

---

# ПРОГЛАД

---

Издание на Филологическия факултет  
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

---

кн. 1, 2010 (год. XIX), ISSN 0861 7902

**Николина БУРНЕВА**

## ГЪТЕВИТЕ ПРОЗРЕНИЯ ЗА ПРИНЦИПИТЕ НА НАРАТОЛОГИЯТА \* Част I

*На проф. д-р Вернер Келер (Кьолн) –  
по случай 80-годишнината му и с признание за дългогодишната му подкрепа  
за българската германистика.*

*Die Popularität des deutschen Klassikers Johann Wolfgang von Goethe ist heute recht oberflächlich geworden, und das gilt in besonderem Maße von seinem umfangreichen Prosaschaffen. In vorliegender Studie werden „Goethes Ansichten in die Prinzipien der Narratologie“ anhand der mannigfaltigen Genres aufgedeckt, die der Autor im Laufe seiner überdurchschnittlich langen Schaffensbiografie befördert hat. Ballade – Epos – Drama – Roman: an der Entwicklung des Narrativs zeigt sich der schwierige Ausgleich zwischen Popularformen und ästhetischem Anspruch, kosmopolitischen Einstellungen und nationalideologischem Engagement, moralphilosophischen Grundsätzen und epikureischer Lebensphilosophie. In der Literaturgeschichte festgeschriebene erzähltheoretische Charakteristiken von Goethes Schaffen werden hinterfragt und ggf. etwas feiner begründet bzw. korrigiert.*

*Aus Platzgründen endet der vorliegende I. Teil der Studie mit der Problematisierung des Gemeinplatzes, dass Goethe den deutschen Bildungsroman begründet hat. Im II. Teil wird seine schon ausgereifte narratologische Praxis („Wahlverwandtschaften“, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“) analysiert und ihr philosophischer Ertrag für die europäische Moderne aufgedeckt.*

---

\* Настоящата студия е резултат от специализацията ми във Ваймар през лятото на 2009 г. по покана на Международното сдружение “Гьоте във Ваймар”.

За Гьоте днес сравнително малко читатели знаят нещо повече от почти нищо. Въвеждан по-скоро по инерция като учебен материал в една претрупана училищна програма, този колкото интелигентен, толкова и продуктивен класик на германската литература, когото още първите му следовници зоват Олимпиаца, рядко има шанса да бъде представен на подрастващите ученици по подобаващия му артистичен и космополитен начин. Но и в по-зряла възраст болшинството от публиката се стреми да следи най-вече новите имена, появяващи се сред литературния пейзаж с повече или по-малко екстравагантни тезиси, с още по-странни версии на унаследени от векове сюжети, с предизвикателни форми на социален живот и/или ярка политическа позиция. Забързан в суматохата на неспирни художествени изяви, концептуални препирни и с егоцентричното желание да събере погледите на останалите, дори най-придирчивият читател се поддава на изкушението за повърхностна рецепция: тук щипнал китка стихове, там зобнал малко биографични данни за поредния лауреат, другаде пък боднал една новела, после цапнал на екс едно криминале или едно фентъзи, той препуска сред изобилието от новоизлезли публикации, все неудовлетворен, че има още много да се види, че все не може да се покаже предостатъчно начетен, че може да пропусне нещо. Кой ли има време и търпение за Гьоте?<sup>1</sup> И за какво ли?

Не случайно простите метафори по-горе са изведени от кулинарния дискурс. Критиката на потребителското отношение към изкуството е извечна тема в европейския културен живот. И тъй като един от аспектите, в които ще разгледаме творчеството на класика Гьоте в настоящата статия, е неговата способност да подема характерни за античността теми и да ги интерпретира по един достъпен и актуален и днес още начин, нека припомним за начало едно от местата, където компромисът между високите естетически идеали и съобразяването с масовия вкус на публиката е показан в типичната за автора класическа диалектика – като нещо лошо, което е обаче и добро:

**Директор**      Не знам по-дивна гледка от оная,  
когато многолюдният народ  
щурмува като дверите на рай  
с безумен поглед тесния ни вход,

---

<sup>1</sup> Тук използвам повода да благодаря за чудесните условия за работа, предоставяни и на български стипендианти вече години наред

когато в ранно утро си отваря  
към касата ни с лакти път напред  
и – *както в глад за къшей при пекаря* –  
главата си строшава за билет.  
Магия на поетовото слово –  
стори я днес, приятелю, отново!  
[...]  
Да, масата чрез маса се надвива,  
а всеки свойто сам да избере:  
сред многото все нещичко го бива,  
човек си тръгва и му е добре...  
Творбата ви не бива да е цяла –  
*като рагу* тя пу би преуспяла!  
Не носи смисъл, па макар и скрит,  
спектакълът в единния му вид –  
ще го разчепкат в зрителната зала...

**Поет** И мислите, че с този занаят  
един призван творец ще се похвали?!  
Брътвежът на нескопосния свят  
за вас е вече правило, така ли?

**Директор** Чух упрек, ала той не е за мен:  
когато да се труди е решен,  
човек и сечивата си подбира –  
*не се коси ливада със секира.*  
*Та за кого са вашите творби?²*

За кого настина? Времето, в което Ваймарските класици Йохан Волфганг фон Гьоте и Фридрих Шилер пишат, е прелюдията на европейската културна история към модерността. В Германия за първи път се говори за всеобщо ограмотяване на населението, набрали са вече скорост читалищните библиотеки, а реформата в театъра е довела до утвърждаването на първите постоянни театрални сцени и идеята за “национален”, а това значи и общодостъпен, театър. За кого пише Поетът в такава среда? Директорът от цитирания по-горе “Пролог в театъра” към най-известната Гьотева драма “Фауст” изрича някои от основните принципи на наставашото бъдеще, която даровитият ироник Хайнрих Хайне ще обозначи като “края на художествената епоха”<sup>3</sup>.

Сред значимите характеристики на настъпващата модерност се наблюдават вече: масовизирането на досега елитната култура (отскоро

театърът се случва не само в дворцовите зали, а и в специални сгради в центъра на градовете), а “многолюдният народ” изисква райското блаженство на земята – под формата на ... забавления. При смяната на парадигмите от Просвещение към Класика и Романтизъм се сменя и естетическият вкус. Поучителните истории продължават да се ценят, но трябва да се поднасят по-изкусително вълнуващо. Античността продължава да е пример за подражание, но трябва да си припомним приказното очарование на митологията. “Призиваният творец” ще трябва да смири своите “бурни устреми” и да се заслуша в “брътвежа на несклопния свят”. И най-вече: не фино напаснатите един към друг сюжетни и художествени елементи, не творбата, “сякаш излята отведнъж”<sup>4</sup>, а фрагменти, повече или по-малко самостоятелни части, свързани в едно непринудено единство – което повече от век по-късно Умберто Еко ще нарече “отворена творба”<sup>5</sup> – тези характеристики отговарят на потребностите на не-художественото изкуство.

С това усещане за ново време си обясняваме прехода от доминираща лирика към доминираща проза, който наблюдаваме в зрялото творчество на Гьоте. Предприетото инкогнито пътуване до Италия през 1786–1788 г. става знаков житейски момент, една вече почти митологизирана от всички негови биографи и интерпретатори межда, отвъд която се появяват най-значимите му произведения. До средата на 1780-те години освен пламенните си стихотворения, които го правят известен, Гьоте е публикувал доста на брой, но по-леки драматични произведения: една пасторалия, комедии, фарсове, една “драматична хрумка” (в ориг. „dramatische Grille“), една едноактна пиеса, както и “Стела” – “пиесата за влюбени”. От това “рагу” в историята на германската литература е останал най-вече “Гьоц фон Берлихинген с желязната ръка” (1771–1774–1804) и то тъкмо защото тук за първи път се проявяват амбициите на новата **естетика на не-единното цяло**, приложена върху по-претенциозен сюжет (на това наблюдение ще се спрем по-подробно впоследствие). В историята на германската (и световната) литература остава и фурорът, предизвикан от единственото му пълноценно произведение в проза от предиталианския му период – това е романът в писма “Страданията на младия Вертер” (1774), взривил естетическата леност на тогавашната публика с епистоларната си форма, по дефиниция **нарушаваща общоприетите норми за публична комуникация** и разкриваща “непристойните” възгледи и поведение на главния персонаж. Но едва след почти двугодишния престой в Италия, след едно повторно служебно пътуване

до Меката на европейското изкуство и след като се е сближил с Фридрих Шилер, Гьоте става онзи класик на германската литература, оставил трайни следи в колективната памет не само на своята нация. Едва от този момент нататък в творчеството му се наблюдава разгръщането на поразително жанрово разнообразие, при което именно **проблемите на наратива са двигателят на художествената оригиналност**.

В сферата на лиричното изкуство наред със сантименталните чувстоизлияния най-ярко се открояват **баладите** – един жанр, който особено силно привлича Гьоте, “защото тук основните литературни родове са още неразделени, още са заедно като в едно живо пра-яйце”<sup>6</sup>: лиричното, драматичното и епичното се намират в един почти предисторически органичен синтез. Показателен е стремежът да се съхрани за модерната епоха този жанр, принадлежащ на миналото със своята комуникативна структура за устна реч, за рецитаторско изпълнение и ярка перформативност на разказа в стихове<sup>7</sup>. Но действието в баладата протича телеологично, развоят на ситуациите и конфликта следва законите на Аристотеловата композиция, а в прехода от изходното състояние “А” към крайното състояние “Б” така наречените перипетии се подчиняват на идеята за покачващо се драматично напрежение. Тази строга (само-) дисциплина поетът си налага заради принципа на естетическата икономия. Без да го формулира като изискване за въздействащата сила на мерената реч, Гьоте винаги го спазва. В баладите му никога и никъде не ще намерим нито една излишна сричка.

Този перфекционизъм има и своята цена – почерпили идеята за баладичното от народното творчество и неговата саморасла песенност, художествените балади на германските класици и особено на Гьоте и Шилер вече не могат да бъдат народностни, да говорят с езика на простолюдието, да “надвиват масата чрез маса”. Не многобройни, но винаги изпипани докрай, те са като квазар от съдържана страст, култивиран трагизъм и поетична мощ. Тази формално-идейна стройност на жанра е причината, поради която бих го причислила по-скоро към традицията, отколкото към новаторските форми на наратива в творчеството на Гьоте<sup>8</sup>.

Пак в светлината на заниманията с проблемите на народностното (т.е. не феодално, антиаристократично) художествено творчество той търси форми и средства да култивира **национален епос като предпоставка за културна национална идентичност**. Нека проследим многобройните трансформации, които Гьоте се вижда принуден да

**предприеме, за да създаде сюжетите, съответстващи на неговия замисъл.**

Един от тях е начинът на претворяване на темата за Трийсетгодишната война и ролята на личността в превратностите на историческите събития. Диренето на подходящ персонаж отвежда Гьоте до “Животоописание на рицаря Гьоц фон Берлихинген с желязната ръка” – една автобиография от XVI век, която класикът познава от първото ѝ издание през 1731 г. По отношение на новаторския подход най-често се цитира преобръщането на тогава властващите норми на драматичния текст – подготвено от предходното поколение драматурзи (предимно от Лесинг), игнорирането на “трите единства” при Гьоте е осъществено по демонстративно безкомпромисен начин: Единството на действието се съблюдава само в една от двете основни сюжетни линии – мекушавият и податлив на манипулации царедворец Вайслингер действа само в дворцова среда, без смяна на мястото и умира, отровен от съпругата си. Докато доблестният смелчага Гьоц осъществява по собствената си свободна воля непрестанни преходи от своята крепост към бойното поле и обратно, оттам към лагера на бунтовниците и в клопките на врага, а накрая умира в домашен арест, но с думата “свобода” на уста. Драматичното действие трае с години и естествено не се предава в сценично реално време, както е изисквала нормативната поетика.

Действащите лица в тази динамична трагедия не са изключително дворяни, както повелява средновековната европейска традиция, те не са дори – както е в пиесите на реформатора Лесинг – и само аристократи, живеещи в провинцията в пасторално разбирателство с верноподаниците си или пък обеднели, поминуващи като бюргери благородници. В драматичния разказ на Гьоте се появяват представители на всички съсловия – от епископа до циганина. А що се отнася до езиковите средства – те изненадват очакването за литературност, цитирайки и доста груби, дори вулгарни изрази<sup>9</sup>. И макар че и двете сюжетни линии завършват трагично и дефинитивно (със смъртта на Вайслингер, на Гьоц, та дори и на сина му Георг), всички току-що изброени неконвенционални моменти силно разтварят драматичния строй на текста и допускат повишената епичност в представянето на художествения свят. Това дава основание да се говори ако не за “отворена” драма в модерния смисъл на думата, то поне за шекспиров тип драматургия, в която водещата роля на конфликта е вече споделена с разказа за историческите събития.

Общоприето е схващането, че това е **първата историческа драма** по сюжет из германската история. Пред вид това обстоятелство фактът, че тя е с **демонстративно неконвенционална форма, става елемент от идейното съдържание** на тази творба.

Една от принципните трансформации на сюжета в произтеклата от историческия източник – (авто-)биографията на Гьоц фон Берлихинген – драма е същественото съкращаване на биографичното време на прототипа. Ако реално историческият Гьоц е доживял 80-годишна възраст, то в пиесата житейските ситуации са сгъстени в три десетилетия – така се постига по-висока концентрация на перипетиите. Историческият Гьоц е политически хамелеон и безпринципен наемник<sup>10</sup> – в драмата той е силно облагороден и представен като свободолюбив войн, сраснат със своите подчинени, със силна социална отговорност към низвергнатите и онеправданите, така че участието му във всякакви (предимно насилствени) форми на неконформизъм е мотивирано от желанието да отнеме от богатия/силния и да даде на бедния/слабия. Апелът за социална справедливост и за право на самоопределение на индивида прави “Гьоц” култова драма за авторите от течението Бурни устреми, както впоследствие ще докаже и Фридрих Шилер с не помалко пламенната си пиеса “Разбойници. In tyrannos” или с класическата тетралогия “Валенщайн” – и двете силно повлияни от ментора Гьоте.

И все пак: Темата “Гьоц” наистина става основа на една сензационно нестандартна за времето си драма, но не може (вече) да се реализира като национален епос. Сред хаотичните процеси на европейското (и в частност на германското) политическо пространство през Средновековието е доста трудно да се открие читав персонаж, достоен да представлява типично доброто = красивото = здравото, та стилизирането му в просвещенско-либерален дух да замеси маята на бъдещата национална култура. Още повече, че репрезентативната функция на такъв един персонаж би следвало да е разтройна – доколкото трябва да се отнесе и до индивидуалния образ на “героя”, и до колективния облик на “съратниците” (понеже няма и не може да има кауза без социална база), и до “идеята” за национално народностна специфика, която да се противопостави на трансрегионално съсловната солидарност на рицарството от всички държави и верски общности.

Споменатият по-горе Гьоц фон Берлихинген с желязната ръка има само привидно този потенциал. Но самата кауза е от историческа гледна точка уязвима, доколкото в реалната средновековна карта на

немскоезичния регион има империя, но няма ... Германия. Безнадеждната феодална разпокъсаност на иначе немалката територия, която едва в наши дни е позитивно овладяна на федеративен принцип, торпилира всяко домогване до идеята за политическа система със силно сцепление на отделните си части. Затова и историческият персонаж може да стане герой само чрез трагизма на обречената си вярънност към ... свободната си воля. Публиката остава да гледа и да се диви на акционизъм, какъвто в социалната действителност не може да се наблюдава.

Друг опит за създаването на национален епос е свързан с темата за любовта и семейството. Действието на “Херман и Доротея” (1797)<sup>11</sup> е кратко и ясно: Изселници, прокудени от родните си места от военните действия и изпаднали в краен недоимък, се канят да стануват в периферията на малък немски град, а местните жители се отбиват да им донесат кой каквото има като храна, битови принадлежности и дрехи. Херман, син на местния ханджия, който е запленил от хубавата бежанка Доротея, успява да убеди майка си и – доста по-трудно – баща си, че това е неговата изгора. И тъй като изпратените като съгледвачи свещеник и аптекар донасят информацията, че Доротея е сърцата мома, която дори се опълчила със сабя срещу подивели мъже, нападнали нея и приятелките ѝ, Херман получава разрешение да я доведе дома като своя невеста. Доротея, която си мисли, че я наемат за прислужница, бързо се оказва щастливо сгодена за достойния момък.

Краят е трогателно щастлив, слушателите са изживели своя катарзис и ще се разотидат доволни, сякаш те самите са сторили куп добрини. По-народностен от това сюжетът едва ли може да бъде. По-умилително от това също е трудно да се разкаже за делничната чест дори в мрачни години. Сантиментализъм, Просвещение и фолклористичната програма на Бурните устреми си дават среща в този неголям текст, за да утвърдят идеята за еротичната любов като любов към ближния, за битовата толерантност на заможните към изпадналите в беда социално слаби, за взаимното зачитане на половете и поколенията при определянето на делничните политики.

Тази по същността си архитрадиционна постановка на семплата любовна история би била убийствено банална, ако не се пречупваше в един колкото щекотлив, толкова и актуален момент – въпросът за моралните устои и солидарността между придошлите и местните германци, волята им за добруване и съзидателност, които ги отграничават от френските насилници и завоеватели. Защото и тук, както в случая с Гьоц,

историческият по същността си сюжет е многозначително трансформиран. Реално историческата му база е прогонването на залцбургските протестанти извън владенията на католическия архиепископ Матойс Ланг по време на Реформацията през XVI век. Гьоте пренася събитийната структура на бежанския конвой в своето съвремие – по време на Френската революция, като подменя религиозните мотиви за противопоставянето между (все немски) гонители и изселници с национални и политически (насилие на французи над германци). Така проблемът за “липсващата Германия”, който изведох по-горе като причина за несъстоялия се епичен фурор на Гьотц, в “Херман и Доротея” е метонимично снет<sup>12</sup> в семейството и съседското добруване, в приобщаването на придошлите на базата на етичния бюргерски кодекс, който е убежище за насилениите от голямата политика. Този топъл и уютен провинциализъм сякаш подготвя възцарения се през следващия XIX век стил бидермайер с типичния съсредоточен в бита и семейството свят, с мелодраматичната сантименталност и дидактиката на бюргерските добродетели, сред които е и най-после установилият се патриотизъм.

Но при Гьоте има и още нещо.

Има например нестандартни ситуации: Когато поставят годежния пръстен на ръката на Доротея, там блясва и друг един – останал от загиналия неин пръв любим. Тя намества новия си пръстен до стария в знак на почит към паметта на умрелия, а всички присъстващи, включително и Херман, са солидарни с това ѝ решение, защото: “Който упорствува здраво – той свят си самичък създава”.<sup>13</sup> Така Доротея демонстрира “характер” – онзи най-важен компонент и на личността, и на нацията, който е неприсъщ на “полираната” култура на аристократите и неотменен белег на хората от народа.

При Гьоте има и реверанс към античността и нейните персонални формати: Всяка песен от текста е двойко озаглавена. “Име на муза” + “Сюжетен акцент” – в тази синтагма проличава амбицията на автора да издигне своя персонаж и своето съвремие до нивото на античния епос. Това композиционно хрумване за съжаление не може да се разгърне в пълния си потенциал, тъй като сюжетът е сравнително беден откъм драматични колизии, а съответствието между по-тясната специализация на дадената муза и сюжетния акцент в съответната песен е или съвсем неясно, или доста опосредствено.

Например в песен пета “Полихимния. Космополит” музата на геометрията и химните много косвено насочва вниманието към темата

за своята и чуждата територия, за изгнаничеството и извлечената от него философия на достойнство в примирението с превратностите на съдбата. От такава постановка се извежда и темата за “гражданина на света” (преведено на български с “космополит”):

О, тате, тя не е някаква скитница, тая девойка,

[...]

Малко ли знатни и лични мъже днеска скитат в чужбина?

Бягат князе преоблечени, скитат царе във прокуда.<sup>14</sup>

А в песен девета – “Уrania. Бъдеще”<sup>15</sup>, музата на астрономията може да се интерпретира като медиум за прогнозите относно развитието на действието. Разказ в разказа е споменът на Доротея за първия ѝ годеник:

Той си предрече кога го любов за свобода и правда,  
жажда да заработи в новата, променена уредба  
тласна в Париж, дето скоро тъмница и смърт го постигна.

“Сбогом – ми рече той, – аз отивам: че днес на земята  
всичко се движи и сякаш дели се, разделя се всичко.

Падат закони – основи на стари, могъщи държави;  
пазен имот се отделя от старий стопанин; заминава  
мълком другар от другаря; и обич се с обич разделя.

[...]

всичко кипи днеска, сякаш светът иска пак да се срине  
в хаос и мрак и тогава да се захване отново.

Ти ще ми пазиш сърце си и ако нявга се найдем  
над съсипните световни, ще бъдем ний нови човеци,  
преобразени и волни и не роби веч на съдбата:

що оковало би този, кой из такива дни минал?<sup>16</sup>

Тази кореспонденция между профила на античната муза и тематичния или идейния фокус на съответната песен едва ли е най-елегантният композиционен способ, чрез който творбата да се вгради в традицията на европейския епос от Античността до Средновековието. Изброяването на музите по-скоро внася **естетически дисбаланс между народностно сантименталното звучене на наратива и претенциозността на ерудитските цитати** (с тенденция към апокалиптично звучене и/или към есхатология). Но пък тъкмо в това се състои един от новаторските моменти в този текст: шпагатът **между Античност и Предмодерност** е напрегнат, а това подклажда интереса към представеното историческо време разделно.

Малкият германски град става сцена за една поетична конструкция в хекзаметри, а по тази канаваца Гьоте бродира конкретни епизоди и сцени, простодушни като действие, почти без конфликти, изобилно илюстрирани с битови сцени и описания. За един истински епос това не е достатъчно. **Делничният героизъм е бюргерска култура, той е твърде несензационен, защото тук липсва и аватюрността на античния респ. средновековния му прототип, и дръзкото преодоляване на предизвикателства от всякакъв характер.** Това, което персонажите на Гьоте демонстрират, е не античната епичност, а възгледите на Ваймарската култура за Античността – “благородна простота и спокойно величие”, както ги е установил бащата на немската естетика Йохан Йоахим Винкелман<sup>17</sup>. Такава постановка поддържа идеята за “характерната нация” на бюргерското общество и в съчетанието със сантименталния сюжет създава една **класическа бюргерска идилия**, чийто публичен успех през настъпващия XIX век е гарантиран.

Но освен факта, че поколения германци се умиляват на патриотично-фамилната идилия, нека обърнем внимание и на **естетическия ефект от похвата *mise en abîme***, който внася контрадикцията на бунтарството, свободололюбието и саможертвата в името на една утопия на новото време. Ако домошарът Херман само в края на текста и само набързо декларира готовността си с оръжие да защити мира на своя дом, то в цитираните от Доротея прощални думи на първия ѝ годеник се съдържа **дискурсът на космополита реформатор**, търсец социалните ценности в общо политически план и в бъдните времена. В “Херман и Доротея” идилията и утопията се обединяват в името на всенародното добруване. Това е и основният мотив на наратива в тази творба – изграждането на един категорично позитивен хоризонт на очакването по отношение на бъдещето на обикновените германци. Посочените по-горе драматургични дефицити се оказват търсеният ефект на една укротена наративност:

Едно съществено качество на епичното стихотворение е, че то винаги се движи напред и назад, затова и всички ретардиращи моменти са епични. Но това не бива да са същински пречки, каквито всъщност се полагат на драмата...<sup>18</sup>

Съвременниците на автора са разбрали правилно това му намерение, както показва в рецензията си утвърденият литературен критик Аугуст Вилхелм Шлегел:

Изглежда, сякаш той (Гьоте), след като е изследвал същността на Омировия епос, е отстранил напълно от себе си и сякаш забравил божествения старец. Това, което посочихме като съществени белези на епоса – спокойното превъзходство и обективност на представянето, пълноценното живо разгръщане най-вече чрез речта, която – изключвайки диалогично неспокойство и безредие – се оформя съобразно епичната хармония [...] В представения свят нравствената самобитност категорично надделява над страстта, а тя пък е доволно много мотивирана от нравствени източници. Яснотата на осмисленото самообладание се показва най-тясно свързана с благородна топлина. Навсякъде сме издигнати до един мек, свободен, изчистен от национална и политическа партийност възглед за тежненията човечески [...] едно подтикващо към благотворителна деятелност затрогване.”<sup>19</sup>

Изложените по-горе наблюдения над конкретния текст на тази поема показват, че идейният изказ далеч не е така безобиден, както го характеризира Шлегел и навеждат на мисълта, че тук прочутият критик на немския романтизъм се оглежда в текста на Гьоте, виждайки в четените стихове повече собствените си убеждения. Но при все това неговото мнение е показателно за доминиращите литературно социологически нагласи сред образованата публика: не раздвиженият ритъм на бясно препускащото действие, не раздирани от противоречия и амбиции персонажи са интересни в последните години на XVIII в., а класическата овладяност на нравствения идеал.

До този момент проследих специфични наративни моменти в баладичното, драматичното и епическо идиличното творчество на Гьоте. Но и при него най-обхватното и обемисто поле за наративно разнообразие е **романното повествование**. По-долу ще се постарая да покажа как Гьоте се опитва да обходи всички възможни измерения на този жанр, ръководейки се от принципната си идейна нагласа за синтез на литературните форми и от естетическата си наклонност към фриволни сюжетни импровизации.

В основните си структурни моменти “Страданията на младия Вертер” (1774) не е новаторска творба, а следва сензационно преуспелия роман на Жан Жак Русо “Новата Елоиза” (1761), както и предшестващия го “Памела или Наградената добродетел” (1740) на Самюел Ричардсън. Още с първия си роман Гьоте се ориентира към епистоларната форма, която е нововъведението на неговия век в историята на жанра, като я осъществява поне така успешно както своите предшест-

веници. Така че и благодарение на Гьоте **романът в писма** и носеният от него **дух на неконформизъм, субективизъм и емоционалност, както и темата за джендър-отношенията** се враждат като устойчиви елементи в облика на европейската литературна история през XVIII век. Благодарение на тази явна **интертекстуалност по веригата Ричардсън – Русо – Гьоте** се изгражда едно ново понятие за литературност, което поставя основите на европейската модерност.

Друга интересуваща ни тук особеност на повествованието в “Стрданията” е опитът да се практикува **смесена фокализация**. Освен гледната точка на автора на писмата – страстния и вечно неудовлетворен, но и способен на екзалтиран възторг млад интелегент Вертер, тук се включва и Съставителят (на нем. по-точно Издателят) на епистоларния сборник. Така тази литературна пасионата<sup>20</sup> съдържа идеята за полифоничност, за кореспонденция между рамковата конструкция на метанаратива и индивидуалното повествование в писмата. За разлика от средновековната рамкова конструкция, съдържаща разказите на отделните герои за (рицарските) им приключения, тук става дума не само за делничност с далеч по-ниска степен на събитийност, но и за преход към психологизиране на персонажа.

В контекста на настоящата статия е добре да обърнем внимание и на институционалната рамка, в която се появява тази творба. Тя е един от категоричните фаворити на Лайпцигския панаир на книгата<sup>21</sup>, днес бихме казали – един безспорен “касов хит”, който и потомците дълго време признават за култов. Т.н. впоследствие “синдром на Вертер”<sup>22</sup> за първи път в историята на светската култура доказва така ярко сугестивността на масмедията книга и функцията на литературата като компенсация (в психоаналитичния смисъл на думата) на реално житейската неудовлетвореност. Така непосредствената социална практика доказва най-съществения нов момент у Гьоте – **интроверсията на индивида е толкова силно радикализирана**, че в крайна сметка довежда до **разпада и на личността, и на епистоларния наратив** – показателно е, че последната, низходяща линия в личностната криза на Вертер и неговото самоубийство могат да се предадат само в откъслечни бележки и чрез авторската намеса на Съставителя.

На това място ми изглежда уместно да обърна внимание на обстоятелството, че в изложението си следвам логиката на систематичния преход от по-слаби към по-силни наративни конструкции. Това определи и последователността, в която разглеждах изброените по-горе произве-

дения – от балада през драма към епос и роман. Показателно е, че в творчеството на Гьоте тази линия на жанровете не съвпада с хронологията на публикуването на неговите творби. Показателно е също, че през 1777 г., три години след сравнително ранния си роман “Страданията на младия Вергер”, той започва работата над друг един роман – “Вилхелм Майстер”, който е завършен едва през 1829 г.! Тази половинвековна история на създаването може да се счита за симптоматична по отношение на Гьотевите амбиции да изгради идеалния наратив. А докато не е постигнал тази цел, той предлага на публиката си онези успокоени разработки, каквато е не само “Херман и Доротея” от 1797 г., но и “Разговори на немски изселници” (1795).

Самата година на публикуването на това произведение показва, че романното творчество на Ваймарския класик не се заражда така спонтанно и елегантно, както обикновено това става с лириката му. Склонността към интелектуални конструкции и идейни моменти, характерна и за създаването на драматичните му произведения (преписвани по няколко пъти), е причината за дългогодишното обмисляне на текстовете, така че между “Вергер” (1774), от една страна, и “Разговорите” (1795) респ. първата част на “Вилхелм Майстер. Години на учение” (1796), от друга, се публикуват само лирика (включително и мирогледна, балади и под.) и драми.

С оглед на тези задръжки в романното творчество на Гьоте се оказва важно обстоятелството, че “Разговори на немски изселници” се появява първо като роман с продължение в Шилеровото литературно списание “Орите”, по настояване на по-младия класик и при забележително изгодни финансови условия за автора си. Новата за онова време медия (списанието) може да се интерпретира като еманация на просветителските тежнения на това поколение германски писатели. Същевременно новата медия с характерните си полиграфически качества (ограничен обем, разнородни публикации в едно книжно тяло, разпространение на абонаментен принцип, периодичност на публикацията) вече задава определени характеристики и на текстовете и/или поне повлиява тяхната структура.

“Разговори на немски изселници” представлява всъщност един рамков разказ с колективен персонаж, в който са вградени историите на отделни индивидуални разказвачи. Най-общо казано, рамката е зададена така: под напора на Наполеоновата армия бегълци от територията на левия (завзет от французите) бряг на Рейн се събират от

другата страна на реката в замъка на една благородна дама, която предлага да отпъдят растящото безпокойство от политическите катаклизми на деня, като всяка вечер някой от групата бежанци разказва по една история. Реално историческият фон на рамковото (без)действие е Френската революция с цялото насилие над частния гражданин и екзистенциалния страх от загубата на житейските устои (сюжетната аналогия с публикуваната две години по-късно идилия “Херман и Доротея” е очевидна). Композиционната схема на античния симпозион (в неговото първично значение на одухотворена от боговете компания)<sup>23</sup> определя от своя страна фриволното лъкатушене на историите във вмъкнатите разкази. Тези истории са душевната (и в по-малка степен духовната) храна, с която компанията се противопоставя на тежобата от злосторителната политика.

Принципът да се разказва пряко угрозата от унищожение е основанието за преобладаващо жизнеутвърждаващите и дори еротични сюжети. И затова освен композицията на симпозиона тук откриваме и примера на ориенталския сборник “1001 нощ”. За пореден път Гьоте доказва своя усет към популярното – преведен за първи път в Европа едва през 1706 г., сборникът е публикуван на немски език едва през 1820-те години. Така че ваймарският класик осъществява по отношение на жанра един съществен културен трансфер, въвеждайки в палитрата на повествователните форми в немската литература тази “ориенталска” композиция, в която целенасочеността в основния план на романното действие е силно разколебана от центробежните сили на включените истории.

Първите три от тях би следвало да определим като разкази в готически стил – твърде силно е акцентуван моментът на застрашително ирационалното в развоя на действието, на проявленията на трансценденталното в екзистенциалния свят на човека и напусните опити да се обясни рационално всеки момент от битието. Тъй като историйките са доста семпли и като конфликт, и като персонаж, а също и по отношение на събитийността им (в общи линии се разказва за еротични чувства, неудовлетворени поради съдържаността или егоцентризма на един от двамата любовници), ги определям именно като готически, а не като философско притчовидни. Но дори фактът на тази стилистика не е незначителен, като се има пред вид, че така претендиозните героически сюжети на класицизма от френските образци и догматичните нравоучения на немското ранно Просвещение са под-играни от интригуващия,

привидно безобиден дискурс на куриозните любовни афери с необяснимото вмешателство на непознати сили и неясни обстоятелства. В тези разкази вече проличава склонността на немския Романтизъм към трансцендентното, докато разговорите в рамковия план на действието са съсредоточени върху рационализирането на “чудесното”.

Но още с четвъртата история основният мирогледен акцент се премества от необяснимото непознато към сантиментално фамилиарното. Мамената с години съпруга загъва с шала си спящите влюбени, вместо – например – да ги убие (както би се случило в една антична трагедия). Така **опитомени, страстите губят своя динамика, не могат вече да служат и като динамит на повествователните фойерверки.** Мелодраматичното дивене пред “чудното” се съчетава с умилението пред “доброто” и придава на повествованието тоналността на приспивен ромол. Петата история е една толкова нагласена комбинация от бокачовския интерес към непозволена любовна авантюра и християнско-патриархалната склонност към съпругеска добродетелност, че става само за наративна илюстрация на поуката, че въздържанието и самодисциплината представляват подстъп към насладата от по-висша степен. Познавателният акцент – който именно е интригуващият потенциал на романа – наистина се декларира многократно чрез пространните дискусии за “истинността” и/или “достоверността” на представените случки, но не може да зарази читателя с патоса на откривателството или интелектуалното приключение. Гъоте се доближава до романтическия слог по композиционните похвати на наратива, но не може да достигне трепетното неспокойство на младите души, необременени още от повторемостта на житейския опит и неговото мъдро упование в порядъка на света. Препоръчаният от баронесата домакиня повествователен формат заковава вниманието върху **златната среда** – една във феноменално отношение вероятно похвална мяра, която по отношение на наратива обаче е фатално неатрактивна:

– [...] Не ми доставят удоволствие онези истории, в които по маниера на “Хиляда и една нощ” отделните случки се напъхват една в друга като в кутийки, новият интерес изтласква стария, а разказвачът се вижда принуден чрез прекъсване на разказа да дразни си любопитството, що е бил тъй лекомислен да предизвика, да насилва вниманието ни чрез странни и в никакъв случай не похвални похвати, вместо да го задоволи чрез естественото продължение. Порицавам стремежа към истории, които би следвало да се доближават до единството на

стихотворението, да се правят рапсодични загадки и вкусът да се признава все по-явно. Предметите на Вашия разказ моля избирайте сами, но ни оставете поне формата, по която да отсъдим, че се намираме в добра компания. Дайте ни като за начало една история с малко случки и действащи лица, добре измислена и натъкмена, истинна, естествена, но не проташка, толков действие, колкото е минимално нужно и толкова морал, без който съвсем е невъзможно, история, която не се спира, не тъпче на едно и също място, но и не се препъва, в която се появяват хора, каквито ги обичаме, не съвършени, но добри, не чрезвичайни, но интересни и мили. Нека историята Ви ни забавлява, доде я слушаме, да ни удовлетворява, когато свърши и да остави след себе си едно тихо чувство, за да си мислим за нея.

– Ако не Ви познавах по-добре, уважаема госпожо – каза духовникът – щях да повярвам, че с тези си високи и строги правила възнамерявате да съсипете доброто име на разказите ми, преди още да съм взел който и да било от тях. Колко рядко би могъл да удовлетвори човек Вас и Вашите критерии! Дори в този момент – продължи той, след като се бе замислил за малко – ме принуждавате да се откажа от разказа, който възнамерявах да Ви поднеса и [...] да импровизирам.<sup>24</sup>

Благородната дама и духовникът – една доста причудлива двойка действащи лица, е ангажирана в този роман с метанаративния “диспут” за принципите на стойностния разказ. В цитирания току що пасаж продължава подетият още в началото на романа спор, при който благородната дама проявява един определено консервативен вкус, докато духовникът, най-често обозначаван като “старецът”, подчертава една нова за онова време тенденция в оценяването на повествованието: Доброто, моралното и установеното са не-интересни и не будят любопитство. Вниманието се привлича, когато се разказва за нещо ... ново и небивало. Верен на тази теза, романът показва като радетел на новото и небивалото ... стареца:

– [...] Попитайте себе си, попитайте и другите: какво придава очарование на дадената случка? Не важността ѝ, не и влиянието, което ни оказва, а новостта. Само новото обикновено изглежда важно, защото без връзка с другите неща събужда учудване и за момент задвижва фантазията ни, леко само докосва чувството ни, а разума ни оставя съвсем спокоен. Всеки човек може без ни най-малкото самовглъбяване да се съсредоточи върху новото, а понеже поредицата от новости пак и пак ни тласка от един предмет към друг, за по-голямата част от чове-

чувството нищо не е така добре дошло както такъв един повод за вечно разсейване и такава една възможност да отреагира подлост и злорадство по удобен и изненадващ ни отново и отново начин<sup>25</sup>.

Съотнесени като теза и антитеза, двете концепции за стойностния разказ, изложени в този роман, формулират принципите на онези два нарративни модела, които ще доминират повествованието през целия последващ XIX век: бидермайер и романтизъм.

Не е случайно, че принципите на първия са формулирани като рецептивно очакване на една от младите, не особено интелектуални слушателки в кръжеца на изселниците:

ЛУИЗЕ. Само едно искам да помоля да избягвате. [...] Трябва ли всичко да се случва все в Италия и Сицилия, в Ориента? [...] Ако все пак искате да образовате духа ни и сърцето ни, то ни дайте родни, семейни истории и ние тъкмо по-бързо ще се разпознаем в тях, щом се усетим засегнати, тъкмо по-затрогнати ще ги вземем присърце<sup>26</sup>.

Популярното четиво е залегнало в структурата на тези разкази – няма никаква интелектуалност, съвсем делнично и непретенциозно става коментарът по неясните моменти, именно разговорът като комуникативен формат определя текстурата на романа като цяло. Преходът от природата (и трансцендентното) към културата (и морално мотивираното) се случват по един неподправен начин, както е в народностните разкази за куриозни случки, формирали германската бюргерска култура от XIV век нататък. Предпоследната част на цикъла разкази е още по-съзидателна в идейния си изказ: една капиталистическа версия на историята за блудния син, тя разказва как лекомислено кралят от баща си Фердинанд се осъзнава и съзрява като добросъвестен и преуспяващ търговец и баща на семейство. (По-долу ще стане ясно, че тази история на възмъжаването представлява една от възможните реализации на биографията на Вилхелм Майстер, която обаче едноименният роман ще разкаже все пак по по-нестандартен начин.)

Тази буржоазна версия на библейския сюжет за Блудния син, разказана в стил бидермайер, застава в контрапункт с друг един повествователен модел: приказката в романтичен маниер, възприета като върховния финал на целия цикъл. За разлика от предходните шест сюжета този не може да се предаде с думи прости – твърде високо е значението на повествователните ефекти, за да би показала само схемата на действието и персонажите за какво иде реч. “Приказката”<sup>27</sup> е една типична фантазмагория, в която всеки елемент носи преливащата семантика на любимите романтически топоси:

Златото носи нещастие, задържиш ли го при себе си.

Любовта не господства, но създава, а това е много повече.

Обединените усилия на всички, следващи дълга си, гарантират всеобщото щастие.

И до ден днешен Мостът гъмжи от странници, а Храмът е най-посещаваното място на света.

В този последен разказ от “Разговори на немски изселници” кулминира наративната програма на Йохан Волфганг фон Гьоте. Символистичната структура на текста не допуска прагматична еднозначност нито в топографията, нито в персонажа<sup>28</sup>, но действието е целенасочено към една идилична реставрация на светлината и хармонията в мироздаването.

Съвременникът Новалис, този най-зареян в причудливите ландшафти на фантазията германски романтик, ще окачестви “Приказката” като “разказана опера”<sup>29</sup>. А век по-късно, в апогея на Виенската модерност, друг един култов символист – Хуго фон Хофманстал, ще изкаже преклонението на потомците така:

Момчето Гьоте обича да разказва приказки, мъжът и старецът не му отстъпват. [...] Това са сънища, бликащи от една чудно изпълнена душа, [...] “Приказката” от “Разговори на немски изселници”, където в дълбокомислена игра елементите на битието са доближени един до друг и се заражда една неразгадаема вътрешна музика от красиви образи и житейски връзки, за чието тълкование душата така и не пита, захласната в хармонията на представения свят и напълно задоволена от нея. ... Читателят се усеща хилядократно нежно докоснат и затрогнат, но никога не и разтърсен: чини му се, сякаш симфония струи и изпълва душата му, в която нещата с обич се свързват, извисяват се изчистени и накрай се разтварят в една последна сърдечна прегръдка<sup>30</sup>.

С този последен текст романът комай е изпълнил най-важното си предназначение – да покаже на автора си кой е всъщност неговият повествователен маниер. Последващият “Сродства по избор” (1809) е създаден за неочаквано кратко време, а това навежда на предположението, че избраната тук наративна платформа е адекватна на идейния замисъл и не предизвиква обичайните за автора си колебания, изменения и допълнения. В него ще преобладава една **недогматична сюжетна конструкция, подчинена вече не на идеала за хармонична житейска прагматика, а на по-абстрактния миросгледен проблем**, доколко човекът има въобще шанса да осъществи в краткия си земен път осъзнатите, природно зададени му връзки.

Ако в досегашните си романи Гьоте е черпил сюжетите от заобикалящата го действителност (и отчасти от собствената си биография) или ги е заимствал от старите и утвърдени майстори на разказа (от “1001 нощ” през Бокачо до Русо), то тук той белегистично фантазира по една нова за времето му ... природонаучна теза. “Сродства по избор” е немскоезичната калка за термина *attractio electiva* респ. *affinité*, т.е. способността на даден химически елемент да се освободи от актуалното си съединение, за да се свърже с новопоявил се в обкръжението му елемент, с който по-силно си подхожда. И ако тази “проста форма” на афинитет напомня – в антропологична интерпретация – класическия любовен триъгълник от античната драма, то в “сложния афинитет” респ. *â attractio electiva duplex* се кръстосват в нови двойки елементите на поне две изходни съединения<sup>31</sup>.

Този втори аспект на химическия термин възприема Гьоте, за да започне романа по следния начин: Едуард и Шарлоте, оженили се едва след като всеки е изживял не един емоционален катаклизъм, спорят дали да приемат в уединеното си имение приятеля на Едуард – останалият без дом и служба хауптман Ото.

– Не съм суеверна, – каза Шарлоте – [...] Но при всяко обстоятелство няма нищо по-съдбоносно от намесата на трети. Виждала съм приятели, братя и сестри, влюбени, съпрузи, чиито отношения изцяло са се променяли, в чието състояние е настъпвал пълен обрат от случайната или желана поява на друго лице.

– Това може да се случи, – каза Едуард – на хора, които вървят в живота слепешком, ала не и на такива, които, поучени от опита, имат по-голямо съзнание за личността си.

– Съзнанието, мили мой, – отвърна Шарлоте – е недостатъчно, понякога дори опасно оръжие за оня, който го носи [...] <sup>32</sup>

В романа “Сродства по избор” композицията се определя от противовеса между вродени наклонности и етични устои. Брачното “съединение” на Едуард и Шарлоте се оказва мощно атакувано от ново появилите се “елементи” – племенницата Отилие и домашния приятел – хауптманът Ото. Криволичещите пътеки на сюжета водят в крайна сметка до смъртта на едно дете, до горестното самоунищожение на една девойка и до смъртното отчаяние на нейния любим. Химическият експеримент се проваля, тъй като “съзнанието” на материята човек се оказва – както Шарлоте е предрекла в I глава – доста опасно за своя носител.

В този роман Гьоте не слугува вече на масовия вкус. Той си позволява лукса за **пренебрегне принципни условности на своето време и**

**в социално тематичен план** (брака, оптимистичния и жизнелюбив тон на разказа, нравоучителния мотив), **и в естетически план** (каузално логическата предвидимост в развоя на действието, поканата към читателя да се идентифицира с персонажа, разказването посредством природни картини и топографски детайли). В този роман не се търси обичайната естетическа наслада от елегантно отработените конфликтни ситуации. Напротив, физиономичната връзка на детето, заченото от двамата съпрузи в двойна ментална и емоционална изневяра, е чудо на природата. Но пък природният феномен става възможен само във фиктивния свят на този роман и е създаден всъщност от автора си, за да символизира “сродството по избор”.

Удоволствието идва от интелектуалния подход към проблема на “опасните връзки”<sup>33</sup>, на двупластовата културна идентичност, станала вече традиционна за европейския стил на живот, която точно в заника на аристократичните общества заплашва да прелее извън оградите на дворцовите церемонии и да се внедри и разцъфти с нови сили в бюргерските среди. Изкуството да се разграничава истинското от изкуственото, наивното от сантименталното, спонтанното от преднамереното и – в крайна сметка: частно интимното от публично показното става централна тема в европейската литература. От Барока до Класицизма все по-яркият разрыв между “това, което е” и “това, което изглежда” води до релативизъм и в представянето на фиктивния свят.

Дори този роман, който характеризира действащите лица като почтени, искрени и непредубедени деца на своята природа, живее от “негласните комуникации” – погледи, жестове, действия с реквизити (напр. медальонът на Отилие), та дори преустройството на цели участъци в парка, така че новата топография да прикрива вместо да разкрива, да служи като огледало на манталитета (напр. обзавеждането на павилионите в парка респ. преходите между френски и английски стил на градинската архитектура). Хиляди страници са изписани за наративните функции на картините в повествованието на Гьоте – в този роман конкретно модните за времето “живи картини”<sup>34</sup> стават повествователен компонент, показвайки сценично и в костюмите на чуждия сюжет ключови моменти от развоя на “сродствата по избор”.

Романът “Сродства по избор” утвърждава проявилите се в “Разговори на немски изселници” наративни предпочитания на своя автор. Склонността към “паралелни истории”, които се оглеждат една в друга и третираат темите като музикална композиция на токата и fuga, се

осъществява в хода на неконвенционално, но все пак целенасочено изложение. Съвсем в духа на аристотеловата норма за драматично действие остава лесно обозримата линия между началото и края, изпълнена със съдбовните перипетии и едно в крайна сметка неуспяло “възпитание на чувствата”<sup>35</sup>.

Окончателното разграждане на романната композиция се наблюдава обаче най-пълноценно в двете части на романа “Вилхелм Майстер” (1796, 1829). Тук става дума за една творба, писана с десетилетия, а по промените в текстурата, нанасяни с годините, могат да се протоколират с доволна точност и яснота наративните прозрения на нейния автор. В крайна сметка можем да проследим и как избирателно е осъществена рецепцията на тези фактически два романа през изминалите от публикуването им насам два века. Тъй като именно първата част е преподавана на европейския читател с огромно предимство пред втората, а и по съображения за елементарната хронология както на възникването им, така и на романното действие, е уместно първо да погледнем критично същността на “Вилхелм Майстер. Години на учение” (1795)<sup>36</sup>. Оставяйки анализа на дълбочинната структура на този текст за следващата публикация, в рамките на настоящата ще проследим само въпроса за композиционната схема и за подмолните камъни на неконвенционалния за онова време наратив.

На пръв поглед композиционната схема е интригуваща, но не буди удивление. Като жанрово определение на тази творба в текстовете на български език битуват различни и същевременно доста близки термини. Калка от немски е “образователен роман” респ. “роман на образованието”. Т.н. *Bildungsroman* е според общоприетото схващане продукт на германското Просвещение и представя примерен модел за развитието на младия бюргер под влиянието на ментори към все по-ясна интеграция в обществото. Но като имам пред вид литературната традиция в Европа през Средновековието, аз си позволявам да релативирам тази школка аксиома като националистично тенденциозна. Достатъчно е да си припомним рицарския епос “Парцифал” във версията на немски език от Волфрам фон Ешенбах<sup>37</sup>, за да видим триединството от телеологично надграждащите се степени на развитие на младия рицар: *tumbheit – zwifel – saelde*<sup>38</sup> като ключова фигура в сюжетния строй на всички последващи творби от типа “роман на развитието”. А педагогическият жест, на който толкова много набляга Гьоте, е също така зададен още в средновековния модел, предвиждащ последователното

обучение на младия мъж при двора (като паж), при господаря феодал (като оръженосец) и в авантюрния свят на рицарското съсловие (като героичен воин и бляскав кавалер). Пак в “Парцифал” очевидно се открояват образите на търговеца и на отшелника като двама ментори в почти противоречиви сфери (светско поведение и религиозна етика), пак там – чрез въвеждането на сюжетния комплекс на Граала – обичайният свят около Кръглата маса на крал Артур се допълва и надгражда от трансцендентално ориентираното Граалско царство.

По-горе отбелязах по повод на “Херман и Доротея”, че персонажите на Гьоте демонстрират не античната епичност, а възгледите на Ваймарската култура за художествения маниер на Античността. Тук пък ще отбележа подобна тенденция за фикционализирането на един литературнотеоретичен дискурс – възгледите за романа през Просвещението и формирането на естетическата платформа на този най-значим жанр в европейската Модерност. Имам пред вид, че между публикуването на “Страданията на младия Вертер” през 1774 г. и това на (писания с десетилетия) “Вилхелм Майстер” в германското културознание се е случило нещо много съществено: появил се е първият теоретичен “Опит за романа” (1774) от Кристиан Фридрих фон Бланкенбург, където изрично са постановени следните моменти: романът е исторически наследник на античния епос, той прехвърля фокуса на вниманието от “публичните дела и случки на гражданина” към “действията и чувствата на човека” (с което посоченият по-горе двоен стандарт в културната идентичност на европейеца тук виждаме да се третира като естествена кондиция). Така че “битието на човека, неговото вътрешно състояние” е същинската му тема, а целта е да покаже оформянето (*das Werden*<sup>39</sup>) на героя като “възможен човек на истинския свят” и да го даде за пример за подражание на читателя.

На фона на тези постановки романът на Гьоте наистина сякаш фикционализира културно теоретични виждания, които и без друго са завладели публичното пространство. Това е колкото положителен фактор, облекчаващ рецепцията на творбата, толкова и притеснително обстоятелство, понеже в композицията се залагат лесно предвидими стъпки в развитието на персонажа. Защото хоризонтът на очакването се формира въз основа на триадата детство – юношество – зрелост, идеалът е предварително известен (пълноценна интеграция на индивида в обществото), а новаторството идва от противовеса между буржоазно капиталистическия, политически дискурс и художествено естетичес-

ките, непрагматични нагласи на личността – един съществен и много широко разпространен ракурс за представяне на отношението между индивида и обществото от Бурни устреми насам, реализиран многократно и от самия Гьоте, например в посочената по-горе история за Фердинанд в “Разговори на немски изселници”.

Дали обаче този хоризонт на очакването се реализира безпроблемно? В този *work in progress* перипетиите сякаш под-играват замисъла на автора. На този въпрос ще се посветим в една последваща публикация. Въз основа на направените наблюдения върху композицията и рецептивната ориентация на произведенията ще стане възможно разискването на някои основни идеологеми в творчеството на Ваймарския класик. Но за това ще става дума в следващата книжка.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> В една “Реплика от ложата” на Виолета Дечева се натъквам на неочаквана, но еднозначно силна подкрепа на моята теза: “[...] в очите на широката публика, за която Гьоте е “Фауст” или, иначе казано, е потискащо натрапван скучен паметник.” Срв. Дечева, Виолета. Звездата на младия Гьоте. // Култура, бр. 44 от 10 ноември 2000, с. 4.

<sup>2</sup> **Гьоте, Йохан Волфганг фон. Фауст.** Прев. Любомир Илиев. Изд. Атлантис – КЛ, София, 1999, с. 9–11. Курсивът е мой – Н. Б.

<sup>3</sup> Хайне критикува “гьотевството” още през 1828 г. в една своя рецензия за книга на Волфганг Менцел, а след смъртта на Гьоте (1832 г.) потвърждава това си становище и в литературно-критическия труд “Романтичната школа” (1832). Срв. Heine, Heinrich. „Die romantische Schule“. In: Harich, Wolfgang (Hrsg.). “Gesammelte Werke”. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1955, Bd. 5, S. 23–182, тук цит. с. 29.

По-широко разпространеният превод на български език на формулировката “Endschaft der Kunstperiode”, която срещаме и във философията на историята при Хегел, е “краят на епохата на изкуството”. Но освен че звучи много тромаво, това е според мен и твърде буквален респ. тесногърд превод, защото по същество се има пред вид не толкова и не само съвкупността от художествени произведения и естетически похвати, а именно принципната амбиция на изкуството да бъде специфичен (художествен, а не строго рационален) познавателен маниер, отвеждащ през интуицията към трансцендентното. По тази причина аз използвам като по-адекватен израз “краят на художествената епоха”.

<sup>4</sup> „wie aus einem Gusse“ – букв. превод: “като в една само отливка” – Така характеризира Гьоте създаването на последното си любовно стихотворение –

“Елегия в Мариенбад” (1823), в което излива разочарованието си от отказа на 54 години по-младата Улрике фон Левецоу да се омъжи за него. Срв. Eckermann, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. (Gespräch vom 16. November 1823) <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=515&kapitel=25&cHash=3caa6cf7792> (20.03.2010)

Именно в комбинацията от младежкото любовно дръзновение, разочарованото самовлюбено упование в щастливата си звезда и стремежа към достойно примирение със загубата на една илюзия – именно в комбинацията от чувства се поражда лиричният изказ, спонтанен, вулканичен и ... органично единен. А в противовес на лиричната самоизява при наративните форми на пресъздаване на мисли, случки и усещания преобладават децентриращите аспекти, разнопосочните асоциации и потенциалът за почти произволно дописване на основната сюжетна линия.

<sup>5</sup> **Умберто Еко.** Проблемът за отворената творба. В: „Съвременник“, 1990 г., бр. 1, с. 397–400.

<sup>6</sup> **Goethe, Johann Wolfgang von.** „Ballade“. Betrachtung und Auslegung. In: Ders., Aufsätze und Rezensionen (1772–1832). <http://www.textlog.de/41499.html>; Прев. от немски език – Н. Б.

<sup>7</sup> Този интерес на Хердеровата школа, подет и доразвит от тандема Шилер-Гьоте, е проследен чрез примера на Гьотевата “Балада” в студията на Braungart, Wolfgang. Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption. – [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart\\_ur-ei.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart_ur-ei.pdf)

<sup>8</sup> Счита се, че точно през втората половина на XVIII век в Германия се появява художествената, авторска балада.

<sup>9</sup> Един от най-популярните примери за словесна разюзданост е т.н. “швабски поздрав”, с който Гьоц – по волята на автора си – гордо отхвърля заповедта на един имперски офицер да се предаде: “А пък той – кажи му – той да ме оближе в гъза!” Преводът е мой – Н.Б. По този повод, макар и критиката на превода да не е обект на настоящата статия, не можем да пропуснем следния чудесен пример за интракултурно недоразумение: В 8-томното издание на Гьотевите произведения на български език фразата е предадена цензурирано: “А той, кажи му, той може да ме...?” (Гьоте, Волфганг. Гьоте фон Берлихинген с желязната ръка. В: Гьоте, Волфганг. Избрани творби. Т. 2, с. 5–203, тук цит. с. 132) Уважаваният наш преводач Тодор Берберов, очевидно съобразявайки се със свенливата българска книжовна реч на 1980-те години, още по-очевидно не се съобразява с речевите асоциации на всеки “обикновен” носител на българския разговорен език като матерен, който сред изобилието от ругателства и псувни може и да не се досети коя точно приказка се има предвид в немския оригинал, та дори да си помисли на български някоя още по-люта. (А дали пък – иначе напълно неуместният – въпросителен знак в края на

цензурирания израз не е “забравен” и неволен метатекст, фиксирали паниката на преводача пред нецензурния оригинал?)

<sup>10</sup> Гьотц фон Берлихинген (ок. 1480–1562) е франкски имперски рицар и професионален боец. Заради политическата му непоследователност, участието му в разбойнически акции и рекет спрямо свободните градове Кьолн и Нюрнберг, както и заради нападения над търговския конвой кайзер Максимилиан го отлъчва от имперското войнство през 1512 г. През 1525 г. въстаниците от Селската война го принуждават да ги предводителства, но не спазват препоръките му за възможни компромиси и ограничаване на насилието в бунта им срещу градовете и феодалите. Гьотц е осъден от Швабския съюз (федерация на политически субекти в югозападна Германия) на дългогодишен домашен арест в имението си и умира там.

<sup>11</sup> Срв. **Константинов, Венцислав**. Поемата на Йохан Волфганг Гьоте „Херман и Доротея“. // Пулс, 7, 1980 (срв. [http://bg.wikipedia.org/wiki/Херман\\_и\\_Доротея](http://bg.wikipedia.org/wiki/Херман_и_Доротея))

<sup>12</sup> Глагола “снемам” тук използвам в значението на “разглеждам даден феномен на друга плоскост, пренасям дадено значение в друг контекст и/или дискурс, като същевременно премахвам първоначалния формат на феномена”. Това е установеният превод на български език на специфичното философско значение на немския глагол “aufheben”, така характерен за епохата на Хегеловата диалектика и Ваймарската класика.

<sup>13</sup> **Гьоте, Йохан Волфганг**. Херман и Доротея. Прев. Асен Разцветников. // Гьоте, Йохан Волфганг. Избрани творби. Т. 4. Народна култура. С., 1980, с. 122–182, тук цит. с. 182.

<sup>14</sup> Пак там, с. 150.

<sup>15</sup> Пак там, с. 174.

<sup>16</sup> Пак там, с. 181.

<sup>17</sup> Winkelmann, Johann Joachim. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. // Winkelmanns Werke in einem Band. Berlin und Weimar 1969, S. 1–38, тук цит. с. 27–29. Този манифест на немската история на изкуството е публикуван през 1763 г. и силно повлиява на естетическите нагласи на европейските ценители на изкуствата.

<sup>18</sup> Goethe an Schiller – Weimar, am 19. April 1797 – Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 2, München 1981, S. 736. Прев. мой – Н. Б.

<sup>19</sup> August Wilhelm Schlegel in: Allgemeine Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig 1797, 11., 12. und 13. Dezember. – Пак там, с. 739-742, тук цит. с. 741. Прев. мой – Н. Б.

<sup>20</sup> Нека припомним, че с “passio” = “страдание” по дълговечна традиция са се обозначавали мъките, т.е. “страстите Христови” на Голгота. Именно формираната в разглеждания по-горе литературен ред нова интерпретация на “страданията” ярко подчертава прехода на мотива за страстта от християнско-религиозния към светско-научния (в случая психологическия) мироглед.

<sup>21</sup> Историята на Лайпцигския панаир на книгата започва още през XVII век, като през 1632 г. броят на представените там книги за първи път надхвърля този на панаира във Франкфурт/Майн (тенденцията се запазва до 1945 г.) Още един знак за усета на Гьоте към водещите начала на съвременния му литературен живот е обстоятелството, че роденият и израсъл във Франкфурт/М. писател се ориентира към по-далечния, но пък вече прочул се със своите издатели и книгоразпространители център на модерната книжнина Лайпциг.

<sup>22</sup> Вълната от самоубийства на млади мъже в Германия, последвала издаването на романа, е дала името на културнопсихологическия феномен да се копира(т) в реалния живот поведенчески модел(и) от фикционално/и произведение/я.

<sup>23</sup> С което текстът на Гьоте поддържа – макар и в не чак така екзалтирани формулировки – интерпретацията на симпозиона като “пиршествено тържество”, което “е универсално: това е тържество на живота над смъртта. В това отношение то е еквивалентно на зачеването и раждането. Победилото тяло приема в себе си победения свят и се обновява”. Срв. Бахгин, Михаил. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 308.

<sup>24</sup> Пак там, с. 166–167. Прев. мой – Н. Б.

<sup>25</sup> Пак там, с. 141. Прев. мой – Н. Б.

<sup>26</sup> Пак там, с. 187. Прев. мой – Н. Б.

<sup>27</sup> Първият превод на българ. език на този много известен гьотев текст е от Берислава Чаушанска и е публикуван едновременно с настоящата статия (т.е. с едно закъснение от 215 години спрямо оригинала).

<sup>28</sup> Показателно е, че сред малкото не журналистически повърхностни публикации на български език върху прозата на Гьоте все още циркулират (дори в интернет) две антропософски лекции от 1908 г. – Щайнер, Рудолф. Тайното откровение на Гьоте в приказка за Зелената змия и Красивата лилия: „Приказка” от Й. В. Гьоте. Срв. <http://anthroposophie.byu.edu/bulg/022.pdf>

<sup>29</sup> **Novalis**. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs (Historisch-kritische Ausgabe). Hrsg. Von Paul Kluckhohn [u. a.]. Bd.2. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1960, S. 535.

<sup>30</sup> **Hofmannsthal, Hugo von**. Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern. In: Ders., Reden und Aufsätze I (1891–1913). Frankfurt/M.: Fischer TB, 1979, S. 443-450, hier S. 443. Прев. мой – Н. Б.

<sup>31</sup> Наред с тази принципна постановка в химическия дискурс според “Deutsches Wörterbuch” заслужава внимание и засилената употреба на термина “сродство по избор” при съвременниците на Гьоте – Жан Пол Рихтер (в “Хесперус”, 1795), Хердер (“Бор”, 1800) – срв. Benno von Wiese, Anmerkungen zu “Die Wahlverwandschaften”. In: Goethes Werke. Bd. VI, 697–745, hier 702.

<sup>32</sup> Гьоте, Волфганг фон. Средства по избор. Прев. Борис Парашкевов. Изд. Хемус, С., 1999, с. 63–64.

<sup>33</sup> **Лакло, Шодерло дьо.** Опасни връзки. С., 1975. Този скандален роман от 1782 г., познат на нашите съвременници по-скоро от прекрасната филмова реализация “Dangerous Liaisons” (1988) на Стивън Фриърс, разкрива разрушителната мощ на т.н. “двойствен морал”.

<sup>34</sup> Доста банално клише в коментарите върху романа е проследяването на модата на “живите картини” (tableaux vivants), тръгнала пак от френските дворцови среди. По време на престоя си в Италия (1786), наред с всички други естетически импулси за прераждането му като творец, Гьоте има възможност да види и т.н. “Attitudes” на лейди Хамилтън в Неапол – солови изпълнения, които дори вече не копират рисуваните картини, а творят оригинални пози. Няколко години по-късно сам той поставя такива живи картини във Ваймар. Срв. Jooss, Birgit. Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer 1999.

<sup>35</sup> Асоциацията с едноименния роман на Флобер от 1869 г. тук предлагам в един доста широк план на сходство между богатия потенциал на изходната ситуация, развоя на разказа като история на задълбочаващата се фрустрация и затворения финал, в който някакъв тих намек за компенсация по-скоро засилва негативния резултат от романното действие поради подмяната на исканото щастие (тук и сега и в любовта) с проблематично друго (погребаните един до друг Едуард и Отилие в романа на Гьоте респ. богатото наследство при Флобер, спасяващо героя му Моро поне от материална гибел).

<sup>36</sup> Пред вид ограничения обем на настоящата статия, но и най-вече поради критичната самооценка на автора му тук няма да се спирам на най-ранната версия на романа – “Театралната мисия на Вилхелм Майстер” (“Wilhelm Meisters theatralische Sendung”, публикуван едва през 1911 г. по открит тогава препис). Този първичен текст е бил разработван през периода от 1777 до 1785 г., а после е включен във всеизвестната първа част на окончателната редакция, на която ще се позовавам и аз.

<sup>37</sup> Понеже статията е посветена на класика на германската литература Гьоте, логично е аргументацията ни и по отношение на средновековния епос да се движи в сферата на немскоезичната култура, без, разбира се, да пренебрегваме обстоятелството, че и в този случай става дума за странстващи сюжети.

<sup>38</sup> Средновисоконемски за: “наивност, простота – съмнения и нестабилност – блаженство”.

<sup>39</sup> Именно буквалният превод на това “das Werden” става причина за руския термин “роман становления”, напр. при Михаил Бахтин. Срв. Бахтин, Михаил. Епос и роман. О методологии исследования романа. // Бахтин, М.

Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975, с. 447–483. Докато този термин се вражда по органичен начин в

руския език, на български калката не звучи особено добре. Това е вероятно причината често да се говори за “Вилхелм Майстер” като за “роман на възпитанието”, с което още по-явно се очертава връзката на тази творба с европейската традиция, кореняща се в Античността и избуяла след XVI век.

<sup>40</sup> Като дата за последен достъп до всички цитирани в настоящата студия (I част) URL нека се счита 30.03.2010 г.

## КОРПУС

**Винкелман, Йохан Йоахим.** История на изкуството на древността. Прев. Климент Шахов. Изд. Захарий Стоянов. С., 2006.

**Гьоте, Волфганг.** Вилхелм Майстер. Години на учение. Прев. Тодор Берберов. // Избрани творби. Т. 5. Изд. Народна култура. София, 1981.

**Гьоте, Волфганг.** Вилхелм Майстер. Години на странстване или Отричащите се. Прев. Тодор Берберов. // Избрани творби, т. 6. Изд. Народна култура, София, 1982.

**Гьоте, Волфганг.** Гьоц фон Берлихинген с желязната ръка. Прев. Тодор Берберов. // Избрани творби, т. 2. Изд. Народна култура. София, 1980, с. 5–203.

**Гьоте, Йохан Волфганг фон.** Приказката. Прев. Берислава Чаушанска. // Немският романтизъм – пътеводни образи и проекти. Изд. ПИК, Велико Търново, 2010, с. 183–202.

**Гьоте, Йохан Волфганг фон.** Сродства по избор. Прев. Борис Парашкевов. Изд. Хемус. С., 1999.

**Гьоте, Йохан Волфганг фон.** Фауст. Прев. Любомир Илиев. Изд. Атлантис – КЛ, София, 1999.

**Goethe, Johann Wolfgang von:** „Ballade“. Betrachtung und Auslegung. // Ders., Aufsätze und Rezensionen (1772–1832). <http://www.textlog.de/41499.html>

**Eckermann, Johann Peter.** Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=515&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=515&kapitel=1#gb_found)

Heine, Heinrich. Die romantische Schule. // Wolfgang Harich (Hrsg.): Gesammelte Werke, Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1955, Bd. 5, S. 23–182.

## ЛИТЕРАТУРА

**Anz, Thomas.** Geheimnisse des Genies Goethe. Eine Erinnerung an Kurt R. Eisslers große psychoanalytische Studie. [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=270](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=270)<sup>40</sup>

**Braungart, Wolfgang.** Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption. [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart\\_ur-ei.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart_ur-ei.pdf)

Goethe-Handbuch in 4 Bd.en. Hersg. von Bernd Witte [u.a.]. Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2004.

**Reschke, Nils:** Die Wirklichkeit als Bild. Lebende Bilder in Goethes "Wahlverwandschaften". // Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Köln: Dumont, 2001, S. 42–70.

**Бахтин, Михайл.** Эпос и роман. О методологии исследования романа. Бахтин, Михайл. Эпос и роман. О методологии исследования романа. // Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. с. 447–483.

**Бахтин, Михайл.** Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978.

**Еко, Умберто.** Проблемът за отворената творба. // сп. Съвременник, кн. 1/1990, с. 397–400.

**Дечева, Виолета.** Звездата на младия Гьоте. // в. Култура, бр. 44 от 10 ноември 2000, с. 5.