

ЕДИН БЪЛГАРИН В РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ДИМИТРИЙ ИНСАРОВ ОТ РОМАНА НА И. С. ТУРГЕНЕВ „В НАВЕЧЕРИЕТО“
И НЕГОВИЯТ ПРОТОТИП НИКОЛАЙ КАТРАНОВ

Лиляна Минкова

През 1860 г., вече широко известен като автор на „Записки на ловеца“ и няколко драми, на разкази и повести за „излишните хора“, преживял шумния успех на „Рудин“ и „Дворянско гнездо“, И. С. Тургенев публикува своя трети роман — „В навечерието“. Романът предизвиква истинска буря сред литературната критика, цял порой от рецензии, в които централно място заема Инсаров.

Писател, проникнал дълбоко в духовния живот на руската интелигенция, в нейните сложни идейни търсения, Тургенев е избрал за главен герой на новата си творба един българин. Критиците оглеждат придричливо пришелица и решават почти единодушно: образът на Инсаров е блед, схематичен, липсва му жизненост.

Сравнението с предшестващите два романа на Тургенев, както и с последвалите — „Бащи и деца“, „Дим“, „Целина“ дава сякаш право на критиците. Инсаров наистина не е обрисван с онази плътност, с онази убедителност на всеки детайл, които поразяват у героите на Тургенев. На читателя от шестдесетте години на миналия век в този образ е липсвало и онова сходство с ярки фигури в духовния живот на руското общество, което им е давало възможност да отгатнат кого е „изобразил“ авторът. И съвременните литературни истории цитират често признанието на Тургенев, че неговите герои винаги имат прототип. Позовават се на ръкописите на романиста, от които става ясно, че той е започвал работата си от списък на героите. Срещу всяко име е обозначавал лицето, послужило за основен прототип. В процеса на творчеството Тургенев е вплитал черти на характера, идейните възгледи, жизнената съдба и на други хора, за да създаде типичен образ на представител на руската интелигенция. В многобройни изследвания са разкрити прототиповете на повечето от Тургеневите герои. Така Ю. Г. Оксман и Е. И. Кийко сочат, че в „Дим“ в образа на Губарьов откриваме черти от биографията и възгледите на Н. П. Огарьов.¹ Г. Н. Антонова доказва, че прототип на Михалевич от „Дворянско гнездо“ е известният литературен критик Аполон Григориев.²

Можем да си представим колко познати и разбираеми са били героите на Тургенев за тогавашните читатели и най-вече за критиците. Сред прототиповете

¹ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, т. IX, М. — Л., 1965, стр. 508—510.

² Г. Н. Антонова, „Дворянское гнездо“. О реальных истоках образа Михалевича, Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, т. V, стр. 228—235. Вж. също: А. Mazon, Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev, Paris, 1930.

В първия се дава превес на по-общи въпроси: за традициите и новаторството („Кръгла“, но се върти“), за реализма и бягството в „чистата духовност“ („Реализъм и духовност“), за своеобразния път и натурел на В. Шкловски („Поезия на критиката“), за преводаческото изкуство, за съвременното „поетично кино“. Вторият раздел на книгата съдържа портрети и етюди. Тук се срещаме с имената на известни поети: Блок и Бараташвили, Назъм Хикмет и Пабло Неруда, Антоколски и Луговской, Абашидзе и Кайсын Кулиев, Мирзо Турсун-заде, Николай Заболошки.

В. Огнев умее в почти афористична форма да изнесе и изостри проблема, да го изпълни с магнетизъм, да покаже например, че традицията и новаторството не представляват отношение между реакция и прогрес, а между еволюция и революция. Колкото и парадоксално да изглежда понякога, традиционалистите не пречат на новаторите, а, напротив, те им помагат. В различieto се очертават индивидуалностите, но заедно и традиционното, и новаторското се вливат в общия процес на изкуството, на поезията. Отделните усилия — в цялостния резултат. Ако критикът не създава диалектиката на тази връзка, споровете за традиция и новаторство са безпредметни. Личното в творческия литературен прогрес отразява колективния опит. И обратно. Колективният опит се създава и обогатява в индивидуалното творчество. Остроумни и точни са съпоставките Селвински — Блок, Цветаева — Бокров, Вознесенски — Кедрин, Маяковски — Пушкин. Известно възбуждане буди може би цитираното из един разговор на автора с Маршак, че повестта „Как се скараха Иван Никифорович и Иван Иванович“ на Гогол е освен всичко друго и познаване на „комедия дел арте“. Според мене анализът на тая оригинална повест не дава основание за такъв извод. Липсват не само преки, но и косвени данни за каквото и да било влияние.

Що се отнася до приемствеността на поетичната форма, В. Огнев смята, че тя се определя преди всичко от устойчивостта на езиковите норми, от тяхното относително спокойно и дълготрайно изменение. Също така от диалектичния характер във функциите на образа, изобщо от самата структура на поезията. От своя страна обаче тази структура се мени съобразно времето, живота, неговите социални и психологични изисквания. Марксовските принципи на автора се изразяват и в подхода му към т. нар. „крайности“, които според него придвижват поезията напред, тъй като в края на краищата и тук постепенно и закономерно (както при Маяковски например) акцентът преминава от „стила“ към „целта“. Или, иначе казано, развитието на ново качество в поезията се започва в лоното на старото, като диалектично формира нова система от художест-

вени средства от вече съществуващите елементи.

От гледна точка на съвременната поезия представлява особен интерес статията „Реализъм и духовност“, където са подложени на критичен анализ възгледите на редица поети и критици. Същността на тяхната теза се състои в това, че високото, духовно начало на живота се намира встрани от зловещия протичане на жизнените явления. Естествено този проблем не е нов, не е от вчера в руската поезия. Още Некрасов е бил обвиняван в двойственост, в пренебрежение към високите, вечните цели на изкуството заради увлечението на поета-гражданин по социалните проблеми на Русия. Но и тук позицията на Огнев се различава от схематичното, доктринерско решение на въпроса. Той не отива към противопоставяне линията на Некрасов срещу линията на Фет примерно, линията на „емпиризма“ и линията на „духовността“, а вижда в тях богатия спектър на руската поезия. Към същия извод го тласка и анализът на редица съвременни поети: Мартинов и Слуцки, Винокуров и Кугултинов, Малдонис и Межелайтис. Високата духовност на съвременната поезия се изразява най-силно в реалистичния, граждански, емоционален патос на творческите търсения и постижения.

Изобщо за книгата на В. Огнев е ограничен възгледът, че особено в наше време не съществува колизията „чувство или разум“. Поезията е станала крайно аналитична, критиката върви не само по пътя на научните, а и по пътя на художествените, поетични методи на анализ. Според Огнев примерът на Виктор Шкловски, известния съветски критик, изследовател и писател, е очевидно доказателство: съединяване на образните понятия и научните термини. Струва ми се, че към същото се стреми в значителна степен и самият Огнев и в този смисъл влиянието на Шкловски върху него е несъмнено като стил и метод на литературна критика. Но тази „поезия в критиката“ крие, разбира се, и недостатъци. Приближаването на критиката към литературното творчество чрез художествено съпреживяване на материала неуспешно я разтваря в него. Тя губи не само характера, но и целта си: строгия, терминологичен извод на анализа. Тъкмо това наблюдаваме често при В. Шкловски, по-специално и в книгата му „Художествена проза. Размисления и разбори“, за която пише В. Огнев. Шкловски умело и с обилни асоциации води читателя към някакъв окончателен извод, но в последна сметка никога почти не го достига, прибавяйки най-често до средствата на метафоричния израз. В критическия анализ това не е достатъчно, колкото и съблазнително да изглежда. Метафоричният извод на анализа е наистина по-слабо уязвим от художествена гледна точка, но литературната, както и всяка друга наука се стреми към точност и окон-

чателност на изводите си. Иначе тя се лишава от самостоятелност, смисъл и оправдание. Самият Огнев практически не е преминал границите на „допустимост“ при своя художествен анализ и почти навсякъде с пределна яснота е формулирал възгледите си по един или друг въпрос. А това е дори по-важно, отколкото с „художествени“ средства да създаваш впечатления, че за самия теб нещата са решени, докато читателят остава в недоумение. По-добре уязвим, отколкото неразбираем.

С редки изключения В. Огнев избягва компромисните изводи, което проличава и в статията му за художествения превод. Така например, съпоставяйки два превода на „Мерани“ от Н. Бараташвили, критикът изцяло застава зад превода на Пастернак. Наистина преводът на М. Лозински, пример из който също е даден, изглежда многословен и развлечен, докато Пастернак според Огнева постига „крилат, напрегнат, афористичен и могъщ“ превод. Позицията на автора е категорична, макар и уязвима, защото двата превода са така различни, че неволно читателят би желал да надиктува в оригинала или в подстрочника. Докато преводът на Лозински явно не удовлетворява, Пастернак е отишъл в друга крайност — в усвояване на чуждия текст до модернизация. Трудно е да се съгласи човек, че стих като „я к звездам неба в поданство впишуш“ не е прекалено енергичен за представител на грузинската поезия от началото на миналия век. Но независимо от частния случай в общата, теоретична постановка на въпроса становището на Огнев е целесъобразно. Изобило съществуват три основни възгледа върху системата на превеждане, три разновидности: „научен“, който се стреми към най-голяма, почти подстрочна точност, при която се допуска дори включването на „гласи“, „художествен“ превод с пределна освободеност от оригинала и трети вид, някъде по средата между първите два, условно и иронично обозначаван като „майсторски“. Според В. Огнев перспективен и верен е пътят, по който се търси своеобразен синтез на поетическата и научната точност. По всяка вероятност обаче би трябвало да се търсят и някакви практически, а не само теоретични критерии, защото вярвам, че с постановката, изложена и като мнение на Огнев, би се съгласил всеки преводач. Тук може би заслужава внимание методът на „обратния“ превод, особено при прозата: от текста на превода — към текста на оригинала. А при поезията — от превода към подстрочника. Освен това стилстичният анализ на преведения текст би трябвало да даде почти същите резултати за индивидуалния стил на автора, както и анализът на оригинала.

Както статията за поетичния превод, така и наблюденията на Огнев върху проблемите на „поетичното кино“ ни въвеждат в твърде дискусийни области на съвремен-

ната критика и естетика. Особено през последно време езикът на киното често се сравнява с поезията и авторът се спира на ония характерни черти в този смисъл, които характеризират съвременното киноизкуство: „свободно пренасяне на действието в различни плоскости, контрастност на съпоставките, лаконичност и изразителност на детайлите, метонимичност, използване на метафората, на смисловите акценти чрез близкия план, дори на „римата“ (т. е. монтажните повторения), ритмиката на монтажа, музикалното оформление в органична връзка със сюжетното, но невината събитийно развитие на произведението. Проблемът, който занимава автора, е пренасянето на стиха върху екрана, както и съдбата на поетите. Огнев стига до извода, че върху екрана поезията трябва да се създава „наново“, че правила не съществуват и че най-голяма опасност е заимстването на поезията в нейната литературна първичност, тъй като всеки род и вид изкуство има свой език, свои възможности и своя мярка за условност.

В литературно отношение вторият раздел на книгата е написан по-неравномерно. Ето-дът за Блок например е неоригинално съчетание на автобиографичен лиризм и почти школска дидактика. Значително по-добре са написани очерците за Бараташвили и дагестанските поети. Портретът на Хикмет и отчасти на Неруда оставят противоречиво впечатление. В „Маестро“ (за Павел Антокольски) тежат ценните наблюдения върху творчеството на Пушкин. С най-голяма задълбоченост и дълбока развълнуваност обаче се отличават портретите на Владимир Луговской и Кайсын Кулиев. Съобразно главната тема на книгата взаимодействие между действителност и творческа воля — животът и творчеството на Луговской са насъщен пример. Кръвно свързан с романтиката на революцията и Гражданската война, сетне с идеите на конструктивизма и преодоляването им, Луговской неочаквано и необяснимо попада в период на криза тъкмо в началото на четиридесетте години, когато темата на мъжеството и героизма, характерна за цялото му творчество, трябваше да почерпи сили от страхогните катаклизми на самата действителност, от великата Отечествена война. Прав е В. Огнев, казвайки, че по повод на това „се пишеше или глухо, или тактично двусмислено“. Самият той смята, че „Луговской се прекърши морално“. В досегашните обяснения се посочваше обикновено болезнното състояние на поета след автомобилна катастрофа в Париж и тежките му преживявания през евакуацията. Действително Луговской е изглеждал като човек, който е изменил на идеите си едва ли не от страх. Тъкмо това се е наемвало глухо или тактично двусмислено. Но, от друга страна, се знае, че Луговской, участник в Гражданската война, в сраженията с басмачите и бандитите на Булахович, е бил в съзнатно храбър човек.