт в литературноисторическата концепция на Б. Пенев, на чиято основа той търси синтез между художествено своеобразие и национален дух на литературата. Тук проличава и приемствеността му спрямо естетическите възгледи на Пенчо Славейков и д-р Кръстев за синтеза на индивидуално, национално и общочовешко. Както споменахме, тази приемственост може да се проследи в няколко посоки, което не влиза в задачите на настоящата статия. Особено важна е тук връзката между художественост и психология на творчеството, разгледана като претворяването на фактите на външната действителност според субективното чувство и „вътрешното възприемане“ на писателя („Душата на художника“ на Славейков, „Естетиката като наука“ и „Поет и общество“ на Кръстев). Тя е приложена не само към акта на сътворяване на произведението, но и към акта на възприемане и тълкуване, особено в статиите на Пенчо Славейков за редица чужди автори и техните български преводи („Потаената скръб на поета“ — за Пушкин, „Пушкин в България“, „Хайне в България“, „Адам Мицкевич“ и др.). В духа на неоромантичната естетика писателят се издига в най-значим посредник и интерпретатор на чуждите художествени ценности. И превода Славейков разглежда като форма на интерпретация и го оценява според това, доколко пресъздава вложеното от автора поетическо настроение, т. е. подчинява го на изискванията за художествено съдържание на рецепцията.

Б. Пенев прави разлика между литературнокритическата интерпретация на художника и на изследователя на литературата. Но интересът към психологията на творческата личност у него определя начина на тълкуване и изследване на ху-

дожественото произведение. Той говори за проникване в духа на художественото творение и неговия създател и го превръща в задължително качество на литературния историк. Литературнокритическата интерпретация, влизайки в ролята на коректив на позитивистичната обективност и външна каузалност, става средство да се възпроизведе индивидуално-творческият момент като импулс за литературното развитие и скрита за „научното наблюдение“ същност. „В дадени случаи за нас е важно да установим художественото произведение не като *продукт* (курс. Б. П.) на външни условия, а като дело на творческа индивидуалност. Обаче личността (с всичката сложност и преплетеност на нейните вътрешни преживявания) е достъпна не толкова за обективно наблюдение, колкото за непосредно, интуитивно схващане.“

Същественото в неговия опит за синтез на външолитературни и вътрешнолитературни фактори е, че литературната критика не се изолира от формалния анализ (от възможностите за обективно познание), а създава определена методическа насока за неговото прилагане с това, че посочва характерното за поетическия израз на разглеждания писател. Художествено значимото и същностното за дадена творческа индивидуалност е отправна точка за обобщения на различно ниво, в които е включено и сравнително-литературното: „В такъв случай смело можем да... правим по-нататъшни съпоставяния на дадения художник с други, сродни или противоположни нему — тия съпоставяния няма да бъдат само външни, да подчертаем приликата или контраста между тях и да разширим с това кръга на нашите обобщения.“ По същество това е определение за литературно-типологическите сходства, най-тясно свързани с иманентните закони на литературното развитие — последователно сравнително разглеждане на специфични художествени елементи. Съпоставянето, както се разбира, може да бъде направено не само в рамките на националната литература, но и в междулитературен контекст. У Пенев на първо място това е славянската литературна общност. В „Посоки и цели...“ той поставя директива за сравнително проучване на българската литература и другите славянски литератури с цел откриване на нейното своеобразие в единството на поетика и национална психика. Типологическото сравнение е съобразено с народопсихологическата му концепция, която намира опора в етническото родство на славянските народи. На тази основа можем да разберем и интереса му към литературата на полския романтизъм, за чиято рецепция у нас той спомага с множество статии, към особеностите на славянския романтизъм като цяло, обобщени в незавършения курс лекции „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“. Тук трябва да направим уточнението, че Б. Пенев не използва понятието типологически сходства, а определя тяхното съдържание според сравнително-генетическия метод в славянското езикознание, но важното е, че ги обособява в сравнително-литературната методика. Така паралелно с литературните влияния функционално значение придобиват типологическите сходства в резултат на общите условия на обществен и национален живот и на общи черти в националната психика. За способността на Б. Пенев да диференцира литературните връзки говорят наблюденията му върху сръбското културно и литературно влияние по време на Възраждането,¹⁰ които поставят под съмнение пряката зависимост на българската литература от сръбската, търсят причините за сходствата в близостта на духовния и обществено-исторически живот. Тук убеждението, че влиянието не може да бъде единствена първопричина за сходствата в литературното развитие, в духа на съвременното сравнително изучаване на литературите „подказва“ взаимната обуслове-

¹⁰ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1977; Б. Пенев. Досей Обрадович у нас. — Сп БАН, 1912, кн. 3.

ност на контактно-генетически връзки и типологически сходства. То изразява подхода му към спецификата на националната литература, съдържащ антипозитивистични тенденции. Чрез корекциите на позитивистичния метод Б. Пенев обогатява сравнителното литературознание концептуално и приложно-методически. Както видяхме, психологическият подход към художественото произведение „отговаря“ на творческия характер на рецепцията и активността на възприемачата литература, а въпросът за националната специфика и националния дух на литературата разширява границите на нейното сравнително-съпоставително разглеждане — от влиянието към типологическите аналогии.

Подчертавайки обусловеността на литературните влияния (контакти) от сходните етапи на обществено и културно развитие, Шишманов развива тази зависимост в понятието културно-исторически период (в същност културно-исторически период и литературноисторически период се сливат). Културно-историческият период е основата за връзките между литературите, които влизат в него (под връзки се разбира разпространение на влияние), и същевременно като определено единство той може да бъде типологически съпоставян. Неговата „Сравнителна литературна история“ разглежда западноевропейските литератури от XVIII в., епохата на Просвещението. Проникването и разпространението на просвещенските идеи е съществен момент от литературните взаимоотношения на Франция, Германия и Англия. Европейският ренесанс и Българското възраждане са разгледани в сравнително-типологически план като два сходни културно-исторически периода.¹¹ У Б. Пенев основно понятие на типологическите сходства и аналогии е литературното направление и конкретно романтизмът. Неговият курс лекции „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“¹², за съжаление недовършен, е първият опит у нас за сравнително-типологическо изследване на западноевропейския и славянския романтизм. Б. Пенев показва вярно чувство за адекватност на сравняваните явления и възможностите, които предоставят съществуващите научни знания за националните форми на романтизма. Той тръгва от направените проучвания за връзката на славянския романтизм с идеите на славянското възраждане и въздействието на европейските романтически идеи и специално на немския романтизм в тази насока. Целта на изследването е формулирана в избраната методика: „Едни и същи въздействия, които идат отвън, от чужди литератури, получават различно отражение в различните страни.“¹³ Страниците за националноспецифичните форми на литературната рецепция остават ненаписани (направени са само отделни наблюдения), но характерната за тази студия цел — връзката между общо и особено — е очертана. Фокусът на тази връзка е романтическата немска философия в лицето на Хердер — идеите му за народността и народното творчество, както и специалният му интерес към славянските народи и славянската митология. Хердеровата философия е разгледана и във връзка с някои основни черти на западноевропейския романтизм (литературен историзъм, интереса към народната поезия и нейните мистификации), така че той се явява и в ролята на посредник между западноевропейските и славянските литератури. Междунационалното разпространение на идеи и литературни жанрове и мотиви е обобщено в характерните тенденции на романтическото направление. Б. Пенев обръща специално внимание на връзката между народната поезия и индивидуалното творчество в славянските литератури — една много типична за тяхното развитие черта.

¹¹ И в. Шишманов. Западноевропейското и Българското възраждане. — В: Избрани съчинения. Т. I. С., 1965.

¹² Б. Пенев. Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури. — Год. Соф. у-т, Ист. филол. ф-т, т. 34, 1937/38; т. 35, 1939.

¹³ Б. Пенев. Западноевропейската романтика. ... — Год. Соф. у-т, Ист.-филол. ф-т, т. 34, с. 6.

В един кратък преглед проследява отношението на по-значимите български поети към народната поезия — от Възраждането до поезията на 20-те години. Той споделя Пенчо Славейковите възгледи за художествено отношение към народната песен, но по-същественото в случая е, че подчертава значението на народната поезия за традициите и националния характер на литературата. „Не може да бъдеш сроден със своя народ и в същото време да бъдеш чужд на неговото поетическо творчество. Бих казал, че ни един поет не би имал трайно значение със своите общочовешки мотиви, ако той не е живял и няма способността и потребността да живее с духа на народната поезия и народния език.“¹⁴

Идеята за националния характер на литературата като важно условие за нейното общочовешко значение е отглас от Хердеровите историософски възгледи за хармонията между общочовешко и национално. Като се ръководи и от неоромантичните тенденции в българската литература по това време (чийто защитник е), Б. Пенев възприема славянофилския романтизъм на Хердер, за да характеризира славянските литератури въз основа на едно общо качество и да интегрира българската литература към тази общност. Тази програма съдържа и утопични елементи (примера на полската литература), но развива възгледите му, че специфично националното може да се открие в рамките на определен литературен и културен контекст и че националната литература се изгражда в активно взаимодействие с другите литератури. На първо място това са славянските литератури, взети като единно цяло. В статията си за историческите романи на Х. Сенкевич Б. Пенев разкрива тяхното общославянско значение и посочва връзката им със славянската епическа поезия. На тази основа той прави аналогии с поезията на Ботев: „У Сенкевича украинската степ има „своя душа, говори и пее“ — тъй както пее Балканът в българската хайдушка песен и в песента на Ботева.“¹⁵ Интересно е да се отбележи, че докато Пенчо Славейков търси образци за връзка между лично творчество и народна поезия в немската литература (Гьоте и Хайне) и вижда в баладата на Ботев „Хаджи Димитър“ влияние на Хайне, Б. Пенев разглежда тази връзка като специфично качество на славянските литератури. А в „Западноевропейската романтика и нейното отражение в славянските литератури“ поставя Славейков наред с Ботев в поетическото отношение към фолклора. За своята програма Б. Пенев има подкрепата на домашната литература и специално в представителите на „Мисъл“ той вижда една тенденция, която иска да „срещне“ с подобни тенденции в онези славянски литератури, където те имат най-завършен вид. А тези тенденции по своята основна същност са романтични. Много е важно да се има пред вид този домашен „импулс“, в който се изживяват неразвити страни от българския романтизъм. В неоромантичните си явления от края на миналия и началото на настоящия век българската литература не е изолирана от другите славянски литератури — известно е, че славянският модернизъм възражда романтичната традиция. По това време например в чешката литература е преоткрит големият романтик Карел Хинек Маха и издигнат за родоначалник на модерната чешка поезия. Така че дори когато не се съгласяваме с литературните оценки и възгледи на Б. Пенев, неоснователно е да смятаме, че полският романтизъм, на който той посвещава редица статии, е „един затворен свят на миналото“¹⁶. Действително в портретите на Мицкевич, Словацки и Красински („Полският поет“, „Юлий Словацки“, „Иридион“ от З. Красински“) Б. Пенев съчетава психологическата интерпретация с метафизична концепция за творчеството — в лицето на поета — народен гений, който е не само изразител на народния дух, но и творец на националната история. В тях е хипертрофи-

¹⁴ Б. Пенев, Западноевропейската романтика. . . — Год. СУ, т. 35, с. 59.

¹⁵ Б. Пенев, Славянски елементи в творчеството на Сенкевич. — В: Изкуството е нашата памет. С., 1978, с. 231.

¹⁶ Ив. Радев, Боян Пенев. С., 1976, с. 182.

рана ролята на духовно извисената личност (поетът е представен като висш изразител на човешкото) за нравственото усъвършенствуване на обществото. Тук връзката между етика и естетика съзнателно е акцентувана и чрез нея Б. Пенев търси опора за своя нравствен идеализъм в отношението си към съвременното общество. Може да се каже, че самият той се проявява като творческа личност от неоромантичен тип, но неговата полонистична дейност заслужава да бъде проучена и от тази страна.

В сравненията между българската и полската литература Б. Пенев подчертава различията, но търси общото в един идеален образ на славянските литератури. Затова критичното отношение към „основните черти“ на българската литература от литературноисторическа гледна точка е елемент от духовното и художественото себелознание на българската литература и култура.

Полонистичната дейност на Б. Пенев е „документ“ за етапите на възприемане на чуждата литература не само с естетическите предписания, а и с изискванията за вникване в духа на оригинала и основно познаване на превеждания автор. От този характер е статията му „Българските преводи на „Кримски сонети““. ¹⁷ Това е статия за рецепцията на Мицкевич у нас, която паралелно поставя въпроса за връзката между преводаческо изкуство и органичното усвояване на чуждото творчество. Изобщо статиите на Б. Пенев върху критика на превода са част от компаративната му програма за творческия характер на рецепцията. Той разглежда превода като важно средство за интегриране на българската литература с чуждите художествени ценности — вживяването в чуждия свят е политик за изработване на собствен художествен критерий, за художествено обогатяване на националната литература. В голямата статия „Гьоте у нас“ ¹⁸ Пенчо Славейковите преводи на Гьоте са повод да се проследи рецепцията на големия немски поет, да се отделят подражателните влияния от съзнателното художествено отношение към чуждата индивидуалност, каквото Б. Пенев съзира у Славейков. Чрез своите статии върху превода Б. Пенев свързва рецепцията на чуждите литератури у нас с индивидуалното художествено творчество, изтъквайки значението на писателя за характера на междулитературните контакти.

Значението на Боян Пенев за научната специализация на българското сравнително-литературно мислене и методическото му обвързване със задачите на националната литература не е само историческо. Настоящото изследване е опит да се посочат онези пунктове от неговата компаративна програма, които могат да послужат на съвременното сравнително литературознание при систематизацията на натрупания материал. В основни линии те се свеждат до формите на взаимодействие между вътрешнолитературно и междулитературно (контактни връзки и типологически сходства) развитие, за да се открият закономерностите на националната литература. Например постановката за творческия характер на рецепцията дава възможност исторически да се степенуват междунационалните връзки на българската литература от позициите на собствената ѝ активност и потребност. От друга страна, поуките, които може да извлече българското сравнително литературознание от собствения си опит, го подготвят критически да осмисли чуждия.

¹⁷ Б. Пенев. Българските преводи на „Кримски сонети“. — Год. Соф. у-т., Ист.-филол. ф-т, т. XXII, 1926.

¹⁸ Б. Пенев. Гьоте у нас. — Периодическо списание, г. LXIX, 1908, 10 сvezka.

БОЯН ПЕНЕВ И ЙОВАН СКЕРЛИЧ

ИВАН РАДЕВ

Става дума за паралел. Защото проблемът за връзките и взаимодействията между прояви от литературоведческо естество се изявява в специфични форми. Механизмът му може да включва елементи, които да свидетелствуват за непосреден контакт, резултатът — може да ни ги разкрива в духа на типологическото родство. За съжаление нямаме разработена методика за проучването на тия страни от духовното общуване. А проявите на литературознанието, особено в областта на литературната история, ни предлагат много сложна картина на пресечни точки и насоки на обобщения.¹

Че е така, ни убеждава погледът към състоянието на литературната наука у нас и в съседна Сърбия от края на XIX и началото на XX в. Проблематиката ѝ не е осъзната все още като нещо обособено от интереса към художествено-творческите връзки и взаимоотношения. А те са сравнително добре изследвани в книгите на Ил. Конев, Б. Ничев, Дж. Игнатович, в статии на Т. Маркович, Б. Пенев, Ил. Николич, Г. Веселинов, К. Йорданова, Л. Кирова и др.² И по своему изискват вникване в развой на литературоведческото мислене. Още повече, че тогава се създават условия за по-активен духовен обмен. Той се отразява и върху насоките и характера на литературната наука и критика. Свидетелство са сходствата в подхода, в типа прояви и в насочеността на редица нейни представители у нас и в Сърбия. Ще напомня, че засега работим с констатации като вярната, но обща констатация на Ил. Конев: „За активизирането на българо-сръбските литературни взаимоотношения през интересувания ни период имат подчертан принос също литературната наука и славистиката в България и Сърбия.“³

Но сходствата между литературната наука у нас и в Сърбия покрай ролята си да активизират взаимоотношенията имат и други измерения, които се оказват не по-малко показателни за изясняване характера и насочеността на литературоведческата реконструкция на двете близки литератури. Знаем, че обикновено историко-литературният вариант на естетическия развой е основата, върху която се седи за неговата същност. Успоредните в тази насока със своя резултат се превръщат в показател и за пълноценността в изявата на даден изследвач, на неговата методологическа концепция и подход към литературата. Съизмерят

¹ Вж. Г. Димов. Традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика. — В: Из историята на българската литературна критика. С., 1968, с. 3—51.

² Вж. Ил. Конев. Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в. С., 1964; Из българо-сръбските литературни взаимоотношения. С., 1968; Б. Ничев. Бранислав Нушич. С., 1962; Увод в южнославянския реализъм. С., 1971; Дж. Игнатович. Л. Каравелов и сръбското общество. Белград, 1969; Сърбия и бугарски препород — книжевни и културно-просветни везе Срба и Бугари у XVIII—XIX в. Б. Унив. библиот. РД, 2121 и др.

³ Вж. Ил. Конев. Из българо-сръбските литературни взаимоотношения. С., 1968, с. 28.

ли се критериите, представите му за художественост, типът анализ, на който подлага автори и явления с намерилото място в усилията на изследвачи в съседни литератури, с по-голяма сигурност се съди за неговия ръст и значение. Основанията за подобна паралелна интерпретация се дооткрояват, когато става дума за разработките върху литератури, които имат сродна съдба, идейно-тематична конфигурация и въздействие върху своите читатели. А така стоят нещата между българската и сръбската литература. Но използваната методика за контактологичните връзки или типологическите сходства в сферата на художествените явления тук като че ли малко може да ни помогне.

В какъв план да третираме картината на общото и различното в делото на Боян Пенев и Йован Скерлич? Докъде стигат последиците от ролята на сходни обстоятелства, оказали въздействие върху разрезите и обобщенията им над двете близки литератури, и откъде започва ефектът от взаимното обогатяване при тях, е трудно да се отсъди. И може би не е нужно. Едното и другото му подтикват само към паралел, към изясняване картината на онова тяхно властно и продуктивно присъствие в хода на литературоведческия процес у нас и в Сърбия, което се превръща в мерило за неговата същина през десетилетията, когато творят Й. Скерлич и Б. Пенев.

И друг път съм се изненаждал от поразяващата симетрия в изявата на явления и личности, на цели направления и типове творческо изображение, които ни предлагат българската и сръбската литература на XVIII—XIX в. Ето няколко: Паисий — Й. Раич, Д. Обрадович — С. Врачански, романтизмът у нас и там... Споменавам ги не за да ги изчерпвам, нито ще се опитвам да ги обосновавам. Защото достатъчно са и несходствата, готови да се противопоставят на такова тълкуване. Просто за да добият сигурност в необходимостта от поставяне на проблема за близостта и различията между делото на Б. Пенев и Й. Скерлич... Защото се оказва, че и тяхната творческа реализация е изградена от редица сходни или еднопосочно съотнесени към художествената практика обобщения и усилия, от окръжение, което също включва редица общи белези.

Преди време засегнах връзките между Йован Скерлич и Боян Пенев, навече въз основа на част от тяхната кореспонденция.⁴ Колкото и настоятелни да бяха обаче усилията ми за издирване на материали по тоя въпрос в Белград, не стигнах до резултат, тъй като архивът на Скерлич е почти изцяло унищожен по време на войните. Но запознавайки се с делото на тоя изтъкнат изследвач, се убедих в другото — в необходимостта да се осмислят насоките и характерът на тяхната литературоведческа дейност. Така, като продължение на залегналото тогава, постепенно се открии и целта на изложението тук — паралелно да се очертае подходът на Скерлич и Пенев към явленията на българската и сръбската литература от XVIII—XIX в., опорните точки на техния анализ и обобщения, литературоведческите форми на овладяване на непосредния книжовен процес и т. н. Сходствата в тия по-общи аспекти на творческа реализация при Скерлич и Пенев се превръщат в свидетелство за закономерностите, които характеризират и литературоведческото мислене у нас и в Сърбия от края на XIX и начало-то на XX в.

Моментите на близост още в жизнения път на Й. Скерлич и Б. Пенев не са малко. И двамата са възпитаници на висшите училища в Белград и София — обявени в 1905 г. за университети, след което специализират в Западна Европа. Така Скерлич и Пенев съумяват да усвоят скромните традиции на родното

⁴ Вж. Ив. Радев. За връзките между Й. Скерлич и Б. Пенев. — Език и литература, 1978, кн. 2, с. 85—88.

литературознание, но и опита на западноевропейската литературоведческа мисъл. Фактите сочат, че и Скерлич, и Б. Пенев в младежките си години са се увличали от идеите на социализма.⁵ По-късно, отдръпвайки се от социалистическите идеи, от младежките си пристрастия, и двамата запазват уважение и респект към тях, не ги хулят и отричат. И при единия, и при другия срещаме неприязнено отношение към шовинизма и братоубийствените разпри между българи и сърби. За това свидетелствуват страници от „Дневника“ на Б. Пенев, брошурата му „Сръбският шовинизъм“ (1916). Близкият на Й. Скерлич М. Ибровац си спомня: „Скерлич храбро писа и говори, че такава война ще бъде братоубийствена. . .“, като критикът се е обръщал към автора на спомена: „Ние сме бели врани, пазете се, нас някои заслепени хора ще ни линчуват на „Терази“.“⁶ Така българският и сръбският изследвач съхраняват до края на живота си буден рефлекс към политическите събития, към гражданските промени и противоречия в родната си действителност.

Любопитно е, че и при двамата се среща с изненадваща работоспособност и систематичност, заниманията с литература са смисълът на целия им живот. Близките им са оставили свидетелства за къртовския труд, за настоящето и всекидневно ровене в архивите. . . Като че ли са предчувствували, че твърде кратко е времето, което им е отредено за работа. А Скерлич изтъква още един аргумент за устремното си отдаване на научни занимания. Пред М. Ибровац той споделя: „Бързам да изработя нещо до 40 години, защото у нас бързо се остарява.“ Тази горчива констатация е подхранвана от двете така несхождащи си, но съчетани в условията на духовния живот на Балканите черти — левантийската ленивост и нивелиращо всичко успокояване с нетърпимостта в нравите и взаимоотношенията сред художественотворческата интелигенция. Страстни натури, изживяващи спадовите и пошлите последици от конюнктурата в духовния живот като свои лични неуспехи, Скерлич и Пенев виждат в упоритата, във всепогълщащата всичко работа средство и начин да надмогнат дребнавото всекидневие, да се извисят над него. Затова Мл. Лесковац ще изрече: „Работил е с не-сръбска систематичност, денонощно, дисциплинирано. . . Нас и сега дъхът ни спира от удивление и страх от самата мисъл, че „Српска книжевност у XVIII веку“ е написал за три години. . .“⁷ Не ни ли спохожда същото чувство на страхопочитание и респект и нас, когато застанем пред мощните сводове и грандиозното съдържание на Б. Пеневата „История на новата българска литература“? Казват, че е работил много, че е работил до изтощаване, че точно тази преумора е улеснила ненавременната му смърт. И в тази трагична точка от живота на двамата — напуснали го в разцвета на жизнените и творческите си сили — откриваме отново чертите на общата им съдба. Ненадейно на 3 май 1914 г. Й. Скерлич умира от операция.⁸ На 25 юни 1927 г. неочаквано, след операция, в София умира и Б. Пенев.

⁵ За увлеченията на Й. Скерлич по идеите на социализма вж. Ж. Младенович. Младост Йована Скерлича. Белград, 1940, с. 235—247; М. Ибровац. Личност Йована Скерлича. — В: Йовану Скерличу у спомен. Белград, 1969, с. 24. За отношението на Б. Пенев към социализма вж. П. Делирадев. Б. Пенев в своите младини. — Ведрина, 24 юни 1947; Н. Пенев. Боян Пенев и отношението му към политическите въпроси. — Работническо дело, 26 юни 1947, и др.

⁶ Вж. М. Ибровац. Цит. статия. — В: Йовану Скерличу у спомен. Белград, 1969, с. 23.

⁷ Вж. Йовану Скерличу у спомен. Белград, 1969, с. 108. Вж. също: Др. Живкович. Европейски оквири српске книжевности. Т. 1. Белград, 1970, с. 351 и сл.

⁸ Вж. Бр. Лазаревић. — В: Йовану Скерличу у спомен. . . , с. 190. А. Б. Попович свидетелствува: „Тия негови интереси (към литературата — б. м.) не са го изоставяли и на смъртната постеля. Четвърт час преди неговата съдебносна операция той е говорил пак за текущата литература (Б. Попович). Избрани огледи. Белград, 1975, с. 261).

Разбира се, част от посочените факти из живота на Й. Скерлич и Б. Пенев като свидетелство за близост са в областта на формалното или на обективно стеклите се обстоятелства. И сами по себе си не са от значение, когато очертаваме подстъпите на паралела между литературоведческото им дело. Но смисълът на жизнените факти понякога не вещае ли и съдбата на духа, на словото, на интелектуалното усилие? ... Защото има нещо сходно и в осанката им на авторитетни ценители и съдници в литературния живот, в позициите, които заемат спрямо противоречивата действителност около тях. Някъде из ръкописите си Б. Пенев ще се опита да иронизира Скерлич, че за него всичко в сръбската литература е „най...“, самият той се вижда в позата на „критик-бичувач“. И до известна степен някои негови статии, оценки над по-общи явления и авторски просяви идват да ни го разкрият точно в тази светлина. Рязък, категоричен, всепроникващ, неговият поглед на критик е бил нелицеприятен, с неочаквани дори и за близките му крайни изводи. Оказва се, че почти в същия план се е възприемала и позицията на Й. Скерлич от неговото окръжение: „Той е знаел само чистото „за“ и чистото „против“, категоричното „да“ и също такава „не“...“ И се стига до заключението: „Някои са го мразели, както само в Белград може да се мрази... И то тъкмо заради прямия му характер, заради готовността му да отстоява позиция и своя оценка за автори и произведения.“⁹ Така Б. Пенев и Й. Скерлич доказват, че в условията на нравите у нас и в съседна Сърбия критическият талант е талант и на борбеното начало. Че критическият характер е и воля за властвуване над духовете на другите, воля за превъзможване на масовата психоза, а и на посредствените, но претенциозни амбиции.

Безспорно значение за открояването на Скерлич и Пенев като респектиращи представители на художественотворческата интелигенция у нас и в Сърбия има фактът, че и двамата са изградени като характери и притежават воля да отстояват свой възглед за съвременността и съвременната литература. Сега е трудно да си представим пречките, които са преодолявали, за да се наложат като авторитетни фигури на литературоведческия фронт. Но спомените на техни близки, неприязненото отношение на мнозина към тях дълго и след смъртта им съдържат премного материал за антиконформисткия път на тяхното участие в литературата. Безкомпромисен и последователен, критикът Б. Пенев е в полемика с много от своите съвременници — за характера и същността на текущата литература, за нейното бъдеще, за мястото на отделни автори и творби в нейното развитие, за морала на изследвача, за нравите сред интелигенцията и т. н. Критическите му страници сочат, че конфликтна е авторите около „Българин“, около „Хиперион“, с Л. Стоянов, Г. Милев, М. Кремен, В. Пундев, Ал. Балабанов, М. Арнаудов и др. Рязък и невинаги прав, но с лична позиция, с вътрешно мотивирано право за адмирация или несъгласие, Боян Пенев и сега респектира с властното си присъствие в духовния ни живот от преди няколко десетилетия.

По мнението на Скерличевите съвременници и той е бил личност, „която е най-много нападана в сръбската литература“. Сега господстващото убеждение в качествата на „Српска книжевност у XVIII веку“ и „История нове српске книжевности“ далече не е било наложено още тогава като тяхна общоприета характеристика. Било заради политическите му възгледи, било заради активните му прояви в литературата Скерлич познава състоянията на душевна депресия, на груби външни намеси и безапелационни отрицания. Не бива да ни изненадва неговата реплика: „Завистта, злобата, ревнивостта, самохвалството, високомерието — това са очевидните черти на нашия национален характер.“ Не бива да ни изненадва и горчивината, с която пише специалната си статия „Нашите лите-

⁹ В. Глигорич също пише: „Скерлич е най-борбеният и най-активният дух в литературата на своето време“. — В: Скерличева споменица. Белград, 1964, с. 12.

ратурни нрави“. В същия дух са разсъжденията и изводите и на Б. Пенев в статиите му „За литературния плут“, „Български преводачи“, „Нашата интелигенция“... Негово е обобщението: „Само стадното честолюбие, политическата злоба и отмъстителният деспотизъм, само съмнителните цели и тъмните домогвания създават у нас по-дълбоки връзки и колективност. Българското общество познава враждата, познава малодушието и равнодушието — но не и творческия ритъм на една хармонична колективна воля.“¹⁰ Конфронтацията в такива случаи като че ли добива задължителен характер.

Да не привличам всички основания за прокарване паралела Боян Пенев — Йован Скерлич. Някои от тях ще засегна в по-нататъшния ход на изложението. Но не бива да забравяме ролята на ранния и постоянен интерес на Скерлич към българския и на Б. Пенев към сръбския живот и култура. И фактите — свидетелство за тоя интерес... Така авторът на „Сръпска книжевност...“ пребивава в България на II конгрес на южнославянските писатели и публицисти (13—14 август 1906 г.). Според М. Ибровац е подкрепял сп. „Словенски юг“, съдействувал е на поредицата „Южнословенска библиотека“, в която са излезли „Разкази“ на Ел. Пелин и „Идилии“ на П. Ю. Тодоров. Според Урош Джонич при сръбския изследвач в Белградския университет през 1907 г. (когато университета в София е временно затворен) са се записали 33 студенти българи.¹¹ Известни са неговите лични връзки с д-р К. Кръстев, П. П. Славейков и др. В същност изследванията на Й. Скерлич са били основният източник за сръбската литература в представите на нашите литературни историци. Вярно е заключението на Ж. Младенович: „Връзките на Скерлич с българските литературатори са били по онова време особено живи... Той е импонирал особено на младия и талантлив български литературен историк Боян Пенев, който, следвайки неговия пример, настоява, че в литературното дело на своя народ се крие поуката за съвременника.“¹²

От книгите на Й. Скерлич също може да се направи изводът, че и той отчасти познава българската литература и следи проучванията върху нея. В редица моменти около дейността на Хр. Жефарович, Ат. Нескович, Зах. Орфелин, Д. Обрадович, В. Караджич, Св. Маркович и др. той внася уточнявания и оценки, които свидетелствуват, че следи трудовете на Ал. Т.-Балан, Б. Пенев, Ив. Д. Шишманов. Така в „Историята“ си той включва отделна глава „Любен Каравелов и Св. Маркович“, негов текст в тази насока от „Омладина и нейна книжевност“ е публикуван в сп. „Мисъл“. Пише и полемичната статия „Срби и бугарско освобождение“ по повод книгата на Ив. Клиначаров „Христо Ботев — биография“ (С., 1910), където приканва към обективност и разбирателство, за да се изяснят взаимоотношенията между българи и сърби през XIX в.¹³

Още по-настойтелни и плодотворни са интересите на Боян Пенев към сръбската литература. Той познава делото на видните й представители, има представа за явленията, които открояват нейната идейно-естетическа същност. Но всичкото това го привлича и занимава най-вече във връзка с въпроса за рецепцията й у нас, за влиянието й върху една или друга страна на националния книжовен процес. Затова в петтомната „История на новата българска литература“ намират мястото си студиите: „Сръбско влияние и сръбско-български литературни и културни сношения до края на XVIII в.“ (т. I, с. 322—365), „Сръбско влияние през

¹⁰ Вж. Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 118.

¹¹ Вж. Йовану Скерличу у спомен... с. 44.

¹² Вж. Ж. Младенович. Йован Скерлич и бугари. Прилози за книжевност, 1963, т. 29, с. 176. В същност тук (с. 176—177) е проследена съвсем накратко пряката връзка между Скерлич и Пенев, като Младенович споменава, че с дата 7. XI. 1910 г. Пенев е дал на Скерлич с дарствен надпис отпечатак от студията си „Посоки и цели...“.

¹³ Вж. Й. Скерлич. Писци и книги. Белград, 1926, т. IX, с. 122 и сл.

първата половина на XIX в.“ (т. III, с. 131—160). Затова в очерците за Паисий, Софроний, Раковски, Петко Славейков и Л. Каравелов е отредено специално място на близостта и връзките им с делото на Й. Раич, Д. Обрадович, Д. Медакович, П. Прерадович, Змай-Иванович, Св. Маркович. . В този дух е и проучването „Доситей Обрадович у нас“ — съществен факт в развоя на нашето сравнително славянско литературознание.¹⁴

Когато предприемаме паралела Боян Пенев — Йован Скерлич в отношението им към литературата на XIX в., трябва да имаме пред вид и литературоведческият контекст, на фона на който те начеват проучванията си върху родната литература. Така тяхното дело се осъзнава като момент от еволюцията на критикое оценъчното и се превръща в традиция. Засягайки характера на предхождащите ги изследвачи, уточнявайки смисъла на подетото и продълженото, имаме общ веднъж възможност да се убедим, че общото и различното в литературния живот у нас и в Сърбия имат опорни точки, далеко надхвърлящи значенията и показателите на единичния факт. Ще ги открием и когато съсредоточим вниманието си върху това, което наследява и продължава Й. Скерлич в сръбската и Б. Пенев в българската литературна наука и критика. Така в центъра на вниманието попада делото на Стоян Новакович и Богдан Попович като непосредни предходници на Скерлич и делото на Александър Т.-Балан и д-р К. Кръстев като предходници на Б. Пенев в тия две насоки на литературоведческото мислене. Както между наторела и мястото на Новакович и Балан в успоредицата от процеси се набелязват близки черти, набелязват се те и в присъствието на К. Кръстев и Б. Попович в развоя на литературната критика у нас и в Сърбия.

Дори и беглата съпоставка свидетелствува, че профилът на Ст. Новакович като учен е сходен с профила на Балан. И всеки от тях заема определено място в духовния живот на българи и сърби. Така Новакович издава „История српске книжевности“ — сбит очерк за развоя на сръбската литература, подобен на „Българска литература“ от Балан, който е най-издържаният опит да се осмисли националният ни книжовен процес в края на XIX в. И двамата се занимават с издирването и публикуването на стари ръкописи и съчинения. Сръбският литературен историк подготвя „Српска библиография за новиу книжевност“. Известен е обобщаващият справочно-систематизиращ свод „Български книгопис за сто години“ (1909) на Балан, в подготовката на който като негов студент участва и Боян Пенев. И двамата ги привличат въпросите на граматиката и езика, за да се стигне до пълното отдаване на Балан на лингвистичната проблематика през втората половина от живота му.

Съпоставката показва, че в попрището си на литературни историци Скерлич и Пенев заварват опита на двама изследвачи — опит, който и помежду си има много близки черти и измерения. Нещо повече, с „Българска литература“ Балан ни убеждава, че по всяка вероятност е познавал делото на Новакович. Ето схемата на Новаковичевата „История“: 1. Увод. 2. Народни умотворения. 3. Стара сръбска църковнославянска литература. 4. Дубровнишко-далматинският хуманизъм и народната поезия. 5. Нова литература. Ето схемата и на Балановата книга: 1. Увод. 2. Устна словесност. 3. Писана словесност: А. Стара литература. Б. Нова литература. . .

С историко-литературната си дейност Й. Скерлич продължава постигнатото от Ст. Новакович. Същия механизъм на приемственост спрямо делото на Ал.

¹⁴ Вж. Б. Пенев. Доситей Обрадович у нас. — СпБАН, 1912, кн. 3. Също: Доситей Обрадович код бугара. — Српски книжевни гласник, 1911, кн. 3.

Т.-Балан документира с усилията си и Б. Пенев. Защото началните му стъпки в изследването на възрожденската ни книжнина се предхождат от сериозните прояви на М. Дринов, В. Златарски и Ив. Д. Шишманов до началото на века. Но ми се струва, че с непосредните си проучвания търсенията му възхождат от постигнатото от Балан. Именно той, а не Шишманов е издал цялостен исторически очерк за българската литература, именно той, а не Шишманов вече е публикувал очерците си за П. Хилендарски (1898) и за С. Врачански (1906). Разбира се, както трябва и да се очаква — подетото е на друго равнище, в духа и насоките на друго разбиране за литература, за анализ и литературоведческа интерпретация. . . Съзнание за различията е имал не само младият Б. Пенев, но и професорът му в университета Ал. Т.-Балан: „До неговия труд в изучаванията за Паисия у нас изпъкнаше културно-историчното за Паисиевата личност и библиографското за неговата история. Пенев пръв се занима с Паисия и с делото му от чисто литературна страна.“¹⁵ Така в хода на литературоведския процес у нас и в Сърбия изявилия се в аналогичен план литературни историци Ст. Новакович и Ал.Т.-Балан с делото си подготвят почвата за обобщаванията и характеристиките на Й. Скерлич и Б. Пенев.

Любопитен момент от започнатата типологическа аналогия ни се представя и от още една двойка изследвачи в сръбската и българската литература от 90-те години и началото на века: д-р Кр. Кръстев и Богдан Попович. С проявите и примера си пред младата генерация литератори те възпламват насоките на критикооценъното, на „естетското“ в ориентацията към литературата на съвременността. Професори в университета, д-р Кр. Кръстев и Б. Попович са сред учителите на Пенев и Скерлич.

Известна е ролята на д-р Кръстев за израстването на младия Боян Пенев като литературен критик, поощренията и надеждите, които му е възлагал като активен и желан сътрудник на сп. „Мисъл“. Неслучайно на гроба на заслужил литературатор и културтрегер през 1919 г. се изправя именно Б. Пенев и изрича прочувствените думи: „В същност той е истинският създател на нашата критика. Преди него това, което се наричаше критика, не беше нищо друго освен обикновена публицистика. Той създаде българската художествена критика. . .“¹⁶ Не са лишени от основание и твърденията, които изтъкват Б. Пенев като продължител на критико-естетическите принципи и традиции на кръга „Мисъл“ и на Кръстев през 20-те години. За приемствеността между делото на двамата говорим с общи формулировки, защото тази връзка не е получила обективната си и аналитична характеристика. Но е безспорно, че с част от високите си естетически критерии, с част от пристрастията и схващанията си по редица страни на националния духовен живот Б. Пенев се родее с Кръстев, в личната си изява стъпва върху постигнатото от него. Неслучайно сътрудникът на „Златорог“ дава път на отношения към творчеството на Пенчо Славейков, Яворов и Ал. Константинов, на Ив. Вазов, Елин Пелин и др., което е сходно с отношението на редактора на сп. „Мисъл“.

Изненадващо близка е ролята, която заема с делото си Богдан Попович във формирането и изявата на Й. Скерлич. Негов професор в университета, той го подпомага и насочва, улеснява го в утвърждаването му като критик, привлича го за сътрудник в сп. „Српски книжевни гласник“ (учредено в 1901 г.), на което Скерлич става и главен редактор. Покрай тия факти-свидетелства по-важни се оказват белезите на творческа приемственост. Тогава Б. Попович издига важни принципи и изисквания пред сръбската литературна критика, засилва в нея аналитичното начало, акцента върху естетическото в явленията, върху стила и израз-

¹⁵ Вж. А. Л. Т.-Балан. Моят другар в Университета. — Златорог, 1927, кн. 7, с. 298.

¹⁶ Вж. Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 205.

ните средства. Широко известна е формулата за анализ „пред по ред“, която на практика способствува за въвеждането на един по-гъвкав и естетически адекватен инструментариум в подхода на критиката към съвременната сръбска литература. Б. Попович се стреми към синтетични характеристики, към бляскав стил, към осво-бодена от филологизъм и груби социологични трафарети оценка, в присъдите си използва опита на западноевропейските литератури. Безспорно е, че с насоките и с характера на критикооценъчното си дело той ще наложи известен отпечатък върху усилията на младия Йован Скерлич. Още за съвременниците им е валидно убеждението: „Във всеки случай Попович, Недич и Скерлич са тримата най-го-лемите литературни критици, които сръбската литературна критика има.“¹⁷ Под-ръка са и други доказателства за връзката между тяхното дело. В „Историята“ си Й. Скерлич включва кратък очерк за Б. Попович, където посочва: „Той е въвел френския дух в сръбската литература, внесъл е модерно литературно и изкуство-ведческо схващане, създал е модерната сръбска литературна критика и под не-гово непосредно влияние са се развивали неколцина от най-значителните нови писатели.“¹⁸ И самият Б. Попович неколкратно се е спирал на Скерличевото дело. А през 1920 г. пише студията „Йован Скерлич като литературен критик“, в която дава висока оценка на неговите усилия и резултати, определяйки ги като възплъщение на „богато и сияйно научно и литературно дело“. С авторитета на личния си опит Попович пренесява: „Който критик сгребаша на десет пъти един път, той е много добър критик. . . Скерлич е грешил един на петдесет пъти.“¹⁹ Но по-важен от тия позовавания за нас е фактът, че в анализите си на съвременните литературни явления Скерлич продължава постигнатото от Б. Попович, че уна-следява плодовете на критическа дейност, която той доразгръща, критическа програма, на която дири новите измерения.

Спях се на отделни моменти от литературоведческия контекст, в условията на които начева и се разгръща дейността на Боян Пенев и Й. Скерлич. Колкото и приблизителен характер да имат общите черти в него, и те идват да свидетел-ствуват за обективните предпоставки, върху които стъпва единността на тяхното литературнонаучно наследство. Принудени да работят в насоките на духовен живот, който съдържа немалко общи задачи и черти, Скерлич и Пенев фор-мират у себе си литературоведчески интерес към двете половини на литерату-рата, която е пред тях — на миналото и на съвременността. Тази двупосочност и редуване на изследванията не произтича от раздвоеност и неустановеност на изследователската им програма. Напротив — както при Скерлич, така и при Пенев интересите към книжнината на XVIII—XIX в. и конкретната картина на идеи, теми и жанрово-стилови форми у нас и в Сърбия са неотделими от онова, което определя облика ѝ в края на 90-те години и началото на века. Обобщенията над едното или другото идват като продължение на единно критическо съзнание и рефлекс за приемствеността и органичността на явленията през XIX и началото на XX в.

Ръководени от идеята за мащабно овладяване на литературния живот, Б. Пе-нев и Й. Скерлич си поставят грандиозната задача да постигнат неговата пълтна характеристика, да осмислят неговия теоретико-естетически модел, конкретните му превъплъщения и значимост. В книгата си „Европейски оквири српске книжев-ности“ Др. Живкович с право заключава за респектиращата задача, която си е поставил Скерлич, която е цел и на нашия изследвач: „На основата на модерната литературнонаучна мисъл да изследва и осветли хода на нашата национална кул-тура и литература през двата последни века на сръбското и световното развитие.“²⁰

¹⁷ Вж. Б. Попович. Изабрани огледи. Белград, 1975 — предговора на Пр. Протић „Предходник модерних критичких школа“, с. 6.

¹⁸ Вж. Й. Скерлич. История нове српске книжевности. Белград, 1953, с. 458—459.

¹⁹ Вж. Б. Попович. Изабрани огледи. Белград, 1975, с. 233.

²⁰ Вж. Др. Живкович. Европейски оквири српске книжевности. Ч. I. 1970, с. 352.

И той е готов да се присъедини към мнението на М. Бегич, че „Скерлич е извършил онова, което в другите народи извършват няколко големи личности“. Пред същата мисъл и заключения ни възпраща и обемното и богато на обобщения дело на проф. Б. Пенев. Дори и само неговата петтомна „История на новата българска литература“ все още е способна да обезсърчи опити в тази насока, макар и от позициите на една съвременна методология и по-обогатени представи за една или друга страна на литературния процес през XVIII—XIX в.

* * *

Подстъпите към паралела Боян Пенев — Йован Скерлич обхващат доста широк кръг от застъпените в тяхната дейност насоки на интерпретация на сръбската литература. От теоретическо или конкретно-творческо естество те са подпомагани от сходства със знака на обективното и индивидуално-личностното. Различията в теоретическите положения, в пристрастията, в издиганите критерии за художественост и т. н. са факт. Но те по-скоро идват да узаконят правомерността на паралела, да ни убедят, че и в разволя на литературоведческото мислене при две близки култури властвуват общи закономерности, цели и тип критико-оценъчна интерпретация. В кратките, но изключително напрегнати десетилетия на работа и Скерлич, и Пенев ще го докажат.

Особено внимание заслужават изходните положения, от които двамата изследвачи тръгват към фактите на литературата у нас и в Сърбия. Налага се изведът, че теоретико-естетическата си платформа и метод на проучване Б. Пенев и Й. Скерлич формират под въздействието на И. Тен, Сент-Бьов, Г. Брандес, Ренан, Хенекен, на оня позитивистичен план на интерпретация, където се държи сметка и за извънлитературните фактори, обуславящи художественото творчество. Всички сочат, че Скерлич разгръща дейността си в духа на френската литературна мисъл: „Несъмнено е едно: Скерлич дълбоко познава и е проучил френската литературна критика от Сент-Бьов, през Тен, Хенекен, Емил Фаге и Брюнетер, всичко до Жул Льомер, Анатол Франс и Реми Гурмон. . .“²¹ Не само с изходните си постановки, но и с конкретните решения и лични посочвания сръбският изследвач разкрива привързаността си към схващания, които са актуални за френската литературоведческа наука от втората половина на XIX в. Която и от книгите му или от статиите му да отворим, ще се убедим, че той остава верен на изходния за критическата практика на Сент-Бьов биографичен принцип. Колкото до близостта и придържането му към положения от теорията на Иполит Тен, най-категоричното доказателство е фактът, че първият и основен дял на „Сръпска книжевност у XVIII веку“ е с наслов „Среда и влияния“, както и очерците за всички видни личности на книжнината: Д. Обрадович, В. Караджич, Я. Игњатович, Негош. Неслучайно в предговора си към „История нове сръпске книжевности“ Скерлич се напомня: „На културно-историческите моменти, които обуславят развитието на литературата, е дадено тук още по-голямо място, отколкото в школското издание. И аз, схващайки литературата като най-висш израз на народния живот в неговия исторически детерминизъм, съм убеден в потребността и ползата от излагане на културно-историческата среда. . .“²²

Същите постановки ще открием и в програмата на Боян Пенев. Ето неговото изрично указание: „Главно с помощта на културно-исторически съображения ние можем да уясним причините и същността на нашето литературно възраждане, постепенния преход на литературата от стара към нова.“²³ Като конкретизация и

²¹ Вж. Др. Живкович. Цит. книга. Т. I, с. 356.

²² Вж. Й. Скерлич. История нове сръпске книжевности. 1953, III изд., с. 28.

²³ Вж. Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1930, с. 22.

уплътняване на схващания от подобно естество идва една голяма част от включеното в „Историята“. Там ще се запознаем с „Политически и обществени условия на нашето възраждане“, „Българският национален характер през робството и условия за неговото запазване“, „Политически събития и условия до края на XVIII в.“ „Манастирите и нашето възраждане“ от първия том, ще ни изненада широтата и сложната културно-историческа основа, върху която се проектира естетическият развой чрез главите „Градското съсловие и нашето възраждане“, „Политически условия и събития през първата половина на XIX в.“, „Просвета и училища“ в третия том и т. н.

Но изходните положения на Боян Пенев намират място в студиите „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ и „Основни чърти на днешната ни литература“, на Скерлич — в „Догматична и импресионистична критика“ и „Унищожаване на естетиката и демократизация на изкуството“. Двете си характеристики Йован Скерлич изнася като публични лекции във Велика школа (на 5 ноември 1901 г. и на 4 май 1903 г.). Открита встъпителна лекция в университета е и „Посоки и цели. . .“, публикувана след това в сп. „Мисъл“ (1910, кн. II). Така двамата изследвачи формулират естетическите си принципи, уточняват своя метод, връзката му със схващанията на чужди и национални автори. Програмният характер е очевиден, полемичната острота — необходим елемент в открояването на лична позиция и промислено отношение към литературата и научната дейност. С тях Б. Пенев и Скерлич обобщават натрупания опит, но предявяват и нови изисквания към изследвача на миналото и ценителя на съвременната литература. Така те се включват във формите на по-общите еволюционни процеси на критическата мисъл. Примерите, които използват, са от практиката на националния литературен живот. Именно в тоя план са приносните елементи в тяхната програма, изходните точки на тяхната „естетика в действие“.

Ще напомня — не всичко от тези формулировки и невинати намира конкретното си оценъчно покритие. Противоречия и разминавания ще срещнем и при Скерлич, и при Пенев. Студии като „Догматична и импресионистична критика“, „Посоки и цели. . .“ и „Основни чърти. . .“ трябва да се третира не като набор от постановки. Предизвикала ги е необходимостта от синтетични характеристики, от програмен поглед към противоречивото лице на литературния процес; те са „критическото самопознание“ на тоя процес, дават представа за неговото „алтер его“ в обобщен вид. Елементите на лично пристрастие и полемика не накърняват обобщаващото им звучене и същина. Но не бива винаги да търсим тяхното категорично и повсеместно продължение в изследователската практика на Скерлич и Б. Пенев.

Как гледа на теоретическите си принципи Йован Скерлич? Доколко те се открояват като завършена система, в духа на какви методологически положения е тя? Поставяйки алтернативно въпроса още в заглавието на студията си („догматична“ и/или „импресионистична критика“), Скерлич изяснява отношението си най-вече към насоките, формите и характера на критикооценъчната мисъл, към рецепцията на съвременния литературен процес. С тази си проява, дошла след известен опит на критика и общественика, той подема актуалния проблем за диспозицията на литературната критика в духовния живот, за нейните роли. И предварително формулира схващането си: „В същност литературната критика стои по средата между изкуството и науката, тя с еднаква сила се опира и на разума, и на чувството.“²⁴ Екскурсите из миналото на тоя спор му дават възможност да изгради сбита картина на промените в схващанията. В съгласие с насочеността на литературоведческото мислене тогава, с личната си нагласа Скерлич свежда алтернативните му решения до застъпниците на догматичното и импресионистич

²⁴ Вж. Й. Скерлич. Избрана дела. Белград, 1962, с. 17.

ното. Затова и отсъжда: „Догматичната критика иска да бъде изключително наука, новата, импресионистична критика, която процъфтява през последните десетина години във Франция, самата е изкуство. Философската ѝ основа е Кантовият критицизъм и Хегеловият трансцендентален позитивизъм.“²⁵ За да се доаргументира по-нататък, че „както и всеки писател, критикът влага в своето дело своя личен темперамент и своето схващане и усещане за живота“. Оттук и впечатлението за характера на личната му изследователска дейност: „Но въпреки това, че съдържат в себе си много научен дух, работите на Скерлич не оставят отпечатъка на нещо хладнокървно, отмерено, строго обективно...“²⁶ В тази насока са и непоклатимите убеждения на Б. Пенев. Откриваме ги залегнали в отделни статии, но формулировката им е застъпена в дневниковите му записи: „Критикът трябва да излага не своите основания, а своите впечатления: художникът, който се таи у него, му дава право да постъпва тъй.“²⁷ Или пък записано малко по-късно, на 9 март 1914 г.: „Един даровит литературен критик, тълкувател на художествени творения, в същност е тълкувател на себе си. Неговата критика е изповед.“

Боян Пенев и Й. Скерлич не са слепи поклонници на импресионистичната критика. Самият сръбски изследвач ѝ вижда ред непълноти и слабости, изразява опасенията си от нейното фетишизиране. Като последица от тоя му трезв поглед идва заключението, което ще ни се стори еклектично, но отразява вътрешната противоречивост на всяко обобщение: „Нито една от многото теории не е за отхвърляне, тъй като всяка от тях съдържа една част от истината, тъй като разглежда едно и също нещо от различни страни. Те само свидетелствуват за сложността, разноликостта и значението на литературната критика. Никъде едностраничността и доктринерството не е така опасно, както в такава релативна и разтеглива наука, каквато е литературната критика.“²⁸ Така Скерлич откроява позициите на метода си на критик.

Подобни са те и при Боян Пенев, сблъскал се по същото време със същите въпроси, решил също да съгласува изискванията към литературата, познати от западноевропейски литературоведчески платформи, с практиката на националната ни книжнина. В „Посоки и цели...“, където засяга и тоя кръг от проблеми, нашият изследвач е също така неудовлетворен от чуждите теории и осъзнава относителността на всяка постановка. След като се спира на И. Тен, Сент-Бъов, Хетнер, Хенекен и др., той обобщава: „Всички тия изследователи подчертават една особеност в литературата и от комплицираните условия на нейното развитие разглеждат само едно — в зависимост от теоретическите интереси, с които всеки от тях отделно пристъпва към проучване на литературата. Основната им грешка е, че те превръщат в средство онова, което трябва да бъде цел на литературното изследване и обратно — в средствата на това изследване виждат неговите — твърде неясни за тях — цели.“²⁹ Пестеливо, с еднозначни изводи Б. Пенев извлича същината на тези теории, изразява несъгласията си в името на един комплексен подход, който отчита ролята на извънлитературните фактори, на творческата личност, на интуицията и въображението, на чуждите въздействия и т. н., за да обоснове двете насоки на изследване: литературното и естетическото, за да формулира принципите на историко-генетическия си метод.³⁰

²⁵ Вж. Й. Скерлич. Пак там, с. 23.

²⁶ Вж. Вук Милосевич. Йован Скерлич. Белград, 1937, с. 199.

²⁷ Вж. Б. Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973, с. 95.

²⁸ Вж. Й. Скерлич. Избрана дела. Белград, 1962, с. 27.

²⁹ Вж. Б. Пенев. История на новата... Т. I, с. 22.

³⁰ По въпроса за методологическите и теоретически възгледи на Боян Пенев вж. Ив. Радев. Боян Пенев. С., 1976, с. 23—48; Л. Георгиев. За някои аспекти от методологията на Б. Пенев. — Литературна мисъл, 1974, кн. 2; от същия автор — В: Проблеми на новата българска литература. С., БАН, 1979, с. 179—204, и др.

По-друг характер има студията „Унищожаване на естетиката и демократизация на изкуството“ на Скерлич. Задачите ѝ произтичат от по-общите цели и същност на изкуството. Тъй като за автора в случая е по-важно как тези неща рефлектират в родината му, какъв път изминават схващанията за ролята на изкуството от Доситей до Л. Каравелов и Св. Маркович, от 60-те—70-те години до началото на XX в. той избягва теоретизациите. По-показателни за него се оказват пресечните точки на принципите с практиката на идеите. Скерлич издига колкото стария, толкова и актуален принцип: „Изкуството, ако иска да живее, трябва да се върне при своя първи извор: при широката и свежа народна маса. Както и на всичко друго, народът има право на цвета на човешката мисъл, на изкуството. И във връзка с това, вместо старата, наивна, объркана, чисто негативна девиза: унищожаване на естетиката, се чува нов повик: демократизация на изкуството...“³¹

Призивът за демократизация на изкуството не само уточнява Скерличевата позиция и лично кредо. Той разкрива конкретно-историческия си смисъл във връзка с противоречивата картина на литературния процес в Сърбия. Тогава започват да нахлуват модернистични идеи, упадъчни схващания. Сам счита се за продължител на Св. Маркович и възпитаник на Васа Пелагић, младият изследвач иска да е в съгласие с идеите на своето време. Но същото това време подхранва и чужди на активното гражданско мислене търсения. Толерантен и с широк поглед като критик, към тия прояви Скерлич е особено чувствителен и дискредитира тяхната пълноценност, противопоставя им явления с ярък граждански и родолюбив патос. Така почитателят на Ренан, Гийо и Лансон приближава теоретическите постулати до живата литературна практика. И се подкрепя изводът на Пр. Палавестра: „За Скерлич критиката е била преди всичко позитивна и реална духовна дисциплина.“ Потвърждава го вплътеното в поредицата от няколко тома „Писци и книги“, буквално всекидневното му участие в оперативната критика на сръбската литература. Ако изхождаме от формулираните принципи, можем да се съгласим с В. Живойнович, че Скерлич е „застъпник на импресионистичната критика, каквато по онова време се е култивирала във Франция“. Наистина изследвачът Скерлич като че ли е готов да се придържа към максимата на Ренан: „Критиката не знае уважение, тя съди хората и боговете.“ Нали и Боян Пенев се вижда в ролята на „критик-бичувач“, който е призван да правораздава в литературата, воден от личния си вкус и искреност в подбудите?... Но, както трябва да се очаква, картината е по-сложна и не така еднопосочно произтича от декларираните принципи. Тя ще се превърне в респектираща поредица от оценки в статии и монографични изследвания. Именно тази разлика, изключително богата, съчетана с активна позиция дейност е превърнала по думите на Пр. Палавестра името на Скерлич в „легенда“ и „синоним на литературна критика“, а Б. Пенев по думите на акад. П. Диневков — в „едно от най-интересните интелектуални явления“ в българската култура.

Прекалено строгите оценки на Скерлич за модернистичните търсения в сръбската поезия от началото на века, коригирани от днешната литературна наука, по своему намират оправданието си в кредото на критика. За разлика от Б. Пенев белетристичката. Песимизмът го отблъсква и критическото му перо неведнъж го е отричало като обект за естетизиране. В този дух е заключението и на Бр. Лазаревич: „Интересно е за него да се отбележи, че нищо метафизично и „чисто“ философско не го е интересувало. Той е бил съвсем земен, рационален и донякъде медитативно разположен.“³² По нагласа и светоусещане, по трайно залегнала в

³¹ Вж. Й. Скерлич. Избрана дела. Белград, 1962, с. 53.

³² Вж. Бр. Лазаревич. — В: Йовану Скерличу у спомен. . . , с. 191.

разбиранията му рецептивност към литературата Скерлич е органически чужд на идеи и вълнения с индивидуалистична отсянка и символистични построения.

Без да споделя естетическите принципи на символизма, Боян Пенев е в значителна степен склонен към психологически-въгъбеното и метафизичното главно като резултат от общуването му с полската литература. Той за разлика от Скерлич има сетива за болезненото, желае то да стане обект на естетическо овладяване. Показателна в тази насока с някои претенции към художника е статията му „Основни чърти на днешната ни литература“, есетата върху Словацки, Красински, А. Мицкевич. Неговата рефлексивност, ако и не по-сложна, ни се представя като по-противоречива, преживяванията и душевните му състояния са разположени в широката амплитуда от жизнeутвърждаващото начало до полюса на крайния скептицизъм. Прочуванията му гравитират към първото, но за второто достатъчен материал ни предлага неговият дневник.³³ По всяка вероятност си казва думата по-значителният социално-политически заряд, в съгласие с който Скерлич разгръща критическите си оценки. Тенденциозността при Пенев в отделни случаи произтича не от гражданска позиция, а от субективни предпочитания и нагласи. Но в обобщенията и на двамата проличава и нещо друго. Скерлич се занимава особено активно с въпросите и състоянието на сръбската литература от началото на XX в., Боян Пенев — по малко. Любопитно е, че пренасяйки се от улегналата със завършените си форми литература на XIX в., те са стъписани от разнопосочния ѝ и противоречив характер в ново време. Скерлич пише: „Днес не се вижда единна литературна насока: литературните школи не се застояват, старите са паднали, а нови не са се явили, писателите не са всички под едно знаме, а всеки върви според своята природа и своя път.“³⁴ Подобна характеристика ни предлага и Боян Пенев в статията си „За литературния плут“.

Паралелното привличане на изходните схващания за същината на литературата, за мястото ѝ в националния духовен живот на българи и сърби, за ролята на литературната критика при Боян Пенев и Й. Скерлич може да продължи. Но изводът е един — теоретическите положения, от които тръгват те и в чийто дух постигат интерпретацията на литературата, са актуални за развоя на литературоведческото мислене. Оказва се — като имаме пред вид увлеченията и на двамата по социализма, вътрешнолитературоведческата приемственост, на която дават път, интересите им в литературната история и в критиката, — че Пенев и Скерлич са представители на една и съща формация в духовния живот у нас и в Сърбия. Естеството на задачите, които стоят пред тях, се налага със сходни черти, които са предпоставките за близост в теоретико-естетическата им програма и методи на изследване. Налице са и различията.

Така платформата на Боян Пенев тежнее към историко-литературното и е съобразена в по-голяма степен със задачите в областта на литературната история, а не в оперативната критика. За разлика от сръбския изследвач той е склонен да субективизира изискванията на съвременността към литературата, да омаловажи същината и естетическия резултат от реализма в нея, да издигне идейно-естетически идеал, който невинаги се свързва с традициите и наложилите се облик на българската литература. Й. Скерлич е с непоклатима вяра в силата на реализма, осъзнава в по-плътни социално-политически форми гражданската мисия на литературата. Но всичко това не засенчва близостта и еднопосочността в творческата им реализация.

³³ Вж. Б. Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973.

³⁴ Вж. Й. Скерлич. История нове српске књижевности. Белград, 1912, с. 260.

Споменах, че Б. Пенев и Й. Скерлич насочват своите усилия в двете насоки — занимават ги книжовният развой през XVIII—XIX в. и литературата на съвременността. В тяхното съзнание и интереси на изследвачи те са нещо единно. С тази разлика, че макар и да има зад себе си по-дълъг трудов живот, Б. Пенев ни предлага по-малко прояви върху въпроси на съвременната му литература. Ще посоча по-значителните: „Увод в българската литература след Освобождението“, „Основни чърти на днешната ни литература“, „За литературния плут“, „Лирическите песни на Пенчо Славейков“, „Първата драма на Яворов“, „Литературата около „Българан“... Докато Скерлич много по-активно се занимава с явленията на заобикалящата го литература. Доказателство са множество приети в списания и вестници оценки за почти всички поети и белетристи, негови съвременници, поредицата „Писци и книги“ (т. 1—4, по-късно още три-четири тома). Доказана е неговата лесно възбудима критическа рефлексивност. А Боян Пенев — той е по-сдържан и отдава предпочитанията си на литературата на XIX в. Неслучайно „История нове сръпске книжевности“ включва автори и насоки и от началото на XX в. Докато „Историята“ на Боян Пенев затваря явленията от П. Хилендарски до Хр. Ботев. Нашият изследвач не е издавал самостоятелна книга върху проблемите на съвременната литература, каквито са няколкото тома „Писци и книги“ на Скерлич. Посочвам тия количествени показатели като белег за различия, защото те се оказват свидетелство и за другото — за определящото същността на тяхната литературоведческа дейност на фона на литературната историография у нас и в Сърбия. Така реализацията на Скерлич и Пенев получава различни акценти и насоченост, поема пътища, продиктувани от личната им нагласа и предпочитания, но и от потребностите на духовния живот.

Значителни и по-плодотворни са наблюденията над историко-литературната дейност на Б. Пенев и Й. Скерлич. Така или иначе по-цялостен израз намира отношението им към книжнината на XVIII—XIX в. Върху нея са очерковите и монографичните им изяви. Показателно е, че и двамата се насочват към ключови явления и творчески личности — възможност за значими обобщения и разрези на цялата литература. Привлечени от един и същ етап в развой й у нас и в Сърбия, Скерлич и Пенев — на базата и на методика с редица общи черти — поставят сходни цели пред историко-литературните си занимания. Оказва се, че идват в името на една назяла необходимост за синтез над естетическите стойности от близкото минало. Отделните студии и книги са „моделът“ за подход, за тип анализ и интерпретация на фактите и авторите, за изследователско реконструиране и актуализиране на естетически и духовни стойности. Предхождащите цялостната историографска концепция очерци на Боян Пенев за Паисий, П. Р. Славейков, Раковски, Ботев, на Скерлич — за сръбската книжнина на XVIII в., за Омладината, за Я. Игнятович и Св. Маркович, се оказват авангардно усилие за овладяване на явления, в които се съредоточават тенденции и същностни черти. А вече „История на новата българска литература“ с петте си тома дава представа за останалото в духа на същата концепция, в съгласие с вече очертаните жалони на естетическия ни развой през XVIII—XIX в. Без изложението да е в ущърб на изследователското начало, на научната добросъвестност, задълбоченост и обективност. Почти в същия план — с известни различия спрямо вложеното и постигнатото от предхождащите я монографични изяви — е и „Историята“ на Скерлич. Защото тук принципът е малко по-друг.

Покрай сходството в теоретико-естетическите схващания практиката на духовния живот защитава закономерностите в развитието на литературоведческото мислене у нас и в Сърбия и на историко-литературно ниво. Навлизат и изпълняват близки задачи еднакви изследователски критикооценъчни жанрови форми. „Сръпска книжевност у XVIII веку“ обобщава картината и трансформационните

процеси в сръбската литература, подготвила качествено новите ѝ пътища през XIX в. Характеристиките на Б. Пенев за дамаскинската книжнина и делото на П. Хилендарски са предпоставките за успешното му и сериозно овладяване на книжовния процес през същия тоя XIX в. Чрез „Омладина и нейна книжевност“ и „Яков Игнатович“ Скерлич осветлява чертите на сръбския романтизъм и на реалистичната проза. Не изпълняват ли същата роля настоящите усилия на Пенев при П.Р.Славейков и Хр.Ботев, при белетристиката на Любен Каравелов?...

Като изтъквам близките черти във формите на изследователска интерпретация между Скерлич и Пенев, нужно е да се държи сметка и за различията. Така, ако внимем в „Омладина и нейна книжевност“ (Белград, 1906), ще стигнем до заключението, че пред себе си имаме едно солидно изследване (около 550 с.), което респектира със своята широта и задълбоченост. В него заемат мястото си наблюдения над общи насоки и над конкретни прояви, но в съгласие със схващането на Скерлич, че Омладината възплащава сръбския романтизъм. С тази си книга, воден от оправдани патриотични подбуди и от оптимизма си — за разлика от скептика Б. Пенев, — той успява да очертае, и то не на фона на абстрактни западноевропейски образци, направлението на романтизма в сръбската литература. При Боян Пенев подобни явления (Д. Чинтулов, Раковски, Славейков. . .) не залягат в утвърждаването на същата постановка. Не става дума за точно такова самостоятелно издание. Просто принципите, върху които Пенев седи и обобщава за проявленията на революционноромантичен тип изображение в българската книжнина, са доста различни. Доказват го наблюденията над творчеството на Славейков и Раковски, също студията „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“. Дори и насочеността на двете изследвания — „Омладина и нейна книжевност“ и „Западноевропейската романтика. . .“ — свидетелства за различията: при Скерлич то е с център в националноспецифичното, при Боян Пенев — опорните точки са във от домашната традиция, в романтизма на западноевропейските литератури.

По-важното е, че ориентирайки се към литературата на миналото, с началните си студии Скерлич и Пенев отговарят на задачите, които стоят пред сръбската и българската литературна наука. По едни и същи пътища тръгват към нейното овладяване, анализират я и търсят нейните стойности и национална специфика. Ръководещите ги принципи действително почиват на широка културно-историческа основа и преследват мащабни, съобразени с нуждите на целия духовен живот обобщения. Всичко това намира завършения си израз в „Начало на Българското възраждане“ и „История на новата българска литература“, в „Сръпска книжевност у XVIII веку“ и „История нове сръпске книжевности“. Те са категоричната демонстрация на историко-литературните възможности и талант на Боян Пенев и Скерлич, те са свидетелство за нивото на литературознанието в двете съседни литератури през началните десетилетия на XX в.

Когато съдим за характера и мястото на тия прояви в литературоведския живот у нас и в Сърбия, за усилията на Скерлич и Пенев, трябва да държим сметка и за някои по-обща историко-литературни принципи, върху които стъпва реконструираната картина на литературата. Става дума за периодизационната схема, в духа на която се експонира материалът, за типа анализ и застъпването на идейния му, информативно-познавателен или естетически заряд и измерения, за композицията на изследванията, за техния жанрово-стилов профил и т. н.

„История нове сръпске книжевности“ и „История на новата българска литература“ са резултат от няколко десетилетната научна дейност и самостоятелни проучвания на Скерлич и Б. Пенев. Но те са осъществени и на базата на придиричиво опознаване възможностите и изискванията на жанра „литературна история“, на неговите традиции и прояви в западноевропейските литератури. Още в 1937 г. В. Милоевич отбелязва: „Скерлич е бил като Густав Лансон. Пишейки своята

„История на сръбската литература“, е взел за образец Лансоновата „История на френската литература“. Двата са ценили истината и науката над всичко и са били под влиянието на Ренан.³⁵ Когато засяга интереса на нашия изследвач към делото на Иполит Тен, акад. Г. Цанев посочва: „Пенев се основава главно на неговата „История на английската литература“, гдето са приложени на практика теоретичните принципи на автора.“³⁶ Тези констатации и редица други за усвояването на опита на подобни прояви в чуждите литератури могат и трябва да се привличат при оценката на явления като „Историите“ на Пенев и Скерлич. Но не бива да се абсолютизират. Необходимо е да се има пред вид и положението, че жанрът „история... на дадена литература“ е доста консервативен и не предполага особени възможности за индивидуален, самостоятелен път на решение. Доказателство са проявите от по-ново време в тази насока — покрай обновената методология и нови факти те включват и немалко черти, които са черти на „Историите“ от миналото. Оказва се, че е естествено, когато Пенев и Скерлич се заемат с подобна задача, да усвоят опита на Иполит Тен, Брюнетер, Лансон и др.

Паралелният поглед към „История нове сръпске книжевности“ и „История на новата българска литература“ ни довежда до ред изводи над близостта между делото на Боян Пенев и Й. Скерлич. Така в съгласие с машабните си задачи всеки от тях уточнява периодизацията на литературата — обект на неговите интереси. Скерлич пише специална статия „Подела нове сръпске книжевности на периоди“ (Просветни гласник, 1911, кн. 3—4), въвеждащата глава на „Историята“ му завършва с характеристика на петте периода, които вижда в новата литература: „рационализъм“, „от рационализъм към романтизъм“, „романтизъм“, „реализъм“, „днешно време“. А самото му съчинение идва да я уплътни, за разгърне нейната конкретно-творческа картина в духовния живот. Др. Живкович е изследвачът, който е анализирал предложената от Скерлич периодизация, като подчертава, че той се е възползувал „най-много от методологическите постановки на Ренан“ и „термините за отделните периоди очевидно е взел от френската литература“. Но за нас са важни крайните изводи. Според Др. Живкович Скерличевата периодизация е изградена на „тогавашната модерна концепция за природата на литературното художествено дело и за функциите на литературата в обществения и национален живот на един народ“³⁷. И изследвачът продължава: „Според тази концепция литературната творба се схваща като израз на една чувствителна душа и проникателен ум, а литературата в цялост — като своеобразен репрезентант на идеите, които в известни периоди доминират в едно общество и в един народ.“³⁸ Така стига до заключението, че Скерличевата периодизация с „известни допълнения важи и сега“. Защото в основата ѝ, както в основата на всичките негови занимания с литературата на XVIII—XIX в., заляга един принципно нов и актуален елемент — чрез тях Скерлич се противопоставя на „филоложките концепции за хода на развитието на сръбската литература“.

В същата позиция се оказва и Боян Пенев, насочвайки се към възрожденската ни книжнина. И чрез схемата, и чрез непосредните си усилия и статии, и в „Историята“ той изгражда модела на литературния ни развой, отграничавайки се категорично от неговата общофилологическа интерпретация за сметка на акцентите върху идейно-познавателната и естетическата му същност. Истина е, че българската литература. Тоя въпрос е засегнат частично в „Общи бележки за началото на литературата и Възраждането“.³⁹ Но според сполучливото ука-

³⁵ Вж. В. Милоевич. Йован Скерлич. Белград, 1937, с. 195.

³⁶ Вж. История на българската литература. Т. 3. С., 1970, с. 916.

³⁷ Вж. Др. Живкович. Цит. съч. Т. I, с. 362.

³⁸ Вж. Др. Живкович. Пак там. с. 362.

³⁹ Вж. Б. Пенев. История на новата... Т. I, с. 49 и сл.

зание на акад. Г. Цанев по-пълно и точно схващанията му в тази насока могат да се извлекат от самата негова „История“, тъй като „курсът на лекциите му е построен много по-правилно“: „От подреждането на материала в отделни томове излиза, че Боян Пенев в своята изследователска практика не е далеч от периодизацията, която ние днес приемаме.“⁴⁰

А вече наблюденията над конкретните страни — от теоретическо, идейно-съдържателно или тематично-стилово естество — в „Историята“ на Скерлич и в „Историята“ на Боян Пенев за явленията на XIX в. свидетелствуват за близост на идеите и насоките, за близост в тяхната историко-литературна интерпретация. Но за това по-нататък. Тук наблегнах на факта, че заели се с написването на цялостен очерк за литературата на XVIII—XIX в., и двамата изследвачи осъзнават важноста на въпроса за периодизацията. Стремежът им е още в организацията на материала да се вложи цялостно схващане и представа за неговата същност. Раздвоеността — погледът към опита на чуждите литератури и диктатът на националноспецифичното — и тук е нещо закономерно и неизбежно. Откриваме я и при Скерлич, и при Боян Пенев. Но благодарение на нея редица от явленията се осмислят в по-широките си граници, с по-точната си мярка.

Че е така, ни убеждава и по-нататъшният ход на паралела между историко-литературните съчинения на Боян Пенев и Скерлич. Наблюденията над „Сръпска книжевност у XVIII веку“, „История нове сръпске книжевности“, „Начало на Българското възрождане“, „Българската литература“ и „История на новата българска литература“ доказват, че двамата по сходен начин навлизат сред явленията на литературата от XVIII—XIX в., вървят по едни и същи пътища, за да ги анализират и включат в цялостна картина, в системата на естетическия развой. В съгласие с културно-историческия метод и школовката си в западноевропейските литератури у тях е подчертан стремежът за привличане широкия регистър от обществени и културно-исторически условия. Въпросите около „политическото и културното състояние“ на сръбския и на българския народ от XVIII—XIX в. са вешо анализирани, фактологично уплътнени, като са подирени различията при всеки от основните моменти на духовния живот у нас и в съседна Сърбия. Проблемът за литературните връзки, които уточняват извъннационалния контекст във формирането и съзряването на българската и сръбската литература, също е обект на специални усилия и внимание. Така разглежданите основни периоди в „Историята“ на Скерлич се предхождат от изложение, посветено на „политическите и верските особености“, на „националнокултурния живот на сърбите в Унгария“, на руското влияние при „сърбите през XVIII в.“, на „немския романтизъм и славянските романтици“, на „езика и правописа“, на „влиянието на политическите особености“ и т. н. В същия план и със същите функции и в „Историята“ на Боян Пенев намират мястото си части, свързани с обществено-политическите условия у нас през XVIII—XIX в., с гръцкото, сръбското и руското влияние, с ролята на занаятчийството и търговското съсловие, на манастирите върху развоя на книжнината.

Включеното в тях дялове на „История на новата българска литература“ и „История нове сръпске книжевности“ е един значителен пласт. Тук са заложили немалко от наблюденията, постановките и обобщенията на Боян Пенев и Й. Скерлич, лично постигнатите истини за същината на духовния живот у своите народи. Ще сгрешим, ако в тях виждаме само „основата“. В концепцията и на двамата изследвачи всичко това заема важно място, то е неотделимо от явленията на литературата и е задължителен обект на интерпретация. Но докато Скерлич и при литературата на XX в. следва същите принципи — доказва го дял V — „Данаш-

⁴⁰ Вж. История на българската литература. Т. 3. С., 1970, с. 925.

на книжественост“ от „Историята“ му, то Боян Пенев формулира малко по-други схващания за съвременната литература и изтъква, че при нейната естетическа същност и мисия в духовния живот всичко това, което е било от значение за възрожденската ни книжнина, е вече с „незадължителен“ характер. Въпреки че „Увод в българската литература след Освобождението“ той построява върху една предварителна характеристика на социално-политическия живот през 80-те—90-те години на XIX в. . . .

Важни черти от същината на литературния процес в „Историите“ на Боян Пенев и Скерлич се постигат чрез очерците за всеки от видните представители на сръбската и българската литература. Ако в „Српска книжественост у XVIII веку“ Скерлич ги обособява в отделна втора част („Писци“), след като в първата част („Средина и утицаи“) е разгледал условията на тяхното окръжение, то в „Историята“ прилага същата схема в границите на всеки отделен период, като най-усложнена е картината в „Данашна книжественост“ (дял V), където разслояването е и по жанрове („Песници“, „Приповедачи“, „Драматичари“, „Книжевни историчари“).

На същата схема не е чужд и Боян Пенев. Но тук ще изтъкна една съществена разлика. Възприемайки в „История нове српске книжевности“ тоя подход и начин на разположение на материала, на привличането на автори и явления, Й. Скерлич в известна степен остава на равнището на информативното, на сбитата характеристика, на утвърденото отношение към тях. В тази насока е заключението на З. Гаврилович: „Като такава „Историята“ е същевременно и нещо изгубила: замислена в началото като школки учебник, и в новия си облик тя е запазила главно този си характер. . . Така се стичат нещата, като че ли в „Историята“ нещо е ампутирало, като че ли е излет оня горещ ритъм на Скерличевите обобщения, който е така видим и отчетлив в самостоятелните му студии.“⁴¹ Действително информативно-познавателният елемент натежава, чрез него авторът определя мястото на всяко от разглежданите явления. Портретният характер не му е давал възможност да разгърне аналитични наблюдения, разрези, вникване в отделните творби и техния идейно-естетически заряд, персонаж, конфликти, стил — нещо, което е направено в „Яков Игњатович“, „Омладина и нейна книжественост“ . . .

В това отношение „Историята“ на Боян Пенев ни предлага доста различно решение. В нейните томове видните представители на българската литература са застъпени чрез задълбочени проучвания. Ескизните и портретните фрагменти на Скерлич тук са заменени с монографични характеристики на Паисий, Софроний, Бозвели, Раковски, Славейков, Друмев, Каравелов. . . Красноречиво доказателство за степента на обобщеното и аналитичното, на скициращото и обхватното са количествените показатели. Ако за най-видните представители на сръбската литература като Обрадович и Караджич са отделени по 20—30 страници, за поети като П. Негош и Бр. Радичевич — по десетина страници, а за останалите още по-малко, то Боян Пенев отрежда на Паисий над 120 с., на Софроний — над 70, на Бозвели — около 80, на Раковски — над 150, на П. Р. Славейков — около 200, на Друмев — около 180, на Л. Каравелов — над 300 с., и т. н.

По тоя начин текстът, посветен на всеки автор в „История на новата българска литература“, запазва елементите на изследователското, на аналитичното с наблюдения над самите творби, над тяхната поетика. Ето защо трудът на Боян Пенев не е изгубил и досега значението си не по простата причина, че отразява и възпелжава нивото на литературната ни история като наука до 20-те—30-те години. Напротив, въпреки самочувствието на съвременното ни литературознание, че много в нея е преодоляно — а такива страни и моменти действи-

⁴¹ Вж. Предговора към „История нове српске книжевности“, 1953, с. VI.

телно има, — тя продължава властно да присъствува, да опонира и защитава гледища, да е „участник“ в полемиките около проблематиката на Възраждането ни.

Така, без да изменя на характера и типа историко-литературно реконструиране на националния книжовен развой, които застъпва и Скерлич, в „История на новата българска литература“ изследвачът смята да наложи една по-задълбочена, аналитична картина на XVIII—XIX в. Ще се възрази, че тя е постигната по-късно, през 20-те години, а Скерлич умира в 1914 г. Фактически и литературоведската концепция на Б. Пенев е била изградена до годините на Първата световна война. Достатъчен аргумент са създадените дотогава изследвания за П. Хилендарски и П. Р. Славейков, книгата „Начало на Българското възраждане“. По-близък до истината ще бъде другият извод — че Пенев работи в духа на по-строги и специфично-естетически критерии за историко-литературен тип изображение. Него го занимават проблемите за закономерността на естетическото развитие не само в общите характеристики, но и при анализа на отделната творба, при въпросите за стила и т. н. Ще напомня, че тази концентрираност и дълбочина не са за сметка на игнориране приноса на по-скромните книжовници. И те — Й. Кърчовски, К. Пейчинович, Хр. Павлович, Ем. Васкидович, архимандрит Теодосий, К. Фотинов, Ив. Богоров — са намерили място в неговата „История“. Статистиката показва, че от XVIII в. докъм 70-те години на XIX в. Скерлич портретува делото на 57, а Боян Пенев — на 28—30 автори.

Когато подхожда строго към приноса на Скерлич в развоја на литературната наука, В. Глигорич споделя: „Много ново е внесла Скерличевата трилогия върху историята на сръбската култура и литература в студиите „Српска книжевност у XVIII веку“, „Омладина и нейна книжевност“, „Светозар Маркович“. .⁴² Но книгата, превърнала се в олицетворение на неговото дело, е „История нове српске книжевности“. Предхождащите я съчинения имат монографичен характер, своя вътрешна логика и конкретни цели. Докато тук всичко това си дава среща, за да обхване културния и литературния живот на близо два века. В този смисъл „Историята“ на Скерлич има не само своя аналог в „Историята“ на Б. Пенев като лични творчески прояви, но до голяма степен двете играят една и съща роля в състоянието и развоја на литературоведското мислене у нас и в Сърбия. Изтъквайки значението ѝ, Др. Живкович отбелязва: „Скерличевата „История на новата сръбска литература“ толкова много се отличава от всички тия ранни опити. . . , че би трябвало да се напише специална студия за ползата и значението на Скерличевата „История“ спрямо ранните истории на нашата литература.“⁴³ А за В. Глигорич тя е „неговият духовен паметник, продукт на неговия най-висш духовен изблик, бурно и плодотворно развитие на неговата творческа личност“. Сочат се и конкретните ѝ отличителни черти — систематичност, широка и модерна научна обоснованост, историографска и литературнокритическа концепция, необичайно развито литературно чувство, ненадминат критически талант.

В същата позиция спрямо състоянието и проявите на литературнонаучното мислене у нас се оказва и „Историята“ на Боян Пенев. И тя идва да обобщи както натрупаното от самия изследвач, така и постигнатото от цялото ни литературознание за Възраждането: „Той е историк с концептуално отношение към литературните явления и процеси и това го издига над мнозина наши историци от по-късно, които, макар и марксистки, не достигат неговата широта и дълбочина.“⁴⁴ Синтезът е осъществен с размах и вещина, задълбочено и професионално, със съзнание за широкия културно-исторически резонанс и присъствие на литературата в процесите на XIX в. Още за съвременниците му тя е „пръв научно

⁴² Вж. сб. Йовану Скерличу у спомен. Белград, 1969, с. 10.

⁴³ Вж. Др. Живкович. Цит. съч. Т. I, с. 354.

⁴⁴ Вж. П. Зарев. Съвременност и наследство. С., 1977, с. 150.

обоснован опит да се обгърне широко и смело новата българска литература. Днес с още по-голяма сигурност се отстоява високата оценка за капиталния му труд: „В духа на културно-историческата школа той създава най-пълната и добросъвестна история на новата българска литература за времето си... Това е истинска научна епопея върху развоя на нашата литература.“⁴⁵ Като имаме пред вид по-значителния изследователски елемент, можем да кажем дори, че Б. Пеневата „История“ в по-голяма степен от „Историята“ на Скерлич изпълнява тази роля. Със своя обхват, насоченост и дълбочина на интерпретацията на възрожденската ни книжнина тя няма прецедент, който да ѝ съперничи и в литературознанието ни от по-ново време.

Случаят с аналогичната проява на Й. Скерлич е по-друг. Не бива да забравяме, че тя е изцяло авторско дело. Докато съчинението на Б. Пенев добива окончателния си вид след неговата смърт и чрез намесата на проф. Б. Йошов. Но, както се отбелязва в предговора ѝ, той е схващал в продължение на ред години като основна своя задача „да напише в по-широк размах, на по-правни научни основи, в духа и стила на времето си, пълна, системна история на новата българска литература“. Тя е била „отдавна лелеена негова мечта, нескривано негово предсмъртно желание“. И ако сърбите имат основание за заключението, „по този начин Скерличевата „История“ е значителна европеизация на сръбската литература и на науката за нея“ (Др. Живкович), не по-малко е и нашето основание за една такава констатация за Боян Пеневия труд. И то като държим сметка за предхождащите го опити (на Балан, Д. Маринов, М. Москов), за тях, които се появяват през 20-те — 40-те години (на Бож. Ангелов, Ив. Радославов, Г. Константинов, Малчо Николов). Според М. Бегич „Скерличевото дело идва като завършек на един дълъг и значителен етап от нашата история“. И този дух е осъзнато мястото и на изследвача Боян Пенев в българската култура — той отразява нивото и дава завършен израз на усилията на цялото наше немарксистко литературознание до 40-те години на XX в.⁴⁶ Като приема тезата, че критиката е „плод на модерните времена“, М. Бегич пише: „Разглеждан в тази светлина, Йован Скерлич ни се разкрива като една от средишните личности на всичките тия процеси в модерната сръбска литература.“ Да изтъквам ли и тул поразяващото сходство в осмисляне и очертаване мястото и ролята и на нашия изследвач в панорамата на литературоведческата ни мисъл? Да привличам ли мненията на Г. Цанев, Г. Константинов, Сп. Казанджиев, П. Зарев, Т. Жечев, П. Динеков, Ем. Георгиев; на А. Мазон, Фр. Волман, Й. Пата, В. Талиш; Боян Пенев в живота на българската интелигенция?...

Когато замислях работата си върху паралела Боян Пенев — Йован Скерлич и събирах материалите, виждах задачата си по-скоро като успоредяване и наблюдение над близостта и различията в подхода им към литературата и даяване на две развиващи се при сходни условия литературни. Но като резултат се получиха ред фактологични успоредици, привличането на немалко конкретни елементи от техните статии, очерци и книги. Не ги избягнах... Както не избягнах и по-честите позовавания на моменти от Скерличевото дело и от изследваната популарност и значителен интерес. Дано и тези страници спомогнат да се открие големият ръст и значение на Боян Пенев като историк и ценител на новата българска литература.

⁴⁵ Вж. Т. Жечев. Литература и общество. С., 1976, с. 279.

⁴⁶ Ето по-значителните изследвания от по-ново време: П. Динеков. Между свои и чужди. С., 1969, с. 95—101; Г. Цанев. — В: История на българската литература. Т. 3. С. Боян Пенев. С., 1976; П. Зарев. Съвременност и наследство. С., 1977, с. 148—164, и др.

ТРИ ВЪЗГЛЕДА ЗА ПОЕТИЧЕСКИЯ ЕЗИК

ЦВЕТАН ТОДОРОВ

Онова, което бихме нарекли „базова теория“ на поетическия език у руските формалисти, приема осезаема форма още в първото колективно съчинение на това движение, в първия от „Сборники по теории поэтического языка“ (1916), под перото на Л. Якубински, чието участие в групата на формалистите остава второстепенно, но който по това време дава езиковедската гаранция на тезите на своите приятели. Следователно неговият принос има значение. Използвайки в общи линии езиковедски речник, и в перспективата на пълното описание на езиковите употреби, Якубински поставя по следния начин основите на своето определение на поетическия език: „Езиковите явления трябва да бъдат класифицирани от гледна точка на целта, с която говорещият употребява във всеки отделен случай езиковите си представи. Ако той ги използва с чисто практическата цел общуване, налице е системата на *практически език* (на словесната мисъл), в която езиковите форми (звукове, морфологически елементи и т. н.) нямат самостоятелна стойност и са само *средство* за общуване. Но могат да се предположат и други езикови системи (а такива съществуват), в които практическата цел отстъпва на заден план (въпреки че може да не изчезне напълно) и езиковите форми придобиват независима стойност (Якубински, 1916, с. 16).

Именно поезията е пример за тези „други езикови системи“. Нещо повече, тя е техният привилегирован пример, от което следва, че между „поетически“ и „с независима стойност“ може да бъде поставен знак за равенство, както свидетелствува един друг текст на Якубински, публикуван в третия сборник на формалистите „Поэтика“ от 1919 г.: „Необходимо е да различаваме човешките дейности, които носят своята стойност в себе си, от дейностите, които преследват цели, външни по отношение на самите тях, и които имат стойност на средства за достигане на тези цели. Ако дейността от първия тип наречем *поетическа*. . .“ (Якубински, 1919, с. 12).

Тук има нещо просто и ясно: практическият език се осъществява извън себе си, в предаването на мисълта или във взаимното човешко общуване; той е средство, а не цел; той е, ако трябва да употребим една книжовна дума, *хетеротеличен**. Противно на това поетическият език се осъществява (и следователно постига пълната си стойност) в самия себе си; той не е вече средство, а своята собствена цел; той е независим или още *автотеличен***. Това определение, изглежда, е възхитило и останалите членове на групата, защото в публикациите им от същото време намираме аналогични определения. Шкловски например в статията си за Потебня (1919) отива по-далеч, като изразява поетическата самостелност с термини, отнасящи се до възприятието (по-нататък ще видим, че

* (гр.) чиято цел е отделна от него, външоцелен, другоцелен. Бел. прев.

** (гр.) чиято цел е самият той, вътре в него, вътрешноцелен. Бел. прев.

този нюанс не е случаен): „Поетическият език се различава от езика на прозата по осезаемата си конструкция. Можем да усетим или акустичния, или учленителния, или пък смисловия му аспект. Понякога осезаема е не структурата на думите, а тяхното изграждане, тяхното разполагане“ (Шкловски, 1919, с. 4).

И в същата година, в книгата си, писана по повод на Хлебников, Якобсон формулира идеите, предназначени да станат прочути, които остават в пълно съзвучие с определението на Якубински: „Поезията не е нищо друго освен *изказ, стремящ се към израз*. (. . .) Ако пластичното изкуство представлява придаване форма на материала на зрителните представи с независима стойност, ако музиката представлява придаване форма на звуков материал с независима стойност, а хореографията — на жестов материал с независима стойност, тогава поезията е придаване форма на думата с независима стойност, на думата „своя собствена мощ“, както казва Хлебников“ (Якобсон, 1919, с. 10—11). „Тази насоченост на израза, на словесната съвкупност аз определям като уникален и съществен момент в поезията. . .“ (Якобсон, 1919, с. 41).

Да се каже, че поезията е независим или автотеличен език, означава да ѝ се даде функционално определение: определение по-скоро за това, как тя действувa, отколкото за това, което тя е. Кои са езиковите форми, които обуславят осъществяването на тази функция? По какво разпознаваме един език, който постига целта (и стойността си) в самия себе си? Работите на формалистите предлагат два отговора на тези въпроси. В първия отговор, отговор в известен смисъл съществен, твърдението се приема буквално: какво е езикът, който не отпраща към нищо, което е вън от него? Това е език, сведен единствено до своето означаващо — звукове или букви, език, който отхвърля смисъла. Този отговор не е плод на чиста логическа дедукция, а тъкмо обратното. По всяка вероятност неговото предварително присъствие в идейния хоризонт на епохата е подтикнало формалистите да му потърсят едно по-широко приложение и да изградят една теория на поезията като автотеличен език. Причината е в това, че техните теоретични разсъждения са тясно свързани със съвременната за тях дейност на футуристите; те са едновременно причина и последица от нея. Най-крайната точка в тази дейност е *заумь*, трансментален език, чисто означаващо, поезия от звуци и букви, поезия отсам думите. У Якобсон виждаме, че не е голямо пространство, което отделя *самовитое слово*, реч със собствена мощ на Хлебников (а самият той използва почти изключително само *заумь*) и *самоценное слово* на формалистите — реч с независима стойност. И връщайки се в мислите си към този период, Айхенбаум има право да смята „трансменталния език“ за крайния израз на автотеличното учение: „Стремежът на футуристите към трансменталния език като крайно оголване на независимата стойност. . .“ (Айхенбаум, 1925, с. 122).

Десетина години преди това Шкловски се пита дали всяка мисъл не е по същество трансментална, тъй като поетите в повечето случаи прибягват до смисъла само за да намерят в него „мотивираност“, т. е. прикритие или оправдание. „Поетът не се решава да произнесе трансменталната дума, обикновено трансменталното се прикрива под привидността на някакво съдържание, често измамно, илюзорно, което принуждава самите поети да приемат, че не разбират смисъла на стиховете си. (. . .) Приведените факти ни задължават да се запитаме дали в обикновената поетическа реч, а не в открито трансменталната думите имат винаги смисъл или това мнение е само илюзия и резултатът от недостатъчното ни внимание“ (Шкловски, 1916, с. 10—11). Якобсон също не мисли по-различно: „Поетическият език в крайна сметка се стреми да постигне по-точно звуковото слово, понеже е налице и паралелният стремеж — към благозвучното слово, към трансменталната реч“ (Якобсон, 1919, с. 68).

Други представители на думата не достигат до тези идеи, но и те признават същността и най-вече независима стойност на звуковете в поезията. Така например Якубински: „В мерената езикова мисъл звуковете стават обект на внимание, разкриват независимата си стойност, успяват да изплуват в осветената страна на съзнанието“ (Якубински, 1916, с. 18—19). Или Брик: „По какъвто и начин да разглеждаме взаимовръзката между образ и звук, едно нещо остава безспорно: звуковете, съзвучията не са просто благозвучно допълнение, а резултат от един свободен поетически устрем“ (Брик, 1917, с. 60).

Но все пак език, който отхвърля смисъла, продължава ли да бъде език? И когато той се свежда до статута на чисто физически предмет, не се ли заличава основната му черта — звук и смисъл, присъствие и отсъствие в едно? А защо трябва да се придава интранзитивност на онова, което е само шум? Доведен до крайна форма, този отговор (отговор на въпроса за формите на поетическия език) показва абсурдността си и вероятно заради това, въпреки че фактът не е изяснен у формалистите, се минава към втория отговор — по-абстрактен и по-малко буквален, по-структурален и по-малко същностен, който се състои в думите: поетическият език постига своята автотелична функция (т. е. липсата на всяка външна функция), бидейки по-систематичен от практическия или ежедневен език. Поетическата творба е една свръхструктурирана реч, в която всичко е свързано; именно заради тази особеност ние я възприемаме сама за себе си, а не я откриваме в нещо друго. И в своя прочут анализ на „Шинел“ от Гогол (1918) Айхенбаум прибегва до метафорите конструкция и игра именно за да изключи всяко позоваване на всичко, което е извън текста; тези метафори са обект или дейност, характеризирани от наличие на собствена цялост и от отсъствие на външна насоченост. „Нито една фраза от литературната творба не може да бъде в себе си просто отражение на личните чувства на автора, а е винаги конструкция и игра“ (Айхенбаум, 1918, с. 162).

В едно изследване, публикувано по същото време („Связь приемов...“), Шкловски също се позовава на този структурален вариант на автотелизма: всичко не е непременно трансментален език в поезията и особено в прозата, а самата повествователна проза се подчинява на законите на съчетанието на звуковете, на конструктивните правила, управляващи звуковата „оркестрация“. „Методите и средствата за композиране на сюжета са подобни и по начало идентични поне със средствата на звуковата оркестрация. Словесната творба е плетеница от звукове, от артикулиращи движения и от мисли“ (Шкловски, 1919, с. 50). Следователно твърдението за систематическия характер на творбата се появява в канона на формализма, изразено от най-разнообразни формулировки — като се тръгне от тази на Шкловски: „Творбата е изцяло конструирана. Цялата ѝ материя е организирана“ (Шкловски, 1926, с. 99), и се стигне до тази на Тинянов: „За да анализираме този фундаментален проблем за литературното развитие, трябва предварително да се съгласим, че литературната творба е система и че литературата е също такава система. Единствено на базата на тази уговорка може да се изгради една литературна наука“ (Тинянов, 1927, с. 33) (1).

Якобсон също изминава пътя от единия до другия отговор. Вече видяхме значението, което той придава на трансменталната поезия. Но по времето на „Новейшая русская поэзия“ той прибегва и до други обяснения. Едно от тези обяснения, което в крайна сметка заема междинно положение, изхожда от уроците на Кружевски. Същият дава систематическо описание на езиковите релации, служейки си с противопоставянето на подобие и съседство, тогава популярно в изследванията по обща психология. В него той внася и някакво начало на критическа оценка, като си служи с термини като „консервативен“ и „прогресивен“, особено натоварени с политически смисъл в Русия: „От известна гледна точка процесът на развитие на езика се представя като вечен антагонизъм между про-

гресивната сила, изразена от отношенията на подобие, и консервативната сила, изразена от асоциациите по съседство“ (Кружевски, 1883, с. 116—117). Разсъжденията на Якобсон тръгват точно оттук по следния начин: хетеротелизъмът на ежедневния език хармонира отлично с отношенията по съседство (следователно произволни) между означаващо и означаемо; автотелизъмът на поетическия език ще бъде облагодетелствуван от отношенията на подобие (мотивираност на знака); заедно с това се минава от „прогресивен“ към „революционен“, което в контекста на епохата дава възможност на всеки един от двата термина „поезия“ и „революция“ да хвърлят един върху друг положителна светлина. „В емоционалния и поетически език словесните изображения (фонетични и семантични) ни принуждават да се съсредоточаваме върху тях с по-голямо внимание, връзката между звуковата страна и значението става по-тясна, по-близка, в резултат езикът става по-революционен, понеже обичайните асоциации по съседство отстъпват на заден план“ (Якобсон, 1919, с. 10). „Механичната асоциация по съседство между звук и смисъл се осъществява толкова по-бързо, колкото е по-обичайна. Оттук идва консервативният характер на ежедневния език. Формата на думата умира бързо. Ролята на механичната асоциация в поезията е сведена до минимум“ (Якобсон, 1919, с. 41).

Това изместване на асоциациите по съседство от асоциациите по подобие (което вероятно се крие зад „по-тясна, по-близка“ връзка между звук и смисъл) е в същност едно подчертаване на систематическия характер на речта, тъй като съседство е само друг начин да се каже произволност или немотивирана условност. Но пак в същия труд Якобсон приема и една друга форма на мотивираност, не вече между означаващо и означаемо (мотивираност в известен смисъл вертикална), а между една и друга дума в потока на речта („хоризонтална“ мотивираност). Същата служи още повече на автотелизма, който характеризира поетическия изказ. „Човек не възприема формата на една дума, ако тя не се повтаря в езиковата система“ (Якобсон, 1919, с. 48). Четиридесет години по-късно именно тази гледна точка ще стане кредо на Якобсон и единствените разлики, които долавяме между фразата от 1919 г. и онези по-известни фрази, които датира от 60-те години, са терминологични: от една страна, поетическият език се характеризира със своя автотелизъм: „Целта (Einstellung) на поетическото съобщение като такова, ударението, поставено върху съобщението заради самото него, е всичко онова, което характеризира поетическата функция на езика“ (Якобсон, 1960, с. 218); от друга страна, автотелизъмът се проявява в една особена форма на свръхструктурираност, която е повторението: „Поетическата функция полага принципа на еквивалентност от оста на подбора върху оста на съчетанието“ (Якобсон, 1960, с. 220). „Същността на поетическата изкусност се състои в периодични повторения на всички езикови равнища“ (Якобсон, 1966, с. 234).

Такъв е първият формален възглед за поетическия език — първи не във времето, а по-скоро по степен на значителност. Достатъчно ли е това, за да бъде този възглед оригинален? Приемствеността, която стига до руските футуристи, е била винаги известна. Но това е една пряка връзка, която повече скрива, отколкото разкрива истинските идейни корени на формалните теории. В основите на формалното учение за поетическия език, Жирмунски го беше посочил още в началото на 20-те години (в „Задачи поэтики“), лежи Кантовата естетика и, трябва да се добави, нейната по-късна разработка от епохата на немския романтизъм. Идеята за автотелизма на прекрасното и изобщо на изкуството идва направо от естетическите трудове на Карл Филип Морич и Кант. В тях открито е формулирана взаимозависимостта между автотелизъм и повишена систематичност, както впрочем и зависимостта между автотелизъм и значение на звуковете (2). Още с първия си труд по естетика (от 1785 г.) Морич заявява, че липсата на

външна целенасоченост трябва да бъде компенсирана от засилване на вътрешната целенасоченост. „Когато на един предмет липсват външна цел и полезност, то ние трябва да ги търсим в самия предмет, ако изобщо той може да събуди у нас наслаждение; или: в отделните части на този предмет аз трябва да открива такава целенасоченост, че да забравя да попитам: за какво тогава е цялото? С други думи, пред един прекрасен предмет аз трябва да изпитам наслаждение единствено заради самия него; за тази цел липсата на външна целенасоченост трябва да бъде компенсирана от вътрешна целенасоченост; предметът трябва да бъде нещо завършено в себе си“ (Мориц, 1785, с. 6).

Също и Шелинг: загубата на външната функция се заплаща с нарастване на вътрешната организираност. „Поетическата творба (. . .) е възможна само след отделяне от речта, чрез която художествената творба се изразява, след отделяне от целостта на езика. Но това отделяне, от една страна, и този абсолютен характер, от друга, не са възможни, ако речта не носи в себе си свое независимо движение, следователно свое време като телата в околния свят; по този начин тя се отделя от всичко останало, подчинявайки се на една вътрешна организираност. От външна гледна точка речта се движи свободно и независимо и само в себе си тя е подчинена и подредена на организация“ (Шелинг, 1803, с. 635—636).

Или още Август Вилхелм Шлегел, който обосновава в същност звуковите повторения (метрическите изисквания на стиха) с необходимостта да се засили независимият характер на поетическата реч. „Колкото една реч е по-прозрачна, толкова повече тя губи своята напевна ритмичност и остава само сухо подредена. Поезията носи точно противоположния стремеж, следователно, за да покаже, че тя е реч, която носи целта в себе си, че не служи на нищо външно и че в крайна сметка ще се изрази в една зависеща от други явления временна последователност, то за тази цел тя трябва да създаде своя собствена временна последователност. Само така читателят ще бъде изтръгнат от действителността и поставен в една въображаема временна последователност, само така ще долови едно ритмично деление на последователни части, една размерност в самата реч; оттук идва това чудно явление, при което в своето най-свободно проявление, когато е използван като чиста игра, езикът доброволно се освобождава от произволния си характер, който другаде непоколебимо властува в него, и се подчинява на закон, привидно чужд на съдържанието му. Този закон са размерът, отмереността, ритъмът“ (Шлегел, 1801, с. 103—104).

Бихме могли да се запитаме дали формалистите са съзнавали тази приемственост. Но дори да дадем отрицателен отговор, това няма да има голямо значение, защото те могат да бъдат пропити от идеите на романтизма, без да са ги почерпали от извора, възприемайки ги през френските или руските символисти. Така че човек може да остане скептичен пред изявленията на Якобсон от 1933 г., когато той се брани от паралелни сравнения, които му изглеждат неправилни. „Излиза, че тази школа (формалистите) (. . .) проповядва изкуството за изкуството и следва пътя на Кантовата естетика. (. . .) Нито Тинянов, нито Мукаржовски, нито аз проповядваме, че изкуството е затворено в себе си“ (Якобсон, 1933, с. 123). Но в действителност първите работи на Якобсон съдържат две ключови думи: думата Маларме и думата Новалис. А естетиката на първия е само една крайна версия на учението на романтиците; що се отнася до втория, то той е един от главните му създатели. . . В един неотдавнашен текст Якобсон си спомня по следния начин за влиянието, което някога Новалис е оказал върху него: „Но още много време преди това (преди 1915 г., в която той чете Хусерл, към 1912 г., т. е. на шестнадесетгодишна възраст), като гимназист, който решително беше избрал езика и поезията за предмет на бъдещите си изследвания, аз попаднах на работите на Новалис и бях завинаги пленен, че открих у него, както заедно с това и у Маларме, неразделимото единение на големия поет със задълбо-

чения теоретик на езика. (. . .) Школата, наречена руски формализъм, беше в периода на зараждане преди Първата световна война. Оспорваното понятие *саморегулиране* [*Selbstgesetzmässigkeit*] на формата, за да се изразим с думите на поета, претърпя в това движение развитие, което тръгна от първите механични постановки и стигна до едно истински диалектическо схващане. То беше вече намерило у Новалис, в прочутия му „Монолог“, който още в първия миг ме поразя и омагьоса, един докрай цялостен тласък“ (Якобсон, 1974, с. 176—177).

Разбира се, приемственост не означава идентичност и сигурно е, че нито А. В. Шлегел, нито Новалис биха могли да напишат граматическите анализи, които Якобсон посвети на поезията. Това идва от факта, че идейният избор (определението на поетическия език), който формалистите разделят с романтиците, не е достатъчен, за да характеризира изцяло работата им; не е без значение да се знае, че Новалис пише поетически фрагменти, а Якобсон — статии в научни списания. Въпреки това си остава истина, че това особено популярно схващане на формалистите в същност не им принадлежи.

2

Но този възглед за поетическия език не е нито единственият, нито първият в историята на руския формализъм. Ако се обърнем към първата теоретична публикация на Шкловски, датираща от 1914 г., т.е. от времето преди обособяването на групата, ще открием там една любопитна сплав на вече изложеното учение с друго едно, разликата между които Шкловски, изглежда, не забелязва, но които в същност могат да се съгласуват само с много голямо усилие.

Ето, от една страна, в дух, който ни е вече близък, Шкловски пише: „Ако искаме да създадем определение на *поетическото* и изобщо на *художественото* възприятие, ние несъмнено ще се облъскаме със следното определение: *художественото* възприятие е онова възприятие, по време на което усещаме формата (може би не само формата, но задължително и формата).“ (Шкловски, 1914, с. 2—4). Общият тон е добре познат и въпреки това долавяме и един нюанс, който вече съществува в цитираните по-горе текстове и който, изглежда, наистина е личният принос на Шкловски към колективно изповядваното учение: вместо да описва самата художествена творба или поетическия език, Шкловски остава привързан към процеса на нейното възприятие. Автотеличен е не езикът, а начинът, по който читателят или слушателят го възприема.

От друга страна обаче, Шкловски ни дава някак случайно друго определение на изкуството, което, както ще видим, е пак свързано с възприятието, но в замяна на това се отказва от автотелизма: „Жаждата за конкретното, която е душата на изкуството (Карлайл), търси обновление“ (Шкловски, 1914, с. 4). А Карлайл, както е известно, е само друг канал, по който изтичат романтичските идеи и неговият възглед за изкуството произтича от този на Шеллинг: това е синтез на безкрайното с крайното, възплъщение на абстракцията в конкретни форми. Продължаваме да бъдем в романтическата традиция. Но може би Шкловски имплицитно се основава на едно друго общоприето в неговото време положение (особено ако вземем под внимание настояването му върху възприятието); това положение е популяризирано от естетиката на импресионизма. Изкуството се отказва от изобразяване на същността и се обръща към изобразяване на впечатленията, на възприятията; не съществуват предмети в себе си, съществуват като го обновява.

Но, както и да стоят нещата, Шкловски сякаш съвсем не забелязва, че тази функция на изкуството (да обновява нашето възприемане на света) не може вече да се свърже с автотелизма или с липсата на външна функция, също характерна

за изкуството, и в следващите си работи той продължава да твърди и двете неща. В „Искусство как прием“, където е въведено прочутото понятие *остранение* или дистанциране, липсата на последователност е особено фрапираща. Защото тук отново се срещаме с вече цитираните във „Воскресение слова“ примери (старобългарски език, Арно Даниел, *тълкуването* на Аристотел и т. н.), следвани от следните твърдения: „Така езикът на поезията е език труден, усложнен, забавен. (...) Така достигахме до определението на поезията като забавена, недиректна реч“ (Шкловски, 1917, с. 21—22).

Първият възглед за поетическия език е следователно налице. Но редом с него, понякога дори вместен в него, намираме също и втория, който в същност носи приповдигнатостта на автора. И ето той пише, показвайки пълна последователност спрямо първия възглед: „Поетическият образ е средство за засилване на впечатлението. (...) Поетическият образ е един от начините за създаване на най-силно впечатление. Като такъв (...) той е еднакъв с всички начини, с които писателите разполагат, за да увеличат усещането на предмета (думите или дори звуковете в творбата могат също да бъдат предмети)“. (Шкловски, 1917, с. 9, 10). Тук виждаме как скобата се опитва да настигне пропуснатото; откриваме учението за художествения автотелизъм, но при условие да забравим, че изкуството е различно от останалия свят! Но може ли образът-„начин“ да бъде идентичен с образа-„предмет“, средството да бъде идентично с целта? Или още: „Целта на образа е не да приближи значението до разума ни, а да създаде едно специфично възприемане на обекта, да създаде „видение“, а не „разпознаване“ на същия“ (Шкловски, 1917, с. 18).

Опозицията поетически език—практически език си остава все така категорична и проста; все пак тя вече не противопоставя автотелизъм и хетеротелизъм, а конкретно и абстрактно, сетивно и интелективно, света и мисълта, частното и общото. Понякога Шкловски успява да застане и на двете позиции в рамките на едно и също изречение, както в централния пасаж на есето си: „За да предадем усещането за живота, за да почувствуваме нещата, за да бъде камъкът камък, съществува онова, което се нарича изкуство. Целта на изкуството е да даде усещане за нещата като видение, а не като разпознаване; похватът в изкуството е похватът остранение и похватът на трудната форма, която увеличава трудността и продължителността на възприятието, тъй като процесът на възприемане в изкуството носи целта си в себе си и трябва да бъде продължен; изкуството е средство за усещане развитието на нещата напред, онова, което вече е станало, няма значение за изкуството“ (Шкловски, 1917, с. 13). До думата остранение ние сме при втория формален възглед; оттам до точката и запетаята се връщаме към първия — стига изкуството да не се схваща само като апарат за възприемане, който сам по себе си не може да бъде възприет. Ако процесът на възприемане стане самоцелен (в резултат на трудната форма), предметът се възприема в по-малка степен, а не в по-голяма; ако остранението представлява определението на изкуството, то процесът на възприемане е недоловим и онова, което виждаме, е обектът — и то сякаш за първи път...

Шкловски не ни дава никакъв знак, че съзнава трудностите, които създава. Доколкото зная, има само един начин да се свържат двата възгледа; той се явява в изследването на Якобсон „Со је poesie“, публикувано повече от петнадесет години по-късно. Към края на своя труд Якобсон представя в сбит вид формалната позиция и стига до определение на поетическия език или поетичността. „Но как се проявява поетичността? В това, че думата се усеща като дума, а не просто като представител на назования обект, нито като изблик на емоция. В това, че думите и техният синтаксис, тяхното значение, тяхната външна и вътрешна форма не са безразлични към действителността белези, а притежават своя собствена тежест и своя собствена стойност“ (Якобсон, 1933, с. 124).

Дотук се касае изцяло за вариант на първия формален възглед — този за автоматизма. Но следващото изречение променя перспективата: „Защо е необходимо всичко това? Защо трябва да се настоява, че знакът не се слива с предмета? Защото заедно с непосредственото осъзнаване на идентичността между знак и предмет (A е A_1) е нужно непосредствено осъзнаване на липсата на такава идентичност (A не е A_1); тази антиномия е неизбежна, защото без противоречия няма игра на концептите, няма игра на знаковете, връзката между концепта и знака става автоматична, течението на събитията спира, съзнанието и действителността умират. (...) Поезията е онова, което ни пази от автоматизиране, от ръждата, заплашваща нашата формула за любовта и омразата, за бунта и помирението, за вярата и отрицанието“ (Якобсон, 1933, с. 124—125).

Това разсъждение може да бъде тълкувано в духа на общата семантика по маниера на Коржибски: автоматичната връзка между дума и предмет е пагубна и за думата, и за предмета, защото ги откъсва от възприятието и благоприятствува единствено разбирането. При разчупване на автоматизма печелим и на двата плана: думите се възприемат като думи, но веднага и предметите се възприемат като предмети, такива каквито са „наистина“, извън всяко назоваване... (3).

Известно е, че идеята и думата остранение имат голям успех. И все пак не е сигурно дали в самите произведения на формалистите ролята на остранението е толкова решаваща. Вярно е, че Шкловски непрекъснато се позовава на него. Но в систематичните трудове (например „Теория формалного метода“ на Айхенбаум или „Теория литератур“ на Томашевски, датиращи и двата от 1925 г.) въпросният похват е само посочен, без нищо повече; той съвсем не е определението на изкуството. Например Томашевски описва остранението като „частен случай на художествена мотивираност“ (Томашевски, 1925, с. 153). Какво може да бъде мястото на остранението в естетическата система на формалистите? Първо, бихме могли да приемем, че то съдържа самото определение на изкуството, както иска Шкловски. Но дори и далечният произход на този втори възглед за поетическия език да е пак романтически, в тогавашните си форми той е в пълно противоречие с първия възглед; единият отхвърля всяка външна функция, а другият изисква такава. Връзката с външния свят, изхвърлена от романтическата естетика затова, че е „подражание“, се връща тук в едно по-инструментално съотношение: изкуството като откровение за света (не вече подражание).

На второ място бихме могли да обърнем внимание на непрестанното настоячиво обръщане на Шкловски към процеса на възприятието и да видим в тази идея наброските на една теория на прочита. Но и в тази си форма идеята е в противоречие с голямата част от практиката на формалистите. Те всички са съгласни в едно — че обектът на литературната наука са самите произведения, а не впечатленията, които те оставят у читателите си. Поне на теория формалистите отделят изучаването на творбата от изучаването на нейното създаване или нейното възприемане и отправят постоянни упреци към предшествениците си, че се занимават с онова, което е само обстоятелства или по-точно впечатления. Една теория на прочита би могла само скришом да влезе във формалното учение.

И на трето място, остранението би могло да послужи за изходна база на една теория на литературната история. И това е смисълът, който понятието получава в трудовете на Шкловски, Якобсон или Томашевски още в началото на 20-те години; то именно поражда идеята за цикъла автоматизация — разкриване на дохвата или за онова, което се означава с метафората за наследството, преминало от вуйчото на племенника. Но ако вземем понятието в точния му смисъл, можем да го приложим само към ограничен брой случаи; за да му придадем общовалидност, трябва да променим смисъла му, което именно става в трудовете на Тинянов, стигнали по този начин до един трети възглед за поетическия език.

Но преди да стигнем до него, трябва да си припомним в какво се състои конкретната дейност на формалистите и да се запитае в каква степен тя съответствува на тази или онази част от тяхната програма. В голямата си част техните публикации не са посветени на разработването на една естетическа система, била тя оригинална или банална, нито на въпроса за същността на изкуството. И независимо за частице или за съжаление сме принудени да констатираме, че формалистите не са „философи“. Напротив, множат се трудове върху различни аспекти на стиха (Брик, Якобсон, Томашевски, Айхенбаум, Жирмунски, Тинянов), върху организацията на повествователната реч (Айхенбаум, Тинянов, Виноградов), върху формите на композицията на интригата (Шкловски, Томашевски, Реформатски, Проп) и т. н.

Би могло следователно да се каже на пръв поглед, че има дистанция между това, което наричаме „първи възглед“ за поетическия език, и конкретната работа на формалистите, дотолкова, доколкото не е ясно за какво първоначалната хипотеза е нужна на последвалите я трудове. Все пак, ако се вгледаме по-отблизо, откриваме, че възможността да се напишат тези трудове (без да са предизвикани от това) се крие в изходния постулат. Донякъде абстрактната и празна формула на романтиците, според която творбата трябва да бъде възприета сама за себе си, а не заради друго нещо, ще се превърне не в научно твърдение, а в практическа предпоставка, която ще тласне формалистите — и повече като учени, отколкото като читатели — да възприемат самото произведение, да открият, че то притежава ритъм, който трябва да се научат да описват, че има разказвачи, които трябва да бъдат разграничавани, че има универсални повествователни похвати, макар и безкрайно разнообразни. С други думи, тръгвайки от романтическата естетика, те започват да създават на практика, и в това те са истински новатори, една нова наука за речта. Не защото за разлика от други критици те казват истината там, където други само изказват мнение — това е илюзия, а затова, че се обръщат към намерението, изказано в „Поетиката на Аристотел“, да се създаде дисциплина, чийто предмет да бъдат формите на речта, а не отделните произведения. Именно в тази среща на Аристотеловата традиция с романтическата идеология е заложена оригиналността на движението на формалистите и тя обяснява предпочитанието към научните статии пред поетическите фрагменти.

Айхенбаум ще се окаже особено чувствителен към тази характерна черта на формализма и той непрестанно се връща към това в своята „Теория формалного метода“. „За формалистите“ единственият принципиален въпрос се отнася не до методите на литературните изследвания, а до литературата като обект на изследване. (. . .) В този смисъл ние сме достатъчно освободени от собствените си теории, както това трябва да бъде в науката, доколкото съществува разлика между теория и убеждение. Няма готови науки, науката живее не в установяване на истини, а в преодоляване на заблуди. (. . .) Моята основна задача е да покажа как формалният метод, развивайки се постъпателно и разширявайки областта на изследванията си, надхвърля окончателно онова, което се нарича методология и се превръща в една частна наука за литературата в качеството ѝ на серия от специфични факти. (. . .) Това, което ни характеризира, не е формализмът като естетическа теория, нито методологията като завършена научна система, а единствено стремението да създадем независима литературна наука на базата на специфичните черти на литературния материал“ (Айхенбаум, 1925, с. 116—117). „Ставаше съвършено ясно, дори и за външните на „ОПОЯЗ“ хора, че същността на нашата работа не беше в създаването на неизменен формален

метод, а в изучаването на специфичните свойства на словесното изкуство, че се касае не за метода, а за предмета на изследването“ (Айхенбаум, 1925, с. 141).

Това, което характеризира формализма, е един предмет, не една теория. То-зи предмет е „литературата като серия от специфични черти“, „специфичните свойства на словесното изкуство“. Но за коя специфичност става дума? За да може една наука да получи своето оправдание, трябва тази специфичност да има еднаква природа във всички области на онова, което по общо признание принадлежи на литературата. Обаче внимателният анализ на „самите творби“ — станал впрочем възможен чрез хипотезата за литературната специфичност — ще разкрие на формалистите, че споменатата специфичност не съществува или поточно, че нейното съществуване е обусловено исторически и културно, а не универсално или вечно. Парадоксален факт е, че именно романтиците им предпоставки ще доведат формалистите до антиромантически заключения.

За първи път срещаме тази констатация в изследването на Тинянов „Литературный факт“, което датира от 1924 г. Най-напред Тинянов отбелязва: „Докато все по-трудно става да се даде едно твърдо *определение* на литературата, всеки съвременен човек може с пръст да ви покаже какво е *литературен факт*. (...) Остаряващият съвременник, преживял една-две и дори повече литературни революции, ще забележи, че по негово време еди-кое си събитие не е било литературен факт, а сега е станало такъв и обратно“ (Тинянов, 1924, с. 9). И заключава: „Литературният факт е разнороден и в този смисъл литературата е една непрекъсната развиваща се серия.“

Виждаме какво обобщаване е трябвало да претърпи понятието отстранение, за да се стигне до новата литературна теория на Тинянов (и не е случайно, че изследването му е посветено на Шкловски). Отстранението е вече само пример за едно по-обхватно явление, което е историзмът на категориите, с които си служим при разреза на фактите на културата: последните не съществуват в абсолютното подобно на химическите вещества, а зависят от възприемането на тези, които ги използват.

Връщайки се на същото в „О литературной эволюции“ (1927), Тинянов е още по-ясен: „Съществуването на даден факт като литературен зависи от неговото диференциално качество (т. е. от съотнесеността било с литературната, било с извънлитературната серия), с други думи, от функцията му. Онова, което в дадена епоха е литературен факт, в друга ще бъде общоговоримо битово явление и обратно, в зависимост от цялата литературна система, в която живее даденият факт. Така например едно приятелско писмо на Державин е битов факт, а едно приятелско писмо от времето на Карамзин и Пушкин е литературен факт. Срв. литературността на мемоарите и интимните дневници в една литературна система и извънлитературността им в друга“ (Тинянов, 1927, с. 35). „Автоматизацията и „отстранението“ се явяват тук като типични илюстрации на процеса на трансформация на литературата.

Логическите последици от този факт са потресавачи за формалното учение и единствено разпадането на групата, станало малко след това, е попречило на публикуването на реакции, които той естествено е събудил. В същност той идва да потвърди невъзможността за съществуване на онова, което Айхенбаум счита като гаранция за адекватността на формализма: (надисторическата) специфичност на литературата. Тук обаче могат да се проявят две ответни реакции, между впрочем противоречиви. Първата е тази на Айхенбаум в „Мой современник“ през 1929 г.: тя се състои в пълно присъединяване както на равнището на примерите, така и на това на заключенията. „Така в някои епохи вестникът и дори ежедневието на една редакция имат значение на литературен факт, докато в други същото значение добиват сдруженията, кръговете, салоните“ (Айхенбаум, 1929, с. 55). „Литературният факт и литературният период са сложни и

променливи понятия, доколкото също променливи са отношенията между елементите, които съставят литературата, както и функциите им“ (Айхенбаум, 1929, с. 59). Но нищо не е казано за начина, по който тази идея се свързва с предишните твърдения на Айхенбаум.

От своя страна Якобсон не изглежда разтърсен от новите открития. В „Со је poesie“ той се задоволява да отдели едно здраво ядро сред общото движение; той малко ограничава полето на приложение на своите тези, но не изменя съдържанието им. „Вече съм казвал, че съдържанието на понятието *поезия* е подвижно и се променя с времето, но поетическата функция, *поетичността* е елемент *suī generis*, както го подчертаваха формалистите, елемент, който не може да бъде механически сведен до други елементи“ (Якобсон, 1933, с. 123). Работите му от 60-те години продължават да свидетелствуват за убеждението му, че е възможно да се даде езиково (и надисторическо) определение ако не на поезията, то поне на поетическата функция.

Тезата на Тинянов прелива от радикални последици. В същност тя вече не оставя място за едно независимо изучаване на литературата, а отвежда към две допълващи се дисциплини: една наука за видовете реч, която трябва да изучава постоянните езикови форми, но не може да назове спецификата на литературата; и една история, която да изяснява съдържанието на понятието литература във всяка определена епоха, поставяйки я във връзка с други понятия от същото равнище. Този трети възглед за поетическия език е в същност едно разрушаване на самото понятие: на негово място идва „литературният факт“, историческа, а не вече философска категория. Тинянов е длъжник на предшествениците си, но все пак той е този, който скъсва с романтичeskото учение, като сваля литературата от трона на изключителността и я вижда не вече противопоставена, а свързана чрез взаимен обмен и промени с другите речеве жанрове. Променена е само структурата на мисълта: на мястото на сивото ежедневие и на поетическата звезда откриваме множество речеве похвати. И именно в това твърдение можем да открием последното послание на формалната школа.

Превели от френски: Марта Савова, Райна Стефанова

БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА

- M. Blanchot. 1949. La part du feu. Paris, 1949.
О. Брик. 1917. Звуковые повторы. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
Б. Эйхенбаум. 1918. Как сделана „Шинель“ Гоголя“. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
Б. Эйхенбаум. 1925. Теория формального метода. — В: Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927.
Б. Эйхенбаум. 1929. Мой временник. Л., 1929.
N. Frye. 1957. Anatomy of Criticism. New York, 1967.
Р. Якобсон. 1919. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921.
R. Jakobson. 1933. Co je poesie?. — In: R. Jakobson. Questions de poétique, Paris, 1973.
R. Jakobson. 1960. Linguistique et poétique. — In: R. Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris, 1963.
R. Jakobson. 1966. Le parallélisme grammatical et ses aspects russes. — In: R. Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973.
R. Jakobson. 1974. Nachwort. — In: R. Jakobson. Form und Sinn. München, 1974.
Л. Якубинский. 1916. О звуках стихотворного языка. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петербург, 1, 1916.
Л. Якубинский. 1919. О поэтическом глосомосочетании. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
Н. Кружевский. 1883. Очерк науки о языке. Казан, 1883.
K. Ph. Moritz. 1785. Schriften über Aesthetik und Poetik. Tübingen, 1962.
F. W. Schelling. 1803. Philosophie der Kunst. Sämmtliche Werke. T. V. Stuttgart et Augsburg, 1859.
A. W. Schlegel. 1801. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. T. I. Die Kunstlehre. Stuttgart, 1963.

- В. Шкловский. 1914. Воскресение слова. — In: Texte der russischen Formalisten. Т. II. München, 1972.
- В. Шкловский. 1916. О поэзии и заумном языке. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петербург, 1, 1916.
- В. Шкловский. 1917. Искусство как прием. — В: В. Шкловский. Теория поэзии. М., 1929.
- В. Шкловский. 1919. Потебня. — В: Поэтика. Петроград, 1919.
- В. Шкловский. 1919. — В: Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В: В. Шкловский. Теория поэзии. М., 1929.
- В. Шкловский. 1926. Третья фабрика. М., 1926.
- Tz. Todorov. 1977. Théories du symbole. Paris, 1977.
- Б. Томашевский. 1925. Теория литературы. Поэтика. М., 1927.
- Ю. Тынянов. 1924. Литературный факт. — В: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Ю. Тынянов. 1927. О литературной эволюции. — В: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

ХОРЕЙ И НАРОДНИ РАЗМЕРИ*

РАЯ КУНЧЕВА

През средата на XIX в. в българската поезия посредством руската се въвежда силаботоническото стихосложение. То постепенно се възприема от съществуващата тогава стихова култура, формирана от литературни източници — гръцки, сръбски, руски; от молитвен стих и риторична проза; от народен стих. Усвояването на силаботоническия принцип, изразяващ се в регулирано разпределение на ударенията и междуударните интервали, има характер на реформа, тъй като в края на века той става господстващ за българската поезия. Т. нар. силабизъм, който се характеризира със свободен избор на даден тип стихова организация, с индивидуални стихови системи, е последван от господството на едно авторитетно стихосложение — силаботоническото. Дори и при общите повърхностни представи, които имаме за силабичния период, може да се констатира голямото разнообразие на стихови форми. Достатъчно е да съпоставим един с друг стиха на Н. Бозвели, Г. С. Раковски, Хр. Ботев. С появата на силаботониката в българската поезия постепенно се стабилизира норма, която през края на XIX и началото на XX в. се проявява като общозадължителна.

При възприемането на силаботоническия принцип и при създаването на национални варианти на силаботоническите размери участва народният стих. Симетричният осмосричник (4+4), несиметричният десетосричник (4+6) и дванадесетосричникът (6+6) притежават хореична тенденция. Това означава, че ударенията се появяват най-често на нечетните места, но не изключва появата им и върху четни места от стиховия ред.

Голямата ритмическа близост между тези размери и силаботоническия хорей се коментира от някои изследователи като доказателство за народния характер на българския хорей. Ем. Попдимитров посочва, че: „от осмосричния стих на народната песен е произлязъл четиристъпният хорей на литературния стих, с двойна диподия, цезура в средата на стиха и с установени ударения. Това е обикнат размер у българските поети, внесен в литературата, както казах, под влияние на народната песен.“¹ Подобна концепция разви по-късно и К. Топалов.² В същност под влияние на народната ритмика се създава хореична тенденция в стиха още през периода на силабизма. За хорея като силаботонически размер можем да говорим след въвеждането на силаботоническата метрика, след осъществяването на тази метрична реформа. Приемствената връзка между народните размери и силаботоническите се проявява в областта на ритмиката. Прин-

¹ Ем. Попдимитров. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. С., 1942, с. 79.

² К. Топалов. Към въпроса за стихосложението и ритмата на възрожденската поезия. — Литературна мисъл, 1976, кн. 8, с. 71—86; Проблеми на възрожденската поезия. С., 1979, с. 78.

* В съкратен вид настоящата статия беше прочетена като доклад на Националната комплексна конференция на младите литературоведи, организирана и проведена от Института за литература към БАН на 23—24. IV. 1981 г.

ципът на разпределение на ударенията и междуударните интервали е привнесен отвън, но самата му реализация се опира на националната ритмична традиция. Д. Чинтулов под влияние на руския стих създава хорей без метрически нарушения с профил на ударност 71,8; 87,5; 34,0; 100. В творчеството на П. Р. Славейков хорейт не е така метрически категоричен, както в Чинтуловия стих, и има друг профил на ударност: 53,8; 85,5; 42,3; 100. Намалената удареност на първото място е в резултат от влиянието на народния осмосричник 4+4, при който началото на стиха не е силно ударено. Аналогична картина наблюдаваме и в историята на руския стих. К. Тарановски посочва, че за първи път 4-ст. хорей с мъжка и женска рима се появява в превод на Ломоносов от немски, но в руската поезия този размер е разработен от Тредиаковски, който се опира на народния стих и силабическата традиция.³ Близост между хорей и народна ритмика се наблюдава и в руската поезия. К. Тарановски изтъква, че „ритмическата инерция на руския литературен 4-ст. хорей трябва да се търси в руския стих, който е предхождал усвояването на немската силаботоническа метрика в руската литература. Ние смятаме — продължава той, — че отговорът на въпроса за източника на тази инерция се намира в руския, а може би и в източнославянския музикален фолклор.“ Подобно явление той установява и за украинския народен осмосричник 4+4. Неговият извод е: „Поради всичко това може да се твърди, че по такъв начин създадената ритмична инерция на руския литературен 4-ст. хорей е могла да се развие под влиянието на народния стих.“⁴

Ролята на музикалния съпровод е разгледана и от Ем. Попдимитров: „Една от причините за това може да се търси във влиянието на музикалния ритъм на песента върху структурата на стиха. Понеже първите тактови времена са обикновено силни, към тях се насланят думи с ударение в първата сричка и стихът тежи винаги към хорейна стъпка.“⁵

Във връзка с ямбичните размери вече се установи, че при въвеждането на силаботоническата метрика българската поезия развива собствена, независима от чужди влияния ритмика. Създаването на национален вариант на даден размер е закономерност в развоја и съществуването на стиховата форма. За българския хорей тя се проявява в участието на народната ритмика. Цезурата, която е метричен фактор в народното стихосложение, при разработката на хореичните размери губи своята константност, но дава отражение върху фразировката на стиха. Например 5-ст. хорей, прилаган рядко от П. Р. Славейков, е използван от Вазов на основата на народния десетосричник 4+6. За първи път той се обръща към 5-ст. хорей в стихотворение по народен мотив — „Крали Марко и пушката“. Така още в началото на разработката на този размер фразировката е повлияна от народния размер и цезурата се появява пред петата сричка. В руската поезия 5-ст. хорей става функционален след утвърждаването на фразировката 3+6 (в стихотворението на Лермонтов „Выхожу один я на дорогу“). За българското ритмично съзнание по-приемлива е фразировката 4+6, която е твърдо установена в народнопоетичната традиция. Ето защо дори в превода на стихотворението на Лермонтов Вазов я предпочита. С развоја на българския стих постепенно тази фразировка се разколебава. Започва да се употребява цезура и пред 4-ата сричка. Но самият Вазов остава през цялото си творчество верен на фразировката 4+6.

Близостта между народния стих и хореичните размери през отделните етапи се е осъществявала по различен начин в зависимост от измененията в корелацията народен — литературен стих. Между тях съществува историческа, т. е. променлива връзка, която ни задължава към диахронен подход. Тук ще бъде на правен опит да се проследи как постъпателно се активизират различни нива на

³ К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 49.

⁴ Пак там, с. 58.

⁵ Ем. Попдимитров. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. С., 1942, с. 85.

стиховата форма, чрез които поетите възплъщават усетената от тях общност между народните размери и хорей. Начинът, по който тя се реализира, характеризира особеностите на литературния стих през този период.

Освен от „състоянието“ на литературния, на силаботоническия стих, формата, в която се осъществява общността между народен и хореичен размер, е в съответствие с начина, по който поетите пресъздават, стилизират народния размер. Самата поява на позицията „стилизатор“ е показателна за стабилността на силаботоническия стих.

Едно от най-съдържателните изследвания на българския стих от втората половина на XIX в. е „Наука за песнотворство и стихотворство, изработена от Петра В. Оджакова“. Както личи и от заглавието, в нея е отразена литературната ситуация, когато фолклорната традиция не отстъпва по авторитет пред силаботоническото стихосложение. В тази книга хорейт е определен като водещ размер за българската поезия. „В българския език и в народните наши песни са в употреба като главни коленца (стъпки — б. м., Р. К.) току-речи само трохей и дактил, те се срещат във всяка народна песен, а особено трохей сам-си, и са най-употребителни.“⁶ „Нашите, както народни, тъй и изкуствени стихове са повечето трохейски и гласоударението в тях пада от високо на ниско. По това и почивките (клаузули — б. м., Р. К.) са повечето женски, а рядко се докарва да са мъжки.“⁷ Оджаков прилага към народния стих теорията на силаботоническото стихосложение и обединявайки на тази основа народния и литературния стих, обобщава, че най-разпространеният размер е хорейт.

Творчеството на П. Р. Славейков, първия поет, който активно разработва силаботоническото стихосложение, потвърждава извода на Оджаков. Половината от произведенията му, подготвени за печат (50,7%), са в хореичен размер, а само 22,6% са в ямб. В процеса на усвояване на силаботоническото стихосложение П. Р. Славейков се опира на фолклорната ритмика, която е жива в поетическото му съзнание. Тя се проявява в непосредственото използване на народни размери (5+3, 5+5, 4+4+3 и др.), но най-вече в силно преобладаващия хорей. Благодарение на фолклора за Славейков хорейт е много по-разработен и функционален, отколкото ямбът. Той е не само доминиращ, но и универсален. Независимо от запазената в повечето случаи цезура в 4-ст. хорей, която плътно го приближава до звучението на 4+4, чрез него се създават произведения, отличаващи се по тематика и стил от фолклора. Например:

МОЯТА МОЛИТВА

Дай ми, боже, чест добра,
опази ме здрав и цял,
нека, боже, да умра,
тъй както съм поживял —
независим, неподтисник,
на тиранин ненавистник,
на подлещи обличител,
на свободата ръчител.

В преводаческата си практика П. Р. Славейков се старее да предаде точно размера на оригинала. Изключенията са малко и поради това интересни. Стихотворението на Пушкин „Брожу ли я вдоль улиц шумных“, създадено в 4-ст. ямб, е преведено от П. Р. Славейков в размер, към който Пушкин нито веднъж

⁶ П. В. О д ж а к о в. Наука за песнотворство и стихотворство. Одеса, 1871, с. 21.

⁷ Пак там, с. 32.

не се е обръщал — 5-ст. хорей. Надделял е по-функционалният за българския поет размер — хорейт.

М. Янакиев установи, че през XIX в. хорейт в българската поезия бива изместен от ямба. Тъй като няма езикови предпоставки за това явление, той предположи, че е в резултат от влиянието на руската поезия. „Тук личи зародишът на един процес, който довежда до постепенно занемаряване на хорейния размер в нашия стих изобщо. Причината засега не е известна, може би трябва да я търсим в преобладаването на ямбичните размери в руската поезия, но тя не е от езиков характер, понеже според изчисленията ми изобщо в българския език изреченията с акцентирана първа сричка не са по-редки от изреченията с акцентирана втора сричка.“⁸

Действително промяната е рязка:

	хорей	ямб
П. Р. Славейков	50,7%	22,6%
И. Вазов	29,2%	54,7%

За да не се отвлечаме от темата, тук няма да бъде разгледана подробно еволюцията в метрическия репертоар на Иван Вазов.⁹ По-слабото разпространение на хорейните размери в лириката му е следствие от вътрешните процеси, действащи в стихотворната ни култура и свързани със засилената конфронтация между народния и силаботоническия стих. Участието на народната ритмика в творчеството на Вазов е опосредствувано и много по-слабо в сравнение с това в поезията на П. Р. Славейков. Вазов утвърждава ямбическата традиция, която става господстваща за българската поезия.

Използването на народните размери също характеризира П. Р. Славейков и И. Вазов като два последователни и различни етапа в развоја на литературния стих. 15,7% от стихотворенията на П. Р. Славейков, подготвени за печат, и само 1,9% от произведенията на Вазов, включени в неговите стихосбирки, са в народни размери. Славейков сравнително често ги употребява, а Вазов — избягва. Не по-малко съществено е, че съотношението между народните размери 5+3, 4+4, 5+5, 4+6, 4+4+3 в поезията на П. Р. Славейков съпада с тяхната пропорция в народното творчество, установена от Н. Начов. А именно: най-разпространените размери са осмосричните — несиметричен и симетричен, след тях следват десетосричните — несиметричен и симетричен, а останалите се срещат по-рядко. Докато П. Р. Славейков остава верен на метрическия репертоар на народната песен, И. Вазов проявява избирателност, която свидетелства за ново, по-свободно отношение към фолклорната традиция. Той предпочита симетричния десетосричник, което е в съответствие с общата тенденция в неговата поезия към увеличаване на дължината на стиховия ред в сравнение с П. Р. Славейков. Например 5-ст. ямб, основен размер за българската поезия, е узаконен от И. Вазов. В този размер П. Р. Славейков е създал само шест стихотворения, две от които са превод от руски.

Независимо от различията по отношение на метрическия репертоар, които се наблюдават между П. Р. Славейков и И. Вазов, и двамата поети употребяват народни размери не само при стилизации върху народни песни („Не ставай рано пред зора“, „Милена“, „На прощаване“ — П. Р. Славейков; „Майчин съвет“, „Калинkin сын“, „Мома Ангелина“ — Ив. Вазов), но и при произведения със съвършено различна от фолклора тематика („Не пей ми се“, „Не сме

⁸ М. Янакиев. Българско стихознание. С., 1960, с. 141.

⁹ Данни за появата на различни размери в творчеството на И. Вазов има у: Петър Христофоров. Творческото развитие на Иван Вазов. — Год. Соф. у-т, Ист.-филол. ф-т, Литературна мисъл, 1975, кн. 6, с. 32—53; Някои особености в метриката на сбирките „Гула“, „Поля и гори“, „Епопея на забравените“. — Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 93—114.

народ“, „Ода за празната кесия“ — П. Р. Славейков; „Политика“, „На лирата ми“, „Безсънна мисъл“, „4-ата годишнина на Сливница“ — И. Вазов. Ето как звучи симетричният десетосричник в стихотворението на Вазов „В униние“:

Години фъркат, живот отива.
Уморен, отдих търси духът.
Тревожно поглед назад се впира —
в минало шумно, в изминат път.

Много ли в него следи оставих
от благородни, честни дела?
Що добро нещо ази прибавих
в общата скудост, лен и мъгла?

Фърлих ли семе за жътва плодна
в почвата млада, дето минах?
Мисъл пуснах ли там благородна?
Светло и вечно що завещах?

В развоя на българския стих съществува период, в който народните размери могат да функционират във фолклорна и нефолклорна тематика. Тази успоредна употреба е едно от най-интересните явления на българската стихотворна култура през XIX в. и убедително доказателство за активното участие на народното стихосложение в изграждането на литературния стих. Стиховата организация в поезията на Хр. Ботев е обусловена от този етап в развоя на българския стих, но за изясняването на нейната същност е необходимо специално изследване.

Симетричният десетосричник е размер, широко използван от Хр. Ботев:

В тъги, в неволи, младост минава,
кръвта се ядно в жили волнува,
погледът мрачен, умът не види
добро ли, зло ли насреща иде . . .
На душа лежат спомени тежки,
злобна ги памет често повтаря,
в гърди ни любов, ни капка вяра,
нито надежда от сън мъртвешки
да можеш свестен човек събуди!

Предпочитанието на Вазов към симетричния десетосричник 5+5 в сравнение с останалите народни размери се опира на съществуващата дотогава литературна традиция. То е отглас на стиха на Хр. Ботев. Съчетаването на литературни и народни традиции откриваме и в стиха на „Епопея на забравените“, но тук не е възможно той да бъде подробно разгледан.

П. Р. Славейков и И. Вазов са ориентирани към силаботоническото стихосложение и виждат своята културна задача в неговото утвърждаване. В творчеството им се наблюдават различни преходни форми между народното и силаботоническото стихосложение. От тях най-жизнена се оказва преработката на народния стих, при която ударенията получават строго фиксирани места.

За всеки народен размер има определени места в стиховия ред, върху които по-често се появяват ударенията и благодарение на тази тенденция се изгражда специфичен ритъм. За несиметричния осмосричник (5+3) те са: второ, четвърто и седмо. Например:

Стоял си нищо не рече,
той стана заран по-рано,

запрегна брези биволи
и си на нива отиде,
да оре църни угари,
да сее бела ченица.

Както се вижда, посочените места не са постоянно ударени и тяхното особняване стана възможно след преброяване на 1000 стиха народна песен. Слово-разделите са или константни, или притежават определени граници на вариране.¹⁰

При преработката на народния стих Вазов превръща не само „вибриращата“ тоническа картина в константна, но и появата на словоразделите. Така от несиметричния осмосричник се създава нов размер: $v-v \mid -v \mid v-v$, който може да бъде описан като 3-ст. ямб с нарастваща цезура. За този размер Янакиев пише следното: „Проблем от традиционно стиховедско гледище е дали в стихотворения като разглежданото трябва да виждаме $l o g a e d$, състоящ се от два ямба и един амфибрахий, или пък трябва да смятаме, че се касае за цезуриран тристъпен ямб с цезура след втората стъпка и хиперкаталектично нарастване пред цезурата. По същество двете различни тълкувания не може да изменят четенето на стиха. Ето защо проблемът има само терминологично значение.“¹¹ Тъй като е необходимо да се установи еднозначна терминология, предпочитам определеното, съдържащо указание за наличието на цезура. Както е известно, тя е метричен фактор в народното стихосложение и присъствието ѝ насочва към генезиса на този размер. М. Янакиев е анализирайл подробно стиха в произведенията на И. Вазов, написани по народни мотиви. При описанието на стилизацията на 5+3 той използва термина ямб. „Почти напълно последователно първите полустишия на всеки стих имат ямбична стъпкова организация, като завършват с женска предцезурна клаузула. Вторите полустишия във всеки стих имат съвсем стабилна схема — започват с безударна сричка, която се следва от ударена и после пак от безударна, така че се получава едностъпен хиперкаталектичен ямб.“¹²

Статистиката, проведена върху всички произведения на Вазов в този размер (224 стиха), дава следния профил на ударност в проценти: 99, 99, 100. Ето как звучи неговият ритъм:

Ела си, синко, в селото,
из тия пусти балкани
не ти ли, синко, омръзна?
Хайдутин майка не храни.
Продай си пушка хайлутска
и остра сабя змеица,
купи си рало, волове,
ори, засявай пшеница,
пшеница бяла на угар,
та татка, майка да храниш
кат всички хора християни,
честит къшовник да станеш.

От този по-дълъг цитат ясно личи разликата в ритъма на 3-ст. ямб с нарастваща цезура в сравнение с ритъма на 5+3 и на 3-ст. ямб. Ако в народния размер няма константно ударени места, то в силаботоническия стихметрически ударения, т. нар. иктове, с изключение на последния, също не са константни. Между тях се наблюдава алтернация, която създава вторичния ритъм. „Заедно с пораздробения ритъм на силни и слаби срички („първичния ритъм“)

¹⁰ Вж. Р. Кунчева. Българският осмосричник. Метрика и ритмика. — Литературна мисъл, 1979, кн. 2, с. 47—71.

¹¹ М. Янакиев. Българско стихознание. С., 1960, с. 146.

¹² Пак там, с. 156.

тъм“) в стиха се появява и по-обобщен ритъм на силно ударени и слабо ударени стъпки („вторичен ритъм“).¹³ Профилът на ударността на 3-ст. ямб в стихосбирките на Вазов в проценти е: 96, 42, 100. Противопоставят се две силни стъпки на една слаба — втората. Например:

По райските долини
пътувам фърковат.
Навред картини чудни
и божа благодат.

Обичам те, обичам,
о родино света,
обичам те любовно
над всичко във света!

Редуването на силни и слаби стъпки в резултат от пропуска на метрическите ударения е основен ритмичен признак на българските силаботонически размери. В този смисъл ритмът на Вазовата стилизация е различен и от ритъма на народния размер, и от ритъма на силаботоническото стихосложение. По отношение на метриката той се доближава до силаботониката, като заедно с това запазва константна цезура и постоянни словораздели. 3-ст. ямб с разширена цезура, генетически свързан с несиметричния осмосричник, не се среща нито веднъж в творчеството на П. Р. Славейков. Откриването на този размер и разработката му от Вазов е свидетелство за стабилно силаботоническо стихосложение в поезията ни, което влияе върху литературните интерпретации на народния стих. Както вече посочих, от народните размери несиметричният осмосричник (5+3) е най-често употребяваният размер в творчеството на П. Р. Славейков. На този етап от развоя на българския стих поетът не е почувствувал необходимост да го стилизира.

По аналогия с 3-ст. ямб с нарастваща цезура възниква 4-ст. ямб с нарастваща цезура. Профилът на ударността на всичките 196 Вазови стиха в този размер е 91, 97, 84, 100. Алтернатията подобно на 3-ст. ямб с нарастваща цезура е много малка:

О, Българю! Ти, майко жална,
що снасяш мълком съдба фатална,
ти що под иго си примирала
и пет столетя душа си брала,
и толкоз жертви клетки, оплака,
и тоз час грозен, проклет дочака
ти мъченице, злочеста, клета,
с позор покрита и с кръв облета.

3-ст. ямб с нарастваща цезура се възприема като стилизация на народния размер 5+3, докато 4-ст. ямб с нарастваща цезура — като силаботонически размер с женска цезура, характерна за народното стихосложение. Този размер е функционален и за следващите етапи в развоя на българската поезия, например за поезията на Яворов. Стихотворението „На нивата“, създадено в този размер, е показателно и за опосредствуваните връзки на Яворовия стих с народното стихосложение, и за приемствеността между него и Вазов.

Освен в разгледаните два размера нарастваща цезура се употребява и при 6-ст. ямб. Литературният източник на този размер е засвидетелствуван от Ва-

¹³ М. Л. Г а с п а р о в. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 77

зов.¹⁴ Олга Дейкова посочи, че Вазов „узакони стих, който почти не се срещал в поезията ни от онова време. Намираме го само у Ст. Стамболов, и то индентно...“¹⁵ За П. Р. Славейков той е непознат. Утвърден от Вазов, той продължава да се използва в българската поезия. Ето пак един пример от творчеството на Яворов:

Житейски дребни грижи са всичко похабили —
размислиш ли, неволно сърцето те боли;
а блянове такива... С кого ли, боже мили,
с кого душевни мъки човек да сподели?

Линията на тоническо стабилизиране на народните размери — преходът на симетричния осмосричник 4+4 в 4-ст. хорей в творчеството на П. Р. Славейков, на несиметричния осмосричник 5+3 в 3-ст. ямб с нарастваща цезура и творчеството на И. Вазов — намира продължение в стихосбирката на К. Христов „Самодивска китка“. Без да имаме представа за процесите в разво­я на българския стих, бихме могли да се поддадем на впечатлението от сравнително регулираната тоническа организация на стиха и да го приемем за силаботонически. В същност той представлява вече разработвана форма на стилизация на народните размери.

По аналогия на метрическия репертоар на народното творчество в стихосбирката преобладава осмосричният размер, следван от десетосричният. От общо 32 стихотворения в несиметричен осмосричник 5+3 21 са във вида на Вазовата преработка—3-ст. ямб с разширена цезура (— — — | — — — | — — —). Литературните стилизации на Вазов са малко на брой и представляват по-скоро само отделни образци. К. Христов създава цяла стихосбирка от 68 стихотворения и разработвайки така активно този тип стилизация, въпреки че остава в традицията на Вазов, той разнообразява ритъма на стиха чрез отклонения от метрическата схема. В почти всяко от стихотворенията му в 3-ст. ямб с разширена цезура се срещат отклонения от метрическата схема. Например третият стих от строфата

А свири Димо, нехае
от самовили и юди...
Море от юда по юда
кого нерадост прокуди.

В останалите 10 стихотворения тенденцията към ритмично разнообразяване на 3-ст. ямб с разширена цезура е засиленa, като се наподобява свободата в разпределението на ударенията, свойствена за народния стих. Трябва да се подчертае обаче, че женската клаузула за двете полустихия е константен признак на стиха и посочената свобода засяга предимно началното ударение. Този посвободен в метрично отношение стих не пречи да доминира тенденцията към сближаване със силаботоническото стихосложение. Че тя е главната, свидетелствува освен преобладаването на 3-ст. ямб с разширена цезура, но и единичният мотив, но невключени в стихосбирката. Те са в силаботоничен размер. Както вече беше отбелязано, симетричният осмосричник по своя ритмичност много близък до 4-ст. хорей. На това се дължи широката му употреба в творчеството на П. Р. Славейков. К. Христов следва тази литературна традиция. От 11-те стихотворения в 4+4 само едно не е преработено в 4-ст. хорей. Това

¹⁴ Вазов посочва, че се е влияел от румънски поети, а Петър Христофоров уточни, че 6-ст. ямб с разширена цезура е заел от Болинтиняну. Вж. Петър Христофоров. Творческото развитие на Иван Вазов. — Год. Соф. у-т, Ист.-филол. ф-т, С., т. XL, 1943—1944, с. 224.

¹⁵ Олга Дейкова. Стихът на Вазов в първите му сборки. — Литературна мисъл, 1975, кн. 6, с. 41.

е песен № XVIII, в която има отклонения от хорей в първото полустипие на втората строфа.

Несиметричният десетосричник (4+6) е преработен от К. Христов в две насоки — в 5-ст. хорей по образа на Вазовото „Крали Марко и пушката“ и във вид на логаяд с метрическа схема — $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

Море, Боже, море, жалба голяма!

Толко макар, толко стока у тата,

толко милост, първо либе, у мама,

че да града манастир у гората!

Тук вече е необходимо да се използва терминът „логаяд“, тъй като във второто полустипие междуударният интервал не е постоянен (1 или 2 срички), но последователността им се повтаря във всички стихове на творбата.¹⁶

От всички употребени размери в „Самодивска китка“ симетричният десетосричник (5+5) е най-далеч от силаботониката. От осем стихотворения в този размер три са приели вид на логаяд с метрически схеми: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$; $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, а в останалите пет има свободно разпределение на ударенията.

К. Христов римува (и подобно на Вазов) обикновено само четните стихове; разделя строфично, но използва четиристишие, представляващо най-често една завършена фраза или две фрази, разположени съответно върху две двустипий. Преработката на народния стих към силаботоническия стих е подчинена на определени ограничения, прилагани последователно и създаващи цялостно звучене на стихосбирката.

В метрично отношение стихът на К. Христов в лириката му е еднообразен. 77% от произведенията, включени в първи том на неговите съчинения, са в ямб. Най-предпочитаният размер е 5-ст. ямб, заемащ 50% от всички произведения. Привързаността на поета към един размер е едно от многото свидетелства, че за българската поезия вече е отминал моментът на „изпробване“ на различните силаботонически размери, те не представляват нова стихотворна техника и поетите насочват търсенията си към ритмическата разработка на отделния размер. Причината за силното преобладаване на 5-ст. ямб може да се търси не само в продължаването на традицията, започнала с И. Вазов, не само от закономерности, произтичащи от българския език, но и от общуването на К. Христов с италианската поезия, в която най-разпространеният размер е единадесетосричникът, чийто силаботоничен аналог е 5-ст. ямб.

На фона на стабилния и доминиращ ямб преработките на народни размери се обособяват чрез създаването на стихосбирка по народни мотиви. За К. Христов народните размери вече не могат да служат за предаване на нефолклорна тематика, те носят конкретна семантична натовареност, която изисква и композиционно организиране на стихотворенията. Аналогична е и картината в творчеството на Яворов — доминиращ ямб, цикъл народни стилизации.

За нашата тема е интересен собственият коментар на К. Христов към стихосбирката „Самодивска китка“. Той започва с изтъкването на различията между народната и художествената поезия. „1. . . народната песен се подчинява на едни размери, художествената на други. 2. Римата в народната песен е щастливо изключение, когато в художествената по правило се търси. 3. Стиховете на народната песен не се групират почти никога на куплети или строфи, както това е в повечето случаи при художествената песен.“¹⁷ Характеристиката на народната песен е направена от позицията на творец, носител на културата на „модерния стих, говорещ, ако може така да се каже, от нейно име и като такъв, приемащ

¹⁶ Вж. В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972, с. 55; М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 16.

¹⁷ К. Христов. Съчинения. Т. V. Ч. I. Време и съвременници. С., 1967, с. 106.

народния стих за извънкултурен и подлежащ на култивиране. „По своята обработка, следователно по своята художественост нашите народни песни имат твърде нисък курс. Додето френската, италианската или немската народна песен по форма не се различава от едно художествено стихотворение — т. е. подчинява се на приетите размери, римува, разделя се на строфи, съответно мелодията на която се пее, — нашата народна песен представлява върволица от бели стихове, като често и най-простият силабически размер не е издържан, дето обикновено стъпките са от по 4—5 слога (има пред вид полустишията — Р. К.) дето, с една дума, могат да се дирят само елементи от хубаво — и то, както споменах, рядко по отношение на основните мотиви. . . Те дълго време отблъскват художника, стремящ се към възплъщение на проблеми и чувства на *културен* (курс м., Р. К.) човек, свикнал с красотите на модерния стих.“¹⁸ Споделаяйки по-нататък трудностите на модернизирането на българската народна песен, той вижда задачата на поета така: „... за да се отделят множеството и големи недостатъци от редките красоти в нашите народни песни и да се даде жизнеспособност на тия красоти, трябва да се извърши един такъв органически процес: трябва да се натика целият аморфен материал в един як художествен казан и под високата температура на творческото умение да се превърне на пара, а после на чисти, светли кристали“¹⁹.

Книгата „Самодивска китка“ е посрещната различно от съвременниците. Вазов я акламира, защото подходът на К. Христов към народния стих му е близък. „Кирил Христов къса от народната чудна лира нежни цветя от неуведасма поезия и ни ги поднася *облагородени и префинени* (курс. м., Р. К.).“²⁰ Противоположна е позицията на П. П. Slaveйков и П. К. Яворов. Те разбират народното творчество като култура, равноправна на модерната, европейската. Те са убедени, че откриването на нейната същност, т. е. дух, ще доведе съвременната литература до сериозни прозрения.

Потребност от приобщаване към народното творчество има и в двата „лагера“, но позицията, от която се гледа на него, е различна. П. П. Slaveйков и П. К. Яворов критикуват К. Христов главно за това, че той, без да се живее в същността на народната песен, механично я преработва, за да я украси. „Вместо да се живее в тая песен, в нейния дух и да възприеме от нея известни художествени похвати, та след това да внесе нещо от своя поетски темперамент — вместо това ние виждаме едно обикновено поскане отгоре-отгоре по народната песен, каквото могат да правят, и правят го вече, за нищо друго некадърни стихоплети. И вместо въздигане на народната песен, както е сторил шотландеца Бърнс, или възмогване чрез нея, както у Гете и Хайне, ние виждаме създаване на песни, които не ги бива ни за улицата — пустали вътрешно, дрипави външно, но пак окичени с рими, както хотентотките окичат носът, ушите и устата си с халки, стъклца и разни други джунджурии.“²¹ Оценката е отрицателна, независимо че сравнението не е подходящо. Киченето с тези украшения е неприемливо за европееца, за представителя на друг тип култура, а е органично присъщо за местното население.

Възниква въпросът, доколко естетическото противопоставяне К. Христов — П. П. Slaveйков, П. К. Яворов е отразено в творчеството им и по-специално в стиховата форма. Дали литературният спор има съответствия в стиховата организация?

¹⁸ К. Христов. Съчинения. Т. V. Ч. I. Време и съвременници. С., 1967, с. 108—109.
¹⁹ Пак там, с. 111.

²⁰ И. Вазов. Преговор към „Избрани стихотворения“ от Кирил Христов. С., 1903, с. VII.

²¹ П. П. Slaveйков. Събрани съчинения. Т. V. С., 1959, с. 188.

За поезията на Яворов е характерна доминиращата употреба на ямбичните размери и сравнително честата поява на двусрични размери с променлива анапуза. Например:

Горко ти. Неволно може би,
неволно, но внезапно потъмняла,
моята любов ти днес уби.

Народните размери се избягват. Единствената им поява е в цикъла „Хайдушки песни“.

Дори беглият поглед върху стиховата организация на тези произведения открива различния тип преработка на народните размери от Яворов в сравнение с К. Христов. Докато Вазов и Христов подчертават изосилабизма на народната песен и изграждат ритъм с постоянни места на ударенията, вниманието на Яворов е привлечено от други особености на народния стих. Тук е необходимо да се отбележи, че по отношение на силабизма преработките на народни размери в българската поезия се проявяват в две насоки: към категоричен силабизъм (да си спомним решителната намеса на П. П. Славейков в „оформянето“ на „Даваш ли, даваш, балканджи Йово“) и към редуване на по-дълги и по-къси стихове (част от творбите на Ц. Церковски и Тр. Кунев).

„Ден денувам — кътища потайни“ и „Сън сънувах, ой нерадост“ са в хореичен размер. 4-ст. хорей е тонически стабилизирани 4+4, а 5-ст. — хореически вариант на 4+6. Както вече бе посочено, голямата ритмична близост между тези народни размери и хореичните е причината да се възприеме още от П. Р. Славейков и И. Вазов такава литературна преработка. По времето на Яворов, когато силаботоническото стихосложение е отдавна установено, модифицирането на 4+4 и 4+6 в хорей не е новост, а продължение на дългогодишна традиция. Особено в стиховата организация на Яворов е използването на разностъпен хорей. При това промяната в дължината на стиховия ред не е свободна, а се повтаря във всяка строфа. Въпреки редуването на по-дълги и по-къси стихове цезурата е постоянна, с което стихът на Яворов се отличава от подобния му стих на Ц. Церковски.²²

В литературната ни наука е посочена голямата близост между стиховата форма на „Ден денувам — кътища потайни“ и някои стихотворения на Ц. Церковски от цикъла „Бекарски песни“, например „Коня яхам — коня аджамия“.²³ Как да си обясним факта, че един от най-големите български майстори на стиховата форма и оригинален експериментатор се оказва в много явна близост с друг творец? Не съществуват безспорни доказателства, че Яворов е чел в ръкопис издадените през 1904 г. „Бекарски песни“. Но ако приемем за обективни свидетелствата на съвременници на Ц. Церковски, дадени в суперлативна форма и неподкрепени с факти, принудени сме да изясним странния парадокс, че един търсещ и самостоятелен поет като Яворов подражава на Ц. Церковски — автор, търпял много чужди влияния. Неговата неоригиналност е посочена от литературната критика през този период. В статия за Церковски, публикувана в сп. „Мисъл“ от 1905 г., Андрей Протич пише: „Той възприема чуждо схващане, чужд маниер във формата, създава своя художествена форма и я довежда до маниерност.“ Съпоставянето на някои принципи на стихотворната организация в творчеството на двамата поети показва, че съвпадението не е чак дотам случайно.

²² За цезурата в творчеството на Яворов вж. Златина Хлебарова-Ненова. Цезура в поезията на Яворов. — Литературна мисъл, 1975, кн. 1, с. 102—114.

²³ Димо Минев. П. К. Яворов и Ц. Церковски. Литературни връзки, успоредности и влияния. — Трудове на Висшия педагог. и-т „Братя Кирил и Методий“. Т. 1. 1964. Вж. също коментарите на М. Неделчев към: П. К. Яворов. Събрани съчинения в пет тома. С., 1978, с. 449—453.

Ц. Церковски разработва главно два типа имитация на народния стих: кратки размери (4-, 5-, 6-сричник) и редуване на стихове с различна дължина. В първия тип се проявява, от една страна, влиянието на Колцов, а, от друга — традиция, започнала от П. Р. Славейков и продължена по-късно, например от Ем. Попдимитров. Разновидност на втория тип е стихът в цикъла „Беярска песен“, при който появата на ударения и дължината на стиховия ред не са подчинени на определена метрическа схема и повторемостта се наблюдава само на нивото на строфата. Например:

Леле боже, чужбина безкрайна,
ябана незнайна;
леле гурбетчийство мило,
беярско теглило!...

Залей, Стано,
посестримо стара,
залей на беяра!

Леле боже, живот неповолен,
живот неотволен;
леле сухаябина тежка
под дрипава дрешка!...

Залей, Стано,
посестримо стара,
залей на беяра!...

В съвременната на П. К. Яворов и Ц. Церковски литературна ситуация ясно са разграничени опитите да се обработят народните песни (да се стилизират) и индивидуално да се възпроизведат. Предпочитанията на Яворов, отразени и в отправената към К. Христов критика, са към втория тип подход. Той не се насочва към преработка на конкретни варианти на народни песни, както постъпва К. Христов. В индивидуалното претворяване на народния стих от П. К. Яворов се откриват основните закономерности на неговата поетика. И най-беглият поглед върху нея изтъква строфиката като център на творческите му търсения. Насочването на Яворов към най-изявения представител на индивидуалното пресъздаване на народния стих — Ц. Церковски, или тяхното единомислие е следствие както от еднаквата позиция, която заемат спрямо народния стих, така и от главните особености на тяхната стихова организация.

Не бива да се изключват като едно евентуално обяснение за ориентацията на Яворов към литературен образец обстоятелствата, при които е създаден цикълът „Хайдушки песни“. За тях става дума в анкетата на М. Арnaudов с Яворов. От нея разбираме, че не е съществувала пълна творческа съпричастност с темата. „Македония ме вдъхновяваше за дела, а не за поезия; т. е. поезията можаш да вложи в дело, не в стихове вече... В това време написах само пет хайдушки песни: за да направя удоволствие на Гоце Делчев, а не защото това щеше да направи на самия мен удоволствие.“²⁴ Заемайки се с пресъздаването на „поезията на хайдушкия живот“, Яворов избира литературната стилизация, но като се противопоставя на традиционното стилизиране на народните размери, установено от И. Вазов и К. Христов. При решаването на тази творческа задача, инициална в неговата поетическа практика, контактът с народния стих минава през литературен образец. Тук трябва да се подчертае, че анализът на стиховата форма като че ли най-ясно показва общността в творческите търсения на поетите през даден период от развоја на литературата.

²⁴ М. Арnaudов. Към психографията на П. К. Яворов. — В: М. Арnaudов. Избрани произведения. Т. 1. С., 1978, с. 83—84.

В друг аспект литературната основа на „Хайдушки песни“ бе посочена от А. Далчев. „Така или иначе, има нещо преднамерено и пресилено в скитанията му из Македония. То личи и от творчеството му от онова време. Колко литературни са например „Хайдушки песни“! Наред с Ботевото „На прощаване“, издържано също в стила на народната песен, но все пак толкова лично, толкова свое, те приличат на словесни бродерии.“²⁵

Литературната интерпретация на народните размери е в зависимост от развитието на стихотворната култура. Хр. Ботев в „На прощаване“ подчертава метриката и ритмиката на народния размер 5+3.²⁶ Пълното изясняване на неговия подход ще бъде постигнато след уточняването както на стихосложението на Хр. Ботев, така и на стихотворната култура през този период. Яворовата разработка на размера 5+3 също се проявява на фона на собствената му стихова организация и на съществуващите за началото на 1900-те години традиции във възприемането на народния стих.

„Да бяха, либе, да бяха“ е изградено от редуващи се стихове в размер 5+3 и 5+5, като в края на строфата се появява като самостоятелен стих петосрично полустишие.

„Хубава горо-пусия“ е също в размер 5+3. Както и в другите две стихотворения от цикъла, и тук основният организиращ принцип е строфичното регулиране на стихове с различна дължина. В първото стихотворение — на двата размера и полустишие, което е съставна част от тях; във второто — на удължаване на 5+3 чрез прибавяне на още едно второ (трисрично) полустишие. Например:

„куршум ше Лаза догони,
войвода“.

Подобни вмъквания в стиха на народната песен са класифицирани като разширен вариант.²⁷ Това, което отличава Яворовия похват от такива явления в народната песен, е, че той функционира на нивото на строфата, т. е. силабическите изменения не са свободни, а се оказват елементи на строфичната организация. Същото се отнася и за стиховете „А пламък ми пали главата“ и „А жал ми е жялост умора“, които са изключения от осмосричния размер. Силабическата и тоническата организация на първата и третата строфа и на втората и четвъртата буквално съпада. Впечатлението за случайно редуване на различни тонически варианти, характерно за народния стих, се оказва в стиха на Яворов привидно. Но не само при стилизациите на народни размери, а и при силаботоническите произведения на Яворов метрическите нарушения не са случайни пропуски, а винаги са включени в строфичната организация. Например „Тайната на вековете“:

В началото беше хаос — и предначална нощ...
Ала продра мълния пространствата без край
и бог съзна — пробуден — великата си мощ,
творец — велика немощ чрез нея да познай.
Два страшни урагана, жив огън духове
добро и зло стънеха в отчаяна борба
и равномощни бяха предвечни врагове...
А бог невластен беше над тяхната съдба.

²⁵ А. Далчев. Стихотворения. Фрагменти. С., 1974, с. 158.

²⁶ Вж. Р. Кунчева. Български осмосричник. Метрика и ритмика. — Литературна мисъл, 1979, кн. 2, с. 47—71.

²⁷ Вж. Т. Джиджев. Към въпроса за стихово-ритмичния строеж на българските народни песни. — Изв. Института за музика, кн. X, 1964.

Стихотворението е създадено в 6-ст. ямб с разширена цезура. Във втория стих на първото полустиише има метрическо нарушение, което се усеща остро, тъй като се намира в средата на стиха — „продра мълния“. Във второто четиристишие, на същото място в строфата, отново се появява метрическо нарушение — „злѡ стѣнеха“. Този тип метрическо нарушение е все пак рядкост за стиха на Яворов. В него са изключително широко разпространени различните комбинации на размери в рамките на едно стихотворение. Тук няма да дам като пример редуването на ямб и хорей (прието е такава организация да се нарича двусрични размери с променлива анакруза), тъй като тези случаи много често се срещат. Но ще посоча пример със строфично регулиране на двусричен и трисричен размер, ямб и амфибрахий:

две души

Аз не живея: аз горя. Непримирими
в гърдите ми се борят две души:
душата на ангел и демон. В гърди ми
те пламъци дишат и плам ме суши.

И пламва двоен пламък, дето се докосна,
и в каменът аз чуя две сърца...

Навсякъде сявга раздвоя несносна
на чезнещи в пепел враждебни лица.

И подир мене с пепел вятъра навъсле
следите ми засипва: кой ги знай?

Аз сам не живея — горя! — и ще бъде
следата ми пепел от тъмен безкрай.

Това, че при стилизацията на народните размери се проявяват характерните за цялото творчество на Яворов начини на стихова организация, се доказва и от комбинирането на хорей и амфибрахий в „Сън сънувах, ой нерадост“, разбира се, строфично организирано. Всяка строфа завършва със стих в амфибрахий.

Ще бъдем несправедливи и неточни за творчеството на Яворов като етап от развоя на българския стих, ако се ограничим в анализа на корелацията народен — литературен стих само върху произведенията, в които са употребявани народни размери. Към аналогична постановка ни насочва и поезията на П. П. Славейков. Както Яворов, така и той рядко се обръща към народните размери. От трите му стихосбирки „Сън за щастие“, „Епически песни“ и „На острова на блажените“ те са използвани в „Коледари“ и „Епиталамии“. Тези полиметрични произведения са изградени от осмосрични, десетосрични и дванадесетосрични размери. Доминира хореичната ритмика. Стихът е римуван и строфичен. Съпоставяйки преработката на Яворов и Славейков, прави впечатление, че Славейков прилага свойствения за народния стих сблъсък между две съседни ударения, докато Яворов последователно го избягва. Това не е в резултат от различие в литературната интерпретация на народните размери, а индивидуални особености в изграждането въобще на ритъма от двамата поети. В силаботоническите стихове на П. П. Славейков относително често се среща неметрично ударение, докато при Яворов, както беше посочено, и редките случаи на метрическо нарушение се оказват строфично организирани. Тепърва ще се изяснява мястото на П. П. Славейков в развоя на българския стих. Тук само ще спомена, че метрическото нарушение като реформиране на една установена стихова организация се коментира от П. П. Славейков не като грешка, а като достойнство: „...В

тия стихът е характерно неправилен, но в тая неправилност има нещо мило и живо, като в целувка, открадната пътем и не на законно основание“²⁸.

От направеното описание следва, че К. Христов е много по-предпазлив в измененията на народното стихосложение. Римуването, което беше прицел на критиката на Славейков, от самия него се прилага последователно. Навярно това разминаване между критика и творческа практика е имал пред вид Н. Георгиев, когато поставя въпроса: „...защо и доколко биват римувани творбите на К. Христов, Ц. Церковски, Тр. Кунев и др., които стоят близо до поетиката на народната песен, и доколко е прав Пенчо Славейков, когато им натяква, че тези рими висят като дивашки дрънкулки върху лицето на българката“²⁹. Некоректността в критиката на П. П. Славейков доказва още веднъж, че той принципно не приема позицията на К. Христов спрямо народната песен; римата е повод, а не доказателство.

В очерка за Силва Мара от книгата „На острова на блажените“ П. П. Славейков пише: „Въпросът за влиянията, външните, върху поемата на Силва Мара („Епиталамии“) се изчерпва с констатирането на факта, че тя е цвете, израсло на почва (не, както някой би помислил, на основа) на народните песни. Пряко заети неща от тия песни няма, а концепцията на поемата е лично дело на поетесата.“ „На острова на блажените“ е книга, която може само с големи уговорки да се определи като литературна мистификация. За да има такава, истинското авторство би трябвало да бъде скрито посредством наподобяването на стила на друг автор или литературен източник. Засега нямаме конкретна представа за литературната мистификация в българската литература през XIX и XX в. — тема, която тук дори не може да бъде точно формулирана. Но факт е, че част от стихотворенията са били вече публикувани, че П. П. Славейков не е търсил стилистично различие между очерците в книгата и своите критически статии. Като автор поетът така се „скрива“, че няма съмнение кой е той. „На острова на блажените“ е мистификация на мистификацията. Коментарите към книгата посочват обикновено личности, които са скрити, ако може така да се каже, под първия пласт на мистификацията. Вторият пласт, т. е. отрицанието на мистификацията, може да бъде определен като самонаблюдение, като размисъл върху собственото творчество и съдбата на твореца. Не за поетическите възгледи на Мара Белчева става дума в посочения по-горе цитат, тъй като в нейната поезия въобще не се наблюдава интерес към народната образност или стих, а за най-съществено в Славейковото отношение към народната песен.

Стиховата организация на „Епиталамии“ е полиметрична. Думите на отделните участници в сцената, пресъздаваща народен обичай, са обособени един от друг чрез използването на различни размери. Същата стихова организация има и поемата „Коледари“. И за двете произведения е характерно преобладаването на цезурирани размери. В „Епиталамии“ от 170 стиха в 4-ст. хорей с цезура са 108 стиха; в „Коледари“ — от 267 стиха 4-ст. хорей 216 са с цезура. В 5-ст. хорей от 36 стиха в „Епиталамии“ с цезура са 27 стиха. В „Коледари“ от 32 стиха 29 са с цезура. 6-ст. хорей има константна цезура и в двете произведения. От другите хореични размери самостоятелно е употребяван 2-ст. хорей. В комбинация с други размери е употребяван 2-ст. и 3-ст. хорей. Освен народни размери, имащи хореична тенденция (4+4, 4+6, 6+6), П. П. Славейков е употребил симетричния десетосричник 5+5. В неговата интерпретация той има вид на логаяд (—○○—|—○○—) с нарушения. Единствено в тези две творби П. П. Славейков се обръща към този размер. Както видяхме, симетричният десетосричник е размер, който

²⁸ П. П. Славейков. Събрани съчинения. Т. II. На острова на блажените. С., 1958, с. 67.

²⁹ Н. Георгиев. Българската народна песен. Изобразителни принципи, строеж, единство. С., 1976, с. 205.

през XIX в. не е предизвиквал задължително асоциация с народна тематика и обрзност. В творчеството на Христо Ботев, както насочи Янакиев, той е вториат по разпространение размер („Майце си“, „Елегия“, „Борба“, „Гергьовден“, „Послание“, „Хаджи Димитър“, „Минуват дни“, „Обесването на Васил Левски“). За този период на функциониране на 5+5 не е присъщо разпределение на ударенията във вид на логает. Такава е и реализацията му в творчеството на П. П. Славейков. При използването на този размер в стилизации на народни песни се наблюдава тенденция към регулиране на междуударните интервали. Както посочих, три от осемте стихотворения в „Самодивска китка“ на К. Христов има вид на логает. Следователно П. П. Славейков при разработката на този размер продължава линията на К. Христов.³⁰ Нещо повече, в тези полиметрични композиции той прибегва и до ямбичен размер, който няма ритмичен аналог в народния стих.

Възниква логично въпросът, дали в поезията на П. П. Славейков съществува такъв подход към стиховата форма, който да се противопоставя на подхода на К. Христов. Подобен въпрос ни занимава и след описанието на стиховата форма на „Хайдушки песни“ от П. К. Яворов. Дали този цикъл е единственият израз на отношението на П. К. Яворов към народната метрика и ритмика, при това не забравяйки подозрението за неоригиналност на тази стихова форма?

Проследявайки съществуващата до тях традиция в интерпретацията на народните размери, Яворов и П. П. Славейков изпъкват по-скоро като последователи, отколкото като отрицатели. Действително новото, което внасят в разработката на народните размери, се състои в това, че оставят на заден план наподобяването на метриката на народния стих, а съсредоточават своите търсения в областта на ритмиката. За аналог на народната ритмика те използват хорей. Като следствие от този подход в поезията им се наблюдава семантична натовареност на хорей в сравнение с другите силаботонически размери. Това явление се проявява в цялото творчество на П. К. Яворов и в „Епически песни“ и „На острова на блажените“ на П. П. Славейков. Стихотворенията, написани в хорейчни размери, са или създадени по народни мотиви, или са свързани с народна образност, или притежават лексика от народната реч, или разработват теми, свързани с описание на природни картини.

По последното издание на събраните съчинения на П. К. Яворов в хорейчни размери са следните стихотворения: „Калиопа“, „Лист отбрулен“, „Бабини приказка“, „Денем призраци мъгливи“, „Духна вятър от усой“, „Овчарска песен“, „Май“, „Луди-млади“, „Павлета делия и Павлетица млада“, „Ден денувам — кътища потайни“, „Сън сунувах, ой ирадост“, „Среща“, „Еврей“, „Ледена стена“, „Тома“, „В тъмницата“, „Забравена“, „Песен“, „Македонец съм овчар“, „Мене, моме, не люби“, „Край огнището“, „Открило образ“, „Откъслек“, „Крали Марко“, „Витоша есен“, „Облаци“. Изключения от връзката хорей — фолклорност и природа са стихотворенията „Ледена стена“, „Откъслек“, „Еврей“, „Тома“. Независимо от тях в творчеството на Яворов съществува постоянна тематична сфера около хорейчните размери. Това, че не всички произведения, ориентирани към фолклорната образност, са създадени в хорей, показва, че именно употребата му е съпроводена с определена семантика, а не че мотивите от фолклорен източник, че образите и мотивите, носещи фолклорна семантика, изискват непременно употребата на хорейчни размери.

Същата семантична натовареност на хорейчните размери откриваме и в творчеството на П. П. Славейков. Особеното за стиха му е, че явлението, което наблюдаваме, не се проявява върху лирическите произведения, включени в „Сън

³⁰ Общата тенденция в разработката на народни размери е в установяването на постоянни места на ударенията. 5+5 е подчинен на тази закономерност и в „Песни“ на Тр. Кунев (1938) той има вид на стабилен логает.

за щастие“, а само върху произведенията от „Епически песни“ и „На острова на блажените“. Различното отношение към хорей в отделните книги потвърждава извод на д-р Кръстев за П. П. Славейков като гледащ на своята книга не като на „сборник“, а като на едно идейно и художествено цяло. В „Сън за щастие“ не съществува избирателност към хореичните размери, те са така универсални, както ямбичните.

Стихотворенията от „Епически песни“ в хорей са: „Луд гидия“, „Орисия“, „Неразделни“, „Прималнияла“, „Пролетен вале“, „Свада“, „Теменужка“, „Приказка“, „По жътва“, „При Босилка“; от „На острова на блажените“: „Самоубиец“, „Миналите“, „Къщици белеят тук и там“, „Селски църковен двор“, „Катунари“, „Гост“, „Гурбетчия“, „Ослепях“, „Един“, „Воля за живот“, „Истина“, „Пролет“, „Хорото на живота“, „Пътека“, „Майчина песен“, „Трепетлика“. Полиметрични произведения, в които участва хорей, са „Епиталамии“ — при преобладаващ хорей се появява ямб (Во чужда къша, шерко моя). „Изгората на Шемзедин Хафиса“, „Крум Ясновидец“. „Воля за живот“ и „Истина“ по художествената концепция на П. П. Славейков се приписват на поет, възпитан от античната култура, което се потвърждава и от стихотворната форма. Изключения са „Миналите“, „Катунари“, „Ослепях“. Слабо загатната връзка с народната образност, означена чрез характерна дума или словесен израз, наблюдаваме в: „Приказка“ (След век, изгори!), „Самоубиец“ (непознат левент юнак), „Хорото на живота“ (млади сили шо лomi у момци и у моми), „Майчина песен“ (Нанкай, попан мой юнак!) „Трепетлика“ (кръшана Трепетлика китни клони пери), в първия вариант на стихотворението — (като че ли зъл дух я на зло под-стори). Върху народни поверия са създадени „Орисия“ и „Неразделни“.

За интерпретацията на народната ритмика е показателно сравнението между „Павлета делия и Павлетица млада“ и „Гурбетчия“. Обстоятелствата при възникването на тези произведения са изяснени от М. Арнаудов. П. П. Славейков е привлечен от мотива за опознаването чрез разпитване между гурбетчия и невяста в новогръцката народна песен, с която е бил запознат в немски превод. „Славейков е чел сам песните, а Яворов ще е знаел от него само прозаическата канава на мотива.“³¹ Както е известно, Яворов пръв откликва на облога, а Славейков години по-късно, при създаването на „На острова на блажените“, вече познавайки творбата на Яворов, създава своята интерпретация. От наблюденията на М. Арнаудов става ясно, че при избора на стихов размер Яворов не е бил зависим от някакъв стихов образец. Дори и да е познавал българските народни песни с такъв мотив, те са в 5+5, 4+4, 4+5. Използването на хорей (6-стъпен с цезура), за П. Р. Славейков — непознат, а от Вазов много рядко използван, е творческо решение на Яворов при търсенето на стихова организация, подходяща за пресъздаването на народен мотив. Развоят на българския стих до този момент подсказва това решение. Близостта в ритмиката на 4+4, 4+6, 6+6 и на 4-, 5-, 6-стъпния хорей лежи в основата както на стилизации на народни песни, така и при разработката на хорей като силаботонически размер. С други думи, създадени са асоциации, които го свързват и с народната образност, и с литературната традиция. При ясно осъзнатата естетическа позиция на Яворов и Славейков към народната песен — индивидуално сродяване с народността дух, за тях е съществено те да разработят форма, която да не бъде копиране на народния стих, а да е свързана с него същностно. И Петко Р. Славейков, и И. Вазов, и К. Христов представят чрез хорей посочените по-горе народни размери. Яворов и П. Славейков продължават тази традиция с тази разлика, че семантично натоварват силаботоническия размер хорей с асоциации (тематични, образни,

³¹ М. Арнаудов. История на една балада. — В: Избрани произведения. Т. 1. С., 1978, с. 39.

лексикални) с народната песен. Такова явление в следващото развитие на българската поезия не се наблюдава. Линията на К. Христов е продължена от Ем. Поподимитров, Тр. Кунев, а Гео Милев в „Иконите спят“ използва и довежда до крайност строфичното експериментаторство на Яворовите „Хайдушки копнения“.

Възникването на проблема за ритъма е обективно обусловено от еволюцията на литературния стих. В началния етап актуална, значима е метриката, но след нейното стабилизиране настъпва периодът на съсредоточаване върху ритъма, когато се активизират изразните му възможности. В случая ритъмът на хорей придобива определена семантическа натовареност. Поетът, който опровергава тази логика на развитие, е Хр. Ботев. Въпреки че стихосложението му не е изчерпателно изследвано, във връзка с горните наблюдения може да се определи неговото място в развоя на българския стих по следния начин. Ботев създава стих, метрически тъждествен с народния, но единствен той създава свой оригинален ритъм в период, когато неговите съвременници решават други проблеми на стиховата форма.

Развоят на връзката народен — литературен стих започва от етапа на използване на народните размери в личното творчество, минава през период на сближение на народните размери със силаботониката, при което се създават нови размери и се достига до състояние на трансформиране на народните размери в силаботонически — 4+4, 4+6, 6+6 в 4-, 5-, 6-стъпен хорей, 5+3 в 3-ст. ямб с разширена цезура или в 3-стъпен дактил, 5+5 в логаяд. Спонтанно и най-бързо се утвърждава преработката в хорей, която при началното възприемане на силаботоническото стихосложение дава отпечатък върху метрическия репертоар (преобладаването на хорей в творчеството на П. Р. Славейков). При преработката на 5+3 се запазват в модифициран вид някои особености на народния стих — ролята на словоразделите, местата, на които предимно пада ударението, но метриката е силаботоническа. Именно нейното налагане върху народния стих характеризира този етап. Актуалността на противопоставянето на народното и силаботоническото стихосложение в метрическо отношение намира отражение в стиха на „Епосей на забравените“. Решаването на метрическия проблем в полза на силаботониката е съпроводено с търсения в областта на ритмиката. Тогава хорейските размери стават аналог на народната ритмика.

НАСОКИ В РЕЦЕПЦИЯТА НА НЕМСКАТА ЛИТЕРАТУРА У НАС В НАЧАЛОТО НА ВЕКА

БИСЕРКА РАЧЕВА

Недостатъчно и непропорционално е вниманието към явленията в българския духовен живот от началото на века, които са свързани с проникването на немската литература.¹ Недостатъчно — защото е проучено главно възприемането на класиката, на художествената литература от миналото (Лесинг, Шилер, Гьоте, Хайне). Непропорционално — защото представите за българо-немските литературни отношения през този период се свеждат приблизително до две имена: Пенчо Славейков и Гео Милев, и до два кръга от въпроси — ролята им като посредници на немската литература и нейното въздействие върху тях. Предполагането на изследователите към тези творци и въпроси е обяснимо и оправдано.

Но може би поради непропорционалността се създава непълно впечатление за процеса на проникване и приемане на немската художествена култура. Губи се общата картина — повторемостта или променливостта на литературните интереси и потребности, последователността или скокообразността в рецепционния процес.

Нещо повече. Не е потърсено обяснение за две интересни и съществени явления: за изменящото се отношение към художествени ценности от миналото и за едва ли не взривното пренасочване към произведения и направления в съвременната немска литература.

Немската художествена култура има свое традиционно място в общуването на българина с чуждото духовно наследство. Толкова по-наложително е да се проследят измененията, проявяващи се в отношението към нея в началото на новия век. Характерът на тези изменения подсказва, че те са свързани с промени в българския литературно-естетически и културно-исторически хоризонт.

Празноти могат да се открият и в конкретния анализ на фактите, някои от които насочват към важни за рецепцията на немската литература у нас проблеми.

Един от тях е за взривните „приливи“ и „отливи“ в общуването с чуждите творци. Откриваме ги в отношението към Гьоте и Хайне, към Хауптман и Зудерман на границата на века, към експресионистите през 20-те години или към Келерман и Хесе между двете световни войни. Нерядко тази променливост на литературните интереси е свързана с посредника. Славейковият култ към „ваймарския олимпиец“ е съпроводен например от цяла вълна от преводи на Гьотеви творби, интересът на д-р Кръстев към Лесинг също създава своя „Лесингова

¹ Слабо проучени са преди всичко явленията, свързани с проникването на немската литература от началото на века; не е изследвана цялостно преводната литература през първите десетилетия, в която значително място заемат произведения на съвременни немски автори.

вълна“². Около и след Първата световна война интересът към класиците намалява — може би не без връзка с появата на творби на немските експресионисти и с пристрастното отношение към тях, утвърждавано в Гео Милевите „Везни“.

Изглежда, „влиянието“, което звеното-посредник оказва върху приемането на немската литература у нас, е не по-малко значимо от влиянието, което самата тя оказва върху посредниците. Наблюденията насочват към пренебрегван или недостатъчно изследван въпрос — за „въздействието“ на посредниците върху проникването на немската художествена култура, за импулсите, които те внасят в рецепционния процес. И така предмет на внимание в статията са два въпроса: за измененията в приемането на немската литература, в отношението към нея, и за влиянието на посредниците върху развитието на това отношение.

Произведенията, включени в немската преводна литература, представят доста пълно литературното развитие в Германия от края на миналия и началото на новия век: от зрелите постижения и разпадането на натурализма, от неоромантизма, импресионизма и експресионизма до първите изяви на антивоенната и пролетарско-революционната литература. Този факт е показателен сам по себе си. Създава се впечатление за целенасочено и последователно обръщане към съвременните литературни ценности. Осъществява се преход (макар и не плавен) към синхронно възприемане на немската литература. Това е нов момент в досега на българския читател с нея.

Преди появата на немските натуралисти в преводната литература и в театралната практика той е насочван предимно към творци и творби, които са се превърнали в класика на немското литературно наследство.

Между 1903 г., когато за пръв път се появява в български превод „Тя се усмихва“, от сборника „Непринудителни разкази“ на Зудерман, и до около 1920 г. у нас са преведени най-представителните творби на немския натурализъм. Сред тях са: „Стрелочникът Тил“ (1888, на български — 1898), „Тъкачите“ (1892, 1899), „Пред изгрев слънце“ (1889, 1908) на Хауптман; „Чест“ (1889, 1896), „Родина“ (1893, 1900) на Зудерман; някои по-слабо известни произведения на Йоханес Шлаф, Арно Холц, Макс Халбе, Ото Ерих Хартleben.

Хронологичното представяне става с неголямо закъснение. То, както и начинът на възприемане, следва — в най-общи линии — развоя на немския натурализъм.

За първия етап на рецепцията е характерно, че се поставя акцент върху социално-критическите страни на произведенията. Типичен пример е първата постановка на „Тъкачите“ (1903). Отзвукът в пресата и предговорът към превода на пиесата оставят впечатление за подчертано осъвременяване на идеята и съдържанието, за изявен интерес към протестно-изобличителния ѝ патос, към „размирния дух“ на творбата. В по-нататъшното приемане акцентът се измества. Засилва се вниманието към такива произведения на натурализма, които отразяват кризисни моменти в неговото развитие.

Показателно е, че се превежда предимно късното творчество на Хауптман („Възнесението на Ханеле“, „Потъналата камбана“). Тази промяна може да се проследи както в подбора, така и в отзивите за произведенията. Преобладава интересът към нравствено-психологическите проблеми.

Един подробен анализ би очертал и обосновал по-точно тези особености на рецепцията. В случая ни интересуват повече условията, при които става възможно възприемането на натурализма и които пораждат тези особености. Характерът

² Вж. Велизар Илиев. Лесинг в българската литературна критика. Дис., 1979

на рецепцията несъмнено е определен от качествата, от идейната насоченост на самите произведения. Но той е тясно свързан и с „вътрешно“ обусловения рецептивен хоризонт.

За да се изяснят онези моменти, които създават възможности за разширяване на контактите с немската литература, не е безинтересно да се припомнят някои особености в нейното развитие около началото на новия век.

Зрелите изяви на натурализма се наблюдават около 1890 г. В началото на века въздействието му отслабва. След зенитната зрелост в развитието на натурализма се забелязват тенденции, които осъществяват мост към литературата от началото на века. Засилващото се откъсване от социалното движение, анархистичните тенденции, утопизмът и дребнобуржоазното месианско самосъзнание съдържат ферменти на извършващата се преориентация. Стесняване на погледа от обществото към отделната личност, отслабване на историята и постепенно освобождаване от „ужасяващото злорадство на действителността“ (Херман Бар) — това са някои от съществените черти на тази преориентация в литературното творчество.

Характерни за немската литература около 1900 г. са две особености: в *идейно-тематичен план* се забелязва постепенно оттегляне от проблемите на обществото, стесняване на хоризонта — от социалните противоречия и сблъсъци към правствено-психологическите проблеми на отделната личност. Във *философско-естетически план* — повишават се интересът към Ницше и въздействието на неговите идеи. Приблизително по същото време и, разбира се, в по-различен исторически и социален контекст (но все пак аналогичен в най-общата си характеристика) в българското литературно развитие са се наложили сходни тенденции — към „ограждане“ на художественото творчество от „проблемите на деня“, към издигане на отделната личност в култ. Тези черти са характерни за идейно-естетическата програма на творците в кръга „Мисъл“. Отчуждаването от действителността и превръщането на човека „в център на естетическото... Мироздание“³ определят тази програма.

Това отчуждаване на индивида от общността кореспондира с настроенията на немската интелигенция на границата на века. Посочвайки това сходство, нямам пред вид, разбира се, буквално покритие между литературните явления в двете страни.

Аналогична е развойната линия — вниманието се съсредоточава върху отделната личност и нейното духовно разкрепостяване; сходни са положението и представите за мястото на творческата личност в обществото.

Съществено е, че успоредяването на литературното развитие в двете страни открива нови възможности за литературната рецепция. То е естетическа предпоставка за насочването към творците на съвременната немска литература.

Възприемането и изменението в рецепцията на натурализма представляват кристализационен момент от прехода към синхронно възприемане. И този преход има връзка с литературната и с посредническата дейност на творците от кръга „Мисъл“. обстоятелството, че именно от тяхната поява в българския литературен живот започва да се наблюдава все по-настойчив интерес към „съвременното“ и „модерното“ в немската художествена култура, подсказва подобен извод.

Насочващи са и други факти. Ако се съди по изнесените от Хилде Фай данни за програмата на Лайпцигското литературно дружество, значително място в нея заемат представянето на произведения на „новата литература“ (Хауптман, Зудерман, Ведекинд, Макс Халбе) и запознаването с естетиката на немския на-

³ Боян Ничев. Естетически проблеми около кръга „Мисъл“. — В: 100 г. Пенчо Славейков, юбилеен сб., С., 1966, с. 161.

турализъм. Според изследователката тези данни предлагат „не само... сведения за нови имена и литературни събития, с които е бил свързан Пенчо Славейков, но и... нов материал за осмисляне на литературната му дейност в тази епоха... на границата между натурализма и новото „модерне“⁴.

Бих добавила — и за осмисляне на нови явления в общуването на българската публика с немската култура. Не е случайно, че Славейков поставя например писата на Хауптман „Самотни хора“ (1908) и е симптоматично, че изборът му се спира тъкмо на нея. (Темата „самотни хора“ е изведена в хода на действието до обобщение за съвременния човек и действителността.) Както не е случайно, че в реценцията на натурализма през първото десетилетие на новия век по-силно изявен е интересът към късните творби на натуралистите. Тези творби отразяват повратен момент в немското литературно развитие — постепенното отгласване на твореца от действителността и социалните проблеми, изместване на погледа от „света вън“ към „света вътре“, преход към позицията на „независимия“ индивидуалист.

Тези черти имат своя аналог в творчеството на писателите от кръга „Мисъл“. техният интерес към проблемите на „модерния герой“, в техните усилия да решат проблемите на модерния човек.

Обективна основа на сходствата в литературния развой у нас и в Германия е нарастващото несъответствие между индивидуално и обществено развитие, противоречието между личност и общество, отчуждението между индивид и общност. То се изживява субективно от художествената интелигенция като разрыв между творец и действителност; създава сходни реакции на противодействие — предствата за „независимия“, извисения над „прозата“ и враждуващ с обществото художник. Утвърждава се идеалът за черпещия сили от собственото „аз“ човек, за индивидуалната свобода, която е постижима в сферата на творчеството.

Чрез литературните опити на писателите от кръга „Мисъл“ моменти от тази идейна концепция влизат в „орбитата“ на потребление — тя става потенциално достъпна за естетическо възприемане от българския читател, изгражда нови представи и потребности, нов „хоризонт на очакване“. А това създава и необходимите условия за насочването му към съвременната немска литература, в която се утвърждават близки идеи и представи.

В разглеждания аспект дейността на творците от кръга „Мисъл“ има две измерения. Като посредници на немската литература те си поставят задача да „наваксят“ пропуснатото — да съдействуват за изграждането на естетическо съзнание у българския читател, което да е „зряло“ за възприемането на класиката. Същевременно тяхната литературно-естетическа дейност подготвя и насърчава възможността за общуване и с друг, съвременен художествен тип.

Самата идея за „европеизиране“ е съобразена с новите естетически изисквания, наложени от „модерното време“, със стремежа да се изгради по-съременно, по-зряло отношение към естетическите ценности. Но едновременно с това е и подчинена на схващането за „изостаналост“ на българския културен живот, на убеждението, че българският читател трябва да се „култивира“. И пътят е постепенно съзряване, а класиката — задължителна стъпка за този читател.

„Двойствеността“ на идеята определя и двойствеността на реализацията ѝ, на обществения ѝ отзвук и въздействие.

Но независимо от тази „двойственост“ обръщането към „модерния херой“, което е израз на едно променено светоусещане, довежда до разширяване на кон-

⁴ Хил де Фай. По следите на българо-немските литературни връзки, непубл. труд, с. 156.

тактите с немската литература, до ново явление в рецепцията ѝ у нас — насочването към съвременни творци и произведения.

В този ред на разсъждения е обясним и интересът към Демел, Лилиенкрон и изобщо включването на „модернистите“ в кръга на превежданите автори. По-късната им рецепция, тяхната „вълна“⁵ в преводната литература около Първата световна война е естествено продължение на една вече започната, „открита“ линия. Спектърът на немската преводна литература през този период се разширява с нови имена: Георге, Хофманстал, Рилке. Успоредно с това се наблюдава постепенно откъсване от класиката. Нещо повече, линията от класика към съвременност стига до отклонение „под остър ъгъл“ — рязко противопоставяне, скъсване с традицията на „класиците“.

Такова отклонение се забелязва при Гео Милев, чието отношение към немската литература се изгражда по интересен и показателен начин — в спор с представите и оценките на Пенчо Славейков. Особеностите в Гео Милевото отношение към немската литература, по-точно промените в това отношение са ключов момент за разбирането на изменението, които настъпват в процеса на нейната рецепция у нас. По две причини — от една страна, те съвпадат с преходни моменти в рецепцията. От друга страна, те свидетелствуват за една много своеобразна форма на приемственост и обновление в контактите с немските автори.

Става дума за модулациите, които претърпява оценката на „традиционни“ чужди духовни ценности, за изменението на представите за тях. Става дума за двойната „деформация“ на чуждата култура по пътя ѝ към родната. Конкретните проявления на това особено „наслаждане“ се колебаят между безрезервно приемане и отгласване от наложената представа. То може да се реализира като критично усвояване на чужда и родна художествена традиция, в полето на напрежение между тях.

Това „наслаждане“ отразява много точно характерни промени в българското литературно-естетическо и културно-историческо развитие през първата четвърт на века, движението на естетическото съзнание и творческото самосъзнание. Че в оценките на ранния Гео Милев (за натурализма, за Хайне) се разпознават Славейкови интонации, е отбелязвано от литературната наука. И ако в този факт се оглежда една приемственост (ако може да се определи така това своеобразно явление) в отношението към немските автори, то не по-малко значимо е функционирането ѝ с „обратен знак“.

В „Гьоте и Демел“ Гео Милев се противопоставя на култа към „ваймарския олимпийец“; оценката му е рязка и категорична: „...половината е поезия скучна, която се чете по заповед, задължение и навик от старо време“⁶.

Съпротивата е мотивирана по парадоксален начин с някои Славейкови оценки за Гьоте. Самото противопоставяне Гьоте—Демеле алтернативен вариант на паралела Гьоте — Хайне, който се среща при Славейков.

Отхвърлянето на Гьотевата поезия се извършва от гледна точка на „банализирането“ ѝ в културното съзнание. Тази оценка има сходство с изявения на младото поколение немски творци от началото на века, с техния опит за преосмисляне на традициите. На повика на Рикарда Хух „Повече Гьоте!“ от Херман Бар нататък се противопоставя линията „анти-Гьоте“. Налагането на новото литературно поколение се извършва под знака на всеобща „преоценка“ на унаследените духовни ценности, с предизвикателна, провокативна категоричност.

Отбелязаното сходство не е само външно. То възниква по различни причини у нас и в Германия, но върху обща основа.

Реакцията срещу Гьоте фокусира в себе си общото състояние на недоверие, или най-малкото — на съмнение в актуалната валидност на класическия идеал

⁵ Тази „вълна“ е свързана и с развитието на символизма у нас.

⁶ Литературен архив Гео Милев, ф. 26, „Гьоте и Демел“, а. е. 24, л. 34а.

за цялостна, развиваща се в хармония с обществените процеси и задачи личност. В началото на века този идеал изглежда не само несъответстващ на модерното светоусещане, но и атактичен.

Проблематичността на връзката между личност и общност се изживява с особена острота в духовната сфера. Това внася нови акценти както в мирогледа и в художественото мислене, така и в по-тесната сфера на отношението към литературното наследство.

„Мостът“ към Гьотевата епоха е прекъснат. Нещо повече. Прекъснатостта, непоследователността в литературната приемственост се превръща в характерен белег на модерната литература.⁷

Този белег визира и Гео Милевото отношение към немския класик. Основателно Надежда Дакова отбелязва сходства в отношението към Гьоте между Бехер и Милев, който „възприемства същата проблематичност на връзката с традицията, характерна за експресионистичното поколение в Германия“⁸.

Проблемно е не толкова самото отрицание на определени литературни образци (в случая — на Гьоте), колкото „запълването“ на тяхното място с други. С новите литературни „открития“ (Новалис, Шифтер, Хьолдерлин, Клайст, Ницше) немските творци от началото на века утвърждават приемствеността си с литературната традиция на романтиците.

За Гео Милев новата алтернатива е Демел. От Гьоте може да остане само „Фауст“, „всичко друго е прах на времето“: „възторгът на немците и заблудението на останалия свят пред величието на Гьоте“ трябва да се заменят с „всичкото сияние на Демел“.⁹

В тази категоричност и предизвикателност се намесват синкопи на приемствеността, сходни на тези в немското литературно развитие. Но при Гео Милев се забелязва своеобразен момент — традиция на модерната литература за него е самота модерна литература.

Възниква въпросът, какво определя този парадокс, защо се стига до рязкото прекъсване с „линията на Гьоте“? Този въпрос е толкова по-интересен, защото „отклонението“ на Гео Милев съвпада по време с наблюдавания се отлив в рецепцията на Гьоте у нас в годините след Първата световна война.

При Славейков преобладава диахронното насочване — Гьоте и Хайне са „върховете“ на немската художествена култура. Отношението към „модернистите“ (Демел) е съпроводено от „уговорки“ и противоречия.

Гео Милев „атакува“ тъкмо тези „върхове“. Това обстоятелство подсказва само по себе си, че „преоценката“ се извършва в полето на родната традиция, по-точно — Гео Милев преосмисля тази традиция, а заедно с това — и отношението на своя „учител“ към немската литература.

Опитът за „преоценка“ осъществява мост към други чужди творци — отхвърлят се духовните ценности от миналото и се усвояват „модерните“ художествени образци. Връзката с тях се осъществява не плавно, а с внезапен скок — без наваксване и изравняване, а това отразява и друго самосъзнание и отношение към чуждото наследство. Същевременно в „преоценката“ действуват моменти на приемственост — също като Славейков, Гео Милев определя необходимостта от чуждата култура съобразно схващането, че българската литература

⁷ Вж. Helmut Schanze. Büchners Spätrezeption. Zum Problem des modernen Dramas in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. — In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, hrsg. v. Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käthe Hamburger. Stuttgart 1969, S. 338—351.

⁸ Nadežda Dakova. Die Religionskritik im Septemberepos Geo-Milevs im Lichte der revolutionär-demokratischen Tradition der deutschen Literatur, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- u. sprachwissenschaftliche Reihe, 28. Jahrgang (1979). H. 4, S. 434.

⁹ Литературен архив Гео Милев, ф. 26, „Гьоте и Демел“, а. е. 24, л. 34а.

е „изостанала“ и трябва да „догонва“ чуждото художествено развитие. Различето се проявява във възгледите за „темповете“ на приобщаването. Славейковата задача е носена от съзнанието, че пътят е постепенното духовно и естетическо съзряване; поради това Гьоте е задължителна стъпка към това съзряване. Гео Милев разсъждава над друга възможност:

„Дали тепърва трябва да създадем своя традиция; да изминем целия оня път, който другите народи са изминали в продължение на векове? Тепърва да изживеем своя хуманизъм, своя лъжекласицизъм, своя романтизъм, натурализъм и т.и? Което значи: да създадем своята литература едва след няколко века — и да създадем тогава, след няколко века, литературата, която имаме днес? — Очевидна безсмислица! — Ний трябва да започнем оттам, отдето почваме. Скокът е наложителен.“¹⁰

Тези разсъждения насочват към възможно обяснение за рязкото скъсване с линията на Гьоте. Съпротивата на Гео Милев срещу него е съпротива срещу традицията да се мисли българският културен напредък с понятията на чуждото културно развитие, да се търси този напредък в същата временна определеност — продължителни културни натрупвания, постепенно съзряване.

Но има и нещо по-съществено. Програмата за „скокови“ изменения е осмислена теоретически във връзка със забелязани „външни“ процеси (процеса на „юнифициране“ в изкуството). Необходимостта от чувствителна промяна в българското духовно развитие се поставя в рамките на общ обновителен процес в „съвременното изкуство“. Радикалната преоценка на всичко, което е вече канонизирано в културното съзнание (вкл. и чуждите ценности), изглежда логична и неизбежна. Полемичният момент в оценката за Гьоте и „скокът“ към модерните образци са симптоматични: „Преоценката“ означава не само разрушаване на канона, но, и преди всичко — кристализационен момент на промяна, на обновление в представите за изкуството.

Тази особеност разкрива съществено сходство с явленията в немския литературен процес от началото на века. Тя поставя аналогията в отношението към духовното наследство от миналото в контекста на противоречивия опит за преосмисляне на мястото и ролята на творчеството и на твореца в съвременната епоха, характерен и за немското литературно развитие през този период. Това проличава особено в отношението на Гео Милев към Хайне: съпротивата срещу него е частична и временна.

В писмо до Николай Лилиев Гео Милев отбелязва „грешките“ и „заблуждението“ на Славейков по отношение на Хайневата поезия. Според младия поет тя не е нищо повече от „сентиментална съблазън за мечтателни юноши“¹¹. Това е непокрита реплика към съзерцателния, късноромантичен „модел“ на Хайне от представите на Славейков.

Обяснението за тази „атака“ може да се търси в две посоки. Едната е характеризирана от самия Гео Милев: защото „Хайневата поезия е началото на днешната европейска журналистика, на днешния репортьорски стил“¹², или — началото на „тенденциозното“ изкуство. А естетиката на Гео Милев изключва това изкуство. Същността на изкуството „не е близост с живота, тя е бягане от живота“.

Но същността на бягството Милев вижда — и това е вторият момент — не в „меланхолията, нежността, чувствителността, загадъчността“. Тя е *неспокойствие*: „трепет... изтръпване, треска и вулканичен трус“¹³.

Естетиката на Гео Милев проектира опита на „модерната душа“ да овладее разпокъсаността, хаоса, „катастрофичния“ ритъм на времето.

¹⁰ Литературен архив Гео Милев. Т. II. С., 1964, с. 190.

¹¹ Х а й н р и х Х а й н е. Избрани песни и романи, прев. Гео Милев. С., 1919, предг. (писмо от 20 юни 1919).

¹² Пак там.

¹³ Г е о М и л е в. Модерната поезия. — Звено, год. I, 1914, кн. 4—5, с. 301—306.

Творчеството трябва да се „пребори“ със самата действителност. Или — Гео Милев търси и изисква от него *активност*.

От тази позиция (на анархистична борбеност) „сентиментализмите“ на Хайне не съответствуват на модерното светоусещане. Съпротивата срещу него се обуславя от това несъответствие.

В нея има още един момент — както и в отношението към Гьоте, — това е страхът от „шаблона“, от „банализирането“, „рутината“, които се отъждествяват според Йосиф Конфорти „по най-груб начин“¹⁴ с традицията. Гео Милев счита, че тя спъва целта — „бързото асимилиране“ на чуждото наследство, осъществяването на „скока“.

Поради това той се смята задължен да открие „уязвимото място“ в представите за Хайне да „поправи“ Славейков. Показателно за гравидната стойност на това „съпротивяващо“ се възприемане на Славейковия „образец“ е, че по пътя на неговото отрицание Гео Милев достига до нови акценти — върху Хайневите „песни на протеста, социалната сатира и смелия бунт“¹⁵.

Това „обновление“, преоткриването на популярния поет, засяга Славейковата представа точно там, където тя е започнала да оказва задържащо въздействие: лириката за „мечтателни юноши“ не отговаря на тревожното време. Примерите за подобна приемственост и неприемственост в отношението към немските автори насочват към една немаловажна страна в процеса на проникване на немската литература — неговата „несвобода“ по отношение на утвърдени, наложени „отвътре“ представи. И още нещо. Анализът насочва към възможността за изменение на тези представи и към „механизма“ на измененията. Ако в примера с Гео Милев посочената особеност се разкрива на нивото на „върхов диалог на авторите“ (Яус), то не по-незначително е отражението ѝ върху протичането на общия рецептивен процес.

Показателна е близостта между новите акценти в рецепцията на Хайне при Гео Милев и възприемането на немския поет през 30-те години у нас. Актуализирането на призивно-протестния потенциал в творчеството на Хайне, подборът на стиховете му и чествуването на юбилея през 1936 г. са продължение на Гео Милевата линия — както в естетическото, така и в актуалнополитическото преосмисляне на Хайневата поезия.

В оценката на Гео Милев за Хайне пулсират променящите се изисквания към *въздействия* заряд на творчеството. Именно това прави възможно и възобновяването на връзката със „сентименталния лекомисленик“, но с „обратен знак“. Тези изисквания са движещ момент както за съпротивата срещу Хайне, така и за обогатяването на връзката с него с нови акценти.

Новите акценти се забелязват при това не само в подбора на преводите в революционната антология „Кръщение с огън и дух“ (1923). В Гео Милевата идея за ритъма като лайтмотив в естетиката на „новото изкуство“ се съдържат ферменти на известна Хайнева мисъл, чийто поетически образ е разгърнат в „Доктрина“ (1844). Това е схващането за поета-барабанчик на мисълта и за мисълта, подготвяща революцията — схващане, което е разработено теоретически в „Към история на религията и философията в Германия“, 1834.

В непубликуваното есе за Хайне Пенчо Славейков също отбелязва тази мисъл, за да изрази своето убеждение, че „до днес поне това пророчество си стои неизпълнено... И мойта вяра е, че то ще си остане само пророчество.“¹⁶

Отзвук от Хайневата идея за поета, чиято роля е да „сбужда“ и да „тревожи“ съзнанието, се наблюдава и в две по-късни статии на Гео Милев в „Пламък“

¹⁴ Йосиф Конфорти. Гео Милев. Театър и време. С., 1975, с. 135.

¹⁵ Кръщение с огън и дух. Революционна антология, предг. Гео Милев. С., 1923.

¹⁶ Пенчо Славейков: непубликувано есе за Хайне. — Литературна мисъл, 1972, кн. 1, с. 30.

(„Зорница“ и „Поезията на младите“). Критерий за естетическа оценка на поезията е схващането, че същината на изкуството е „тревога“, „вик“, „стряскане от сън“¹⁷.

Или — прекъснатата връзка с Хайне е възобновена на ново ниво. Възбуждането е възможно само във връзка с развитието на представата за изкуството като синоним на движение, изменение, активност. Преоткриване на Хайне взаимодействува с рецепцията на експресионизма — върху основата на схващането за авангардната роля на творчеството във формално-естетически и в идеен план, но най-вече като въздействие.

Особеностите и промените в отношението на Гео Милев към немските духовни образци от миналото подсказват няколко извода, които са важни не само за разбирането, но и за необходимия подход към явленията в рецепцията на немската литература у нас през първите десетилетия на века:

1. Извършващата се преориентация към съвременни чужди художествени ценности е свързана с преосмисляне на литературната традиция (както на приемствеността с родната традиция, така и на „традиционните“ за българското културно съзнание чужди образци). Тази преориентация се обуславя от промени в две области на българското духовно развитие — в развитието на литературно-естетическите идеи, представи, художествени опити и в развитието на културното съзнание. Промените очертават родствени черти с духовната еволюция в Германия.

2. Приемането на чуждата литература следва тези промени: то е подвластно на движението на литературните представи, действащи „вътре“, в приемащата духовна „среда“.

3. Именно това създава възможност посредникът на чуждата култура да оказва „влияние“ върху литературното общуване, да внася изменения в рецепцията, които могат да имат траен и по-широк обществен резонанс.

В този аспект измененията в отношението на Гео Милев, насочването към модерни немски автори не просто съвпадат с общо явление в процеса на възприемане на немската литература, с прехода към синхронна рецепция. Те са част от този процес и същевременно активен, движещ елемент в него. Литературно-критическата, теоретическата и преводаческата дейност на Гео Милев внася в общуването с немската художествена култура „скокови“ изменения: чрез нея се създава интерес към творци като Рилке (първият превод на негова творба, „Повест за любовта и смъртта на корнета Христоф Рилке“, 1919, принадлежи на Гео Милев), към Толер, Бехер или Хазенклевер.

Ще се спра на още един момент, свързан с отношението на Гео Милев към немската духовна култура — оценката на Ницше. Този момент е съществен по няколко причини. Развитието и противоречията в отношението на Гео Милев към Ницше очертават близост с духовните търсения на немските творци от началото на века; те показват процеса на разрушаване на представата за творца-индивидуалист, т. е. промените в творческото самосъзнание, които са тясно свързани с променящите се литературно-естетически възгледи. А тези възгледи в голяма степен „регулират“ проникването на немската литература у нас, вибрират в начина на възприемането ѝ.

Продължителната рецепция на Ницше у нас се обуславя от продължителното и противоречивото „изживяване“ на индивидуалистичните тенденции в българската литература. Наличието на тези тенденции е едно от условията, които създават възможности за възприемането на значителен брой немски творби от началото на века, чийто идеен патос е индивидуализмът.

За налагането на Ницше у нас допринася дейността на Славейков. Нещо повече, въздействието на Ницше в българска среда е пречупено през Славейковия

¹⁷ Гео Милев. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 148.

поглед и представи — чрез преводите (на стихове и на „Тъй рече Заратустра“ под негова редакция, 1905) литературнокритическото представяне, чрез съдържанието, което българският поет влага в идеала за свръхчовека.

Стоян Каролев пише в известната си монография, че Славейков „си представя Ницше такъв, какъвто му се ще да бъде“ и че за него „той е само индивидуалист и творец“.¹⁸

Тази субективна представа се задържа и възпроизвежда до поколението на Гео Милев. „Заратустра“ (през 1919 г. излиза в превод на Николай Райнов) се възприема като „поетическо произведение“, „лирическа поема“. Самият Ницше е „на средата между философ и поет“: неговите мисли са „лирични откъслечи, малки поеми, които не се четат с очите, а с ушите и сърцето — те са музика“, „нещо много тънко и деликатно, отредено само за избраници“.¹⁹

В рецепцията на Ницше през 20-те години могат да се различат два момента — „етичен“ и „естетически“, идеите му като нова религия на личността и като поетично откровение на творческия дух, като синоним на възраждането на личността и на „творческия дух“.

Тази представа се налага и повтаря като мит за трагично самотния, но силния, трагично неразбрания, но гениален творец. Това не означава, че тя не среща и не ражда съпротива. Нейните пулсации в духовния живот създават условия както за безрезервно приемане, така и за критична преоценка.

Сходни са представите за Ницше, които вибрират сред немската интелигенция. Приемането му в подчертано етичен план и естетизирането на творчеството и на личността му са не просто срещащи се — с всички възможни нюанси между възторга и дистанцирането, — а почти неизменно съпътстващи развитието на немските творци от края на миналия до средата на XX в.

Изглежда, тези сходни акценти в рецепцията на Ницше не са само индивидуално обусловени, но произтичат от обективно родство в ситуацията на творца на прехода на века и през първите му десетилетия.

Чувството за съдбовна изолираност на художника е симптом на по-дълбока обществена криза, която обхваща и отчуждението като социално-психологическо явление. Това явление, породено и движено от добре известни социално-икономически причини и механизми, създава у значителна част творци илюзорното впечатление, че поради особената си интелектуална и емоционална нагласа художникът е „изключение“ от общото правило, „абнормен случай“, че тази особена нагласа го поставя закономерно сред „отличаващите се“.²⁰ Въздействието на Ницше е улеснено от това съзнание. Нещо повече, то превръща личността и творчеството му в мит.

Вписването му в духовния климат у нас е обективно възможно и субективно осъществено.

Аналогите с немската рецепция на Ницше се проявяват не само в синхронното възприемане на негови идеи, но и в начина на приемане, във взаимодействието между исторически определената проблематика на интелигенцията и проектирането на тази проблематика върху обекта на рецепция: Ницше. Като помощно средство за преодоляване на „кризата“ моделът на Ницше не решава, а задълбочава проблемите на интелигенцията. Поради това този модел е „отворен“ към промени. При Гео Милев промените се извършват в процеса на критично преосмисляне на Ницшеви идеи и — което е по-важно — в спор със Славейковата представа за Ницше.

¹⁸ Стоян Каролев. Жрецьт-воин. Т. 2. С., 1976, с. 165—169.

¹⁹ Михаил Теофилов. Тъй рече Заратустра. Листопад, ч. II, 1920—1921, кн. 20—21, с. 201.

²⁰ Вж. Wolfgang Heise. Aufbruch in die Illusion. Zur Kritik der bürgerlichen Philosophie in Deutschland. Berlin, 1964, S. 140—145; 156—178, също: Hans Kauffmann. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur. Berlin/Weimar, 1969, S. 25—28.

Този спор започва още в „Литературни хвърчащи листове“ с усилието на младия поет да противопостави на Славейковия образец своята самостоятелно изградена (както мисли той) представа за „тъмния Дионис“. Изявленията му започват с цитат от Славейков: „Прометей на нашите дни, окован во веригите на своята собствена мисъл.“ В по-нататъшното изложение това схващане се отхвърля:

„Навсякъде, но никъде тъй *криво* (п. м.), както у нас не е познато делото на Ницше, не: философ, не Прометей, който мята камъните на мисълта, а преди всичко: лирик.“²¹

Идеята за „криво“-разбраниа Ницше се появява и в бележката към „Откръшки из книгата „Залез на идолите“. В нея Гео Милев посочва: ще запознае българския читател с това, което той „по всяка вероятност зле познава“, защото „той — българският читател. . . ще живее с илюзията на една голяма легенда: героят Ницше с неговата заратустровска маска“.²²

Ако изградената „легенда“ е „крива“ според Гео Милев, то ясно е, че той върва да е видял у Ницше нещо недоразбрано, пропуснато от Славейков.

Тази вяра е илюзорна: с изявлението си, че Ницше е преди всичко лирик, той отново се връща, повтаря тълкуването на Славейков. Обективно остава при идеята за творца-индивидуалист, субективно счита, че е „оборил“ или поне „поправил“ Славейков.

Подобна двойственост има и в опита му да противопостави на идеята „Ницше-антихрист“ своята идея за „Ницше като продукт на християнството“. В този опит, извършващ се под знака „контра-Славейков“, кристализират и първите все още плахи белези на действителното оттласкване и от двамата „учители“.

Цитираният бр. 5 на „Литературни хвърчащи листове“ завършва с изявлението, че „Ницше е трети син божи, и втори „Разпят“. . . разпят за човечеството, пролял кръвта си за неговото спасение“²³. Това изявление своеобразно помирява индивидуализма с общността. Тази общност се схваща тук твърде абстрактно („човечеството“), но в идеята определено присъствуват елементи, които са противоположни на индивидуализма. Общността е поставена във връзка с неоформения идеал и поради това и самият идеал намира опора в християнството. Продуктивният, обновителен елемент в тази съпротива може да се схване само чрез цялото светогледно и естетическо съзряване на Гео Милев — ако се проследи движението на мисълта от позицията „бог е мъртъв“ до творческото ѝ „снемане“ в идеята „Без бог! без господар!“ В развитието на възгледите му за изкуството това е движението от времето на „силната индивидуалност“ към „времето на колективното изкуство“. Съществена в това движение е и извършващата се преоценка на християнската идея — идея за общността, за месията. Тя е и отграничаване от домашното възпитание, от заветите на Мило Касабов. Успоредно с отдалечаването от християнския идеал се движи оттласкването от Ницше. Почто — представата за Ницше е преплетена тясно в съзнанието на Гео Милев с християнската идея; тяхното отрицание се слива в едно:

„Защото времето на боговете отдавна е забравено. Днес свършва времето на героите, на отделните големи индивидуалности. За да започне времето на колективната индивидуалност.“²⁴

Тези мисли са показателни за прехода, който се извършва между Славейков и Гео Милев, в разбирането им за ролята на творца, за неговото място и мисия — от издигането в култ към „детронирането“ и приземяването му. Те са показател-

²¹ Гео Милев. Литературни хвърчащи листове. — В: Г. Милев. Съчинения в три тома. С., 1976.

²² Литературен архив Гео Милев. Т. II. С., 1964, с. 183.

²³ Гео Милев. Литературни хвърчащи листове. — В: Г. Милев. Съчинения в три тома. С., 1976.

²⁴ Гео Милев. Избрани произведения. Т. 2. С., 1971, с. 122.

ни не само за промененото отношение към Ницше, но и „повтарят“ по свой начин момент от духовната крива в развитието на немските творци от началото на века.

Йосиф Конфорти пише, че Славейковият индивидуализъм „бърза докрай да се осъществи и в същото време. . . да намери своето отрицание“²⁵. Тази мисъл може да се пренесе върху особеното място, което последователно заемат Славейков и Гео Милев в приеждането на немската духовна култура у нас. Осъществяването се между тях движение в естетическото съзнание и творческото самосъзнание, в схващанията за същността и въздействените възможности на литературата, определя и измененията в насочването и възприеждането на чуждата литература.

В рецепцията на немските автори този преход се характеризира с динамично променящо се отношение към тях, с прекъсване и възобновяване на връзките с чуждата художествена литература.

Изложените наблюдения са предложение, идея, за начина, по който може да се погледне на проникването на немската литература в българския духовен живот, на развитието в нейната рецепция, на особеното отношение между „традиционно“ и „ново“ в контактите с нея. Подобен поглед би позволил да се видят измененията в рецепцията в тяхната вътрешна връзка и последователност и най-вече — в тяхната обусловеност от духовните процеси, извършващи се в приемащата среда. Особеността на „приемственост“ и „обновление“ в рецепцията може да се проследи през призмата на сложния преход, който се осъществява в българското литературно-естетическо развитие, в развитието на българското поетическо съзнание през първите десетилетия на века — преход от времето на „силната индивидуалност“ към „времето на колективното изкуство“.

Ще се спра на някои моменти в приеждането на съвременната немска литература през тези десетилетия.

Трудно е да се изброят дори само част от немските автори, които намират място в преводната литература от това време. Между тях са творци не само с различен стил и художествена нагласа, но и с различно място в немската литературна история. Преведени са творби на писатели, които създават облика на художествената литература от началото на века (Томас Ман, Хайнрих Ман, Херман Хесе, Райнер Мария Рилке); включени са и автори с по-скромен литературен талант (Келерман, Васерман, Леонард Франк). Густав Майринк, Казимир Едшмид, Ханс Хайнц Еверс, Ерих Мария Ремарк. В преводната литература не липсват и произведения със значително по-слаби художествени достойнства (като романите на Теа фон Харбоу или Хедвиг Куртс-Малер например).

Прави впечатление, че рецепцията на немските автори е свързана с прекъснатост и непоследователност. Това обстоятелство е в привидно противоречие с общата линия на възприеждането на немската литература (последователно и почти пълно проследяване на основните развойни тенденции в нея съобразно хронологията, присъща на немското литературно развитие. До около средата на 20-те години се забелязва повишен интерес към творчеството на Рилке, Хесе, Томас Ман, Келерман. Впоследствие настъпва продължителна „пауза“ в приеждането на Хесе, отлив от Рилке, от ранното творчество на Келерман, прекъсване в рецепцията на Томас Ман.

Променя се оценката за отделни автори с по-трайни или временни последствия за по-нататъшното им възприемане. Наблюдава се прекъснатост в културно-исторически план (връзката с определени автори и духовни ценности е затруднена или възпрепятствувана) и последователност в литературно-исторически план (рецепцията следва общата линия на литературното развитие в Герма-

²⁵ Йосиф Конфорти. Гео Милев. Театър и време. С., 1975, с. 32.

ния). Основата, върху която е възможна подобна неправомерност, са особеностите на „вътрешното“ литературно-естетическо развитие. Немските преводи „отразяват“ доста точно неговата „графика“. Тази „графика“ може да се проследи както в подбора, така и в оценката на произведенията.

Интересно е, че до около средата на 30-те години се забелязва подчертан интерес към темата за твореца. Между преводите на творби от Хайнрих и Томас Ман например, които не са „случайни“ имена в преводната литература, попадат само и точно новелите „Пипо Спано“ (1918), „Актриса“ (1926), „Тристан“ (1929), „Тонио Крюгер“ (1930).

Тези новели са опити за художествен анализ на противоречието между изкуство и живот, израз на съзнанието за кризата на твореца в съвременния свят; съществено място в тях заема идеята за несъвместимостта между бюргерското (нормалното) и артистичното (изключителното).

„Пристрастието“ към темата за твореца се забелязва и в подбора на произведения от други немски автори. Херман Хесе е представен с повестта „Петер Каменцинд“ (1926), чиято идея е изграждането и съхраняването на самооценната човешка личност. Художественият замисъл на повестта е в кръга на представите за „вътрешната“, духовна свобода на човека, търсещ опора за съществуването си в своето независимо „аз“.

Темата за противоположността между художник и бюргер, между творчество и действителност е разработена, макар и на различно художествено ниво, и в два ранни романа на Келерман („Йестер и Ли“ и „Ингеборг“). Те също са преведени и дори повече — ползват се с популярност у нас. Келерман е представен на български и с други произведения, чиито герои имат много общо с идеята за „избраниците“ и за бягството от „бедния и трезв“ живот, от реалността във фантазията.

Романът на Рилке „Записките на Малте Лауридс Бриге“, който излиза на български през 1921 г., също визира артистичния тип. В този „творчески“ акцент върху подбора се оглеждат особености, свързани с обективно родство в ситуацията на личността, на творческата личност през първите десетилетия у нас и в Германия. Родство, което прави художническата тема и художническия тип „приемливи“, а може би и предпочитани.

Посочените произведения поставят проблема за твореца, за неговото съзнателно или принудително отлъчване от обществото, за неговата проблематична връзка с общността, за конфликта между творчески порив и груба реалност. Те решават този проблем по сходен начин, като превръщат личността и нейната духовност в център на естетическата концепция, творчеството — в поле за разгръщане на възпрепятствуванияте в реалността импулси.

Творбите утвърждават определен тип на поведение и мислене, който не е непознат на възприемащата среда. Това е идеалът за независимата човешка личност, която търси и намира опора за съществуването си в самата себе си, за индивидуалната свобода, която е постижима единствено в сферата на духовното.

Немските творби влизат в „орбитата“ на идеите и представите, които вибрират в българския литературен климат и чиято философско-естетическа основа е индивидуализмът. По-точно — присъствието на индивидуалистични тенденции в българската литература улеснява проникването на произведения, които утвърждават индивидуалния протест, литературни образци, които укрепват идеала за „силната личност“. Към един психологически момент насочват наблюденията на Иван Мешков. Той пише, че опорна точка за неговите съвременници са били поезията на Славейков и някои чужди автори (сред които е посочен и Келерман). Причина за насочването към „всичко това ново, което идеше отвън“²⁶, Мешков

²⁶ И в а н М е ш е к о в. Очерци. Статии. Рецензии. С., 1965, с. 29.

търси в характера на възприеманите произведения. „Любимите“ автори са не само „отвратени“ и „отчуждени“, но и страдащи от „безидейната среда и духовната посредственост“. Те предлагат изход — потапянето и затварянето в „своето дълбоко смутено и болно аз“. Или, от една страна, идейната насоченост на произведенията съвпада с настроенията и усещанията на поколението, от друга — предлага литературна „храна“ за „младия дух“, „копнеещ за напрежения, за борби“²⁷, запълва вакуума между духовни пориви и действителност.

Интересът към немската литература от началото на века, чийто основен патос са разкрепостяването на личността, „вътрешната свобода“ и съпротивата срещу „баналното време“ (Георг Хайм), потвърждава тези наблюдения. Може да се допусне, че съществува определена нагласа, предразположение към произведения с подобна идейно-естетическа насоченост.

Като начин на мислене и отношение към света индивидуалистичният модел се възприема и у нас, и в Германия от значителна част от интелигенцията. Причина за това е конфликтната ситуация, която се създава от дисхармониите в общественото развитие, от несъответствието между него и поривите за утвърждаване, за разгръщане на личността. Социалното отчуждение се превръща в остър, болезнен проблем особено за творческата интелигенция. В нея идеалът за индивидуалната свобода се подхранва като противодействие на не-свободата в обществената сфера, като опит за съсредоточаване на духовната енергия извън тази сфера, към преодоляване на кризата.

Общата проблематика и общата криза на духовното развитие у нас и в Германия пораждат близост и в конкретните проявления и измерения на индивидуализма в литературата, в естетическите идеи и представи. Присъствието на индивидуалистични тенденции в двете литератури, както и „ерозията“, отгласването от тях създават в литературната рецепция поле от сложни взаимодействия. Възприемането на творби с определен идеен патос е възможно поради близостта между литературното и естетическото развитие в двете страни. Но същевременно рецепцията на немските автори следва особеностите на българския естетически развой.

„Непоследователността“ в отношението към отделни автори е показателна. „Отливът“ от творчеството на Рилке, Хесе или Келерман в края на 20-те и началото на 30-те години е обусловен до голяма степен от характера на техните произведения — проблемите на индивидуалното утвърждаване, на „отчуждения“ индивид са изместени на заден план от самото време. Но прекъсването в рецепцията им е свързано също от налагането на нови тенденции в българското литературно мислене, на схващания за необходимостта от приземяване на изкуството към действителността, за неговата „обществена цена“.

В съответствие с това се променя не само оценката за отделни автори, но и подборът на произведенията.

Възприемането на експресионизма е характерен пример за това, в каква степен рецепцията се определя от развитието и от действието на литературните представи в приемащата среда. Насочването към творби на експресионистите е съпроводено от противоречиви оценки и крайности. Същевременно явлението има силен отзвук в литературния живот; по думите на Константин Гьълбов „това учение намери сърцата на младите“²⁸.

Неслучайно по страниците на периодичните издания се води оживена дискусия върху естетическите принципи на „новото изкуство“. Неговият най-ревностен привърженик, Гео Милев, и сп. „Везни“ срещат „съпротива“ по много причини и от

²⁷ Иван Мешков. Очерци. Статии. Рецензии. С., 1965, с. 26—27.

²⁸ Константин Гьълбов. Новата българска литература. — В: Год. Соф. ун-в., Ист.-филол. фак., кн. XXXII, 6; отделен отпечатък. С., 1936, с. 20.

много посоки. И от „Златорог“, и от „Хиперион“, и от „Изток“, а и от някои периодични издания с по-неопределен облик са отправени немалко остри упреци за пренасянето на експресионизма у нас. Една от причините за проблематичното му вписване в литературния живот е обстоятелството, че самите творби на експресионистите са провокации към естетическия опит на читателя, те са „новост“, която подлага на изпитания привичната литературна нагласа.

Неслучайно в предговора към писата на Толер „Маса-човек“ Гео Милев счита за нужно да предупреди читателя, че „плодовете на този писател-затворник са доста различни от всички досегашни плодове на литературата“²⁹, да го насочи в послеслова към необичайния стил, новия синтаксис, лапидарността, ритъма. Към тези „непривични“ за литературния опит на читателя страни на творби на експресионистите насочва и Константин Гьльбов, който прави цялостна оценка на явлението в статията си „Новата българска литература“.

Затрудненията при възприемането на експресионизма сигнализират до каква степен рецепцията на дадено явление или произведение е свързана и дори подвластна на действащата в даден момент литературна норма.

Споровете около експресионизма показват и нещо по-съществено. Те отразяват не само различни оценки за явлението, но в тях се оглеждат и трудности, свързани с кристализирането на нови представи и идеи за ролята на твореца и за въздействието на литературата.

Някои от оценките клонят към вписване на явлението в познати рамки; „революцията в изкуството“ се възприема предимно откъм формалната страна — като разчупване на традиционни форми, изразни средства. В това е потърсено и нейното значение за литературното развитие. Бунтът на експресионистите срещу системата и обществото се схваща като „нови, разбъркани, почиващи на произвол и капризи теории в изкуството“³⁰. Не се възприемат или по-скоро се отхвърлят онези елементи, които набелязват ново начало или нови посоки за поетическото мислене — тревожният съзнателен „вик“, раздвижването, активният момент. На развитие то на немския експресионизъм съвсем не са чужди, както е известно, противоречивост и двойственост, които в литературната история условно са отразени в понятията „лява“ и „дясна“ тенденция. Това създава условия за различия в начина на приемането — за извеждане на преден план на социалния ангажимент или формалния авангардизъм. Това деление също е условно — двете начала могат да съжителствуват.

Съществено е, че възприемането на експресионизма се извършва в българските условия в момент, когато все по-категорично се налага необходимостта от обвързване на литературата с живота, от „политизиране“ на изкуството. Този момент е забелязан много точно от Константин Гьльбов, който свързва пренасянето на експресионизма у нас с „буйното увлечение на интелигенцията ни от потока на политическия живот“. И независимо от това, че самият той смята „разрушителните импулси“ в новото направление за „твърде малко ценен влог в художествената съкровищница“³¹, неговият извод е важен.

Той напипва не само нерва на времето, но и възможността за обновление на литературните идеи чрез рецепцията на експресионизма като синоним на движение, изменение, активност; възможностите за укрепване и утвърждаване на общественото чувство у твореца. Кристализирането на това чувство създава възможности в края на 20-те и началото на 30-те години да започне нова „вълна“ в немската преводна литература — антивоенната проза (Ремарк и Рен), социал-

²⁹ Ернст Толер. Маса-човек. Прев. и предг. Гео Милев. С., 1924, библиотека „Пламък“.

³⁰ Развигор, бр. 35, 3 септ. 1921, с. 2.

³¹ Константин Гьльбов. Новата българска литература, с. 21.

ният роман, пролетарскореволюционната литература. Ориентацията е главно към произведения, които са повече или по-малко „ангажирани“, които разглеждат актуални проблеми.

Нов момент във възприемането на немската литература през този период е интересът към явленията на пролетарското художествено творчество, към преводите на творби на Киш, Бехер, Вайс по страниците на „РЛФ“. Чрез тези преводи и чрез отразяването на дейността на „Die Linkskurve“ е заявено за пръв път присъствието на революционната и антифашистката линия в развитието на немската литература. И още нещо — заявен е стремежът да се потърси в нея опора за собствената позиция. Променя се функцията на чуждата литература — отрежда ѝ се ролята на духовен „съюзник“ в утвърждаването на нова мирогледна и естетическа позиция.

Същевременно тази промяна определя и доста сложното, противоречиво, а често и едностранчиво отношение към съвременните „буржоазни“ писатели. В ориентацията към пролетарската немска литература движещият момент е опозицията срещу „неангажираното“ изкуство. Поради това тази опозиция понякога се изразява в неточни, често несправедливи, а нерядко и ограничени оценки за автори като Томас Ман или Артур Шницлер, за да посоча само един пример.

Критерият за естетическа оценка е схващането, че изкуството е „борба“, „оръжие“, в политическите борби на пролетариата, че то трябва да бъде преди всичко обществено ангажирано. Това обяснява и едностранчивостта в отношението към „буржоазните“ немски писатели.

Насочването към немската пролетарска литература отразява също момент от прехода към синхронно възприемане. То е „скок“ в развитието на литературното общуване. И това е „скок“, при който в известен момент се пренебрегва онази част от актуалната литературна продукция, която не отговаря на конкретното действащите литературно-естетически възгледи и представи.

* * *

Изложените наблюдения очертават общата линия в приемането на немската литература у нас през първите десетилетия на века. Подборът на произведенията и характерът на рецепцията са тясно обвързани с развитието на литературно-естетическите възгледи у нас, на представите за същността и ролята на твореца и творчеството, със схващанията за посоките в развоја на българската култура. Преходът към синхронно възприемане е обусловен от „вътрешното“ движение, от динамичното изменение на тези възгледи, представи, схващания. Този преход се проявява в променящото се, скокообразно отношение към „класика“ и „съвременност“, към „минали“ и „нови“ художествени образци.

Той се осъществява върху идейно-историческата основа на обхванен, нееднозначен и характерен не само за българското духовно развитие процес. Това е процес на изменения в схващанията за същността и функцията на литературата, опит за преосмисляне на творчеството и неговите въздействени възможности в съвременната епоха.

В ПАМЕТ НА ПЕНЬО РУСЕВ

НАДЕЖДА АНДРЕЕВА

Почина Пеньо Русев. Смъртта го завари наред път, тъкмо когато интересите и усилията му, разпръснати в много посоки, трябваше да стигнат до обобщения и някаква — винаги относителна — завършеност. Пеньо Русев беше професор по история на българската литература във Висшия институт за театрално изкуство „Кръстьо Сарафов“ и доктор по психология на художественото творчество. В института, който подготвя бъдещите творци на българския театър и кино, той изгради с много усилия и преданост преподаването на родната литература. Неговите студенти, уморени от традиционните знания и школната изпитателност на средните училища, погледнаха с нов поглед и неспиращ интерес към тази литература. Той ги научи да я разбират и обичат не само защото умееше да свързва нейните постижения с изискванията на театъра и киното, но и защото успя да организира лекциите в съгласие със съвременната наука и съвременното обществено развитие.

От ранните години на научна дейност (като асистент и младши научен сътрудник в Института за български език и Института за литература при БАН) до зрелостта си на професор във ВИТИЗ Пеньо Русев не престана да изследва проблеми на българската литература. Неговите студии върху литературата от времето на Първата световна война, върху творчеството на Михалаки Георгиев, Смирненски, Яворов и Елин Пелин свидетелствуват за един търсещ и предан на работата си научен работник.

Пеньо Русев е един от създателите на Търновския университет „Братя Кирил и Методий“, негов пръв и дългогодишен зам.-ректор, ръководител на една от катедрите и на няколко научнопроблемни групи. Широката му и плодотворна работа като организатор и автор на изследвания върху Търновската книжовна школа, творчеството на Григорий Цамблак, връзките между византийската култура и литературното развитие в Югоизточна Европа през Средновековието и т. н. е до голяма степен пионерска. Въз основа на богат и проверен фактически материал Пеньо Русев дава всеобхватна характеристика на Търновската реформа, подчертавайки обществено-политическия смисъл на Евтимиевото дело: пред надвисналата опасност от унищожаване на народността чрез силното идеологическо въздействие на една завоевателска верска държава, каквато е била Османската империя, книжовниците от Търновската школа правят опит за заздравяване на националното единство чрез създаване на обединяващ, наддialeкстен, еднакво валиден за цялата българска християнска народностна общност литературен език. В развитието на средновековната българска култура той открива няколко основни момента: независимост, демократичност и единност.

Интересът на проф. Пеньо Русев към сравнителното литературознание съпътства неговата научна дейност от самото ѝ начало. За това говорят сту-

диите му върху връзките между Чехов и Горки, от една страна, и Елин Пелин от друга, между драматическото творчество на Чехов и Яворов, изследванията му върху същността на литературните влияния, възприемането на Сервантес в България, мястото на фолклора сред информационните системи от език, литература и изкуство и т. н. Неговите усилия за разработване на една съвременна теория на компаративистиката въз основа на психологията и социологията на творческата дейност, на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите намира израз в множество статии и доклади, изнасяни пред авторитетни международни форуми.

Проф. Пеню Русев отдаде много сили за изграждането на една млада наука — психологията на творчеството. Той създаде нова учебна дисциплина във ВИТИЗ — психология на творчеството на актьора и режисьора, и написа редица изследвания, свързани с нея. Неговите студии върху актьорската личностна структура, върху психологията на общуването на сцената и екрана, върху вниманието на актьора имат не само теоретическа, но и значителна практическа стойност. Усилията му в тази област намериха известно по-значително осъществяване в излязлата само няколко дни преди смъртта му „Психология на творчеството“ под обща редакция с проф. Генчо Пиръов.

Разностранната дейност на проф. Пеню Русев като педагог и изследовател остави трайна следа в нашето културно развитие, която времето несъмнено ще оцени по достойнство.

СТАНИСЛАВ ПШИБИШЕВСКИ НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА

ПЕНЬО РУСЕВ

1

Разпространението и възприемането в България на драматургичното и белетристичното творчество на полския писател — индивидуалист и модернист — Станислав Пшибишевски съставя кратка, но характерна страница от литературно-театралното българо-хърватско-полско общуване през първата четвърт на XX в. В България Ст. Пшибишевски се явява първо на театралната сцена и като идва не направо от Полша, а през Хърватско — от Загреб, с активното съдействие на хърватски театрални дейци. Тъкмо театърът популяризира името на писателя сред българската общественост, създава интерес към неговите произведения и подготвя публиката, която по-късно чете и негови романи. Драмите на Пшибишевски се налагат шумно по сцените на българските театри и имат широк обществен отзвук в цялата страна още преди Първата световна война. Едва по-късно се превеждат, издават и четат на български и някои от романите на писателя. Обаче и след Първата световна война театралната популярност на Пшибишевски в България запазва своето първенство. Белетристът се чете и влияе в ограничената среда на българските интелектуалци с индивидуалистично-модернистична идейна и художествена ориентация. От драматурга Ст. Пшибишевски се интересува и се влияе почти цялата българска театрална общественост.

Фактът, че творчеството на Ст. Пшибишевски идва в България при посредничеството на Загреб, на пръв поглед изглежда случаен. В същност обаче той е исторически обусловен, съвсем закономерен и характерен. Театралният успех на Ст. Пшибишевски започва с постановка на пиесите му в Краков, който по онова време се намира в границите на Австро-Унгария. Между полските и хърватските театрални и литературни дейци в началото на XX в. съществуват интензивни връзки и взаимодействия. Драмите на писателя се играят с голям успех в Загреб още веднага след постановките им в Краков. От друга страна, между Загреб и българската интелигенция има традиционни връзки още от времето на хърватския владика Шросмайер. В Загреб са се учили редица активни дейци на българската култура през втората половина на XIX в. Българският професионален театър в началото на XX в. ползува най-вече опита и подкрепата, от една страна, на руското театрално изкуство, и от друга страна, на хърватския театър в Загреб.

2

Любопитно е най-напред, че в България Ст. Пшибишевски прониква твърде рано и с първата си пиеса „За щастieto“. На полски тя е поставена първо от театъра в Краков през 1899 г. Софийският Народен театър я играе само пет години

по-късно — през втория сезон след откриването му.¹ Премиерата е на 27 януари 1905 г. Спектакълът е режисиран от Сергиян Тулич по превод на С. И. Рудин. Участвуват едни от най-добрите актьори на театъра: Кр. Сарафов (Ст. Млицики), Златина Недева (Елена), Султана Николова (Олга), Вл. Николов (К. Зларски). Според прещенките на печата „За щастието“ е „представена с успех“², „изиграна извънредно добре, особено ролята на Ст. Млицики (Кр. Сарафов)“³. Всички актьори се представят „добре и сполучливо“⁴.

По онова време организатор и ръководител на театъра в София е Илия Миларов (1859—1948), по-малък брат на писателя Светослав Миларов, като него хърватски възпитаник и писател, женен за видната загребска актриса Ивка Крал (1856—1948).⁵ Макар че е завършил право и отначало работи като адвокат и съдия, Илия Миларов е съвременен автор на няколко драми („Апостоли“ — играна в София през 1899 г. и в Загреб през 1906 г., и др.) и на литературно-научни студии и статии, излезли или на български, или на хърватски език.⁶ Особено значими са неговите заслуги към развитието на театралното дело в България. От 1903 г., когато оглавява театър „Сълза и смях“, до 1907 г., когато го избират за член на Върховния касационен съд, Илия Миларов е ръководител и организатор на софийския Народен театър. Разполагащ с компетентната и непрестанна помощ на своята съпруга, той разгръща активна театрална дейност с голямо значение за характера и развитието на българското театрално изкуство.

Благодарение на Илия Миларов и на съпругата му Ивка Крал Народният театър в София има непосредствени и постоянни връзки с театъра в Загреб. Би могло да се каже, че българските театри черпят от хърватските си колеги и организационен, и творчески опит. Те превеждат — някои от хърватски език — и играят пиеси, чиито постановки в Загреб са имали много добър успех. Прочутите тогава хърватски актьори Андриа Фиан и Мария Ружичка-Строши гастролират на софийска сцена. Двама изтъкнати загребски режисьори — Сергиян Тулич и И. Мандрович — за известно време са първи режисьори-професионалисти в българския театър.

Именно в контекста на тези непосредствени българо-хърватски театрални връзки Народният театър в София поставя и играе първата драма на Ст. Пишибишевски още на 27 януари 1905 г. Постановката е дело на Сергиян Тулич и трябва да се предположи, че тя е направена по негово предложение. В Загреб „За щастието“ е имала по онова време доста шумен успех. В София тя се играе само три пъти.⁷ Обаче трите представления са достатъчни, за да направят Пишибишевски известен на театралните дейци в страната. На 17 март 1905 г. „Пловдивската драматическа дружина“ представя „За щастието“ в Пловдив.⁸ На 5 и 6 юни същата година „Драматична трупа“ на Т. С. Тончев я играе в Пещера.⁹

3

Най-голяма заслуга за популярността на Пишибишевски в България има знаменитият в началото на XX в. „Пътуващ съвременен театър“ на съпрузите-

¹ Сн. Гълъбова, Ив. Гърчев. Летопис на Народния театър „Ив. Вазов“ 1904—1970. Репертоар. С., 1971, с. 35—36.

² Просвета, IV, 1904—1905, кн. 5, с. 238.

³ Дневник, III, 1905, бр. 944, с. 3.

⁴ Ден, II, бр. 402, с. 3.

⁵ Иво Балентович. За живота и дейността на Светослав и Илия Миларови. — Пламък, 1979, кн. 9, с. 197—199.

⁶ Там, с. 199.

⁷ Нов век, VI, бр. 845, с. 3; Право дело, VIII, 1905, кн. 2, с. 134; Демокр. преглед, III, 1905, кн. 3—4, с. 76—81; и др.

⁸ Дневник, IV, бр. 986, 17. III. 1905, с. 3.

⁹ Нова искра, Пещера, I, бр. 2, 14. VI. 1905, с. 2.

актьори Маня и Матей Икономови.¹⁰ Свързани със социалистическото движение, подпомагани от неговите ръководители, Маня и Матей са не само големи актьори, но и вдъхновени радатели за театър на „европейско равнище“, с нов и богат репертоар, разпространяващ нови идеи, използваващ нови и ярки сценични средства. Специализирали в Швейцария, Италия, Германия и Русия, запознати добре с новото и яркото в големите европейски театри, Маня и Матей Икономови създават пътуваща театрална труппа от ентузиастичен съвременен репертоар, съвременна игра и съвременна публика“. Труппата готви своите спектакли през лятото в малкото подбалканско градче Казанлък, тогава един от центровете на българското социалистическо движение, родно място на десетки народни учители, пръснати из цялата страна. С наръпването на есента театърът тръгва от град на град и играе — често с голям и шумен успех, навсякъде посрещан добре от публиката — чак до наръпването на следващото лято. Поставят са драми от Х. Ибсен, А. Стриндберг, М. Метерлинк, Г. Хауптман, А. Островски, М. Горки и др. — голямата драматургия на онова време. „На дъното“ от М. Горки се играе още през 1903 г. и има изключително голям успех. В продължение на девет сезона — от есента на 1902 до лятото на 1912 г. — „Съвременен театър“ запознава българската интелигенция с репертоара на европейските театри и възпитава многобройна театрална публика по всички градове на страната.

Театърът на Маня и Матей Икономови играе две пиеси на Ст. Пишибишевски: 1. „Златното руно“, често под името „Грехът“, поставена само пет години след първата ѝ премиера през 1901 г. в Краковския театър; 2. Играната вече от Народния театър в София „За щастието“. И двете пиеси се играят по два театрални сезона: „Златното руно“ през 1906—1907 и 1907—1908, а „За щастието“ през 1908—1909 и 1909—1910. В пестеливия на театрални съобщения тогавашен печат намираме сведения за представления в Ловеч — на 9.IV.1906,¹¹ в Пловдив — на 23.XII.1906,¹² в София — на 7.III.1908.¹³

Актьорите на „Съвременен театър“ играят „Златното руно“ като пиеса със „силно действие“ и „дълбока психологическа борба“. Разбира се, ударението пада върху „греха“ — върху любовните връзки с жената на приятеля. Но в постановката на преден план звучи не фаталността на любовта, а протестът срещу „лъжата“ и „мълчанието“, проповядвани от Рушиц. Така „Златното руно“ се явява не толкова пиеса в духа на индивидуализма и символизма, а драма с гражданско-изобличително съдържание. За силното ѝ въздействие има значение преди всичко талантливата актьорска игра: М. Икономов в ролята на Густав често е „неподражаем“; Маня Икономова — като Инка (Ирена) — трогва дълбоко с „душевната си борба“, с „раздвоението между дълга и сърцето“; М. Атанасов (Рушиц) и П. Атанасов (Лонки) изпълняват ролите си „много добре“¹⁴.

В кратката история на „Съвременен театър“ има един важен момент, свързан с драмата „Златното руно“. В началото на март 1908 г. Маня Икономова играе в три последователни вечери „три роли с великолепни художествени нюанси“: Марике в „Огньовете на Свети Ивановата нощ“ от Х. Зудерман, Соня във „В града“ от С. Юшкевич и Инка в „Златното руно“. Тъкмо след ролята на Инка Маня Икономова получава първия си много тежък кръвоизлив, резултат на тежко заболяване от туберкулоза, и е принудена да напусне сцената. С нейното заболяване почва упадъкът на театъра, който вече е изиграл своята роля и бавно залязва.

¹⁰ Кр. Тошева. Пътуващият съвременен театър. С., 1977.

¹¹ Стремление, Ловеч, IV, бр. 42 и 43, 9 и 18. IV. 1906, с. 4.

¹² Нова Марица, Пловдив, III, бр. 95, 1. I. 1907, с. 3.

¹³ Гражданин, бр. 288, 9-март 1908.

¹⁴ Пак там.

Тъкмо сполучливата постановка на „Съвременен театър“ налага „Златното руно“ като една от репертоарните пиеси в българските провинциални театри в годините преди Първата световна война. На 15 април 1908 г. в Русе я играе Русенският градски театър.¹⁵ Новоосновената „Любителска театрална група“ я „представя по празниците“ в края на март 1909 г. в Пазарджик.¹⁶ През август същата година „Златното руно“ поставя и играе „Варненската театрална група“.¹⁷ Следват постановки на „Околийското учителско дружество“ в Оряхово — на 7.XI.1910 г.,¹⁸ на „Дружество „Развитие“ в Севлиево — на 25.XII.1911 г.¹⁹ и др.

4

Театралният успех на „Златното руно“ и „За щастието“ пробужда интереса на преводачи, издатели и читатели. Тъкмо в годините 1906—1910 в България се превеждат и издават пет от драмите на Ст. Пшибишевски: 1. „Годеж“, драма в 3 действия, преведе Венда Кирова, изд. сп. Библиотека, С., 1906—1907, 52 с.; 2. „Златното руно“, преведе Я. С. Хлебаров, книгоиздателство „Буревестник“, Плевен, 1908; 3. „Гости“, драматически епиграм, превел Т. Ламбев. Съвременна библиотека, изд. Н. Иванов, С., 1909, 30 с.; 4. „Майка“, драма в четири действия, превел Т. Ламбев, С., 1909, 47 с.; 5. „Сня“, четириактна драма, издание на сп. Библиотека, С., 1909. По същото време се появяват в български превод и два романа от Ст. Пшибишевски: 1. „Синовете на земята“, роман, прев. от руски Т. и В. х. Ж., ч. I, Тутракан, s. a.; 2. „De profundis“, прев. от ориг. Ив. Лесичков, 1910, 68 с., библ. Съвр. наука и худ. литература № 16, г. II, кн. 6.

Трите последователни войни — Балканската и Междусъюзническата от 1912—1913 и Първата световна война, 1914—1918 — почти изцяло прекъсват театралния живот в страната. От това време са известни само две постановки на драмата „За щастието“: 1. На 14 март 1914 във Варна я играе една нова „Драматическа трупa“ на М. Икономов;²⁰ 2. На 14 януари 1917 я представя Гюмюрджинският общински театър.²¹ Обаче веднага след края на войната Ст. Пшибишевски отново шестува по българските театрални сцени.

Най-често се поставя и най-много се играе пак „Златното руно“. През март 1920 г. я представя в Шумен „Новосъставена от група младежи театрална трупa“.²² През април същата година Ямболският народен театър я играе в самия град Ямбол,²³ а след това и в Бургас,²⁴ пък може би и в други градове. В края на 1920 г. „Златното руно“ се разучава и показва от театралната трупa при дружество „Театър“ в Стара Загора.²⁵ През април 1921 г. същата пиеса се играе от Плевенският театър в Търново.²⁶ През юни същата година актьорите Бобчевска и Бобчевски с помощта на местни любители представят два пъти „Златното руно“ в Хасково.²⁷ След това — през ноември — Видинският градски театър я играе

¹⁵ Свободна мисъл, Русе, I, бр. 18, 12. IV. 1908, с. 2.

¹⁶ Т. Пазарджик, I, бр. 6 и 7, 21 и 28 март 1909, с. 3.

¹⁷ Свободен глас, Варна, V, бр. 29, 30, 31, 2, 9 и 13 март 1909, с. 4.

¹⁸ Искра, Оряхово, II, бр. 77—78, 6 и 13 ноем. 1910, с. 3—4.

¹⁹ Искра, Севлиево, I, бр. 30 и 31, 21 дек. 1911 и 7 януари 1912, с. 3.

²⁰ Свободен глас, Варна, V, бр. 11, 14 март 1914, с. 2—3.

²¹ Народни права, XXVII, бр. 15, 20 ян. 1971, с. 2.

²² Шуменски вестн., II, бр. 5 и 7, 28 февр. и 13 март 1920, с. 4.

²³ Тунджа, Ямбол, II, бр. 8, 10 април 1920, с. 2; Трибуна, Нова Загора, IV, бр. 48—49, 11 апр. 1920, с. 2.

²⁴ Злъчка, Бургас, X, бр. 1, 9 май 1920, с. 2.

²⁵ Зора, Стара Загора, XIV, бр. 470, 23 дек. 1920, с. 2; Комедия, I, 1920, кн. 19, с. 6.

²⁶ Т. Ген о в. Театралният живот в Търново. — Театр. преглед, I, 1921, кн. 7, с. 8.

²⁷ Наша дума, Хасково, VII, бр. 33, 24 юни 1921, с. 1.

в Лом.²⁸ През пролетта на 1922 г. в Русе със „Златното руно“ се представя Русенският общински театър.²⁹ Една година по-късно — през 1924 г. — се явяват две постановки: на „Свободен драматичен театър“ в Хасково — на 19 и 20 декември,³⁰ и на „Свободен драматичен театър“, ръководен от М. Икономов,³¹ който играе „Златното руно“ в Пазарджик.³¹

Вторият голям успех на „Златното руно“ на българска сцена — след постановката на „Съвременен театър“ от 1906—1908 — се явява постановката на Варненския общински театър през януари и февруари 1925 г. В нея участвуват изтъкнати български актьори: Вл. Тенев (Рембовски), Тенева (Ирена), Щ. Попов (Рушиц), Ив. Янев (Пшеславски), Богданов (Лонци).³² Пиесата се играе няколко пъти: на 15, 18 и 19 януари и на 8 февруари.³³ След този успех обаче пиесите на Ст. Пшибишевски вече не се играят в България. Съществува само едно — единствено съобщение — неуморимият Матей Икономов я поставя през 1937 г. във Видинския общински театър.³⁴

В годините 1920—1924 „За щастието“ се играе от Пловдивския народен театър;³⁵ от трупата на М. Икономов³⁶ — в Бургас, Стара Загора и другаде; от Видинския градски театър;³⁷ от група артисти около режисьора Ис. М. Даниел — във Варна.³⁸

Другите играни в България драми на Ст. Пшибишевски са: „Майка“ — през 1919 г. от Драматичния театър при читалище „Зора“ в Сливен, постановка на Щ. Попов;³⁹ през 1926 г. от Учителското дружество „Напредък“ в Нова Загора;⁴⁰ „Сняг“ — през 1923 г. от Пловдивския градски театър, режисьор П. Ярцев и участници Д. Райнова (Ева), Ел. Йорданова (Бронка), А. Раев (Казимир), К. Попов (Тадеуш).⁴¹

Макар непълни, изнесените тук сведения за българските постановки на драми от Ст. Пшибишевски показват значителен и траен интерес към тях през близо двадесетгодишен период.

5

Въпреки сравнително добрия театрален успех резултатите от възприемането в България на пиесите и на романите на Ст. Пшибишевски са едва забележими и трудни за определяне.

При възприемането на художествените произведения въздействията се осъществяват на две равнища, които са твърде различни: 1. Идеини въздействия — равнище на идеологията; 2. Художественотворчески въздействия — равнище на художественото майсторство. Макар че тези две равнища са взаимно свързани и неотделими, техните резултати се отнасят към съвсем ясно разграничени сфери на живота. От произведенията на художествената литература — повече, отколкото от другите изкуства — се възприемат идеи. Това е сравнително по-малко

²⁸ Нова комедия, II, бр. 33, 21 окт. 1921, с. 4.

²⁹ Русенска поща, I, бр. 97 и 145, 1 април и 2 юни 1922, с. 2.

³⁰ Хасковска поща, I, бр. 204 и 205, 19 и 20 дек. 1924.

³¹ С. Н. Театър и провинция. — Южни зари, Пазарджик, I, 1924, кн. 4—5, с. 96—100.

³² Д. Г р ъ н ч а р о в. Златното руно — Варненски новини, X, бр. 178, 22 ян. 1925, с. 2.

³³ Варненски новини, X, бр. 160, 161, 162, 163, 165, 177, 186, 12 ян. — 8 февр. 1925.

³⁴ Час, III, бр. 22, 3 февр. 1937, с. 4.

³⁵ Юг, Пловдив, III, бр. 406, 408 и 409, 12, 14 и 16 март 1920, с. 1.

³⁶ Фар, Бургас, I, бр. 6, 29 март 1920, с. 3; Зора, Стара Загора, XIV, бр. 432, 1 април 1920, с. 1.

³⁷ Обнова, Видин, I, бр. 24, 7 май 1920, с. 2.

³⁸ Варненска поща, VI, бр. 1665, 12 септ. 1924, с. 2.

³⁹ Правда, Сливен, III, бр. 50, 6 септ. 1919.

⁴⁰ Провинциален актьор, Нова Загора, I, бр. 8, 5 април 1926, с. 4.

⁴¹ Комедия, II, бр. 5, 12. X. 1923, с. 2; Юг, Пловдив, бр. 1516, 19 дек. 1923.

сложен творчески процес и засяга по-широк кръг читатели. От друга страна, от художествената литература се черпи и усвоява художествено майсторство, литературнотворчески опит — естетически принципи, художествен език и художествени структури. Този вид въздействия са плод на процеси, които са много по-сложни и по своята природа художественотворчески. В кръга на художественото майсторство произведенията на художествената литература въздействуват по косвен път — като формират или изменят художественото виждане на писателя, неговото емоционално-сетивно отношение към света, творческите му навици и умения, неговите естетически принципи. В този случай са необходими много по-активни, по-трайни и по-творчески процеси на възприемане.

За да усвои един или друг художественотворчески опит, възприемащият писател е необходимо да чете по-продължително време и по-творчески произведенията на въздействащия му автор, да живее с тях, да почне да наблюдава и възприема живота през призмата на любимите му художествени произведения, да открива и опознава факти и явления и с тяхна помощ. Всичко това е процес, който се осъществява най-добре при четене на любимите автори и произведения в оригинал. Преводите трудно и рядко стават школа за творческо изграждане и развитие.

В периода от 1905 докъм 1925—1930 г. в България няма значителни писатели, които да са чели произведенията на Ст. Пшибишевски на полски език. Навярно това е една от причините за отсъствието в българската литература на щогоде доловими и доказуеми въздействия на Пшибишевски в кръга на художественото майсторство.

От цялата българска литература през първата четвърт на XX в. като сравними с произведенията на Ст. Пшибишевски, и то в един твърде относителен смисъл, са само някои отделни произведения на двама автори — Пейо Яворов и Антон Страшимиров.

Най-популярната в България драма на Ст. Пшибишевски — „Златното руно“ — може да бъде свързана с една единствена българска драма от времето преди Първата световна война — „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“ от Пейо Яворов. В нея се разглежда подобен проблем за лъжата в семейството и за неочакваното ѝ разкриване. Няма съмнение, че Пейо Яворов е познавал драмата на Ст. Пшибишевски. Но в изказването си за пиесите, които е имал пред вид, когато е работил върху своята драма, Пейо Яворов не споменава „Златното руно“.⁴²

Сравнително по-осезаема е връзката между драмите на Ст. Пшибишевски и някои от пиесите на А. Страшимиров от времето на Първата световна война — например „Към слънцето“ („Отрешените“). Обаче А. Страшимиров също е познавал само българските преводи от Ст. Пшибишевски. При това увлечението му по този автор е доста нетрайно. Да се отдели и конкретизира онова, което А. Страшимиров е получил от Ст. Пшибишевски, е невъзможно. По същото време А. Страшимиров се влияе много по-силно от автори като М. Метерлинк, А. Стриндберг, Г. Хауптман, Х. Ибсен и др. Онова, което идва от Пшибишевски, е навярно толкова малко, че за него като за нещо отделно трудно може да се говори.

Картината на въздействията, оказани в България от произведенията на Ст. Пшибишевски в кръга на идеологията, е друга. Успехът на неговите драми по сцените в цялата страна е свързан с разпространението на индивидуализма

⁴² Седмична илюстрация — Принос, I, бр. 1, 5 окт. 1913, с. 4.

като идейно движение на българската интелигенция в началото на XX в., от една страна, и на символизма като литературно направление след 1905—1906 г., от друга страна. В общо четвъртвековната история на интереса към творчеството на Ст. Шибишевски в България личат два доста ясно очертани периода: до Първата световна война и след нея. И през двата периода обаче въздействията от страна на Ст. Шибишевски не могат да се отделят от тези на редицата други европейски писатели — модернисти и индивидуалисти. Различието между двата периода се състои най-вече в това, че до Първата световна война драмите и изобщо творчеството на Ст. Шибишевски се възприемат от почти цялата българска интелигенция. След войната в България се превеждат и четат и романите на писателя. Но те будят по-особен интерес преди всичко след една доста ограничена обществена среда — тази на интелигентно-индивидуалисти със стихийнобунтарски терористични настроения.

Когато се оценява разпространението и влиянието в България на автори като Ст. Шибишевски, трябва да не се забравя, че у нас както индивидуализмът, така и символизмът не са изцяло „декадентски“ — т. е. упадъчни и реакционни идейни и литературни увлечения на буржоазната интелигенция. Това се потвърждава и от случая с драмите на Ст. Шибишевски на българска сцена.

Българската интелигенция, която има народен произход и която през 90-те години на XIX в. е силно повлияна от народническите и социалистическите идеи, в началото на XX в. се увелича от индивидуализма на големите европейски автори, като М. Метерлинк, Г. Хауптман, А. Стриндберг, Х. Ибсен, Ст. Шибишевски и др. Обаче в техните произведения българската народна интелигенция вижда не само идеала за гордата и силна личност. За тази интелигенция много по-съществен е повикът за правда и за свобода и независимост на човека. В произведенията на споменатите автори българските театрални зрители и читатели търсят и виждат преди всичко изобличението на обществените неправди. В същност чрез интереса си към творчеството на европейските писатели-индивидуалисти младата българска интелигенция изразява своя протест срещу официалната буржоазна власт в страната и особено недоволството си от нейната алчност, безскрупулност, просташина и изобщо „байганьовщина“.

В България пиесите на Ст. Шибишевски, от една страна, се поставят и играят, а, от друга страна, се възприемат преди всичко като гражданско-изобличителни. Критическо-изобличителното им звучене се налага от конкретната историческа обстановка в страната. На българска сцена драматургията на Ст. Шибишевски пропагандира и утвърждава идеала за независима, мислеща и граждански устойчива човешка личност, която вярва в прогреса и иска да живее без лъжа и демагогия.

Наред с европейските драматурзи от онова време, като М. Метерлинк, Г. Хауптман, А. Стриндберг, Х. Ибсен, А. Чехов, М. Горки и др., Ст. Шибишевски оказва в България доста широко театрално въздействие в продължение на близо две десетилетия. Макар недостатъчно документирано, пренебрегвано от българската театрална история досега и почти неизследвано, това въздействие представя интересна страница от идейния живот и художествените търсения на българската интелигенция през първата четвърт на XX в.

Що се отнася до романите на писателя, чието разпространение у нас не е предмет на изследване в настоящата статия, трябва да се каже, че те стават популярни едва след Първата световна война и са четени главно от революционно настроената дребнобуржоазна интелигенция, която не успява навреме да преодолее индивидуализма.

В България Ст. Шибишевски се възприема главно от театралните сцени и като изобличител на лъжата и демагогията в буржоазното общество.

„ФАУСТ“ НА ГЬОТЕ В ПРЕВОДА НА КРЪСТЬО СТАНИШЕВ

(Идейно и мирогледно осмисляне на легендата за Фауст в трагедията: от стремеж към дело и от „искам“ към „трябва“)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

На проф. д-р Константин Гълъбов

Работата над „Фауст“ Гьоте започва още като студент в Лайпциг, но концепцията, изникнала под въздействието на народните легенди и по всяка вероятност на книгата от Йохан Шлис „Историята на доктор Фаустус“, все още не може да се оформи напълно като личен продукт на собственото творческо въображение и преосмисляне, поради което първоначалната редакция, известна под името „Прафауст“, продължава още дълго време да занимава съзнанието му. Едва през 1790 г. той напечатва само разширен фрагмент от „Прафауст“, а близо тридесет и пет години след изникването на концепцията се появява в 1808 г. на бял свят първата част на трагедията, озаглавена „Фауст. Първа част на трагедията“. Още цели 24 години са необходими за написването на втората част, а това значи, че концепцията на трагедията като някакво подземно течение под повърхността, което само отвреме навреме избива нагоре, властно, неотстъпно и стихийно, придружава останалите му творчески планове. Така „Фауст“ в известен смисъл бележи цялостната диаграма на неговото творческо и мирогледно развитие, защото обхваща като свод началото и края на неговия живот.

В статията си „Шекспир, сравнен с древните и най-новите автори“ Гьоте разглежда мирогледните различия между древните трагичи и Шекспир. Според него древната трагедия е построена върху едно неотменно и неумолимо „трябва“, върху непредотвратимата съдба и невъзможността да се постигне съгласуваност между това „трябва“ и „искам“, изразено в индивидуалната воля. При новия човек конфликтът произлиза от обратното съотношение: искането е най-характерната особеност в неговата жизнена позиция, защото изразява свободната воля на разкрепостеното от всякакви норми и религиозна скованост човешко същество. Волята му е „негово царство небесно“. Трагичният конфликт при древните се поражда поради разцеплението между „трябва“ и изпълнението му, а при новите поради невъзможността да се осъществи „искам“, защото винаги надхвърля границите на реалните възможности. Древните герои искат само това, което е възможно да се изпълни, и то се противопоставя на „трябва“, затова тяхната трагедия има дълбочина, докато модерната трагедия е с по-слаб трагичен потенциал по простата причина, че модерният човек иска невъзможното. Въпреки оживения и пъстр панаир от митични същества, вещици, духове, привидения и призрци не илюзорните образи съставят основната тъкан в творбите на Шекспир, а възпроизвеждането на живата действителност в нейния най-важен представител: човешка, изобразен в неговата диалектическа структура между доброто и злото начало, заложен като динамичен двигател в самата природа и самото човешко битие, необходими за неговото морално усъвършенстване или проваляне. В тая поллярна антитеза е изобразен основният и деспотичен стремеж на новия човек в неговата неотменна воля на „искам“. Шекспир успява да свърже индивидуалното „искам“ на новия човек с „трябва“ на древния герой, но на едно „трябва“ от морално естество и така да постигне равновесие.

сие между новото и старото. В борбата за уравнивяване „искам“ винаги губи за сметка на „трябва“, защото „искам“ поради своята неизпълнимост винаги се метаморфозира в моралното действие на „трябва“. С това се очертава и мирогледната концепция на трагедията „Фауст“. Народната легенда за Фауст остава при основната концепция за борбата между добро и зло, между двете начала, олицетворение на които се явяват бог и дяволът. Гьоте осмисля философски сюжета и му дава мирогледна ориентировка, като пренася борбата в душата на човека и предлага на него да разреши спора между двете души в собствената гръд. Така той очисти сюжета от християнско-пропагандаторската тенденция на легендата и народните книги за Фауст и направи от него трагичен герой, вдъхва му съобразно на това човешки стремежи, страсти и слабости, но заедно с това — творчески пламък и трагично величие в търсенето на жизнен смисъл, на истинския човек и на пътя към голямата човешка общност. В образа на Фауст Гьоте вгражда толкова много мирогледни елементи, и то в такава многообразна слав, че и до днес трагедията действа съвременно и всяка литературна школа може да се преоткрие в него, и всеки нов опит за идейно осмисляне от различните върхове на времето може да установи допирни и сродни възлови моменти. Затова той винаги ще вълнува човека, защото нищо не се е променило в неговото диалектическо развитие на човешко същество, което винаги ще търси нови пътища за себеосъществяване и ще изгаря като факел в борбата за живота, за да се превърне в символ.

В първата част на трагедията Фауст се разкрива в светлината на човешко същество без индивидуалност, с типични черти на ренесансов човек, преизпълнен от волята за познание и изравняване с природата и бога, но стигнал до задънената улица на безсилие и безпомощност, обезверен в силата на знанието, но обезверен и в смисъла на своето собствено битие. У него се надитат екзистенциални въпроси за безсмислието, алогизма и абсурдността на живота, за голямото разцепление между човека и космоса, който остава затворена книга на загадките, и с право Фауст би могъл да заговори с езика на Шилер, героя на Макс Фриш, който съм аз в същност, къде е моето място в света, може би да не съм никой. Трагичната вина на Фауст е неговият ненадломим стремеж към всезнание, неговата титанична воля за изравняване с всемира. Той „иска“ да проникне в тайните и загадките на битието, да опознае света и да го подчини на волята си, но това „искане“ е съдено предвременно на неуспех, защото надхвърля реалните възможности. То е самоцел, проява на една титанична личност, протест срещу ограничението на човека, който живее със самочувствието на богоравен, с нагона да разшири своето „Аз“ до „Ние“, да се почувствува една цялост с природата, духовете и бога. Познанието за безсилието на „искане“ довежда Фауст до екзистенциална смърт, преди още да е настъпила биологичната смърт — едно състояние на пълно отчаяние и безсмислие. Той търси нови пътища за това „искане“ и в духа на Средновековието, което все още не е превъзмогнал напълно, се опитва да се добере до познанието и истината чрез магията. Колкото повече се убеждава в неизпълнението на „искане“, толкова по-силно го обладава отчаяние и чезне волята му за живот. Но, от друга страна, на личността на „искане“ е вещание за неговата метаморфоза в „трябва“, която започва още с решението и нравствената повеля да живее, за разшири жизнената сфера, да излезе от тесния обсега на индивидуалните стремежи и безплодно съзерцание, да превземе драматични събития, дълбоки душевни сътресения, да мине през преизподнята и чистилицето на страдание, да преброди магическия кръг на живота: небе — земя — ад, а затова е нужен дяволът, който в олицетворението си на зло е двигателна сила и стимул за дейността на човека, подтиква го към разгръщане на творческите сили, заплита ги в трагически стълкновения, води го по измамните надолници на съблазън, престъпление и грях, за да събуди в душата му тъкмо онова, което не желае: моралното съзнание и повелата на „трябва“ и така да го изведе до звездните пътеки на моралното съвършенство. Зародишът на метаморфозата е даден в самата постановка на трагедията и наред с „искане“ в моралното съзряване на Фауст постепенно започва да се налага „трябва“, да си пробива път обратът: пръсването на индивидуалната рамка на битието и разширяването на жизнените съдържания, утвърждаването на надличните и моралните стойности, преминаването от безидейно и бездейно съществуване към дело и дейно добротворство във втората част на трагедията.

Фауст намира своята идентичност, но не вече в метафизичните селения на духа, а в материализацията на духа: в творческата дейност, в делото, като прехвърля опасната пропаст между метафизиката и материята чрез превръщането на идеята в дейно добротворство за благо на човечеството. Така той разбира кой е той, къде е неговото място в живота и какво е неговото име. То звучи вече не с петте букви на неговото кръщелно свидетелство, а с петте букви на големия символ: ч о в е к, и то на човек с идентичност. Така Фауст се отделя от легендата и заживява със символа на своето ново конкретно битие на човек—един прероден Прометей, силен и непобедим в своето осъществено призвание, във вярата си в доброто начало в света. Като големите безсмъртни личности, които получават безсмъртие чрез символа, Фауст приключва своето тленно битие на човек, за да засияе в светлината на безсмъртието като ствол на цялото човечество.

При разглеждането на превода ние често ще се връщаме към възловите моменти в изграждането на мирогледната структура на трагедията и от тая гледна точка този увод се явява наложителен.

Трагедията започва с „Посвещение“ — едно стихотворно обръщение към поетическите видения и реални образи, които се мяркат пред въображението на поета и го подтикваат към тяхното словесно превъплъщение. Още тук личи стремежът на най-новия преводач на „Фауст“, Кръстьо Станишев (Г ъ о т е. „Фауст“. Т. III. С., 1980), да претвори трагедията в съвсем нова словесна и мелодична гама с оригинално разчитане и транспониране на идейното и образното съдържание, така че с право да може да се каже, че това е негов превод, прочувствуван и разтълкуван по индивидуален начин, коренно различен от всички досегашни опити за пълно адекватно покритие. Известни места звучат със сполучливи смислови нюанси, с оригинална образност, с индивидуален словесен и речников подбор, с раздвижена смислова комбинация в метричната конструкция. Заедно с това още тук се разкриват недостатъците, които пречат да се изпълни това похвално намерение. Главните недъзи в общи черти остават недостатъчното разшифроване на съдържанието и смисъла, пренебрегването на психологическия строеж на диалога като средство за индивидуална характеристика, произволното разбиване на синтактичната спойка и образите, неорганичните изграждания на българската фраза, лошото римово звучене, накъсания ритмично-мелодичен поток поради произволните анжамбмани, тирета и накръпени смислови единства, вмъкнатите подчинени изречения, обездвижването на активните глаголни действия чрез превръщането им в статични минали причастия, изоставянето или пропускането на важни съставки от мирогледната постановка, затрупването на смисъла с паразитни и помощни думи, но преди всичко сниженият разред на българския език, липсата на живо и картинно въображение, на творческо-езикова инвенция, на размах и полет на мисълта, на версификаторската техника и еквилибристична сръчност, дистоничните и банални римни фигурации, обезцветяването на поетичния облик на речта.

Преди да се пристъпи към превода на едно метрично единство, трябва да се разгледа преди всичко неговата архитектурна и синтактичната структура като смислово-мелодично и емоционалнообразно изграден комплекс. Сам Гьоте смята, че за да се разбере най-добре една стихотворна творба, трябва да се разгърне тя в проза и едва тогава ще проличи какво остава от нея. Това се налага два пъти повече при нейния превод. Преводачът Кръстьо Станишев държи повече сметка за метричния размер, отколкото за смисловата цялост и приемствеността на българската реч. В „Посвещението“ смисловата цялост и синтактичната спойка на немските изречения е разкъсана почти във всеки стих с анжамбмани, а това се отразява и на мелодичния поток. Поради прекаляването с техниката на анжамбмановото прехвърляне се получава някаква смислово-мелодична разлюляност, съвсем неприемлива за нашия език и нашите метрично-ритмични похвати. Пренебрегването на външната и вътрешната архитектура на оригинала и на българския синтактично-смислов строй е толкова широко явление в превода на Станишев, че е невъзможно да се приведат всички примери. Поради споменатата разнизнаост на смисловия поток с анжамбмани, тирета, подчинени относителни изречения и унищожаване на синтактично-логическата първооснова на оригинала, на неговата стройна и монолитно изградена мелодическа линия фразата в превода е тежкоподвижна, неединна, затрупана с нефункционално вмъкнати думи, с неясни и нелогически сплитания и се губи както смисловата яснота, така

и идейната концепция, полифоничната озвученост, но преди всичко — постигнатият лъх и художественият облик на пратекста, който в българския превод не звучи с целия художествено-философски залеж нито на немската, нито на българската реч. При това са изпуснати важни елементи и смислови нюанси от съдържанието. Така още в първия стих се изпуска „пак“ (wieder), когато логическото ударение пада тъкмо върху него и динамичния напор на виденията от миналото, който съвсем се губи в локално ограниченото действие на глагола „кръжите близо“:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten.

Кръжите близо, образи менливи.

При това преводачът можеше да използва като ориентировка превода на Александър Балабанов поне що се отнася до смислово-логичното разплитане на текста: „Пак идете, менливи образи.“ Както се вижда, в този превод е запазена динамиката на глаголното действие, а така също и повторението на виденията. Още тук трябва да се изтъкне голямата заслуга на Ал. Балабанов, който със своя изключителен поетически усет, езикова сръчност и находчивост, раздвижено въображение и метрична обиграност пръв съумя да разтълкува и претвори в поетическа реч монументалната архитектуроника на Гьотевата трагедия. Съображенията за римово съзвучие, вмъкването на неорганични думи, чужди на смисъла, като „мълком“, „спала в мрак“, „пак“, за попълване на сричките или римите, нефункционалните анжамбмани, т. е. пренасянето на смислови части от изречението на следващия стих, са нанесли още повече поражения в изграждането на следните строфи от „Посвещението“. Едва ли някой би могъл да разбере или разтълкува смисъла на последните редове от втората строфа, които остават за обикновения читател с доста мъгляво и неразшифровано съдържание и с неприемлива образност:

С картините на дните дивни колко
любими сенки идват, иде пак
приятелство и първа обич мълком
като легенда стара, спала в мрак.

И вопълът повтаря с нова болка
блуждаещия лабиринтен бяг
на времето, добрите назовава,
без миг красив, изчезнали в забрава.

Каква нужда има да се усложнява, да се заплита като в някаква барокова плетеница смисълът, когато най-важното предусловие за един превод остава пределната художествена яснота на думи и образи! Същият този откъс в ясен, но не метрично изграден текст би звучал тъй:

Вие съживявате спомени щастливи
и скъпи сенки носят се пред мен,
като в полугагълхнала стародавна песен
възкръсва първа дружба и любов у мен.

Мъката се подновява, горестно оплаква
на битието заплетения лабиринт,
добрите призовава, що без щастие да вилят
потънаха пред поглед ми във забрава.

Както се вижда, в строфата става въпрос за заплетения лабиринт на живота и лихата съдба на близките и приятелите на поета, а не за абстрактното понятие „лабиринтения бяг на времето“, откъснат от прякото съдържание на текста.

„Прологът в театъра“ е нашенпат от „Пролога“ на индийската драма „Сакунтала“ от Калидас, а „Прологът на небето“, който Гьоте използва като ефектен похват за мирогледна антиципация — от легендата за праведния Йов. Това обстоятелство е давало повод на много от неговите съвременници да го обвиняват едва ли не в плагиатство, макар в своето мирогледно осмисляне те да са рожба на неговото въображение. Самият Гьоте признава заемката, но както древните митове и творби, така и библейските легенди са свободна поетическа територия, стига да са преосмислени по свой начин. При Гьоте легендата за праведния Йов дава само нравствената предпоставка за пренасянето ѝ на по-широк план на лично мирогледно осмисляне. Той прехвърля действието върху новия ренесансов човек и по този начин осмисля борбата между двете враждебни начала — доброто и злото, — заложили в него по един нов и самобитен начин. Фауст не е праведният Йов, „непорочен, справедлив, богоязлив, отбягващ злото“, той не съществува само със своята еднофункционалност на праведник и светец, а се стреми към многофункционалността на пълнокръвен човек със страсти и добродетели, жаден за изживявания и земни наслади, но едновременно обладан от ненадломимия стремеж и неутомимата воля за познание, за доближаване до бога и сливане с природата, за проникване в тайните и механизма

на всемира, а това вече го излага на опасността за съюз с дявола, с демоничното, но и творческо начало, дейно в злото, но и в доброто. Двата пролога са обединени от една и съща мирогледна постановка. В „Пролога в театъра“ трите действащи лица: директорът, поетът и актьорът, развиват своите становища за предназначението на театъра като изкуство. Докато в своята дейност директорът се ръководи от съображения за пълен касов сбор, поетът зашишава поетическите си сънища и полета на мислите си срещу вкуса на тълпата, а комичното лице застъпва реалистичното изискване на публиката за животрептящо изкуство, което да вълнува и нея, но да дава възможност и на него да извлече хумористични ефекти:

Greift nur hinein ins volle Menschenleben:
Ein jeder lebt's nicht vielen ist bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Но нека от живота да се грабва,
живеят го, но все е непознат,
там, дето загребеш, е най-богат.

И в този мирогледен откъс се натъкваме на синтактическо и мисловно отклонение от оригинала. Думите на актьора са отправени с пожелание към поетите с глагол, в който личното местоимение е изпуснато, но се подразбира и се повтаря в последния стих. Вместо това Станишев превръща целия откъс в безлична и безадресна подкана: в първия стих няма личен подлог, във втория се преминава към някакво безлично „те“, а в третия се говори във второ лице: „загребеш“ и така се нарушава синтактическото единство на изказа. Наред с това откъсът се явява обединен от важни съставки на съдържанието и образното превъплъщение и изменя съществено смисъла, дори го изопачава, защото не става дума за суперлативното: „най-богат“, а за поетичната значимост на всеки жизнен случай. В проза този откъс гласи:

От пълнокръвния (животрептящия) живот черпете!
Всеки го живее, не всеки го познава,
дето и да бръкнете, той е интересен.

По този начин се изтъква мирогледната ядка на трагедията и художествената мярка за истинското изкуство: то трябва да се търси в реалистичното изображение на живота и неговото тясно сцепление като цялост, но от превода на Станишев това не се разбира. Многофункционалността на човешкото битие намира отражение и в предложението на директора да се изобрази поетически „целият кръговрат на сътворението от рай, света и ада“. Тази тема позволява на поета да разгърне възможностите на творческия си гений, защото това е кръговратът на всяко човешко същество, следователно и на него, така че чрез личната съдба той може да говори на цялото човечество и по този начин да запази вечната стойност на творбата си, а не да ѝ вдъхне живот само за мига. Не това, което блести в момента и е родено от него, издържа изпитанието на времето — едва през вековете истинското изкуство доказва своята вечна стойност и спечелва безсмъртие.

В „Пролога на небето“ участвуват като действащи лица Господ със своя небесен сонм от ангели и после Мефистофел. Още тук в антиципационна техника (vordeutende Symbolik) е загатната развързката на трагедията. Господ и Мефистофел се явяват представители на доброто и злото, но не в тяхната абсолютна непримиримост на две враждебни начала, а в тяхната примирена необходимост на полярна диалектика в динамиката на битието и многофункционалността на човешкия живот. В това смисъл правеният конфликт не се разиграва между господ и дявола, а в разцеплението между тези две начала, заложили у човека, начала, защото доброто е само добро в борба със злото, както и злото се очертава само в своята морална антиномия в борба с доброто, а тази борба добива плът и кръв, художествена реалност само у човека. По тази причина бог не отрича дявола, а и дяволът не отрича бога. Човекът сам трябва да извоюва своя ад или рай и да утвърди своята нравствена същина, да оправдае името човек. Така в пролога бог и дяволът не се явяват в своята абсолютност на всемогъщо добро или всемогъщо зло, на две взаимно изключващи се контрасили, а в своето съзнание на взаимно съжителство и взаимно си признават правото на участие в съдбата на индивида и човечеството, за да се поддържа диалектиката на развитието, защото само в стремежа на „искам“, в лутането за постигането на познанието и истината, в многофункционалността на изживяването на битието като земни наслади, страдания и заблуди човек опознава себе си и света, злото и доброто. По тази

причина бог приема с готовност облога с дявола. В тази фаза на своето развитие Фауст още е достъпен за влиянието на дявола, защото неговото „искам“ обхваща само отделни области и няма характер на многофункционално изживяване на живота, на всеизживяване, то не е свързано с по-висши цели, а е самоцел и воля за познание, за проникване в тайния механизъм на природните явления. Той още стои на синора между Средновековието и новото време, но дори в този етап на развитие той служи за трагичен символ на разкрепостения от средновековната мътна религиозно-философска схоластика и бива изваден чрез „искането“ на свободен човек в съзнателния и независим свят на собствената мисъл, а това, както и съзнанието, че е твърде стар, за да „играе“ само, и твърде млад, за да се откаже от всички жизнени функции, са залог за неговото по-късно цялостно прераждане и добиване на идентичност. Сам бог казва за него: „Макар сега с порив смътен да ми служи, ще му покажа пътя ясен в близки дни, щом младото дръвче раззелени, градинарят знае, че цвят и плод бъдните години ще краси.“ Но за да се осъществи като пълноценна личност, той трябва да си върне пропиляната в напразни усилия към познание младост, да изживее живота в неговата пълнота, да премине кръговрата на битието, а това може да постигне само чрез помощта на дявола. Маргарита по-бързо от Фауст преминава през кръговрата на своето морално прераждане, защото бива изкуствено въведена в грях и живее с еднофункционалността на своето предназначение само на жена. Тя изкупва заблудата си с безумие и смъртта си, докато Фауст трябва да се превърне чрез страданието и изпитните в символ на дейната воля за добротворство, да загуби своята типичност на кабинетен учен, да добие лична физиономия и идентичност на истински човек. Символичното значение на Фауст като представител на целия човешки род проличава още тук в пролога: докато Мефисто говори общо за „човеците“ (die Menschen), бог го пита само за Фауст като представител на тези човеци и така осмисля фабулата в нейното общочовешко значение. Съдбата на Фауст се разраства в съдба на човека изобщо, но заедно с това той утвърждава и своето лично битие на човек с идентичност, защото само една титанична личност като него може да се идентифицира с цялото човечество:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
И това, което е отредено на цялото човечество,
Will ich in meinem Innern selbst genießen,
аз искам да изпитам в своята собствена душа,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
с духа си най-висшите и най-низшите тленети да уловя,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
гърдата си за техните радости и горести да разтворя,
Und wie sie selbst am End auch ich zerscheitern.
и накрая като тях и аз живота си да поломя.

Това е дословният превод на неговата изповед, която в превода на Кр. Станишев се превръща в неразгадаема римувана кръстословица:

Каквото е на всички люде достояние
в дън своето аз да вкуса бих желал,
със дух да хвана висина и бездна,
в гърдата ми те с добро и зло да слезнат,
със същността си в тяхната да мина
и като тях накрая да погина.

Както се вижда, в текста няма и следа от слизване на добро и зло в гърдата, нито пък за хващане на висина и бездна! Но най-важното опущение остава заместването на „аз искам“ с „бих желал“, тъй като тъкмо това „искам“ има тук мирогледно значение, защото централно място в облога между Фауст и Мефистофел заема условието, че дяволът ще добие власт над него само когато той престане да „иска“ нещо повече и ще пожелае от мига да спре („Verweile doch, du bist so schön!“), от времето да прекъсне своя ход, стрелките на часовника да престанат да отмерват неговия бяг. Когато Мефистофел му възразява, че само един бог може да пожелае такива

неща, които надхвърлят човешките граници, Фауст наново подчертава: „Но аз искам!“ (A-lein ich will!“). Така сцената с облога в „Кабинета на Фауст“ се свързва мирогледно с пролога на небето, в която самият дявол надхвърля титаничния портрет на Фауст:

Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise,
Nicht irdisch ist des Toren Trank und Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

В превода на Станишев това толкова важно от мирогледна точка място е претърпяло тежки словесни поражения, смислово не е разчетено правилно, нито пък звучи с българска приемливост на фразата. Преди да се пристъпи към превода на една драма или трагедия, пък дори и роман или разказ, трябва да се направи диференциален анализ на диалога, да се разгледа и проучи най-щателно особеното синтактическо и стилистическо устройство на езика на всяко от действащите лица, смисловия и динамичен строеж на изреченията, емоционално-мелодичното и сетивно изграждане на изказа, които придават характеристична индивидуализация. Мефистофел се отличава с бърза говорна реакция, с находчива диалектическа мисъл, с реторична ударност на репликите, с майсторско изложение, защото словото — активното и полемично заострено красноречие — е най-главното оръжие на изкушението, съблазнята и гъвкавата софистика. Той притежава широка осведоменост по всички научни въпроси, може да води научни спорове и диспути, да се превъплъщава във всякаква стилна импровизация, от най-изтъчените ходове на мисълта да слиза до натуралистично-цинично извращение на речта. При това адаптацията към партньора и ситуацията става с майсторска сръчност и мигновено диференциране на целия словесен регистър и мелодична тоналност, като понякога римовата и вокално консонантна мелодична орнаментика се превръща в своеобразна жонгльорска игра. Неговото стилно разнообразие е много по-тънко и по-богато нюансирано от това на Фауст. Репликите му са винаги еднопоточни, гъвкави, когато трябва да премине от една тоналност в друга, от изкусителното и изтънено слово към цинично и натуралистично обгабената реч. В конкретния случай неговата реплика е изградена монолитно, с къси и ударни изречения, с ливка и неначупена динамична линия, която получава оживена кинетика и от активните глаголи в сегашно време: *er dient, ihn treibt, fordert er, befriedigt nicht*, а от еднаквите окончания на тия глаголи и на глагола *ist* за трето лице -t се създава мелодична напевност и логично-смислов акцент. Този откъс пленява както с мирогледния си залеж, така и с мелодичното вокално-консонантно и римово съзвучие, но преди всичко със своята логична скаченост, релефност и подчертана диалектика на контрареплика към въпроса на господ. Всичко това е отбягнало от усета и околото на преводача, поради което неговият превод е откъснат напълно от всички тези особености. Активните действия на глаголите са обездвижени с минали причастия и по тоя начин живата динамика на оригинала се превръща в застиляло минало: влачен, пожелал, полуосъзнал. Тежният нехудожествен поток се прекъсва от вмъкнатата апозиция „глупец копнеещ“, от трите тирета, за да завърши с безакцентна поанта, докато в оригинала тя се явява най-акцентирана в своята суперлативност и образна успоредица на максимализъм. Превъзходната степен се изпуска и пред „звездите“ и с това се накърнява конкретно не само този образ, но и цялата суперлативност в стремежа на Фауст и се разрушава вътрешната конструкция и спойка между отделните части на откъса, изнесени все в превъзходна степен. Развива се и антиномната успоредица по род между двете понятия: най-близкото и най-далечното, и заради римата се нарушава близкостта в словообразуването: ни с *най-далечното*, ни с *близкостта*, а това обстоятелство не е без значение, защото се загубва полифоничната озвученост. Но най-тежко са пострадали вторият и третият стих с изопачаването на смисъла поради внасянето на причастие: влачен с храна и пиitie неземни. При това този стих е откъснат от синтактическата си връзка — в далечината — глупец копнеещ — и така се превръща в някакво неопределено безсмислие, да не говорим, че

с това подчинено изречение, с вмъкнатите в тирета изречения се загубва активната динамика на целия откъс:

Кръстьо Станишев

Той служи ви по особен начин.
С храна и питие неземни влачен —
глупец копнееш! — към далечината.
безумността си полуосъзнал,
звездите на небето пожелал,
най-висшата наслада — от земята,
не смогва той да утоли гърдата
ни с най-далечното, ни с близостта.

Вместо:

Да! По особен начин той ви служи.
Храна и питие неземни търси той;
стреми се безумен към далнината,
полуосъзнава той безумната си страст;
най-светлите звезди той иска от небето,
и най-висшата наслада от земята,
и най-близкото и най-далечното
не смирява разбунената гърд.

И още един недостатък в превода: в последните два стиха, както се вижда и от буквалния прозаичен насрещен текст, преводачът превръща Фауст в подлог: той, когато подлогът е „най-близкото и най-далечното“, поради което се получава изместване на смисъла и тежкоподвижна фраза, а това повлича след себе си и прехвърляне на поантата в предпоследния стих, в резултат на което се нахвърлява логическото ударение на целия откъс и мелодичния оток.

От същото естество на примитивни разчитания и още по-примитивни стихотворни сплитания на словесно и стилизирано снижени пластове са почти всички мирогледни реплики, поради което човек мъчно може да се справи в мисловните джунгли на една органически и логически небългарска реч. Примерите са толкова многобройни, че трудно може да се реши кой от тях най-добре ще илюстрира тая странна смесица от неорганически и нефункционално свързани думи. Така цялата сцена с облога „Работен кабинет“ (2), в която лежи завръзката на трагедията и от мирогледно отношение представя един смислов връх, е преведена по тоя своеобразен начин на нехудожествена и неорганично изградена словесна и смислова конструкция, с изкуствено скърпена и мъчноподвижна фраза, над която трябва да се умува, за да се извлече някакъв смисъл. Преводът е върнат към най-примитивния етап на разшифроване, а това не биваше да се допуска при такова голямо разнообразие от налични вече преводи с много по-ясна смислова тъкан и художествен облик. Ето още няколко примера:

Ако ли нявга легна сред успокоение,
веднага нека свърша.

Wenn ich beruhigt ie mich auf ein Faulbett lege
So sei es gleich um mich getan.

Нужно ли е да се изтъква, че това не само не е български език, но и че от немския пратекст е останала една нелепа отломка? И това пак е мирогледно място, което се скачва с многобройните сигнални повторения на основния смисъл за вечната диалектика в природата и живота на човека, за неуморния стремеж напред, намерил образен изказ в репликата на Фауст за мигновението и часовниковите стрелки. Колко малко усилие се изисква, за да се побългари тази фраза и да зазвучи с целия залеж на оригинала:

Отдам ли се нявга на безгрижна леност,
свършено да бъде с мен тогав.

А може да се предаде и малко по-свободно:

Стихне ли нявга в мен стремежът ненаситен,
свършено да бъде с мен тогав.

Стойността на цялата нова постановка в превода на Станишев е пострадала, както отбелязахме вече, доста от внасянето на паразитни думи и произволното изопачаване на смисловата връзка, както в следните примери:

зарадва ни ти с подскок и скимтене,
така приеми тази грижа от мене. . . (Работен кабинет, 1).

В оригинала липсва думата „скимтене“ и съвсем не може да се включи в тая смислова комбинация, защото едва ли някой би се зарадвал на скимтене. Разбира се, причината е пак

римата, но смисълът не бива да се превръща заради нея в алогизъм. Същото логично разпознаване се получава и в свързването на първия стих с причинно подчинено изречение, каквото липсва в оригинала:

Говори разумът, защото
цъфти надежда и копнеж
по изворите на живота,
по неговия ручей свеж.

Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühen,
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin.

Разумът не заговаря, защото цъфти надежда и копнеж, те са само две паралелни явления, свързани в оригинала и с паралелни и мелодични орнаменти, и ако трябва да се сплетат в някаква логическо-синтактическа зависимост, то по-скоро надеждата започва да цъфти, защото разумът заговаря, а не обратното, както го е разтълкувал преводачът. На прост български език откъсът звучи така:

Говори разумът отново,
надежда ме облъхва пак;

копнея за ручейте на живота,
ах! за неговия първоизвор свеж.

Всеки преводач оставя по някакъв начин тъх на своето присъствие в превода, но още по-важно е да се чувства присъствието на автора, и то точно в ония елементи, които изграждат вътрешната структура и индивидуалната особеност на стила и миогледа му, а за съжаление това е най-уязвимата страна в превода на Станишев, и то не толкова защото не е разтълкувал навсякъде смисъла, а защото не разполага с нужния художествен инструментариум, за да претвори творбата с равностойни езикови-стилни средства. Още един пример за синтактическо и художествено-смыслов разграждане на едно от най-важните от миогледно гледище места:

Да бъде! Този дух смущаван
от първоизвора му отклони
и щом го хванеш — аз ти позволявам —
по твоя път надолу го мъкни.

Бъди посрамен, трябва ли да кажеш
добрият в своя тъмен порив даже
къде е истинският път съзнава.

При сравнение с оригинала веднага проличава миогледното разграждане и снижението на говорния пласт. Репликата е на господ и съдържа в зародиша бъдещото развитие на трагедията. Всяка дума има определено съдържание и не се нуждае от обяснителни допълнения. Преводачът вмъква пак паразитни думи: аз ти позволявам, към дух прибавя атрибута „смущаван“, който като идейна квалификация нищо не изразява, защото до тоя момент Фауст не е смущаван, а само „търсещ“ и „искащ“ и много повече би подходило определението „дух несмирнен“ или „дух неспокоен“, ако изобщо трябва да се наруши конструкцията на оригинала и да се съавторства. Лошо и необичайно звучи на български и продължението на строфата, което трябва да бъде издържано в стила на библейския език, а това значи, че „хванеш“ не е „хванеш“, а „обладаетш“ (обладан от дявола или бесове), че „надолу го мъкни“ трябва да се преведе с „по долния път го ти води“. Без сетя за морална сила на внушение е предадено значението на „bekennen“ с „кажеш“, защото едно е да кажеш нещо и съвсем друго да признаеш нещо, а тук става дума за пълната капитулация на дявола, който трябва да признае, че е загубил облога. Несполучливо е предадено и тази смислова връзка и „бъди посрамен“, което далече не притежава ефекта у немския израз, който в българския език съществуват много силно образни покрития. Последните два стиха откъс са придобили значение на крилат израз и по тая причина трябваше да се изградят по-сложно, така и метрично-мелодически, колкото се може по-монологично:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und steh beschämt, wenn du bekenn mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!

В монолога си „Нощ“, с който в същност започва трагедията, Фауст изнася печалната биография от предфабулата, напразните усилия да проникне в тайните на космоса, дори в неговата най-проста екзистенциална тайна на вътрешен механизъм, който поддържа равновесието в битието. В това състояние на обезверяване той търси помощ в магията, но и тя се оказва празна илюзия и засилва у него чувството за екзистенциална смърт, за гаснене на жизнената воля и потъването в едно „нищо“. Той е стигнал до оная мъртва точка, която от днешно гледище е вече началото на духовна смърт: той отрича живота като битие, затова преживява ужаса на отчуждението в целия негов трагизъм. Неговият титанически максимализъм на „искането“ надхвърля хребета на обикновените мащаби и се движи винаги в суперлативни измерения, той иска да събори преградите на човешкия дух, за да бъде това, което Мефистофел казва за него: един малък бог. Той не може да живее в измерението на обикновения човек и сам дава най-сполучливата характеристика на своето „искане“: „Обичам онзи, що невъзможното желае.“ В неговия титанизъм и суперлативен максимализъм се оглежда характерният стремеж на периода на „Бурните устреми“, но заедно с това и вечният неизбежен трагизъм на човешката личност да надхвърли границите на своето затворено битие и да бъде нещо повече, а това винаги води до екзистенциално обезсмисляне и бягство от живота в смъртта. Експозицията на трагедията протича в съгъстено автобиографично изложение на трагична изповед, на отчуждение от всичко, което би могло да се нарече живот, стремеж, познание и се стигне до пълно отрицание и на собствената екзистенция. Най-характерният белег на това вече нарушено равновесие между собственото Аз и света е автопародичният облик на пълно отрицание на всичко, което от чисто човешко гледище би могло да представя някаква стойност: на науките, на пламенната ревност, с която ги изучава, на разните научни титли и звания, на високото интелектуално ниво. Автопародичният облик особено се подчертава от образната символика на фразеологизмите, характерни повече за проstonародния език, а не за стила на един учен. Тук те са съзнателно стилно средство за индивидуализацията на многостранната личност на Фауст, минал през школата на всички науки, но не загубил живата връзка с народа и сетивно-образното поетично слово, езикът му съдържа елементи от всички говорни пластове и действа не само със своя лексикален състав, но и с мелодичността на ритмичната и римова структура, тъй че неговият езиков портрет представя многобагрената гама от словесни и стилни нюанси, преходи и съчетания.

Сравнен с превода на Балабанов, монологът на Фауст се откроява рязко в превода на Станишев със своето небългарско звучене и изкуствено изграждане на фразата:

Изучил съм аз философия, ах,	с гореща прилежност стремглаво.
и медицина и право,	Стоя си сега — наивник злочест
и теология — за жалост — познах	и умен, колкото нявга, съм днес.

Още тук проличава склонността на преводача към деформиране както на смисъла, така и на органичната спойка между отделните елементи в едно логично и словесно съчетание. В немския текст всичко е казано пределно ясно и логически и нищо не дава основание за смислови деформации като: познах теология с гореща прилежност стремглаво. Наука не се познава, а изучава, усвоява. Най-много може да се каже: познавам тая наука или запознат съм с тая наука. В Библията се познава жена и толкоз! А как се познава наука стремглаво с гореща прилежност това е ясно само на преводача. Целият монолог гъмжи от словесни деформации, на които не е възможно да се спрем. Ще посочим само изрази:

Магистър наричам се, доктор почтен (Heiße Magister, heiße Doktor gar).

Към „доктор“ Станишев прибавя атрибута „почтен“, един атрибут на морална квалификация, когато тук става въпрос не за морално определение, а за по-високата учена степен на магистър:

Зова се магистър, дори доктор съм аз.

Разбира се, и тук за разбиването на логическата спойка е виновна римата: почтен — мен не може да се жертва смисълът заради една доста изкуствено скърпена рима!

Неможе ли получава определен адрес, когато Фауст се обръща с едно лирично интермеццо към месеца — една изповед, обгорена от емоционалния пламък на една поетично заложена

душа. И тук Фауст разкрива другата половина от своето същество, за която той не споменава нищо досега: поета, а това също идё да подсказже, че в своята хармонична личност на учен, мислител и поет той ще намери пътя към тайнствената обител на битието и смисъла на истинския човек. Всички преводачи на „Фауст“, а те не са малко, търсят лиричен подстъп и поетически словесен регистър, за да отделят този откъс от първото докладно биографическо повествование, мирогледен безадресен или многоадресен монолог, но единствено стихът на Балабанов се носи с по-лекокрила стъпка и по-просто, но по-поетично изградена образност, логически споена, докато Станишев в стремежа си за дословност попада на доста несъвместими образни комбинации и ритмични дистонии, а, от друга страна, изпуска важни части от смисъла или внася неорганични за Гьотевия стил обрати, нарушава съвсем неоправдано синтактическата първооснова на оригинала и я подчинява на една изкуствено скалъпена архитектоника, чужда на българската поетична реч. Така целият откъс се явява като някаква пародия на първообраза:

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letzten Mal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht:
Dann über Büchern und Papier,
Trübseliger Freund, erschienst du mir!
Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhen
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
Von allen Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden.

О кръгъл месец! Мойта жал
за сетен път да би съзрял,
една среднощ ли в булен мрак
дочаках те да блеснеш пак
над книги, сведени към мен,
приятелю опечален!
Ах, бих вървял по стръмнина
под твойта мила светлина,
кръжил бих с духове над бездна,
сред твоя сумрак, за да чезна,
в роса окъпан, оздравял,
дима на мислите отвял.

Цялата строфа се носи от задъхан ритъм на афектна изповед и в нея съвсем няма място за подчинено изречение от рода на: за да чезна, но най-големият недостатък остава все пак превръщането на активните глаголни времена в застинали причастия и подчинени изречения: в роса окъпан, оздравял, дима на мислите отвял, над книги, сведени над мен. При това целият откъс гъмжи от непоетични думи, логически несъвместимости и образни изопачавания: мойта жал, твойта мила светлина, булен мрак, книги, сведени над мен, вървял бих по стръмнина. Последният израз с нищо не подсказва, че тук става въпрос не за стръмнина, а за планинска върхове, позлатени от сиянието на месеца. Смесово извращение представя и изразът: „кръжил бих с духове над бездна“ и така цялата планинска картина с планински хребети, в чиято позлата Фауст би искал да се рее и да се носи с духове над пещери и поляни, изчезва от превода и всеки ще се чуди за каква стръмнина и за каква бездна става дума, защото планините и поляните изобщо са изпуснати. Не трябва да се забравя, че Гьоте е и художник и че лирическите изблици при него почти винаги се свързват с видения от природата. Също и поантата е прехвърлена в предпоследния стих. Логическото ударение пада не върху „дима на мислите отвял“, а върху динамичната представа за оздравяването. Дори в проза този откъс завладява със своя емоционален изблик, поетическа образност и размах на въображението:

О месец пълен, за сетен път
сведи ти взор над тая страдна гръд!
Не една среднощ над тоя пулт
очаках те в притома аз.
И книги и свитъци тогаз, приятелю
тъжен мой,
озаряваше с блясъка си твой.

О да можех по върхове планински
в твоята позлата да се рея,
над зрещи поляни и пещери
с духове и твоето сияние да се слея
и неизмъгван от устрема по знание
в твоята роса да се къпя и да
оздравея!

Още по-непоетично е преведен и следният откъс от монолога:

Wie alles sich zum ganzen webt
Eins in dem anderen wirkt und lebt!

Как всичко в цяло се тъче,
едно в друго се влече.

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen,

Und sich die goldenen Eimer reichen!

Mit segenduftenden Schwingen

Vom Himmel durch die Erde dringen,

harmonisch all das All durchklingen!

Небесни сили качват се и слизат
и си подават златните ведра.

С крила, дхтящи благодат, пронизват

от небето земните недра.

И хармонично екнат във всемира.

Едва ли някой би бил в състояние да разтълкува тоя още неизферментирал текст, в който е вграден възгледът на Хераклит за всехармонията във вселената и мистичната философия на Якоб Бьомер за всеобединяващата хармония в природата. При това всичко е сведено до най-поетичен примитивизъм, да не говорим за ребусните изменения на праобраза, над които човек напразно ще напруга ума си, за да открие някакъв смисъл. Кой би разбрал какво иска да изрази преводачът със следните редове: Как всичко в цяло се тече, едно към друго се влече? А в текста от „влече“ и помен няма! Много просто можеше този откъс да се претвори в поетичен и смислов правилан мирогледен адекват, стига човек да се помъчи да вникне във вътрешната му структура и да притежава творчески размах и комбинаторна фантазия. В проза откъсът гласи:

Как всичко в цялото се втъкава,
едното с другото се сплътява!

Как небесните сили в полета си
от синята вис към земната шир

ведрата златни взаимно си подават
и с уханни от благослов крила
от свода небесен земята обхваат
и всичко в една все хармония се слива!

Също и продължението на тази строфа е изгубило своята поетична образност и динамичност на въздишка и дълбок стон, изтръгнат от гълбините на едно сломено сърце:
Welch Schauspiel! aber ach ein Schauspiel nur!

Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste woh? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmachet
ich so vergebens.

природо, безконечна и добра,
гърди и извор на всякакъв живот,
как бих ви хванал през земя и свод?
Повяхналата гърд към вас стреми се,
кипите, не жадувам ли без смисъл?

В праобраза няма помен от изрази като: само гледка се простира! нито от „добра“, да не говорим за смислово измения израз: как бих ви хванал през земя и свод и за „кипите“. А смисълът се отключва лесно, логично и ясно, без тези измения в безсмислиците:

Каква гледка! Но уви, само гледка!

Природо безконечна! Къде да те обхвана?

Къде вас гърди, произвори на живота вечен,
крепители на небето и земята,

за вас посърналата ми гърд жадува,

вие бликате, поите, а аз в жад неутолима крея.

Като в някаква гротеска от неорганични сплетения звучи едно от най-ефектните места в трагедията: репликата на земния дух. Както в „Песента на чекръка“, и тя е била винаги пробният камък за преводаческия талант. И тя е мирогледно място, в което се чувства ясно влиянието на Хераклит за вечното движение: Панта рей!

In Lebensfluten, im Tatensturm
wall ich auf und ab,
webe hin und her!

Geburt und Grab,

Ein ewiges Meer,

Ein wechselnd Weben,

Ein glühend Leben,

So schaff ich am sausende Webstuhl der Zeit

Und wirke der Gottheit lebendi — Ges Kleid.

В живота — вълни разлюляни,
в делата — развихрен потоп,
снова бързотечно
от люлка до гроб,
море вековечно,
меняливо тичене,
живот от пламтене
и живата дреха на бога така
на стана на бързото време тъка.

Въпреки своята лаконичност отделните изречения имат своя логическа връзка, която в превода напълно е изчезнала. Също и образността е силно пострадала, защото Гьоте борави с два образа като динамични символи на вечното движение: морето и стана, но от морето в превода се явява: „развихрен потоп“ — един израз, който не може да се включи в този кръг от представи. При това не става въпрос, че земният дух снове от люлка до гроб, а че самият той твори рождение и смърт. И пак поантата е препратена с изместено логическо ударение в предпоследния стих, вместо да иззвучи като заключителен акорд и по тоя начин се унищожава логическата ритмика на откъса. В проза той гласи:

Вълните на живота,
в кипежа бурен на делата
аз нося се по гребена неравен,
тъка неуморно!

Рождение и смърт,

море вековечно,
тъчене менливо,
огнедих живот.

Тъй на бързолетния стан на времето тъка.
И живата одежда на бога творя.

Идеята за диалектическото развитие Гьоте провежда напълно последователно. Има моменти, в които Мефистофел успява да осъществи своя замисъл и привидно да тържествува, но впоследствие се оказва, че неговото тържество е било само една необходимата степен в диалектическия процес на вътрешно узряване за Фауст, защото „искам“ пак се появява и наново борбата продължава. Централно място в изкусителната тактика на Мефисто заема любовната авантюра с Маргарита, поне така е замислена от дявола, но докато в „Прафауст“ и Фрагмента „Фауст“ тя наистина заема централно място, тук тя е само стъпало в неговото вътрешно развитие към „трябва“, към пробуждането на етичния човек у него. Така любовната фабула получава в трагедията дълбоко мирогледно значение, каквото няма нито в народните книги, нито в първите й редакции. Като инвенция трагедията на Гретхен не е нещо оригинално, защото за онази епоха доста често се разработва сюжетът за измаменото гражданско момиче или за убийството на незаконороденото отроче от майката. Новото осмисляне лежи върху плоскостта на едно преживяване, което, вместо да подпомогне Мефисто в обладаването на Фауст, разбужда етичния човек у него и по такъв начин го откъсва от неговата власт. Отначало във Фауст се проявява сетивното влечение, възхищението от Маргарита и желанието да я притежава, но нейната чистота и жизнерада сетивност на природно същество, на външно и вътрешно свършенство, на външна и вътрешна красота постепенно я издига в чисто естетическо преживяване, в естетическо-нравствен идеал за вечната жена, за вечната женственост. Така любовното влечение се превръща в благородна страст, която се откроява още по-ярко върху чисто похотливите закачки и намеци между Марта и Мефистофел („Градината на Марта“). Фауст чувствава сам, че любовта към Гретхен не означава край на неговия стремеж, на неговото „искане“. Нейната трагедия му помага да разкрие в себе си етичните извори на чиста човечност, императивната повела на „трябва“ („soll“) дори когато може да му струва живота, но заедно с това чрез чистилицето на страданието да насочи поглед към далечните кръгозори на нови жизнени цели, към които неговият неспокоен дух се устремява. Когато Мефисто се опитва да принизи любовното преживяване и съдбата на Маргарита до един банален всекидневен случай и възразява:

Тя не е първата! (Sie ist die Erste nicht!), —

Фауст избухва с целия регистър на морално възмущение и завършва с императивното: „Заведи ме при нея! Тя трябва да бъде свободна!“ (Bringe mich nim! Sie soll frei sein!) и се заканва: „Спаси я или тежко ти! Най-тежкото проклятие хилядолетия ще те преследва!“ Нравствената повела му дава възможност да заговори с тона на повелител: „Заведи ме при нея, казвам ти, и я освободи! Едно „казвам“, което тук има смисъл на „заповядвам ти“.

Жената е творчески стимул и в тоя смисъл Гретхен е инкарнация на вечно женственото, което трябва да се жертвува, за да се осъществи новото в историческото развитие и микрокосмосът да разшири своето битие до макрокосмоса, да излезе от тесния кръг на своето субективно съществуване и да се превърне във всеселена, във всечовек. Със своето непогрешимо чувство на чисто създание в последния миг Гретхен усеща, че е попаднала в мрежите на нечестивия дявол, че е жертва на неговите планове и се отваряща и от Фауст, за да се повери в ръцете на ангелите и бога.

Затова, когато Мефисто изрича тържествено: „Осъдена е тя!“, се чува глас от небето: „Спасена е тя!“ Глъхнещият зов на Гретхен: „Хайрих, Хайрих!“ е символ на завета, който тя му оставя и който ще намери своето дълбоко символно олицетворение в края на втората част на трагедията:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Всичко преходно
непреходен символ е тук;
Несъвършенството
съвършенство тук става;
неизразимото
тук образ добива;
вечно женственото
небето ни разкрива.

Ако не съществуваша толкова много преводи от „Фауст“, човек би приел по-снизходително някои пропуски и опущения в опита на Кр. Станишев за ново претворяване на Гьотевата трагедия, но понежко той изпада в толкова снижен примитивизъм, в който фразата представя някакъв неопределен хибриден зачатък и е лишена както от смисъла на своето първорожение, така и от смисъла на новото си битие на преводно покритие, че направо унищожава прелестта на Гьотевата творба, както в прочутата сценка, озаглавена „Улица“, когато Фауст среща Маргарита и се опитва да я заговори. Не трябва да се забравя, че „Фауст“ е трагедия и словото се говори на сцената, следователно то трябва да звучи живо и с най-естественото си внушение на разговорна реч. Представете си какво въздействие биха имали на сцената следните реплики, на които липсва най-простата непринуденост на българска фраза:

FAUST:

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?

MARGARETE:

Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Госпожице красива, приемете
ръка и съпровождане?

Мълчете!

Госпожица не съм, нито красива.
Сама-такава в къщи си отива.

При това в репликата на Маргарита произволно е вмъкната думата „Мълчете“, която рязко нарушава стила на едно благовъзпитано момиче от народа, етиката на епохата в обноски и нрави и убива цялата прелест на непринудената сръчност, с която тя парира неговото предложение и от която по-късно Фауст се възхищава. С тази паразитна фраза се прекъсва непосредствената връзка между двете реплики и се изгубва бързата динамика на контрарепликата.

В много безстилна и опростена словесна гама е предадена и молитвата на Гретхен към *mater dolorosa*, макар преводачът да се стреми към дословност и дори към етимологически паралелизъм, например при превода на *schmerzensreiche* („на болки пребогата“). Свързането на прилагателното „богат“ с предлога „на“ е отхвърлено от българския книжовен език, макар да се среща в научно-техническата литература: богат на руда. В речниците на БАН дори няма пример с „на“. А в поезията имаме великолепия стих от Димчо Дебелянов:

Познавам своя път нерад,
богатствата ми са у мене,

че аз съм с горести богат
и с радости несподелени.

(„Сиропна песен“)

Цялата молитва е издържана в стил на дословна неприемливост, затрупана и усложнена отгоре на всичкото с неорганично вмъкнати думи и изрази: сега, тази тъга, чак, и клето, неволно, през този ден, в здрача, мил букет, цялото зло и пр. Съвсем изпада от молитвения стил на едно момиче от народа заплетеното съчленение:

Изпращам ти стенание
за твоята и на твоя син беда.

Вместо: и горестно въздишаш
за твоята и на твоя син беда.

Стенание не се изпраща. Винаги трябва да се търси логичното съответствие на смисъла. Изникнал от преживяването с Фридерика Брион, образът на Гретхен съдържа тъкмо поради символното си осмисляне надлични елементи. Гретхен е Гретхен, момиче от народа, но тя

е освен това естетически и морално облъхната, издигната над своето реално битие в идеал на женско съвършенство, непорочност и чистота. Съдбата и загатва съдбата на красивото и праведното съвършенство тук на земята: то е осъдено на погибел, за да засияе в светлината на своето една мисъл, залегнала в драматическото творчество на Фридрих Хебел. Но тя притежава и нещо друго, което я отличава от другите женски образи: поетическото слово, и то ѝ дава възможност да разгърне в образи и думи дълбоките трепети на любовното опиянение и трагичните вътрешни разломи, да превърне в чиста лирика или дълбока трагедия преживяванията си, и то по един строго индивидуален начин, облъхнат от духа на народната песен. Гьоте никъде не изразява любовта сама по себе си като абстрактно понятие или наименование. Състоянието „любов“ или самото действие „любя“ се загатва чрез други свои образни или синонимни покрития, които говорят със сигнала на чувството и така много по-непосредствено извикват представата за пълната обсебеност от него. В прекрасните балади „Рибарят“ и „Царят в Тула“ никъде не се споменава думата „любов“, но нейната стихийна мощ се налага от самото съдържание. Верен на своята сетивна природа, Гьоте изживява любовта като психо-физическа цялост, и то винаги в тясно сцепление с природата или си служи със символи, а най-често с нейните сетивно-функционални заместители: сърце, глава, гръд, очи, за да изобрази любовта не като отвлечено преживяване и чувство, а като един сложен психо-физически синдром, в който човек участва с целия си емоционално-анатомически апарат. В едно от най-силните лирически превъплъщения на любовта, в песента „Гретхен на чекръка“, тъкмо думата „любов“ и глаголът „любя“ липсват, но тя говори с такава сетивно-функционална сила на внушение, че налага по друг начин дълбочината и всеобемността на чувството. При това поетът се опитва да изобрази състоянието на пълна обсебеност от любимия образ и раздвижването на целия еротичен залеж от представи и пожелания не с езика и усещанията на мъж, а на жена, и то на едно момиче от народа, почти дете — Гретхен е едва надхвърлила 14 години, — което изживява това сложно чувство в своята първична сетивност на непосредство от културата същество, подобно на бебе, което реагира при съприкосновението с майката като задвижен светофар с ярки светлини от спектъра, като почнем от пламенния блясък на очите, засиялото като слънце лице, трепетните мембранни движения на ръцете и краката, радостно разтворените устича и завършим с устрема на цялата му физика. Така обичта на детето се превръща само в психо-физическа функционалност, защото говорят на любовта при него са само нечленоразделни звукове и писукания. Със същата правдоподобност, искрена и наивна неподправеност и нравствена чистота Гретхен прави своята изповед на влюбена девойка, и то при една обстановка — на чекръка, — която като декор още повече създава настроение и подчертава сетивния реализъм на изображението, тясното сцепление между характерологична същина, чувство и израз. Гьоте постига по този начин един рисунк от стила на фламандските художници. Преди още да заговори за своята любов, тя е вече едно цялостно портретно изображение, художествено единство от външна и вътрешна същина в нейната психо-физическа функционалност и въздействие върху човешкото око и зрителя. Защото нека не се забравя, „Фауст“ е трагедия и следователно действа не само чрез словото, а и чрез зрителното внушение и декора, за който поетът чрез устата на Мефисто и Фауст е дал вече много данни и указания. Мефисто потвърждава, че не всяка девойка поддържала такава чистота в стаичката си, а Фауст се възхищава от реда, спокойната тишина, пропита от нейната непокареност, невинност и възшебно обаяние („Вечер“). Още когато я вижда в огледалото, той се подкупва от красотата ѝ не заради самата красота, а заради оня лъх на неподправена природа, която за него е откровение на божественото. Пред леглото на Гретхен той изпада в благоговейно възхищение и намира персонификацията за нейния образ: „Природо, ти извая в леки сънища тук родения ангел!“

При това този ангел притежава като дар от природата и сетивното поетическо слово, и сетивната образност на народното въображение и народната песен. Любовта показва както нейния потенциал на красота, така и вродената поетическа стихия, която сега се разкрива спонтанно в слово, образ, ритъм, рима и мелодична динамика. Нейната любовна изповед може да се излее само в стихове и песни. Основното настроение в „Песента на чекръка“ е нарушеното душевно спокойствие, а то говори със същите сигнали, както в личната поезия думата „любов“, но за простото момиче от народа тя би звучала много високопарно, то търси други сетивно-функционални симптоми, чрез които да изрази пълната обсебеност на съзнанието от мисълта

за любимия мъж. В тая образна скъла на сетивно-функционални симптоми липсата на спокойствие е най-отвлеченото понятие, защото не може непосредствено да се превъплъти в образ, но затова пък Гретхен веднага се опитва да го онагледя с образни допълнения тъкмо на ония анатомически органи, които в най-висока степен са засегнати от това нарушено спокойствие и явлението „любов“: сърцето, главата, мисълта, гърдта, ума. Към тях органически-сетивно прирастват образните елементи на отчуждение от всичко друго, жаждата и копнежът по него, съсредоточаването на волята и смисъла на живота единствено в това всеобемно и всежизнено чувство. Категоричността на любовта като жизнен принцип е изразена с внушителна и картинна образност на „гроб“ и отчуждение от целия свят. Експозицията на тая малка драматично-лирична поема се състои от четиристишна строфа с двата психо-анатомически компонента: нарушения покой и омъжненото сърце: *Meine Ruh'ist hin, mein Herz ist schwer*. За поддържане на настроението този рефрен се повтаря през две или три строфи, но с възходяща емоционална динамика. След всяко негово повторение се въвеждат нови компоненти от сложния психо-физически синдром на болестното явление „любов“, ако схващаме любовта като нарушение на нормалното психическо състояние, функционално и интелектуално смущение, мъчително очакване и безпокойство, лудост на сърцето, заслепление, оглуяване, пошуряване — все афектни шокове или разстройства във функциите на организма, душевни сътресения и трупове, служещи в езика на всекидневието, поезията и белегистиката за нейни корелати.

В своята вътрешна архитектура поемата е изградена в стила на готическа катедрала. С всяка нова строфа чувството се катери все по-нагоре, към най-горните сфери на страстно опиянение, на сливане с обекта на любовта в една жизнена цялост и абсолютност на съществуването. Всеки откъс от поемата е устремен към един емоционален връх както с изразните и образни средства, така и с мелодичния патос на откъсване от живота и света и сливането с любимия в някаква смърт на любовно блаженство. Поради всичките тези градивни елементи на поемата много мъчно може да се постигне в един превод равностойна композиция от словесно, мелодично-ритмични, римови и сетивно-емоционални компоненти и същото образно внушение. За съжаление преводът на Станишев е доста голяма крачка назад в претворяването на песента както в композиционно, така и в поетическо отношение.

Meine Ruh'ist hin,	Wo ich ihn nicht hab',	Mein armer Kopf
Mein Herz ist schwer,	Ist mir das Grab,	Ist mir verrückt,
Ich finde sie nimmer	Die ganze Welt	Mein armer Sinn
Und nimmermehr.	Ist mir vergällt.	Ist mir zerstückt.

Покоят ми свърши,	Където го няма,	Главата ми бедна
сърцето скърби,	там гроб е за мен	е пълна с мрак
не ще го намеря	и целият свят е	и моят ум беден
навек може би.	отровно студен.	разкъсан е пак.

Привидно Станишев запазва изчерпателност в съдържанието и запазва в отличие от други преводчи стиха със сърцето като анатомо-емоционален орган, но допуска синтактическа конфузия поради еднаквия винителен падеж от „покой“ и „сърце“, поради което може да се разбере, че няма да намери сърцето си, а не покоя. Смущава и произволното вмъкване на „може би“. То намалява емоционалната резолютност на изказването в оригинала, подчертана с двойното отрицание: *ich finde sie nimmer und nimmermehr*, а то не допуска никаква условност, защото не е само словесна игра, а израз на вътрешна категоричност и безусловност. Също и в римово отношение е нарушена конструкцията на оригинала: римува се вторият с четвъртия стих: скърби — може би. Увеличен е и броят на сричките.

В двете следващи строфи се подема наново темата за категоричността на любовното чувство като жизнен принцип, на гроб и отчуждение от света, и се въвеждат нови функционално-емоционални компоненти от състоянието „любов“: обезумялата глава и разпокъсаната мисъл. В четвъртия стих на втората строфа отчуждението от света се предава с неприемливия за езиковото чувство на българина израз: „И целият свят е отровно студен.“ Но и в немския текст няма думата „студен“, та да се оправдае това неорганично

съчленение. Оправданието е само в римата: мен-студен! Смисълът обаче е много по-важен. Също и третата строфа е с изместено мисловно съдържание поради въвеждането на едно понятие, което съвсем не буди асоциация на обезумяване от любов, а на някакво упомомачение: главата ми бедна е пълна с мрак“. Не намясто е и паразитната дума „пак“, вмъкната от съображения за римата и попълване на стричките, но се нахвърлява смисълът, защото Гретхен дава за пръв път израз на душевното си състояние. Рефренът след тях две строфи звучи с двоен залеж на лейтмотив, но с покачено напрежение и забързано кресчендо, за да образува преход към ново разчленение на емоционалното съдържание, което той път се свързва с представата за чаровния образ на Фауст. В тая представа са включени пак в духа на народната песен всички ония елементи от анатомическия строеж на човешкото тяло, които будят естетически преживявания и участвуват в сложния състав на любовта с психофизическите си и сетивно-еротически реакции: външността, осанката, усмивката, очите, речта, ръкостискането, устата, целувката. Така се постига нов емоционален връх и едновременно се попълва фабулата с данни за външния образ на Фауст и цялостното въздействие на неговата личност:

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Любимия дира,
изгубила сын,
за него излизам
от къщи навън.

Sein hoher Gang
Sein'edle Gestalt
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Мълчи благороден,
в очите — копнеж
и мила усмивка
над строен вървеж.

Und seiner Rede
Zauberfluß
Sein Händedruck
Und ach, sein Kuß'.

От думи звънящи
вълшебна река,
целувката сладка,
добрата ръка!

Станишев, който иначе се движи все в дословна близост и интимност до оригинала, тук е допуснал големи опущения от смислов, стилово-художествено, психологическо и логическо естество. В първата строфа той въвежда своеволно думата „любимия“ и така нарушава кръга от представи на Гретхен за Фауст. Тя изобщо не го назовава никъде в песента с име или някаква друга квалификация, защото той е толкова насъщен в живота ѝ, толкова интимно сплетен с нея, че говори за него само с „го“ (него) или „негов“ (му), а в края на трагедията го нарича „моят приятел“ и „Хайнрих“. С изреча „любимия“ преводачът разкъсва тая атмосфера на интимно единство, още повече, както изтъкнахме вече, едно просто момиче от народа никога няма да употреби тая литературно-парадна форма за своя мил. Дори в баладата „Царят на Тула“ е употребена народната форма за „любима“: „Dem sterbend seine Buhle/Einen goldnen Becher gab“ („Умирайки, неговата мила му дала чаша в дар“). Смесловото разграждане продължава с разбиването на образната символика: „само да го зърна, през прозореца надничам“, която преводачът замества с „любимия дира, загубила сын“, но къде го дири, не се разбира, когато в оригинала то се свързва много конкретно и картинно както с прозореца, така и със следния стих: „за него само излизам навън“, така че за „изгубен сын“ и дума не става. Разграждането продължава в още по-висока степен в съвсем произволната трансформация на „високият му ръст“ в „мълчи благороден“, което не само не отговаря на съдържанието, но представя остро смислово противоречие към следната строфа: „И на речта му вълшебният поток.“ Пита се, като мълчи, какви думи ще се лят от устата му? Просто необяснимо е, какво е довел до преводача към това логическо изопачаване на смисъла, още повече, че пренебрегва отгоре на всичко и важна съставка от външността му: благородната осанка. Още по-неприемливо в своя органичен строеж е следното съчетание: „и мила усмивка над строен вървеж“. Защо е това „над“ и какъв е тоя строен вървеж? Прилагателното „строен“ се употребява в съчленения като: стройна снага, строен стан, а атрибутите към вървеж са: величествен, царствен вървеж или достолепна походка, ако прибегнем към синонима на вървеж. Винаги трябва да се държи сметка за логичната приемственост на българската фраза, не само за римовото съзвучие, което не може да служи за оправдание на такива груби смислови изопачавания. Последната строфа е пострадала най-тежко, защото е унищожен не само емоционалният връх на поантата, но и на сетивно-еротичната диаграма с целувката и междуметиято „ах!“ и завършва с един неопределен акорд: „добрата ръка“, който не отклонява абсолютно никаква представа и увисва във въздуха. Така към ръката се придава

някаква нравствена квалификация, когато тя като анатомически орган е проводник на електрически ток при ръкуването на двама млади и говори много по-силно от устата, защото често против волята ни по най-непосредствен начин издава силата на чувствата и влечението. Ако човек не познава текста, наистина напразно би се напрягал да отгатне смисъла, вложен в тая фраза. Каква е тая добра ръка, защо е добра и какво търси при „думите“ и целувките? Цялата строфа е откъсната по смисъл от другите строфи: тя остава без отправен обект:

От думи звънящи целувки сладки,
вълшебна река, добрата ръка.

Повторението на рефренната строфа подготвя като емоционално звено нов връх в общото състояние и открива нови възможности за задълбочаване на лирично-драматичната страст, за да завърши поемата с най-големия сетивен ефект на земно опиянение, равно на смъртта:

Mein Busen drängt
Sich nach ihn hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Към него ще литна,
все него зовя,
ах, само да можех
да го уловя!

Und küssen ihn,
So wie ich wollt;
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

В целувки да чезна
и с него в нощта
да падам сред бездна
със тръпни уста!

Съвсем необосновано преводачът заменя новия анатомически орган на тръпен копнеж „гърдта“ с глаголно действие на образен копнеж: „към него ще литна, все него зовя“ и по тоя начин лишава от сетивност израза, защото смисълът е да го притисне към гърдта си и да го целува. Съвсем изпада от рамката на представите за Гретхен „падането сред бездна с тръпна уста в нощта“. В стила на скромна девойка тя се задоволява да загатне смъртната притома в целувките и нищо повече! А дословно тези две строфи биха звучали в проза тъй:

Гърдта ми в копнеж
по него изгаря.
Ах да можех да го уловя
и в обятията си да го задържа.

И до насита да пия
от устните му наслада,
в целувките му
в притома да умра.

Неорганичната постройка на фразата, нейното нефункционално участие в общия смисъл, стилев облик и разред непрекъснатото руши смисловата приемственост на важни мирогледни места, както например в края на първата част от трагедията в репликата на Маргарита:

Heinrich, mir graut's vor dir'.

Пред теб, о Хайнрих, стихвам с дъх смразен!

На Станишев тази фраза може да се вижда много образна и поетична, но тя в никой случай не може да се включи като словесно покритие, нито като индивидуален елемент от езиково-стилният портрет на Маргарита в общия кръг от представи за нея. На немски нейните думи звучат с най-естествената неподправеност на реакция от внезапен ужас пред нещо: обзема ме, обхваща ме ужас, дострашава ме и пр., и не допуска никакви образни или поетически преквалификации. При това най-малко Маргарита ще си послужи с такава парадна фраза, за да изрази ужаса си пред внезапното откритие, че чрез Фауст действа дяволът. Така Маргарита не е вече Маргарита, защото заговаря на един език, който е език на преводача и по тоя начин се унищожава ефектът на едно най-важните места. Чисто метрически стихът е загубил своята ударност, защото той трябва да зазвучи като предсмъртен стон в най-късата си метрична отливка, а шестостъпната ритмика е разтеглена в българския превод в десетостъпен метричен размер! Евтино опоезизираната реплика е напълно чужда за езика на Маргарита и съвсем неприемлива в една такава ситуация пред прага на смъртта. Обезумяла от страданията, тя вижда у Хайнрих олицетворение на дявола и съвсем „не стихва“, а се отвръща ужасена от него, за да се предаде в стила на своето християнско благочестие и оптимизъм на безкрайната милост и всеопрощение на небесния отец. Тя се отърсва от земната страст, обаянието е изчезнало, остава ясновидството, което идва със смъртта, но

всичко е казано със задъханата простота на нейното чисто и езиково непринудено същество — и нищо повече:

Dein bin ich, Vater! Rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,
Lagert euch umher, mich zu bewahren!
Heinrich! Mir graut's vor dir!

Аз твоя съм, спаси ме, отче!
Сонмове небесни, обвийте ме
с вашите крила и ме пазете!
Хайнрих! Ужас ми { вдъхваш
вселяваш ти!

А срещу тоя трепетен молитвен зов, в който всяка дума звучи със своя собствена емоционална и езикова стойност, Станишев изгражда доста свободно с повторение на „спаси ме“ и „кръжете“ една нова вариация, която все пак би могла да се приеме, ако не завършваше с изкуствено скърпената парадна образност на ужаса. В съпоставка с превода на Пастернак още по-релефно се очертава как едно поетическо въображение може да претвори в една смислова равностойна одежда оригинала

Пастернак

Спаси меня! отец в вышине!
Вы ангели, вокруг меня, забытой,
Святой стеной мне станьте на защиту!
Ты, Генрих, страх внушаешь мне!

Станишев

Спаси ме, отче! Твоя съм, спаси ме!
О свети войнства! Ангели, кръжете!
Над мен кръжете и ме запазете!
Пред теб, о Хайнрих, стихвам с дъх смразен!

Докато Станишев отнема динамиката на немския глагол „lagert euch umher“ и го предава със статично осъществено действие „кръжете“ и едва в повторението му придава известно движение „кръжете над мен“, но за сметка на това увеличава сричките, Пастернак успява да раздвижи глаголно действие с повелителното наклонение „вокруг меня!“ и с един прекрасен образ да изобрази защитната стена от ангели около Маргарита: „святой стеной мне станьте на защиту!“. Така нищо не се губи от оригинала. В превода на Станишев тъкмо тоя елемент на образна защита се превръща в непълна асоциация: „над мен кръжете“. Защитата се осъществява не с кръжене, а със стена около нея. От примера на Пастернак ясно проличава как един даровит преводач съумява да привлече на помощ въображението си там, където лексикалното покритие не е в състояние да изчерпи смисловото и образното съдържание на текста. И това е най-големият недостатък на новия български превод. Никъде не се чувствуват полетът и размахът на творческо въображение, истинско сраждане с оригинала. Образният декор потъва в нехудожествена сплав от думи или изкуствено опoетизирана реч, често пъти алогична, както в следните примери:

Какво аз мога, нека се пресмята!
Възможността да близна с език
две седмици ми трябват — честно
слово! (с. 98).

Наслада исках, но разля ме
странен любовен блян (с. 102).
На пирове честити, изпразваше го той!
Преливаха очите от сълзи и покой! (с. 104).

Това са случаи, които не се нуждаят от съпоставяне с немския текст, защото по начало не са приемливи за логиката на никакъв език. „Да близна възможността с език“ трябва да бъде покритие за немската фраза: nur die Gelegenheit auszuspühen, която далече не дава повод за тако ва неопено измятане, а чисто и просто значи: да издебна случай. „Разля ме странен любовен блян“ — und fühle mich in Liebestraum zerfließen — е напълно логически изграден на немски език и значи: потъвам в любовни мечти, а в цитата от „Царят на Тула“ изобщо не се говори за покой: Die Augen gingen ihm über, / So oft er trank daraus — очите му преливаха от сълзи всеки път, когато пиеше от чашата. По начало сълзи и покой логически се изключват като несъвместими емоционални състояния. Не по-сполучливо е разчетена и претворена и втората част на трагедията. И там се срещат същите недостатъци и поражения, поради което подлежи на коренна преработка.

Тенденцията към титанизъм и суперлативен максимализъм тук бива осмислена не вече като съдба на отделната човешка личност, а бива издигната в символ на човешкото развитие изобщо, като полярно-диалектически принцип на битието, осъществен между Фауст и Мефистофел, между доброто и злото начало. Най-важното познание, до което Фауст стига, е преодоляването на личното Аз в името на Ние, сливането с природата и големия човешки колектив.

Започната в стила на готическа катедрала, трагедията „Фауст“ преживява и етапите на нейното постепенно изграждане. Основите са положени вече, но за високите върхове, устремени в небесната вис, трябва да се набере опит и вдъхновение. Едва на 22 юли 1831 г. Гьоте вписва в дневника си: „Главната творба завършена. Последна белова“, а Екерман добавя: „По-нататъшния си живот мога да разглеждам сега вече като чист дар и в основата си ми е все едно дали от-сега нататък ще продължавам да творя и какво ще пиша.“ В многобройните усилия за художественото претворяване на тази монументална готическа творба името на Кръстьо Станишев ще бъде само един етап, защото при „Фауст“ няма и не може да има последен превод! Винаги има разкрити възможности за ново пресъздаване и благородно съревнование между таланти. Един равностоен и издържан превод ще даде на преводача си безсмъртие, както оригиналът на автора си!

ИЗ РЪКОПИСНОТО НАСЛЕДСТВО НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ (КАРИРАНОТО ТЕФТЕРЧЕ)*

МАГДАЛЕНА ШИШКОВА

Съхранява се в Института за литература, БАН, инв. № 1715, ф. № 82. Карираното тефтерче** е сред бележниците и тетрадките на Никола Вапцаров, свързани със зрелия период на творческото му осъществяване (1936—1942), които близките са запазили в Банско след героичната смърт на поета, за да ги предадат при създаването на ръкописната сбирка в Института (1950—1952). Изглежда дълго време употребявано и предпочитано от Никола Вапцаров (изписано е почти изцяло), навярно поради малкия му, удобен джобен формат (дължина 16 см, ширина 10 см). Сега КТ е без корици, първият и последният му листи са избелели, захабени, така че писаното върху тях се чете трудно; личат следи от кориците, които са били кафяви на цвят. КТ съдържа 47 номерирани (от съставителите на ръкописната сбирка) листа, между които се наблюдават остатъци от други — откъснати. Някога то е съдържало 60 листа. Хартията му е бяла, карирана, със светлосиньо очертани, полусантиметрови квадратчета. Тефтерчето има странично захващане (по дължина на листите).

КТ е сред изключително ценните автентични документи от архивното ръкописно наследство на Никола Вапцаров. С голямото разнообразие на съдържанието си то онагледява по неоспорим начин единството на многостранна личност, у която съжителствуват сложно и взаимно се обогатяват поетът (в напрегнато търсене на разнообразна тематика и жанрово-стилови прояви) с професионалния техник, профсъюзният деятел, патриотът-комунист и обикновеният човек с битови задължения и грижи. КТ възстановява различни по същина и резултати мигове от протичането на творческия процес у Вапцаров, приобщава към всекидневието му, потапя ни в атмосферата на взаимоотношенията в Македонския литературен кръжок и в по-тесни приятелски кръгове.

Според характера на вписваните в КТ разнородни материали, свързани с различни факти от жизнената и гражданската биография на поета, можем да го отнесем по време към периода от края на 1938 до първите месеци на 1941 г. Съдържа отделни стихове на бъдещи творби, ръкописни оригинали на „Имам си родина“, „Хайдушка“, „Елтепска“, строфи от недовършената поема „Илинден“, строфи от „История“ и други, недостигнали до нас произведения, репортажни бележки за екскурзия в Пирин, бележки по профсъюзни материали и др.

* Настоящата работа е част от по-голямо изследване върху ръкописното наследство на Н. Вапцаров. За пръв път Карираното тефтерче е представено (с известни съкращения) в илюстрираната статия на Катя Янева „Из ръкописите на Вапцаров“. — Литературен фронт, бр. 29, 20. VII. 1972.

** За удобство въвеждаме съкращението „КТ“, с което отбелязваме т. нар. „Карирано тефтерче“.

И аз мълча, мълча,
мълча и слушамИзгря над стражите една звезда
и падна мрак над сипеите вече

40/45—75 h

l

40/45 cm h=75

ТАВИ

70/38 cm.

Стиховете, написани най-горе, в началото на страницата (след три реда интервал, с дребни букви, десен наклон, добре подострен химически молив), не са включени в текст на достигнало до нас произведение. По ритмика и интонация те се родят с песните, посветени на родината, които поетът създава през есента на 1938 и 1939 г. Стихът „И аз мълча, мълча, мълча и слушам“, написан (също с химически молив) след първите два посочени стиха и необичайно за Вапцаровите ръкописи — перпендикулярно разположен спрямо останалите бележки, по дължина на страницата — е включен в текста на стихотворението „Елтепска“ като четвърти, последен стих на четвърта строфа. Записването му тук илюстрира процеса на раждането на творбата, която при Вапцаров идва на бял свят понякога неочаквано — зазвучала внезапно чрез отделни стихове. Усетил тяхната звучност, поетът ги записва и осмисля постепенно като нужен градивен „материал“. Така произведението се създава невинати откъм неговото текстуално начало. Включени в контекста на единната идейно-смислова и ритмично-интонационна организация (каквато представлява отделна творба), тези предварително зафиксирани елементи към цялото зазвучават по-новому, добиват нови семантични стойности. Показателни примери в това отношение се наблюдават в т. нар. Втори бележник на Вапцаров, където като своеобразни „бележки под линия“ поетът вписва звучни рими, словосъчетания, породени в процеса на писането или преписването „на чисто“ на завършен текст.

Трудно е да се проследи последователността на нанасянето на поетичните фрагменти (с химически молив) и на техническите бележки (с черно мастило и червен молив) върху лист 1 — А. Но с увереност може да се каже, че дори само тази отделно взета страница свидетелствува за съжителството на поета и техника у Вапцаров (за определен период), за трудната раздвоеност на съзнанието му между поетическите видения, размисли, хрумвания и задълженията на работническото всекидневие, свързано с машините. Поезия и техника, слово и машина присъствуват неумолимо в часовете на един творец с постоянно будна мисъл и отзивчиво въображение. Поетическите хрумвания той записва с внимание, силно, с овладяно творческо външение. Ръката на техника е писала тук със замах и категоричност. Техникът е уверен и спокоен, някак „агресивен“, ако го сравним с поета, който е проникнат от уважение към словото и го изписва с трепет.

Началната страница представлява и своеобразно „живописно“ явление сред останените от ръката на поета документи: червеният и черният цвят ярко контрастират, открояват се; избелелият химически молив на стиховете се губи сред кафяво-керемидените петна — остатъци от някогашните корици на тефтерчето.

Лист 1 — Б — празна

Лист 2 — А

Във спомена от мойто детство

Пирип не беше същия, любим(а)

*** С буква „А“ означаваме лицевата страна на лист 1, лист 2 и т. н., с буква „Б“ — обратната страна.

Окончанието на последната дума не е дописано. Тя може да се чете като „любима“ или „любими“, като „любим“ — с „Ъ“.

Написани отчетливо (с химически молив) в началото на отделна страница, тези два стиха, зазвучали у поета в години на изострена чувствителност към патриотичната проблематика, свързана неизменно с образа на Пирин планина, насочват към един необичаен за зрялото творчество мотив — този за любовта, породен от представите за родния пейзаж. В патриотичната лирика на Вапцаров редом с образа на Пирин планина, символизираща героично-революционното, романтично начало, се извисява образът на майката — символ на традицията, на народността, нравствен стоицизъм и жизнестойчивост. Тук обръщението „любима“ или „любими“ приобщиават Вапцаров към ботевската традиция в националната ни поезия, включваща образа на любимия човек в духовния кръгзор на поета-патриот и революционер. Не е изключено и друго тълкуване: детството в Банско (което поетът отъждествява с Пирин) е свързано със спомени за комити (Яворов, бащата), за борба срещу чуждия поробител, а сегашният Пирин (1938 или 1939 г.) е част от буржоазна България, доскоро тероризиран от бандите на македонствуващите политикани.

Лист 2 — Б — празен

Лист 3 — А — празен

Лист 3 — Б

Бих обичал майко
бих обичал
но ми трябва
свобода и ХЛЕБ.

Допускаме, че това е пръв (работен) вариант на строфата. Нанесен е в началото на страницата с черен молив, с прави, изострени и неравни букви; почеркът внушава творческо напрежение, поривност. „Хлеб“ — с по-големи, стилизирани към печатни букви, напомнящи плакатното изписване на думата в стихотворението „Не бойте се, деца“ (ръкописен оригинал в т. нар. Сива тетрадка). Тази строфа става заключителна в „Имам си родина“, което се наблюдава върху следващия лист 4 — А на тефтерчето. Набелязана предварително, тя насочва към предположението, че творбата, може би дълго време носена, дължи съществуването си до голяма степен също на нея. Съдържаща идейно-смисловото ядро на „Имам си родина“, тя е навярно първопричината за създаването ѝ: достигнал предварително до философско-мирогледното и житейско обобщение, поетът е почувствувал необходимостта да го мотивира и уплътни с психобиографични „доводи“. Така постепенно се разгръща една индивидуална изповед, зазвучала като биографична изповед на поколението. Началната идейно-смислова находка, индуктирана от емоционално-мисловния процес, се превръща в нейна мащабна художествена поанта.

Лист 4 — А

Имам си родина и над нея
сутрин грее синьото небе¹
денем
нощем светят звездни полюлеи
и гаси ги сутрин светъл
ден.²
Но когато нощем се завръщам
на стрехите сенките поел

¹ Първоначално е написано „сутрин“, под него — „денем“. Двете форми са обградени с лека крива линия.

² „Полулеи“ е подчертано от автора. След „полюлеи“ следва зачертан стихът „и денят сутринта краде“, заменен с „и гаси ги сутрин светъл ден“.

² Поетът изписва последния стих на всяка строфа с по-едри букви. Отвесната черта, идваща преди четирите последни стиха е поставена категорично от автора.

Първите две строфи на „Хайдушка“ (тук без заглавие) са написани с черен молив, последната — може би допълнително — с химически. Стихотворението е създадено през лятото на 1939 г. откогато е и препишет му в К Т. За пръв път е публикувано в „Моторни песни“, с. 45. „Хайдушка“, както и „Имам си родина“, не са вписани в т. нар. Сива тетрадка, която представлява първообраз на „Моторни песни“, навярно защото поетът не ги е считал за достатъчно завършени, зрели. По настояване на членовете на Македонския литературен кръжок, чели и обсъждали тези стихотворения, Вапцаров ги включва в цикъла „Песни за родината“ на своята първа и единствена стихосбирка. И при „Хайдушка“ са направени промени в строфичното оформление и в пунтуацията на ръкописния първоизточник (в КТ), които допускаме, че са станали под влияние на коректора на „Моторни песни“ поета Христо Радевски.

Във връзка с последните стихове на финалната трета строфа на „Хайдушка“ Антон Великов, член на Македонския литературен кръжок и сам начинаещ по това време писател, на когото Вапцаров помага в откриване тайните на словесното изкуство, припомня: „В края на 1939 г. Кольо, както ние наричахме интимно Вапцаров, представи пред кръжока за преглед материалите за стихосбирката „Моторни песни“. Неописуема беше радостта ни, че най-сетне неговите така издържани творби ще видят бял свят! Спомням си, че около стихотворението „Хайдушка“ от цикъла „Песни за родината“ се разрази истинска буря. В третия куплет третият и четвъртият стих гласят така: „Стреляй горе, стреляй към звездите! Нека паднем честни и свободни.“ Повечето от членовете на кръжока възразихме, че е по-уместно да се стреля в народните душмани — фашистките изедници, отколкото към звездите. Но Кольо си остана непреклонен като никога, не промени третия стих.“ (Из спомен на Антон Великов в сборника „Никола Вапцаров. Спомени. Писма. Документи. С., БАН, 1953, с. 175—176.)

Тъкмо тези оспорвани от приятелите на поета стихове са подчертани настойчиво (отлично в ръкописния оригинал в К Т. В упоритото им отстояване се съзира верният усет на Вапцаров към финално художествено обобщение, извеждащо до романтична извисеност на поетическите прозрения. Това е един от примерите, свидетелстващи за умението на поета да се противопоставя на буквалистичното, принижавачо художествения синтез тълкуване на словесното изкуство.

Лист 5 — Б — празен

Лист 6 — А

Ще бъда стар, ще бъда
вече стар
ако остана след метежите
разбира се
като окъсан Рибен буквар
Модел 1840.
И както малките деца
прелистват,
започват със картинките
открая
Така и мене днеска ми се иска
за бъдещето да си помечтая.
Защо пък не? В мечтите
няма цензура.
Мечтите греят в синкава
прозрачност.
А по-добре е да подгоним
вягъра
отколкото да седнеш и
да плачеш.

Лист 6 — Б

Тогава аз ще имам син.¹
Синът ще бъде двадесет-
годишен.

¹ Пред стиха „Тогава аз ще имам син“ е оставен голям интервал (четири квадратни реда). Страницата не е изписана.

Този първи съхранен ръкопис на „Ще бъде стар. . .“ (тук без заглавие) е навярно от средата на 1939 г. Написан е в състояние на драматичен размисъл и едва сдържано творческо външение, на тиха, изстрадана копнежност. Почеркът е нервен, неравен. Стихотворението съдържа характерното за Вапцаров настоячиво предчувствие за лична гибел; то разкрива постоянната историческа прозорливост за неизбежната обреченост на най-ярките представители на поколението, възплътили най-доброто, което историческото време е способно да сътвори, а законите на революцията са обrekli на саможертва. В драматичната авторова изповед е вплетен мотивът за бащинството, трагично изживян от поета, чийто малък син умира през месец юли 1936 г.

Никола Вапцаров е обичал тази своя недовършена творба (употребяваме епитета условно), считал я е за изразяваща същностни страни на човешкото му и поетическо самосъзнание. За това говори фактът, че той насочва поглед към „Ще бъде стар. . .“ през юлските дни на своето последно лято (1942). В Софийския централен затвор (след 26 юли) — в часовете на драматичен самоанализ, на вглеждане в себе си и изминатия път, пред прага на небитието — Н. Вапцаров възстановява по памет няколко свои произведения и ги записва в Синия бележник „Байер“ и Тетрадка „Сампа“. Въз основа на целенасочени наблюдения върху почерка и начина на изписване на текстовете в съответствие с душевното състояние би могло да се твърди, че записът на „Ще бъде стар. . .“ в Синия бележник е по-стар от този в Тетрадката. По строфично оформление той е по-близък до запазенния ръкописен оригинал в К Т. Осъществени са значителни текстуални поправки, водещи към по-точно изразяване на авторската изповед (вж. Бележник „Байер“, лист 11, лист 12). Текстът на „Ще бъде стар. . .“ в Тетрадка „Сампа“ носи белезите на максимална съсредоточеност, внимание, грижа. Поетът пише сякаш изпълнява ритуален акт — с много външение и външна сдържаност. При вписването на стихотворението в Бележника и Тетрадката Вапцаров не внася последните два стиха, отбелязани на лист 6 в К Т (след интервал от неизписани редове). Възможно е тези стихове да не принадлежат към текста на първия запазен ръкописен оригинал на „Ще бъде стар. . .“, а да са начало на друго ненаписано или недошло до нас произведение със сродна интонационно-ритмична организация.

„Ще бъде стар. . .“ е публикувано за пръв път в редактираното от Борис Делчев и Николай Шмиргела второ издание на „Избрани стихотворения“ на Никола Вапцаров (С., БРП (к), 1948, с. 145), където се следва текстът на последния ръкописен оригинал — този в Тетрадка „Сампа“, лист 5.

Лист 7 — А — празен
Лист 7 — Б — празен
Лист 8 — А — празен
Лист 8 — Б — празен
Лист 9 — А

А то какво сега
откаже трактора
и той носа завре като
слепец
в магнетото или
пък карборатора¹
и заключава важно — „трябва спец“.
И спецът идва с самолет тогава
погледне, червенец възмутен.²

Защото само някакъв си кабел
от дистрибутора е
откачен

¹ В оригинала — „кърборато“.

² Първоначално — „погледне и те гледа възмутен“. „И те гледа“ е зачертано. Над него написано „червенец“.

Лист 9 — Б

За нищо днеска ви не бива младите.
Така си карате по що за що
по цели нощи слушате вий
радио
а през денят... засявате
жито.
През наше време
бяхме с подготовка¹
и да пасваш можеш —
и магнет
да сложиш²
и центровка
работехме що паднеше
наред.

¹ В оригинала — „През наше време беше друго /знаете“. „Беше друго знаете“ е зачертано

² В оригинала — „и магнет |и магнет| да сложиш.“ Второто „и магнет“ — зачертано.

Лист 10 — А

Във фабриките по 12 часа —
а през нощите спориш до зори
и пак остава време да наваксам
за някой стих да наредиш.

А младите се смеят с глас тогава¹
и в полумрака техните зъби
блестят от чистота и здраве
блестят като звезди.

Аз ставам, после недоволно тръгвам²
нататък към огрелите прозорци
с чувство че страшно съм
изльган³
от тези млади и безгрижни
хора

¹ Първоначално стихът гласи: „Тогава младите се смеят шумно“.

² В оригинала — „Аз ставам, недоволно се окашлям“. „Недоволно се окашлям“ — зачеркнато, над него написано ситно — „после недоволно тръгвам“.

³ Над „с чувство че“ се чете задраскано „и слушам как“.

Поставям очилата, като
лента
на кино плавно плъзгат се
колоните
И его виждам — плана с сто процента
по посева изпълнен в
Македония.¹
Не казвам нищо. Скачам и
обличам²
наопъки палтото. Става тихо.³

Не казвам нищо. — Мръщя се обиден
и гледам моя син ме дебне тихо
Но аз се пазя той да ме не види
с какво доволство днеска се
усмихвам.

¹ Над „по посева“ се чете зачертано „изпълнили“.

² Първоначално — „Не казвам нищо. Ставам и /се мъча“. „Ставам и/ се мъча“ — зачертано, над него ситно написано — „скачам и /обличам“.

³ Над „наопъки палтото. Става тихо“ се чете зачертан стихът „Да бъде строг. Във стаята е тихо“. Чертата след стиха се наблюдава, поставена от автора.

Представения фрагмент считаме за част от замислено, несъзряло докрай и недоработено (в достигналия до нас вариант) произведение, навярно поема, посветена на проблема за взаимоотношенията между поколенията, за техническия прогрес и социално-психологическите изменения, които поетът знае, че ще настъпят с него. Пред нас е работен, чернови текст, което личи от езиковата му суровост, идейно-смысловите неясноти, противоречия и от начина на записването му: множество зачертавания, поправки, смени на отделни думи, словосъчетания, стихове (явления, необичайно за бележниците на Вапцаров, където той вписва предимно завършени, относително доработени текстове). Макар и нерализиран, замисълът на цялото произведение, за който съдим от настоящия фрагмент, представлява интересен факт от творческата биография на Вапцаров. Нанесен в бележника (ако се съди по времето на съседните текстове и с приблизителност) към края на 1939 г., той разкрива зрелост на гражданската мисъл, способна да проникне в бъдещето, да открие неговите реални проблеми, неговата — от нов тип — конфликтност. Проявил историческа прозорливост, Вапцаров размишлява върху проблематиката, станала съсредоточие на художествен интерес едва през втората половина на 60-те и 70-те години у нас — предимно в кратките прозаични форми, в драматургията: индустриално-технически прогрес и промени в съзнанието, в поведението на съвременния човек; взаимоотношенията между „стари“ и „млади“, приемствено свързани и социално-психологически обособени, дистанцирани (в резултат на историческа развой на обществото и новите условия на живот); принципиалността на старото поколение и професионалната квалификация на наследниците; физическото здраве на синовете и духовната жилавост на бащите. . . Суровият като текст фрагмент се оказва житейски далновидна поетическа визия на бъдещето, чийто граждански реализъм и трезв исторически скептицизъм могат да се сравняват с постигнатото в най-мъдрата Вапцарова творба — в стихотворението-размисъл и философски синтез за реалното човешко съдържание и видимостта на исторически процес — „История“. От значение е и фактът, че в записания в КТ фрагмент, посветен на бъдещето, се съдържат моменти, които считаме за подготвящи и подстъпни към създаването на „История“. Така строфата, записана в началото на лист 10 — А:

Във фабриките по 12 часа —
а през нощите спориш до зори
и пак остава време да навакса
за някой стих да наредиш —

отвежда направо към автобиографичните първопричини и изстраданияте житейски истини, породили изповедните обобщения на „История“; „по цели нощи слушайте вий / радио“ (трети стих от началната строфа на лист 9 — Б) има в основата си също изживявания, споделени в „Селска хроника“ и „История“. Дори само като етюд с подстъпен характер към изграждането на безспорния шедьовър „История“, представеният фрагмент има значение за проникване в единната същност, в органичността на Вапцаровото творческо развитие, за осветляване живота на идеята в неговия художествен свят и еволюцията на зрялата му художествена мисъл.

Лист 11 — Б — празен

Лист 12 — А — празен

Лист 12 — Б

А доле, плиснала водите¹
притиснати в скали и клек,
като човек

приказва с мене
Глазие

¹ Първоначално — „А доле, скрита във / полите“ — „скрита във / полите“ — зачертано над него написано допълнително „плиснала водите“.

Строфата (в чернови вариант) е записана в средата на страницата (след интервал от 15 реда), така че стои срещу същата втора строфа на стихотворението върху съседната страница на лист 13 — А. Най-вероятно тук първа и трета строфа се преписват от друг работен текст, били са в по-завършен вид, а при втората строфа поетът е имал колебания; затова се е наложила нейната разработка „отстрани“, т. е. на обратната страна на лист 12.

Лист 13 — А

На Елтепе дими мъгла.
Далече някъде във низкото
са моите села
окупани във слънце като в приказка.

А доле, доле в тъмното
подножие¹

тревожна и задъхана
притисната в скали и клек
като човек
приказва с мене

Глазие.

Разказа ми, че там една жена
съсухрена от скръб и от тревога
ме чака да се върна у дома.
И още още ме обича
много.

¹ Над „А доле, доле“ се чете зачертано с две черти „Ще дойде гръ“.

Не е безинтересна съпоставката между двата варианта на строфа втора. Тя онагледява стремежа на поета към по-голяма съгъстеност на изказа, към естественост и яснота в разкриването на пространствените представи:

II вариант, лист 12 — Б:

А доле, плиснала водите
притиснати в скали и клек
като човек

приказва с мене

Глазне,

I вариант, лист 13 — А:

А доле, доле в тъмното

подножие

тревожна и задъхана

притисната в скали и клек

като човек

приказва с мене

Глазне.

При първата публикация на „Елтепска“ в „Моторни песни“, с. 46 (тук без заглавие) поетът се отказва от натрупаните епитети към персонализирания образ на реката и приема за по-пълноценна строфата, която в КТ наблюдаваме извън текста на стихотворението, т. е. — на обратната страна на лист 12.

Лист 13 — Б

Разказва ми как, с поглед

замъглен

Как всеки пътник пита

(Тя) простодушно¹

дали ще се завърне някой ден.

А аз мълча, мълча, мълча и

слушам.

Отсреща

Оттатък боровия хълм²

Събаря облачни грамади.

Просветва, после пада

гръм.

И във очите блясва радост.

¹ В текста се наблюдава колебание между двете форми „тя“ и „как“. „Те“ е зачертано съвсем леко.

² Над „отсреща“ („оттатък боровия хълм“) се четат два зачертани стиха: „Над Елтепе мъгла дими / бучат далечни водопади.“ При втората строфа в ръкописния оригинал се наблюдава тройно подчертаване на стиховете — отстрани и отдолу.

Стихотворението „Елтепска“ е написано като непосредствен израз на Вапцаровите възвращения и размисли, породени от общуването с любимата Пирин планина по време на екскурзия, състояла се през август 1939 г. В „Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му“ четем: „Август 9—25. С Бойка, брат си, Венера Попова, Антон Попов, Кирил Николов и Тодор Янев са на бивак над хижа „Дамяница“, близо до Василяшкото езеро. . . С Антон Попов, Кирил Николов и Тодор Янев се изкачват на връх Елтепе“ (Вж. Б. Вапцарова. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., БАН, 1978, с. 254.) Все във връзка с тази екскурзия на друго място четем: „През 1939 година по негово предложение решихме да отидем за 15 дни на екскурзия в Пирин — любимата му планина. На път за Пирин гостувахме на Вапцаров в Банско, където преспяхме. Всичко направи, за да се чувствуваме добре.“

В Пирин се настаняхме на „Василяшките поляни“. Спахме в палатки. И тук Вапцаров бе най-дисциплинираният, не бягаше от работа, а, напротив, даваше пример за другарско отношение и търпимост. . . Отидохме с Вапцаров и Антон Попов на връх Елтепе. Преди да изка-

чим върха, ношувахме в хижата под Елтепе. Към здрач направихме обиколка в околностите на хижата и Вапцаров ни разказа за своя живот като моряк.

На другия ден се изкачихме на връх Елтепе. Вапцаров ни показваше пътя, а ние, останалите, се стремяхме да вземем първото място в изкачването. Някаква сила ни движеше към Елтепе. Тук той даде израз на своята радост, като издълба с камък върху циментовата шахта на върха четирите букви „СССР“, изразяващи нашата надежда и вяра. . . Вапцаров на Елтепе беше действително щастлив: говореше ни за Пирин, а през престоя ни на върха се отдели от нас и обхождайки стръмни и опасни места, се опита да ни донесе еделвайс. . . “(Из спомена на Тодор Янев в сборника „Никола Вапцаров. Спомени. . . С., БАН, 1953, с. 172—173.)

Във връзка с екскурзията на Пирин братът на поета Борис Вапцаров пише: „През 1939 г. с голяма компания бяхме на екскурзия в Пирин на Василяшките езера. Тогава беше сключен германо-съветският пакт, който дълго коментирахме. Кольо твърдеше, че сме пред война и че този пакт е дълбока дипломатическа игра. От самата екскурзия Дончо (Антон Попов — б. м., М. III.) отиде из Мелнишкия край, за да установи връзки.“ (Из спомена на Б. Вапцаров. Цит. сб., с. 26.)

Бойка Вапцарова си спомня, че след изкачването на връх Елтепе завалява проливен дъжд. Част от групата слиза в Банско, други прекарват няколко дни в палатките край Василяшките езера. Тогава поетът е писал нещо върху отделни листчета и бележник. Възможно е още в планината да е написал „Елтепска“ (из личен разговор). Венера Вапцарова, съруга на Борис Вапцаров, потвърждава факта, че по време на тази екскурзия Н. Вапцаров многократно е бил с лист и молив в ръка (споделено в личен разговор).

Лист 14 — А

С червен молив съругата на поета е вписала няколко цифри и думата „пружини“. На Вапцаров принадлежи съвсем малък чертеж на ръка — квадрат, зачертан на кръст и обозначеното „3.2 см“. Това са бележки, свързани с бита на семейството.

Лист 14 — Б

ИЗ ИЛИНДЕН¹

На харемите времето

бавно загиба

Със петролните стари

фенери

И развилняла парфюмна

кресливост

проституира

по Пера

Преди това за бейовете,

за икон. борба на

Гоше

¹ Заглавието е подчертано с две черти от автора.

Строфата е написана с необикновено големи букви, набързо, при подчертан десен наклон. Линията се наблюдава в оригинала, очертана от Вапцаров; под нея — авторски бележки към текста, подсказващи какво трябва да се засегне (като съдържание на поемата „Илинден“) преди написаната тук строфа.

Лист 15 — А

За пашите — добре. За

везирите — също
брадите се малко
подкастрият¹
за сметка на туй
настажват се къщите
и като гъби израстват.

¹ Преди „брадите се малко /подкастрият“ се четат зачертани стиховете: „За берберина даже /прекрасно“.

Тези наброски към поемата „Илинден“, останала неосъществена (поне според достигнатото до нас ръкописно наследство на Вапцаров), са написани с категорично открояващи се сред останалите текстове в КТ букви. Поетът пише с химически молив, с особена настойчивост, напрежение, замах. Интерес представлява фактът, че началният стих „на харемите времето“ намираме записан като бележка под линия във Втори бележник, лист 4 — А. (Във Втори бележник са съхранени работните фрагменти на поемата.) Това потвърждава твърдението на близки и приятели на Вапцаров, че той е пишел по едно и също време или в близки месеци на различни бележници. Установяването на хронологията на вписваните текстове е затруднено, но затова пък — проникването в същността на творческия процес, в етапите на неговото „успоредно“ (отразено на няколко места) протичане е значително улеснено.

Лист 15 — Б — празен

Лист 16 — А — празен

Лист 16 — Б — празен

Лист 17 — А

Написани по дължина на страницата, четем незначителни бележки и набързо нахвърляни неясни рисунки, свързани навярно с трудовото всекидневие на поета.

Лист 17 — Б — празен

Лист 18 — А

Часът е 6 и половина. 20 август
от към ъгъла на улица „Трапе-
зица“ се чува гласа на малко
вестникопродавче. „Зора Заря
и Утрооо. Хайде Зората за
господата.“ След малко,
един възстар господин¹
с вдигнат бастун тича-
ше смешно след него.
Но хлапака ловко се
плъзна² в страни, като
продължаваше да вика.
Един минувач се спре
и погледна въз стария
господин с видима
насмешка и после попита —
Защо гониш хлапето?

¹ След „господин“ в оригинала се чете зачертано „след дете“.

² Преди „Но хлапака ловко се плъзна“ са зачертани два реда, които гласят: „Един минувач се обади: — Защо гониш хлапето.“

— Другия се поогледа в страни
и спре смутено.

— Лъже знаете, лъже...

Война разбирате ли. . . такава
между Полша и Германия.

Може би това беше някакъв
пенсионер, на когото скучното
ежедневие имаше нужда
от сензации. А може
би човека искаше да види
логичната развръзка
на тези мъчително напрег-
нати дни и един
хлапак в желанието си¹
да спечели 15 стотинки
го бе излъгал.

Днес тези събития
за нас като че ли не съществуват²
бяхме някак по
далече.³ Днес ние
имахме една цел

¹ В ръкописа: „... един малък хлапак в желанието си. . .“; „малък“ — зачеркнато.

² Последните пет реда са зачертани на кръст. „Не съществуват“ — също е зачеркнато.
След „бяхме“ е зачертана думата „много“.

която ни бе погълнала.

Тази цел е Пирин.

Ние сме чели за

Пирин¹. На нас ни са

разказвали за Пирин,

а може би сме пи-

сали песни за него

но и в тия песни е имало

само копнеж защото

ние никога не сме го

виждали.²

В това време един от

нас, като че ли беше хиляди

километри далече

от събитията, от напрегна-

тото ежедневие пълно

с мъчителни очаквания,

с разтворено портмоне

гласно смяташе —

¹ В ръкописа — „Ние сме чели песни за Пирин“, „песни“ — зачертано.

² От началото на страницата до линията, нанесена от автора, текстът е зачертан с четири пресичащи се линии.

350 лева отиване и
връщане. Остават значи —
450. За 10 дена ще
стигнат ли? Май че
тъничко. . .

— Стига бе! Ех, ние
само да стигнем
Пирин! . . .

Като че ли там би
могъл да ядеш камъни
или да пасеш трева.

Но ние само да стигнем
Пирин. . .

— Аз такова,¹
върнем ли се в София
будилник ще си купя.

Будилник ли?
че защо ти е

¹ Преди „— Аз такова“ се наблюдават леко изписани „Цв“ и „Вър“.

дотрябвал будилник?
— Остави се! Цяла нощ
съм се стрескал. Сънувам
че гоня влакове, автомобили.
Стресна се: Брѐ, изпуснах
автобуса! А то още тъмно.
Ние се смеем, но смеха
ни е някакси пресилен,
защото сигурно тази
нощ никой не е минал
без стрескане.

*
* *

Ние наближихме „Предел“.
Казва се „Предел“ защото
там е предела между
Рила и Пирин. Това
е една седловина от
която се вижда
Разложката котловина.

Знаем всичко от¹
картите и географиите.
Очите ни шарят възбу-
дено. Остават още
няколко метра. Аз гле-

дам съседа си който
се надига от седалото
от нетърпение. На задното
седало другия мълчи съсредо-
точено, но виждам как
мускулите на челюстите му
помръдват равномерно

¹ В ръкописа — „ние знаем всичко от“, при което „ние“ е зачертано.

Този опит за прозаична импресия (недовършена), вписан в КТ непосредствено след завръщането от екскурзията в Пирин (9—25 август 1939), разкрива умонастроенията на приятелски група, разговорите около безпаричието, любовта към родната планина. Поетът предпочита да говори от името на всички — на приятелите и близките. Зачертаният категорично текст (края на лист 18 — Б, първата половина на лист 19 — А) подсказва неудовлетвореността на автор от изразените патриотични вълнения, прозвучали едностранчиво и фалшиво във време на решителни за цялото човечество събития. Споменаването на ул. „Трапезица“ припомня за тогавашния адрес на Антон Попов и Иван Керезиев. Позоваването на две дати — 20 август (сключението на германо-съветския договор за ненападение) и нахлуването на Германия в Полша (1 септември) насочва към драматичната историческа обстановка, наложил отпечатък върху „почините“ летни дни на поета и другарите му. Тези дати подсказват с приблизителност времето на написване на текста на импресията в КТ.

Незавършената импресия-репортаж за екскурзията в Пирин, към която Вапцаров не се връща по-късно, тъй като навярно я смята за несъстоятелна, е свидетелство с психобиографичен характер. Тя показва, че Вапцаров не е в състояние да се отдале на спокойно, несмущавано от нищо съзерцание на природата. Поетът живее със събитията на своето време и вглъбяването в красотата на родната планина внася само нови, вапцаровски нюанси в съпричастното отношение към политическите факти на деня. Импресията е показателна и в друго отношение: съпоставена с публикуваните през 1941 г. репортажни импресии — „Една малка кооперация. . .“, „Ключът на Суец“, „За силно впечатлителните — вход забранен“ — тя разкрива колко бързо (от есента на 1939 до 1941 г.) Вапцаров израства професионално; говори за неосъществените възможности (в повече насоки) на поета-публицист и прозаик.

Лист 21 — А — празен

Лист 21 — Б — празен

Лист 22 — А

пишем ти песни.¹

а песните

мъничко нещо издишат.

¹ Преди „пишем ти песни“ зачертано се чете „не“.

Допускаме, че това са съвсем начални фрагменти към стихотворението „История“, което съзрява у Вапцаров дълго време, чрез натрупване на множество подготвителни идейно-смислови образни и стилови елементи в редица предварително създадени произведения или наброски. Нанесените тук стихове (с черно мастило, при десен равен наклон на буквите) са навярно от есента на 1939 г.

Лист 22 — Б — празен

Лист 23 — А

Какво ще ни дадеш, историко,
от своите пожълтели страници?

Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцеларии.

Ний бяхме селяни които
миришеха на лук и киснало
и под мустаците си, скрито,
живота псувахме умислено.

Ще бъдеш ли поне признателна,
че те нахранихме с събития
и те напоихме богато
с кръвта на хиляди убити?

Тези три начални строфи на „История“, написани с черно мастило, със спокоен, овладян почерк и еднакво следван навсякъде десен наклон на буквите (които са стилизирани, някои опростени до печатни, както в по-късните ръкописи на Вапцаров), са нанесени в КТ очевидно според друг работен вариант в края на 1940 г. Към такова твърдение насочва преди всичко тяхната завършеност, а също така и начинът на изписването им. При сравнение с преписа в Кафявата тетрадка (окончателния препис на „История“ навярно от началните месеци на 1941 г.) строфите в КТ показват малки, но симптоматични различия: началното обръщение „историо“ от КТ в Кафявата тетрадка е вписано с голяма буква — „Историо“; стих втори от строфа първа — „от своите пожелатели страници“ става „от пожелателите си страници“; стих трети и четвърти от строфа втора — „и под мустаците си, скрито, / живота псувахме умислено“, разкриващ мъчаливото народно негодувание, приема формата „И под мустаците увиснали / живота псувахме сърдито“, за да внуши открит, категоричен израз на това негодувание. (Вж. Кафявата тетрадка, лист 6 — А.)

Лист 23 — Б

Олово
готови

Допускаме, че поетът е записал тези две думи (една под друга, с химически молив), осмислил внушителността на римата в момента на тяхното зазвучаване.

Следват един скъсан лист (остатъци) и друг, внимателно изрязан.

Лист 24 — А

Небе подпряно със кумини
небе раздрано от ракети
къде с девственото синьо
което смучеха поетите

Строфата е написана най-горе, в началото на страницата, с едри букви в десен наклон, с химически молив, без поправки. Навярно втори вариант на текст, обработен на друго място с цел изграждане на по-голямо произведение на съвременна тема. Съдържанието насочва към времето на започналата вече Втора световна война. Внушението за образа на небето „девствено синьо“ срещаме и на друго място в бележниците на поета: във Втори бележник, лист 3 — А под линия Вапцаров отбелязва — „Ангиста / небето — девствено чисто“. Това „девствено чисто“, „девствено синьо небе“ поетът обича като художествена антитеза и отрицание на новото, надвиснало над човечеството, „метализирано“, „материализирано“, „стоманена каска — небе“ — небето от навечерието и времето на войната. В тази непозната строфа то носи белезите на урбанизирания, индустриален съвременен пейзаж, внушен чрез изразителен метафоричен епитет: „небе

- Лист 24 — Б — празен
Следва един скъсан лист.
Лист 25 — А — празен
Лист 25 — Б — празен
Лист 26 — А

Вълков

1. Увода излишен.
2. I ст. долу много — дълго изречение.
3. II ра ст. изречението от 8 р. дълго (претрупано).
4. Следният пасаж в страни II ст. излишен.
5. Ст. III от ред 17 излишно до 25 р.
6. IV ст. р. 2 първите 5 думи неясни.
7. На с. II казва, че закона за занаята ни дава право, на ст. 7 цитира закон, от който се вижда противното.
8. Ст. 8 от 6 ред неполитично и не допринася нищо за каузата. (до 25).
10. Мисля че голям къс от статията на Купенков е поместена.

Случая с колегата Тодоров

Бележките (написани набързо, с черно мастило, неравен почерк — редуване на прави с наклонени надясно букви) са свързани с редакторската работа на Н. Вапцаров във в. „Технически глас“, в редакционната колегия на който поетът влиза в началото на месец март 1941 г. Бележките по прочетена статия, предложена за печат, за нас са показателни с изискванията, предложени от Вапцаров, с добросъвестното и принципно отношение на редактора към прочетенния материал. Той ратува за яснота, непретрупаност на текста, обявява се против неточни думи и логически противоречия, за лаконично изложение и не на последно място — за политичност, за застъпване на определена кауза в публицистиката.

- Лист 26 — Б — празен.
Следват лист 27, 28, 29, 30, 31, 32 — празни.
Лист 33 — А

добре — значи добре
добре — I не върви.
имот — м. отг.
сестра — михаиливист.
шушони — нефелати
Пантеона на Траянов
за изнасяне на
сказка — обща култура

Бележките са написани със синьо мастило, набързо. „Нефелати“ — с ударение, поставено от автора, е заимствувано от банскалийската разговорна лексика; означава, че „съм болен“, „недъгав“, „не струвам“. Трудно е да се гадае и твърди с увереност какви точно жизнени обстоятелства определят вписването на тези бележки в КТ, но в тях се долавят някои автобиографични моменти.

Позоваването на „Пантеон“ на Теодор Траянов (вписано без кавички) не е случайно. Според спомени на близки и приятели Никола Вапцаров е ценял високо поезията на Траянов, като е проявявал диференцирано отношение към различните му творчески прояви. За това свидетелствуват и съхранените в личната му библиотека (Дом-музей „Никола Вапцаров“ — София) „Романтични песни“ на Т. Траянов. Във връзка с отношението на Вапцаров към поезията на Траянов съпругата на поета припомня: „18 май 1935 г. В „Заря“ чете интервюто „При Теодор Траянов“. Колко прочете внимателно изказванията на Траянов за поезията, за нашата литература, за бъдещите му творчески планове и това беше повод да разкаже за големия майстор на художественото слово. Но според Вапцаров символизмът не отговаря на душевната същност на българския народ. От Траянов всеки поет може много да научи, особено от неговия „Пантеон“ (цит. по „Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му“. С., БАН, 1978, с. 164—165).

Споменаването на Траяновия „Пантеон“ свързваме с взетото в Македонския литературен кръжок решение да се изнасят беседи, „сказки“ (според бележката) на литературни теми, за постигане на по-висока „обща култура“ на членовете му. (По спомени на участници в кръжока.) Бележката навярно предхожда по време представения на лист 26 — А материал. По свидетелства на близките му Вапцаров не е пишел последователно, „наред“, следвайки последователността на страниците в бележниците си.

Лист 33 — Б — празен

Лист 34, 35, 36, 37, 38, 39 — празни

Лист 40 — А — празен

Лист 40 — Б

генератор — 2400

Горелки — /9/ — 1,900

900

Дърва 740

5940

1. От какво изказва недоволство
ломския колега от бюро
безработни

Началните бележки, технически понятия, изчисления свързваме със задълженията на поета във връзка с работата му в Екарисажа. Написани са набързо, с химически молив, обградени с правоъгълник, а след това зачертани в различни посоки. Разчитането — трудно. Втората бележка, вписана с едри прави букви (също с химически молив), ни отвежда към дейността на Вапцаров в Дружеството на техниците, където поетът членува от края на 1939 г., а на проведения в началото на март 1941 г. XX конгрес на дружеството е избран за член на редакционния комитет на в. „Технически глас“. (Вж. в. „Технически глас“, XII, бр. 263, 15 март 1941 г.)

Следват остатъци от един откъснат лист.

Лист 41, 42, 43 — празни

Лист 44 — А — празен

Лист 44 — Б

Не ще ни опишеш ти
историо.

Ний бяхме бедни прости
хора

от фабрики и

канцеларии

от фабрики и
канцеларии¹

Ний паднахме
но не за царя.

¹ В ръкописа — „канцеларий“.

Тези ранни запазени ръкописни наброски към бъдещите строфи на „История“ (написани с черен молив) предхождат по време записването на първите три строфи на стихотворението, които наблюдаваме в същото КТ върху лист 23 — А. Наброските на лист 44 — Б бележат началото на продължителната творческа история на фундаменталното Вапцарово произведение „История“ — безспорен връх в националната ни епико-философска поезия. Тяхното създаване отнасяме към есента на 1939 г. Те онагледяват съществени мигове от протичането на творческия процес. Свидетелствуват за факта, че цялостният замисъл на „История“ в неговата логическа последователност и завършеност съзрява бавно, трудно. Зазвучаването на отделни стихове на места изпреварва изкристализирането на цялото. Оформен постепенно, логическият скелет на творбата предхожда конкретното „изливане“ на всички стихове и строфи. Те се редят мислено в тяхната логическа връзка, позната ни от окончателния текст. С права и прекъснати линии поетът обозначава онези фрагменти, които счита за пропуснати и необходими за бъдещото оформление на произведението, за окончателното му идейно-смислово уплътняване.

Лист 45 — А

Izid ¹

Ф р и ж и д е р

36,000 лв.

500 L

70/100

h = 1.8

тел. 2—21—69

Арнаудов

¹ Зачертано от автора.

Написана с черен молив по дължина на страницата, бележката се отнася за закупен или предстоящ за закупуване в Екарисажа промишлен хладилник.

Лист 45 — Б

ЕСЛИ ЗАВТРА ВОЙНА¹

Если завтра война,

если завтра поход. . .

¹ Заглавието, написано с едри, прави букви, чужд почерк — е зачертано.

Представените два стиха са написани от ръката на Н. Вапцаров. Останалата част от текста на песента е вписана от друго лице (до края на страницата).

Продължава (до средата на страницата) текстът на „Если завтра война“, преписан от друг. Следва „Лирическая песня из фильма „Вратарь“ (Ах, ты сердце, сердце девичье. . .) — също вписана от чужда ръка.

Присъствието на тези текстове във Вапцаров бележник е обяснимо; известна е любовта на поета и на най-близките му приятели към съветските песни, които са се пеели при празнични поводи, срещи и екскурзии на Витоша и из страната. За това свидетелствуват множество спомени.

Ако вие, които сте хиляди километри
далече от нашата родина, не сте забравили
и я обичайте толкова, живеете с вярата че тя ще бъде
освободена; дано в синовете на нашия народ,
разпръснати по всички меридиани, не е
изгаснал копнежа по родната пръст
вярвайте утре тя ще бъде свободна
щом тези години на робство не можа
да погребее изгнанието през

Написано напъряко (по дължина на страницата), категорично зачертано ред по ред (предполагаме от автора) със същия химически молив, с който поетът пише целия текст.

Следва един скъсан лист.

Един народ, този народ ще извоюва¹
свободата си
ви поздравяваме за²
огромната услуга, която днес правите
на македонската кауза и ви уверяваме
че очите на целия народ ви следят
с бодрост и вяра.
Вярвайте също така и³
че стоим здраво на поста
си и никога не сме забравили
своя дълг като писатели

¹ В оригинала „Един народ, този народ ще извоюва“ е зачертано.

² Пред „ви поздравяваме“ се чете зачертано „Ние“.

³ В оригинала „Вярвайте също така и черпете сили“. „Черпете сили“ — зачертано.

Кооп. Напред

дълбочина 35 см.

27,000 лв

L 60 см.

218

Бележките са написани напъряко (по дължина на страницата), в горната ѝ половина и с черен молив.

Втората половина на страницата представлява текст, свързан с този от лицевата страна на лист 47 (навярно негово продължение), който не може да бъде разчетен, защото е избледнял, а страницата — замърсена.

Текста, съдържащ се на лист 46, лист 47 — написан с химически молив, интензивно зачертан в първата му половина — свързваме със среща, състояла се през май 1939 г. между членове на Македонския литературен кръжок и студенти от Белградския университет, дошли на екскурзия в България. По спомени на съпругата на поета и други съвременници срещата се е състояла в дома на Венко Марковски. На тази среща между изказалите се и Н. Вапцаров. Допускаме, че в КТ са вписани предварителни бележки към изказването му. Вапцаров е бил потиснат, недоволен от себе си и от самата среща (по спомени на Бойка Вапцарова), което може да се потвърди и от настойчивото, многократно зачертаване на написаните предварителни бележки.

Като цяло КТ е документ, съдържащ автентични свидетелства за многостранната реализация на Никола Вапцаров, за възлови години в един интензивно изживян човешки живот.

ФРАГМЕНТИТЕ НА СПАС КРАЛЕВСКИ

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

Макар и да зная, че Спас Кралевски почина на 8 април 1969 г., сега, когато чета запазените негови миниатюри, сензации, размисли или „фрагменти“, както сам ги наричаше, продължавам да го виждам „жив като живите“, усамотен на маса в „Капри“. В този столчен аперитив, до самия „академичен град“ (на бул. „Ленин“), той идваше сам към обед. Тук пристигаха и много млади хора, а и доста чужденци от цял свят, предимно студенти. . . Радваше им се и мълчаливо общуваше, но никога не е влизал в разговор с тях.

Казаното не бива да шокира никого, тъй като Кралевски трудно влизаше в контакт с непознати. Известно е, че колегите му го наричаха „третият мълчаливец“ (след Св. Минков и Ивайло Петров), събрани в една стая на изд. „Български писател“. Беше привикнал да пише и редактира, да обмисля и твори в тишина и градският шум го дразнеше. Човек би помислил, че дори не усеща необходимост да общува „на живо“ с хората. Такава представа би била погрешна, тъй като почти цял живот изстрадва съдбата на хилядите си ученици от Луковитската гимназия, където е бил директор и учител. . .

Макар сега да не го срещаме по парковете или по съюзните събирания, като четем неговите „записки“, оставаме с впечатление, че той току-що се е завърнал от Съюза на българските писатели или от обедната си разходка с палавата си внучка. . . Така актуални и свежи са неговите размисли и миниатюри.

През последните три-четири години (1966—1969) от живота си активно обмисляше романа „Война“. Тогава зачестиха и срещите ни. Бързаше да натрупа материал за романа, който щеше да носи изцяло автобиографичен характер. Пестеше времето си и не обичаше да се показва пред снобска публика. Предпочиташе Парка на свободата (живееше на ул. „Лидице“, бл. 156). Приятно му бе да се отбива по „ракиево време“ и в „Капри“, защото там кипяла младостта. И сред нея забравяше за самотата, която понякога го плашеше и гнетеше. „Връщане се“ в своето детство и в студентската си младост, когато е бил сътрудник на Страшимировата „Ведрина“ заедно с Г. Караславов и И. Волан. В повечето случаи го откриваха съвсем сам. Ако не го познаваха, щях да си помисля, че имам среща с отчужден самотник. . .

В същност той съзнателно се усамотяваше, за да работи, дори и когато почива. Искане да навакса загубеното време. Но едва успяваше да привикне с интензивността на градския начин на живот. Телефоните, радиото, телевизията, моторите, хладилникът, самолетите, мотоциклетите или колите го дразнеха, потискаха го и той мечтаеше и се заканваше да се завърне в родния си Крайов дол, да полегне на тревата до някой шипков храст или пъфнала ябълка и така, до забрава, да гледа как падат розовите цветни коприни от нежните цветове. Вживяваше се така, че

сякаш усещаше тънкия мирис на ябълки, на зрели круши или ракета, там някъде между Люлин и Витоша, София и Перник, където долината на Струма го беше омагьосала за цял живот. . .

Той така си и остана само със заканата. Столичният живот със своята динамика го побеждаваше. Но той ставаше все по-критичен към себе си и към настъпващите промени в бита вследствие на радикалните преобразования в цялата страна. Потокът на пристигащите хора от различните краища на страната го безпокоеше: „Толкова много народ, събран на едно място — не е на добро! При внезапно земетресение — ще изпогине всички изведнъж!“ Препоръчваше с най-строг закон да се спре този поток. Говореше и за по-страшни работи. . .

Все пак се радваше на хората от народа, особено когато забележеше как са умъдрени от живота, зрели и нахранени, дошли в големия град заради син или дъщеря, заради внуци или правнуци, без да са престанали да са фамилиарни, любознателни и любопитни. . .

Бунтуваше се срещу чуждопоклонството, арогантността, грубиянството, парадната показност, менторството, неуважението към човека. Хвалеше етиката на народните хора и за утеха идеализираше бедния си край, а споменът за него му донасяше романтиката на детството, но и грубата реалност на селската кал и мъгла, които му напомняха за смъртта. А нея той ненавиздаше. . . Всичко това внимателно е записвал.

Фрагментите на Кралевски изцяло са свързани с живота му. Всичко е преживяно лично, чуто или наблюдавано. Затова и записваното звучи искрено и дълбоко съкровено. Авторът настоява: да повярваме и да разберем страданието на онзи баща, който бърза да запали печката, сякаш така от разстояние ще стопли сърцето на страдащото по дом и близки невръстно дете; да вникнем в разговора между непознатите хора, от които на тях, а и на нас ще става топло; да разгадаваме и досътворяваме драмата на навикания „пияница“, който внимателно прибира трохите от масата, съзнал неудобството друг да му прислужва. . .

С всяка своя мисъл или миниатюра авторът пледира за искрено съчувствие към честните хора. Заставя ни да разграничаваме психологията на невинните от прагматизма на корумпираните люде, да еснафите и нагаждачите, които най-много говорят за онези добродетели, които сами не притежават; които дават „съвети“, а сами се нуждаят от тях. След крадците и убийците ненавижда най-много простациите и шумната им показност, фалшива скромност, недопустима дързост, мнима интелигентност, прекалена любезност или публична нежност. . . С ирония се отнася и към онези категории приятели, които говорят против ръководните постове, а шом ги поканят — веднага ги засмат. Отвращава се от людете, които заемат места във влака за трима; катерят се по крепостните стени на древни сгради и стърчат като „паметници на простацината“; които за сметка на „масите“ заменят своето „аз“, но то непрекъснато наднича като „чуцело“ в думите им. . . Това са все призови за опазване на социалната среда от люде, които я замърсават. . .

Писателят негодува от поведението на онзи човек, който „разрушава създаденото“; който нахърнява доверието, разколебава и оскъднява вярата в комунизма; който разпитва безцеремонно, без капка деликатност; който плуе, псува, говори високо, издевателствува над хората със своята арогантност или клюкарствува. . . На този „човек“ писателят си отмъщава, като го порицава в своите записки. Критичен е и към себе си, и към нерешените проблеми на нашия бит.

Би било несправедливо, ако фрагментите на Кралевски се характеризират само с тяхната откровеност. От тях лъха душевната чистота на дългогодишния учител и педагог, загрижен за социалната хигиена. Останал верен на своя идеал, той ще предпочете другарите си пред роднините; ще признае, че понякога човек губи много излишни нерви в изморителните битки за дребни неща в семейството, вместо да се посвещава всецяло на по-възвишени цели в живота. Самокритичен е и към собственото си творчество: „Хубаво или лошо — винаги пиша леко и само за това, което съм преживял. С никого не се сравнявам и никому не се закамвам. Никога не съм се срещал с вдъхновението и затова не го познавам. Жаднувам за среща със спокойствието.“ Личи стремежът му към трезвост в оценките и на обикновените хора, и на творците, и на художествените явления: „Оглеждам тия, които разпалено говорят против „сивия поток“ в литературата. 95 на сто от тях са нагазили в потока: едни до глезените, други до коленете, до кръста, до шията, че и нагоре. Само 5 на сто са на брега. Но те никога не говорят за тоя поток.“

Остро дразният писателя онези „творци“, които робуват на „моди“ в литературата и изкуството, обезличават се в дирене на модната „линия“ или пък възприемат небългарски нрави. Такива хора например допусват цигарата си и бодват „угарката в непокътната филия хляб“. Такова кощунствено отношение той не може да понася и при друг повод обобщава: „На човека, който меси и пече хляба, дължим първа почит...“

Миниатюрите на белетриста открояват будното око и отзивчивото съзнание на писателя-комунист. Той не регистрира безстрастно фактите, а съзидава от тях градиво за бъдещи творчески прирастия. Вярно е, че лаконичността на миниатюрите не изчерпва всичките нюанси на художествената мисъл и тя не обема цялата сложност на явленията. Но в замяна на това явленията се фиксират като в дневник или в личен бележник, за да подсетят твореца и да напомнят с нужната категоричност за важноста си и когато се върне отново към тях — да разшири и допълни разсъжденията си. . . Видимо са били предназначени (само малка част) за романа „Война“, от който успя да завърши едва две части — „Горите червеният“ и „Ханът“, останали и досега непубликувани.

Някои от пейзажните фрагменти се свързват с познатия ни герой от другите творби — Пашка, двойника на писателя, през погледа на когото се пречупва предвоенната действителност. Отново се очертава светът на онова селско момче, помамено от долитащите тъжни писъци на жеравите, които събуждат у него нещо далечно и романтично. То дори си мисли, че ако се покачи на върха на черницата в двора, ще види всичките необятни далечини, „нещо много хубаво“ и едва ли не целия свят. . . Зрелият писател обаче днес разрушава красивата илюзия и пита: „В същност, колко е висока една черница. . .“ Такова разилозиниране съпътства неговите размисли.

Пейзажните епизоди обаче не остават неутрални елементи в разказа. Чрез едни ни се внушава тържествуващата радост от живота, от щедрия разкош на природата, отрупала дървесата с толкова ярки багри. Дори чрез едва забележимото пухче от нежната глава на глухарчето ни се подсказва краткотрайността на човешкия живот. Изобщо авторът притежава вътрешно вълнение към живота на природата. Той долавя с някакъв вроден усет как някак откъм звездите се леят вълните на познатата ни песен на шурците, опиянявала не едно влюбено сърце. Чрез меките ритмични отблясъци на горящата печка (не електрическа) например, достигащи до водната чаша на прозореца като тънка насветлена жичка, която ту пламва, ту угасва, се събужда у нас представата ни за мигащото око на семафора; пълзятият влак със стария локомотив и белия му дим — нестопената прясна сняг високо в планината. Общо взето, много красота излъчват пейзажите и особено залезите на Кралевски. Той има пейзаж на един угасващ ден, където са маркирани само светлите облаци на запад. Високо над хоризонта са останали само те, за да живеят по-дълго, сякаш са „все още напоени със слънчева светлина“. Видимо, не е случаен детайл.

Белетристът успешно откроява и стремителността на движението в природата, като го субективизира в лично изживяване с художествена достоверност. Ето как се разгръща пред очите ни картината на природата, която авторът наблюдава от влака: „Влакът лети. Залезващото слънце като червено кълбо бяга заедно с влака, търкала се по чертата на баира, уплътна се в клоните на дивите круши и пак слиза, аленее и плува. Отново се издига и тогава в откритата се равнина блясва река. Защо не можеш да бъдеш във всяко кътче на красивата земя!“ — възкличава уоджикът на словото.

Той съзнателно се стреми към характерния детайл, към типизиращото изживяване, насочащо и към съкровено детство, и към трайното в характерологията на зрелия човек: „Има някои трайни спомени от детството — споделя Кралевски, — с които, изглежда, човек и ще си отиде от този свят. Като че ли и сега виждам прелеза от железопътната линия, отрупан с шипков цвят. Ароматът му се смесва с миризмата на машинно масло и напечените от слънцето дървени траверси. Подухва топъл ветрец, цветчетата се ронят, трепкат и аленеят във въздуха.

Или: студен залез с червена грамада облаци на запад. Снегът скърца — сякаш нещо се чупи във вечерния здрач. Аз плача от студ и тичам в къщи, дете мама стопля премръзналите ми пръсти с топлия си дъх. . .“

Творческият стремеж към личен почерк, типизация и съгъстеност в художественото мислене, както и гражданската тревога за усъвършенствването на човека са дълбоко съзвучие с днешната ни борба за хармонична личност, за опазване на мира, труда, щастieto и живота на

съвременника. Този Човек е основната грижа на Спас Кралевски. Той иска да го предпази от фалшивите „приятели“, от чуждопоклонниците и от всички духовно нечистоплътни люде, които носят невежеството си на ревера и го озвучават с гърмящите си транзистори. Предпазва го и от идеологията на „смирението“, държаща в позорен плен и трудови хора. Това му дава право да каже: „Аз имам едно възражение против християнството и то ми стига: вече близо две хилядолетия това учение говори за любов към човека, а не му донесе щастие.“ Все грижата за щастието на хората и за мирното им бъдеще го заставя да изрече предупредителни думи: „Ако човечеството направи погрешна фатална стъпка в ядрената сила, очаква го апокалиптичен студ и велика скръб.“

Фрагментите на Спас Кралевски, озаглавени лично от автора „През моя поглед“, ще улесняват изследователите на този талантлив белетрист, щедро насърчаван от Г. Бакалов, А. Тодоров, Д. Б. Митов, Т. Павлов, В. Йосифов, Ж. Авджиев и др. и заслужаващ вниманието на съвременника. А публикуваните тук миниатюри, сентенции, афоризми и размисли ще му открият нов прозорец към светая светих на писателя. Той възнамеряваше да ги представи в отделна книга по подобие на „Фрагменти“ на Ат. Далчев, „Мисъл и воля“ от Ил. Волен и др., но смъртта го изпревари. . . Тези шрихи — „късове“ от постичната му душа — са автопсихограма, насочваща пряко към душевността, поетиката и творческата лаборатория на художника, потърсил собствен път към голямата литература.

ПРЕЗ МОЯ ПОГЛЕД

СПАС КРАЛЕВСКИ

В нощта прелигат ниско и крещат диви патици — сякаш под тях подухва ветрец. Лъх на нещо далечно, волно и в същото време тъжно.

Зима. В стаята припада здрач. Гори печка. Право срещу нея топли меки отблясъци играят по вратата, а встрани, в чашата на прозореца отблясъкът достига като тънка насветлена жичка, която ту пламне, ту угасне.

Влажен мартенски ден. Далече в полите на хълм пълзи влак. Белият дим по хълма изглежда като нестопена пряспа сняг.

На гарата грее пролетно слънце. Релсите и крилата на враните, качнали на перона, блещят.

Вечер. Гори огън, който бавно угасва. Едно дете казва: „Огънят заспа.“

Нощ. Духа вятър. Електрическите лампи по уличните стълбове се люлеят и дълги сенки като траурни ленти се издигат и падат под стрехите на къщите.

Привечер. Духа вятър. Слънцето е залязло. На запад по небето над тъмен хълм има нежни светли облачета, сякаш още напоени със слънчева светлина.

Той беше навикан пияница, бездомник. Веднъж се нахрани в кръчмата и сам събра в шепата си трохите по масата. Види се, неудобно му беше да му прислужват.

На далечния гол баир извивка на път се белее като лунен сърп.

Утро. Събуждаш се и слушаш: на перваза на прозореца, заедно със слънцето, е качнало и чирика врабче.

Радост.

Есен. Четеш „Война и мир“. От кухнята виждаш през блесналия прозорец жълти и червени листи по дърветата.

Колко е хубаво, че живееш!

Ноемврийска вечер. Навън, на светлината на уличната лампа, се вижда как се сгъва влажна мъгла.

В стаята е студено, тъжно. Бащата дълго препрочита писмото на детето си, което е в болница. „Домъчня ми за вас! Ела ме вземи, мили татко! Разбери мъката ми, ела ме вземи!“

Бащата запалва огън в печката, като че ей сега ще тропне вратата и детето му ще влезе. Да се стопли.

Тъмна, звездна августовска нощ. Откъм отсрещния хълм, сякаш откъм звездите над него се лее непрекъсната песен на шурците.

Тъмна нощ. Дълго пътуваш сам. В мрака един след друг израстват само телеграфни стълбове и жиците тъжно звънят.

Ето, чуваш насреща човешки стъпки. Непознатият спира да запали цигарата си.

Говорите — става ти някак топло.

Влакът лети. Залезващото слънце като червено кълбо бяга заедно с влака, търкаля се по чертата на баира, уплита се в клоните на дивите круши и пах слиза, аленее и плува. Отново се издига и тогава в откритата се равнина блясва река.

Защо не можеш да бъдеш във всяко кътче на красивата земя!

Има някои трайни спомени от детинството, с които, изглежда, човек и ще си отиде от този свят. Като че и сега виждам прелеза на железопътната линия, отрупан с шипков цвят. Ароматът му се смесва с миризмата на машинно масло и напечените от слънцето дървени траверси. Подухва топъл ветрец, цветчетата се ронят, трепкат и аленеят във въздуха.

Или: студен залез с червена грамада облаци на запад. Снегът скърца — сякаш нещо се чути във вечерния здрач. Аз плача от студ и тичам в къщи, дете мама стопля премръзналите ми пръсти с топлия си дъх.

Ти си около петгодишен. В двора се извишава черница. От юг духа топъл пролетен вятър. Откъм светлото небе долитат писъци на жерави. И ти се струва, че ако се покачиш на върха на дървото, ще ти се открият необгледни далечини, едва ли не целия свят и ще видиш нещо много хубаво.

В същност, колко е висока една черница!

Ноемврийски залез. На юг, на тъмния хълм се очертава силуетът на самотна къща, зад нея — бледооранжево небе с лунен сърп.

Тъмномодно небе. Под него бели глухарчета. Тихо, задушно. Уморено се обаждат врабче.

Духаше вятър, а въздухът сякаш беше неподвижен и падна ниско по челото, по дрехите. Над градчето лежеше сива мъгла, в която имаше нещо тежко, зловещо.

Подлецът най-много говори за добродетели.

Един мой познат ме оскърби тежко и вече не се поздравявахме. След години ми стана съсед и аз пръв му казах: добър ден!

Скромността всички хвалят, но скромния — много често отминават.

Красивият пейзаж винаги ми напомня краткотрайността на нашия живот. И ми става тъжно.

Видях хубав старец. И лицето, и очите му изразяваха чистота. В дългия си живот не може да не е имал черни петна. Но личи, че е измил най-черните.

Пътувах с бърз влак. По пътя между тополите се мърна каруца. И в миг ми се поиска да бъда в нея.

След половин век живот като че вече няма време за обиди.

Аз имам едно възражение против християнството и то ми стига: вече близо две хилядолетия това учение говори за любов към човека, а не му донесе щастие.

Защо ли е така: когато сме насаме, в себе си, сме по-добри, отколкото когато сме с хората.

Да подражаваш, значи да убиваш и малкото свое, което имаш.

Винаги когато слушам песента на славей, ми става мъчно, че той не е и мислещо същество.

Струва ми се, че в прекаления оптимизъм има известна доза лекомислие.

Деца и възрастните си приличат по това, че обичат да си играят с барут.

По-добре е сам да поправяш грешките си, отколкото да чакаш други да те принудят да сториш това.

Двамата не се обичаха, но криеха това от хората. Пред тях минаваха за неразделни другари.

След убиенца най-много презирам простака.

Той винаги говореше против ръководните постове. Но когато го поканиха да засеме такъв пост, той прие веднага.

Детето се приближи към масата на стареца и като посочи станиола от бутилката му, каза с радостни, светнали очи: „Дядо, дай ми това злато!“ А старецът имаше в себе си истинско злато и никак не се радваше.

Понякога хората окачват скромността на бутониерката си.

Късна есен. В София ми гостува мой познат от провинцията. Когато си тръгна, аз си представих как ще слезе на малката тиха железопътна гара, ще се спусне по пустия път към селото, а край него ще звънят телефонните жици. И му завидях.

Често от голямата любов остават само дрипи.

Калта и мъглата винаги ми напомнят за смъртта.

Между мислите и делата понякога трябва да има непроходима пропаст.

Едно дете, около шестгодишно, каза на баща си: „Каква трагедия!“

Винаги когато седя край електрическата печка, си спомням с известна тъга за пламъците в старите печки.

В купето на влака, който пътуваше за едно историческо селище, той бе седнал така, че заемаше място за трима души. После го видях, изкачил се на крепостната стена, въпреки че имаше надпис, че това е забранено. И той дълго стърча горе като паметник на простацината.

Видях го в градината. Той беше учител по история, сега пенсионер, вече грохнал. Хвърляше зърна на кокошките и дълго гледаше как те кълват.

И вече не мислеше за Херодот.

Бадемът цъфна твърде рано. Беше слънчев мартенски ден. Хората му се любуваха. Някой каза: „Горкият! Няма да издържи!“

Имаше след това студ, имаше сняг, че и бури, но бадемят издържа. Може би защото хората му се радваха, когато цъфна.

Той говореше за масите като велика сила, но това проклето „аз“ като чуело чаше в думите му.

Непостижимото стана постижимо, но — уви — задава се залезът.

Чисто туристическата любов към природата прилича на флирт.

Когато си далеч от близките си, копнееш да бъдеш при тях. Когато си при тях, искаш да бъдеш сам.

Какво да говоря с него, когато от някогашното наше приятелство остана само пепел.

Простакът винаги е неблагодарен.

Бъбривостта на събеседника ти прилича на мравуняк, който полазва по тебе.

Не знай защо, но повече обичам дървото, отколкото желязото. Не, понякога немам да мисля за желязото!

На човека, който меси и пече хляба, дължим първа почит.

Прекалената настойчивост на хората вече започва да ме изморява.

Страшно е да си сам.

И изведнъж ти идва такава мисъл, от която всичките твои мисли се струпват в най-нежна ваза.

Една жена ми каза: „Аз обичам честно.“ Понеже я познавах добре, аз зачеркнах съгласна в последната дума.

Ако винаги си добър, дали ще можеш да се защитиш от нахалството и просташеството.

Видях ги в едно курортно селище. Те винаги се разхождаха заедно: нисък, с гъбав мърморене, който носеше транзистор, и висок, дебел, охранен негов другар. Радиото свиреше, гъбавият поглед, мълчеше, а дебелият непрекъснато псуваше, плюеше и се заглеждаше в минаващите жени.

Едно дете гледаше количката на парализирания.

Може би му завиждаше, че се вози.

По цветовете на сливата жукаха пчели. Колко живее една пчела? А ми се струва, че същите тия пчели са още от моето детство.

До тротоара край кестените димеше пещта на работниците по поправка на асфалта. И в мът, и работниците ми подсказваха колко хубаво и безценно нещо е мирът.

По-леко ще понеса воя на сто сирени, отколкото високия човешки говор.

Безмълвието, когато не се поклаща нито едно листо, ме потиска. Обичам вятъра.

Болният се смирява, става по-човечен, но странно — в същото време става и по-голям егоист.

Колкото повече жестикулираш, когато говориш, толкова повече оскърбяваш словото — великото човешко слово.

Който много съветва, сам има нужда от съвети.

Той падна и главата му звънна като празна табла.

Все ми се струва, че човек, който ходи бързо, без да има нужда от това, е малко лекомислен.

Хубаво или лошо — винаги пиша леко и само за това, което съм преживял. С никого не се сравнявам и никому не се заканвам. Никога не съм се срещал с вдъхновението и затова не го познавам. Жаднувам за срещи със спокойствието. Ами ако не се хареса това, което пиша? Напълно възможно е. Но какво към виновен аз? Толкова мога.

Все по-често чувам по заведенията пукот на тапи от шампанско. Оглеждам хората до масата на пукота. Та това е избух на показност и еснафщина!

Битката за дребни неща в семейството понякога е много по-изморителна, отколкото битката в живота извън дома.

Простакът винаги оставя следи след себе си, от които ти става гнусливо и тъжно в същото време.

Питаха ме:

— Защо не го искаш на твоята маса?

— Много бърбори — отвърнах.

— Но той знае наизуст целия Бодлер. Винаги може да ти го издекламира.

— Нека го знае наизуст и нека го декламира, но на друга маса — отсякох аз.

Не обичам каскета. Но и меката шапка е вече опозорена.

Оглеждам тия, които разпалено говорят против „сивия поток“ в литературата. 95 на сто от тях са нагазили в потока: едни до глезените, други до коленете, до кръста, до шията, че и нагоре. Само 5 на сто са на брега. Но те никога не говорят за тоя поток.

Ако човечеството направи погрешна фатална стъпка в ядрената сила, очаква го апокалиптичен студ и велика скръб.

Продължителните разговори, макар и умни, ме изморяват и губя интерес към тях.

В едно заведение. Той бе облечен изискано, с мека шапка и вратовръзка. Когато влизаха африкански студенти или други посетители, замисляше се като клюкарка през стобора.

Дъждът беше престанал преди около един час, но тя носеше чадъра си разтворен, защото той бе вносен.

В един ресторант. Той беше облечен елегантно, с вратовръзка и мека шапка. Нахрани се долу с цигарата си и бодна угарката в непокътната филия хляб в чинията.

Тя беше облечена елегантно, с бели ръкавици, и луксозна чанта. Говореше и жестикулираше като същинска махленка.

Слънчева априлска утрин. Птичи песни под прозореца на стаята ми. И като да чувах нежен плискъ на свежа бистра вода, която докосваше и шумолеше по стъклото на прозореца.

Във всяка квартира-дом, в който сме живели продължително време, оставяме нещо от себе си, което не можем да вземем, когато напуснем тоя дом, и което никога няма да забравим.

Обич се и печели, и губи.

От прекалената любезност до недопустимата дързост няма и една крачка.

Страшно нещо е да седне до масата ти озлобен литератор.

В един аперитив. Професор някакъв, пенсионер, непрекъснато бърбеше. За какво ли не! И аз не можех да си представя какъв професор е бил той.

Има само един неизчерпаем акумулатор: бърливостта.

Нашето съвремие (една черта): изглежда, че всякога и навсякъде нещо трябва да бърмичи да шуми.

До моята маса седяха, с хиляди извинения, двама безукорно облечени мъже: бели колосани яки, хубави вратовръзки.

След малко единият каза:

— Вечер най-бързо ме приспива книгата.

Какво от това, че си скромен. . .

Моята двегодишна внучка вече навлиза в бита на милионния град. Това ме и радва, и тревожи.

При мисълта, че навсякъде хората са еднакви, желанието ми да пътувам охладнява.

Събранията са пълни със словоохотливи хора, които повтарят едно и също; в кръчмите на масата ти седят най-безцеремонно непознати хора, които веднага почват да те разчепкват, плюят по пода и псуват; трамваите и троленте са пълни с бърбиви жени, чийто разговор на висок глас стига до мирзливите чорапи на еди-коя си. . .

Да бягам! Но къде да бягам?

Срещнах мъж и жена на средна възраст. По всичко личеше, че са еснафи. Носеха голямо корито и транзистор, който свиреше.

В събранията на Съюза на писателите винаги ми е било тъжно. Страшно много позираше! Усмивки, поздравя, ръкостискания. . . Но какво ли се крие зад тях?

Смешно и жалко е, когато писател със средни творчески възможности се надсмива на друг писател със същите възможности.

В същност листопадът започва през юли.

Почти винаги изпитвам смут, когато към самотната ми маса се приближи, или пък среща на улицата някой познат. Пак трябва да се говори!

Предпочитам приятелите пред роднините.

Защо да не попитаме народа. . .

Освен бележника нямам друг начин да си отмъстя на простаците.

Винаги когато двегодишната ми внучка се теглеше към зелените площи край тротоарите, аз казвах: „Забранено е!“ И ми ставаше тъжно за децата на града. Как ми се искаше и на мене да легна на зелената трева!

Той се присмя на свой познат, че не знае името на един герой от известна чуждестранна пиеса. И малко след това се оказа, че присмехулният не е чувал името на виден наш художник.

Любезността ми към хората често се обръща срещу мене.

Човекът създава и след това разрушава създаденото.

Публичната изява на нежност винаги ми е била противна.

Простаците заграбиха белия цвят (всекидневно носят бели горни ризи).

Простакият казва на простака простак.

Влиянието от модата говори за липса на индивидуалност.

Само детската невинност може да спаси света. Но това е невъзможно.

Понякога и скромният се улавя в нескромност.

Рибката не се хвана на въдицата на стареца. И по-добре — той яде кашичка.

Имам орден, но за нищо на света не бих го окачил на ревера си, за да го видят хората.

Страхувам се от някои от моите сънища и в същото време ми се иска да се повторят.

Учудих се, когато чух в разговора на двама младежи да се споменава името на набеден „голям“ наш поет. Но скоро разбрах, че става дума за улицата на негово име.

Простакът изпада в ужас, когато остане сам на маса.

Снесла едно дребно яйце, а пък кудкудяка за сто едри яйца.

Пред входа на Съюза на писателите разговарят двама млади поети. Единият каза:

— Аз вече се отчуждих от света.

Помислих си: „Откога и отчуждението стана мода като брадите и дългите коси на младите хора?“

Той беше чистач и пиеше само през есента. Всяка есенна вечер кротко се напиваше и всяка есенна утрин кротко смяташе окапалите листи по булевардите.

Прекомерното жестикулиране е патерица на мисълта.

ХОЛАНДИЯ

NEOPHILOLOGUS, Амстердам, 1980, кн. 4

В разглежданата книжка на холандското международно списание за изследване на модерни и средновековни езици и литератури привлича вниманието студията на Томас Блайхер от университета в Майнц „За адаптирането на литературата от киното. Висконтиевата метаморфоза на новелата „Смърт във Венеция“ от Томас Ман“.

Към класическите изследователски области на компаративистиката спада т. нар. „взаимно озаряване на изкуствата“, отбелязва авторът. Този термин на Оскар Валцел, който прилага стилистичните категории на Вьолфлин върху литературата, вече съдържа и една препенка на стойностите — тук се предпоставя генетичното отношение на типологичната връзка между различните художествени жанрове.

Литературният текст на новелата „Смърт във Венеция“ от Томас Ман разкрива митичните образни елементи, които разрушават наличието на всекидневния опит и „снемат“ понятието за време — така Еросът последователно се разбулва във взаимовръзката Ерос — Танатос, посочва Томас Блайхер. Но текстът наред с автобиографични аспекти разкрива и една конкретна музикална ориентация: в годината на възникването на новелата (1911) умира Густав Малер. Сам Томас Ман споделя: „Така аз дадох на моя обладан от оргастично разпадане герой не само малкото име на великия музикант, но и при описанието на външния му вид го надарих с чертите на Малер.“

През 1970 г. тази новела бе филмирана от Лукино Висконти. Интересно е да се разгледа филмовата метаморфоза на това литературно произведение, да се види какво от него остава на екрана и с какво екранизацията го обогатява, отбелязва авторът. Предварително може да се каже, че на Висконти се е удало да се отдалечи от литературния първообраз и чрез средствата на киното да се доближи по-плътнo до същността на произведенията. В едно писмо до Волфганг Борн, който е изготвил литографията към новелата, Томас Ман споделя: „За писателя винаги е ласкателно и затрогващо преживяване да види творба на своя дух възприета, пресъздадена, чувствана и възвисена от някое не-

посредствено зримо изкуство, изобразителното, или, да речем, театъра. „Макар тук да не се споменава киното, ясно проличава идеята за художествено адаптиране на едно изкуство от друго. В самата новела градът Венеция въздейства често като недействителен, като театрален декор. Тук нищо не променя констатацията, че новелата е съсредоточена върху душевния живот на един творец, а според едно изявление на Висконти — върху „раздвоението между изкуство и живот у един застаряващ художник“. Тази литературна интроверсия не дава възможност за заснемане на действителен филм; бедното външно развитие на събитията, липсата на диалози, на „разговори“, утежнява възможната скринизация, затова са се провалили и всички подобни опити преди Висконти. И все пак самият Томас Ман говори за едно „непосредствено зримо изкуство“, към което новелата направо подвежда. Ето един централен пример: Талдо „беше неизказано хубав и Ашенбах — както много пъти досега — почувствува с болка, че словото не е в състояние да предаде сетивната красота, а само да я славослови“.

В своя филм Лукино Висконти превежда смисъла на литературната тема в кинообрази. За тази цел той променя съдържанието на новелата. Най-очевидното изменение е още в началото: филмът започва с акостирането на един параход във Венеция. А това означава, че е отпаднала цялата първа глава на новелата, мюнхенската част, която вече е била заснета, но после е била изоставена, за да не наруши филмовия ритъм на действието. Също и втората глава, биографията на Ашенбах, е вградена в повествованието само фрагментарно. Затова пък останалите три глави са разработени почти изцяло: пристигането, престоят и смъртта във Венеция. С това пространствено ограничаване атмосферата на филма придобива завършеност, посочва авторът на статията.

Тази завършеност не се разрушава от няколко ретроспекции, а по-скоро получава от тях допълнителна мотивировка. Преди всичко Висконти включва сцени от биографията на Густав Малер, които изясняват семейния живот на самия Ашенбах. По собствени изявления на Томас Ман тези сцени се обосновават от историята на възникването на творбата: „За концепцията на моята новела изигра роля — през ранното лято на 1911 г. —

вестта за смъртта на Густав Малер, с когото можав да се запозная преди това в Мюнхен и чиято смазващо напрегната личност ми бе направила извънредно силно впечатление."

На второ място Висконти включва диалози на Ашенбах с напълно новия образ Алфрид — приятел, критик и накрая дори преследвач на Густав. Така Висконти създава негов двойник, някаква „кошмарна проекция на собственото аз“. По този начин се развива антиномичен душевен живот на Ашенбах, неговата психика добива опитчески измерения, без да загуби нищо от същността си смята авторът.

Впечатлението за филмово единство се подсилва от привличането на един трети мотив. Прозрението на Ашенбах, че красотата не може да се отдели от чувствеността, добива плът от още една добавка. Когато Тадзо свири на пиано Бетховеновата пиеса „На Елизе“, това разбужда спомена за едно преживяване в бордеи: дълбоко объркан, Ашенбах е избягал от проститутката с детско лице Есмералда. Този епизод замества в известен смисъл кошмарния сън на героя и втория диалог с Федър, като при това прави връзка с късната творба на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Като символ корабът, който отвежда Ашенбах във Венеция, носи названието „Есмералда“. Така кривият Тадзо се превръща в прелъстител.

С тези три тематично различни ретроспекции Висконти мотивира събитията във Венеция, а също присъствието на миналото в настоящето. Съвързване на две темпорални равнина внушават също фотографите на съпругата и дъщерята на Ашенбах: поставени върху масата в хотелската стая, те сякаш изпитват съвестта на героя. Ако в новелата е казано: „Имахте чувството, като че съвестта му се оплаква след някакъв разгул“, то подобна функция изпълнява във филма именно фотографията на съпругата, пред която той отчаяно се опитва да се вземе в ръце. Докато митологически-класическите намеци в новелата, както и диалогът между Сократ и Федър естествено липсват във филма, Висконти вмъква една разведряваща сцена: Ашенбах яде ягоди, за опасността от които го предупреждава един английски курортист, а Тадзо въпреки майчината забрана яде също една открадната ягода — оттук нататък съдбата на двамата сякаш е свързана много по-рано, отколкото в новелата. Така че Висконти възприема не само поетическите лейтмотиви, той изнамира нови и по този начин прави още по-плътна символната тъкан на повествованието.

Режисьорът създава свой собствен филмов език, който обаче не е идентичен с езика, говорен от екрана. Ако не се смятат ретроспекциите, във филма говорят почти само хора, които маяят Ашенбах с думите си. Сред владеещото иначе безмълвие изречението „Обичам те“ добива още по-голяма тежест; то се превръща в изповед, в която се влага

целият собствен живот. Но филмовият език се въздържа преди всичко в жестовите, характеризирайки главните герои. Така по пътя към хотела Ашенбах разгонва с бастуна си децата, изпредили се насреща му, а в хотела се сепва от група развеселени младежи, след което проявява раздражение от усърдието на директора — хората го смущават, досаждат му, самотникът не може да си намери място сред заобикалящия го свят и това намира отражение в неговата походка, а също в „диалога с погледи“ между Тадзо и Ашенбах.

Но филмовият език се проявява особено ярко в музиката: почти през цялото време звучи адажиото от Пета симфония на Густав Малер и то се превръща във филмов лейтмотив. Но и други музикални елементи изнасят концепцията на филма: тук прозвучават „Мистериозо“-то от Малеровата Трета симфония, Бетховеновата клавирна пиеса „На Елизе“ и „Приспивна песен“ от Мусоргски като разтърсващо предзнаменование за раздялата на Ашенбах с живота. Като контраст прозвучават сантименталните мелодии на хотелския оркестър и тривиално-жизнерадостните песни на уличните музиканти.

Ретроспекциите, сценичните вариации, секвенциите, различните форми на филмов език — всички тези средства и взаимодействието им извисяват филма на Висконти „Смърт във Венеция“ до кинотворба с най-голяма художествена стойност, което е рядко единодушие се потвърждава и от критиката, и от реакциите на публиката, посочва авторът. Този филм е равностоен на литературния първообраз, понеже е едновременно екранизация и самостоятелна творба. Филмът дори „озарява“ новелата — в смисъла на думите, изречени от Томас Ман: „непосредствено зримото изкуство“ обогатява „Смърт във Венеция“ чрез допълнителни измерения и с това разширява възможностите за възприемането на литературното произведение.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„ROETIQUE“, № 47, септември, 1981,
изд. „Сьон“, Париж

През октомври 1981 г. като гръм от ясно небе долета вестта за ненадейната и трагична смърт на Ролан Барт, премазан на улицата от товарна кола, пред самата сграда на „Колеж дьо Франс“ в Париж, където проф. Ролан Барт четеше лекции. Отзвукът от тази толкова брутална и предвременна кончина на именития учен бе дълбоко и болезнено почувствувана във френските интелектуални среди, където Ролан Барт бе високо уважаван и искрено обичан от колеги и студенти. Парижният печат отбелязва с дълбоко съжаление скъпата загуба: в печата се появила ста-

тии и очерци, в които близки приятели, колеги и специалисти обрисоваха ярката творческа фигура на Ролан Барт, подчертавайки с чувство на дълбока жал голямата загуба за френската творческа литературна мисъл с безвременната смърт на видния учен.

С особено внимание искаме да отбележим тук бр. 47 от известното периодично издание за литературна теория и анализ „Поетик“, на което Барт бе един от вдъхновителите и първите сътрудници. Целият брой на списанието е посветен на паметта на Ролан Барт и се открива с непубликуван текст под наслов „Урок по искреност“ от самия Барт. Текстът е даден на уводно място със следното предисловие: „В 1972 г. Барт бе приел да участва в един семинар, който изследователската група върху теориите за знака (signe) и за текста (при университета II, Страсбург) беше организираща върху един епизод от Лукиановата „Фарсала“ (незавършена епическа поема — Н. Д.). Текстът, който предаваме, е той от съобщението, което Ролан Барт направи на 3 юни, преписан и коригиран настръх от него с оглед на публикуването му. Сборът от работите трябваше да бъде наистина публикуван през 1973 г. В последния момент проектът не излезе по технически причини при уговорения издател. Впоследствие текстът на Ролан Барт минаваше просто от ръка на ръка сред членовете на групата. Към настоящата публикация бе прибавен преводът на пасаж, който бе раздален на участниците в семинара. Този превод е дело на колективен труд върху латинския текст и историята на френските преводи на „Фарсала“. В списанието преводът е подписан с имената на преводачите Клер Мате-Нанси и Филип Лаку-Лабарт, който е от редакционната колегия на списанието.

Във възпоменателния за Ролан Барт брой на „Поетик“ са поместени статии и очерци от Жак Дерида, Жан-Пьер Ришар, Франсоа Флаот, Жерар Женет, Цветан Тодоров, Серж Дубровски, Реда Бенсмайа, Мишел Шарл; последният — главен редактор на списанието.

Ще спрем вниманието си върху очерка на нашия съотечественик Цветан Тодоров, един от активните сътрудници на „Поетик“ и доскорошен негов главен редактор. Литературен съратник на Ролан Барт и ярък представител на теорията на съвременното модерно литературознание, Цветан Тодоров ни дава блестяща характеристика на Ролан Барт, очертавайки в съгласно написан текст неговите концепции, които сочат критическа вгледност, яснота на аналитичното мислене и убедителни изводи. „Смъртта на Барт — пише Тодоров — ще остане за мене свързана с друг негов експеримент: прочита на „Светлата камера“, защото смъртта е вездесъща в тази книга: като Смърт; като смъртта на неговата майка; като неговата собствена смърт. Аз не мога да разделя събитията на тези повтарящи се изрази: „тя, покойница, аз не можех, освен да чакам моята тотална, индиа-

лектична смърт...“ В края на тази първа смърт е вписана моята собствена смърт; между двете няма какво повече, освен да чакам. Съвпадението е смущаващо между непредвиденото (случая да го кажем) и главното...“

Ролан Барт се числеше във Франция към този кратък списък на имена, които са на върха на интелектуалната пирамида; той беше един от тях, за чиито книги беше винаги предположено, че си ги прочел, които можаха да станат предмет на разговор между непознати; един от тях също, които ви питаха автоматично за новини от чужбина, като че ли известността на името осигуряваше, позволяваше фамилиарност с лицето „Е. т. Х.“, какво правиш? Над какво работи Барт? Тривиално е да се пише за един човек, че е неземанен. Виждам обаче, казва Цветан Тодоров, едно допълнително основание да приложим тази фраза за Барт; основание поради ролята, която той изпълняваше в нашия интелектуален живот... Барт не беше идеолог (maitre à penser), макар да обитаваше най-горния кат на интелектуалната постройка, и затова тъкмо беше единствен (unique). По-скоро, отколкото да бъде шеф, ведно с други, той си бе създал една функция и с нейното изпълнение беше станал необходим. Трудно е да се види кой би го заместил в случая, както и да се подредят текстовете на Барт според установените големи образци от речи, които ни са фамилиарни и които нашето общество възприема като естествени... Това служеше често като начална точка за атака срещу Барт... Никой — казва нашият автор — не бива да смята Ролан Барт като семиолог, социолог, лингвист, макар той да е приписвал последователно своя глас на всяка една от тях фигури, нито също да се гледа на него като на философ или „теоретик“... Публиката снимка на Барт, която предпочитам, добавя Тодоров, е снимката, на която Барт, усмихнат, обяснява на черната дъска едно структуралистично уравнение; усмивката в случая изпълнява функцията на кавички (guillemets).

Книгите на Барт, пояснява по-нататък Тодоров, не са изложения на идеи, но вербални жестове на *действието писане* (gestes verbaux de l'action writing)... Най-содружателните книги на Барт са неговите от първия му период (което не ще рече, че са най-богатите или най-интересните), неговите „обективни“ книги като „Мишле или империята на знаците“...

„Последният Барт“, както гласи насловът на Тодоровия критико-биографичен очерк, е оригиналната му книга, посветена на фототографията, озаглавена „Светлата камера“ (la Chambre claire), изпълнена, както винаги, с остри наблюдения и оригинални съждения и представляваща в общия творчески аспект на Бартовата критическа мисъл един от най-рязко изразените моменти в развитието на европейската литературна мисъл.

Н. Д.

Големият прогресивен италиански всекидневник „Паезе сера“, чиято литературна страница, винаги с подбран и интересен материал, се водеше до неотдавна от загиналия злополучно талантлив литературен критик и есеист Пиеро Далламанно, предлага на своите читатели богат и съдържателен избор както откъм литературна информация, така и на критически прегледи върху отделни автори и книги, които ни осведомяват върху литературната продукция както в самата Италия, така и върху чуждестранни автори и произведения, преведени и публикувани от многобройните италиански издателски къщи.

В броя, който обелязваме днес, под една любопитна снимка на Фридрих Ницше и Райнер Мария Рилке с пояснителен текст: „Две жертви на обаянието на Лу Андреас Саломе“ италианският автор Роберто Фертонани спира вниманието ни върху една от малко известните книги на прочутия австрийски поет от преди европейските войни Райнер Мария Рилке, роден в Прага през 1875 г., починал в Швейцария през 1926 г. Роберто Фертонани посвещава краткия си очерк на „Флорентинския дневник (diario) на влюбения Рилке“, както гласи насловът на книгата, подсказана на поета от Лу Андреас Саломе, странна личност, с която е бил свързан преди известно време и Ницше.

През последните няколко години след смъртта на поета на прочутите „Дуински элегии“ и на „Сонети към Орфей“, за големия лирик на немски език се писа много в европейския печат, преминало и в печата на другите големи континентални страни. Създаде се един вид „Рилкев мит“, подсилен от сентименталното участие в кампанията за поета от няколко колоритни жени, с които поетът е бил свързан и на които Рилке дължи, както това сочат неговите изследователи, часове на плодотворно творческо вдъхновение. У нас, казано между скоби, все още крупният австрийски поет не е почувствуван в истинското му измерение, насърчителни опити в това отношение ни дадоха наши млади преводачи от немски, но Рилке тепърва, надяваме се, ще ни опияни с магията на поетическата си реч. Поетът ще намери своя „Георги Михайлов“ на български език.

Понеже „флорентинският дневник“ на Рилке, преведен и издаден на италиански под редакцията на Джорджо Дзампа в поредицата „Ил рамо д'оро“ (издание Рилзоли), е от редките книги на поета, ще приведем тут пасаж из статията на Роберто Фертонани.

В 1897 г. Райнер Мария Рилке, който тогава се наричаше още Рене — пише италианският автор, — се запознава в Мюнхен с Лу Андреас Саломе, писателка на невисоко равнище, но способна, благодарение на своята

интелигентна женственост, да задоволява талантливите мъже. Така в 1882 г. Ницше поисква младата двадесетгодишна жена за съпруга. Лу Саломе е била омъжена вече формално за някакъв странен ориенталист, без да се чувствава обаче обвързана. Рилке е вярвал (или се е мамел), че е пръв приятел на Лу. От своя страна младата жена е намерила у Рилке идеалния обект, когото може да почувствува, че ѝ допада. В живота на толкова немски писатели — казва италианският автор — Италия е обетованата страна. През април—май 1898 г. Рилке пребивава във Флоренция, където посещава художествени галерии, паметници на изкуството, за да провери реакцията, която откриването на „Куатроченто“ ще породи в неговата естетическа чувствителност, още открита и нова за непознати експерименти. Рилкевите преценки често са все още груби и неопределени. Досега обаче на поета с първото флорентинско „Възраждане“ (Primo Rinascimento) отговаря на едно изискване, свойствено на младия Рилке, което го свързва с родствени нему артисти. „Флорентинският дневник“, който остава непубликуван до 1942 г., е посветен, дори е бил написан, за да засвидетелства любовта на поета към Лу Андреас Саломе, която беше създала в интимния му свят онова вътрешно настроение на благородство, което ще го ръководи в неговите творчески изповеди и набези.

Италианският автор Джорджо Дзампа в един документиран и ясно написан предговор, след като се спира и разглежда предшествуващите биографи, психолози и културни изследователи, въвели Рилке в това италианско пътуване, набляга на мотивите, поради които поетът избира определен склон от флорентинската живопис, negliжирайки (между другите) Мазачо и Андреа дел Кастаньо. Вярно е, че Рилке предупреждава Лу (и бъдещия читател), че от него не бива да се очаква нещо като „бедкер“ (птеводител — Н. Д.), но забравя един сектор, дори най-прочутия, на „куатрочентския“ реализъм. Така че в края на очерка Дзампа бележи: „Може би, или без може би се намираме срещу един от най-представителните текстове на това, което съвременната нам критика търси да дефинира като „литературен Югендстил“.

Н. Д.

КУБА

„Casa de las Américas“, La Habana, julio—agosto, 1981, n. 127, año XXII

Издаването в Хавана двумесечно кубинско литературно списание „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) има традицията на посещава един брой годишно на определена латиноамериканска литература. Ре-

цензираната кн. 127 от юли—август 1981 г. на списанието е посветена на развитието и характерните особености на еквадорската литература, една от слабо познатите в България. Поместени са редица литературнокритически статии и произведения на еквадорски писатели. Сред материалите в книгата се откроява интересната статия на изтъкнатия еквадорски литературен критик Хорхе Енрикес Адоум „Уасипунго“: индианецът — човек или литературен герой“, която третира някои проблеми, свързани с реалистичния роман „Уасипунго“ на големия еквадорски писател и обществен деец Хорхе Икаса, чиито произведения са сред целните творби на латиноамериканската литература през XX в.

Хорхе Икаса Коронел (1906—1978), чието творчество има ярко реалистичен и демократичен характер, е забележителна личност, един от крупните представители на „индианизма“¹ в латиноамериканската литература. В своите произведения: сборника с разкази „Глината на планините“ (1933) и романите „Уасипунго“ (1934), „На улиците“ (1935), „Метиси“ (1937), „Деша на вятра“ (1948), „Притиснатите“ (1972) и други той рисува трагичния живот и расовата дискриминация спрямо безправните индианци и метиси и същевременно показва пробуждането на тяхната воля за борба за отстояване на своите права, което придава остро изобличителния социален характер на творбите му. (Романите на Икаса за съжаление все още не са преведени на български език.)

Анализирайки романа на Икаса „Уасипунго“² (1934), критикът подчертава, че макар това да е първият роман на писателя, в него той вече се очертава като ярка авторска индивидуалност, като белетрист със собствена творческа физиономия. Като подчертава, че Х. Икаса неслучайно се насочва към подобна тема и е един от най-изтъкнатите съвременни романисти в Латинска Америка, които възвеждат темата за индианеца от Андите, Х. Е. Адоум го разграничава от другите двама големи представители на „индианизма“ в

латиноамериканската литература на XX в. — Сиро Алегриса³ и Хосе Мария Аргедас⁴ — по начина на художествено отражение на действителността. Според критика романът „Уасипунго“ има особено важно значение не само за творчеството на Икаса, но и за цялостното развитие на латиноамериканската литература. Той изтъква, че никоя друга книга на този континент досега не е така яростно отричана и така пламенно възхвалявана, е там тя е масово четена и обичана, преведена е днес на повече от десет езика и представлява потресаващ художествен документ за страшното положение на индианеца през първата половина на XX в.

Като анализира романа на Икаса, Х. Е. Адоум изтъква, че това е първото произведение в латиноамериканската литература, в което с такава разтърсваща сила се разкрива страшната истина за жестоката експлоатация и униженията над андските индианци. „Уасипунго“, първият роман на младия писател, показва злобещия лик на еквадорското общество от 30-те години на века, когато отколелите патриархални форми на живот се съчетават със съвременната капиталистическа експлоатация, показва без украси, оголено и рязко, трагичното положение на принижени до земята индианец-кечуа, сведен от господарите си до жалкото състояние на роба. Критикът подчертава, че в този роман напълно отсъства екзотиката в изображението на индианския живот, защото именно с „Уасипунго“ започва онази дълбоко реалистична, социално изобличителна линия в „индианизма“, която днес достига своите върхове. Като полемизира с редица изследователи, като Алберто Сум Фелде, Хуан

³ Сиро Алегриса (1909—1967), изтъкнат перуански романист и крупен представител на „индианизма“. В трите си романа „Златната змия“ (1935), „Гладните кучета“ (1939) и „Светът е голям и чужд“ (1941), преведени на български език, разкрива със силен социално-критически патос и задълбочен психологизъм трагичния живот на индианец-кечуа и дълбоко постигнатия му дух. Бел. Р. М.

⁴ Хосе Мария Аргедас (1911—1969), изтъкнат перуански романист, фолклорист, учен-етнолог, педагог и общественик, крупен представител на „индианизма“. В своите произведения: сборника с разкази „Вода“ (1935) и романите „Празник на кръта“ (1941), „Цялата кръв“ (1964), „Лисицата отгоре и лисицата отдолу“ (публикуван посмъртно през 1971 г.) и особено в автобиографичния роман „Дълбоките реки“ (1958), връх на творчеството му, преведен на български език през 1970 г., разкрива трагичния живот на индианеца и същевременно опоектизира неговата душевност. Издава също сборник с индиански фолклор — „Песни и приказки на народа кечуа“ (1949). Творчеството на Аргедас е най-високият връх на латиноамериканския индианизъм“. Бел. Р. М.

¹ „Индианизмът“ (от „indio“ — „индианец“), наречен още „индихенизъм“ (от „indigena“ — „туземец“), представлява специфично направление в прогресивната обществена и културна мисъл на латиноамериканските страни през XIX и XX в., което си поставя за цел подобряването на живота на индианците. В основата на „индианизма“ в литературата лежи изображението на живота на коренното индианско население. Преминал в двувековното си развитие през няколко етапа, в наши дни „индианизмът“ достигна своя връх в творчеството на Хосе Мария Аргедас, Сиро Алегриса, Хорхе Икаса и Хесус Лара. Бел. Р. М.

² Уасипунго (исп. „huasipungo“, кеч. „wasipungo“) — малък парцел земя с жалка къщурка, в която живее индианецът, задължен да обработва земята на латифундиста. Бел. Р. М.

Франко и Фернандо Алегриа, относно романа, критикът доказва, че огрубеният език на Икаса и страданият, стигащ на места до натурализъм на изображението реализъм са предизвикани от самия подаден от живата действителност на писателя материал. Х. Е. Адоум изтъква, че като признават изобличителната сила на романа, тези критики в същото време се стремят да подчертаят само натуралистичното, „варварското“ в изображението на индианеца, без да потърсят по-дълбоките социални причини за това изображение. В тази връзка той цитира мнението на А. С. Фелде за „Уасипунго“, където наред с вярното оценяване на реализма на романа се забелязва неприкрита тенденция към съзнателно принижаване на индианеца: „Нито един от съвременните разказвачи на туземна тема не беше достигал до подобно най-точно отражение на тази драма в границите на такъв ужасяващ реализъм... Една от причините, която най-много спомага да се пресъздаде убедително действителността в „Уасипунго“, е тази, че авторът не представя индианците в неверен, благосклонен аспект. Напротив — индианецът, който присъствува тук, като цяло е едно *деградирано* до *верстатото* (курс. А. С. Фелде) същество; неговият дом и тяло са отравителни от мръсотия и алкохол, вонящи и въшливи; той живее сред гнилочи и нечистотии; речта му се състои от безразветни и неприлични думи. Оттук идва и фактът, че всичко в книгата е написано с куп ниски думи и че в целия свят няма друга написана книга, която да съдържа повече несправедливост, погнуса и позор. С нея Икаса е верен на действителността, която изобразява, и не се опитва да разкроява литературно онова, чието освобождение защитава.“

Като полемизира с това схващане, Х. Е. Адоум пише, че романът на Икаса е в същност „един действителен разказ за съществуващи или за измислени изцяло или отчасти въображаеми реалности“, защото в него „жизнената правда“ се противопоставя на „художествената правда“, едното като социологически и антропологически критерий се противопоставя на другото като литературен критерий. Писателят прави това противопоставяне от идеологически позиции, като лишава своите герои от лъжливата екзотичност на изображението. Ето какво пише за това Х. Е. Адоум:

„Ние сме на страната на индианеца, чието „положение“ ни показва „Уасипунго“, но не на страната на книгата, защото тя „преувеличава“ това „положение“; или, казано по-добре, сме за каузата на индианеца, такава, каквато я описва Икаса, но не външно, защото Икаса ни го представя „отвратителен“.

Критикът опровергава твърдението, че „у Икаса белият човек е винаги абсолютно лош, защото индианецът е винаги абсолютно добър“, защото според него писателят е преди всичко со-

циален изобличител, а не автор, който противопоставя абсолютно двете раси една срещу друга. Индианецът на Икаса не е „добър“ и това се вижда много ясно в образите на главния герой Андрес Чиликинг и неговите съселяни. Според критика в романите на писателя изобщо няма „добри“ герои — в тях и особено в „Уасипунго“ са изобразени и сцени на жестокости от индианска страна, показан е стихийният бунт на обезправените хора срещу господарите им. Всичко това обаче е обусловено логически от развитието на действието. Показвайки индианеца без маска, такъв, какъвто е, Икаса подчертава документалното начало на своята книга. Според Х. Е. Адоум неговите заслуги в това отношение са толкова по-големи поради това, че писателите преди него са се опитвали да погледнат на индианеца само от екзотичната му страна, изобразявайки го в продължение на векове само отвън. Писателите в Латинска Америка от XVI до XX в., както и завоевателите й, в същност не познават индианеца, неговата култура, душевност и език, те не могат да проникнат дълбоко в него, не могат да го видят и изобразят отвътре. За тях той е само литературен герой, а не човек, не е личност. А литературният герой според Х. Е. Адоум трябва да бъде нещо повече от личност, извисен, шлифован, за да се превърне в персонаж. Индианецът у Икаса не е такъв и по този повод критикът пише следното: „Истинският персонаж в „Уасипунго“ е страхът — от патрона⁵, камшика и ада“, и в това отношение е прав.

Изследователят засяга и въпроса за езика, на който е написано произведението. Той подчертава, че през 1934 г. езикът на Икаса е изглеждал необичаен за читателите, защото това не е гладкият, обработен, официален език на писателите от XIX в., а език, външно сух и документален, с множество граматически нововъведения и неправилности. Според него това явление е характерно за латиноамериканската литература от 30-те години, когато Икаса започва да пише — явление, определящо се от природата на самите изобразявани факти и лица от действителността. Разглеждайки „суровия“ език на Икаса, Х. Е. Адоум посочва, че и такива големи романисти като Сиро Алегриа и особено Хосе Мария Аргедас също си избират свой характерен език и стил, изпълнен с поетичен дух и същевременно с множество кечуанизми, изменени испански думи и граматически неологизми. Критикът пише, че в този смисъл Х. Икаса превъзхожда романа си в „устна съпротива срещу нормите на граматиката и общото чувство за стил“, защото не е било възможно да създаде произведението си по друг начин. „Варварският“, предна-

⁵ Патрон (patron) — така в Латинска Америка наричат земевладелеца, който използва труда на индианците от зависимо то от него село.

мерено огрубен език на писателя отговаря на страшната действителност, която изобразява той; и в този смисъл звучат последните думи на Х. Е. Адоум:

„И да пише „грижливо“ според речта на поръчителя, за да провери дали сме научили добре урока — трагедията на индианца, — би било предателство към литературния герой и към читателя — единствените същества, заради които съществува романът“.

Засягайки тези и някои други проблеми

около романа „Уасипунго“, статията на Х. Е. Адоум в същност ни предлага един интересен и същевременно верен критически поглед върху романа на Хорхе Икаса — писателя, който пръв в Латинска Америка се осмели да разкрие „индианската тема“ в цялата ѝ страшна истина и и с това положи началото на качествено нов етап в развитието на латиноамериканската литература през XX в.

P. M.

„БЪЛГАРИСТИКА И БЪЛГАРИСТИ“.

Статии и изследвания. Българистиката в чужбина. Портрети на българисти. С. „Наука и изкуство“, 1981. 385 с.

Интересът към българистиката и българистите през 1981 г., когато България чествува своя 1300-годишен юбилей, естествено достигна своеобразна кулминация*.

Сред книгите, посветени на българската тема, оригинално място зае сборникът от статии на български и чужди учени, разработващи проблеми на науката, очертаващи състоянието ѝ в редица страни, представящи портрети и интервюта някои от най-ярките фигури на българисти. Не просто любопитен, а в много отношения и физиономичен момент, свързан с появата на тази книга, е, че тя се роди от една вестникарска рубрика. И потвърждава думите на Веселин Йосифов в краткия предговор, че „науката не става по-малко наука, когато се популяризира“.

Разбира се, жанровото и тематично-проблемното многообразие на книгата в определена степен се обуславя от изискванията на средата, в която се формира тази книга. Верно е също, че сборникът дава и информация, която няма чисто научен характер, а се отнася до такива аспекти като социално-политическия, персоналистичния и международния престиж на българистиката. Именно в този по-широк контекст е поставена и научната информация, която сборникът ни поднася. В този аспект тази информация се популяризира, т. е. напуска езотеричността на своя научен канал. Другият момент, свързан с този, но имащ и свое собствено основание, е естествената необходимост новото, което се поднася като концепция, постановка или фактическо откритие в дадена статия или научно съобщение, да бъде изложено чрез един по-разгърнат обяснителен текст. В никакъв случай популяризирането в сборника няма характер на научна неточност и неаргументираност.

Безспорно принос за правилното структуриране на сборника имат неговите съставители Боян Кастелов и Владимир Симеонов, които ни го поднасят добре премислен, в съгласие с логиката на самата наука и така, че научно-

публицистичният и информативно-журналистическият елемент да допълват и доосветляват научната проблематика, застъпена в книгата.

Основният принос на тази книга е, че тя дава представа, макар и под формата на своеобразна мозаечна картина, за състоянието и основните проблеми, които разрешава българистиката с усилията на учени от различни страни на света. Без да се стремим към пълнота на описанието на тази картина, което е и невъзможно, ще шрихирам по-характерните ѝ моменти, свързани с имената на крупни българисти.

Ще започна с постановката на акад. Дмитрий Лихачов, когото др. Тодор Живков в словото си по случай връчването му на Международната награда „Братя Кирил и Методий“ нарече с право „виден представител на най-напредничавата наука в света — съветската“ и „създател на всепризнатата ленинградска медиевистична школа“. В словото си акад. Лихачов между другото каза: „Създаването на българската държава премина през два етапа — първия етап, свързан с името на Аспарух, и втория, свързан с имената на Кирил и Методий.“

И ако направеното от Аспарух не е било разрушено от следващите завоевания над българите, това е станало благодарение дейността на Кирил и Методий, които създадоха основа за духовното, културното и политическото безсмъртие на българската държава.

Държавата, създадена от Аспарух, осигури успеха на дейността на Кирил и Методий, запази българската държава като непреземаема държава на духа“ (с. 14).

В тези думи на акад. Д. Лихачов е според мене ключът за разбиране не само на органичната връзка и взаимодействие между социално-политическия и културно-духовния феномен при формирането и развитието на българската нация и българската държава, но и за обяснението на всяка личностна и обществено-историческа проява на българското. Можем да проследим — за това сборникът дава обилен материал — как в делото на всеки крупен творец в областта на културата е органично вплетен силен политически, граждански, революционен елемент. И, обратно, най-крупни държавнополитически личности са били тези, които са оценявали, насърчавали и защищавали културата, изкуствата,

* Книгата е издадена във връзка с Първия международен конгрес по българистика в София — 23 май—3 юни 1981 г.

литературата като фактори за изграждане на онази „държава на духа“, за която говори акад. Лихачов, и за отстояване на българщината дори когато това не е било възможно другояче освен в сферата на духа.

Самият Дмитрий Лихачов е направил немалко за разкриване корените на българското присъствие в човешката история и ние вярваме, че той успешно ще се справи с огромната цел, която споделя пред Кольо Гергински — да разкрие още по-пълно и мащабно българския принос в световната култура. Методологически важно значение има постановката на учения за необходимостта да се преодолее тясно ценностният подход при изучаването на една или друга културна епоха и по-специално на Средновековието. Ще си послужи с думите на учения от „Забележителни десетилетия“ — изказването му пред международния симпозиум за Търновската художествена школа, състоял се във Велико Търново през 1978 г. „Авторитетът, който е завоювала Търновската книжовна школа, и нейното световно значение се обясняват с факта, че високото равнище на търновската научна мисъл е направило огромно впечатление в Русия. Много важно е съзнанието за ролята на литературата. Народът трябва да я приема като свой духовен водител. А това самосъзнание през XIV и XV в. е било много високо и е призовавало към нравствено самоусъвършенстване, към развитие на националното самосъзнание и към борба с исляма, за национално единство“ (с. 116).

Разбира се, механическите извънвременни паралели нямат научно основание, но формулираното от акад. Лихачов показва, че в миналото литературата ни далеч не е била жалка прислужничка на религията, както се смяташе, до преди едно-две десетилетия, а крупна духовна сила с първостепенна социална роля в българското общество и с постижения, към които тя и днес трябва да се стреми, независимо от изменилата се политическа и културно-историческа ситуация. Нещо повече, някои аспекти на нейната глобална цел, свързани с националното единство и повика за самоусъвършенстване, и днес запазват своята значимост.

Твърде пълно и всестранно е разкрита ролята на търновската книжовна школа в статията на проф. Георги Данчев — „Търновската книжовна школа — общобългарско и общославянско културно средище.“

Естествено е централното място, което заема в българистиката българо-руското културно взаимоотношение, което, както е известно, в една по-далечна епоха протича предимно като силно българско книжовно влияние, проучено от такива съветски учени като акад. М. Н. Странски и акад. Д. С. Лихачов, а и от българския учен проф. Боню Ангелов. Негови ярки проводници и активни осъществители, както сочи в „Древните българо-руски книжовни и езикови връзки“ Румяна Павлова, са българите Киприан Цам-

блак, всеруски митрополит в края на XIV и началото на XV в., ученик на Теодосий Търновски и близък приятел на Патриарх Евтимий, а така също и неговият племенник Григорий Цамблак, киевски митрополит. На живота и делото на Киприан е посветил очерк в книгата Невяна Дончева-Панайотова, а на Григорий — проф. Пеню Русев.

В редица публикации, включени в сборника, покойният проф. Милев застъпва аргументирано становището за българския произход на Кирил и Методий и на техния източник ученик Климент Охридски, а за Наум предлага интересна статия унгарският българист проф. Имре Тот.

Крупен българист е френският учен проф. Роже Бернар, чиито големи заслуги изтъква др. Живков в словото си при връчване на проф. Бернар Международната награда „Братя Кирил и Методий“. Проф. Бернар високо оценява заслугата на България за спасяването на Кирило-Методиевото дело, за това, че тя „стана тогава огнище на оживена културна дейност, докато в онази далечна епоха много други народи тънеха в мрак и невежество“ и с право нарича двамата братя великани на духа, а делото им — „една от най-грандиозните културни епопеи, които човечеството помни, като в същото време то ни удивлява с вечната си актуалност“ (с. 29).

В статията си „Жанрът на похвалното слово и книжовното дело на Климент Охридски“ Лиляна Грашева разглежда панигиричното майсторство на Климент, първомайстор на жанра, който е „едновременно и родоначалник, и първият класик на жанра в старобългарската литература“ (с. 63). Грашева осветлява някои жанрови особености на похвалното слово и личния принос на Кл. Охридски за издигането му на голяма идейно-художествена висота. За цялостното творчество на Климент Охридски и новите моменти в изследването на неговото дело пише Светлина Николова.

На дълбоките исторически корени, породили Българското възрождане, обръща внимание в статията си „Духовните корени на Българското възрождане“ италианският българист Санте Грачоти, който нарича Кирило-Методиевото учение „културен стожер на славянските народи“. Шрихи към обрза на крупни български възрожденски дейци в сборника прибавят Дочо Леков с „Непознатият Чинтулов“ за педагога, преводача, литературния теоретик и популяризатор на руската литература и култура в България през Възраждането Добри Чинтулов; за Григор Пърличев — „венецносенът от Атина“, както основателно го нарича проф. Ал. Милев.

Безспорно най-крупната фигура на литературното ни възрождане е Иван Вазов. Доволно този български народен поет изхвалява чисто националните граници, обективно ни доказва в словото си по случай тържеството, организирано от ЮНЕСКО по случай 50-годишнината от смъртта на

Вазов, познатият ни проф. Бернар. В това слово той дава една от най-лаконичните и точни характеристики на „Под игото“: „Широка, ярка, жива картина на живота на българите в повратен момент от тяхната история, когато нов дух е обхванал древната българска общност, чийто патриархален начин на живот се бе запазил през периода на пълен просветителски мрак, какъвто е царял в Османската империя. Тя става вече тясна за напиралите революционни идеи“ (с. 196).

Най-ярките фигури на националната ни революция без съмнение са Васил Левски и Христо Ботев. Една от най-добрите познавачки и проникновени тълкувателки на Апостола на българската свобода — Мерсия Макдермот — нарича в сборника Левски „най-скъпоценното съкровище на България“ и разкрива общочовешката значимост на неговото дело и световната мащабност на неговата личност. На най-същественото в революционната идеология и темперамента му на поет-революционер обръща внимание в портрета си за Христо Ботев Петер Юхас. Това е идеята, че „свободата е първостепенна и най-висша цел, тя трябва да предхожда духовното и икономическо израстване на народа“ (с. 186).

В тези думи е истината за онова, което осветлява ярко жизнения и творчески път на големия българин. Защото в тях се съдържа не само темата на неговото творчество, която можем да разчетем във всеки стих на безсмъртната му поезия, но и във всяка стъпка на краткия му, но достоен човешки и борчески живот. Защото в неговата личност повече, отколкото у всеки друг са органично слети гражданин, революционер и творец.

Друга крупна фигура на поет и революционер е Никола Вапцаров. Неговата същност на творец и антифашист много ясно е схванал Игор Золотуски, който във „Вапцаров в часа на избора“ споделя: „Не разделям Вапцаров-лирика от Вапцаров-човека. Става дума за една личност, за нещо цялостно. За целостта, която усеща своите противоречия, искам да напиша“ (с. 221).

Върху някои постижения и нерешени проблеми на старобългаристиката се спира в статията си „Бъдещето на старобългаристиката“ Игор Калиганов. Това са постижения и проблеми от съществено значение не само за историята на родната култура, но и за славянската и световната култура. Неслучайно в интервю пред Илия Пехливанов проф. Рикардо Пикио я нарече „съкровище, с което България напълно основателно се гордее“.

За това, че културното сътрудничество между българската и руската литература и култура продължава и в новите условия, свидетелствува статията на проф. Владимир Баскаков „Вековното общуване между руската и българската литература продължава“. В статията се обобщават изследванията на руско-българските литературни връзки, из-

следвания, създали според учения необходимите предпоставки, за да се осъществи капитален труд-обобщение на изследванията по историята на руско-българските литературни връзки през цялото многовековно тяхно съществуване“ (с. 288).

Ученият сочи приноса в тази насока на такива колективни трудове като двата тома сборници „Руско-български фолклорни и литературни връзки“ — плод на сътрудничеството на Пушкинския дом и на Института за литература към БАН, колективния труд върху теорията и историята на руско-българските литературни връзки на Института за руска литература при АН на СССР и Института за литература към БАН, труда „Руско-българско литературно наследство“ и др.

В „Българистика и българисти“ са поретрутувани редица изтъкнати представители на тази наука в съвременния свят: Роже Бернар, Луиджи Салвини, Жак Фьое от Николай Дончев; Рикардо Пикио и Енрико Дамини от Иван Петканов; Ласло Наги от Георги Крумов; Юрий Маслов от Всеволод Андреев; Станислав Слоński от Куйо Кувев.

Състоянието на българистиката в Норвегия, Финландия и Швеция е представено с очерци от Георги Вълчев. За нарастване интереса към българската литература в Унгария научаваме от Петер Юхас. За развитието на старобългаристиката в Япония пише проф. Дзюн-ити Сато.

Многобройни научни съобщения говорят, че българистиката е поле за динамични научни дирения и открития, които привечат нови факти за връзката на българската култура с другите славянски култури, с културите на балканските народи и на останалите европейски народи.

Всичко това прави от „Българистика и българисти“ не само ценно популяризиращо издание, а и колективен труд, допринасящ за развитието на научната българистика.

Георги Гетов

DEJINY BULHARISTIKY NA UNIVERZITĚ
KARLOVE V PRAZE. PRÁCE Z DEJIN
SLAVISTIKY VIII. Uspořádal Jan Petr. Universita
Karlova. Praha, 1981, 158 s.

Едва ли завърналият се през октомври 1849 г. от Вроцлав в Прага чешки учен и поет, професор по славянска филология Франтишек Ладислав Челаковски е предполагал, че започвайки да чете курс лекции по сравнителна граматика на главните славянски езици през зимния семестър на 1849—1850 г. и по старобългарски език — през зимния семестър на 1850—1851 г. на практика полага началото на университетската българистика в Чехия. Но едва ли е случаен фактът, че научният интерес към българската култура се формира

най-напред в Пражкия университет, където изследването на езиците, литературите и историята на славянските народи и техните взаимоотношения и връзки е една от основните насоки в изследователската и образователната дейност от самото му възникване (7. IV. 1348).

Сто и тридесет години след този епизод в биографията на Челаковски възникването, развитието и достиженията на българистиката като комплексна наука и като съставна част на славистиката в това научно и педагогическо средище са обект на изследване от авторски колектив на Катедрата по славистика към Философския факултет на Карловия университет в Прага. По случай 1300-годишнината от създаването на българската държава този колектив начело с ръководителя на катедрата проф. Ян Петър ни поднася като дар сборника „История на българистиката в Карловия университет в Прага“, издаден като т. VIII от поредицата „Трудове по история на славистиката“.

На основата на изключително богат изворов материал и добросъвестно и компетентно тълкуване на фактите в него се проследява историята на езиковедската, литературоведската, фолклористично-етнографската и историческата българистика в педагогически и научен аспект. Като част от непресъхващия интерес към българския народ, смятан винаги от чешката общественост за славянското етническо цяло, обитавашо Балканския полуостров, Я. Петър разглежда развитието на българското то езикознание в Карловия университет до Втората световна война. Авторът изяснява въпроса за изучаването на българския език преди всичко в светлината на сравнителното славянско езикознание и в широкия контекст на балканистиката, поради което се спира и върху основните факти и достижения на извънуниверситетската славистика до половината на XIX в. с оглед на българистичния интерес (В. Ф. Дурих, Й. Добровски, П. Й. Шафарик). Като се старее да бъде максимално обективен, авторът успява с верен изследователски усет да набележи приносните моменти за езиковедската българистика в общославянските и общофилологическите заимания и проучвания на Ф. М. Пелцъл, Я. Нейедли, В. Ханка, М. Хатала, Я. Гебауер, К. Иречек, Ф. Пастернек и др. Особено внимание е обърнато върху дейността на И. Полишка, който пръв чете курс лекции по граматика на съвременния български език (зимен семестър на 1890—1891 г.), както и върху дейността на лектората по български език, основан през 1916 г. и последователно ръководен от В. Добруски, Й. Пата, К. Христов. Според Я. Петър най-значителни успехи пражката университетска българистика постига при изучаване на среднобългарските ръкописи.

Развитието на езиковедската българистика в периода 1945—1980 г. е обект на изследване в студията на Л. Ржехачек. В нея се подчер-

тава изключителната роля, която играе в развоя на чешкото общо и славянско езикознание Б. Хавранек — въздъхновен и организатор на редица българистични акции, системно използващ в сравнителен и частен план проблеми на българския език. Интерес представляват и проучванията на първия редовен професор по български език и литература (1945) А. Фринта, както и педагогическата дейност на К. Хоралек, който търси в сравнително-типологически аспект мястото на българския език сред балканските езици. Като проникновен изследовател на старобългарския език през този период се обособява Й. Курц.

В студията „Началното изучаване на българската литература и фолклор в Пражкия университет (до 1918 г.)“ З. Урбан прави критична преценка на по-стари проучвания из областта на литературоведската и фолклористична българистика, на техния метод и принос по отношение на фактологичния материал. От друга страна, авторът ни запознава с дейността на изтъкнати нейни представители (Ф. Л. Челаковски, М. Хатала, К. Иречек, Ф. Пастернек, И. Полишка, Я. Махал и др.). Тук З. Урбан за пръв път събира и систематизира историко-литературния материал по темата и подтиква към интересни сравнения (например между И. Полишка и И. Шишманов).

Обзорен характер и има и изследването на М. Квипил, който разглежда изучаването на българската литература и фолклор в периода 1918—1938 г. Въпреки създадения благоприятен творчески климат след образуването на Чехословашката република (1918) преподаването на български език и литература в Карловия университет през посочения период не се решава организационно и структурно нито в рамките на самостоятелна катедра, нито в обсега на създадения през 1922 г. и ръководен от М. Мурко Славянски семинар. М. Квипил акцентира с основание върху лекторските курсове на Й. Пата и личността на К. Христов, но съвсем недостатъчно разглежда присъствието на българската литература в крупното издание на Ян Махал „Славянските литератури“. Проследени са също така и българистичните интереси на В. А. Францев, И. Хорак, М. Вайнгарт, Ю. Хайденрайх (след 1945 г. Ю. Долански) и др.

С тънка наблюдателност и доказателственост на изводите се характеризира студията на българския бохемист И. Павлов, който се спира върху изучаването на българската литература, фолклор и етнография в Карловия университет през периода 1945—1978 г. От една страна, в нея се прави преглед на педагогическата дейност на А. Фринта, И. Хорак, Ф. Волман, Ю. Долански, З. Урбан, Д. Странска, А. Робек и др., а, от друга, авторът търси мястото на българската литература в интензивното развитие на чешкото сравнително изучаване на литературата, като

стига до извода, че „българистиката се превръща във все по-важен фактор за социалистическата културна интеграция между Чехословакия и България“.

Възникването и развитието на историческата българистика разглежда Ч. Аморт, който подробно анализира дейността на К. Иречек, Й. Бидло, В. Добруски, М. Паулова, Я. Айснер, В. Фиала и др. В края на сборника е поместен списък на защитени докторски, кандидатски и дипломни работи в областта на българистиката.

Представеното издание е свидетелство не само за богатата и разнообразна българистична дейност в Чехословакия по случай 1300-годишнината от създаването на българската държава (нека споменем само „Речник на българските писатели“, чешки превод на „Записки по българските встания“, словашката антология на българската литературна мисъл и изданието „Янко Крал — Христо Ботев“, а така също и приведената през 1980 г. двустранна българо-чехословашка научна конференция, посветена на 130-годишнината на българистиката в Карловия университет). То е и доказателство за това, че научният интерес към националната ни история, към българския език и литература, към устното народно поетическо творчество и материалната ни култура от страна на чехословашките слависти предполага и изисква реципрочност и упорит труд от наша страна в полза на българската бохемистка и славистика.

Величко Тодоров

ROMAN IM GESPRACH, BEITRÄGE AUS SECHS SOZIALISTISCHEN LÄNDERN.

Herausgeber: Ilse Seehase und Dietmar Engler.
Mitteldeutscher Verlag, Halle—Leipzig,
1980. 392 S.

РАЗГОВОР ЗА РОМАНА. СТАТИИ НА ЛИТЕРАТУРНИ КРИТИЦИ ОТ ШЕСТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ СТРАНИ.

Съставители: Илзе Зеехазе и Дитмар Ендлер.
Мitteldeutscher Verlag, Halle—Leipzig,
1980. 392 c.

Както се вижда от подзаглавието, книгата представлява сборник статии на литературни критици и литературоведи от шест социалистически страни. Материалите са общо 24 на брой, разпределени в четири големи раздела, които се предхождат от обширното и задълбочено типологично изследване на съветската литературоведка Ина Бернщайн „Динамиката в развитието на романа в социалистическите литератури“. Отделните статии са били вече публикувани, но това ни най-малко не снижава приноса и значението на книгата. Тя представлява пръв опит да се обединят и обобщат възгледите на литерату-

роведи от социалистическите страни. След като в ГДР това беше вече постигнато по отношение на романа в капиталистическите страни (вж. рецензия в сп. Литературна мисъл, 1981, кн. 2, за „Romane im 20. Jahrhundert. USA, England, Frankreich, BRD. Akademie-Verlag, Berlin, 1980), настоящата книга представлява закономерно и необходимо допълнение, запълвайки празнина в литературната критика на ГДР.

Литературните критици, на които е дадена думата в сборника, никога не са разговаряли на подобен форум. Тях ги свързва общата цел — да проучат какъв е приносът на романа за опознаване и художествено претворяване на социалистическата действителност. При постигането ѝ те открито сочат постиженията, проблемите и слабостите в развитието на този жанр. Обект на техните проучвания са художествени творби в социалистическите страни през 60-те и преди всичко през 70-те години.

Обобщаващо звено на сборника, което преосмисля и синтезира всичко, казано в отделните статии, е уводът от съставителите Илзе Зеехазе и Дитмар Ендлер. Дългогодишни преподаватели и научни работници в Лайпцижкия университет в областта на литературите на славянските народи (на чешки, словашки и български език), те изхождат от марксистските позиции на съвременното сравнително литературознание, за да обхванат както конкретните национални особености на отделните литератури, така и литературните взаимодействия. За тях социално-икономическата структура на обществото определя функцията на изкуството и литературата. Оттук правилната им констатация, че разглежданите в книгата национални литератури — полска, унгарска, чешка, словашка, румънска, българска, — които са притежавали изключително специфични черти в навечерието на социалистическата революция, проявяват днес общи черти — факт, дължащ се както на аналогични процеси в обществото, така и на взаимния литературен обмен в световен мащаб. Пролитчава компетентността на съставителите, които обясняват редица еднаквости на отделните литератури чрез сходната предистория на тези народи. Макар и с различна традиция в отделните страни, романът в тях се заражда с известно казъснение и в тясна връзка с националноосвободителните борби, завършили за сърби, румънци и българи едва през XIX в., а за чехи, словаци, поляци и за повечето от народите на Югославия чак след Първата световна война. При условията на чуждо владичество литературата изпълнява особено важни задачи от национален мащаб: тя се явява форма на съществуване за общественоста в съответната поробена страна; тя компенсира липсата на свободни политически и възпитателни трибуни; от писателя като изразител на национално-революционните възгледения се изисква отговор на актуални за нацията въпроси

от което произтича и особено издигнатата му роля в обществото.

Като вземат пред вид тези важни особености на възгледаните литератури, авторите на предговора определят и някои от общите черти на тези литератури — обществена ангажираност, връзка с народа, силен интерес към социалните условия на съществуване на народа и особено на селските маси и към значими в национално отношение исторически сюжети. Импералистическата криза на културата в началото на века слабо и в притъпена форма засяга тези литератури. На базата на националнореволюционни традиции и на разграничаване от националошовинистични стремежи в някои страни след Първата световна война и Октомврийската революция социалистическото направление в литературата придобива национална значимост, така например в България и Чехия.

Отчитайки, че съществуващите традиции оказват влияние върху литературата и след Втората световна война, авторите на предговора обръщат внимание на значителните национални различия в литературното развитие на съответните страни. Тук те отново се придържат към конкретната социална и историческа действителност, която обективно е определяла националните особености в развитието на страните и културата им. Като предпоставки за различията се сочат: различното състояние на литературата преди започване на истинското национално развитие, конкретните условия на чуждо владичество (така османското феодално робство на Балканите е една несравнимо по-голяма пречка за културно развитие, отколкото по-прогресивната в социално-икономическо отношение монархия на Хабсбургите!), социалният произход на писателите.

Условията на дългото национално потисничество правят писателите изразители на даващите тон групи и слоеве в национално-освободителните борби. Редица писатели в Полша и Унгария произлизат от национално осъзнатата аристокрация или също в Полша и Унгария, но и в Чехия — от градските слоеве. Това обективно разделение на обществото дава отражение и върху търсенето на съответните сюжетни конфликти и развитието на обществения роман. Там, където подобно разделение на обществото още липсва — както например при българи, сърби и словаци, писателите произхождат предимно от селските слоеве и предпочитат да пишат народни епоси вместо романи. Поради това например в България фолклорните и баладичните елементи в творчеството на писателите допринасят за развитието на романа или му придават специфични национални черти. Въпреки това именно скъсването с описателното представяне на нрави и обичаи от патриархално-селски мирогледни позиции е основна предпоставка за разцвета на социалистическия реалистичен обществен роман в България през 50-те години. Същевременно това е и условие,

за да може през 60-те и 70-те години прозата вече от позициите на зрялото социалистическо общество отново да се потопи в сферата на народния бит и да почерпи картини, мотиви и легенди от народното творчество.

Интересно и същевременно марксистки обосновано двамата съставители обясняват признатия от всички представители критичен разцвет на романа през 60-те и 70-те години: неговото обновление, търсенето на нови сюжети и стремежа към намиране на по-широки хоризонти. Този процес според тях не може да се обясни само с опростената формула за „преодоляване на схематизма и догматизма“ в литературата. Това „би противоречало на самата логика на литературния процес, която реално осигурява узряването на определени художествени решения едва в определени исторически моменти“. Авторите, базирайки се на обобщения от тях материал на 17 литературни критични, намирайки истинската причина за новите пътища на романа през 60-те години в закономерното историческо развитие на социалистическите страни през този период: социалистическите производствени отношения са победили и обществото се развива на тяхната основа. Социалните и идеологическите процеси протичат в други измерения и направления. На преден план излизат индустриализацията, урбанизацията и научно-техническата революция, които навлизат в ежедневието и в които литературите на бившите аграрни страни откриват революционното преобразуване на стария, отживял начин на живот. На усложнената действителност литературата отговаря с разнообразие от изразни средства и форми: от романа в първо лице през творби с фолклорна, митологична или фантастична метафоричност до документалната проза. „Литературата открива по нов начин човека.“

Тук авторите на предговора се намесват с реторичния въпрос: литературите изпълнили ли са задачата си? Основание те намират в наблюденията на някои литературни критични (по-специално от Полша и Унгария), които изказват мнение, че литературата е разочаровала, че действителността се е оказала несравнимо по-богата и многообразна в сравнение с литературата, че романът през 60-те години е обещавал повече, отколкото е можел да осъществи през следващото десетилетие. Изглежда, че, от една страна, желанието да се увеличи интензивността на художественото пресъздаване и изискването за пълно отражение на обективната действителност, от друга, стигат до противоречие помежду си в определен момент от развитието. И авторите заключават: подобна ситуация на „дат“, на задънена улица се наблюдава към края на 60-те години в някои социалистически литератури.

За да отговорят на този въпрос и на редица повдигнати проблеми, съставителите съзнателно поставят на първо място в книгата студията на съветската литературоведка Ина

Бернщайн (публикувана за пръв път в книгата „Общие и особенные в литературных социалистических стран Европы“. М., 1977). В нея са направени редица типологични аналогични аналогии и сравнения, които допринасят за правилното и целенасочено вникване в проблематиката. Същевременно се правят полезни паралели със съветската литература, което несъмнено обогатява изходните позиции на читателя.

Не е безинтересно да видим как съставителите са групирали доста големия брой статии. Основен принцип за тях е не чисто националните особености, нито пък хронологията на изследваните романи, а основната идея, лейтмотивът в няколко статии. След споменатата студия на И. Бернщайн, която заедно с предговора определя проблематиката и очертава граници и възможности на подобно изследване, е поместен разделът, който характеризира романа в социалистическите страни през последните десет години „... под аспекта на по-широки исторически измерения“. Останалите статии са включени в три раздела, които третираат отделни черти или група характерни особености и проблеми на романа в отделните социалистически страни: „Нашите предци в нас...“, „Започваме да се движим в ритъма на нашето време“ и „Герой — съзнание — битие“. Според нас особено важна роля в дискусиата играят двата български материала. Тяхното възлово място се определя от значимостта на повдигнатите от тях проблеми и широчината на застъпваните възгледи. „Съвременен роман и национален живот“ от Боян Ничев и „Към нов социален роман“ от Светлозар Игов, макар и да третираат основно конкретни процеси в съвременната българска литература, засягат и общовалидни тенденции на литературата в световен мащаб, чрез които се определя мястото на романа в съзнанието и духовното израстване на народа и отношението между общото в литературния процес и отражението му в национален мащаб.

Чрез книгата авторите и съставителите изпълняват според нас успешно задачата да запознаят обществеността в ГДР с дискусиата върху романа в няколко социалистически страни в Европа и същевременно да събудят интереса у читателската публика към тези литератури, много творби от които са вече преведени на немски език. На мнение сме, че тази книга допълва споменатия преди

сборник с материали за романа в капиталистическите страни и така читателят в ГДР заедно с няколко книги върху съветската литература получи възможността да се запознае задълбочено с основните течения, дискусии и проблеми на романа в почти световен мащаб. В тази връзка се натрапва констатацията, че в България все още липсват подобен род книги, които или да обединят трудове на различни по народност литературни критици, или да съдържат сравнително изследване на съвременната българска литература с други литератури на социалистически и капиталистически страни. Всеизвестен факт е, че българската литература завоюва през 70-те години значителни успехи. Л. Левчев определи: „Характерно за нашата най-нова белетристика е по-дълбокото проникване у човека, в неговия вътрешен свят. А това е общо достижение и степен на развитие на социалистическия хуманизъм“ (Лит. фронт, 10. IV. 1980). Тук се крие изходната точка за сравнение с други литератури, като се вземе пред вид типичното за българската литература развитие през последното десетилетие, което според Б. Ничев представлява синтез на двете начала — търсене на човешката личност и съдба в тясна зависимост от историческата и социалната определеност, от една страна, през 50-те години, и подчертаното антропоцентрично гледище и откриване на пътя от човека към историята, от друга страна, през 60-те години. Подобно изследване не само би обогатило българския читател с критично познание за другите литератури, но би и доизяснило мястото на българската литература, в случая на българския роман, сред цялостното развитие на социалистическия реализъм и сред световната литература. Много добро начало за решаване на тази задача постави книгата със съставител Боян Ничев „Проблеми на сравнителното литературознание“. Построена на широк сравнителен материал от славянските и южнославянските литератури, тази книга със статии на наши видни литературни критици, слависти, изкуствоведи и др. изучава мястото на българската литература в по-широкия контекст на европейските литератури, исторически и развой в сравнение с други славянски народи, типичните черти на българския роман, както и някои типологични аналогии между български и чужди писатели.

Веселин Ванорджиев

SOMMAIRE

Cent ans de la naissance de Boïan Pénev

Elka Constantinova — L'oeuvre immortelle de Boïan Pénev	3
Panko Antchev — Boïan Pénev	9
Christina Balabanova — Boïan Pénev et la pensée bulgare comparative	18
Ivan Radev — Boïan Pénev et Jovan Skerlić	27

Tzvetan Todorov — Trois conceptions au sujet du langage poétique	47
Raya Kountcheva — Chœurs et métrique populaire	59
Bisserka Ratcheva — Directions à la réception de la littérature allemande chez nous au début du siècle	77
Nadejda Andréeva — In memoriam Pénio Roussev	93
<u>Pénio Roussev</u> — Stanislav Przybyszewski sur la scène bulgare	95

Problèmes de la traduction poétique

Jeanne Nikolova-Galabova — „Faust“ de Goethe dans la traduction de Krestiou Stanichev	102
--	-----

Communications scientifiques

Magdaléna Chichkova — Tiré de l'héritage manuscrit de Nicolas Vaptzarov (le Carnet quadrillé)	122
Christo Yordanov — Les fragments de Spass Kraleviski	142

A travers la presse littéraire

Lu dans les revues littéraires de Hollande, France, Italie et du Cuba	152
---	-----

Revue

Gheorghî Ghetov — „Bulgaristique et bulgarisants“, recueil de textes	159
Vélitchko Todorov — „Dějiny bulgaristiky na univerzitě Karlovy v Praze. Práce z dějin slavistiky VIII“	161
Vesséline Vapordjiev — „Roman im Gespräch. Beiträge aus sechs sozialistischen Ländern“	163

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“. ул. „Чапаев“ 52,
бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1982
c/o Jusatour, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Далена за набор на 16. III. 1982 г.

Печатни коли 10,38

Подписана за печат на 25. V. 1982 г.

Издателски коли 13,45

Тираж 1640

Коректор *Е. Котева*

Формат 700/1000/16

Изд. индекс 8755

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

Поръчка № 215