

МЕЖДУ БУНТОВНИКА И АДМИНИСТРАТОРА: БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ РЕЦЕПЦИЯТА НА АНГЛИЙСКАТА ВИКТОРИАНСКА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

ВЛАДИМИР ТРЕНДАФИЛОВ

Викторианската литература на Англия започва да присъства в българската книжнина сравнително отрано, още в процеса на разгръщането си. Не става дума, разбира се, за някакво системно представяне, а за спорадични появи на преводни материали в пресата и малко по-късно в книжна форма. Процесът е разбъркан, но няма как да бъде иначе. От една страна, съвсем естествено липсват българи, специалисти в областта на класическата и актуалната за онова време английска литература, липсва редовен обмен на литературна информация между двата народа, липсват справочници, липсва в крайна сметка съизмерност между двете езиково-културни традиции. От друга страна, политическите и социалните изменения в нашите територии през втората половина на XIX век обуславят съвсем различна систематизация и употреба на внесените литературен материал от тези, на които той се е радвал в родината си. Като имаме предвид този пример, можем да заключим, че една тема за рецепцията на дадена литература неизбежно се превръща в тема за рецепцията на дадени *чужди* стойности и за това, как те се трансформират в *местни* стойности. В най-общия си хоризонт бележките ми са нацелени именно към тази посока на разсъждение.

Да проследим сега представянето в български превод на две видни фигури на английската литература от миналия век: Дикенс и Тенисън. Те са централните викторианци, съответно в областта на прозата и в областта на поезията. Това в никакъв случай не означава, че най-гениалните отделни творби на периода са излезли изпод техните пера. Двамата просто са се отъждествили най-плътно със своята епоха — толкова добре я изразяват, толкова са типични за нея, че са чак неподражаеми в типичността си. Те я обогатяват с най-добрите си произведения и едновременно с това приемат правилата и нормите ѝ като социално позитивни личности, хора на обществения дълг. Дикенс е както талантилив повествовател и майстор на литературния портрет, така и пълен конформист по отношение на композицията, смисъла, морала. Той е държал романите му да се четат от възможно най-многочислена публика (нали плюс всичко останало е бил и финансово зависим от продажбата) и затова се е съобразявал с нейния вкус към мелодраматични сюжетни нишки и образи, към определен по-значителен обем на произведението, към хепиендове и към поучения. Що се отнася пък до поезията на Тенисън, той е висш майстор в изразяването на благородни масови чувства, не търси да слиса публиката си с изненадващи, неуютни, застрашителни идеи и образи, а я сплотява в името на добрата кауза, т. е. в името на добрите чувства, добрите мисли и добрите дела. Неслучайно и съвсем справедливо Тенисън бива избран през 1850 г. за поет-лауреат —

с една дума, става официалният поет на държавата, административният шеф на английските поети. И той, и Дикенс, бих обобщил в крайна сметка, са в най-положителния смисъл на думата *консерватори*. Те пишат талантиво и заедно с това защищават целостта и здравето на обществото, градят тази цялост и това здраве, явяват се едновременно като творци и духовни законодатели.

Първият превод на текст от Дикенс се появява на български още преди Освобождението. Разказът му „Глад на кораб“¹ е публикуван в мартенския и априлския брой на сп. „Български книжици“ на 1860 г. — все от първа страница, там, където фигурират занимателните сюжетни четива. По това време писателят е едва 48-годишен, а целият викториански период е с едва 20-годишна давност. Така че тази публикация, като се имат предвид ограничените възможности, е един нелож опит за актуалност.

За втори път името на Дикенс се появява в българския печат 14 години по-късно, когато той от 4 години е вече покойник. В броя на в. „Век“ от 4 май 1874 г. е поместен материал, озаглавен „Едно поучително писмо“, в който се съобщава за излязла наскоро биография на големия писател², съдържаща и известен набор от негови писма. От писмата е публикувано в доста тромав превод едно до сина му. Ето откъс от него:

„Не бъди никога строг към хората, които зависят от тебе. Старай се да правиш на другите онова, което желаеш и те да правят на тебе, и не се обезсърчавай, ако те не се показват всякога точни в това отношение. Много е по-добре за тебе да не изпълняват те най-високият закон на нашият Спасител, отколкото ти да бъдеш неверен на този Закон.“

Ако в днешно време човек напише нещо такова, рискува да си изпроси прозвището „стар глупак“, но нека се надяваме, че писмото е помогнало с нещо на сина. Но не това е важното тук. Появата точно на Дикенс, и точно на този материал в тогавашния ни печат може да е случайна — и вероятно е случайна, — но търсенето на такъв тип материали за превод на български е съвсем закономерен факт с определена мотивация. Основното предназначение, което си вмения в дълг българският печат от онова време, е просвещаването на народа и трябва да кажем, че този дълг е бил изпълняван максимално съвестно с публикуването на най-разнообразни по тематика информативни материали. Но тъй като този процес върви в условията на едно патриархално общество, което дори няма докрай изградени национални, а главно родови измерения, и затова основна съставна единица му е семейството, просветата включва в себе си задължителното условие да се превръща при нужда в семейно възпитание. Виждаме колко е тотална в този план просветата, каква огромна външна и вътрешна за човека територия покрива и с каква огромна отговорност за обществото се нагърбва. Тъй или иначе, за този актуален на времето тип просвета викторианската душевност, с нейния култ към семейството и вътрешносемейните връзки, идва в добро съзвучие и в този смисъл Дикенс е логичен гост в родната ни книжнина. Освен това, понеже викторианският период не е характерен толкова с волните си прозрения, със свободните шествания на мисълта и чувството, колкото с разсъдъчността и нравоученията си (викторианският човек е засилено колективен, уклончиво индивидуален), възможността за синхрон с българската актуална душевност нараства, като следователно нараства и възможността за рецепция на стойности. Просветеният предосвобожденски

¹ Вж. сп. „Българска книжница“, март—април 1860 г.

² Става дума за третия труд на Джон Форстър „Животът на Чарлз Дикенс“, излязъл през 1872—1874 г.

българин, т. е. този, който е бил в състояние да ползва книжнината и да допринася за нея, също мисли предимно в колективни параметри: „семейство“, „род“, „народ“, „родина“, „свобода“, „образование“ и др.

Първата поява на Дикенс в литературата ни след Освобождението отново свидетелства за тази функция, в която той е вкаран, за да пробегне отново волтовата дъга между двете култури — функцията на социалния мъдрец, семейния наставник. През 1881 г. излиза на български популярната книжка на Александра Аненска „Детинство на Чарлз Дикенс“, в която английският писател е даден този път лично той за пример с ранния си живот. Книжката предизвиква следната рецензия от Вазов в сп. „Наука“, 1881 г., кн. 5:

„Колкото за достойнството и своевременността на самата книжка „Детинство на Чарлза Дикенса“, ние ще кажем, че г. Бръзицов (преводачът — б. м., В. Т.) е прибързал. Не беше нужно да ни се превожда описанието на детинството на знаменитий английският романист Дикенс, когато нямаме още нито един ред на езика си от него и неговото име и литературно значение не са познати почти в България.“

Колкото до ред от Дикенс, имаме — ясно ни е, че Вазов греша в точните факти. Но две птички правят пролет горе-долу толкова, колкото и една. Въпросът е в това, че Дикенс като културно явление — бих казал, като културна аура — е бил в състояние да създаде в съзнанието на една непродубедена култура представа за себе си като за майстор-разказвач, мъдър наставник и пример за подражание. Преводът, следователно, на такава книжка е бил съвсем закономерен, естествен резултат, макар подборът на конкретното общоприсветно заглавие да е бил случаен.

Във всеки случай скоро преводите от Дикенс се разрастват на брой. През 1884 г. сп. „Наука“ помества в три свои броя „Първа коледна приказка Скрудж“ (действителното заглавие е „Коледна песен“), която същата година излиза като отделна книжка в Пловдив, в печатницата на Д. В. Манчов. Пак в 1884 г. излиза известната двутомна „Българска христоматия“ на Вазов и Величков, където е поместена глава от романа „Посмъртните записки на клуба Пикуик“, представена по следния начин: *Ч. Дикенс — Пикуикски клуб (Итенсуил, положението на партиите в него и избирането на членът, който да представлява в Парламента точ дъвен, верен и патриотичен градец)*. Главата очевидно е подбрана съзнателно, по повод актуалността на проблема за изборите и политическата партизанщина. Като цяло ние виждаме как литературата ни съвсем здравословно сортира съгласно интересите си чуждата книжнина, поглъща я след това и я прави своя; тя следователно изпъква като устойчиво консолидираща се литература, незастрашена от разпад.

Измежду следващите гастроли на Дикенс в българския език можем да споменем кратките откъси от негови романи, поместени в голямата христоматия на Костов и Мишев от 1889 г., в сборника „Всемирният хумор“ от 1908 г. и т. н. Между тези откъси и това, което в същото време започва да се появява в отделни книги, принципна разлика не съществува. До 1944 г. романите на Дикенс излизат у нас предимно в адаптирана и съкратена форма. Изключение правят само някои от сравнително кратките „коледни приказки“ и също „Повест за два града“, излязла в превод на Руси Русев през 1928 г. в поредицата на Игнатов „Бисери от знаменити романи на всемирната литература“. През същия период „Дейвид Копърфилд“ излиза в три различни превода, но с горе-долу еднакъв обем — между 97 и 112 страници. „Оливър Туист“ излиза четири пъти, с дебелина, варираща между 39 и 132 страници. „Домби и син“ (най-дебелият роман на Дикенс) излиза веднъж,

през 1929 г., в 200 страници. Причините явно са отчасти финансови. Изда- телите не са били склонни да влагат прекалено голям капитал в издаване на дебелите книги, които пък след това, поради високата си цена, да залежат в склада. Но има и друга причина, не по-малко важна. Поради наложилата се със съдействието на околоосвободенските ни просветители представа за Дикенс като за мъдър сладкодумник, на книжовниците по-късно не е било трудно да режат и преработват нестройната, разноцветна тъкан на Ди- кенсовия текст или пък да търсят и превеждат чужди адаптации, за да го вкарат във вече пригответената за него категория „благообразно четиво за деца и юноши“. Така тези, които са причинявали или допусkali изменението на текста, са били всъщност верни на позицията на Дикенс в българската култура, поддържали са вече съществуващата представа за него.

След 1944 г. рецепцията на Дикенс преминава в съвършено различна фаза, което е частичен аспект на рязката промяна в цялата ни литература и култура. Вследствие на повсеместната идеологизация естествеността в раз- витието на литературата ни прекъсва, прекъсва и естествеността на литера- турния приток отвън. Това, което най-очевидно се загубва, е случайната появ- ва на случайно избраната книга, нестройното развитие, изобилието на хаос- а. В такава среда преводният текст къкри наравно с местния в казана на националната литература — някой го взема от чужбина, превежда го на- две-на три и често със съкращения, друг пък, който отдавна е търсил нещо от този автор, се спуска и жадно прочита текста, след това по вдъхновение написва нещо свое. Точно така несериозно върви естественото развитие на литературата. Тя гравитира към националните стойности и ако не ѝ се пре- чи, насочва първо към тях стремежа си за постигане на високи критерии, за духовно извисяване, за академизъм, а на преводната и особено на първо- преводната литература отрежда подчинена роля, ролята на основа за стъп- ване или трамплин за отскачане. Докато през комунистическия период Дикенс, заедно с останалите незабранени чужди писатели, излиза почти съвсем правилно, подредено, академично — романите му се превеждат цели и излизат в колона един след друг през приблизително равни интервали от време. Така българската книжнина постепенно приема в себе си „Посмърт- ните записки на клуба Пикунк“ (в два превода), „Оливър Туист“, „Дейвид Копърфилд“, „Студеният дом“, „Мартин Чъзълуит“, „Големите надежди“, „Домби и син“ и някои други.

Не бих искал да бъда невярно разбран. Постигнатото по отношение на Дикенс през последния половин век е положително, излезли са сума ти не- гови книги, повечето от тях в превод, който го представя достойно. Тези мащаби се дължат, от една страна, на издателя (в случая винаги държавата), на нарасналата му способност да координира и насочва в желаната посока много по-големи финанси. На тезгяха пък книгата бива посрещната от един изгладнял за интересно четиво читател, което обстоятелство прави про- дажбата по-предвидима, но подсказва, че пазарът е изкуствено поддържан в гладно състояние. Прекалено големият ред е нещо подозрително. Той подсказва, че литературата не участва в процеса на самопресяване и че пре- сяването ѝ е наложено отвън. Така романите на Дикенс престават да бъдат живи *текстове-участници*, а се превръщат в *паметници* на чуждата класика и значението им за развитието на българската литература рязко намалява. Те дори се оказват вредни, защото свидетелстват за едно нечестно предим- ство, което английският писател има спрямо българските си колеги от то- талитарния период. Той е можел да пише искрено. За тях това е изключено. Следователно той тръгва на спринта от по-предна позиция и за тях не оста- ва никакъв шанс да го застигнат, могат само да му гълтат праха, да се чув-

стват непълноценни и да му завиждат. А щом родният писател се оказва низвергнат спрямо чуждия си колега, западането на родната култура е само въпрос на време.

Просветителският контекст, в който Дикенс е въвлечен след освобождаването ни от турско робство, притегля в себе си и други викторианци. На първо място това са естествено мислителите — Карлайл, Ръскин, Мил, Спенсър. Те си пасват чудесно с целите на нашите просветители заради темите, които засягат и разработват: подобряването на обществото, възпитанието и самовъзпитанието на индивида, същността на таланта и гения, необходимостта от утилитарен подход към житейската проблематика и т. н. Спенсър и Мил биват усвоени у нас едно поколение по-рано. Още в кн. 4 и 5 на сп. „Наука“ от 1881 г. излиза „Нравствено възпитание“ на Хърбърт Спенсър, а в следващата 6-а книжка е поместен материалът „Най-доброто разпределение на земите. Според Стюарта Милля“. В отделни томчета и брошури от Спенсър излизат седем заглавия в периода 1884—1906 г., като тук не се броят материалите за него и сборниците, в които са включени и негови текстове. От Мил излизат в приблизително същия период (1885—1903 г.) шест самостоятелни заглавия. Другата двойка, Карлайл и Ръскин, започват да се издават отделно в книжки веднага след това, между 1907 и 1921 г., като Карлайловите са пет, а Ръскиновите три — главно откъси.

От споменатите дотук факти и имена личи, че през периода след Освобождението нашето общество държи да се учи и нанстина се учи, за което големите викторианци се оказват от немаловажно значение. Импулсът е толкова силен, че привлича отвън редом с теоретичната и художествена литература: Дикенс става особено удобен за целта. Други негови съвременници в разказваческия занаят обаче почти не се срещат сред заглавията на издаваната литература — няма ги нито сестрите Броите, нито Елизабет Гаскъл, нито Джордж Елиът, нито Текери, нито Дизраели. Срещат се главно плодове на случайния избор: две-три заглавия на второразредния късен романтик Чарлз Кингсли („Между два свята“, 1905 г., „Водни дечица“, 1920 г.), новелата „Безумният Монктън“ на Уилки Колинз (1918) и това е, кажи-речи, всичко значително, ако се изключат произведенията от викторианския период на някои преходни фигури. Явно нуждата от представа за викторианската проза е до голяма степен запълнена с името Дикенс, то се оказва неин илюстративен маркер. Що се отнася до споменатите по-горе липсващи имена, повечето от тях идват в книжнината ни след 1944 г. заедно с вълната на тенденциозно подредения академизъм, което положение ги изважда от състоянието на липси в литературата ни и ги премества в състояние на туристи в литературата ни — налични, но без въздействие.

При рецепцията на Тенисън ще видим подобно развитие като при Дикенс, макар че тя не взима такива размери. Преди Освобождението той не се среща по страниците на българския печат, но скоро след 1878 г. се усеща явно старание сред литературните ни кръгове да го наложат като фактор в нашата литература. В споменатата вече „Българска христоматия“ на Вазов и Величков той влиза с кратката си поема „Майска царица“, преведена от Вазов (всъщност само първите две части плюс изпуснатата шеста строфа на втора част). Същата година в бр. XI на „Периодическо списание на българското книжовно дружество в Средец“ същата поема се появява в превод на Иван Славейков, който ясно акцентува върху факта, че я е превел докрай и *от английски*. Славейков определено е осъзнавал новаторството си, защото в бележка под линия отбелязва, че „на български съществува преводът само на двете първи части от И. Вазова, който го е превел римувано от руски превод“.

Ето я първата строфа на поемата в превод първо на Вазов:

Разбуди ме ти, мале, зарана,
щом си ясното слънце изгрей,
мамо, утрешний ден ще е весел,
той от радост ще цял да се смей.
Разбуди ме, недей да забравяш. . .
Ох, гърдите ми силно туптят.
Утре Майска царица без друго
мене, мамо, ще ме изберат.

А сега вариантът на Иван Славейков:

Събуди ме рано, мамо,
Раничко ме разбуди,
Сутра ще за мен да бъде
Най-честит и весел ден.
Аз го чакам с нетърпение,
Щеш ли ме повярва ти,
Мойте дружки Май Царица
Сутра мене щат избра.

Вазов действително е превеждал от руски, по-точно от превода на А. Плещеев в сборника „Английские поэты“, 1877 г. Извън това при него се вижда по-властната хватка върху стихотворния текст, по-голямата професионална реализация в пипането на стиха и резултантното по-голямо самочувствие. Същевременно на места Вазов прекалява точно това, доизмисля, донагажда, доразкрасява, според както той си представя що е поетична хубост. Фрази като „той от радост ще цял да се смей“ и „ох, гърдите ми силно туптят“ са в регистъра само на Вазовата душевноописателска реторика, те са места, които той „майсторски“ е пипнал, с убеждението, че ги „оправя“ като изпечен техничар. Но, от друга страна пък, самият текст на Тенисън е адекватно традиционен в този душевноописателен план и затова не би могъл да бъде драстично оварварен от шлагерни излияния.

Иван Славейков явно отстъпва като поетичен талант и поетично самочувствие. Неговата хватка върху текста е много по-колеблива, като на места не е успяла да огъне дори специфичните форми на английския синтаксис („Май Царица“). Затова пък точно през поетичната му колебливост прозира по-ясно преклонението му пред ясните и прости изказни форми на оригинала, стремежът му да запази кристалната им и дискретна чистота — и на това се дължи частичният му успех. Така двата превода съвкупом дават добра представа за оригинала, като от всеки от тях могат да се изведат качествата и недостатъците на другия. Допълнително съвпадение в съдбите на тези два антиподни близнака е и фактът на почти еднаквата им реализация в книжнината ни — преводът на Иван Славейков влиза в другата двутомна христоматия на световната литература, известната „Христоматия по изучаване словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища“ на Ст. Костов и Д. Мишев (1889).

По общия вид на тези преводи, по достойнствата и недостатъците им може да се види, че това са преди всичко *просветителски преводи*. Тяхното съществуване се дължи на образователната нужда на момента или произтича от личното желание на някого да сподели набързо с другите това, което е прочел. В първите години след Освобождението просветителският им-

пулс е особено могъщ. Той тече като вълна, обхващаща с дължината си от бряг до бряг коритото на цялата ни култура и дава не толкова блестящи образци на роден език, колкото нови опорни точки за мислите и чувствата на родните писатели. Този тип преводи възниква, за да се претвори в национална класика, а не просто да покаже какви големи неща фигурират в чуждите класики. За да се постигне последното, съществува *академичният превод*, където се гони естетическа, въздействена цел. Там стихотворението е преведено с цел да стане изделие, вещ, на която хората да се възхищават и от която да се учат. В просветителския превод преводачът търси да се претвори през автора на оригиналния текст в националната книжнина, докато при академичния превод стремежът му за самопретворяване не надхвърля автора.

И така, двата превода на „Майска царица“ изпълняват основната си просветителска функция да наложат присъствието у нас на един виден английски поет, без да им липсват и някои естетически достойнства. Същата тенденция, на пръв поглед изненадващо, намира отзвук в желанията и на един друг изтъкнат наш писател, който иначе до края на живота си остава в постоянен конфликт с Вазов. Става дума за Пенчо Славейков. В първата и втората годишнина на сп. „Мисъл“ (съответно 1892 и 1893 г.) той публикува в свой превод две творби на Тенисън — „Годива“ („Годайва“) и „Дора“. Независимо от какъв език ги е превеждал, естетическият контрол върху стиха тук рязко се е повишил, като целта явно не е само образование, но и класа. Навлизаме вече в стремежа към академичен превод и може да се каже към академичен литературен поглед. Това е аспект от цялостната тенденция, която Пенчо Славейков иска да наложи със списанието си — да се създаде и разрасне нивото на елитната ни паравропейска книжнина, на *литературната ни литература*. Тук е и психологическата основа на конфликта му с Вазов — конфликт, който рефлектира и в двата типа превод на Тенисънови стихове, помествани в изданията на двамата ни класици, въпреки че в самия избор на чуждите писателски имена вкусовете им горе-долу съвпадат.

Това, че и Вазов, и Пенчо Славейков отделят повишено внимание на Тенисън, е очевидно. Вазов му обръща — което е най-важното — *текущо* внимание. В бр. 4 на сп. „Денница“ за 1890 г. той помества информативна бележка за наскоро излязлата (през 1889 г.) последна стихосбирка на английския поет-лауреат³, окачествявайки я по следния начин:

„И в тия произведения вее същата кротост, нежност, деликатно чувство, присъщи на лирическият гений на Тенисона, както и в другите му поетически сборки. Особено стихотворението, в което маститият поет се прощава с живота, по своята армоничност и благородство на чувствата е истински *chef d'oeuvre*.“

На следващата година в кн. 9 на същото списание Вазов отбелязва с кратко съобщение 82-та годишнина на английския поет. В същия брой, но в друга бележка той го окачествява като един от най-знаменитите поети на Англия. И ако не отбелязва по подобаващ начин и смъртта му през 1892 г., както най-съвестно прави по отношение на редица други европейски поети, то е само защото Тенисън умира, когато в рецензентско-обзорната дейност на Вазов е настъпил луфт, който трае чак до 1896 г.

За концептуалното внимание пък на Пенчо Славейков към Тенисън особено красноречиво говори материалът под заглавие „Честит поет“, който той публикува в бр. 1 за 1900 г. на сп. „Мисъл“ и който е основан на из-

³ За еквивалент на латинското „poeta laureatus“ Вазов дава „дворцов поет“, Иван Славейков — „лавроносен поет“, Пенчо Славейков — „увенчан поет“.

несен предната година реферат. Този материал, който излиза точно на ръба между двата века, бележи като че ли един от последните опити да се задържи Тенисън в положение на актуалност за нашата литература и го оставя окончателно в отиващия си век. Това, което Пенчо Славейков казва, е всъщност хвалебствено. Той изтъква голямата му популярност, големите му заслуги към английската поезия, големия му ранг на поет-лауреат. Но прегледът, който той прави на личността и творчеството на Тенисън, свидетелства по-скоро за нивото, на което българската читателска публика е била склонна и способна да възприеме английския поет, а не толкова за запознатостта му с действителните черти на същия. Ето думите му:

„ . . . Той, макар и поет, не спада между *ненормалните хора*, както обикновените смъртни, за отлика от себе си, наричат поетите. Нищо ирационално няма в неговата натура. . . . Той е твърде благоразумен, пресметлив, добър къшовник, примерен гражданин; бури на сърцето за него са незнания, кипещ на мисълта чужд. . . . Него не са сполитали никакви съдбоносни изпитни в живота, душевното му спокойствие не са засянали никакви съмнения, никакви страсти. Тенисън като че и на младост не е бил млад.“

И така, Пенчо Славейков вижда Тенисън като поет-късметлия, който полека-лека, спестовно си е трупал житейския опит и си е градял административната кариера и който е успял да се спотаи в някаква уютна ниша на живота, така че да не го засегне нито едно значително душевно страдание. Разбира се, късметът му, психологически погледнато от страна на Славейков, се е оказал градивен:

„ . . . Не само болките и радостите — често и щастието възпитава хероите на живота.“

Но в крайна сметка животът му е рефлектирал адекватно върху неговите стихове:

„Тенисън гледа и възсъздава природата с безстрастния поглед и спокойната четка на пейзажист. В картините, които той рисува, няма никаква следа от символ, зад формите на нещата нему не се усмихва никаква божествена идея, не му шепне нищо от тайнственото, от поезията в природата, за което тъй копнее нашата душа.“

Тук май вече долавяме тон на говорене наизуст. От всичко казано излиза, че Тенисън си е чист стихоплетец и можем само да се чудим по какво странно стечение на обстоятелствата е стигнал такава слава. Ето я и поантата на абсурда:

„ . . . Не вдъхновението е водило ръката на поета, . . . а разчетът на опитен литератор.“

От цитираните пасажии се вижда както вътрешната убеденост на Пенчо Славейков и пламенната му реторика в нейна подкрепа, така и едно стремително окръгляне на фактите от негова страна. Нарисуваният от ръката му портрет на Тенисън не е емпиричен, релефен, балансиран. Той е едноцветен и еднопланов портрет-теза, чрез него Славейков прокарва свое лично естетическо и психологично становище, като Тенисън му служи само за повод. Не може да се говори за безоблачна ведрина у поет, способен да напише цикъла „В памет на А. Х. Х.“⁴, където фактологичният проблем за смъртта на близкия приятел се развива до метафизични висоти. Основен душевен и философски проблем, въплътен в цялата му зряла поезия, е трудността да избереш между вярата в Бога, която води със себе си и *страха* от Бога, и

⁴ „In Memoriam A. H. H.“ (1850). Цикъл стихотворения, написани в памет на Артур Хенри Халъм, приятел на поета, починал през 1833 г.

емпиричното знание, което обаче обездушва вселената и премахва от нея надеждата.

Мнението на Пенчо Славейков има две мотивировки. От една страна, то почива върху *инерцията на въздействието*, т. е. взима за същност на поезията и автора ѝ популярната потребност, която те удовлетворяват. Поезията на Тенисън въздейства уталожващо, успокояващо, галантно, извисяващо, понякога приспивно. В един много ярък, но също така не съвсем достоверен пасаж от материала си нашият поет пише:

„Жените обичат Тенисона, както обичат изобщо своите услужливи поклонници. . . които много-много не се интересуват какво се върши дълбоко в душата им. Като с кънки по лед префучава той над повърхнината на тяхната душа, спре се ловко пред самите тях: поздрав—поклон—сладка дума . . . и насън, и найве те го имат вече на сърце.“

Тенисън е заприличал тук малко на френски кавалер, но това не е черта на поета. Това, което е характерно за него, е, че той се е осъзнавал като пример за подражание и е привеждал в подобаващ вид темите и стила си — един типично викториански метод на действие. Освен това голямото внимание, което той обръща на композицията и мелодиката на стиха си, се дължи и на една вътрешна причина. Тенисън има извънредно тънък музикален слух и способността му да виртуозничи с ритъма и звукописа често го подвежда към музикална самоцелност. Тъкмо тези музикални вълни, които обгръщат ухото и унасят възбращението, и които често заместват мисловната будност и движението на темата, се тълкуват като безоблачно спокойствие на един съхранен от емоционални бури поет. Утешение за Пенчо Славейков обаче е фактът, че мнозина в самата Англия възприемат по същия начин Тенисън, особено след като той умира, и новостта, непосредствено първоначалното въздействие на стиховете му се поизтъква. В романа си „Мисис Дальуей“ Вирджиния Улф изважда на показ чрез образа на сър Уилям Брадшоу Тенисъновия тип човек — така, както тя самата си го представя, — а именно: човек, склонен да потиска другите в името на морала, дълга и порядъка. В „Светлина през август“ на Фокнър неудачникът Хайтауър бяга от проблемите и отговорностите си в света на Тенисъновата поезия:

„И скоро прекрасната препускаща реч, безструнната мелодия, изпълнена с изсъхнали дървета и пресъхнали желаниа, започва да се носи плавно, бързо и спокойно. Това е по-добре от молитва, защото не трябва да се мисли на глас. Сякаш слуша в някаква катедрала монотонното псалмопение на евнуси на език, който той дори няма нужда да не разбира.“⁵

Основната причина обаче за стеснения начин, по който Славейков възприема Тенисън, е друга, по-специфично българска. Славейков поокръгля портрета на Тенисън, за да го представи за нуждите на публиката си като психологическа сензация, психологически куриоз: уж не разбира от дълбините на душата, а пък виж — станал популярен, и то как и колко! Така английският поет е вмъкнат в просветителска цел: той служи, за да покаже, че и такива хора има по света, и такива неща стават. За българското популярно съзнание естественият поет е поетът-романтик, който сваля звезди и луни, лети в небесата и слиза в пъкъла, който общува със стихииите като с близки роднини, който търси авантюристични преमेждия за душата и тялото си и се е издигнал над моралните условности. Неслучайно в Славейковия материал срещахме следния пасаж:

„Буйствата на Байрона, душевният трепет и високите полети на Шели, — той би ги нарекъл безумни; той би натякнал дори и на Исуса, че неговите

⁵ Уилям Фокнър. Светлина през август. Прев. от англ. Никола Милев. С., 1963, с. 268.

проповеди не са дотам практични, че борбата му против фарисеите е безразсъдно. . .“

С един бърз замах Славейков влага същността на поетичното в стила на романтиците (лековерно идентифицирайки личността и текста) и с друг също така бърз замах причислява към романтиците и Исус Христос! Получава се така, като че ли Тенисън концептуално не си пасва с представата за това, що е поет, и Славейков се явява като *просветителя с извънредно широките разбирания* — идва и заявява, че въпреки отклоненията си от истинското, Тенисън пак си е поет. С това той само затвърждава романтическите критерии за поезия като единствените критерии и слага ударение върху *чуждостта* на Тенисън за нашата творческа действителност, нарежда го сред сензационните факти за една странна страна като Англия — между известията за англичанката, която обучила домашния си лъв да свири на пиано, и за погребението на английския крал, където след ковчега вървели кралският кон и кралското куче. Тенисън е един вид отделен от процеса на литературата ни, обособен като къс информативна материя, сложен му е стокният етикет „Made in England“. Като българско литературно следствие от това той е изключен като източник на въздействие и участник в кухнята на литературата ни, отбелязан е само като литературен паметник, като фактологичен блок. Съвсем естествено от началото на ХХ век насам редовното му рекламно и концептуално представяне по страниците на горещия ни печат спира и преводи от него изникват главно в ролята на *представителен материал из английската класика* и с тях се занимава не някой поет, който е между законодателите на поетичността у нас, а вече професионален преводач на поезия. Тук спадат например преведените от Георги Минев цикли стихотворения на Тенисън, поместени съответно в томчето „Английски поети“ от 1921 г. („Сълзи, празни сълзи“, „По-висш пантеизъм“, „Лилян“, „О, ластовке, ластовке“, „Лети на изток, о, земя“, „Течи, речнице, към море“, „Разбивай, разбивай, море“) и в сп. „Българска мисъл“, бр. 3, 1935 г. („Ти, нежен и тих“, „Прекосване преградата“, „Лъчи блещат“, „Внесоха боец“). Поетът вече е подреден в таблицата на официалните стойности, а не участва в образуването на нови стойности.

От изложеното дотук е съвсем ясно, че към края на ХІХ и началото на ХХ век в елитната литература на България има вече оформен критерий за подбор и вкус, спрямо който Тенисън е бил преценен като нетипичен и чужд, макар и голям. Този критерий обхваща *големите фигури на европейския романтизъм*, както и някои паралелни на романтизма творци — Юго, Гьоте, Хайне, Байрон, Шели, Пушкин, Лермонтов и др. — и спрямо тях се подреждат всички останали. Тази насоченост е съвсем естествена, като се има предвид, че същинското и мащабно разгръщане на нашата книжнина започва след 1878 г., и то вследствие на извънлитературно събитие — Освобождението от турско робство и образуването на българската държава.

На първо място, подборът до голяма степен не е наш. Той е донесен от Русия, Франция, Германия, но преди всичко от Русия. Донесят го българите, които получават образование в чужбина и стават приемници и провонници на европейската литература. Тази причина все пак не обяснява достатъчно детайлно защо едни писатели пускат корени у нас, а други не.

На второ място си струва да се спомене личният вкус на първите ни литературни ментори. Вкусът им е, разбира се, обусловен от образованието, което те са имали, и от езиците, които са ползвали, но се намесват също така лични психологически и характерологични предпочитания. Така например Вазов подбира за превод и издаване главно големи фигури на съответните национални литератури, макрокласици, по които той моделира и своето

лично присъствие (като творчество и като фигура) в българската литература. Те са неговият блян и пример за подражание. По този въпрос до него съвсем логично се приближава по вкус и подбор Пенчо Славейков.

На трето място идва една особено важна причина за пиетета на българския литератор към големите европейски романтици. Романтизмът внася в литературата и народопсихологията за пръв път в такава степен *импулса за свобода* — т. е. за освобождението на индивида от оковите на обществените взаимоотношения и структури, за издигането на вярата в Бога над църковната догма и дори на вярата в човека над вярата в Бога, за разкъсването на моралните условности, за насочването на вниманието към народния дух и творчество вместо към пращната антична класика. Като тип светоусещане романтизмът въплъщава рушащото, волно, освободително начало, което разбира застояли и едва търпяни догми. Именно в такива революционни периоди в литературата възникват големите *личностни* фигури — в противовес на другия тип периоди, консолидиращите, когато в литературата се открояват най-вече (или придобиват особено голяма тежест) *административните* писателски фигури, щатните мъдrecи на държавата, големите автори на литературни и морални предписания.

Романтичният импулс за свобода не протича, виждаме, само в литературата, но обхваща всички коридори на човешкото светоусещане и неговата реализация: изкуството, философията, политиката, личния живот. Случва се дори така, че в общ романтичен контекст влизат писатели както с творчески импулс за свобода, така и със съвсем скромно наличие на същия, но пък демонстриращи свободата с личната си съдба. Такъв е случаят например с Байрон. У Шели пък наблюдаваме равновесие между житейския романтичен импулс и литературния. Така че „романтизъм“ значи *общ уклон на действието*, на който различни фигури по различен начин дават конкретни илюстрации. Той се изразява, както вече казахме, в свобода, в импулс за рушене, който различа място за нов градеж.

Викторианската литература, в противовес на романтичната, е консолидираща, проинституционална и следователно продържавна, патриотична или регионално тежнееща, нормативна или реторична. Неслучайно името ѝ идва не от концептуален термин (каквото е терминът „романтизъм“), а от името на кралица Виктория: голямата фигура, поглъщаща в единството и хармонията на името си цялото неравно разнообразие на периода. Това е характерно обстоятелство. Консолидиращите периоди изразяват *окупване в структура*, като са склонни да възприемат структурата на семейната единица, независимо дали е патриархална или матриархална. Просто една гигантска фигура (както като цяло, така и в съответната област) поглъща периода и много често му дава името си.

Ясно е, че двата периода са антиподни в носещите ги и определящите ги импулси. Импулсът на романтизма е разрушителен, този на викторианството — градивен. Темите, езиковите особености и стилите похвати, които романтиците откриват при бурното си изскубване на свобода, влизат в *регламента* на викторианската поезия, стават част от правилата на творчеството. Така свободата на по-ранния период се преобразява в неоконсерватизма на следващия, като плюс това романтичните литературни елементи, поради самата си задължителност, добиват друг облик. От тях изчезва мисловната натовареност, която като фон от класицизма продължава да присъства в началото на XIX век; избледняват и изчезват римовите и ритмични грапини, трескавата натовареност на текста — изчезва страхът на литературния първооткривател от собствената си дързост, с която пре-

крачва непознат праг. Изглаждат се и се подчиняват на външен, в случая обществен, регламент самите теми: волната любов като тема на романтизма се стеснява до рамките на любовта в семейството или на състраданието към бедните по време на викторианския период. Типичният творец романтик култивира в себе си индивидуализма, самовглъбението, бляна, докато неговият колега викторианец залага на по-типичните, социалните, колективните чувства и мнения. Същевременно романтичната *голяма личност* създава себе си в процеса на своята свобода и сама възплъщава с живота и творчеството си своя личен принос. Противно на нея викторианската *голяма личност* е от административен тип, като Тенисън, независимо дали е на върха в чисто социалната йерархия, или в съзнанието на читателската публика. Тази личност се издига в йерархията по легитимен път и след това, след като бъде упълномощена да поеме функциите на личност, започва да си изпълнява съвестно дълга, да пише и сее мъдрост, да привнеса новото в литературата официално, по парламентарен път. И макар че подобно на романтика викторианецът изпитва презрение към човека на Просвещението от предния век заради неговата хладнота и неискреност, в основата си той самият е просветител от нов разред, държи да осъществява еднопосочната линия на принос и новаторство, каквато се явява в същността си просветата.

Сега, като типологична структура и типологично място, викторианството е паразитно течение. То е „движение по стъпките на. . .“ (в случая — на романтизма); то узаконява плодовете на необузданата романтична свобода. Романтикът открива как се пише, викторианецът знае как се пише. Освен това самото понятие „романтизъм“ подразбира приносно отношение към света, концептуалност, и то новаторска концептуалност. Понятието „викторианство“ подразбира само хронологична обособеност и затвореност, аморфно е като концепция и съдържание. Ето защо във въздействието си върху българското съзнание то не е компактно, не е просто „викторианство“, а се разпада на отделни автори и книги. Днес, когато употребявам думата „романтизъм“, аз не допускам, че някой няма да ме разбере. Но употребя ли думата „викторианство“, все нещо отвътре ме тегли да сложа бележка под линия. Защо се получава така?

Трябва да започнем с това, че българският романтизъм (т. е. паралелното на романтизма явление в България, българският параромантизъм) е изпълнен с идеята за национална, а не толкова за индивидуална свобода. Ситуацията с народа ни по онова време е такава, че врагът, оковите, догмите и пр., са *отвън*, в конкретния, референтния свят около нас, и следователно рушителният импулс се изявява като стремеж към политическа свобода⁶. Но въпреки липсата на акцент върху индивида романтизмът ни отглежда и ярки индивидуалности от байроновски тип, като Раковски, Стамболов и Ботев, и по-приглушени индивидуалности от Уърдзуъртов тип, като Чинтулов. Особеното в случая е, че тъй като изброените писатели, поради характера на ситуацията у нас, не се борят въобще срещу *литературна догма* (такава всъщност няма и следователно не би могла да бъде разрушена), а само срещу *политическа догма*, рушенето се върши извън ползващия литература народ и тя за него има само градивен, обединителен, консолидиращ характер. Така че при нас Просвещението, романтизмът и викторианският тип следромантизъм се случват на практика едновременно и са вплетени в обща национално-градизна кауза.

Същинската ни национална, а не народна или родова литература — следосвобожденската ни литература — започва с един паравикториански,

⁶ Понятието „политическа свобода“ за мен обхваща понятията „национална свобода“ и „църковна свобода“.

консолидиращ импулс. Писателите ни започват да градят и държавата, и литературата. Те се облягат за това върху постиженията на волните таланти *отпреди* (Ботев) или *отдругаде* (Байрон, Шели, Юго, Гьоте и пр.), като заимстват мостри и създават естетически и етически критерии — с една дума, градят. Появяват се съответно и личности като Вазов, които държат да се наложат (и се налагат) като ментори по литературните въпроси, литературни администратори. В самата титла „патриарх на българската литература“, която Вазов днес носи и която като система от почит към него го е огривала още приживе, се съдържа точно тази същност на названието „поет“ именно като ранг, като национално-културно-семеино титла, даваща право на решаващо участие в регулацията на самата култура. Вазов е точно паравикторианска макрофигура — глава (или баща) на българското литературно семейство, поет-лауреат, блюстител на морала и правилата на изкуството. Неслучайно основните му теми са, от една страна, героико-патриотичната, а от друга — актуално-критическата, чрез която заклеява съвременните му социални язви. Този стремеж към *раново* положение у Вазов му дава, освен всичко останало, импулса да въвежда в българската книжнина по една-две големи фигури на дадена европейска литература — той като че ли общува само с върховете. Оттук и стремежът му да наложи Тенисън, превеждайки негови стихове. Последният просто влиза в логичната според Вазов система на големите романтични литератори. За Франция е ясно — това е Юго. За Германия е също ясно — това е Гьоте. При Англия проблемът е по-труден, защото Байрон и Шели, макар и гении, представляват в същността си рушителни авантюристи и плюс това космополити. Те дават пример с естетическите и методологичните си постижения, но конструктивната фигура в тази национална литература явно остава да е Тенисън. Но все пак в опита си да наложи Тенисън в България Вазов претърпява неуспех, защото този английски поет не е ярка или достатъчно ярка индивидуалност (ако ще и от типа на другия викторианец — Карлайл), не е и личност, консолидирала се, подобно на Юго и Гьоте, в условията на романтизма. Той всъщност принадлежи към друг период.

И така, в младата ни литература след Освобождението се налагат в психологически план два импулса: 1) пиетет към естетическите категории и личностите на романтизма и 2) пиетет към голямата патриархална фигура от викториански тип. Тази мешавица, която обаче има консолидиращ характер, ни води до правилния извод, защо българската литература се учи от романтизма като светоглед, но не и от викторианството като също така компактен светоглед. Викторианството е невидимо за литературата ни, тъй като самата тя се намира в аналогичен етап от развитието си и сетивата ѝ регистрират чертите само на предния етап. Романтическите стойности и викторианската реализация са двете ѝ основни опори: т. е. самото действие, кухнята на литературата, е от викториански тип. Вазов не се учи да пише. Той знае как се пише — разбира се, по романтически. Оттам и украсата, която той подпъхва в превода си на „Майска царица“ от Тенисън.

В заключение бих искал да добавя, че от Освобождението насам българската литература още не е излязла от паравикторианския си паразитен, консервативен, консолидиращ, просветителски период. В този период тя бива нагъната от три романтически опита за бунт. Първият от тях е опитът на символистите от типа на Траянов и Пондимитров, които обаче се оказват прекалено книжни, склонни безкритично да заимстват речеве и възприятелни шампи отвън и поради това не успяват да префасонират литературата ни в символистски дух и така да оставят по-дълбока следа. Вторият опит е на поколението Фурнаджиев — Разцветников—Милев—Далчев, което раз-

работва по-същностно възможности на специфично българския изказ и затова действително успява да промени повече; само че жанровата му теснота — само в областта на поезията — ограничава ефекта. Третият опит е на т. нар. „социалистически реалисти“, т. е. на романтиците от съветски тип. Те успяват само да задържат развитието на литературата ни, но не успяват качествено да я променят, тъй като са явление, привнесло готови тематични щампи отвън, без да се съблюдава специфичното развитие на българската душевност и литература. Лошото и при трите опита за романтически литературен бунт е, че те идват да рушат на място, където все още устойчива постройка, закостенели догми е нямало и няма. Така въздействието им в рамките на характерологията на литературата ни си остава с извънредно ограничен обseg. Литературата ни по инерция продължава да се движи на база на романтични критерии и на желание все нещо окончателно да се изгради, все нещо да остане.