ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДЕВЕТА

2

1965

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

ГОДИНА ДЕВЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Любен Георгиев — Съвременност и поезия 3
Ефрем Каранфилов — Георги Джагаров 32
Минко Николов — Смехът на Смирненски 48
Боню Ст. Ангелов — За българо-византийските литературни връзки 58

Творческа анкета

Михаил Арнаудов — Как създава Кирил Христов 78

Спомени

Борис Делчев — Срещи и разговори с Пол Елюар 100

Из литературния живот в чужбина

Йон Лунгу — Съвременната румънска литература и румънското село 127
Ана Георгиева — Бягство в действителността 133

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Димо Минев — Писма от проф. Асен Златаров 142

ПРЕГЛЕД

Георги Константинов — Нов труд за руско-българските литературни връзки 148
Ванда Смоховска-Петрова, Боян Ничев — За българо-сръбските литературни отношения през XIX век и по някои въпроси на сравнителното литературознание 154

СОДЕРЖАНИЕ

Любен Георгиев — Современность и поэзия 3
Ефрем Каранфилов — Георги Джагаров 32
Минко Николов — Смех в творчестве Смирненского 48
Боню Ст. Ангелов — Болгаро-византийские литературные связи 58

Творческая анкета

Михаил Арнаудов — Как создает Кирил Христов 78

Воспоминания

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Полем Елюаром 100

Литературная жизнь за рубежом

Йон Лунгу — Современная румынская литература и румынская деревня 127
Анна Георгиева — Бегство в действительность 133

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Димо Минев — Письма профессора Асена Златарова 142

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРЕРАТЫ

Георги Константинов — Новое исследование о русско-болгарских литературных связях 148
Ванда Смоховска-Петрова, Боян Ничев — Болгаро-сербские литературные отношения в XIX веке и некоторые вопросы сравнительного литературоведения 154

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Секретар на редакцията — Христо Йорданов

СЪВРЕМЕННОСТ И ПОЕЗИЯ

Любен Георгиев

1

Най-яркият белег на всяка лирика е с ъ в р е м е н н о с т т а. В стихотворенията поетът изобразява своите чувства, мисли и преживявания, а той живее в обществото и то се отразява върху неговата душевност и съзнание. Всяка лирика в 99 случаи от стоте е съвременна. Може в стиховете на поетите да не открием исторически лица, факти и обозначения, но в тях присъствуват — отразени от различни художествени позиции — характерни черти от действителността, присъствува нещо от духа и атмосферата на епохата.

Фактът, че извън обществото няма и не може да има изкуство не означава, че съвременността възниква автоматично в творбите на поета. Не, тя се внася от него най-напред посредством идеите и образите, а после и чрез целия словесно-изразен реквизит, формални особености, стил, строй на стиха и т. н. Важна роля за изявяването на съвременността в творчеството на писателя играе неговият светоглед, идейно-естетическите му разбирания. Затова, когато говорим за принципа на съвременността, не можем да не се докоснем до въпросите за светоглед и метод, за идейност и майсторство, за език и стил и т. н. Съвременността е е с т е т и ч е с к а к а т е г о р и я, която обхваща цялостно произведенията на изкуството — както съдържанието, така и формата му. Тя е вътрешно присъща, същностна особеност, която се носи не само от сюжета или от заключителния стих, а от п а т о с а на творбата, от нейната тоналност. Тук, в патоса, в общото звучене на произведението се съчетават неразделимо идейните и художествени елементи и образуват едно естетическо цяло.

Съвременността е общ белег на изкуството. Теоретически погледнато, тази особеност се определя от самата природа на изкуството като отражение на живота. Съвременността е специфично качество на художествената творба, без което няма изкуство. Може да е трудно да се дефинира, но тя съществува и трябва да се разгледа. И то — като художествена особеност, като присъща категория, която придава значимост на произведението и в голяма степен решава оценката ни за него.

Принципът на съвременността е намерил най-ярко определение в естетиката на реализма, която се изяви в своя класически вид в статиите и рецензиите на В. Г. Белински за изкуството и литературата. Изказванията на Белински за съвременността в изкуството са отправна точка и днес за нашата критика и литературознание при разглеждането на този важен въпрос на литературното ни всекидневие. В тях ще намерим разрешени много

задачи, на които нашата критика вече няколко години търси задоволителен отговор.

В статията си „О стихотвореният г. Баратинского“ Белински пише: „Съвременността трябва непременно да бъде между необходимите условия, които определят истинския поет. Повече отколкото всеки друг, поетът трябва да бъде син на своето време.“

Изискването за съвременност е една от съществените страни в естетиката на руските революционни демократи. То е и критерий за определяне на литературната оценка. Реалистичната естетика установява, че съвременността е отличителен признак на всеки истински талант. Белински смяташе, че за успех в поезията не е достатъчна само дарба — необходимо е тази дарба да се развива в духа на своето време. Поетът не може да живее в света на мечтите си — той е гражданин на съвременната му действителност и всичко, което става в нея, трябва да живее в него. Обществото иска да види в негово лице не забавен шегобиец, а представител на своя духовен живот, оракул, който дава отговор на най-мъдрите и остри въпроси на своето съвремие, лекар, който пръв открива общите болки и скърби и ги изцерява с поетическите си произведения.

Като се противопоставяше на теориите на „чистото“ изкуство, реалистичната естетика воюваше за пълноценна поезия, която отговаря на стремежите и копненията на народа, разкрива му противоречията в действителността и го зове да бъде активен спрямо злото в живота. От поетите тя изискваше да бъдат граждани на своето време и им сочеше образци на вярна обществена служба.

В една своя рецензия от 1845 г. Белински отбелязва, че неговото време напълно приема дълбокото и мъдро правило на Волтер „Всички жанрове са добри, освен скучният“. Той изтъква при това, че реалистичната критика е много по-последователна от самия Волтер, който в противоречие със своя собствен принцип се е придържал към каноните на френския лъжекласицизъм. И допълва:

„Към правилото на Волтер: „Всички жанрове са добри, освен скучният“, нашето време настойчиво прибавя следното допълнение: „и несъвременният“, — тъй че пълното правило ще бъде: „Всички жанрове са добри, освен скучният и несъвременният“ (Собр. соч. в трех томах, т. II, стр. 813).

2

Поезията е най-чувствителна към промените в живота и най-бързо им се откликва. В това отношение съвременната българска поезия не прави изключение. Най-бързо в нея нахлуват новите теми, новата проблематика, най-бързо тя отразява вълненията и преживяванията на днешния човек. Като преценяваме постиженията и слабостите ѝ през последно време, трябва да отбележим, че главна задача пред българските писатели си остава отразяването на съвременността във високохудожествени образи. От една страна, борба за съвременност, а от друга — за художествено майсторство — така би могло да се определят накратко усилията на българските поети през последните няколко години. И макар че все още съществуват редица слабости както в отразяването на съвременната действителност, така и в овладяването на майсторството, могат да се посочат редица произведения, които представляват несъмнен успех за съвременната българска поезия в изпълнението на нейната най-главна задача.

Разбира се, не е възможно, нито пък е нужно да се обгледа всичко, което се е появило по книжарските витрини. Трудно е да се направи обстоен критически анализ дори на една част от него. Затова тук ще бъдат отбелязани само ония творби на съвременната поезия, които изпъкват сред общата продукция на последните години и които очертават основната линия в творческите усилия на нашите поети, без претенции за пълнота и изчерпателност в проблемите и имената.

Общо взето, в поезията през последните години се забелязва едно голямо раздвижване, преодолява се идейно-тематичната ограниченост, разработва се по-дълбоко и всестранно както обществено-политическата, така и интимно-личната тематика. Обществените чувства са лична съдба за най-добрите наши поети и затова в тяхната лирика е просто невъзможно да се разграничи гражданското вълнение от личното преживяване. В това сродяване на обществен патос и интимност се състои най-отличителната черта на българската поезия от последния период.

Един общ стремеж характеризира творчеството на съвременните поети — усилията да се превъзмогне схематизмът. Утвърдени и начинаещи автори са разбрали, че освобождавайки се от привичките на догматичното мислене, литературата е навлязла в нов етап. От повърхностното писане трябва да се премине на широк фронт към внушителни обобщения на действителността, да се покаже в цял ръст образът на нашия съвременник, да се разкрие пълно и богато неговата душевност. За кратък период са пораснали неимоверно изискванията към твореца, защото се разкриха немалко теоретични заблуди и се откриха необятни възможности за проява на най-различни дарования. В същото време се води по всички линии борба за мирогледа, за правилна ориентация в сложната съвременна обстановка, против всевъзможните извращения и ревизии на марксистко-ленинските естетически принципи, против опитите за контрабандно промъкване на буржоазна идеология или за реставрация на една или друга форма на схематизма и догматизма.

Идеите на XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП дадоха мощен тласък на тоя обновителен процес. Преодоляването на последиците от култа към личността, както и развенчаването на теорията и практиката на западния „модернизъм“, оказа своето благотворно влияние и върху изкуството. А борбата срещу опасността от безидеен и абстрактен, аполитичен лиризъм предпазва творците от изпадане в грешки и заблуждения, които биха се оказали гибелни за тяхното творчество.

Преди всичко — откри се свободен простор за извършване на най-смели и дръзновени художествени експерименти. Вниманието се насочи към спецификата на изкуството. Стана ясно за всекиго, че само като изкуство литературата може да изпълнява своите идеологически задачи пред обществото. Ликвидира се или се ликвидирва всяко подценяване на художествената специфика на изкуството, всеки опит да се оправдава художествената непълноценност на някои творби с уж по-„значими“ качества. Въпросът за майсторството се превърна в идеологически въпрос и изпъкна като сериозна грижа пред литературата, която си постави по-големи задачи. Разбра се, че изискванията за идейност и партийност на изкуството в никакъв случай не отменят едно от основните изисквания за пълноценна и съвършена форма на художествените творби, защото идейността е естетическа категория, а не външен белег на изкуството. Днес със задоволство можем да констатираме, че съвремен-

ната поезия е отбелязала видим напредък в идейно и художествено отношение. Ако сравним лириката през 1959—64 г. с лириката през 1951—55 г. например не можем да не забележим чувствителното предимство на първата главно в две насоки — обогатяване и задълбочаване. И преди се срещат отделни постижения — както е известно, култът нанесе чувствителни поражения върху изкуството, но не можа да спре изобщо развитието. Сега обаче общото идейно и художествено равнище на поезията е извисено значително и това е най-голямото завоевание, вдъхващо оптимизъм и надежда.

Сегашната наша поезия е по-пълнозвучна, обхваща повече теми, по-широка обществена проблематика, несравнимо по-богата е на ритми и краски. Разлистим ли най-добрите стихосбирки, излезли напоследък, ще открием една пъстрота от теми и звуци, един стремеж да бъдат обхванати повече жизнени проблеми, да се излезе от ограничения идейно-тематичен кръговрат, характерен за стиховете от близкото минало.

Но действителността през последните години също направи грамаден скок напред. Новите явления в живота изтъкват нови теми и идеи. Те чакат да бъдат разработени с нови средства, по нов начин.

Какъв? Как?

Отговорът на тия въпроси съвсем не е лесен и прост. Той може да дойде само след дълги търсения и упорити опити. При това всеки творец ще го реши за себе си, съобразно своята индивидуалност. Едно обаче е общо и ясно: новите явления в живота не могат да бъдат отразени правдиво, ако действителността се разглежда опростено и се изобразява сиво и шаблонно.

И започнаха търсения. За няколко години в поезията бяха направени много опити от най-различен характер. Време е внимателно и без предубеждения да се обгледа изминатият път, да се прецени трезво и добросъвестно кое е било правилно и полезно в търсенията на поетите и кое е илюзия и заблуждение. Стиховете, явили се през тия години, съдържат изобилен материал за изводи и обобщения.

3

Поезията трябва да вълнува, да тревожи, да буди, да подтиква и води. Не може равно и сиво, скучно и повърхностно да се пише за нашата съвременност. Ако поетът няма какво да каже, той ще предъвква досадни неща. Но когато сърцето му е изпълнено с огън, а нощите — с безпокойство и размисъл, когато умът му е възбуден от въпросите на нашата епоха, стиховете му ще достигнат до читателя и ще се запомнят.

Поезията идва, за да зове и вдъхновява

> . . . като тежка,
> неотменна поръка,
> като радостна песен
> и кръвясала мъка —

както хубаво го е определил поетът. Тя има високи задачи в обществото и може да ги осъществи само ако не страни от кипежа на нашето време, а участвува пълноценно в изграждането на новия живот. Съвременността в лириката се мери по това как е отразена душевността на днешния човек-строител в стихотворенията на поета. Така, както някога се измерваше по участието в битката за хляб и правда. А изграждането на новото е свързано с не по-малко усилия и напрежение от разрушаването на старото.

Борбата за социализъм се оказва също така едно върховно изпитание на вери и съдби, на воли и характери, което изисква задълбочено и правдиво отражение на суровите и остри конфликти и превъзмогвания, тъй типични за нашето съвремие.

Прочетете стихосбирките „По пътищата ти вървях“ (1958), „Слънце над планините“ (1961) и „Най-трудното“ (1964) на Никола Фурнаджиев. Може някои да ги намерят прекалено разсъдъчни, особено ако ги сравнят с първите стихове на поета. Но той вече не е оня двайсетгодишен младеж, който гони да стигне пролетния вятър и да вземе сила, ритъм и размах от него. Сега годините са натежали, стихът му е улегнал, дошло е времето на творческата зрялост. Него го мами равнината, не планинските склонове и той се спуща по пътищата на родината, но не подир вятъра, а подир спомените и въображението си. Новата му поезия е една равносметка на изминатото, направена докрай честно и искрено:

Колко пъти се срещаме с тебе поновому,
но днес нищо свое от тебе не скрих.
Ти вървиш, ти разчупи отдавна оковите,
аз за много от своите грешки платих.

. . . . . .

Да вървим! Нека крякат в тръстиката жабите!
Нека вие далеч зад горите вълкът!
Моят дял е да мисля за тебе, да работя,
чул сърцето ти как бие в моята гръд.

(„К ъ м р о д и н а т а“).

Някои от последните цикли на Фурнаджиев, които се явиха в сп. „Септември“ (1963, кн. 6) и „Пламък“ (1963, кн. 5) и които са включени в сбирката „Най-трудното“, представляват един дълбок поетичен размисъл за пътя на нашия съвременник, за изпитанията, които той преодолява пред себе си, чистейки ръждата на заблудите. Макар не навсякъде еднакво спслучливо, поетът общо взето е намерил съответна форма, за да разкрие в стих драматичните конфликти на нашата епоха и всичко това да прозвучи правдиво и мъдро, а не шаблонно и схематично. Понякога дори най-известните истини за нашето съвремие той превръща в завладяваща поезия. И това е най-мъчното, за него се иска голям литературен опит, зряло писателско майсторство. В най-добрите си стихотворения от последния период поетът успява да проникне до дълбочините на съвременността и да я възсъздаде в класически строги и отмерени линии:

Търси живот, търси поезия,
от жаждите си не отвиквай,
не слизай между безполезните,
не се превръщай във реликва!

Че идат нови поколения
и в други тайни ще се врежат.
С такова наше поведение
те само ще ни забележат.

(„Н а й-т р у д н о т о“)

Класическа завършеност и съвършенство характеризира и най-новите стихове на Елисавета Багряна — нейния Бразилски и особено нейния Боянски цикъл, който остана някак незабелязан от нашата критика. В сбирката си „От бряг до бряг“ (1963) поетесата се представя в нов образ. Тук я няма буйната виталност на някогашната скитница, няма го неудържи-

мият, лудият бяг на чувствата. Но в тия отмерени и овладяни строфи бие същото голямо човешко сърце на поетесата. Тя сега ни разказва за ония страни, за оня предел и за ония истини, до които я е извела нейната някогашна звезда. Затова в стиховете ѝ естествено и закономерно емоционалността е отстъпила място на спокойния и мъдър размисъл за живота и поезията, за смисъла на съществуването, за дълга пред родината. Успокояване не значи изсушаване. Напротив, някъде между редовете напира вълнението на поетесата, а речта ѝ съхранява своя образен строй и колоритност.

Интелектуалността в голямата поезия не се състои само в прякото и буквално изказване на мисли, във формулирането на сентенции. Тя се изразява от създадените големи обобщения, които се възприемат като символи на една голяма идея. Така образът на кладенеца в едноименното стихотворение на Багряна прераства в символ на вечния и непресъхващ извор на поезия и мъдрост, бликащ от дълбините на нашия земен живот. На пръв поглед това е известно и казвано. Да, но трябва да се прочете цялото стихотворение, за да се види как убедително и по своему поетесата е интерпретирала голямата тема, как няма нито една баналност в това дълго стихотворение и въпреки че не личат никъде усилия да се постигне непременно някаква оригиналност, въпреки че стихотворението е построено като обикновен разказ за обикновени неща, то задържа нашето внимание и ни доставя радостта на творческото откритие, на находката. Ония, за които новаторството е равнозначно с маниерничението, сигурно няма да приемат реализма и дори „прозаизма“ на сюжетната поезия. Вместо потока на подсъзнанието и хаотично безредните и произволни асоциации, в класическата поезия струи потокът на живота и асоциациите на поетесата извират от самата тъкан на творбата, раждат се от идейното съдържание и го обогатяват и завършват:

. . . А после зимата дойде сурова.
Скова̀ха се
и спукаха
тръби оловни,
но кладенеца мраз
не завладя.

Издишваше той под капака
топла пара —
на дъното водата беше жива —
като онази —
в кладенеца в Сливен,
с която пих
и първата си вяра.

(„К л а д е н е ц“)

Извънредно богата на асоциации е лироепическата поема „В меката есен“ на Валери Петров. В композиционно отношение тя представлява един своеобразен конгломерат от случки, размисли и спомени за времето, за поета и за пътя на неговото поколение. Подхванатата като на шега, засягаща и „незначителни“ дреболии, изповедта на поета се докосва до големите въпроси на днешния ден, подлага на проверка и преоценка много истини и постъпки, издига нови нравствени норми и критерии на поведение. В меката есен героят на поемата — а това е нашият съвременник — изживява своя идеен и нравствен катарзис. Разбира се, тук липсва драматизмът на мъчителните самоанализи от поемата „Дни на проверка“ на Пеньо Пенев например, тъй като лирическият герой има по-друга жизнена съдба. При Валери Петров всичко е издържано в смирено-тихите тонове на меката

есен — пейзажът съответствува напълно на основното настроение. И въпреки някои слабости (излишната бъбривост, плахото докосване до някои остри проблеми, деликатното заобикаляне на други), поемата завладява най-вече със своята всеобемност, с разнообразните картини, създадени от едно богато и капризно творческо въображение, с остроумните шеги, афоризми, парадокси и най-вече с гражданския си патос, с благородната тревога за сегашния и бъдещия ден, за опазването на романтиката, вярата, оптимизма, идеала:

Другарю мой, защо не си такъв,
какъвто бе? Защо не сме такива,
каквито бяхме? Нещо си отива,
напуска ни. Защо, защо така
безстрашната мъжествена ръка,
в която не потрепна автомата,
сега е разтреперана самата
от таз слушалка със гласец писклив?
Другарю мой, аз зная, ти си жив,
аз зная, ний сме живи, но не мога
да не извикам: — Ставайте! Тревога!
Другари по оръжие, на крак!
В душите ни промъкнал се е враг!
Доволството в душите вътре шава!
Охолството душите разрушава! —
Тъй викам и си спомням в студ и глад
как чувствуваше се всеки свръхбогат
със теб, която искам да възпея,
със теб, комунистическа идея!

Без преувеличение може да се каже, че съвременността напира зад всеки стих на поета, въпреки малко необичайния приглушено-печален тон, свързан донякъде с тъгата по отлитналата младост, а донякъде с тревогата дали е буден духът на младостта, дали годините не са отнели лъчезарната вяра в борбата, душите не са ли „леко затлъстели“, не бият ли по-глухо нашите сърца, дали не гледат по-сухо нашите лица. . . Този контрастиращ основен тон всъщност придава откровеност, интимност и задушевност на беседата и я предпазва както от емоционално изсушаване и превръщане в лекция, така и от изпадане в наставничество и суховата назидателност.

Съвременни, открай докрай съвременни са чувствата и мислите на лирическия герой в най-новите стихотворения на Веселин Ханчев и особено в книгата му „Лирика“. Този сборник заслужено бе оценен като едно от най-големите завоевания на съвременната лирика. Най-добрите стихотворения на Веселин Ханчев представляват един развълнуван размисъл за съдбата на новия човек в нашия век, за неговите красиви пориви, за стръмните пътища, по които има той да върви, преодолявайки съпротивата на старото и преминатото и борейки се и със самия себе си. Някъде авторът се добира до истински поетически сентенции, които звучат като формули:

За да останеш, за да си потребен,
за да те има и след теб дори,
ти всяка вещ и образ покрай тебе
открий отново и пресътвори.

(„П о с в е щ е н и е“)

Лириката на Веселин Ханчев, макар не много разнообразна интонационно, е лирика на философския размисъл. Поетът е понесъл в себе си тревогите и устремите на времето, жаждата на новите хора от всички континенти. Стиховете за Париж или цикъла „Жив съм!“, картините от созополското крайбрежие или от съветската земя, баладата за Освиенцим и

одата на Ленин изразяват съвременното светоотношение на поета или комунистическото му светоотношение, което при него означава едно и също. В лириката на Веселин Ханчев е заключено цяло едно богатство от идеи и завети, от мисли и обобщения, най-яркият белег на които е съвременността.

Постиженията на Никола Фурнаджиев, Елисавета Багряна, Валери Петров и Веселин Ханчев ни позволяват да обгледаме някои нови черти и особености в проявлението на съвременността. Преди всичко вниманието на поетите е съсредоточено около душевността на новия човек; в стиховете все по-рядко се мяркат чисто външните признаци на нашето всекидневие. Те отпадат с изчезването на описателството и с насочването към нравствено-психологическите проблеми на личността в условията на ускорения ход към комунизма. Ако някога поетите гледаха отвисоко преобразяващия се лик на родината и от птичи полет съзерцаваха новите строежи, сега цялото им внимание е погълнато от процесите, които стават в душата и съзнанието на съвременния гражданин. Съвременността се проявява във философския и нравствено-етичния патос на поезията. Освободена от задържащите канони, непризнаваща никакви „забранени зони", в своята всеобхватност съвременната поезия все повече се превръща в енциклопедия на чувствата. Повече от когато и да било тя днес е същевременно и приложна етика, и воюваща естетика. Точно тук се проявяват и нейният действен хуманизъм, и комунистическата ѝ партийност.

Идейността на съвременната поезия е от ново качество. Първо, тя не е вече позив и декларация, а жива човешка изповед. Облъхната от диханието на съвременността, поезията се превръща във вълнуващ и траен художествен документ за дълбоките и сложни вълнения и преживявания на комуниста в нашето време. Тя не крие нищо от трудностите и противоречията, защото е вярна на живота, а не само на идеалните представи за него. Дълбокото съдържание и съвременността могат да се усетят не само в текстуалния смисъл на всеки ред от стихотворенията, а и в нервния и тревожен ритъм, в ускорения пулс на чувството, в напрегнатия ход на поетичната мисъл, в обществената значимост на идеите, които се внушават. А това са все отлики и то характерни отлики на съвременността от днешния етап. Към тях трябва да прибавим непресъхващия лиризъм, искреността, изповедността, подтекста. Именно към тия качества на съвременността бяха насочени атаките на някои претенциозни новатори, обявявайки ги за „старомодни". Не, това са вечни качества на поезията, без които тя се разпада, престава да бъде поезия, превръща се в скучна или превзето-маниерна проза, която някои самодоволно наричат „антипоезия", като безуспешно се опитват да заличат отрицателния акцент на самото понятие.

4

Не е достатъчно да се разкрива животът, важно е също така от какви позиции се отразява действителността. Нашите поети — от всички поколения и стилове — днес се стремят да изобразяват мислите и преживяванията на съвременния човек. Общо взето, с изключение на някои несъществени и временни отклонения, поетите от всички поколения отразяват съвременността от позициите на комунистическата партийност.

Съвременността в изкуството представлява единство на идейното и художественото начало.

Само когато бъде съвременна, поезията може да изпълнява функциите си на художествено познание. Само когато бъде високо идейна, тя ще може да предизвика интереса на съвременния читател. Само когато не бяга от острите и парливи въпроси на съвремието, не ги заобикаля, не отвлича вниманието към преходното и страничното, тя ще заеме своето законно място в живота на днешния човек и той няма да отминава с безразличие книжарския щанд, а ще я дири, ще има нужда от нея.

Оттук се вижда, че в разговорите за състоянието и задачите на съвременната ни литература не може в никой случай да се изоставя или подценява въпросът за идейността. Становището, застъпено не много отдавна от някои критици, че по отношение на идейността у нас всичко е ясно и си е наред, а главното внимание трябвало да се обръща сега на художествеността, на майсторството, е погрешно. Никаква художественост не може да съществува, нито пък да се „подобрява“ или „повишава“ извън идейността. Идейност и художественост в изкуството се намират винаги в единство. Те могат да се разчленяват само в теоретическите абстракции. Никъде в произведенията на значимото изкуство идейността не съществува извън художествеността и същевременно никоя художественост не може да не бъде яко споена с идейността.

Това са известни истини, добили характер на аксиоми, и може би не е необходимо да се повтарят. Взрем ли се по-добре в съвременната поезия обаче, ще се убедим, че по отношение на партийността, далеч не всичко у нас е благополучно.

От една страна, съществува едно макар и неписано предубеждение у някои творци по този въпрос. Ако слушате „обясненията“ на някои слаби поети, ще доловите стремежа им да оправдаят всичките си художествени несполуки с. . . идейността. Критиката поискала от тях да бъдат актуални, те желаели искрено да служат на социализма и партията и оттук дошли декларативността, шаблонът, схематизмът. Чуха се и гласове, че схематизмът дошъл от живота. А няма нищо по-измамно от такова „обяснение“. Писателят притежава критично и творческо отношение към жизнения материал. Той не копира автоматично и фотографски всичко от действителността. Той затова притежава научен, марксически светоглед — да може да разграничи новото от старото, прогресивното и живото от назадничавото и обреченото. Странни изглеждат опитите на някои автори да творят лирика, откъсната уж от конюнктурата, а всъщност от живота и борбата на народа за социализъм и мир. Разбира се, такива автори не могат да не споделят съдбата на по-ранните си предходници, които сами са слушали и са се наслаждавали на своите птичи песни, без да оставят някаква диря в историята на литературата.

От друга страна, неблагополучията по отношение на идейността идват от все още неизживяното напълно опростителско разбиране на тая естетическа категория. Много редактори и автори у нас и до днес имат крайно ограничена представа за партийността в изкуството. В повечето случаи, когато се пише по този въпрос, не се отива отвъд предела на елементарните установки. А в практиката могат да се срещнат рецидиви на ония догматични предпочитания, които свеждат идейността от идеологически в тясно-политически принцип — иска се едва ли не всяко стихотворение да служи не на идеята, а само на акцията, кампанията, точно обозначения момент. Естествено ще има и такива стихотворения, които възникват по календарен или някакъв друг повод. Ще има и поетически декларации — стихове, в които ще се изразяват пряко идеите на поета. Но това не означава, че ще

се зачеркне останалата лирика, че ще се ликвидира нейното идейно б о г а т с т в о и м н о г о о б р а з и е и ще се сведе до един единствен начин на изказ — декларативния или който и да е. Няма съмнение, че п р я к а т а манифестация на комунистически убеждения не изчерпва съдържанието на оная важна и неотменна част на изкуството, която включваме в понятието партийност. Ако такава манифестация е необходима в агитката и марша, то в интимната, пейзажната лирика, в епоса и пр. тя е почти немислима. Пряката изява на авторовите идеи е една, но не единствена форма на партийността. Идейността в поезията произтича от умението или неумението на писателя да разкрие правдата за живота на човека. Комунистическата правда в повечето случаи стои не на повърхността, а дълбоко в образите и характерите на произведението.

За да се издигне съвременността в днешната лирика на по-високо идейно и художествено равнище, е необходимо не просто да се засили общественият еквивалент на изкуството, да се приближи то до живота на народа. Необходимо е също така в поезията да се говори с политическа заангажираност и за най-отдалечените от идеологията неща. Някой беше казал, че при комунизма всеки ще се чувствува като член на правителството. Мисля, че такава л и ч н а о т г о в о р н о с т за всяко дело най-напред трябва да чувствуват поетите. И не само при комунизма, а още сега.

5

Оттук се вижда колко важно е за писателя да размисля, да разсъждава, да предвижда, да не чака да му се сочи винаги за какво да пише, от кое да изпада във възторг и кое да не харесва; той не може да взема нещата наготово само защото те са такива в нашата действителност. Писателят не е пасивен съзерцател и регистратор на факти. Той трябва да има партиен критичен поглед и а к т и в н о о т н о ш е н и е к ъ м ж и в о т а — да гори, да спори, да воюва и побеждава. Нужно му е здраво и лично отношение към явленията от действителността. А то може да се придобие само когато художникът направи нашето динамично всекидневие част от своя собствен, личен живот на гражданин и поет. Тогава той ще бъде устойчив пред изпитанията и няма да се поддава на конюнктурата и модата, ще си изработи верен усет за фалшивото и притворното. Еднакво противни ще му бъдат както лакировката, така и черногледството, както попълзновенията на догматизма, така и съблазните и лукавствата на снобизма и модернизма. Чужди на истинската поезия са и констативно-пасивното отношение, както и поезията на безразличието, индиферентността.

Лакировката и черногледството са две форми на едно и също по характер осакатено мислене. Те се явяват там, дето има умствена леност, писане по линията на най-лекото съпротивление, непознаване на живота, задоволяване с повърхностни обяснения, увличане по инерция, получена от съмнителни източници. Това са вредни явления, еднакво опасни за художника. На моменти едното може да вземе връх; понякога те привидно се представят за полярно противоположни; друг път едното може да замени другото — по закона за контраста. Ала и лакировката, и черногледството представляват нагаждане към преходното и случайното.

Необходимо е да се каже, че в своя протест срещу безконфликтността и лакирането някои автори за един момент си представиха, че схематизмът е в. . . утвърждаването на действителността. Достатъчно било да се пише за трудностите и нередностите, за да няма схематизъм. За щастие, този път

заблудата беше много скоро разкрита, преди да нанесе сериозни поражения в поезията.

Не воюва полезно против схематизма оня, който само ругае сивотата и отрича всичко, а не знае какво трябва да ѝ се противопостави. Да се замеря розовият лак с черния не е отговор, не е обяснение, не е път, а е издигане на нова схема, която издава опростен начин на мислене. Хубаво е, че нашите поети общо взето не се поддадоха на тази литературна мода. На лакировката — както и на черногледството — може и трябва да се противопостави само едно: светата ж и з н е н а п р а в д а.

Много печални примери от близкото и далечното минало ни показват какво грамадно, понякога съдбовно значение за творчеството има а в т о р о в а т а п о з и ц и я. Може да се каже, че при талантливия писател тя решава всичко. Тя определя както идейната насока, така и основния тон на произведението, неговия патос.

Тон и патос са близки понятия в поезията, но съвсем не са равнозначни. Патосът е много по-обемен, свързан е с повече страни и елементи на творчеството, като зависи в голяма степен и от тона. И затова, ако искаме нашата поезия да бъде пълнозвучна, следва да обърнем съответно внимание и на нейната тоналност, в която не всичко още ни задоволява.

Беше време, когато парадният стил, монументалността, гигантизмът държаха първо място в поезията ни. Тя звучеше тържествено, маршово, високо приповдигнато. Бедата всъщност не беше в това. В многогласния хор на поезията празничните настроения имат своето законно място. Лошото бе, че те замениха всичко, че от стиховете изчезнаха делничните тревоги, дела и грижи на нашия съвременник, неговото интимно битие. После на мястото на площадния оптимизъм дойдоха съкровените размисли, търсения, експериментите. Общият градус на поезията спадна изведнъж. Разбира се, то не можеше да не стане. Но ще бъде груба грешка, ако сега пък нещата се обърнат наопъки: ако се обезценят изобщо мажорните тонове, ако поезията бъде залята от унила миньорност. Само хармонията на всички звуци може да предаде истинската и неподправена картина на съвременността. Само полифонията може да изрази духовната и емоционална стихия на съвременния човек. Става дума, естествено, за пълнозвучност на поезията като цяло, а не на всяко отделно стихотворение.

Няма нищо по-измамно от това да се мисли, че бодрите, оптимистични песни са рецидив на схематизма. Вярно е, че през определен период схемите се настаниха най-добре именно там. Но това важи само за определен период. От други примери знаем, че схематизмът може да се разположи не по-малко удобно и в тъжните и скръбни стихове, защото не му е чужда никак печалната музика на пòказната самотност, подражанията, преструвките на изтерзание, имитацията на прокълнатост, изобщо реставрирането на целия реквизит на някогашната декадентска поезия. И нека сега всичко се съчетава с намеци за някакво автоматизирано, механизирано, кибернетизирано и бионизирано „съвременно светоусещане“ — все едно, характерът на работата не се изменя.

Само слабите поети могат да се боят от силните и огнени чувства — били те светли или мрачни. И същевременно трябва да се има предвид, че кой знае защо подправеният песимизъм много по-лесно минава за поезия от подправения оптимизъм. И обратно, пълната безпомощност на хилавото дарование се разкрива най-ясно в мажорните тонове, в одите. От гледището на занаята много по-мъчно е да превърнеш в истинска поезия своите празнични чувства и настроения, отколкото да оплакваш сполетелите те не-

знам какви беди и премеждия. От друга страна, пък кухото и помпозно бодрячество много лесно се представя за идейно мерило на съвременната душевност. Истинската съвременна поезия няма нищо общо с нито едната от двете крайности.

Поезията на най-изтъкнатите ни поети представлява най-добрата защита на оптимизма. Защита както от опростенчеството и примитивизма, от спекулациите и помпозността, така и от не по-малко опростенческата представа, която иска да постави знак на равенство между оптимизма и схематизма.

Оптимизмът в поезията не е непременно вик, поздрав, панегирик. Той е преди всичко жизнена философия, верую, определен начин на световъзприемане у поетите. Той произтича от жизнеутвърждаващия патос на съвременната поезия и пронизва както пролетните, така и есенните настроения на поета, както картините на изгрева, така и поетизациите на залеза. Какъв тон ще вземе авторът в отделното стихотворение — то си е вече негова работа, която зависи от индивидуалните му склонности, от характера на материала, от творческата задача, от идеята. Оптимизмът обаче не е тон в поезията, а неин патос — това не се разбира от някои, които свързват оптимистичното звучене с един-два определени тона. Може поетът да пише за смъртта (като стихотворението „Жажда“ на Георги Джагаров) или за най-критичните моменти от живота си (като цикъла „Жив съм!“ на Веселин Ханчев и поемата „Дни на проверка“ на Пеньо Пенев) и пак да предизвика светли чувства у читателя, да го възвисява душевно, да го активизира и вдъхновява. А може поетът да си дере гърлото, да крещи до прегракване и да се тупа в гърдите, да изпада в космичен екстаз и пак да не досегне нито една струна в душата на читателя.

Време е да се напише цяла студия за характера на оптимизма, защото той представлява едно от същностните отношения на поезията към съвременността. На тази тема трябва да се посветят цели изследвания, за да бъде извадена тя от тесните рамки на елементарните установки. Творчеството на такива поети, като Христо Радевски, Младен Исаев, Божидар Божилов, Павел Матев, Димитър Методиев и други, ни дава достатъчно богат и разнообразен материал за наблюдение и изводи. Те показват как тонът и патосът на поезията се определят най-първо от гражданската позиция на твореца.

Много от стихотворенията, включени в сбирката „Небето е близко“ на Христо Радевски, са на календарни теми. За съжаление не всички са равностойни като постижения, някои са чисто плакатни и агитационни (цикълът „Ден на поезията“), други са прекалено назидателни и тенденциозни („Макар че спорът още продължава“, „Завет“ и пр.), а не напомня ли края на поемата „Хубаво!“ на Маяковски следната „Песен“ на Радевски:

Над мен са мои небеса,
под мене е земята ми,
аз пея с мои словеса
за моите побратими.
И в тоя млад и свеж кипеж
и аз творя изкуство вам,
и чувствувам се пак младеж,
и растна аз и чувствувам
как в мене блика ден след ден
като в лирична рубрика
ентусиазмът вдъхновен
на моят република.

Няма съмнение, че такива стихове не отговарят на голямото име на поета. Те само могат да ни повлияят зле, да затъмнят погледа ни и да не видим, че наред с тях в сбирката има и няколко стихотворения, в които голямата вяра на нашите дни се е превърнала в затрогваща поезия. Ето например стихотворението „Родина“ — една тема трудна, защото е стара и вечно нова едновременно:

Обичам те с любов неизразима,
като живота скъпа си за мен.
Защото съм частица неделима
от твойта пръст, от тоя светъл ден.

Защото съм акорд от твойта песен
и ти в речта ми и в кръвта звучиш,
макар и да клоня към късна есен,
а ти сега да почваш да цъфтиш. . .

Или поетичното послание „Към младежта“, което започва с думите:

Как свиден ми е този накипял
и млад живот и тази пролет млада!
Защото някога съм ги мечтал,
защото някога съм ги изстрадал!

Трябва да се признае, че през известен период бяхме започнали да изгубваме вкус към подобен род поезия. Причините са сложни и разнообразни. Но две от тях са най-важни: първо, тук оказа влияние втръсването от схемите и декларациите и естествената и спонтанна реакция срещу тях, която наклони вкусовете и предпочитанията към други образци; и второ, тежненията на една импортна естетика, която претендираше да бъде най-последната и най-авторитетна дума в областта на оценките и налагаше методично и последователно приумиците на снобизма, вкусовщината и аполитичността. А за какво „съвременно светоусещане“ ще ми говорите, щом като не признавате за пълноценни обществените чувства на съвременния поет? Не към разширяване на кръгозорите, а към стесняване на понятията за поезия и съвременност водят вашите разговори и усуквации. Съвременността е неразделно свързана с партийността. Как е възможно да се откъсва „съвременното светоусещане“ от най-съвременната поезия — партийната лирика?

Може новата сбирка на Христо Радевски да има всякакви слабости, може след време да отделим само няколко издържани стихотворения от нея. Но те и тя като цяло днес имат една неоспорима заслуга: че защитават правото на оптимистичната поезия, на лирическия възторг и възвисеност. Защитават го творчески, художествено, естетически.

В творческата биография на поета тази стихосбирка ще заеме определено място. Както е известно, Христо Радевски е поет на партията, в стихотворенията му комунистическата партийност изразява естетическите отношения на неговата поезия със съвременността. Това е най-висшият тип на естетически отношения, най-върховният момент от обществената и историческа значимост на поезията. Сега в цикъла си „Животворният извор“ поетът отново се връща към своята любима тема. По думите на Маяковски, които е поставил като епиграф към цикъла, Радевски иска да застави да засияе отново най-величествената дума — партия. Тази тенденция сродява сегашните стихове на поета с предишните, макар да не го е довела до същия художествен резултат. Затова ние му вярваме, когато той декларира, че партията го е създала като поет, тя му е дала очи, слух, сърце, душа и разум, тя го е сторила човек. Това е проверена и защитена

декларация, зад която стои целият му път на гражданин и поет, всичките му томове партийни книжки. Затова със синовна преданост звучат неговите думи:

И като вер:ющ причастие
приемам туй, що кажеш ти,
защото зидаш мойто щастие
и водиш моите мечти.

Колко лесно е тук да се изпадне в декларативизъм и всичко да се разпилее, да погасне. Само с най-тънко естетическо чувство може да се отмери почти незабележимата граница между поетическата декларация, която звучи като изповед, и декларативността, която отблъсква. Христо Радевски притежава това чувство. Неговите светли песни се нареждат между най-доброто, създадено от нашата съвременна лирика.

6

Волен, лъчезарен и оптимистичен е стихът и на Младен Исаев. Каквито и резерви да имаме спрямо неговата пълнозвучност и динамичност (тия качества най-често не му достигат), не можем да не признаем жизнеутвърждаващия му патос, който е дълбоко съзвучен със светоразбирането на нашия съвременник. Не можем да искаме от всички поети яворовска метежност и стихийност, вулканично избухване на страсти и душевни терзания, съдбовна конфликтност и напрегнатост. Не в редките изблици на поетическото чувство е силата и своеобразието на Младен Исаев като поет, както неправилно го характеризират някои. Неговият поетически темперамент е друг, с по-различно устройство. Зад спокойната разказвателност на „Революционни балади“ (от книгата му „Зеленото дърво“) например напира неудържима мисловно-емоционална енергия. Стихът е тържествен и крие в себе си епическа сила („Пред братската могила“, „Към потомците“, „Среднощен кораб“, „Септемврийски конник“, „Цветя за Камило“). Същото сдържано, овладяно вълнение изпълва и стиховете, породени от съприкосновението с парещите следи на съвременните тревоги:

Беше ти светлия гений,
сам на планетата вожд;
слънце огромно за мене
беше в дълбоката нощ.
Ала когато в пожара
в тебе на смърт съм се клел,
доблестни мои другари
пращал си ти на разстрел!
Тях на земята ги няма,
спят под снега на Сибир. . .
(„З а л я з л а с л а в а“)

Тук е намерил израз първият рефлекс, спонтанното реагиране на събитията, затова стихотворението е свежо и непосредствено. Липсват отвлечени разсъждения, антипоетически коментарии. Една е ролята на историка, други са задачите на поета. Безпристрастието, което е задължително за науката, представлява истинска смърт за изкуството. Поетическата оценка на събитията обаче е не по-малко категорична и действена от анализите на учените. При това изкуството на образите, като не е задължено да се съобразява абсолютно с всичко, притежава като че ли по-голяма свобода в отношението към жизнения материал. Тъкмо тук трябва да се внимава, защото литературните присъди са по-трайни и по-въздействуващи

от установките на науката. Конюнктурата може да внася едни или други корекции, учебниците по история да се сменят, художественото произведение остава. Към него обаче ние имаме и по-големи изисквания: да разкрива историческите лица и процеси от съвременни позиции и с оглед на перспективата в закономерностите на общественото развитие. Тъкмо затова не можем да се съгласим със заключителните редове на Младен Исаев, който се обръща към историята с призива да каже тя своята тежка дума. Ако това не е само една риторично-стихотворна форма, бихме могли да поискаме от поета да каже смело тази дума, а не да се чака възмездие и справедливост от обикновения ход на годините. Разбира се, тази дума също трябва да прозвучи като поезия, а не като статия. А тук вече ще проличи умението, майсторството на поета в преосмислянето на първоначалните емоционални изблици и реакции.

Когато обаче поетът изостави художествено-образното мислене и се отдаде на чисто статийни тълкувания, получават се сухи, назидателни редове, семпли и непривлекателни, лишени от въображение и подтекст:

Съвременници мои!
Да пазим като скъпоценен дар в сърцата
туй недоволство от постигнатата цел:
да бъде нашата човешка дързост свята,
да няма никога по пътя ѝ предел.

(„С в я т а д ъ р з о с т“)

Едва ли би могло да се възрази срещу правилността на изказаните мисли. Възраженията се предизвикват от непоетичните средства, с които са изразени. И не става дума, че поетът изявява пряко убежденията си — Младен Исаев има много стихотворения (особено в цикъла „България“) с пряка, изявителна насоченост, които съвсем не звучат декларативно. А има и други (като „Художница“), в които разказаната случка не е осмислена поетически, липсва ѝ значима идея.

И в едните, и в другите обаче преобладава светлото начало — най-характерната черта в световъзприемането на поета. Минал през изкушенията на схемите и лакировката, Младен Исаев има собствен принос в разработването на гражданската проблематика в нашата съвременна поезия. Всичките му усилия са насочени в тази извънредно трудна област, в която всъщност се проверяват истинските способности на поета. По това се определя и съвременният облик на най-добрите му стихотворения, в които е постигната хармония между епическо изявяване на идеята и лирическа детайлизация и нюансировка. Такъв тип стихотворно въплътяване, такъв поетически стил клони повече към традицията на Вазов, но съдържа в себе си и редица ценни индивидуални преимущества. Всекиму той очеочевидно не допада, но това не е никакво доказателство за слабост или непригодност. Напротив, тъкмо лирически приповдигнатото и епически разгърнатото разкриване на поетическата идея представлява една от най-отличителните черти на социалистическата гражданска лирика. То идва от новото самочувствие на поета, от променените му взаимоотношения с обществото, от мисията му на барабанчик и прорицател. Тази му нова позиция,в която няма и следа от някогашния конфликт между поет и общество, определя и тонуса на съвременната поезия. Оптимизмът в поезията не е изпълнение на една „поръчка от вън“, той е израз на вътрешни причини, към които е време да надникне психологията на литературното творчество.

Възторжено отношение към социалистическата действителност имат и някои от по-младите поети, които създават и възпитават у себе си гражданското чувство. Спомнете си колко декларативно пишеше преди петшест години Павел Матев. Сега с укрепване на творческото самочувствие, каквото като че му липсваше дотогава, поетът се гмурна по-смело и вече по-уверено в дълбините на обществено-етическата проблематика. По-смело започна да говори и за своите собствени вълнения на поет, да изразява своето лирическо „аз“, да не се превъплъщава постоянно, защото и най-доброто превъплъщение в поезията не може да продължава вечно.

В стихосбирката му „Време—Родина—Любов“ враждуват две тенденции. В една част от стиховете си той се изразява обобщено, с по-отвлечени понятия и достига до умозрителност — една стара негова слабост, която все още се проявява, особено в цикъла „Време“. В най-сполучените си стихотворения обаче Павел Матев е друг: неговата сила е в затрогващия лиричен размисъл, осъществен с поетични средства. Такова е например стихотворението му „Психика“. Ако се процитира отделно заключителната му строфа, тя може да ни се стори суховата и декларативна. Но цялото стихотворение е сгрято от пулсиращата мисъл на поета, изкристализирала в чист вид във финала.

А в стихосбирката си „Родословие“ Павел Матев достига връхното си постижение през последните няколко години. И в нея при по-голяма взискателност могат да се намерят отделни слаби стихотворения, някои противопоставки звучат преднамерено и тезисно-логично („Дисциплинираните и послушните“), на места съвременният селянин се надарява с такива черти и с такова светоразбиране, което е характерно за преди повече от половин век („Селянин“) и пр. Не тези творби обаче определят общия облик на сбирката, която си остава най-доброто индивидуално постижение на поета. То се определя от такива стихотворения, като „Зима“, „Съд“, „Прозрения“, „Признание“, „Моето обяснение в любов“ и някои други. В тях поетът показва едно освобождаване от изявяването на общи положения, колкото и правилни да са те, едно домогване до лично и преживяно интерпретиране на големите теми. Сега той повече разговаря със себе си, съди свои грешки и увлечения, но в тия стихове няма тягостни съмнения и разколебаване, а има пречистване и възвисяване:

Под шума
на строежи и слава
отминавах
много неща.
И от преданост
към верността
недостойни мъже
уважавах.
Не един път
съм падал отровен,
неведнъж
съм живял в пустота,
във ораторско празнословие,
в администраторска суета.

(„С ъ д“)

Такива откровени прозрения в книгата има много — може да се каже, че тъкмо те определят нейната тоналност и степента на нейната искреност. Лирически герой на „Родословие“ е гражданинът на нашата епоха — кому-

нистът. Той носи всички най-добри черти от предишните книги на поета. Но тук, струва ми се, той е надарен и с още нещо — с повече човечност; образът му е изваян с по-голяма топлота и сърдечност. Неговата най-голяма любов е България, неговата най-висша цел — комунизмът. Той по-често мисли за бъдещето — за онзи утрешен ден, в чието име отдаваме труда и усилията си, понасяме жертви и лишения, готови сме на саможертва. Тази висша изява на съвременността, която е обща особеност за всички наши партийни поети, у Павел Матев е постоянен извор на вдъхновение и обект на непрекъснати творчески проучвания. Вече казах, че в „Родословие" поетът е достигнал на места до драгоценни художествени резултати. Тях трябва да доразвива той, като същевременно усъвършенствува и стиха си, за да стане по-гъвкъв и звънък, способен да изрази по-тънки вибрации на поетическата мисъл, да обхване повече емоционални и езикови богатства, повече багри и отблясъци. Единственият (ако не се лъжа) опит на Павел Матев в белия стих — „Завръщане при началото" — като цяло не задоволява, въпреки частичните възвисявания. Отсъствието на рими разголва съвсем публицистичната насоченост на творбата. А в поемата се е проявил един нов и незабелязан досега недостатък у поета — многословието. Като се прибави и липсата на оригинални попадения в темата, може да се разбере защо тук не се достига до художествената завършеност на най-добрите творби от „Родословие".

Стихотворенията на Павел Матев обикновено нямат „втори план". Повечето от тях изказват пряко и непосредствено мислите на автора и са лишени от подтекст. По какво тогава се различават от декларативната поезия? — Различават се по това, че самият стихотворен текст е по-богат и разнообразен. Онова, което други поети постигат чрез нюанса на поетичното слово, Павел Матев се стреми да го добие още в текста. Това не му се удава лесно. Често поетът е принуден да поеме риска на декларативността, наложен му от изявителното наклонение на речта. Но там, където сполучи да осъществи творческата си задача, той постига желаното единство на чувството и мисълта и чертите на съвременната душевност се открояват съвсем релефно. Нищо, че поетът често обича да се връща към миналото — той го прави съзнателно, за да подчертае приемствеността на революционните традиции в днешното комсомолско поколение. Много пъти родното минало е един подтик за вдъхновението на поета. Така е например в стихотворението „Българската кръв", където патриотизмът на поета е разпален от тия незабравими думи на Димитър Миладинов: „Най-харното, най-хубавото, най-честното ни остава — кръвта ни цяла българска блага".

Очевидни са усилията за формално съвършенство (композиционна стройност) — нещо, което Павел Матев до неотдавна сериозно подценяваше. Сега той съзнава значението на максималната художествена изразителност на съвременността и на личния творчески почерк за идейния и емоционален ефект на поезията. Това личи най-добре от преработката на превъзходното стихотворение „Наше време" (сп. „Пламък", 1965 г., кн. 2).[1]

---

[1] Заслужава си другаде да поговорим за това стихотворение, по което на времето се вдигна толкова излишен шум. Когато го похвалих в една статия (виж „Трима съперници", Литературна мисъл, 1959 г., кн. 5) и изразих учудване, че поетът не го включва в книгите си, предизвикаха гнева на някои автори, загрижени за развитието и на поезията, и на критиката. Тогава един от тях дори писа, че поетът се бил отказал от стихотворението си. Отказа се авторът от твърденията и обвиненията си, а поетът преработи и заостри още повече гражданската тревога в „Наше време" (виж Пламък, 1965, 2).

При пръв прочит най-новите стихотворения на Димитър Методиев, от които е съставена книгата му „За времето и за себе си“, ни навеждат на сходни мисли и опасения. Да оставим настрана въпроса, че заглавието на сбирката е взето от един стих на Маяковски. По-съществените, че в някои от отпечатаните стихотворения съвсем слабо се усеща собственият творчески лик на поета. Такова е например „Градушка“ (още едно заимствувано заглавие!), където се долавят гласове на Яворов, Твардовски, Блок и отново от Твардовски. Кажете, не се ли оглежда Александър Блок в тия стихове:

И мина
като пес бездомен
през обновените села. . .

А тия редове не са ли подражание на Твардовски, не напомнят ли неговата поема „За далью — даль“, която Методиев наскоро преведе:

Веднъж ли?. . .
Мила стрино Ано,
от град отново овършано
е житото. . . Защо мълчиш?
. . . . . .
Мой роден край, ти помниш още:
ний бяхме синове добри,
и във ония дни и нощи
ний те притиснахме дори.
. . . . . .
Но ти измъкна нашто време
до тоя връх,
до тоя ден.

Чудно е как поетът е допуснал такива стихове. Мъчно може да се разбере дали и следният откъс е превод или пък оригинална поезия:

Огледай се сега.
Стоят
върху земята на дедите
не клас до клас —
а ние тук,
плещи опрели на плещите,
стоим във строй един до друг.
И цялата земя щастлива
от край до край
на длъж и шир —
чак до Украйна горделива,
до възродения Сибир —
като една безкрайна нива
във тоя час шуми над нас. . .

Впрочем, този откъс е отстранен напълно при преработката на стихотворението и включването му в сбирката. Сполучливи поправки са направени и на много други места; очевидно сам поетът е почувствувал, че е необходимо да се бори с ненадейните реминисценции, с техническите и формални несъвършенства (хаотична композиция, многословие и др.). Но не само това. В първата редакция на лирическата поема „Песен за нашата вяра“ (публикувана през 1962 г.) беше раздразнено и чувството ни за жизнена правда. Димитър Методиев нарисува твърде спорно политическата панорама у нас. Той биеше тревога и призоваваше с нервен глас, сякаш отново се надигаше разгромената дребнобуржоазна стихия. Сега от всичко това няма и следа във варианта на поемата, поместен във второто издание на книгата „За времето и за себе си“. Поетът дава обективно вярна

и исторически конкретна оценка на периода, когато се водеше смела, безкомпромисна и високопринципна борба за изкореняване на вредните остатъци от култа към личността. Това беше времето, когато получиха заслужената обществена и партийна присъда конкретните носители и разсадници на култовските методи, бяха развенчани виновниците за репресиите над несправедливо обвинените комунисти. Беше потърсена строга и поименна отговорност, а не се поднасяха извинения, че цялата партия била грешила. Да се твърди това би значело да се отъждествява партията с ония, които извращаваха ленинските принципи на ръководство. Същевременно така би се подценил приносът и мъжеството на ония, които още на времето водиха смела борба срещу култа и я доведоха до победен край. Както е известно, Осмият конгрес утвърди, че е възтържествувала новата партийна линия, линията на Априлския пленум, която затваря печалната страница на недавнашното минало и влива нови сили за атакуване на комунистическите висини.

Такова е времето, за което говори Димитър Методиев в новата редакция на поемата „Песен за нашата вяра“ и изобщо в книгата си „За времето и за себе си“. Разбира се, по години отрязъкът е по-голям, защото обхваща биографията на поколението: ремсовите кръжоци, партизанския отряд, завземането на властта, после напрегнатите и бурни години на строителството. Поезията на Методиев носи драматизма на епохата. Стихотворенията му са парливи, остри, предизвикващи възражения. Това не е тяхна слабост обаче, а в известен смисъл — тяхно предимство и даже качество. Може би е така, защото той върви по пресните следи на съвременността и почти винаги е един от тия, които бързат да произнесат първата дума за нея. Неговата лирическа припряност обаче го прави много симпатичен в някои моменти: той може да подхвърли интересна мисъл, да ни подскаже изпуснато съображение, да види нещата от съвсем различен ъгъл и да ги изложи в една колкото своеобразна, толкова и допустима логика. Логиката на поета.

Същевременно стихът му е ударен, динамичен, предизвикателен. Той съответствува на полемичния тон, с който са изпълнени почти всички поеми. Става дума за такива творби, като „Пътища“, „Песен за проверката“, „Песен за нашата вяра“, „Песен за комунизма“, „Слънчогледите гледат към нас“, които са безспорни постижения за поета. С тях Димитър Методиев нагледно доказва колко са условни деленията на гражданска и интимна поезия. Това са деления, изградени по преобладаващ, но не по единствен признак.

Често нехаен към формата и стиха, Димитър Методиев е крайно взискателен към себе си по отношение на високия градус на чувствата в поезията си. И няма да бъде излишно да се отбележи, че той стигна до обнадеждаващи резултати и в областта на свободния стих в трите стихотворения, поместени под общото заглавие „Пътища“ и особено в първото от тях („За тези, които са в морето“). Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, тук той е постигнал най-добра вътрешна организация на своите неримувани стихове, отколкото в някои стихотворения, изпълнени в класическите размери. Това се дължи на поетическата логика, по която се развива идеята на творбата. И докато другаде е твърде словоизлиятелен и полемиката му често минава в риторика, в стихотворно красноречие и велеречие, тук той е сравнително по-пестелив и синтетичен, не прави лирически отклонения (така характерни за него), защото и трите стихотворения са лирически по характер, макар че и в трите поетът споделя свои бликнали разсъждения.

И изправя се големият въпрос за грамадното значение на творческата личност — антената на народните настроения, стремежи и идеали. Изграждането на дейна и кипяща, оригинална и чувствителна към промените в живота творческа личност е въпрос извънредно важен в борбата на всеки писател срещу схематизма. И особено за лириците.

. . . . . .
Без ордени. Неизвестни и незабележими.
Скут, на който почиват мъжете. . .
А аз бих нарекла на ваше име
язовирите, мините и градовете,
бих ви рисувала винаги до рамото
на този, който ордена е сложил.
Бъдете си жени на строители само!
Без вас тази земя не може.

Още Гео Милев смяташе, че един от най-важните белези на изкуството е новотата. Без нея няма оригинално творчество. Литература, която не надхвърля онова, което всеки ден четем във вестника, слушаме по радиото и виждаме с очите си — не задоволява изискванията на съвременния читател.

А поетични открития могат да се направят само ако непосредствено се наблюдава и опознава съвременният живот, ако се участвува лично в строежа на новото — с мисъл, слово, дело. За блъсканицата в трамваите можеш да напишеш злободневка и от кабинета си, защото тая темичка току-що си я изживял и всеки ден може би я изживяваш. Но как ще напишеш за социалистическото строителство, когато то ти е непознато съвсем или пък когато ти познаваш неговите по-ранни фази? Не е достатъчно да минеш с колата си покрай новия завод, нужно е да поживееш сред неговите строители. Не е ли истина, че най-хубавите стихове за бригадирското движение написаха тия млади поети, които носеха бригадирския шинел — и с тях те се утвърдиха в съвременната ни литература?. . . Не ще и дума, че ако нямаш душевно предразположение, а само отидеш в командировка, колкото и продължителна да е тя, не ще проникнеш в душите на новите хора, не ще ги опознаеш и разбереш. Ти ще научиш нещо из тяхното всекидневие, но тяхната душа, техните мечти, трепетите и влеченията им ще ти останат чужди. Ти ще минеш покрай красотата на новото, без да я почувствуваш и отразиш в стих.

Защо някои лирични пейзажи на Николай Стайков правят силно впечатление с прецизността и поетичността на рисунъка, а голяма част от поезията му за съвременния селянин ни поразяват със своята лекота и наивитет? Защо не може да досегне сърцето ни? Ако сме следили внимателно творческите му прояви през последните десетина години, не е никак трудно да си отговорим на този въпрос. До такива резултати може да доведе дори талантливия поет изолирането от действителността, от хората, затварянето в кабинета или туристическото и курортистко посещение на някои строителни обекти. От де черпи материал за стиховете си Н. Стайков? Той сам ни разкрива това: от случайните си екскурзии до село („Плодородие“, „Родният простор“, „В село Гранит“, „Лято“ и мн., мн. др.), от това, което е можал да види и научи през време на летуването си („Велинград“, „Летовища и концлагери“ и т. н.) и от кратковременното гостуване на роднините си в село („Селски души“, „Ласката на лятото“ и др.). Както

сам заявява на едно място, поетът шари от блок на блок „с вида на най-невинен гост“ („На пост“). Плод на такива случайни, нетрайни и повърхностни впечатления са грамадната част от неговите стихове, като се почне от сбирката „Мир и разцвет“, излязла през 1953 г., и се стигне до най-последните му творби от сбирката „Златен сноп“ (1962). Лирическият герой на тия произведения наистина е на гости в новата действителност. Естествено е, че при такова ограничено и бегло запознаване с новия живот е невъзможно да се разкаже за него по друг начин, освен шаблонно и повърхностно. В такива случаи не помага и поетическото въображение — колкото и силно да е то. Примерът със стиховете на Н. Стайков показва как поетическото въображение не може да намери здрава основа, за да се разгърне, да разпери криле и да придаде сила, внушителност и величественост на стиха. Лишено от дълбоки и трайни жизнени впечатления, то — при всичките си напъни — не може да роди нищо друго, освен приумици и кухо, помпозно или претенциозно стихосъчинителство. А Николай Стайков залага твърде много на художествената измислица, като разчита, че тя ще го спаси там, дето познанията му за живота са слаби. Противно на декларациите от статиите му, Николай Стайков е от поетите, които са се откъснали от живота, а не са се свързали с него.

Във всичките си стихотворения, за които става дума, Николай Стайков не е сред хората, той наблюдава живота отвън и затова в поезията му не тупти едно дълбоко развълнувано сърце, с гласа на лирическия герой не говори нашият нов селянин, усърдният строител и преобразовател на природата. Това откъсване от хората, тази пасивна съзерцателност, това гледане на нашата действителност от прозореца на вагон-ресторанта възбужда у поета мисли, които просто смайват с. . . лекотата и наивитета си:

. . . в ума си казвах: мощен фактор
навлезе в село с тоя трактор. . .

Или:

Взрян надалече в червените цигли
чувствувам влага на своите мигли.

Или:

Едва засребрее небето, аз — казва — излизам,
защото копнея да имаме социализъм.

Или:

. . . На слънчогледовите блокове
да видя как като на смях
жените със забавни скокове
отразяват питите над тях.

И т. н.

А когато пък поетът реши някак да се включи лично и с дело в помощ на селските труженици, получават се наивни и смешни закани и детински (по-скоро: вдетинени) деяния, които приличат на лошо и безвкусно театралничене („Пасторално“) или претенциозно-помпозни декларации и словословия на нарцисизма („Свой сноп“).

Няма го в поезията на Н. Стайков активният борец, който овладява природата, няма го възторженият труженик, проправящ с цената на много труд и усилия пътя към социалистическото преустройство и развитие на нашето село. Няма ги трудностите и усилията — от поезията на Н. Стайков се получава впечатлението, че всичко в нашата действителност върви гладко и безболезнено. Много често поетът говори, че героите се смеят („Селски души“, „Към блока“, „Гротеска“), но за какво е този смях, никой не може да разбере. Борба, трудности, конфликти — те отсъствуват дори

като думи в стиховете на поета. Вместо реалния образ на селския труженик ни се представя някакъв хладен наблюдател и регистратор на факти, човек с твърде ограничен и беден душевен регистър, с крайно повърхностна и бледа представа за новата ни действителност, който е склонен да лакира и захаросва всичко, до което се докосне. Макар да си дава вид, че се вълнува от срещата с всеки облак или с всяка птица, която мъти, той всъщност се разхожда с безгрижно лекомислие, обзет от един самонапомпен ентусиазъм. Именно затова поезията му не е богата интонационно, а звучи равно, монотонно и сладникаво.

Щом поетът се откъсне от съвременността, той неминуемо ще изостане и в идейно отношение. Николай Стайков не познава днешните трудови хора, техните нараснали интереси, тяхното ново отношение към обществените задължения, тяхното придобило редица нови черти съзнание. Твърде примитивен е той в своите обръщения към кооператора, закъснял е значително с проповедите си към него. В едно стихотворение например, след като говори за новото положение на селската жена, поетът заявява, че „днес е неин дълг д а з н а е, че оня, който ни ругае /и гнусни клевети плете/, е враг на нейното дете“ („За нашите деца“). Едва ли е възможно да се определи по-примитивно и по-обидно дългът на селската жена! Стихотворението е писано във време, когато нейното политическо съзнание беше далеч-далеч по-високо, отколкото си го представя поетът. Другаде Николай Стайков поднася цяла проповед за значението на работническо-селския съюз („Първомайски привети“), но тя е съвсем елементарна и закъсняла — не защото не е важна или актуална, а защото е направена с такива средства, по такъв начин, както е била вършена тази агитация преди повече от 40 години, когато работническо-селският съюз не е бил още факт и е имало нужда да се доказва неговата необходимост. На трето място, направо по линията на най-грубия схематизъм поетът опростява действителността, като заявява, че в село „от сутрин та до късна вечер“ е слушал „само речи за норми, за изкуствен тор“ и изпада в непонятен възторг от тази измислена гледка („С Партията“). Друг път ни поднася съвсем евтини възторзи, като: „Къде из полската ни шир/не се люлеят днес пшеници. . .“ или: „А колко често младежта/ни радва с трудови герои!“ („Първомайски привети“). Или описателство без ярка и оригинална идея („Сред хората“).

Изобщо трябва още веднъж да се подчертае, че голяма част от слабостите, за които стана дума и които се срещат и у други поети, се дължат на непознаване на живота. Когато представата за действителността е изведена из вестникарски съобщения и дописки, получава се крещящо противоречие между новото, което е навлязло в живота, и твърде обеднения и схематизиран образ на съвременността в стиховете. Щом поетът не живее с действителността, не се чувствува клетка от нейния организъм, той ще немее присторено пред онова, което става в живота, ще изпада в странен захлас пред отшумели неща, ще крачи в опашката на трудовия строй, ще изпада в интелигентско позиране и съчинителство. И единственият начин за излекуване от тая поетическа анемия е да се поживее повече сред народа, да се отива по-често и по-близо до живота на хората.

Един белетрист обикновено изразходва набрания през командировката материал в един или няколко очерка и разказа. При поетите общуването с живота има по-друго значение. Честите или по-продължителни пребивавания в най-напрегнатите участъци на строителството могат да обогатят жизнения опит на поета, да обновят неговия идеен и емоционален регистър, да дадат нов тласък на интересите и влеченията му. Примерът с новите и стари стихове на Блага Димитрова ни уверява в това.

Блага Димитрова беше отишла в Родопите за сравнително по-дълго време. Какво ни донесе тя от там, освен замисъла на един още неиздаден роман? Спомняте ли си как разтворихме книгата ѝ „Песни за Родопите“ с понятното очакване и с повишените изисквания към една поетеса, уверила ни в безспорните качества на своя дар? Макар и неравна като цяло, тая стихосбирка ни завладя с високите си поетични качества. И сега, ако прочетем „Човекът с белия кичур“, „Пролет“, „Жалби“, „Люлчина песен“ и други стихотворения от нея, ще задоволим своята естетическа жажда, защото ще попаднем в един свят романтичен и приказен и същевременно тъй близък до нашето повседневие. Ще почувствуваме отново красотата и изяществото на тия стихове. Да — и з я щ е с т в о, на което беше обедняла много съвременната ни поезия.

Извънредно характерно е, че тъкмо родопските мотиви внесоха изящество в поезията на Блага Димитрова. В преобразователите на древния масив, в новите хора на Родопите поетесата откри потомците на чудните легенди и сказания. В духа на романтичните народни песни тя пресъздаде техния свят от дела и мечти, като съхрани навсякъде своето лично отношение към темите и героите. И като прочетем двете ѝ следващи книги — „До утре“ и „Светът в шепа“ — не можем да не открием плодотворното влияние на „Песни за Родопите“ върху тях. Това е влиянието на живия живот, на парещата действителност, на нашето съвремие. Блага Димитрова не може да напише стихотворение без в него да почувствуваме съвременното светосъзерцание на поетесата. Това не значи, че тя се повтаря. Напротив! Всеки път по новому и по различен повод тя ще ни напомни за себе си. Едно вътрешно единство споява и най-интимните ѝ нови творби, и стиховете за космонавтите, и лиричната поема „Искър“ (от книгата ѝ „Експедиция към идния ден“) с песните за Родопите. Тази вътрешна връзка се дължи на романтиката на съвременността, която поетесата продължава да издирва и въплътява в стих. Такава е нейната природа, такова е поетическото ѝ устройство, натам са насочени всичките ѝ предпочитания и симпатии.

В най-хубавите си стихове за строителството в Родопите Блага Димитрова беше проявила без страх някои особености на своето романтично отношение към съвременността. Но в периода, когато се отричаше романтизмът, това не разбраха двама нейни критици, които обявиха особеностите на нейната поезия за. . . слабост, дори за слаба връзка с новия живот! Без да се съобразяват с нейния натюрел те поискаха от нея бурни чувства и микрофонни интонации, докато тя е склонна към сдържаното вълнение, към овладяната страст. Така те не зачетоха териториалната неприкосновеност на нейния поетичен свят, не разбраха и не приеха нейния лиричен герой, не усетиха пулса на строителната романтика в Родопските песни.

Със същото неразбиране пристъпва сега към новата ѝ поезия Ангел Тодоров. В статията си „За новото поетично виждане“ (в. „Литературен фронт“, 1963, 30) той е разтревожен от някои тенденции, намерили израз в сбирката „Светът в шепа“ на Блага Димитрова. Няма да се спирам на опитите да се дават готови рецепти и предписания как да се пише на определени теми, нито на неделикатните намеци за уж старомодните жизнени подтици за самотността и тихата тъга в някои стихотворения на поетесата. Но наистина ли имат толкова съмнителен „идеологически характер“ такива стихове:

Открита ли е — бързина в света,
кажете ми — поне за мигновение
да ме изтръгне — от самотността,
да ме изскубне — от самата мене?

Наистина ли тук има „самотност, резигнация, подтиснатост“ — неща чужди „за нашия съвременен поет социалистически реалист“? Първо, те могат да бъдат чужди на поета, но присъщи на лирическия му герой, който не е идеален, не е уредил изрядно личното си житие-битие, изживява някаква своя лична драма. Трябва ли да се мълчи за нея? Какво ще кажем за половината творчество на Пеньо Пенев тогава, щом като невинната и безвредна тъга от тия строфи на Блага Димитрова ни смущава и тревожи? Значи, поетът може да страда, но е длъжен да не ни признава това, може да боледува, но трябва да се прави на здрав, може да му е тъжно, ще пише радостни песни! Разбира се, Ангел Тодоров не е казал и не би могъл да каже това. Но защо иска да измери всички стихове на Блага Димитрова с израза на Валери Брюсов „Поетът трябва да бъде горд като знаме“? Защо иска да подведе интимните ѝ песни под това определение?

В нашето, днешното време това знаме наистина е червеното, комунистическото. Но нима лириката трябва да бъде само от един цвят, само с един тон? За капиталистическия свят, няма съмнение, трябва да се пише „с клокочеща омраза“, безкомпромисно, гневно. Но в циклите „През Париж“ и „Италия“ Блага Димитрова не пише толкова за „борещия се народ, който високо вдига червеното знаме срещу куршуми и бичове“; тя пише за себе си в Италия или през (!) Париж, за своите впечатления и чувства. И макар да избягва графично черно-бялото скициране, макар да предпочита пастелните тонове и „рисунъчното“ виждане, тя ни внушава идеята за превъзходството на нашия свят, на нашия строй, на нашите идеи. С едно почти детско простодушие тя иска да вземе света в своите малки шепи и да го съпостави с всемирната космична необятност. Колко тайни ѝ разкрива това съпоставяне — нали изобличението на капитализма може да се постигне не само с публицистични, а и с много други средства? При това в сбирката „Светът в шепа“, както и в „До утре“ Блага Димитрова е съхранила отново онния драгоценни белези на творческата си индивидуалност, за които вече говорих. Само ги е развила по-нататък и доусъвършенствувала. Не случайно на уводно място в сбирката „Светът в шепа“ като програмна творба е поместено стихотворението „Родословие“, взето от „Родопски песни“.

Внимателният читател ще долови, че лирическият герой на Блага Димитрова понякога обича да съзерцава живота. Но неговите съзерцания не са органична природа, вкоренен начин на виждане. Те издават допълнителни качества на активния му характер — тихата замечтаност по бъдещето, наслаждението от красотата на съграденото, увлечението по романтиката на труда. Блага Димитрова не стои захласната и изумена пред новия живот; тя се е превъплътила идеално, като добър артист, в образа

на строителя. Така тя е постигнала идейно и емоционално сливане със съвременността, със строителството на новия живот. Само от тази позиция тя е могла да създаде своите родпоски песни, които излъчват очарование и изящество. Само по този начин тя е успяла да насити и останалата си поезия със силна романтична струя, която придава новаторски характер и на най-добрите работи от сбирката „Експедиция към идния ден“, въпреки необичайно свободния бял стих, достигащ нейде до прозаизъм.

Романтиката на съвременността — забравена и напусната от мнозина днешни поети — извира от живота и съпътствува всеки поход към бъдещето. Тя дава криле на поетичния замисъл. Без нея той не ще литне, не ще стигне до въображението на читателя. Но романтиката мигом губи всичките си качества и възможности, щом се окаже прикачена към една посредствена идея или повърхностно наблюдение, а за съжаление, понякога у Блага Димитрова се срещат стихове, рожба на такова изкуствено съчетание („Пратеник“, „Съветски инженер“, „На върха“, „Земя“ и др.).

В стихосбирката си „До утре“, която претърпя две издания, и в цикъла „Глас от небето“ от „Света в шепа“ Блага Димитрова е стъпила отново с двата крака в нашата съвременност, макар че е вперила поглед към звездите, към оня утрешен ден, който ще ни разкрие техните тайни. Преживяла вълненията на милиони хора, когато се направиха първите опити за проникване във вселената, Блага Димитрова гледа на всичко с очите на поета, който дири навсякъде красотата, героизма, романтиката. При това тя е придала интимно звучене на голямата тема, преплитайки я сполучливо с любовни мотиви. От влечението към звездите и влеченията на сърцето тя е изплела стихове, които ни връщат към най-хубавото в нейната поезия за строителството. Подобни творби се срещат и в най-новата ѝ сбирка, която представлява една поетична „Експедиция към идния ден“. Съпоставката с днешното поражда преобладаващата мисловност в тази книга, изразена с образна и метафорична реч, но и с една търсена делничност на средства и емоции, която остана неразбрана от някои претенциозно-мнителни рецензенти. . .

10

Много пъти е повтаряно, че няма голяма поезия без дълбока мисъл и силно чувство. Лириката е синтетично изкуство, в което е тясно за думите, а широко за мислите. Съдържанието на едно стихотворение не се изчерпва никога с буквалния смисъл на думите и фразите в него. Истинската, значимата лирика винаги носи едно дълбоко вътрешно богатство от мисли и чувства, което се нарича подтекст. Това са представите и настроението, мислите и преживяванията, които ще се възбудят у читателя и които по обем винаги надхвърлят значението на вложения в творбата текст. Затова лириката не само се разбира, но трябва да се усети, да се почувствува, за да се възприеме пълно и цялостно нейното идейно-образно съдържание.

При схематизма всичко е просто и ясно и се изчерпва с казаното в строфата. Няма какво да се добави, нито пък нещо да се долови между редовете. Описателството заменя синтетичния език на поезията. Описателство чисто външно, повърхностно, при което всичко е изказано пряко и декларативно, без вътрешно съдържание и емоционална грейка, без лиричен подтекст, без характерния метафоричен език на поезията. В схематичното стихотворение може да има една картинка, видяна нейде в на-

шата действителност, но няма мисъл за нашето време. А такава „лирика“ не се различава съществено от кой да е репортаж, тъй като идеята на произведението си остава в рамките на най-общото. Тя не е поетична, художествена идея, не е оплодена от досега на едно поетично въображение. Вместо да се изобразяват чувства и преживявания — маркират се най-общи, неконкретни състояния, преобладават книжните представи и абстракции. Така се подменят задачите на изкуството и се изпада в лъжесъвременност и схематизъм.

Изобщо трябва да се каже, че най-често схематизмът се явява там, където големите задачи на изкуството се подменят с обикновената, гола и скучна илюстративност. Едва ли е необходимо да се цитира нещо от огромния брой твърде приличащи си творби на различни автори, които изразяват външно и дидактично, вяло и посредствено нашата съвременност. Схематизмът всъщност е едно разклонение от дидактичното изкуство, за което Белински писа, че е „поучително, студено, сухо, мъртво, чиито произведения не са нищо друго, освен риторически упражнения на зададени теми“ (т. III, стр. 789). Той е другата крайност на „чистото изкуство“ и като всяка крайност също е опасен и вреден плевел в литературната ни нива.

Без съмнение схематизмът е пряко свързан с догматичното мислене. Пустоцветията му намериха много благоприятни условия за живот в атмосферата на култа към личността. Но наивно е да се мисли, че той може да бъде ликвидиран чрез декрет или в резултат на една кампания. Борбата срещу схематизма обхваща всички сектори на литературата, но в поезията е особено трудна, защото се борави с по-деликатна материя. Схематизмът се оказа особено жилав и издържлив. Той се пригажда бърже към всякакви условия, показва се в различни одежди, има сто лица. Най-противният му образ е онзи, в който той се мъчи да се представи за борец срещу. . . схематизма, насаждайки контра-схеми и канони.

Трябва да се откриват и изобличават новите видоизменения на схематизма. Тяхната поява говори за липса на бдителност или пък за проява на малодушие, защото обикновено схематичното стихотворение се представя за актуално и важно, претендира да изпълнява големи политически и идейни задачи. А всъщност схематизмът само компрометира големите теми и създава естетически вакуум в поезията. В последна сметка се оказва, че редица големи теми са останали неразработени, били са изпортени от конюнктурчици и бързописци. Потърсим ли стихотворение за някое отшумяло наскоро събитие, ще се натъкнем на сивота и посредственост. Да не говорим, че схематизмът остави бели полета в стихосбирките на много наши поети.

И как някои не се замислиха от това! Как не си направиха съответните изводи! Хегел казва: историята учи, че хората не се учат от историята. Някои наши поети напълно потвърждават тази мисъл със своето простодушно отношение към схематизма. Мили са им калъпите и терковете, къде по-лесно е да се прекопират мисли и да се имитират вълнения, отколкото да се мисли самостоятелно, да се твори истински!

Вярно е, положиха се големи усилия за преодоляване на схематичните заблуди и първите резултати от тази борба са обнадеждаващи. Някои автори обаче си остават съвършено чужди на тази борба. Затова не могат да не възбудят сериозна тревога известни опити да се спекулира с важните и значими обществени теми. За съжаление под такива стихове нерядко стоят имената на поети, от които се очаква да държат повече за своя авторитет пред читателите си. В подобни случаи слабите стихотворения се

лансират обикновено с претенции за социалистически реализъм. Думи, думи, думи има в тях, толкова много фалш и нито едно правдиво чувство, нито едно естествено човешко състояние. Илюстративността не може да прикрие и замаскира лъжесъвременността в поезията. Към всичко останало следва да се прибави, че илюстративната лирика е лишена от художествено майсторство. И в това няма нищо чудно — при схематизма винаги е така: майсторството, стилът се оказват обезценени, съмнителни, разчита се единствено на конвенционалната идея.

Борбата срещу схематизма и сивотата е неотделима от борбата за високохудожествено майсторство. Без високо поетическо майсторство съвременността е аморфна, анемично-безжизнена, бездиханна, мъртва.

11

Преодоляването на схематическите ограничения понякога се използува за отпечатване на произведения, които стоят на извънредно низко идейно и художествено равнище. В стремежа си да преодолеят шаблонното писане, някои поети търпят явни несполуки и изпадат в нови схеми и догми. Като се мъчат да разчупят схемата, някои стихотворци помислиха, че всичко е допустимо, че нещастната българска поезия всичко ще изтърпи. Те очевидно не искат да пишат „както по-рано“, не желаят да се налагат никакви норми и ограничения пред тяхната фантазия, пред произвола на римата и каприза на вдъхновението. Но виждаш, че те и сега, в своите напъни да бъдат оригинални, пак позират, пак не са искрени, както преди време, когато се стараеха да ни убедят, че се вълнуват много от политиката или че живеят с въпросите на съвремието. Празна, безсъдържателна лирика, чужда на духа на нашето време се промъква тук-там:

Искаш ли? И ще живеем двама
в стогодишна дъсчена къщурка —
с дворче и смокина, и лоза.
. . . . . .
И обляни в златна светлина,
двамата ще слизаме на кея.

Аз ще виждам как изчезваш бавно
посред лодки, мачти и въжа,
а пък ти ще се изгубиш нейде
между трите острова скалисти,
в белия въздушен хоризонт.

Ах, каква поезия, какви мечти! Какви духовни интереси, каква съвременност! И за да бъде по-„поетична“ картината — една „модерна“ поанта:

Ще остане алено петно
там където ти ме изпроводи.

Тук не могат да не направят впечатление усилията на Славчо Чернишев да не пише „както преди“. А преди той пишеше шаблонно, схематично или сладникаво-сантиментално и в повечето случаи стиховете му не оставяха следи в съзнанието на читателя. Стихосбирката му „Морето“ свидетелствува за едно ново виждане — авторът е решил да се приближи към лириката, но се е отдалечил от. . . съвременността. Това се отнася най-вече за неговия цикъл „Морето“ от едноименната сбирка. Лирическият герой на този цикъл прави впечатление на човек, който е отегчен от нашата действителност и е отишел да търси романтика там, дето е по-„интересно“ —

при таляните и водораслите, сред морските вълци и гъркините. Ако тукта̀ме не се споменава Созопол, човек би помислил, че авторът пише за Средиземно море — толкова много нещо гръцко има в неговите описания:

Рибарят ми каза: — Поискай ми всичко:
г ъ р к и н я т а с черни големи очи. . .
(„П о в е р и е“)

Мъжете са в морето, а жените
пред портите изплитат бели мрежи
и пеят г р ъ ц к и песни със печал.
(„Е с е н“)

Изящна като песен на Сафо. . .
(„А м ф о р а“)

Красива си като г ъ р к и н я ти.
Лицето — странно, хубави очите.
Наверно те е носела на рамо
една лукава, знойна Афродита.
(„А м ф о р а“)

Прозорците прилични на икони
от в и з а н т и й с к о време, изковани
от старо злато и сребро и мед. . .
(„Н а з д р а в и ц а“)

. . . Далеч от старата прегърбена смокиня
във дворчето от старо г р ъ ц к о време!
(„Е с е н“)

. . . Едно момиче чернокосо —
с в и з а н т и й с к а странна красота.
(„Б а р б а П е ю“)

И г ъ р к и н и млади, с устни неспокойни —
от далечни, странни, неживени дни.
(„В ъ з д у х ъ т е п ъ л е н. . .“)

И т. н.

Какъв национален колорит ще се внесе в цикъла? Що за изпадане в захлас пред всичко гръцко! Ето, това е лъжепоетичност, псевдолиризъм, получен по изкуствен път — чрез превъзнасяне на екзотичното, чуждото, в което се дири романтиката, поезията. Стар начин за добиване на „четивност“ и „занимателност“ в лириката!

Стремежът към образно писане не може да оправдае смисловите опущения, грозотата, мъглата или безсъдържателността. В такива случаи е много лесно да се открият напъните на автора да изглежда оригинален. Проличава веднага позата, която е заел. А откъсне ли се от съвременността, каквито и словесни трикове да измисля, поетът неминуемо ще изпадне във фалш.

И обратното, там, дето поетът е докоснал нещо от вълненията и порите на нашия съвременник, въпреки композиционната нестройност и художествените несъвършенства, облъхва ни свежият лъх на истинската и неподправената поезия. Със сбирката „Морето“ Славчо Чернишев не изчерпва своите експерименти на морски теми. Той написа други стихотворения — неравни в художествено отношение, — в които показа, че може да чувствува и възсъздава правдиво красотите на морския пейзаж. Очевидно е, че стиховете му не са родени от курортистко увлечение; той живее с морето и хората около него и преди всичко с тия сурови и груби мъже, които крият толкова пламък в сърцата си. Когато пише за тях, Славчо Чернишев

изпъква пред нас като истински поет-маринист. Не е нужно във всяко стихотворение да търсим непременно рибари и моряци, за да откриваме в тях чертите на съвременността. Както в живописта, така и в лириката за морето са важни настроенията и мислите на самия художник, на лирическия герой. В сп. „Пламък“ (1963, 6) Славчо Чернишев публикува две стихотворения, които могат да се разглеждат като отрицание на предишните му абстрактни и отвлечени стихотворни занимания на морски сюжети, като едно надмогване над демодираните похвати и аполитичността. Първото напомня интелигентските приумици на автора от предишните му стихове. В него се споменава и за Таити, и за Гоген, и за Колумб, и за момичето, което „замина за Египет някога“ (неизвестно само дали в парахода „Мажестик“?) и пр., и пр. Но в него има една строфа, вмъкната сякаш от друго стихотворение, написана сякаш от друг поет. Ето я:

Родината е тук. И тук е Странджа,
изрязана спокойно връз небето,
богата със поверия и слава
и българска от стари времена.

Сепнал се е сякаш поетът, забравил е гъркините и всичко чуждо, почувствувал е привързаност към своя роден български залив. И ако причината за това сепване е момичето, заминало някога за Египет, ако то го е накарало да се почувствува българин, ние сме готови да му простим всичко, дори неприятната асоциация с пошлия някогашен шлагер за парахода „Мажестик“. Още повече, че със следващото си стихотворение той се връща на нашата родна българска земя и с моряшка отговорност и безхитростност, чужд на всякакви интелигентщини, развълнуван вдига стихотворна наздравица за родната земя („Тост“).

Би следвало да се очаква, че след красноречивата декларация от финала на „Тост“ Славчо Чернишев ще сверява по-често своя поетичен часовник с темпа на нашето ново време, а това ще му спести не малко излишни лутаници, ще го предпазва от подводните камъни на псевдоноваторството, на които вече се е натъквал, ще му сочи вярната и сигурна посока. Това, разбира се, се отнася не само за него, а и за всички, които са минали по подобен път на самоцелни опити и мъчително преустройство. Отразяването на съвременността е единственото средство за постигане на истинско новаторство в литературата.

*

Невъзможно е да се обхванат в една статия всички аспекти на съвременността в днешната поезия. Затова тук се ограничих с някои сравнително по-общи бележки и наблюдения.

Максимална художествена изразителност на съвременността — такава задача е стояла винаги пред големите майстори на словото. Тя стои неотменно и пред днешните писатели.

В днешния етап от литературното ни развитие целта е не да се създадат какви да са произведения за живота на трудещия се народ, а — изтъкнати, значителни, големи творби за нашия ден. Периодът на изчакване и снизхождение мина. Време е да се повишат рязко изискванията, за да се премине към високохудожествени обобщения за новия живот и новите хора. Така поезията ще изпълни с най-голям успех задълженията си пред съвременността.

ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

Ефрем Каранфилов

Пред нас е едно от ранните стихотворения на поета: „След разпита“ от първата му стихосбирка „Моите песни“. То е изработено пестеливо. Поантата разцъфтява от оскъдната на пръв поглед емоционална атмосфера. Искреността на преживяването преодолява злоупотребата с външни ефекти. Думите сякаш нямат по-друг смисъл от обикновения, а добиват силата на внушение.

Има безкрайни родни простори,
обични другари,
свидни мечти.
И малко място,
две крачки място,
на което ги
защити. . .

В годините на своята ранна младост, когато човек мечтае за любов, щастие, поетът е трябвало да води тежка нелегална борба, да прекара много от най-хубавите си дни зад железните решетки на фашистките затвори. Дълго е таил той в себе си спомена за тези дни. Чувствата и мислите, родени в тежките часове на борбата и съхранени с непосредствена свежест, след един период от цели десет години са се излели в своеобразните интересни стихове на тази първа стихосбирка.

Чувството тук е врамчено в роденaта от него мисъл и не може свободно да разплисква вълните на многословието. Въпреки че тези стихове са лични изповеди, най-важното в тях е обществената значимост на преживяването. Класическият образ на затворника, устремен като орел към свободата или пламенно викащ чернооката девойка и черногривия кон, тук се е превърнал в суров революционер, който методично разкъсва тежката верига. Романтичният устрем на старите поети към една широка и неопределена в своите граници свобода се превръща в непоколебима воля за защита на тази свобода. Поетът пее:

А има широки поля,
дълбоки реки,
планинско ехо,
небе
и плясък на птичи крила,
и пътища,
които водят далеко. . .

Ето я поетичната и романтична свобода, сляла се с дръзката младежка мечта. Пътищата, които водят далеко, не ви ли напомнят безпредела на Лермонтовите степи?

Но контрастът се появява неочакван и суров: каменният квадрат на килията. И борбата. Тя сякаш стопява желязната решетка, за да съедини завинаги тези два свята. Яркият стремеж към свобода е свързан с мъжественост и готовност за саможертва. Свободата вече не е индивидуално достояние, а обществена необходимост. От това се ражда вътрешният драматизъм на стихотворението ведно с вълнуващ въздържан лиризъм.

Спирам се по-подробно на тази ранна творба на Джагаров, понеже тя е характерна за творческия облик на поета и за онова, което е интересно и важно в неговото творческо развитие. Защото той е поет, който се развива, но и едновременно с това запазва основния релеф на творческия си профил.

Джагаров започва жизнения си път като революционер. Известно е, че истинският революционер е онзи, който е пострадал за своите убеждения, който е пролял или е готов да пролее капки своя кръв за своите идеи. И точно тези капки ще ги направят собствени идеи. Идеите се превръщат от абстракция в лична съкровена същност. Ето тази съкровена същност Джагаров е съумял да излее в борбите на ранната си младост и в творбите на творческата си зрялост. Той е поет на героизма. Няма творба, било лирична, било драматична, в която поетът да не е пресъздавал по един или друг начин, в една или друга светлина, прояви на героизма. Това му дава възможност художествено да разкрива драматизма на човешката съдба и да решава моралните проблеми в тяхната жизнена пълнота.

Но тази героична тема като че най-цялостно прозвучава в първата му стихосбирка. Точно в нея Джагаров успява вдъхновено да превърне личната си биография в поетическа.

Кое е основното в тази героична тема: готовността за саможертва, дълбокото съзнание за личната чест, свързана с честно изпълнения обществен дълг. И още нещо: вътрешната гордост от съзнанието за изпълнения дълг, която се чувствува в тези първи стихове. Ето например един образ, който много често се появява в творчеството на поета:

Другарят ми завинаги мълчи
на мокрия цимент с ръце прострени.
Той предпочел да падне по очи,
отколкото да падне на колѐни. . .

Този образ ще го почувствуваме и когато поетът разговаря със сина си, и когато „държи реч“ пред морето, и в репликите на прокурора от едноименната пиеса. Явно, че образът допада на поета и разкрива частица от неговата духовна характеристика. Затова той не се превръща в авторски шаблон. Поетът говори за него по различен начин, в различни моменти от своя живот с различен тембър и жест. Но винаги с гордост. Понякога тази гордост може да зазвучи изкуствено. Но никога съзнанието за нейната необходимост не напуска поета. Това е особено важно за очертаване верните контури на неговия творчески профил.

Тук се натъкваме на още нещо, важно за този поет на героизма. Въпреки че предпочита трагиката на вътрешното съпротивление пред леката ефектност на сантименталността, той най-често дири необикновеното в героизма, ярките ситуации. И посредством тези ярки ситуации предпочита да разкрива драматичната, а не лирично-сантименталната страна на героизма. Зад неговата мъжествена суровост се крие любов към патоса. В тези хубави, сдържани стихове за затворническите дни, твърде овладяният патос понякога прониква през грижливата воля на художника, за да зашуми на свобода.

Поетът умее да улавя пулсирането на всеки миг в тежката борба срещу фашизма и да го разкрива както в неговата интимна същност, така и в борческо-патетичната му изява. В сравнително нешироката амплитуда на неговите творчески преживявания се очертават нравственото безпокойство, обществената дързост и полемичната задъханост, които ще бъдат характерни и за послешното творчество на поета. Той утвърждава рязко и сурово. Не обича полусенките, нюансите, играта на светлините. Това важи както за неговите пейзажи, така и за вътрешния живот на лиричния му герой. Той е един от най-графичните наши съвременни поети. Рязката суровост у него понякога звучи изкуствено, а както ще видим нежността му, дори когато е отправена към любимата или сина, се превръща в сурова нежност.

Това се чувствува в най-добрите стихотворения от „Моите песни“ като „Посвещение“, „Най-силният от нас“, „Към родината“, „Буря“ и др. Те са изработени в един трезв, лаконичен, сякаш изсечен стил, но свеж от младежка спонтанност. Дръзкият стих на места се сгъстява в сурови форми, за да премине и в декоративна простота. Пеещата звучност изчезва в един тежък ритъм. Колкото по-жарко е вълнението, толкова по-строга е формата, сякаш и поетът гледа към широките простори от тясното решетъчно прозорче на килията.

*

Оригиналността на твореца започва с намирането на свои сюжети, на свои проблеми и герои. Джагаров е намерил както своите проблеми, така и своите герои. Това особено проличава в неговата втора стихосбирка — „Лирика“.

Известно е, че втората стихосбирка е особено важна за поета. Тук се разкриват вече по-трайни черти в облика на твореца, както и способността му да чувствува атмосферата на времето. Джагаров не свърна втори път към своята героична младост. Понякога героичните спомени стават славен затвор за творческия дух на поета. Джагаров не остана вечен пленник на спомените си. Но и не се отказа от тях. Не ги прихлупи между кориците на „Моите песни“. Напротив — той ги извика със себе си в своя нов живот, направи ги вътрешна същност в отношенията си с действителността. И това е най-трудното, което може да стори истинският творец. В звучащата килия на ранните спомени обикновено се затварят онези поети, които живеят в чужда за тях действителност или пък изострената им чувствителност непрекъснато се наранява от грубия досег с живота. Спомените се превръщат в свежи оазиси сред духовната пустиня на доброволното отшелничество. Нали от такива „оазиси“ се изцедиха някои от печалните песни на символистите. Но, от друга страна, в спомените се заключват и духовно остарелите поети, изгубили свежестта на възприятията, непосредствеността и тънкостта на своята юношеска чувствителност. Едничкото творческо убежище на такива поети им остават ранните преживявания, които се стремят да експлоатират през целия си живот.

Джагаров не постъпи така. Нищо не е по-чуждо на неговата творческа природа от отшелничеството. Той би се задушил, ако не диша с пълни гърди въздуха на времето си, ако не се къпе в тези простори, които е наблюдавал през решетките, ако не се радва с всичката си млада сила на свободата.

От затворническата килия той донесе със себе си гордата радост, която се крие в непрегънатите колене, вярата в значението на човешкия героизъм, силата на своите мишци и омразата към всичко пошло, дребнаво,

негероично. От спарения въздух на затворническата килия струи пролетният полъх на онзи хуманизъм, който освежава най-хубавите творби на поета.

Джагаров носи своята борческа младост винаги със себе си, като извор на вдъхновение и като остър поглед към действителността. И като щит срещу копията на съмнението. Ако някой ден изгуби този най-скъп товар, той ще престане да бъде поет. Неговата творческа структура е такава, че не може да диша без младост в духа си. И без вяра в бъдещето. Младостта на поета се измерва не от годините, а от онова количество бъдеще, което е способен да носи със себе си.

Когато излезе от атмосферата на първата си книга, от света на килиите и на хората, които предпочитат да падат по очи вместо на колене, Джагаров трябваше да се сблъска с големите събития около XX конгрес. Тези събития най-тежко бяха изживяни тъкмо от хората, които най-дълбоко са вярвали и най-честно са се борили.

И сега вече пред поета изпъкват с голяма сила моралните и етични проблеми. А тези проблеми стават безкрайно сложни и многообразни. Поетът разбира, че действителността не е изрисувана с графична релефност и че светлините и сенките са преплетени в безброй сложни взаимоотношения; че съществува и светът на маските, зад които умело се прикриват остатъците от миналото в съзнанието на хората и че човешката завист понякога обича да надява маската на една разтревожена принципност. Поетът ще се сблъска с бездушието, подлостта и с главния свой враг — самодоволно усмихващата се и хитра еснафщина, устремена към безполезната тъпост на дребнавото в живота.

И ето този пламенен човек ще бъде принуден да разтърси товара на един твърде дълъг ентусиазъм. За истинския ентусиаст всяко разочарование е прилично на малка смърт. Той е принуден да убие нещо в себе си, да се раздели с нещо скъпо, да стане по-трезвен, но и по-печален. И по-бдителен.

Революцио! В моите жили
ти вля чисти и радостни сили,
слух ми даде
и поглед,
и воля;
майко моя,
едно ти се моля:

както някога ти ми показа
кого трябва да любя и мразя
тъй днеска сред тия дни къси,
научи ме да виждам врага си,
научи ме спокойно и верно
да разбулвам лицето му черно. . .

(„Тревога“)

С революционна вяра този младеж настъпи в литературата ни. И се сблъска със съмнението. Пред него се разкриваха няколко възможности. . . най-напред той можеше да се помъчи да заобиколи това съмнение, да го забрави и да запее отново с още по-силен, макар и фалшив глас. Поетът можеше да се заключи отново в килията на сливенския затвор и да продължи да пее за решетките, вързаните ръце, младежкия устрем към свободата. Поетът можеше и да замлъкне, макар в творческо будно мълчание.

Но нищо подобно не стори Джагаров. Нищо не е по-чуждо за него от образа на уморен бунтовник. Доблестта на смелото съмнение не уби младежката вяра. Никъде в поезията на Джагаров не се забелязва униние.

Той понякога, макар и много рядко, може да пролее сълзи, но това са мъжки сълзи. Напротив, вижте как тъкмо това благородно съмнение обогатява вътрешната същност на лириката му. Мъжките му ръце са разкървавени, понеже с тях поетът е удушил някои стари заблуждения. Но често до новите истини се стига с окървавени длани.

По този начин основното в творчеството на поета става борческата вяра на младините му и острият поглед към съвременността. Сега вече революционната романтика и блясъкът на идеала правят поета по-бдителен за нравствената чистота и хуманизма на съвременника. Истинската стойност на революционерите се познава след подвига. Мъртвите не стареят. Но живите често са подложени на пристъпите на духовната старост, която понякога може да се промъкне и зад усмихнатото лице на славата, успехите, властта.

Този, който се е борил и особено който е страдал за една идея, има най-голямото морално право и морално задължение, когато тази идея победи, да бди за нейната чистота. И това задължение е не само обществено, но и лично. Пред собствената съвест. Този, който е гледал през решетки свободата, е длъжен най-много да бди над нея. Та нали тъкмо в името на свободата е падал по очи, а не на колени?

Да,
каквото и ще да се случи,
ти едно запомни от мене:
ние трябва да се научим
да не падаме на колѐни.

Да не падаме нито в боя,
нито в похода,
нито в покоя:
да не падаме пред подлеците
на неважни и важни служби,
пред лъжците по дълг,
пред глупците
с благородни
изгодни дружби;
да не падаме пред ония,
дето искат с ботуш да ни сгазят,
дето нощем по вълчи вият
дето денем по змийски лазят. . .

(„На приятеля ми“)

Този, който е бил и е революционер и поет, трябва да бди за своята революционна и за своята поетическа чест. Защото и най-малкото петно тук крещи и вика. . .

Джагаров е сред онези наши поети, които призовават най-много миналото и бъдещето към настоящето. Той не е вече поет на мига, на пулсиращия миг, както беше в първата си стихосбирка. Сега настоящето за него не е само настояще, но винаги и минало, и бъдеще. Те са слети. Оттук и това сливане на интимната с граджанската лирика, този граждански патос, който изпълва и най-нежните интимни вълнения на поета с обществено звучене. В неговите сполучливи интимни стихове винаги се долавя бурното дихание на епохата.

Но, от друга страна, тъкмо в някои от най-нежните интимни стихове започва да се чува металичният глас на проповедта и да се издига страстно указващият пръст на оратора, който е излишен в една реплика например към неродения син.

Така или иначе, но Джагаров стана поет на гражданския дълг, и то в неговата морална страна. И това е основното както в двете му последни стихосбирки, така и в драматичните му творби. Поетът не разглежда моралните проблеми многостранно. Той ги чувствува най-интензивно в няколко техни основни страни, свързани главно с революционната етика: гняв срещу пошлостта, еснафщината, примиренчеството и възторг към честната, смелата и разтревожената гражданска съвест. Емоционалното му напрежение се излива главно в два потока: гняв и възторг. И понеже поетът в хубавите си творби говори с искрено чувство, не се получава впечатление за еднообразие. Гневът му не остарява като дрипа. Той може да го запази чист и свеж. Да го подхранва със спомена и с мечтата. И възторгът му трудно повяхва. Той го е набирал дълго, за да го излее като гейзер, горещ и пламенен, вред, дето срещне смелост и готовност за себежертва. И всичко това — гневът, възторгът изпълват с борческо напрежение, придават стремителност и младост на най-хубавото в тази поезия.

Нека се спрем на интересното стихотворение „Гора“. Ние знаем колко много поети са писали за гората. Но винаги в съзнанието ни изплува загърната в своята приказна атмосфера на звучна мелодичност Димчова гора, дето поетът сред легендите, преданието и спомените дири спокойствие и отмора. А ето как вижда гората нашият поет:

Къде се губих толкоз дни?
Къде тревожният живот ме мята?
Гора,
безгрижието на сърцето ми върни,
спокойствието на душата.

Да не сънувам всяка нощ
полета с буренясали пшеници,
размътени реки и вятър лош,
и паднали сред пътя птици.

Да не сънувам зли сърца,
и викове, и сгънати колени
присвити устни и навъсени лица,
и погледи студени.

На топъл мъх
от мисли и тревоги да почина,
да ме опие сладостния дъх
на здравец и малина.

Зори, зора!
Грей, младо слънце! —
Аз глава навеждам
и слушам как шуми вековната гора
като разлистена надежда. . .

Този поет, който винаги е чувствувал, че примирението и мълчанието в дълбоката си същност са подли, сега като че се стреми да намери мълчание и примирение. В творбата липсва великолепното описание на гората и ведрият дъх на тишина и свежест, който така обилно лъха от Димчовото стихотворение. Тук гората е само един символ. Описанията на природата са бледи, защриховани. Поетът не рисува, няма никакъв колорит. Дори графическата яснота е избледняла. Но стихотворението се превръща в поезия, щом като поетът започва да говори за своето безпокойство, за моралните проблеми, които го вълнуват. И веднага образите стават ясни, изпълнени със задушевна поривност. Колко тревожен е например образът на падналите сред пътя птици. И колко хубаво е казано: „да не сънувам зли

сърца!“ — Сърцата не се сънуват, но те се чувствуват като тревога и тази тревога е важна за поета. В нейната атмосфера трябва да се появи отново познатият образ за прегънатите колене. Поетът съзнателно и полемично е подирил Димчовата гора, за да изпълни и нея с атмосферата на безпокойство и тревога, но и да подири не „на миналото повестта“, а „разлистената надежда“.

По-нататък, както е известно, Джагаров създаде продължение на това стихотворение, наречено „Отговор“. Това е твърде дълга и разлята творба, но в нея са казани характерни за поета неща. Той говори за вярата си, без която не може да съществува, за комунистическия хуманизъм — сърцевина на лириката му, за неизменния жизнен оптимизъм. Аз няма да се спирам на строфите, където поетът декларира всичко това, но искам да обърна внимание на най-хубавата строфа в творбата:

Аз душата си в слаби ръце не съм никога носил.
Не са били за мене годините прашни тъмници,
нито дните ми — хладен таван от въпроси,
нито мислите — бедни простреляни птици. . .

Вижте колко горда лична характеристика, която би ни подразнила със своята самоувереност, ако не беше родена от съмнението и вътрешната борба. Тъмниците, срещу които от ранна младост воюва поетът, сега не са вече влажни, а прашни. Думата е намерена точно, защото се отнася за тъмниците на годините. Няма нищо по-страшно за един поет от изпрашена душа. Нека си припомним за цветята край големите пътища — покрити с дебел слой прах. Как всичко у тях е убито, смачкано, безцветно. Джагаров не може да понася праха и затова толкова често пише за дъжд.

Другият характерен образ тук е „таванът от въпроси“. Постоянната и неизменна борба между съмнението и вярата винаги е завършвала с победа на вярата. Действително, когато се изтрива ръжда и на желязото остават рани. Но тъкмо от тези рани разцъфтяват песни за вярата. Тук наново се явява познатият образ на птиците. Колко много птици има в поезията на Джагаров! И те са разделени на две групи — простреляни и свободно размахващи криле. От плясъка на крилете струи жизненият оптимизъм.

И ние заедно с поета чувствуваме отговорност пред бъдещето. Това е един от изворите на романтика в нашата мирна битка за бъдеще.

*

Както виждаме, основната амплитуда в чувствителността на поета не е широка, въпреки широкия кръг от проблеми на живота, които го вълнуват. Ние се срещаме с няколко вида чувства — емоционалните центрове на тази младежки свежа поезия. Сред тях особено характерни са патосът и възторгът. Джагаров е възторжен човек. Той притежава дара на възхищението. Неговият патос извира от цялата му кипяща жизненост, от вътрешния оптимизъм, от способността му да чувствува съвременния живот. Много от най-хубавите постижения на поета са родени сред този патос, който е толкова своеобразен в съвременната ни лирика. Гласът на поета е висок, ясен, металичен. Наричат Джагаров поет-публицист. Това не е съвсем вярно. По-скоро той е поет-трибун. А колко малко такива поети има в съвременната ни поезия и колко се нуждае от такива поети съвременният ни живот!

Съмнението, разочарованието, които го раздираха с такава сила, не можаха да приглушат възторжените тонове — истинския тембър на него-

вия глас. У него страданието не добива замайващи дълбини, не се явява в една сложна нюансировка. Най-печалното стихотворение на Джагаров е „Елегия“. Ето го:

Хора, ех. . .
Огорчиха ме тежко.
Сякаш вбиха в сърцето ми трън.
Нараниха ме тежко.
За какво?
Просто тъй — по човешки. . .
Замълчах.
И излязох навън.

А навън
едно слънце огряло,
едно синьо небе засиняло,
едни чудни цветенца наболи,
по рътлини и припеци голи —
светът станал тъй хубав и чист,
че извадих тетрадка
и молив.
и заплаках
над белия лист. . .

Вижте колко прилича по общата си структура това стихотворение на „Гора“. И тук не се казва каква точно е обидата, в какво се състои тя. И тук поетът не е проникнал в тъканта на страданието, нито желае да разкрие поетичната атмосфера на неговите нюанси. И тук поетът дири успокоение сред природата, сред нейната чистота. И изведнъж — тези сълзи. Но в тях е цялото въздействие на творбата. Защото те са скъпи. Джагаров не е сълзлив поет. Той е заплакал само в две свои стихотворения. Сълзата на мъжа вълнува. Сълзата на юнака вълнува още повече. Скръбта на силните е в състояние да ни трогне именно затова, че се е родила от силата. Това поетът го е почувствувал. И затова е така пестелив. Цялата творба е сякаш защрихована. Тук тежи само сълзата. И бялата празна хартия под нея.

Бих желал да се спра на още един от ярките емоционални възли, около които е изплетена поезията на Джагаров. Това е гневът. Между патоса и гнева протича най-високото напрежение в Джагаровото поетично творчество, дето поетът сякаш непрекъснато се стреми да изстудява огъня на лиризма във водите на трагиката.

Това е силен, мъжки гняв. Той искри направо от сърцето, а не се цеди от жлъчката. Когато поетът се разгневи, извишава глас и тогава се чува звън на мечове, а не съскане на змийски езичета. Има литератори, които се гордеят със своята злоба, — но злобата никога не може да роди голяма литература, дори когато капе от перото на един Сен Бьов.

Гневът на поета се излива с упование и възторг. Той е искрен и винаги свеж и като че най-добре изразява динамичната му природа. Гневът придава един акцент, който без да деформира гласа, го прави изведнъж необикновен, диференциран, дързък. Ето го гневът в едно от най-изповедните стихотворения на поета — „Признание“ от „Минути на мълчание“:

Творци на вицове и сплетни,
шумяхте вие до зори,
присмивахте се над Вапцаров,
и с Ботев спорехте дори.
Един за друг крещяхте „браво“
Лютеше от тютюнев дим.
Вбесявах ви, но ме търпяхте,
защото бях необходим.

Ръцете ми лежаха тежки
като прекършени крила,
но аз с очите си ви плашех,
смразявах ви с усмивка зла.

Това е твърде джагаровско стихотворение и за съжаление напоследък често трябваше да го повтаря. Тук гневът не се излива така непосредствено, примесен е и с други чувства. Но той е емоционалният пламък на творбата. Никой в съвременната ни поезия не е жигосал по-ядно и по-сполучливо „презряната тълпа“, стояща около клубната маса и „творяща“ вицове и сплетни. Конкретно, с изповедна искреност поетът е показал вътрешния сблъсък, който съществува в латентно или нелатентно състояние между онези, за които изкуството е съдба и онези, за които изкуството е средство за забавление или ефектно украшение; между искреността, бликнала от силата на народния човек и балсамираната безчувственост на сноба.

Поетът се чувствува чужд на тази спарена атмосфера, където се цеди злоба под маската на вицово остроумие и се раждат хилавите „творби“ на кича. Трудно той ще замени волния въздух на просторите с тази спарена атмосфера. И все пак от нея разцъфтяват хубавите образи на гнева: „ръцете ми тежаха тежки/ като прекършени крила“. И ръцете, и крилата се мяркат често в поезията на Джагаров. Но в този образ той ги съединява, за да напомни за предишната волност и за предишната сила, които сега са изгубени, крилата са прекършени, а ръцете са станали тежки. Колко много подтекст е събран в този на пръв поглед обикновен образ. След малко ще се открои и другият образ — гневният възел на челото, който е красив, но от него не се ражда гневна филипика, а само мъка. Отново, както в толкова други стихотворения поетът бяга сред природата и отново за втори и последен път прокапват сълзи. Но те са от огорчение и срам.

В това стихотворение е заключена частица от вътрешната драма на този поет и на някои други творци като него. Тежка е борбата между истински творческото начало, родено от народа, просторите, борческата младост и мамещото очарование на „долче вита“. Между тях трудно се постига компромис. Най-радостното е, че гневът живее в поета и от него се раждат такива хубави песни като „Признание“.

Аз няма да се спирам на всички стихове, в които се излива гневът. Някъде той е многословен като водопад, а другаде, както подобава на светкавицата „проблясва и тресва“. И това са истинските сполуки. Творецът е пиян от гняв, но ръката е останала спокойна.

Като говорим за емоционалната амплитуда в творчеството на Джагаров, би трябвало да се спрем и на стиховете за нежността, събрани в циклите „За да се роди човекът“, „Часове за обич“ от „Лирика“ и „Малко е да обичаш“ от „В минути на мълчание“.

Известно е, че колкото по-героичен е един човешки характер, толкова по-близък е той до нежността. Най-нежните стихове в човешката поезия са промълвени от най-големите юнаци. Достатъчно е да си припомним за прощаването на Хектор с Андромаха. Или за нашия Ботев.

Джагаров е създал интимни стихове, в които се обръща към своята любима и най-вече към своя син. Някои от тези стихотворения са многословни. В други се прокрадва Ботевият образ: най-много обичам теб след България. В трети съвсем ненужно и чуждо затрещява гласът на оратора. Но тук има нежни, красиви стихове, които още един път разкриват дълбоката връзка между искрения патос и нежността. Нежността на лирическия слабохарактерник е постоянно негово състояние и затова не набира

сили, за да се излее чиста и светла. Но нежността на воина извира от подълбоки източници. Тя прилича на онези балкански ручеи, които изскачат изпод тежки канари. Джагаров умее да бъде нежен. Ето доказателство:

Ще си отидеш ти от мен,
но ще остане
да пее листналия клен
над младостта ни.

Но ще остане този дъх
на росни пъпки,
следата в сребърния мъх
от твойте стъпки.

Но ще останат слени тук
сред тишината
два погледа един във друг
душа в душата.

В дола пенливата река
все тъй ще плиска
и ти за мене все така
ще бъдеш близка.

Къде те мами този ден —
иди да видиш!
Ще си отидеш ти от мен.
Ще си отидеш. . .

И всичко това е изпято под чудното мото — словата на Хименес: „И ще останат птиците да пеят!“ Да, останали са птиците да пеят. Тази раздяла е родила една искрена, нежна любовна песен, която е достойна за твореца на „След разпит“.

Често поетът говори с любимата или сина си като общественик, като гражданин, като борец. Понякога се явяват хубави творби, дето нежността се преплита със суровостта и дето бащината грижовност се засенчва от чувството за дълг. Другаде много човешки синът разбужда собствените спомени на поета, изпълнени с лирична топлота. Такива строфи има например в „Ела, роди се“. В „Елегия“ едно от най-хубавите стихотворения от цикъла „За да се роди човекът“ поетът е подирил стария мотив в поезията — сладостната тъга от раздялата с любимата и сина, където в тяхната мъка по поета той примесва и своята собствена мъка към себе си. Така е създадена една много емоционална и интересна строфа — втората част на творбата:

Ще бъда аз корен,
заровен дълбоко в земята,
мъзга под кората на стволите крепки,
ще бъда светулка
през хладния мрак на гората
и топла роса
върху вашите клепки. . .

Най-често обаче суровият глас на гражданина заглушава шепота на бащата и тогава се получава гражданско стихотворение, каквото е например „На тебе, сине“, или пък изкуствено патетично стихотворение, където патетичният вик на оратора удавя в словесния си поток шепота на нежно обичащия човек, като например „Разговор с моя син в неговата първа годишнина“.

В една гама от вълнения, не винаги полюсно очертани, се излива поезията на Джагаров. И въпреки съмненията, сълзите, тежките морални

сътресения, това е радостна, оптимистична поезия. И на „Гора“, и на „Елегия“ винаги се явява един отговор, изпълнен с вяра в човека и с нравствен хуманизъм. Облаците и дъждът често се изливат, за да измият черните петна на разочарованието и праха на бездушието. Гръмотевиците, които разтърсват просторите, са весели гърмове на обновлението, те озонират атмосферата и я изпълват с пролетна свежест.

Ето такова е това творчество, в чийто център стоят морално чистите хора. Тях поетът дарява с най-нежните тонове, каквито е способна да издава неговата мъжествена лира, където липсват тъкмо тънките струни. И обратно, гневът му (иронията и хуморът тук рядко се срещат и когато се появят, гневът ги удавя, както е станало например със стихотворението „Иронично“) е отправен срещу превъплъщенията на догматизма, за който дори самата поезия изглежда идеализъм, срещу превъплъщенията на страха и компромиса, зад които се усеща дъхът или на слабост, или на хитрост. Джагаров е поет, който не обича да се движи по диагонала, за да има свобода за лавиране. Този поет предпочита правите линии и ясните цели. Той е чужд на неяснотата в широкия смисъл на думата, не понася условността дори творчески и предпочита да чупи, отколкото да огъва. Такъв е и стихът му, такъв е и характерът му.

Не изсушена принципиалност, а една разтревожена честност е създала стихове като „Есенен оптимизъм“, „Облаци“, „Реплика през масата“ и др. Ако има някъде заблуждения в непосредствеността на творческите пориви, то тези заблуждения се облагородяват от добросъвестността. Поетът се стреми да живее с пълната сила на душата си и винаги предпочита тръсканата на завоеванието пред спокойствието на притежанието. И това като че е най-хубавото у Джагаров.

В своята статия за Джагаров литературният критик Здравко Петров разпъна неговото творчество между патоса и позата. И с основание. Но аз мисля, че за Джагаров по този начин би могло да се продължи по-нататък: между трибуна и оратора, между лаконичността и многословието, между чувството и мисълта, между традицията и новаторството и т. н.

Нека се спрем най-напред на традицията и новаторството в неговата поезия. Джагаров винаги се е стремил да бъде в духа на истинските демократични и революционни традиции на нашата литература. И да не забравя, че е от бунтовния Сливен. И никога да не заглъхва в творчеството му мотивът „Стани, стани, юнак балкански!“

Поетът не се плаши от възрожденската струя в поезията си, която в хубавите му стихотворения се слива с романтиката на пролетарските революционни борби. Вижте колко често пише той на една наглед „остаряла“ тема като родината. А по този начин създаде своите хубави творби „Родина“ и „България“. Последното стихотворение е изобщо сред най-хубавите поетични произведения за нашата родина. Тук смелите, оригинални и нови образи интересно контрастират с класическата форма. Със синтетична сила поетът е съумял да каже стари истини с нова красота и с ново емоционално звучение:

Земя като една човешка длан. . .
Но счупи се във тази длан сурова
стакана с византийската отрова
и кървавия турски ятаган. . .

Това стихотворение е модерно и същевременно дълбоко българско, с някаква старинна, солидна и здрава красота.

Джагаров съзнателно построява някои свои стихове така, както са построявали в миналото своите творби на същата тематика големи наши поети. Затова се изисква смелост. И когато поетът успява, получава се интересен контраст. Така е композирано например стихотворението „На приятеля ми“, което по форма напомня Ботевото „По чувства сме братя ний с тебе“. Така е композирано стихотворението „На тебе, сине“, което напомня известното стихотворение на Стамен Панчев „Сине мой“, така е композирано „Гора“, което напомня Димчо Дебелияновата „Гора“ и др.

Съзнанието за своята българска същност и затова, че принадлежи към революционнодемократичната линия в нашата поезия кара Джагаров да схваща творчеството си като дълг и да бъде взискателен към него. Той никога досега не се поддаде на различните модернистични влияния и в своите стихове не отбеляза онези лъкатушения, които са неизбежни при следване промените на модата. Той никога досега не е излизал от нашата родна българска атмосфера.

Но понякога съзнателният стремеж за благородна традиционност не се откроява в тъканта на творбата, а остава в нейните външни контури и дори във външните форми в живота на поета. В статиите и изказванията си Джагаров например винаги е обичал Македония, така както са я обичали Вазов и Смирненски, Яворов и Вапцаров. Той познава основно и дълбоко македонския въпрос, но все още Македония не е оживяла в лирата на поета, въпреки че нейният образ се мярка в неговите пиеси.

Джагаров смело третира в своите творби някои от така наречените вечни проблеми на духа и не се плаши от тяхната остарялост, като например проблемите за любовта, смъртта, свободата, героизма. Точно тях той съумява да изпълни с конкретно историческо съдържание, да ги види по нов начин, в нова светлина, да ни накара да почувствуваме онова безпокойствие и тревога, които са свързани с една творческа новота.

Ето така, без да напуска родната земя, Джагаров е един от най-съвременните наши поети. Той има сетива за съвременната атмосфера. И същевременно знае да прави модерен стих, без да изпада във формалистичните търсения. Той премина през школата на съветската поезия, обикна стиховете на Маяковски, но заедно с това особено близък му стана разговорният интимен тон, който е така присъщ на нашия Вапцаров.

Джагаров употребява и свободния стих, и стиха на стълбица, и класическите четиристишия според вътрешната структура на произведението, но никога не може да приеме „свръхмодерните атрибути“ на западната буржоазна поезия като антилириката, антиемоционалността, антигероиката и пр. Той не се плаши да се движи по познати пътища, понеже е уверен, че ще съумее да открие нови хоризонти, нови звуци, както и нови съотношения на образите.

По такъв начин този поет успешно минава между Сцила и Харидба на традицията и новаторството, като в най-добрите си творби убедително разкрива тяхното диалектическо единство. Колко модерно стихотворение е например „Пред пролет“, колко съвременно, свързано с конкретни исторически събития и колко познато в общия замисъл на символа? Джагаров никак не може да понася неяснотата. Нали той пръв у нас употреби в една своя статия крилатата фраза, че колкото е по-ясно до точката, толкова по-ясно ще бъде след точката.

Но нека видим как преминава неговата муза между Сцила и Харидба на патоса, позата и свързаните с тях многословие или декоративна простота. Казахме вече, че Джагаров е поет на патоса. И това е една от характерните негови особености. Но в поезията му несъмнено има и поза. Отгде произлиза тя?

В такива случаи трябва да говорим за самочувствието на този поет. Обвинявали са го често за това. Има ли у него повече, отколкото е нужно и какво е влиянието на самочувствието върху творчеството му? У Джагаров има изразено самочувствие. То се забелязва както в стиховете му, така и в живота му. Несъмнено той има основание да бъде изпълнен с известно самочувствие — нали твърде рано го посети успехът на първата му книга и обаянието на борческата младост. Рано успялата младост подхранва гордостта. Но и разочарованието. Той е явно амбициозен човек, а амбициозните често са чужди на скромността.

Ето го прекаленото самочувствие в поезията на Джагаров. То се изразява във вкус към ефектната дума, към превъзходната степен на прилагателните, към фразьорството. В такива случаи като в пещери с изненадваща акустика шепотът прозвучава със силата на реч, а въздишката проехтява като изстрел. Съкровената стеснителност на искрената изповед се удавя в поток от многословия:

Аз дойдох, за да расна
с планината висока,
да рева с доловете,
да бълбукам с потока;
аз дойдох, за да шушна
със папратта и тревата,
да тъмнея с мъглите
и да светя с росата.

Аз дойдох, за да поря
с бяла мачта простора
на морета далечни,
да достигам орлите,
върховете, звездите
и загадките вечни. . .

Зад псевдогероичната драпировка тук ясно се чувствува намерението на поета да удивлява. Всеки стих е декларация и тези декларации могат да продължават до безконечност. Риториката ражда не само многословие, но и общи изрази. Вижте колко много общи изрази има в това стихотворение. Например: „да умираш и пак да се раждаш“. Или: „Да видиш разпукнати черни скали и кръстосани черни светкавици“. Тези черни светкавици сякаш са дошли направо от реквизита на символистите.

Казахме, че още при ранните стихове на поета се забелязва стремеж за дирене необикновеното в героизма, неговата патетика. Ако там това беше добродетел, сега в стихове като „Арестуване“, „Размисъл“, „Балада за морето“ и др. се превръща в творческа слабост. Хиперболизацията, която в стихове като „Най-силният от нас“, „Към родината“ или в пиесата „Прокурорът“ води към сгъстена емоционалност и рязка релефност на образите, в творби като „Балада за морето“ води към намаляване вътрешната сложност и описателност. Явно, че там, където чувството не е дълбоко изживяно, поетът извишава глас, ораторът застава не само пред трибуна, но и пред бащата.

Тъкмо когато поетът говори със своя син или със своята любима понякога добиваме впечатление, че той ни натрапва своето изповедно доверие, че напуска уютната стая и се изправя на катедрата.

Казахме, че едно от най-хубавите качества на поета е способността му да насища интимните си изживявания с обществено звучене. Неговата гора умее да пее хайдушка песен. Но понякога поетът и тук прекалява. Той изпълва дори листопада с обществено звучене и с това убива интимната му прелест.

В „Ден“ авторът е зафиксирал своите преживявания, но не ги е превърнал в изкуство. Спомените за детството изглеждат декоративни, разкрасени и показно свързани със съвременността. И както винаги става в такива случаи многословието зашумява:

Но мръкне ли се,
върна ли се в къщи,
отворя ли широкия прозорец
на горния етаж —
при мене влизат
далечните звезди на мойто детство.
и планината в тъмното шуми,
и жълти светлини като светулки
от мините се спускат,
и навред
една неземна тишина расте,
расте над изворите, над горите,
над пътищата,
стига до града,
застила всичко:
покриви,
балкони,
изпълва мойта стая и ме взема
в прохладния си скут.
И как е сладко
след дневната умора да полегнеш. . .

Явно е, че така може безконечно да се продължава. Къде е тук героичната простота на стиховете от цикъла „Сърце зад решетката“? Обърнете внимание колко много стихове на поета са във формата на реплики и разговор. Той обича играта на въпроси и отговори. Но и тук понякога се губи интимно разговорният тон, промъква се не само изкуствената патетика, но постепенно монологът измества диалога. Така е станало например в стихотворението „Балада за морето“, където диалогът напразно се опитва да избегне вълните на монолога, които като вълните на морето постоянно го заливат.

Дори когато поетът говори на морално-етични теми, понякога „прокурорът“ изблъсква другаря и задушевният шепот бива заменен с обвинителна реч. Поетът е назовал третата си стихосбирка „В минути на мълчание“, но слабостите в нея като че се дължат тъкмо на липса на мълчание.

Повишеният глас, роден от желанието на поета да бъде винаги смел, рязък, героичен убива и дълбините на символите, с които обича да си служи той. Символното значение и на дъжда, и на облаците, и на светкавиците у него почти винаги е едно и също. Това е особено характерно за неизживяни стихове като „Арестуване“, „Стихотворение за един бивш полицейски участък, сега превърнат в детски дом“ и др. От всичко това е ясно, че позата съществува в творчеството на Джагаров — причина е за някои негови творчески слабости.

И все пак, аз мисля, че обвиненията към този поет в суета и позьорство са прекалени. Джагаров по начало е горд човек. Той е амбициозен — и което е най-хубавото — творчески амбициозен. Малцина поети с такова дълбоко съзнание и с такава страстна добросъвестност работят над своите творби. Въпреки многословието в някои от стихотворенията на Джагаров, той е сред поетите, които благодарение тъкмо на упоритостта и продължителността на работата, понякога загасват пламъка на творческото вдъхновение. И тогава се появява или сухост, или декоративна простота, която в същността си е в диалектическа връзка с многословието. Крайната пестеливост на израза винаги изисква голям лиричен заряд. Такива изкуствено опростени стихове са например „Края на есента“, „Посвещение“ и др.

Джагаров никога не импровизира. Той упорито и дълго работи над своите творби. И познава мъките на словото. За да дойде до лекотата на най-хубавите си стихове, той е изживял нелеки творчески усилия. На това суетните литератори не са способни.

Слабостите на някои от интимните стихотворения на Джагаров се дължат не толкова на поза, колкото на това, че той изменя на своята борческо патетична поетическа структура. Да прочетем например стихотворението „Нощ“. То е интересно като замисъл, но тревогата на бащата от неспокойния сън на сина не е достатъчна, за да се почувствува интимна нежност. Стихотворението не може да прозвучи като нежна, но разтревожена люлчина песен.

Въпросът за самочувствието и позата у Джагаров е по-сложен, както по-сложна е и самата творческа личност на поета. Този страх например от импровизации, това бягство от модните увлечения и от злободневността не показва ли, че имаме пред себе си амбициозен човек, но не щеславен. Позата на подчертано самочувствие звучи често неискрено у него и това ни кара да се съмняваме дори в истинността на самочувствието при Джагаров. Истинското фарфаронство е последното убежище на неуспяващите суетници. При тези, които успяват, самочувствието е свързано с творческата амбиция. Оттам и повишеното чувство за отговорност. Не е игрословица известната френска фраза, че в литературата най-големият залог за успеха е успехът. И обратно — понякога най-голямото самочувствие се прикрива тъкмо с одеждите на стеснителност.

Тъй че самочувствието на Джагаров в едни случаи може да довежда до ораторската поза и гръмливата реч, а в други случаи до прецизната, но упорита работа над стиха, до прекарване нощите над римите и дори до известна творческа плахост и несигурност.

Ето така между пенливия поток на многословието и ефектите на изкуствената простота са създадени най-хубавите творби на поета. В тях се чувствува онзи траен огън на вдъхновението, който обгаря перото. И тогава думите, които излизат изпод това перо, безразлично дали то е паче, желязно или златно, са винаги златни. Само дълбоката затаеност на страстната сдържаност може да създаде стихове като „След разпита“, „България“ и други.

*

Има много грация в мярката и това отлично го съзнава този умен поет на героизма. Но тъкмо необикновеното в героизма изисква необикновени сили на твореца, за да преодолее инерцията на собственото си красноречие. Затова се изисква и творческа смелост. Да режеш късове от любимата

творба понякога е не по-малко мъчително, отколкото да защитиш свободата на четвъртития квадрат в килията. За да победиш в творбата, както и в борбата, трябва да умееш да се жертвуваш. Амбициозните трудно се жертвуват. Но има и амбицията на твореца.

Джагаров е склонен да се увлича, както всички патетично устроени личности. Но неговите увлечения винаги са били честни. Той не е дирил утъпканите пътища както в живота, така и в творчеството си. Този, който върви по канари и островърхи зъбери, може да нарани краката си, но няма да ги изкаля. Това отлично чувствува поетът. В неговата патетична личност има нещо, което смущава еснафа — завистта и омразата ще го преследват. Но от това поетът няма да измени на своята творческа съдба.

Въпреки противоречивостта в това вече значително творчество, фигурата на Джагаров се откроява с графическа яснота в нашата съвременна лирика.

Старопланинските харамии и чобани са казвали, че за да засвирят сливенските гайди са нужни юнашки гърди и златни пръсти.

Джагаров притежава юнашки гърди. А колкото за златните пръсти — необходимо е да не забравя и старата мъдрост на любимите му дебърски майстори: за да добие постройката трайност, трябва да вградиш себе си в нея. Което ще рече: да забравиш себе си заради творбата.

СМЕХЪТ НА СМИРНЕНСКИ

Минко Николов

Смехът — обикновено това е оръжието на човек, поставен в неравноправно положение, това е отмъщението на беззащитния. В социалната йерархия и официалната таблица на ранговете и чиновете той се втурва неканен и нежелан, за да обърне всичко наопъки, да направи от фигурите на деспотизма и силата восъчни фигури, марионетки в един комедиен театър. Смехът не признава респект, не търпи авторитарни ограничения, той е антипод на всичко надуто, натруфено, величествено. Неговата експанзивност действува революционно, тъй като изравнява величините, изрича скритите и потискани истини, заявява с непринудеността на детето, че царят е гол. Смехът събаря идоли, венци и ореоли, тъй като, по думите на Херцен, „да накараш човека да се надсмее над бога Апис, значи той — богът — да бъде развенчан от свещения му сан и направен прост бик".

Червеният смях на Смирненски се лее волно и заразяващо, отправен в много посоки и на разни адреси. В своите фейлетони и злободневия поетът е създал богата галерия от комически образи. Неговият наблюдателен взор, рапирата на неговото остроумие прониква навсякъде: в парламента и в задкулисието на политическите сделки, в кантората на едрия търговец и в будоара на буржоазната дама. Оттам той измъква именитите господа и госпожи разсъблечени, показва ни ги без грим и маскировка.

Сатирическата си галерия Смирненски попълва главно с материал от политическото всекидневие, от демагогските водевили и партизанските спектакли, които се разиграват върху политическата сцена на българския живот след Първата война. Като на подвижен екран се редуват събития, нашумяват герои на деня, новините се застигат и остаряват, още преди да са консумирани от читателя чрез пресата. Хуморът и сатирата имат тази неизбежна участ да се подхранват от хрониката на злободневието, да следят калейдоскопната смяна на събитията. От умението на хумориста зависи дали ще направи от мимолетните факти изкуство, как ще превърне рицарите на политическия час в незабравими марионетки на своя куклен театър. В хумористичния си албум Смирненски е зафиксирал физиономиите на всички съвременни нему политически грешници и то с действителните им имена, навици, жестове. Тук ще срещнем изгърбения, заплашително удължен нос на Фердинанд, политическата безцеремонност на Радославов, полицейските хватки на Пастухов. Една сатирична менажерия, в която действуващите лица са освободени от благообразната си форма, от дипломатичната си маскировка и са показани неглиже, в натуралния си и отблъскващ вид.

Доминиращият, ключов образ в художественото мислене на Смирненски като хумористи сатирик е в картината на маскарада, който се разиграва наоколо. Обект на всяка значителна сатира са фалшът и притворството, скъпо платени и натруфени, нейна първа задача е смъкването на маските. Зад пищния костюм на фразеологията Смирненски разпознава класовия апетит, грубата сметка и корист. Целият тропот и суетене в дипломатическите и котерийни борби му се представя като пъстро шествие, клоунада на разноцветни маски. Маските обаче не могат да скрият глупостта и користолюбието. Хумористът отгатва непогрешимо истинските лица, панаирът на суетата започва да му става досаден. Не случайно изборът на име за новооснованото хумористично списание, начело на което е Смирненски, пада върху „Маскарад". Преситен от комедийния характер на това зрелище, поетът сякаш махва гневно с ръка и отсича:

цялата таз пъстра гледка
е една гигантска сметка —
всички тайнствени игри
все за власт са, за пари.

При изяснение на свойствата на смеха у Смирненски отделни автори и критици десетилетия наред разпространяваха легендата, че истинският Смирненски се легитимирал преди всичко в кротките и меки тонове на своя хумор. За него били неприсъщи резките сатирични удари, унищожителните сатирични попадения. Ако те се забелязвали тук и там, в това се упражнявал диктатът на една безпардонна класова идеология върху кроткия, добродушен и благ смехотворец.

Наистина по природа Смирненски едва ли принадлежи към ювеналовците, към строгите и навъсени съдници, недостъпни за слабостите на човешкото размекване, на опрощението. Той посреща личните си несрети с лека въздишка, готов е да се шегува над своята орисия — „орисията на кротък сиромах". Неговият образ е неделим от оптимистичното изражение на един закачлив арлекин, един въображаем бохем и рицар на цветните фантазии, които го водят по приказни пътища и залавят насън странни, неземни съкровища („Рицари след бой"). Той, пленникът на цветуща фантазия, неуморимият мечтател, като остане насаме със себе си е склонен не само да гони виденията на своето въображение, но и да се смее с тях, да се надсмива над фиктивните си сражения срещу ветрени мелници и тихо да си шепне: „Наистина, добре, че умря Сервантес." Романтикът иронизира безпочвената романтика, безмонетният рицар развенчава своето рицарство.

Способността да се издигнеш над личните неволи, да ги превъзмогнеш чрез самоирония, е присъща на големите личности, на силните хора. Зад веселата занимавка със собствените злополуки се скрива често едно чувство на особена гордост и лично достойнство, което не обича да се оплаква, да шуми около себе си. Силата на характера у Смирненски намира покъртителен израз в един от предсмъртните му фейлетони „Как ще си умра млад и зелен". В първия си план този фейлетон е весел, разсмива ни с подиграващия разказ за бабичките — роднини на болния, които се нижат една след друга и дават съвети за чудодейни лечителни средства, като едновременно укоряват своя сродник, задето не вярвал в бога. Хумористът намира повод да се надсмее за сетен път на суеверието и религията, да нанесе последен удар на невежеството и религиозните предразсъдъци. Който обаче се ограничи само в този план на разказа, той няма да забележи скрития смисъл на произведението, неговата подземна мелодия. Тя е повече трагична, отколкото комична и е загатната само в няколко реда. „Не мисли,

драги читателю, че се смея. Това съвсем не е хумореска, а трагедия, но банална. . . затова и няма да те занимавам с нея.“ Шегата с бабичките се оказва само привидност, тя е по-скоро шега със смъртта, която вече протяга костеливи пръсти към поета и той няма друго средство да се съпротивлява, освен да се изсмее за последен път в лицето ѝ.

Безобидната и игрива веселост в хумора на Смирненски често пъти е привидна. Тя е форма, а не същност, тя е прикритие на други, по-дълбоки психологически мотиви, на по-замаскирани интонации. Не бива да бъдем повърхностни ценители, да се оставим на забавната външност да ни ослепява. Поетът, който владее съвършено изкуството да разпознава чуждите маски като средство за камуфлаж, понякога сам обича да се прикрива, да не издава съкровената си същина, интимните си състояния. В хумора му тази замаскираност на сатиричния удар приема особена естетическа форма.

Смирненски по начало избягва фронталните атаки, предпочита да се прицелва от позиция, която остава незабелязана за читателя. Той действува по принципа на изненадата. Такова е и естеството на истинския хумор, силата на вица. Първоначално той заблуждава, прикрива намеренията си, насочва ни в друга посока, по лъжливи пътища. Изведнъж, неочаквано и светкавично, той изрича скрития си смисъл, своята тайна. Тогава избухва смехът, неговите отприщени енергии, неговата експлозия. Затова известни теоретици и практици в тази област говорят за „кинжалния удар“ на остроумието, за неговото ярко, мигновено и не безопасно пламване (М. Твен), изтъкват като съществени при вица два момента: моментите на „блъф“ и „просветление“ (Фишер). Първоначално вицът се престорва на невинен, тръгва по позволени пътеки, докато срещне едно препятствие, докато отскочи в обратната страна, в привидно абсурдно поле и свърже в блъфираща асоциация неща, които не си приличат. В безсмислието на подобна връзка се таи дълбок смисъл, смисълът на една агресия.

Изненадващи асоциативни връзки прави Смирненски по различни поводи и дори в своите псевдоними. Един от тях ми се струва особено характерен: псевдонимът Юда Добродушни. Анекдотичният сюрприз, въздействието на блъфа е, че към името Юда, библейски символ на предателство и коварство, се прибавя един епитет на кротостта и добросърдечието. В случая Смирненски издава неволно една тайна на хумора, а също и една своя лична тайна като хуморист. Смехът винаги е малко коварен, тъй като не прощава на житейската лъжа и пошлост, измъква ги от укритията им, демаскира ги обществено. Смирненски обаче върши това не от зли намерения и дори с характера на добряк, на незлобив и любвеобилен юноша. Такава е не само неговата природа, а и природата на дяволския жанр, в който се е заловил да работи. Хумористично-сатиричното изкуство винаги крие нещо мефистофелско, капка катран от кухнята на дявола, от казаните на преизподнята.

Обикнат начин на Смирненски да уязвява неочаквано противника е да води разказ за най-невинни явления, за сезонни и климатични промени или интимни отношения и изведнъж комическата стрела да направи рекушет и да улучи съвсем непредвиден обект. Колкото по-неочакван е паралелът, по-ненадейна асоциацията, толкова по-слабо читателят може да се съпротивлява на комическия ефект. Примерите от злободневките и фейлетоните на Ведбал са безбройни, ала особено характерни са онези от тях, в които изобретателността на хумориста се разхожда сред природните явления, дребните човешки особености и любовните прояви, за да ги из-

ползува като трамплин не само за смях, но и за твърде язвителна ирония. От сезонните неразположения на организма, от обикновената кихавица той извежда остри двусмислици за нашия обществен живот:

А кихат си безспир по нас
валута, ред и управия,
че в политическия мраз
и днес сме по жилетка ние.

И вслушаш ли се отстрани —
ще чуеш как със горест тиха,
простудена от две войни,
България зловещо киха.

Блестяща находка намираме в стихотворението „Най-здравото великденско яйце“. То е типично със своя финал, който действува чрез взривните енергии на смеха. Хумористът разработва традиционния великденски обичай на чукане с яйца, за да осмее участниците в една литературна разправия. Той взема повод от скандала между поетите Стратиев и Симидов, от една страна, и бездарният литературен критик В. Добринов, от друга, който завършва с улично сбиване. Строфите проследяват безуспешния опит на двамата поети да счупят с бастун критичното яйце. Всичките им усилия отиван напразно, яйцето остава здраво. Читателят е вече нетърпелив да узнае откъде идва несломимостта на това яйце, каква е неговата загадка. Тя се открива в развръзката, която е изненадваща и същевременно съкрушителна като намек за умствените качества на критика:

И ей Симидов с болка свята
отпуска капнали ръце,
Добринов сочи си главата:
„Това е дървено яйце“.

Изненадата, комичният шок е преди всичко привилегия на родения хумористи. Той обладава този дар, който не се учи в никаква школа и никакъв университет. Там, където повърхностният поглед или пък вглъбеният в себе си взор отминава с безразличие, там Смирненски открива неподозирани възможности за комическо асоцииране и сатиричен паралелизъм. Неговата находчивост, рядката му изобретателност се разразяват в спонтанни изблици, във фриволни движения на перото. Той промъква острието на своите намеци, „солта“ на своя хумор във всички съставки на произведението, като започнем от заглавието и свършим с подписа. Всяка частица има функция, прицелва се нанякъде, подготвя или пък увенчава комическия замисъл. Дори най-неутралният на пръв поглед елемент помага да се реши главната сатирична задача. Изобилието на псевдоними у Смирненски също не е случайно, особено при еднократните лъжеимена то е резултат на различни сюжетни и идейни подбуди. Ако предава в хаплива форма криминалната хроника на деня и съобщава за някой нов атентат, той ще се подпише „Нитроглицерин“. Ако цитира смешни примери за грубостта и изостаналостта на нашите литературни нрави, той ще изобрети подписа „Критик с цепеница“. Ако се занимава с конгреса на управляващата партия и с околоконгресните гуляи и почерпушки, той ще приключи фейлетона с подпис „Конгресист на градус“.

Смирненски не се страхува да постави образите в условни и фантастични положения. Сатиричното преувеличение, комическата фантастика не е произвол, чиста игра на въображението. Фантастиката противоречи на външното правдоподобие, т. е. на обикновените житейски форми на човешките отношения, но е в съгласие със същността, със скрития смисъл

на нещата. Във възможностите на изкуството и по-специално на сатирата да деформира явленията, да размества нормалните пропорции, да преувеличава чрез карикатурни „излишъци“ едни черти, като ретушира и изоставя други, се манифестира един основен закон на творчеството като отражение-претворение, а не огледално копие на действителността. Най-невероятният, смел и чудовищен образ на фантастиката има свои оправдания и своя мотивировка, щом проникне с рентгенова проницателност в смисъла на явлението. Един от крупните майстори на сатирическата деформация, Шчедрин, е формулирал по интересен начин теоретическите основания на този похват: „На литературно изследване подлежат не само постъпките, които човек безпрепятствено извършва, но и онези, които той несъмнено би извършил, ако умее или пък ако смее. И не само думите, които човек произнася, но и думите, които той не изговаря, а мисли. Развържете на човека ръцете, дайте му свобода да изрази цялата своя мисъл — и пред вас ще застане далеч не същият човек, когото вие сте познавали в обикновения живот, а до известна степен друг човек, у когото отсъствието на стеснителност, налагана от лицемерието и други житейски условности с необичайна яркост ще извика навън свойства, останали досега незабелязани, и напротив — ще отхвърли на заден план онова, което при повърхностен поглед съставлява главното определение на човека. Но това ще бъде не преувеличение и осакатяване на действителността, а само изобличение на онази друга действителност, която обича да се прикрива зад обикновения факт и която е достъпна само за много и много зоркото наблюдение.“

В цяла група произведения и то едни от най-значителните като „Приказка за стълбата“, „На гости у дявола“, „Вашингтонската конференция“ Смирненски подлага на рентгеноскопия своята съвременност и то не за да изопачи действителността, а да покаже именно „другата действителност“, скрита зад официалните декори и тържествените ритуали на общественото лицемерие. Невероятното и фантастичното по форма се оказва дълбоко правдиво по същност.

Във „Вашингтонската конференция“ се репродуцират картини от едно „мирно“ съвещание на буржоазните дипломатически влъхви, което протича при особени обстоятелства. Сатирикът не се бои да мине отвъд пределите на вероятното. В неговия сатиричен сценарий конференцията заседава под хладния взор на грамадна граната, участниците носят библии, в които са скрити ножове. Джобовете на дипломатите са издути от скрити револвери и бухалки. Заседателната зала неволно заприличва на клетка с дебнещи се взаимно хищници и парадоксалното е, че именно там се произнасят най-често думи като „мир“, „любов“, „Христос“, а жестовете се квалифицират с ироничните определения „смирено“, „наивно“, „кротичко“, „учудено“. Също и в стихотворната сатира „На гости у дявола“ сребърното острие на сатиричната стрела проблясва в облака на една фантастика пародийно-загадъчна. Главно действуващо лице е Дяволът, който прави странна изповед, заобиколен от синкавите ленти на пушека, застанал под златните лъчи на свещта и край чашка абсент. Върху цялата атмосфера пада поетичното було на една приятна тайнственост. Такъв хумор притежава най-висока интелигентност, интуиция с висше образование. Лирико-философската сатира е върховен вид на сатирата изобщо, тя уедрява предмета, изтегля размерите му до фантастичното, за да произнесе в няколко реда обобщение, каквото не ще намерим в цели томове „конкретен хумор“.

Ефектна форма на сатиричното проникване в сърцето на нещата е и автокарикатурата на сатиричния герой. Той рисува собствения си портрет,

саморазкрива се чрез изповед за своите скрити намерения, чрез изричане на твърде безутешни истини за собствения си морален облик. Смирненски не прибягва към грубия и брутален израз, не налепва върху противника всевъзможни епитети и отрицателни окачествявания, за да го отрече. Той го зарежда чрез вътрешния му механизъм, кара го да действува според собствената му логика, в съответствие с интимните му намерения и цели, които са достатъчни, за да го компрометират и развенчаят. Естетическият резултат е във финото промъкване на ироническото острие, в тънкото прокарване на авторската тенденция. Сатирични злободневки от рода на „Изповедта на Йордан Бадев“, „Синодални копнежи“, „Тъй рече Александър“, „Държавни храненици“ представляват монолози-саморазкрития на отрицателни типове. Невероятното става факт, реакционният критик прави признание колко трудно е да чупи гранит с дървената си глава („Изповедта на Йордан Бадев“). Политическият хамелеон, който сменя боята си при всеки режим, издава ключа на своя успех: той е цял слънчев спектър на идеи и притежава магазин от разноцветни ленти, готов да се обяви за привърженик на всяка власт („Държавни храненици“).

Най-често автокарикатурните откровения на сатиричните герои са разновидност на пародията. Пародийното изкуство е изкуство на умелото подражание, на осмислената имитация. То възпроизвежда една или друга особеност от формата на своя обект, за да деградира неговото значение, да омаловажи и понижи съдържанието му. То рисува портрет на противника чрез цитати от самия него, само че обърнати наопъки. Смирненски най-умело си служи със словесното пародиране, с комедийния стилов контраст между два противоположни начина на изказване и два типа фразеология, съчетани в парадоксално единство.

Единият тип, това е официалната реч, дежурните фрази на един установен и „законен порядък“, а другият — формата на откровеното саморазголване, на ненадейното самоиздаване. Парадоксът, който съдържа ядрото на смеха, произлиза от ненадейното повдигане на завесата, от показването на смешното лице зад официалната маска. Както в едно тържествено събрание, където всички присъствуващи седят в благочестиви пози и изпълняват етикецията на един церемониал, ще настъпи суматоха, ако случайно се втурне някой смешник и започне да сочи с пръст надутите физиономии и да ги засипва с непристойни думи и жестове, така в сатиричната пародия грубият и нецензурен речник на улицата нахлува, за да смути тържествения строй на ритуалните фрази и формули, да ги развенчае най-безцеремонно. В сатиричната сценка „Църковният събор“ Смирненски с привидна сериозност следи официалната попска церемония, за да даде думата на един от владиците, който в църковен стил произнася най-необикновена тирада и прави тържественото комично:

Во имя Отца и Сина
и Светаго Духа
събраха се мнозина
за този, що духа.

Върху дипломатическия паркет в Лозана се срещат изтънчените фарисейски пози и салонно лицемерие на западните дипломати с недодялаността на българските представители и от сблъсъка между европееца и байганьовеца се получава комичен резултат:

— Здравейте, друже! — казал лорда.
— Здравейте, ба! Здравейте, ба!. . .

Смирненски оперира неподражаемо с разновидностите не само на литературната, но и на говоримата реч. Той минава с лекота в най-разнообразни езикови сфери, съчетава пародийно срещулежащи понятия и противоположни значения на думите. Той поставя сатиричния обект в естествената му среда, извлича най-характерното от социалното му положение, професията, личния темперамент и го зафиксирва в говора му. Докато революционната му лирика показва предпочитание към празничния стил, към витийската лексика, неговият хумор и сатира черпят изключително от просторечието, от хранилището на живия разговорен език. Смирненски владее многозначността на думата и нейната богата синонимика, игрословието и каламбура, използува жаргони, чуждици, новоизковани думи за комическа характеристика на едно или друго лице. Той пародира неподражаемо неологизмите на проф. Балан, както и демагогския речник на много политически фигури след войната. В хумора му преобладават интонации и обрати на речта, които карикатурят в цветиста форма социалния и професионален опит на цели обществени групи, съсловия и професии. С няколко речникови белези, с няколко отличителни жеста Смирненски възсъздава атмосферата на цели столични квартали. Пътят на поета от Юч-бунар към центъра на София го води покрай безбройните магазинчета на „Пиротска“ и във фейлетоните си той вмъква дочути разговори, пазарлъци, рекламни викове, забавни сцени. Истински сочен битов хумор, драски и шарки с цветен молив, чрез които оживяват разни дребни съществувания, амбулантни търговци-евреи, бозаджии-арменци, весели епизоди на цигански сватби и изборни карнавали в Коньовица. Смирненски е неподражаем като имитатор на тази среда. Той си служи колоритно не само с речника на разните слоеве, а пародира целия строй на речта, репродуцира гъвкаво и послушно оттенъците на живия говор, синтаксиса на улицата, суетния шум на делника. Турци и арменци, цигани и евреи, особеностите в манталитета и бита на малцинствата са набелязани с точни щрихи, за да допълнят весело-тъжната панорама на столичния живот след войната. Карикатурните форми в случая са по-меки, предизвикват весела реакция, смехът е повече безобиден, отколкото убийствен.

Изобщо смехът на Смирненски прави резки преходи, прелива в разнообразни оттенъци според естеството на своя обект. Насочен срещу социалните гарвани и политическите демагози, той е нападателен, саркастичен и изпълнен с ненавист. Отправен към бедния чиновник и изобщо към дребните съществувания, той е безобиден и незлобив, лек и игрив. А когато сипе конфети към „леките деца“, столичните пеперудки и особено пъстрополите ученички, той е закачлив и светъл, смях, който Пушкин сравнява с искристите блясъци на шампанското.

Сатирата на международни теми; посветена на империалистическите влъхви, има по-особени интонации. Тя е не толкова забавно-разсмиваща, колкото предупредителна и дори тревожна. Смирненски е уверен в обреченността, в неотменимата гибел на буржоазната блудница, ала той не си прави илюзии колко изпитания предстоят на човечеството. „Че старият свят пак върви към една нова война — пише той в един от последните си фейлетони — никой не би отрекъл. Наистина краката му са малко слабички, но подпирайки се на тояжката на световния социал-патриотизъм, ще смогне пак да подпали фитиля. Но щом той направи тая глупост — едва ли и тоя път ще може да се изтегли от дима и пламъците. А той ще направи тая фатална стъпка.“ Пророчески думи, които може да изрече само автор, възпитан в идейната школа на ленинизма. В антиимпериалисти-

ческата си сатира Смирненски естествено прибягва към помощта на публицистиката, към средствата на памфлета, за да определи болестните явления на времето. Едно безпогрешно чувство за мярка, усет към отсенките на хумора и сатирата движи перото му във всеки конкретен случай.

Същият усет определя избора на жанровата форма, която съответствува на дадено комическо явление. Може би тук е помогнала ранната школовка в хумористичните вестници, вечната забързаност да отговори на много поръчки едновременно, ударно и оперативно, но Смирненски е единствен след Ботева, който действува тъй умело върху терена на късите жанрове. Той е майстор не само на фейлетона и стихотворната злободневка, а и на епиграмата и епитафията. Епиграмата, която у много автори е средство за разчистване на сметки, лична закачка и дребнаво подмятане, у него излиза сгъстена и лаконична характеристика на съществени черти у политическия противник. Тя действува като сатирична формула, с изненадата на афоризма и анекдота. Например епитафията за едрия финансист Златен Тончев:

Пътниче, пътниче, ти не мисли,
че само тези са мойте останки!
Влез във града ти и там изчисли
мойте останки, наречени банки.

И хумористичната проза на Смирненски е с много широк диапазон, от фейлетона до лаконичния коментар на последните новини из пресата: от гневния памфлет за международната политика до пъстрите мисли и афоризми. Дарбата на импровизатора открива неизчерпаеми възможности в малките форми на хумора: „хроники“, „вести“, „интервюта“, „снежинки“, „мокри мисли“, „пощи“ и пр. Смирненски има траен интерес към диалогизираните сценки, към сатиричните интермедии, които издават автор на бъдещи комедии, сатирични фарсове и скечове. Те са заложени в качествата на диалога му, в комичните ситуации, осъществени чрез саморазкриване на героите. Безвременната смърт остави тези комедии ненаписани, не бяха осъществени по-широките комедийни композиции. Специфично умение притежава Смирненски да пише фейлетони във форма на писма. Те, както и действителните му писма до близки хора и преди всичко до приятелката му Женя, са истински перли на остроумие и поетичност.

В неусетните преливания, в артистичните преходи между ирония и поезия, шега и лирика е скрита една от загадките на фейлетонното изкуство на Ведбал. Някои автори обичат да разсъждават за прозата на поета, за няколкото негови разкази и алегории, в които е илюстриран основният класов конфликт на епохата. Тази проза обаче е твърде незряла, ученическа, наивна. Истинският Смирненски, вълшебникът, който владее не само магическата пръчка на поезията, но и жезъла на прозата, е другаде. Той е в особения вид фейлетони, които са едновременно писма и пътеписи, лирични фрагменти и иронични закачки. Една проза хумористична, но не по-малко и поетична. Върху острите камъчета на иронията неочаквано засиява капризният лъч на поетическото вдъхновение. Сатирикът прави опити да създаде и по-устойчиви фейлетонни типове, портрети на враждебната класа, ала неговата природа се чувствува най-свободно в оная форма, която не следва последователните ходове на някакъв строг сюжет, а се подчинява по-скоро на прищевките на хумориста. Той не се съсредоточава около една фигура или главен епизод, а се отклонява в много посоки, ръси хапливи забележки пътьом, асоциира несмущавано разнородни явления. Неговата художествена мисъл кръстосва навсякъде,

излита в облачни висоти и изведнъж се спуска в калните низини на политическия живот или в скуката на семейния бит. Изкуство мозаично, изкуство от хайневски тип, разпокъсано и фрагментарно, подобно на ония цилиндрични играчки за деца, на дъното на които цветни стъкълца и кристали се събират в причудливи форми, цветове и фигури. Такава проза е до известна степен безсюжетна, което не значи, че тя е лишена от свои структурни закони, от свое вътрешно единство. Именно асоциативната мисъл на художника, неговото чувство за комичното, красивото и поетичното организира хаоса от впечатления, пъстротата от картини, обилието от реални факти и лирични фантазии. Няма хаотичност и разпиляност там, където артистичната личност дирижира разнообразните инструменти и всичко се подчинява на нейното остроумие и естетически вкус. Получават се произведения единни в своя жанр и стил.

Нещо съвсем особено и неповторимо в нашата литература са фейлетоните „Пожар в Рила“, „Куртова поляна“, „В скиталчество“, „На чист въздух“. Повечето от тях са писани през лятото на 1922 г., което Смирненски прекарва в Долнобанското корито, скита по села и гори, катери се по стръмните скатове на Рила, участвува в гасенето на големия пожар на Чадър тепе, където се простудява зле и подготвя фаталното си заболяване.

Дали тези произведения влизат в някаква строга жанрова рамка? В известен смисъл всеки талантлив автор сам избира и твори своите жанрове, взема традиционните жанрови форми и ги преобръща по своему, съчетава ги и ги видоизменя. Смирненски борави доста волно с границите между жанровете, нарушава ги, минава без затруднение от една територия в друга. Той пише работи, които са смес от лиричен пътепис, сатиричен фейлетон и диалогизирана сценка. Докато фейлетонът на Алеко Константинов е жанрово обособен и разграничен от пътеписа му, Смирненски слива фейлетон, пътепис и лиричен репортаж.

Връх на това изкуство е „Куртова поляна“. Тя е като кристал на пейзажната поезия, в нея хвърля вечерни сенки Рилският масив, който крие девствени кътове, недокоснати от човешка ръка, наред с облагородените места, където човекът е впрегнал буйните рилски води за своя поминък, изградил е дъскорезни и работилници. Пейзаж на тежкия планински труд и пейзаж на планинските съкровища, където се прави риболов и се берат диви малини и горски ягоди. Тази сурова рилска красота действува на поета, изостря всичките му сетива, за да улови скритите шумове, движения и аромати на горската привечер: „Хладна предесенна привечер. Гората свири. Сякаш златна ябълка от приказките, слънцето гори между боровете. Тъмносини сенки, преплетени с плахи слънчеви петна, лежат по гъстия мъх, приличен на зелено кадифе. Места звучно ромоли, подскача палава и весела, като влюбено момиче, спуска тантели от бяла пяна в зеленикавите вирове и стихва. А в тишината плесне по повърхността някоя пъстърва, подскочила за мушица, и като стрела се плъзне из камъните. От бор на бор черната сянка на прилепа тъче невидими платна.“ Съвсем непринудено, обкръжен от борови гори и тайнствени вечерни гласове, поетът импровизира чудното стихотворение за родопския музикант Орфей, който според легендата е обитавал същия край, изпълвайки нощите с вълшебните звуци на своята флейта.

Вълшебната флейта лелее
мистичната сънна гора,
докато се изток залее
от огненозлатна зора.

Разбягват се мечки, глигани
и вълци, и диви кози,
но вред, от възторзи проляни,
блестят по тревата сълзи.

Да не помислим обаче, че поетическият унес на автора от вълшебните мелодии на Орфей ще го държи задълго в плен. От поетичната легенда художествената мисъл ще рекушира обратно, в сатирично направление. С невинен вид Смирненски ще продължи своя разказ, за да ухапе ненадейно политическите грешници: „Магьосник музикант бил Орфей. Разплаквал и вълци, и мечки, и сърни, и глигани. Впрочем, глиганите съвсем ги нямало. Аз забравих, че са били из вилите на Чамкория, в Лъджене, Варна и пр. на курорт. Или пък пишели уводни статии, настанени в редакцията на „Мир“.

Неизброими са изненадите, причудливите хрумвания, приказните пътешествия на поетичната фантазия у Смирненски. В преливащите тонове на хумора, в дъгата на цветовете, през прозрачния станиол на формите ни фиксират две големи очи, ту немирни, ту тъжни, които излъчват пролетарски гняв, голяма обич и дяволита ирония. Един поет, който е неизчерпаем импровизатор, който импровизира с всичко, с калта и звездите, с най-нищожните дреболии и с най-едрите величини на явленията. От усмивките и гримасите на живота той създава трайно изкуство.

ЗА БЪЛГАРО-ВИЗАНТИЙСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ

Боню Ст. Ангелов

Българо-византийските културни и литературни връзки продължават няколко века. Безспорно тук основно, доминиращо е проникването и влиянието на византийската литература върху българската средновековна литература през цялото ѝ историческо развитие. Все така силно, макар и малко преобразено, то продължава и през тежкия период на турското робство. А заимствуванията и връзките продължават, защото имат обществено-икономическа и политическа предпоставка. Всеки народ търпи влиянието на други народи и преди всичко на своите съседи. При това „всяко общество живее в своя особена историческа среда, която може да бъде — и наистина често бива — твърде прилична на историческата среда, окръжаваща други народи, но никога не може да бъде и никога не бива тъждествена с нея“.[1] Народите може да си оказват взаимно въздействие, само когато има известни допирни точки в техния обществен, политически и културен живот. Силата на въздействието се определя от степента на общността между тях. „Влиянието на литературата на една страна върху литературата на друга е право пропорционално на сходството между обществените отношения на тези страни. То съвсем не съществува, когато това сходство е равно на нула. . . Това влияние е е д н о с т р а н н о, когато единият народ, поради своята изостаналост не може нищо да даде на другия нито в смисъл на форма, нито в смисъл на съдържание. . . Най-после това влияние е в з а и м н о, когато поради сходство на обществения бит, а следователно и на културното развитие, всеки от двата обменящи се народа може нещо да заеме от другия“.[2]

В светлината на тази принципна постановка на проблема за взаимоотношенията между народите съвсем закономерно възниква въпросът, как конкретно са се развивали връзките между българи и гърци до XV в.? Може ли и правилно ли е тук да се говори само за е д н о с т р а н н о въздействие, идещо от Византия? Не е ли по-правилно да се говори за в з а и м н о въздействие? Защото самото заимствуване има за предпоставка известна културна подготовка, говори за духовни интереси, които именно чрез общуването и заимствуването се разширяват, задълбочават и обогатяват. Също така закономерно възниква въпросът за наличието

---

[1] Г. В. П л е х а н о в, Към въпроса за развитието на монистическия възглед върху историята. София, 1947, стр. 181.

[2] Г. В. П л е х а н о в, Към въпроса за развитието на монистическия възглед върху историята. София, 1947, стр. 183.

на българска култура, плод на предишното развитие на българи и славяни. Доколко е самобитна и затворена, доколко и как постепенно, по силата на обществено-политическото развитие, тя се сближава с византийската култура, от която непрекъснато заема. Достатъчно ли е и правилно ли е тук да виждаме само едностранно заимствуване на българите от византийската култура?

Съвсем естествено е отначало влиянието да иде от Византия, страната с по-висока обща култура да въздействува върху своите съседи. Впрочем силата на въздействието пряко се обуславяло от приемането на християнството като официална религия в българската държава, от самите конкретни нужди на държавната и църковна организация. Отпосле обаче, колкото по-пълно прониква византийската образованост сред българското общество, колкото повече тя почва да се възприема като обща култура на православието, толкова повече започват да изчезват елементите на нейното държавностно-политическо ограничаване. Тогава именно в нейното изграждане почват да се включват и културни представители на други народи, които дават своя влог в развитието ѝ. От известно време основателно в науката възниква въпросът за участие на славянските народи в богатата византийска култура — българи, руси, сърби. Вече съвсем определено се говори за „византийско-славянска културна общност“.[1]

Но сложният проблем за византийско-славянските културни връзки не бива да се абсолютизира, не трябва да стига до своя краен извод, който би заличил съществуването на отделни славянски култури, респективно на славянски литератури през Средновековието. Едновременно с посочване на славянския принос в изграждането на византийската култура нужно е да се държи сметка за обособеното и специфично развитие на отделните славянски литератури, извършващо се както в тесен допир с византийската литература, така и във взаимен плодотворен допир между тях (българска, руска, сръбска литератури). В съветската наука напоследък се явяват не само изказвания, но и конкретен анализ на отделни художествени творби (литературни и живописни), които предпазват от подобно увлечение.[2] Видният историк на средновековната руска и византийска живопис Лазарев пише: „Было бы, конечно, неверно игнорировать ведущую роль Константинополя и сбрасывать со счета все то, что он дал Италии, Древней Руси, Сербии, Болгарии, Армении и Грузии. Без выяснения взаимосвязей различных художественных центров средневекового искусства невозможно строго научное изучение последнего. Но еще более ошибочно сводить весь художественный процесс к рамкам национальных школ к одним византийским влияниям и не замечать при этом, как в борьбе с этими влияниями складывались национальные черты и как постепенно эти черты возобладали над всем занесенным извне“ (подчертаното от мене — Б. А.).[3]

Тази съвсем нова постановка на проблема никак не е разработвана, а това е важна задача на византиноведението и на славяноведението. Само

---

[1] Ив. Дуйчев, Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. Труды ОДРЛ, XIX, 1963, стр. 109.

[2] Н. А. Мещерский, К вопросу о византийско-славянских литературных связях. Византийский временник, XVII, 1960, стр. 57.

[3] В. Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. Византийский временник, XVII, 1960, стр. 93.

чрез резултатите от такава научна разработка Константинопол, по думите на Лазарев, би заел „свое реальное историческое место, в объективной оценке которого не будет ни непомерных преувеличений, ни необоснованного скепсиса“.[1]

2

Съществуващите тесни и плодоносни културни отношения между България и Византия досега не са били предмет на системни проучвания. Такива изследвания рядко се срещат не само у нас и в Гърция, но също и в други страни. Тук немаловажна роля са играли известни националистични увлечения и предубеждения. Обаче безпристрастното проучване на миналото на двата съседски народа може да посочи не малко примери на културно и политическо общуване, плод на техни жизнени интереси.

Тази неразработеност на проблема за българо-гръцките културни отношения засяга преди всичко техните литературни връзки. А те са основното, централното звено на културните им връзки. Понякога за тях става дума в най-общ смисъл, като общ фон при очертаване културното развитие на българския народ. Специални български изследвания по проблема би могло да се посочат съвсем малко и то отнасящи се за по-късен период на българо-гръцките отношения. Такова проучване е преди всичко краткото, но методологически правилно и важно издирване на добре познатия изследвач на старата българска литература и голям ценител на византийската култура проф. Йордан Иванов „Гръцко-български отношения преди църковната борба“.[2] Преди да пристъпи към разглеждане на специалните въпроси, предмет на изследването му, той формулира своята теза, за пръв път изказана от него: „Редки и единични са примерите, дето замогналото се на културно-религиозна нога българско племе да почне да се отплаща за получените дарове и да принесе и то свои преведени дела в съкровището на византийската литература. На това любопитно явление в гръцко-българските литературни отношения не е било обърнато внимание, при всичко, че то е съществувало. В тези няколко страници не мисля да изчерпя въпроса, а само ще изтъкна няколко случая, които да подкрепят положението за гръцки заемки из българската книжнина.

Тази литературна размяна е могла да се появи само при благоприятни условия, повечето пъти локални, или пък във времена, когато политико-националната вражда между гърци и българи е била затихнала, или най-сетне, когато под натиска на обща опасност и под закрилата на общата майка църква, са бивали култивирани задружни стремежи. Такава сгодна страна представя напр. Охридската архиепископия през целия неин дълъг период на съществуване, от XI до XVIII в., когато се явиха гръцки литературни дела, едни преведени, други компилирани по български книжовни източници“ (подчертаното от Йорд. Иванов).

За съжаление тази интересна постановка по-нататък не бе разработвана у нас нито от Йордан Иванов, нито от други български учени. Едва в най-ново време тя е подета, макар и в малко по-друг аспект, от историка

---

[1] В. Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. Византийский временник, XVII, 1960, стр. 104.

[2] Сборник в чест на проф. Любомир Милетич. София, 1912, стр. 158—186.

Николай Тодоров.[1] „Може би по навик — пише той — на българското културно възраждане в началния период се придава изцяло антигръцка насоченост, а самото гръцко Възраждане се разглежда като националистическо и завоевателно, без да се направи класов анализ на гръцкото общество и се определи за кои слоеве и през кой период се явяват типични едни или други завоевателни тенденции".[2]

Немного по-добро е състоянието на славяно-византийските проучвания и в други славянски страни. Защото всеизвестно е, че богатата византийска литература на първо време предимно чрез български преводи прониква в старата литература на руси и сърби; у тях преводи направо от гръцките оригинали се появяват по-късно. Пряко или косвено, византийската литература е основно ядро изобщо в литературата на българи, сърби и руси. Оттук и общността на проблема, засягащ тяхното до известна степен единно литературно развитие. В една или друга степен той е разработван в публикации на чужди учени в миналото. Ценни са приносите на руските слависти А. И. Соболевски, В. М. Истрин, М. Н. Сперански, А. А. Шахматов и др. Особено важно е, че този проблем напоследък се чувствува по-осезателно, забелязва се необходимост от подробното му разработване. Много показателен е фактът, че във връзка с Петия международен конгрес на славистите, състоял се в София през 1963 г., се появи публикацията на съветския литературовед И. П. Еремин „О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв."[3]

Повече или по-малко към проблема се отнасят и други съветски публикации, като напр.: Н. А. Мещерский — К вопросу о византийско-славянских литературных связях,[4] „История Иудейской войны" Иосифа Флавия в древнерусском переводе (Москва—Ленинград 1958); Е. Э. Липшиц — Какое значение имели старославянские переводы с греческого в формировании древнеславянских литератур?;[5] Н. К. Гуздий — Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. Москва 1958; Д. С. Лихачев — Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Москва 1958; М. Н. Сперанский — Из истории русско-славянских литературных связей. Москва 1960 и др.

На конгреса на византолозите в Охрид през 1961 г. доста доклади и научни съобщения са посветени на проблема за византийско-славянските културни и литературни връзки: Р. Якобсон, Ив. Дуйчев, Дж. Сп. Радойчич, Б. Хавранек, А. Достал, В. Н. Лазарев и др.[6] През същата година се яви изследването на сръбския историк Дж. Сп. Радойчич — Књижевност византијска и књижевности словенске.[7]

Според Липшиц напр. следвало би да се постави въпросът за това, че може би и славянските преводачи „творчески пересмотривали текст, приспособливая его к вкусам своей страны, своего народа и своего времени".[8]

---

[1] Н. Тодоров, Българо-гръцките отношения през XVIII в., отразени в Паисиевата история. — Паисий Хилендарски и неговата епоха (1762—1962). Сборник от изследвания по случай 200-годишнината на История славяноболгарская. София, 1962, стр. 435—462.

[2] Пос. съч., стр. 459.

[3] Славянские литературы. Доклады советской делегации. Москва, 1963, стр. 5—12.

[4] Византийский временник, XVII, 1960, стр. 57—69.

[5] Сборник ответов на вопросы по литературоведению. Москва, 1958, стр. 5—6.

[6] Н. Тодоров, XII конгрес на византолозите и българската историческа наука. Сп. Исторически преглед, XVII, 1961, кн. 4, стр. 70—76.

[7] Глас САН, т. CCI, кн. 10, стр. 161—170.

[8] Сборник ответов на вопросы по литературоведению. Москва, 1958, стр. 5—6.

Внимателната съпоставка на старославянските преводи с техните гръцки първоизвори дава възможност за широки наблюдения и изводи върху подготовката и способностите на славянските книжовни творци, върху разбиранията им за характера на превежданата литература, за подбора на превежданите съчинения, за техните естетически вкусове, за израз на литературни течения в старославянските литератури.

И. П. Ерьомин правилно изтъква, че в научната литература са изказвани разни мисли за обема на византийското културно проникване и влияние върху старите славянски литератури и частно върху древната руска литература. Този факт от никого не е отричан. Тук обаче има и нещо друго. „Убеждение в „византийском“ происхождении древнерусской переводной литературы в науке нашей даже стало одним из тех общих мест, которые из года в год повтаряются, не вызывая ни оговорок, ни уточнений“ (подчертаното от мене — Б. А.).[1] Това наблюдение изцяло важи и за старобългарската книжнина — и тук без всякакви „уговорки“ и „уточнения“ се говори за силно подражателния характер на тази литература, заемаща единствено или изключително от Византия. За самобитност и оригинални струи в нея доскоро у нас почти не се говореше. Такава постановка безусловно не е нито правдива, нито основателна.[2] Ето защо съвсем убедително звучи заключителната мисъл на Ерьомин: „Византийская книжность была тем исполинским резервуаром, через который на Русь и в Болгарию периодически вливались все новые и новые памятники классического наследия старохристиянской письменности; в рассматриваемую здесь эпоху византийская книжность была прежде всего посредницей. Именно в этом и заключалось основное историко-культурное значение так называемого византийского литературного влияния на страны юговосточного славянства в IX—XII вв.“[3]

3

Още в самото начало на своето създаване българската писменост и литература се изграждат върху византийската литература. Тази линия тя спазва и в по-нататъшното си многовековно развитие. Оказва се, че от външните влияния в развитието ѝ най-голям дял се пада на Византия. Оттам най-вече българите заемат всичко, което е нужно за уреждане на политическия, църковния и културния живот на своята държава. Преди всичко оттам се заема и преработва едно от най-важните средства за създаване и разпространяване на културата сред народа — писмото. Нашето славянско писмо по своя произход възхожда към гръцкото писмо от средата на IX в. Тъкмо по негов образец, като се съобразяват и с живата народна реч, безсмъртните славянски просветители Кирил и Методий, родени в Солун, създават за пръв път азбука за славяните. С помощта на това писмо славянските народи творят своя култура на роден език и активно се включват в изграждането на световната култура.

Кирил и Методий не само са творци на славянската азбука, но също така полагат началото и на българската литература. В основата на това

---

[1] И. П. Еремин, О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. — Славянские литературы. Москва, 1963, стр. 5.

[2] По-подробно по въпроса вж. моята статия „За самобитния характер на старобългарската литература“. Сп. Език и литература, X, 1955, кн. 6, стр. 449—459.

[3] И. П. Еремин, Пос. съч., стр. 11.

дело заляга съвременната тям византийска писменост и литература, от която превеждат на славянски език. Техните преки ученици и близки последователи продължават делото им в тази именно насока. Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх и много други книжовници от IX—X в. разширяват кръга на заимствуванията от византийската литература, издигат на по-висок етап културните връзки между двата единоверни народа.

Специално подчертаване заслужава обстоятелството, че през IX—X в. главни инициатори и организатори на активната книжовна дейност са владетелите княз Борис и цар Симеон. Не случайно техните имена често се споменават в книжовни паметници от онова време. Проучвайки материалите, човек остава с впечатление като че ли тяхна важна държавна задача е било за сравнително кратко време да развият книжнината и културата в своята страна, за да могат успешно да се противопоставят на централистическите тенденции на Византия, осъществявани чрез църква, култура и литература. И наистина те успели в това. Защото тогава именно българската литература получила такова разнообразно по обхват и съдържание развитие, което дава основание да се говори, че това е нейният „Златен век".

За да се добие известна представа за разцвета на нашата литература от началния етап на нейното развитие, би трябвало да се припомнят някои факти. Тук на първо място по време и отдавано значение стоят разните културни и църковно-богослужебни книги. А техният брой не е малък — само пълният състав на Библията обема 60 различни съчинения, някои от тях твърде големи. Видният старобългарски писател Йоан Екзарх свидетелствува, че Методий „прѣложи вся оуставьныя кънигы 60 отъ елиньска языка, еже есть гръчьскъ, въ словѣньскъ" („превел всичките 60 уставни книги от елински език, т. е. от гръцки на славянски"). Към групата на безусловно необходимите съчинения спадат също онези съчинения, без които не може да се извършват разните църковни служби и треби: изборно евангелие, изборен апостол, миней, требник, часослов и пр. Тези преводни съчинения безспорно са имали важно значение в развоя на българската литература, защото са от нейния начален период, обогатяват читателя със знания; някои от тях силно въздействуват на читателя със своята лиричност и художествени образи. И въпреки всичко това не тези културни книги са най-важно и ценно в старата българска литература — те влизат в състава на литературата на всеки народ, приел християнството.

По-важни са другите съчинения, към които отправят взор старобългарските книжовни творци. Нуждите на живота и интересите на културния читател са далече по-разнообразни и дълбоки, за да бъдат задоволявани само с богослужебните книги. По необходимост и твърде често против волята и желанието на църковните ръководители литературната продукция се разширява и обогатява значително. На първо място с разни канонически преводи, които уреждат взаимоотношения между хората.[1] После идват църковно-поучителни, догматически, патристически съчинения, чийто дял е може би най-голям в състава на нашата стара литература. Повече или по-малко с преводи са застъпени почти всички видни представители на християнството. По-пълно са застъпени Йоан Златоуст, Василий Велики, Григорий Богослов, Ефрем Сирин, Атанасий Алексан-

---

[1] В. Н. Златарски, Какви канонически книги и граждански закони Борис е получил от Византия. Летопис на БАН, I за година 1911. София, 1914, стр. 79—116.

дрийски, Йоан Дамаскин и др. Значителен е броят на съчиненията на някои цариградски патриарси, напр. Фотий, Калист, Филотей, на охридския архиепископ Теофилакт Български, на религиозни мислители от по-късно време, напр. Григорий Синаит, Григорий Палама от XIV в. и др. Българските книжовници през IX—X в. се насочват най-вече към този голям дял на патристическата книжнина, имаща вече вековна практика и станала обща и задължителна за всеки християнски народ. Сред новопокръстения български народ било абсолютно нужно не само да се разпространяват новите религиозни норми, но да се разясняват и утвърждават. Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх и други книжовници дават тъкмо такава насока на книжовната си дейност. Те превеждат, компилират или съчиняват творби, чрез които разпространяват и укрепват нормите на новата религия. Това е било важна актуална задача на живота, тя е изисквала литературата да се свърже с нуждите на живота. Най-добре тази задача е изразена чрез думите на Борисовия брат Черноризец Докс, който казал на колебаещия се за книжовни занимания Йоан Екзарх: „Попови чьто есть ино дѣло, развѣ оученья? Да ельма еси слоужьбоу тоу приялъ, то и се ми ноужда есть дѣлати“ („На духовника каква друга е работата, освен поучението? И щом си поел тази служба, то ти си и длъжен да я вършиш“). Тези думи силно подействували върху Йоан Екзарх, той скъсал с колебанието и пристъпил към активна книжовна дейност. Изпод вещото му писателско перо излизат прочутите му съчинения „Небеса“, „Шестоднев“ и няколко слова.

Нещо подобно се случило и с Константин Преславски. Той също живеел с такова творческо колебание, от което се освободил благодарение настояването на Наум Охридски. Окуражен от него, той се заел да преведе „тълкуването на светото евангелие от гръцки език на славянски“, въпреки все още да чувствувал, че словата стоят по-високо от неговото „разбиране и сила“. Този негов превод е известен под името „Учително евангелие“.

Особено важно място в развитието на старата българска литература заемат полемическите творби, пряко насочени към защита на православието от разни негови отрицатели. Съчинения из тази специална и отговорна област са били заемани предимно от Византия. През 906 г. напр. се появил преводът на Константин Преславски „Четири слова против арианите“ от Атанасий Александрийски. По-късно се явяват още много такива съчинения.

Значителен е също дялът на историческите произведения, преведени от гръцки език. Хрониките на Йоан Малала, Георги Амартола, Йоан Зонара, Симеон Логотет, патриарх Никифор, Константин Манасий получават широко разпространение, оказват известно влияние върху българските историографски съчинения. Освен на добре познатите „Историкии“ на Константин Преславски, би трябвало изрично да се обърне внимание върху неизползуваното досега в нашата научна литература историографско съчинение, намиращо се в прочутия Симеонов (Светославов) сборник, познат по руски препис от 1073 г. То е дадено под наслов „Лѣтописьць въкратъцѣ“ (л. 264—266) и пряко възхожда към краткия хронографикон на патриарх Никифор, без обаче да е негов буквален превод, а по-скоро някаква компилация.

Твърде голям и особено важен е още един дял на старобългарската литература — дялът на апокрифите, разказите и повестите, проникнали главно от Византия. Българският читател не се е задоволявал само с поднасяната му официална книжнина. По един или друг път той узнавал за

съществуването и на друг род съчинения, които увличат със своя сюжет и разказ, които дават по-обилна храна на фантазия и интелект, които са преследвани от духовната и светска власт. Самият факт, че в Симеоновия сборник от 1073 г. е поместено специално съчинение — индекс (списък) на забранените за четене книги — добре свидетелствува както за наличието и разпространението на подобен род книжнина, така и за увлечението на хората да я търсят и четат. В този индекс се изброяват 25 творби, които не трябва да се четат. Сигурно броят на забранените съчинения, вече влезли в обръщение сред българския читател, е бил по-голям, но списъкът отбелязва само 25, защото толкова са посочени и в гръцкия текст, който именно бил преведен у нас по времето на цар Симеон.

Факти от този род би могло да се приведат още много. Например: двата прочути Симеонови сборници, запазени по руски преписи от 1073 и 1076 г., представляващи енциклопедии за своето време, сборникът Златоструй, възникнал пак по указание на цар Симеон, Супрасълски сборник, Клоцов сборник, преводите на презвитер Григорий, преводи на съчинения, появили се през XIII—XIV в., като „Главы зѣло полезны“ на Григорий Синаит в превод на Теодосий Търновски и др.

В никакъв случай не може да се мисли, че през периода IX—XV в. нашите средновековни книжовници са превели по-голямата част от богатата византийска литература. Това нито е било по силите на тези книжовници, нито пък е било нужно за живота на българското общество. Няма никакъв спор, че част от византийските произведения са били неразбираеми за българския читател. Ръководителите на културния фронт са показали трезво реалистично отношение в подбора на съчиненията за превеждане, с оглед на тяхната полезност и понятност за читателя. Но и преведените съчинения изиграли важна роля в нашето литературно и общо културно развитие. Тук именно подхожда да се припомни мисълта на руския славист А. Архангелски: „Обширный отдел патристических переводов представлял, при всем своем господствующем характере, д о в о л ь н о р а з н о о б р а з н у ю о б л а с т ь ч т е н и я. Специально-догматическое и аскетическое содержание д а л е к о н е я в л я л о с ь здесь исключительным, а иногда и господствующим. Напротив, патристические сочинения, чаще других вращавшиеся в нашей письменности, бывшие читателям наиболее известными и близкими, очень часто имели содержание общехристианское, общеморальное, которые, заметим, в большинстве случаев к а к н е л ь з я л у ч ш е подходило к духовным потребностям и нуждам полуязыческого общества. . . Многие патристические произведения привлекали силою своего поэтического содержания, богатством и разнообразием поэтических картин, вымыслом фантазии, примыкая здесь непосредственно к широй области легендарной и апокрифической литературы. . .“[1] Тези преводни творби били също така важен и почти единствен извор за научни и общообразователни знания за средновековния културен българин, към които (знания) интересът е бил значителен. Те дават сведения напр. за природата, за тогавашната физика и астрономия, логика, психология, граматика, поетика, география, история и пр.

---

[1] А. А р х а н г е л ь с к и й, Новый труд по истории русской литературы. А. Н. П ы п и н, История русской литературы, т. I. Древняя письменость. ЖМППр., ч. CCCXIX, 1898, стр. 218—219.

Важен факт в историята на българо-византийските литературни отношения е появата на нови преводи в българската литература, покрай съществуващите от по-рано. Това явление се наблюдава през всички периоди в развитието на нашата стара книжнина, но особено активно е то през XIV в., когато патриарх Евтимий предприема инициатива за поправяне на богослужебните книги в съгласие с официалните гръцки текстове. Трябва да се подчертае, че на такова вторично превеждане са били подложени предимно богослужебни и канонични съчинения — евангелие, апостол, миней, устав и др. Всеобщо е познат изразът „преложение книг", който често се среща в руските летописи и се отнася за голямата книжовна продукция по времето на цар Симеон, вероятно към края на IX в. (след 893 г.). Появата на много преводи за кратко време, както и периодическото подновяване на някои преведени вече съчинения красноречиво говори за значителен и добре подготвен културен кадър, който би могъл да се залови с подобна дейност и да я извърши успешно.

Непосредствено след покръстването на българския народ сред него идват много гръцки духовни дейци, за да разясняват новата религия и да укрепват позициите на Византийската империя. Заедно с тях тук се появяват и гръцки ръкописи, чийто брой вероятно не ще да е бил малък. Гръцката ръкописна книга е била нужна не само за непосредна проповедническа и църковно-административна работа на имперските пратеници, но и за книжовни занимания с българите, които трябва да усвоят византийската образованост. По-късно, след отстраняване на гръцкия език и с въвеждането на българския език като официален в държавата, гръцките книги са нужни за превеждане на старобългарски език. Тогава именно се създава един от най-интересните периоди в многовековната история на старобългарската литература — т. нар. „Златен век" на тази литература по времето на цар Симеон (893—927). Обаче колкото значителна да е била книжовната дейност през това време, все пак всичко не било, нито пък е могло да бъде, преведено. Тъкмо този факт обуславя появата на нови преводи по-късно, най-вече през XIII—XIV в.

Самото превеждане, особено за началния период, е било твърде трудно, българските книжовници е имало да преодоляват редица обективни трудности: състояние на родния език, богатство на гръцкия език, книжовна практика и традиция, владеене на гръцки език, лични езикови интереси и дарби на книжовника-преводач, интереси и познания в областта на богословието, историята, граматиката, философията и пр. Важна предпоставка за успешни книжовни — преводачески и творчески — занимания са били и конкретните материални условия и културно-обществена среда, при които протичала дейността на книжовниците: гръцки ръкописи, достатъчно количество пергамент или хартия, подходяща и компетентна консултация по най-разнообразни въпроси (преди всичко от теолого-догматическо естество) и пр.

Голямата преводаческа и оригинално-компилативна дейност на българските книжовници (най-вече през IX—X в.) може да стане ясна само при тяхна вътрешна убеденост за величието на делото, което вършат. Това дело спомага за културния възход на народа, включва го в кръга на човешката култура, възприемана чрез Цариград. И нещо повече — то не само дава възможност за по-пълно усвояване на чужди културни ценности, но също е предпоставка за участие в културата, за принос

в нейното развитие. Подобни мисли са вдъхновявали много известни и неизвестни по име наши книжовници да се заемат с написването на едно или друго съчинение, да прекарват безсънни нощи, да се борят със словото, дирейки възможно по-точен и ясен изказ. Те многократно подчертават, че пишат за българи и на български език, борят се за усъвършенствуване и обогатяване на този език. Типичен е тук примерът с бележитото съчинение „За буквите“ от Черноризец Храбър. Подобни мисли, макар неизказани в такава полемична форма, вълнуват също Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх и други български книжовници.

Трудностите за превеждане от гръцки на български, както вече казах, са били големи; тяхното преодоляване, разбира се, много зависело от личните умствени качества и подготовка на отделния преводач. И именно тези трудности са породили една неправилна тенденция на превеждане, която се била появила в България — да се прави буквален превод от оригинала. Понеже нуждата от славянски книги станала много голяма особено след 893 г. и понеже броят на добре подготвените книжовници-преводачи не ще да е бил толкова голям, че своевременно да успее да се справи с тази задача, да даде нужните преводи, с преводаческа дейност се заловили и хора с по-малка подготовка както във владеенето на гръцкия език и на своя роден език, така и в областта на богословието, на църковната и гражданска история, на византийската образованост. Изглежда, че такива преводи са се появили доста, защото против тях се подема енергична борба, отрича се тяхната целесъобразност и полезност. Главен изразител на тази борба е Йоан Екзарх, но безусловно той е само изразител на една официална линия на действие по важния въпрос за книгите, които се превеждат в България. Близайки в спор с привърженици на другата преводаческа школа, Йоан Екзарх пише: „Да никакоже, братьа, не зазираите, аще къде обрѣщете неистъIи глаголь, небонъ разоумъ емоу ѥсть положенъ тождемощьнъ. . . Како ли съподоба и инѣми тождемогѫщиими глаголъми и ѩвлѩющиими съказати прилажащемъ же къ стоухиѩмъ и къ писменьмъ неразоумьнъIимъ и съкладомъ и глаголомъ невѣдомъIмъ, неминоующемъ вьноушенъIи разоумъ, нъ вънѣ о оустьнахъ и о слоусѣхъ имъ шоумѩщемъ“?[1] Значителните трудности в превеждането от гръцки на български език са налице. За тях говорят, освен Йоан Екзарх, още Константин Преславски, презвитер Йоан и др. Последният напр. пише: „Не бо есмы извѣстно разумѣли еллинския рѣчи неудобство, еже словеса ихъ на словенскаго языка словеса прелагати, яко не ключимо есть се, но на разумъ смотряюще полагахомъ“.[2]

И въпреки това никой измежду старите български книжовници не роптае срещу гръцкия език, не изказва хулна дума срещу него, не отхвърля богатата византийска култура. Напротив, въпреки всички трудности, които им създава (било поради език, било поради съдържание), те винаги се стремят към нея, черпят знания от нея, заемат се да превеждат от нея. За тях тя е един от важните извори за разширяване на личното знание и за обогатяване на родната култура. Византийската книжнина е норматив, по него те се водят, на него подражават в своята лична писателска дейност. Тази констатация добре е изразена от руския славист П. А. Сырку, спо-

---

[1] Божан Ангелов — Минко Генов, Стара българска литература. София, 1922, стр. 114.

[2] М. Дринов, Из старобългарската книжнина. Периодическо списание, XXXI, 1889, стр. 116; Съчинения, II, София, 1911, стр. 453.

ред когото: „Греческие редакции церковных книг и даже греческая грамматическая дисциплина считались образцом для славянской“.[1] Оттук, разбира се, съвсем не следва да се прави извод за абсолютната подражателност на старата българска книжнина, за липса на нейни оригинални творби и за самостоятелно развитие. Още през 1908 г. А. И. Соболевски предпазва науката от такова погрешно заключение: „Кроме переводов — пише Соболевски — юная церковно-славянская литература имела в своем составе и оригинальные произведения. Конечно, их не могло бытъ много. Конечно, они не могли отличаться полною самостоятелностью. Но все же они были и число их едва ли было так ничтожно, как обыкновенно думают: область разнообразных слов и поучений, унаследованная нами от древности, все еще нами не приведена в известность, не только не исследована.“[2]

При такава богата и разнообразна преводна литература възниква въпрос — на какво се дължи тя, кой съдействува за нейното реализиране? Този въпрос особено важи за началния период на нашата стара литература. Откъде се явяват немалкото по брой български книжовници, оказващи се добре подготвени във всяко отношение (богословско, литературно-езиково, владение на гръцки език и пр.), за да се заемат с превеждането на толкова трудни и отговорни съчинения на византийската литература? Никакво съмнение не може да има относно високата подготовка на книжовници като Йоан Екзарх, Константин Преславски, Климент Охридски, Наум Охридски и др., включваща владение и на гръцки език. Тук особено би трябвало да се има предвид прозвището на цар Симеон „полугрък“, което той заслужено носел не само заради отличното владение на гръцки език, но и заради високото образование, получено във византийската столица. Тези негови качества намират блестящо отражение в културната политика, която провеждал. Централно място в нея заемала книжнината. Симеон не само подпомагал материално книжовниците, но и давал конкретни указания за направление на заниманията им, поръчвал определени творби и пр.

И така, налице е голяма преводаческа дейност в българската държава, особено в началния период на нашата литература, IX—X в. Преводната книжнина трябва да повиши културното ниво, да свърже българската литература с чужди културни постижения, да съдействува за създаване на ценни български творби в областта на богословието, жизнеописанието, историографията, граматиката, поезията и пр. Тук безспорно решаваща роля са играли българските културни и книжовни творци, не само заживели с една силно почувствувана нужда на държавата, но и с амбиция да задоволят тази нужда. В тази извънредно тежка и отговорна задача нашите книжовници не са били сами; склонен съм да допусна, че при осъществяването на голямата преводаческа дейност те са били подпомагани от гръцки дейци — културни и църковни. Помощта се е изразявала в няколко посоки, главно в разясняване смисъла на гръцкия текст. Най-добре тя ще да се е проявила през X в., когато именно най-активно се превеждали съчинения из различни области на човешката мисъл. Това е време на прочутото „преложение книгъ“, изразило се не само в кирилска транскрипция на старите кирило-методиевски глаголически преводи, но и в извършване на нови преводи от гръцки език. Дошлите в България представители на Византия след 865 г.

---

[1] П. А. Сырку, К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. Том I, вып. I. СПБ 1898, стр. 247.

[2] А. И. Соболевский, Древняя церковно-славянская литература и ее значение. Харьков 1908, стр. 13.

донесли със себе си немалък брой книги, нужни не само за богослужение, но и за просветна и административна работа сред българите. Вън от всяко съмнение е мисълта, че тези византийски представители са работили с българи, приближени на царския дворец; указание за това може да се види в някои от въпросите на Борис до папа Николай I.

Тази съвместна форма на книжовна работа срещаме и по-късно, през XII—XIV в. В известни моменти дори (главно XIV в.) тя се засилва. Книжовните занимания, въпреки затрудненията, породени от византийското робство, не пресекват, а продължават. Запазени са доста и то значителни по обем ръкописи от това време. Все тогава, макар и като противодействие на робството, се появяват и съвсем нови български съчинения — Солунска легенда, Народно житие на Иван Рилски, Български апокрифен летопис и др. Посочените вести дават сериозно основание да се ревизира твърде отдавна изказаната мисъл за силна денационализаторска роля на Византия през XI—XII в., особено остро изявила се в яростно и планомерно унищожаване на българската книжнина. В. Н. Златарски напр. смята, че охридският архиепископ Теофилакт „искал да замени съществуващите тогава славяно-български жития с такива на гръцки език, и по тоя начин, като поласкае националното самолюбие на българите чрез тяхното славно минало и унищожи паметниците на славянобългарската книжнина, да принуди своето българско паство да чете и слуша за живота и делата на своите родни светии на гръцки език и така да забрави своя роден език, който, според самия Теофилакт, бил варварски“ (подчертаното е от мене — Б. А.).[1] Наистина сам Златарски сочи, че положителни вести за такава теза няма, но това не му пречи да я разгърне така определено. Конкретните факти обаче говорят за нещо значително по-друго.

Съвместната книжовна дейност най-добре се е провеждала във важни културни средища на Византийската империя — Цариград, Студийски манастир, Света гора и др. Неслучайно значителен брой преводи на съчинения, важни в църковно и литературно отношение, се явяват в тези прочути византийски центрове. Също така не е случайно наличието там на доста славянски книжовници, които работят съвместно при превеждането от гръцки на своя език, или които преписват от съществуващи вече славянски ръкописи Такива са напр. видните български книжовници патриарх Евтимий, киевският и московски митрополит Киприян, Григорий Цамблак, Теодосий Търновски и др. Теодосий Търновски е един от приближените ученици на Григорий Синаит, а също и интимен приятел на цариградския патриарх Калист. Пръв А. И. Соболевски в научната литература даде обилни вести по този проблем.[2] Изхождайки от познатите му материали, той счита, че през XIII—XIV в. значителна част от южнославянските книжовници „жили и трудились не в южнославянских землях, а в Константинополе и на Афоне, которых монастири владели богатыми библиотеками и представляли все удобства для литературной деятельности“.[3] Според Сперански сла-

---

[1] В. Н. Златарски, История на българската държава, т. II, ч. I. София 1934. стр. 267; вж. също История на българската литература, I. Старобългарска литература, София 1962, стр. 242—247.

[2] Вж. трудовете му: Южнославянское влияние на русскую письменость в XIV—XV веках. СПБ 1894, особено приложенията, стр. 17—30; Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПБ 1910 и др.

[3] А. И. Соболевский, Южнославянское влияние, стр. 10—11.

вянският превод на Пролога бил извършен в Цариград съвместно от български и руски книжовници.[1]

Самата Евтимиева реформа през XIV в. намира опора в подобна византийска практика. Учил продължително време сред гърци, работил съвместно с тях, той пренася наученото в своята родина и работи за закрепването му в живота.[2] Ако за IX—XII в. трудно може да посочим конкретни примери за обща работа между българи и гърци, то за XIV в. това е възможно. Освен примерът с патриарх Евтимий, важно за отбелязване е още общуването с гърци на Теодосий Търновски, на учениците му Дионисий, Роман и др. Именно през това време получава най-силна форма българо-византийската културна общност. Опасността от все повече агресивния общ враг — турците — значително съдействува за възникване на такава общност. Не е ли много показателно явление, че един цариградски патриарх Калист написва обширно житие на Теодосий Търновски, негов съученик при Григорий Синаит? Също така бързо се явява български превод и на житието на Григорий Синаит, написано от същия патриарх Калист. Все през същото време се явяват на гръцки език и други жития на български духовни дейци, напр. житие на Роман, писано от Григорий. Подобна традиция съществува във византийската литература и преди това — жизнеописанието на Климент Охридски от архиепископ Теофилакт Български, краткото житие на Климент от охридския архиепископ Димитър Хоматиан, гръцка служба на Климент, житие на Иван Рилски от Георги Скилица, житие на Наум Охридски и др. Факти, подобни на тези, заслужават повече внимание отколкото досега им е отделяно. Те трябва да се подложат на по-цялостна преценка, като се види тяхната обществена предпоставка. Не е ли много показателен фактът, че някои гръцки книжовници, при писане на свои съчинения, свързани с българската история, широко заемат вести от български творби, предават подробности из живота на прославените българи? Такива заемки има напр. в „Житие на тивериополските мъченици“ и „Житие на Климент Охридски“, написани от архиепископ Теофилакт, в проложно житие на Климент, творение на архиепископ Димитър Хоматиан. Тъкмо тези заемки служат като доказателство за съществуването на някои съчинения в старобългарската книжнина, които обаче не са оцелели в славянски ръкописи.

Явления в живота на Византия — из обществено-политическата или религиозната мисъл — бързо намират отражение всред българското общество. Особено типично явление е тук исихазмът, както и противното на него рационалистично движение на Варлаам и българина Акиндин. В едното и другото участвуват и българи. Но съществува и обратно въздействие, от България към Византия, най-ярък израз на което е богомилското движение, получило голямо разпространение и в Империята. Такива взаимни проникванията съществуват и в други области на културния живот на балканските народи. Кръгът на връзките се разширява, не се ограничава само в областта на книжнината, а обхваща и други сектори на културата — музика, живопис, архитектура.[3] Вековното съприкосновение между двата

---

[1] М. Н. Сперанский, К истории взаимоотношений русской и югославянских литератур. Известия ОРЯС, XXVI, 1921, стр. 188; История древней русской литературы, т. I. Москва 1920, стр. 210—212.

[2] Йор. Иванов, Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприян (1375—1406). Известия на Института за бълг. литература, VI, 1958, стр. 26, 65.

[3] Борис Игнатов, Към въпроса за българска архитектурна школа във византийския стил. Сп. Археология, V, 1963, кн. 3, стр. 55—64.

съседни народа безусловно е намерило до известна степен отражение и в техния фолклор, танци, бит и пр. В областта на музиката ще приведа типичния случай с Йоан Кукузел. За него има старинно гръцко житие, което не се бои да посочи българския му произход и да го постави в близки отношения с императора. Науката все още не е уточнила времето, когато Йоан Кукузел живее и работи; като по-вероятен се сочи XIV в. Неизвестният автор така възторжено започва житието: „Пристъпете, вси народи, иереи и началници, слушайте, пристъпете и аз ще ви разкажа за Йоана, наречен Кукузел, за неговия живот и неговите деяния." Особено важно е, че в житието думите на майката „Мое мило дете, где ми си?" са предадени в техния български гласеж с гръцки букви. Под впечатление на трогателната среща с майка си по-късно Кукузел написал своята прочута музикална творба „Полиелей на българката". В житието се добавя, че тази изкусно създадена мелодия той сам нарекъл „българска".[1]

За такова културно общуване и сближаване между българи и гърци силно е съдействувало общото вероизповедание, възглавявано от авторитетната Цариградска патриаршия. Византийската империя постоянно се стремяла към създаване на единен общ фронт на източноправославните страни срещу проникването и въздействието на Римската църква на Балканския полуостров.

Всичко това дава достатъчно сериозни основания да се говори за създадено единство (в най-общи контури) в културното развитие на тези народи. Онова, което Империята набелязва като програма на своята външна политика през IX—X в., тя успява да постигне до известна степен през XIV в. Основателно звучат думите на руския литературовед Д. С. Лихачов: „Единство явлений в области литературы, искусства, философско-богословской мысли, охватывающих Византию, южнославянские страны и Россию, позволяет говорить не об отдельных направлениях в искусстве, в литературе и в философско-богословской мысли, а о едином восточноевропейском движении, которое лучше всего было бы определить как восточноевропейское Предвозраждение, которое охватило Византию, Болгарию, Сербию, Россию, Кавказ и в известной мере, Малую Азию".[2] Подобна мисъл изказва и нашият историк Ив. Дуйчев: „Значение центров византийско-славянского общения для культурного подъема южных и восточных славян давно обращало на себя внимание. В этих местах общения и сотрудничества роль славянских деятелей была далеко не пассивной: они действительно много воспринимали от своих собратьев византийцев, но вместе с тем делали и свой богатый вклад в создание этой культуры, которую мы называем византийской, но которая, по существу, очень часто заслуживает быть названной, особенно для более позднего средневековья, византийско-славянской" (подчертаното от мене — Б. А.).[3]

---

[1] Л. Брашованова-Станчева, Проучвания върху живота и дейността на Йоан Кукузел. Известия на Института за музика, VI, 1959, стр. 17—18.

[2] Д. С. Лихачев, Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Москва 1958, стр. 51.

[3] Ив. Дуйчев, Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. Труды ОДРЛ, XIX, 1963, стр. 129.

*

Като подчертавам необходимостта от задълбочено третиране на извънредно сложния проблем за българо-византийските връзки през IX—XV в., изказвам някои мисли и наблюдения върху него. В резултат на бъдещи проучвания едни от тях може да отпаднат, други да бъдат уточнени и задълбочени, а също да възникнат и нови подробности, нови нюанси и трактовки. Едно е безспорно — нужно е раздвижване в тази насока. Особено актуален и полезен е въпросът за проникване на български книжовни елементи в гръцката книжнина. Разбира се, неговото разрешение най-успешно би било от гръцки учени, добре запознати със старите славянски литератури.

Също така извънредно важен е и въпросът за българо-гръцките литературни връзки през периода на турското владичество, по-точно през XVI—XVIII в. Как конкретно протичат тези връзки, кои фактори спомагат за тяхното поддържане и отдалечаване, доколко и в каква форма продължава старата традиция, какви нови форми на общуване се създават, кои литературни жанрове са обикнати, средища на просветно и книжовно общуване, общи литературни направления и пр. — тези и други подобни въпроси може и следва да бъдат предмет на специално научно издирване. Такова проучване се нуждае преди всичко от изнасяне на нов материал из историята на българската и гръцката литература. Тук усилията на отделен изследовател не са достатъчни. Нужно е да се включат повече научни дейци и при това от двете заинтересовани страни.

КАК СЪЗДАВА КИРИЛ ХРИСТОВ

Михаил Арнаудов

ИЗ ЕДНА БИОГРАФИЧЕСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКА АНКЕТА

С Кирил Христов (1875—1944) се срещнах за пръв път през есента на 1896 г., когато аз бях студент във Висшето училище (Университета), а той беше отпечатал в сп. М и с ъ л и в отделна книжка своите П е с н и и В ъ з д и ш к и. Той току-що беше се завърнал от Италия, гдето прекара около една година като студент в една морска академия, и беше подновил дружбата си с д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Петко Каравелов и Алеко Константинов, в лицето на които имаше ценни покровители и приятели. Напуснал по-рано без време седми клас на гимназията, той идваше сега да издържи пропусналия си зрелостен изпит, за да се запише после във Висшето училище като студент по правото. Предмет на голямо внимание в литературните среди, той бе станал любимец на част от младежта със своята лирика, изявила страстния му личен темперамент и отразила индивидуалистичните или социалните настроения на едно ново поколение, започнало да се отърсва от естетическите предубеждения на по-старото. След пътуването си в Италия и в други западни страни Христов се спря за по-дълго в отечеството си, менейки разни чиновнишки служби, една от друга по-тягостни за него, при волята му за независим живот и свободно творчество.

По-тясно аз се сближих с Христов едва през 1912 г., при избухване на Балканската война, по време на която той сътрудничеше във вестниците и в издаваните тогава военни списания. Още преди това, през 1911 г., аз бях попаднал на идеята да подложа поета, спечелил си име като майстор на стиха, на една анкета като тази, която бях предприел малко по-рано, през същата година, с Яворов и Пенчо Славейков. Анкетата ми с Христов през 1914 г. тръгна твърде сполучливо, но тя трябваше да бъде бързо спряна поради тревогите на историческия час и поради моите лични научни и учебни занятия в Университета, които ми отнемаха много време. Към 1915 г. аз поднових срещите си с Кирил, за да продължа започнатата по-рано работа, но и този път събитията в страната и превратностите в живота на поета не позволиха да завърша разпита си върху множество биографически и психологически факти, свързани с неговия литературен труд. Така събраният при анкетата материал остана да лежи в архивата ми до момента, когато при една нова среща с поета, но вече много по-късно и в Прага, гдето той беше се оттеглил в доброволно изгнание, можах да обогатя съобщенията му с допълнителни показания. Събитията след това, до 1944 г., когато Кирил почина след дълго мъчително боледуване, не ми дадоха възможност да свържа в едно цяло, при някои необходими нови показания, частите на анкетата, останали незавършени. Използувайки някои от тези части в една непубликувана още биография на поета (в две части: човекът, поетът), аз имах на разположение, като важен коментар към тях, и голямата си преписка с него, в която бяха засягани често въпроси по духовното оформяване и творческата практика на писателя, на един писател, който образуваше съединителна брънка между традицията на Вазов и тази на неговите продължители, заели самостойни позиции в отношението си към литературните проблеми. Записа-

ното от мен по-рано беше прегледано и поправено от самия поет през 1920 г., както свидетелствува за това запазеният ми ръкопис.

Макар планът ми от 1911 г. да остана неизпълнен в много съществени точки, — същото беше случай, за нещастие, и при анкетата ми с Яворов и Пенчо Славейков, отпечатана отдавна, — намирам, че изнесените сега материали биха могли да добият своето значение като скромен принос за проучване житейския опит и творческия свят на Кирил Христов, тъй интересни за историка на новата българска литература и за изследователя на естетическите схващания, добили плът в делото на наши даровити художници на словото. Това, което бих могъл да добавя още, е да посоча как беше изведена моята анкета, кои бяха ръководните ми гледища при целенасочените ми беседи не само с Яворов и Славейков, но и с Христов. По тази точка обаче съм се изказал доста подробно в отпечатаната анкета за Яворов, и би било неуместно да повтарям казаното за метод и практика на научните наблюдения от този характер. Мога да добавя само, че субективната правда на съобщенията, с толкова проницателни самонаблюдения и толкова уверения за искрено разкриване на вътрешни тайни и външни спътници на творчеството, заслужава най-сериозно внимание. Някои от признанията на Яворов и Христов могат да се използуват със същото право като достойни за високо внимание извори за психологията на художника, както и показанията на видни европейски писатели. Разбира се, обективната контрола и научната оценка тук се удават не всякога най-лесно, и какво от проблематиката на поетическото възприемане и създаване при едни или други писатели получава правилното си теоретическо разяснение и използуване посочвам в труда си Психология на литературното творчество (1931), който излиза сега в значително допълнено второ издание.

Нека забележа още, че малка част от съобщенията на Кирил Христов, записани от мен, беше изнесена веднъж в юбилейния сборник „Кирил Христов“ от 1937 г. и че важно допълнение към тях образуват показанията на поета пред литературоведа Ст. Каракостов, печатани в „Литературен глас“ от 1943 г. и препечатани, както и нещо от моята анкета, в сборника „Български писатели за литературата и литературния труд“, издание на Български писател.

5. XII. 1964 г. М. А.

НАЧИН НА РАБОТЕНЕ

Повечето си работи Христов е писал лежешком. До такава степен е свикнал да пише тъй, щото дори когато го затруднява поправка при коригиране тя не му се удава седнал, и той трябва да легне и да натисне главата си върху твърда възглавница, за да намери необходимото. Дори когато е на полето, пише пак лежешком. Тая особеност го е занимавала много, и той се е питал, дали не почива тя на самовнушение. Ясно му било обаче, че асоциациите, когато е в хоризонтално положение, са несравнено по-богати, отколкото когато е седнал при масата. „Може би това е документ на недобро здраве“, мисли той, за да обясни странния факт.

Процесът на писането се предхожда обаче от едно почти тичане по стаята, от някакво „мъчително несвъртане на едно място“. „Като че вътрешното движение и недостигането равновесие на онуй, което диря да се изрази, трябва да съответствува и на външното движение.“

— Има ли нужда при работата си от тишина наоколо и близо?

„Да. Даже когато не работя шумът ме дразни, особено тряскане на врати, което ми причинява почти физическа болка.“

— Влияе ли му обстановката?

„Новата обстановка ме разпилява. За да съсредоточа мислите си, нужно ми е да свикна, да се сродя с онова, което е около мене. Така се чувствувам по-добре. Все пак аз съм работил успешно и в трен, и в параход, и в хотелска стая, в която прекарвам първа нощ.“

— В кое време на деня предпочита да работи?

„В младини обикновено работех късно, дори след полунощ, и най-интензивно след весело прекарана вечер. Отпреди пет-шест, дори десетина години, вечер работя твърде рядко, и смятам, че не е здрава такава работа. Чувствувам известно недостигане всичко онова, което бих могъл да дам. Туй тоже може би е признак на изчерпано здраве."

„Най-интензивно съм работил на отворен въздух, особено далеч от града, на село, напр. около Кюстендил, или край морския бряг много често." Това иде, според него, от „бързото окисляване на кръвта". Правил е опити, проверявал е, при коя обстановка му се удава по-лесно създаване, и е дошел до убеждение, че на затворено не му спори тъй, както вън. „Работа, която в стая бих написал за три-четири часа, на отворен въздух за половин, а най-много за един час, е готова. Широкият хоризонт не ме отвлича: знаеш, най-опасното е то. . . Помня, че това трябваше с усилие да постигна. Отначало избирах места с малък хоризонт. В горния разсадник на Борисовата градина бях си намерил между бориките едно кътче, една полянка колкото една голяма стая. . . Там написах пет-шест от моите по-големи балади."

ПРОДУКТИВНИ ПЕРИОДИ

Годишните времена не влияят чувствително върху творческата енергия на поета. Ако трябва непременно да изкаже предпочитанията си в тоя смисъл, той би рекъл, че есента е най-плодовита за него.

„Но има други периоди, които не са свързани с годишните времена и които идат на пръв поглед самопроизволно. Струва ми се, във всеки случай, че те последват някое тежко преживяване, което е увеличило бягането ми от живота. Някоя голяма неприятност в живота повдига работоспособността ми и нуждата ми от литература. Впрочем, аз обикновено се въздържам от много хора; но пакостите, които ми правят, ме още повече откъсват и ме привързват към изкуството."

„В такива периоди обикновено не съм способен за завършване, за детайлна работа. То са по-скоро периоди на извънредно много хрумвания. Мотиви, сюжети идват ми на куп, един през други, с изумителна бързина се оформяват, едва мога да ги набележа в няколко реда. Притежавам записвани през такива дни няколко албума сюжети, може би за десет живота. Към тях се повръщам твърде рядко. Ще ги оставя да се публикуват тъй, като материал. Оскъдица никога не съм чувствувал. . . Даже това често ме отчайва. Гледаш, правиш сметка: сума работи, които трябва да бъдат написани, а нямаш време нито за една десета."

Но тези албуми не са едничките документи на внезапното изнамиране. Редом с тях вървят друг род записки, свидетелство за работа над по-определени съдържания:

„Върх тия албуми, на безброй листчета от най-различно естество, дори на картони от цигарени кутии, съм набелязвал основните точки на мотива; — обаче по такъв начин, че друго лице нищо не би проумяло. Един вид като шифър — неволен шифър. . ."

Към тая точка Кирил добавяше в 1920 г.:

„От септември 918 г. видът на моята архива се коренно промени, понеже готвейки се, при най-голямо отчаяние в дните на катастрофата, за ликвидиране и с литературната си работа и може би с живота, едни неща преписах, други набелязах в съкратен вид, а трети унищожих. Тя сега няма тая живописна дрипавост."

— Запазено ли е нещо от онния листчета, с техния „неволен шифър", както се изразяваше поетът? Отговорът му, писмено даден, в забележка към моите записки, беше:

„Записано: „Бялата шубръка на площад Св. Кирил и Методий". С тия няколко думи е отбелязана цяла любовна история, редица разходки нощем по пустинния площад, множество преживявания на едно дълбоко увлечение през моята „втора младост". Потъналата в бели цветове шубръка спира не еднъж вниманието ни и участвува със своя празник в най-хубавите ни дни. Спомените за тях ме раздвижват най-силно, когато я видя зиме отру-

пана със сняг. Фиксираният сюжет — за лирична поема или разказ — би бил за когото и да било йероглиф в тия няколко думи, които обаче са достатъчни да извикат у мене множество спомени, безценен материал за изкуство.“

ПРОЦЕС НА СЪЗДАВАНЕ

Запитан за начина, по който се вестява първи път една поетическа идея, Христов отговаря:

„Хрумва ми най-често като драматически момент.“

Произведението, което се заражда, представя в първия миг нещо неразчленено, в центъра на което стои един „драматически възел“.

„И там трябва, мисли Христов, да се дири началото. Всички останали моменти са вторични.“

„В повечето случаи мотивът се явява като драматическа сцена, — дори когато е една импресия от природата. Ето напр., обръщам тук Химни на зората, стр. 74, „Оставена“:

Във мрежа връхари петната на рой
Притихнали врани. —
Тъй бавно в алеи със шума постлани
Изгуби се той!

Над нея листец закъснял се отрони.
Невиден, нечут
И сякаш припада безпаметен студ
От голите клони.

„Туй е цяла драма“, мисли Христов.

— Защо?

„Защото има конфликт на воли. Нали нейното желание е да го задържи. А той я напуща.“

Този характер носят „голяма част, повечето от половината, може би, неща“, които е писал.

„Често един мотив възниква от една съвсем малка частица или по-добре от нещо таквоз, което в написаното после произведение съставлява една незначителна част. Значи, разбулването на центъра иде отпосле, бавно. Като че виждаш само едното крайче на една ц я л а фигура, отгатваш нейната цялост, и после постепенно я отбулваш. Като че още в първия момент се има предчувствие за цялото, обаче всичките му отделни части не са еднакво видими. Процесът на написването и на няколкото преработки има за обект именно да бъдат хармонично отбулени всички части. — Други път, в изумителна светлина се явява цялото, и пак се загубва. И след първото написване, та дори след последната преработка, остава едно недоволство в душата, че това не е онуй, което се е явило в първия момент.“

Запитвайки по-късно, какво е времето отдалечение между първата идея и написването, Кирил отбелязва на ръкописа ми, отстрани:

„То е неограничено. Има случаи, когато съм сполучвал да превърна в литература едно преживяване отпреди 15—20 години, което на няколко пъти през това време съм опитвал безуспешно. Пример: идилията „Първа любов“.

Продължавайки по-рано характеристиката на поетическото зачеване, Кирил казва:

„Има други случаи, когато едно произведение в първия момент ми се явява един вид в аморфно състояние, на части, за обединението на които като че липсува достатъчна сила на хармония: като фигури, като звукови движения. . . Имаш го цялото, — дори с опре-

делено начало, среда, край, определеното качване, — а като че липсуват на тия части сухожилията, ябълките.“

„Други случаи, туй по-рядко: произведението се явява без сърдината си, с много ефектно начало и много ефектен край. Това особено в младини.“

И като изтъквам яснотата на показанията му:

„За много от тези работи аз сега си давам сметка, макар да ми се струва, че работя с една добре контролирана от съзнанието интуиция.“

ТАЙНАТА НА ИЗМИСЛЯНЕТО

По въпроса, от где идат на ум неща, които не са подсказани пряко от наблюдението, от преживяното, Кирил мисли:

„Може би това са били микроскопически татуировки в мозъка, останали отпреди много поколения. Те добиват реалност при художественото творчество по същия начин, по който съзнаваме работи, които не сме нито виждали, нито мислили, за които в много случаи можем да бъдем сигурни, че не са забравени, затурени впечатления.“

Насрещу дошлото съвсем незнайно от где и как — стои породеното чрез по-много или по-малко достъпна за проследяване асоциация на момента, както е в тоя случай:

„Минавам край недоизкараната Академия на изящните изкуства. Виждам в копаните за зимници трапове дървета, буйна растителност, шубраци. Това впечатление се превърна в една дълбока художествена работа в душата ми, без да мога да постигна елементарна хармония в думи, за да отбележа дори само обема ѝ. . . Една педя земица, заключена в тая стара вековна сграда, земица под робство, без слънце, върху която ще се извършат може би хиляди важни световни дела, ще минат безброй съществувания, със своите лични трагедии — това ще бъде тая недозаробена земя. В първи момент видът на тази току-що почната сграда у мене се асоциира с вида на една част от стара Прага, която в 1912 г. събаряха, за да построят нов квартал. . . Разбираш, нали? Тука — земя, която тепърва ще бъде откъсната от слънцето и захлюпена с нещо, да речем, много важно; оттатък — върната на слънцето почва, по която са минали интимните радости на много поколения, и която може би няма да разбере нищо във върнатата ѝ за късо светлина; която ще си остане тъй безплодна, тъй далеч от същинското предназначение на земята.“

ГРАДИВО ЗА БЪДЕЩ РОМАН

Продължавайки наченатите разяснения, Кирил казва:

„Такъва род мотиви, съдържащи нещо, което ме измъчва със зловещия си смисъл, ще има не малко в първия роман, който смятам да публикувам след войната.

„Там напр. има една любовна сцена в малката градинка пред новата баня, пред мястото на старата турска баня. Героят ми, един възвишен съблазнител, се мъчи да извика във въображението на едно момиче оня поток, оня безкраен поток от човешки тела, минали на това място през три-четири века. Повечето хора обикновено не мислят за тези неща, или, по-добре, знаейки ги формално, не могат да си ги представят, не могат да ги видят като една неотминала реалност, не могат да ги възкресят като реалност.“

„Имам други момент в романа, ро́ден на този. Нали щяха да събарят сградата на Черната джамия и всички постройки вътре, за да превърнат това място също на една малка квартална градина? Аз мислех, че тая работа щеше да бъде изпълнена още преди две-три години, и поставих героя си на любовна среща и в тази градинка: на една пейка върху килия, през която са минали големи страдалци. Насреща, на мястото, гдето е била бесилката, също имам намерение да поставя да се извърши нещо от хора, у които с нищо не можеш събуди чувство за мястото, на което се намират.“

И, като се връща към впечатлението от недоизкараното здание на Академията:

„Аз си представям тая току-що почната сграда на Академията на изящните изкуства вече престаряла, дори в развалини. Тя е била в няколко войни болница, в мрачни революционни времена голям затвор, полицейски участък, някакво учреждение на завоевател, — след като е била място на големи тържества на българското изкуство. Не съм мислил още в подробности, по колко многообразни начини може да бъде разширен този мотив, чувствувам само, че може да се тури много в него."

В заключение:

„Това иде да покаже, как от една незначителна работа, видена, може да поникне едно значително художествено дело, което да бъде толкова далеч от точката на тръгване, от своя пра-пра-образ, щото дори да не може да се установи що-годе видима връзка между началото и края."

РЪЧЕНИЦА

Запитан за възникването на тая пиеса, Кирил казва:

„Туй се лепи наистина с горното, защото началото е извънредно незначително."

„Имах в Търново двама приятели от юношество, туберкулозни момчета: Методи Попов и Стефан Джамджиев. Джамджиев беше много духовит момък, Методи — кротка сантиментална природа. Двамата умряха през една седмица, още тогава, към 1890—91 г. Когато бивахме наедно, ако се закашли Методи и почне да плюе кръв, Стефан го гледа насмешливо, подиграва му се, че не знае да кашли, и после му показва как се кашли, през смях, по-големи парчета кръв. Умре по-рано Методи. Като се връщахме от гробищата, Стефан беше неизчерпаем със своите духовитости и извика у всички ни един смях, по-горчив от Гоголевия. Не си спомням конкретно неговите шеги, обаче те се движеха между това, че работата на Методи не била шега (защото най-сетне наистина умря), и това, че тия дни щял да ни прави труд и него да носим, Стефана.

„Тия приятели, през последната зима на своя живот, неведнъж се отоплявaха с кръстове от гробищата. При една нощна експедиция за гориво намират в гробищата колца с едно колело. Единият я взема, обърната, на главата си, другият се натоварва с кръстове. Първият потъва в завят от снега трап, и колцата го захлюпва. Усилията и на двамата били големи, додето падналият излезе от трапа и додето занесат кръстове и кола в къщи."

„Не мога установи, по какъв път този спомен дойде да бъде използуван първом в един разказ от днешната война (П р и з р а ц и), а наскоро след това, незадоволявайки се както съм го използувал, поисках наново да употребя материала в Р ъ ч е н и ц а. Колкото чудно и да би се видяло, обаче факт е, че началната точка на тръгване при създаването на Р ъ ч е н и ц а е именно този спомен. Всички други събития в пиесата, цялата интрига е измислена за този център — център само за мене, съвсем не същински център на работа.

„Главната линия на фабулата се сложи у мене може би в няколко мига, — ала след като известно време се връщах върху тоя спомен, с умисъл, по какъв начин би могло да се направи от него драма. Тая главна линия е едно светкавично хрумване: една жена трябва да бъде обект на състезание между двама герои. В първия миг още видях необходимостта да се внесе трети мъж, понеже двамата приятели не могат да се състезават, без да загуби цялата работа своята етическа основа. После усложнения на фабулата не е трудно нещо. В два, най-много в три дена цялата постройка биде тъй готова, че не стана нужда при изпълнението да меня почти нищо от нея."

Изобщо взето, той мисли:

„Носейки известен материал, имам чувството, че тъкмо от него може да излезе напр. драма. Иде момент, когато светва главната линия, около която сравнително по-постепенно се групират подробностите на фабулата."

МУЗИКАЛНО НАСТРОЕНИЕ

— Как се превръща доловеното като мотив в поетическо слово?

„Най-напред чрез фигури и чрез една вътрешна музика, музика в душата, главно ритъм. Мотивът си е донесъл самичък ритъма, и аз не го избирам. Значи, не разисквам със себе си, дали този ритъм да избера. . . Какъв размер да избера (— ритъм е употребено горе в много широк смисът на думата): той се налага от самия мотив. Не е безразлично, един нощен мотив напр. дали в хорей ще бъде развит или в някой от трисложните размери. В повечето случаи трисложният размер е необходим, налага се."

„Това, впрочем, е малко по-формалната страна. Има една друга, скрита мелодия, която не е толкова правилно редуване на ударени и неударени гласни: това е движението на едни или други звукове, на тъмни или светли — тъмни ш-та, с-та, светло ч. Преди да се дойде до обистрянето, преди да се изрази в думи, тая звукова страна вече съществува. Тя като че носи със себе си и цветни впечатления: убити или по-живи тонове. Напр., есенният мотив непременно след звуковите елементи има и цветни тонове, още далеч от възможността да бъдат уловени със средствата на словесното изкуство. Това е най-мъчителният период на творчеството за мене."

Като става дума за подобно музикално настроение у други поети и за това, че то не предполага с необходимост специфично музикален талант, Христов изтъква, колко немузикален е бил напр. Яворов, — нещо което можех да потвърдя от собствени наблюдения над Яворова и аз. Има обаче случаи, гдето поетическа и музикална дарба вървят ръка под ръка, както у Хофмана или у Томас Мур. За последния Христов казва: „Повечето от неговите романси са композирани от самия него, и много хубаво."

Запитвайки го, в свръзка с известни негови композиции, за разположението му към музикално творчество, той отговаря:

„Аз съм често много по-чувствителен към музика, отколкото към поезия. Особено за музикална драма с положителност мога да кажа. Никога на драматическа пиеса не съм бил тъй дълбоко раздвижен, както на музикална драма. Даже по едно време ми се струваше, че съм си забъркал пътя. Кара ме така да мисля, може би, обстоятелството, че лесно съвладявам техниката на разни музикални инструменти. Ти може би не знаеш, че съм писал композиции, дори печатал. Г-жа Алекс. Балабанова намери една от тези композиции особено интересна, напомняща „нещо Григовско". То беше един Romance sans paroles, печатан в Художник, год. I. Това го казвам, ама с голямо стеснение. . ."

ЗАПИСВАНЕ НА СЪЗДАДЕНОТО

— Кога и как се записва създаденото?

„Написването у мен се извършва почти на един дъх, обаче с прескачания на някои места, които биха ме затруднили и забавили, — на цели куплети, някъде на рими. Но прескоченото място не може да бъде заето от нещо друго, освен от онова, за което е прескочено. Значи, мотивът е в органическата си цялост. Сигурно и тебе ти се е случвало в твоята работа това. . ."

„Странно е, че първото написване е тъй зверообразно, когато, — за да не бъде човек съвсем отчаян, дето е извънредно далеч от мерналото му се, — произведението трябва да се яви тутакси в своя най-празничен вид. При все туй, остава една дълбока увереност, че хармонията лесно ще постигне и че от там нататък е чисто техническа работа. Именно това предчувствие не ми дава при първото написване да захвърля перото. Трябва да има известна хармония между наслаждението, което се чувствува преди написването, и това звере; а всъщност разликата е извънредно голяма между двете. За да не дойде отчаянието, че е невъзможна работата, трябва да се чувствува, че борбата с езика не е непреодолима и че от там нататък остава по-скоро разрешение на технически задачи, отколкото фиксиране важните части на цялото."

— В кой стадий на вътрешна работа той хваща перото, за да пише?

„В едно относително успокояване. Все пак съвсем относително, понеже много от първите редакции носят следите на капки сълзи.“

„При първото написване, още в диво състояние, има тичане из стаята и сядане на масата. Никога не ме задоволява да оставя така написано стихотворение и да го поправям вечерта или на другия ден. Обикновено се заемам тутакси да попълня черновката. Тогава вече лягам на гърба си. Значи, туй лягане за детайлна работа е повече необходимо.“

— Създава ли понякога цялото стихотворение само на ум, или го записва още в процеса на оформяването?

„Случва ми се да намисля в големи подробности, дори да цизелирам на ум, — някои по тихи мотиви обаче, — при разходка или преди заспиване. Чудното е, че ако между това намисляване и написването се сложи един разговор или сън, нищо повече не си спомням. Повторя го, — при записване напр. — повтаря 3—4 пъти работата и ми се струва невъзможно да се заличи, а на утрото понякога мотива дори не мога да си спомня, не детайлите. Сънувал съм стихотворения, окончателно написани, чета ги на глас, — на утрото също няма никаква следа.“

Най-често, едва ли не „обезателно“, Кирил съчинява с перо в ръка:

„Има случаи, когато отбелязвам по „китайски“, по невъзможен начин. . . Тука пиша, на листа, а на страна, на полето отбелязвам другото, което ще дойде, за да не се забрави: някой епитет, някоя рима; по една-две думи.“

ОБРАБОТКА НА ПЪРВИЯ ЗАПИС

„В първото написване, както вече казах, може да липсува куплет, рима, а най-често епитет. Най-мъчно примирим съм при първо написване с един баналeн епитет. Ако не мога тутакси да намеря задоволителен, обикновено прескачам. — Струва ми се, туй е много важно в писателското изкуство. Негодният писател веднага ще го познаеш по лошите, нехарактерни, клишета-епитети.“

„Първата нужда от обработване е подобряване епитетите и внасяне нови фигури, заменяне недостатъчно оригиналните, и после вече изследване, проверяване работата във формално звуково отношение. Последното става най-подир, при втора или трета преработка, преди печатане.

Може ако не е човек доволен, и след печатане. Естествено такъв род поправки се правят и при всяко последващо публикуване на едно произведение.

„Казвам — във формално отношение. Знаеш какво разбирам под това? В някои настроения необходимо е да има повече р-та или повече твърди гласни. . . Не! Това не е формално.

„Последната фаза на преработката не е формална, техническа, механическа работа. Формално е да провериш няма ли грубо неподходящи съчетания на звукове. А онова, за което говоря, се отнася вече до една много трудна звукова страна: да изразиш известно настроение така, че дори оня, който не познава нашия език, при една хубава рецитация да се досети, за какво се касае. В едно и също стихотворение има места, гдето трябва да преобладават резки двукове; или повече е-та, и-та. . . Туй става отчасти в самото начало, но съвсем съзнателно става в едно от последните цизелировки. Тогава дори става нужда да се заменят някои вече добре намерени думи само затуй, защото в тях има напр. много п-та, л-та, а мене ми трябват повече р-та. Във всеки случай това е една работа, която обикновено се смята за лишна, и с която се нагърбваме само в произведения, основани главно на настроения. Инак то като че си иде от само себе си. Напр. една войнишка песен, в която няма много р-та (-понеже се залових вече за р-то), сигурно не би била добра“.

— Защо са необходими тия р-та там?

„Защото пращят като боева тръба“.

По-рано Христов характеризираше творческата си мисъл като една „добре контролирана от съзнанието интуиция“. Как дели собствено той тия два момента, вдъхновение и критика, в процеса на създаването?

„Деля ги с линията на съзнанието. Смятам, че въобще на младини, какъвто ще да е силен талант, повечето от най-важните моменти на художествената му работа се извършват така, че го представят като непосредствен поет, а не като художник. Интуицията, макар да значи много повече, несравнено повече от съзнателно дирене на художествени ценности, все пак е по-малко от половината работа, и в най-щастлив случай може да даде гениални импровизации, но по никой начин една безукоризнена страница. Само у художника, който бавно се ражда от поета, може да има съзнание, което контролира и най-ценните самопроизволни откривания на истината (самопроизволни експлозии на духа), онова, според думите на Ницше, стъпване от връх на връх в планината, оная бърза работа, за която често логиката не може да ни помогне.

„Аз смятам, че може да има трайно значение за изкуството само онзи, който на младини е проявил максимална интуиция, почти необуздана, и който после постепенно е сполучил да се самоподчини на едно пълновластно съзнание. Това равновесие на интуицията и съзнанието е в същност гениалност. Най-добър пример мисля, че е Гьоте. Какъв непосредствен поет е на младини! Просто струвало ми се е, че тая непосредственост би го разрушила догде стигне зряла възраст. Има много такива натури, разрушени благодарение на твърде голяма интуиция. В тази смисъл вдъхновението може да изгори съзнанието.

„Аз съм се стремил съзнанието да ме изстуди, да изстуди моята природа, при което е възможна несравнено по-хармонична работа. Всички мои преработки на написани с голяма непосредственост младежки работи имат тоя обект. Всичко, което съм изхвърлил от Избраните стихотворения, а то е повече от половината, смятам, че страда именно от този недостатък: голяма непосредственост, с която е свързан известен хаос, известна невъзможност да се постигне хармония. Това се отнася както до по-нежните лирически мотиви, така и до сатирата.“

— Но вървят ли интуиция и контрола на съзнанието винаги ръка под ръка, или пък вдъхновението предхожда критическата мисъл, или въобще едното и другото не съвпадат, а се редуват някак?

„Съотношението между интуиция и съзнание, или самокритика, е постоянно; дори в един и същ момент движи кобилицата ту на едната, ту на другата страна. Обаче при процеса на работене все пак интуицията е важната, а после вече иде контролата на разума, — когато трябва да се издирят по-подходящи изрази, да се отстранят паразитните елементи и пр. В стихията на интуицията могат да изскочат, именно, твърде много паразитни елементи и центърът на работата да бъде затрупан от тях. В някои щастливи случаи контролата се е извършвала у мен тутакси; все пак аз съм бивал тогава скептик и съм упорито дирел, дали работата ми няма някои големи недостатъци, които не мога изведнъж да открия. Особено леко това ми се е удавало при моите балади, които са претърпявали сравнително много малки поправки. Но колко недоверчиво аз съм ги препрочитал и дори съм се залавял, без нужда може би, да ги поправям, — за успокоение на съвестта.

И като повдигам въпроса за значението, което се пада тук на по-интимна или на по-външна преживелица, при което първата естествено е свързана с по-неоформена импровизация, Христов, мислейки същото вече по-рано, казва:

„Това недоверие, че съзнанието изведнъж е смогнало да контролира интуицията, се дължи навярно на естеството на мотива: при съвсем лирическа продукция много по-лесно е да се вмъкнат моменти, които пречат на композицията, а при едно обективиране на някой епически или епико-лирически мотив тая опасност по-лесно може да бъде избягната, понеже асоциациите са някак по-подчинени на установените закони, — няма такива скокове, както при първия случай.“

Като минавам към въпроса за кръга на темите в поезията му и за изворите на вдъхновението му, Христов се отклонява да говори и за стара и нова метода при обработката на своите лирически неща.

Той изтъква, че всичките му произведения са никнали от някое сърдечно преживяване:

„У мене винаги собственото сърце е ангажирано, било при преживявания от най-интимно естество, било при заставане пред красотите на природата, или. . .[1] на живота. Даже когато съм чувствувал по-голяма склонност към метафизика в изкуството си, пак връзките между моето дело и сърцето ми са били здрави. Възрастта в туй отношение е играла голяма роля. В ранни младини, не ще съмнение, главните струни, от които съм изтръгвал звукове, са били струните на пола. Обаче аз далеч не смятам, подобно на мнозина наши критици, които е занимавало моето изкуство, че това са — и то именно в оня им юношески вид — моите най-ценни стихотворения. За жалост, повечето от тях не чинат нищо и са отдавна парясани. По-късно същите тия мотиви можах да дам в една несравнено по-префинена форма, като символи и настроения. Обаче тези неща (голяма част от Тихи песни, после Царски сонети) съвсем още не са забелязани от нашата критика."

Той разгръща на стр. 146 от сбирката Слънчогледи и пр. „Ето един мотив, който бих развил на младини съвсем по друг начин." Той чете после от Царски сонети:

Жена

О, тя години лъгана била е!
Тя, преданата! — И подирва друг.
Измяна за изменника съпруг!
Наложница не му е тя да трае!

Отбажда шапката си и се мае:
Сърцето бие, блъска като чук. . .
И мисли, в пода вгледана: „Кой знае
Какви ли не са идвали и тук. . ."

И мисли: „Колко, колко ли са други
Тоз праг престъпвали. . . Моми, съпруги
Със шеметни, с безпаметни глави. . .

И може би . . ." — Той скочи, доближи се
Нетърпелив; тя гневно се изви
И тласна го, и викна му: „Махни се!"

„Сега, това по естество е един от ония мотиви, които особено съм обичал на младини. Обаче в изпълнението му тука има качества, от каквито преди е нямало нито помен. Тази сгъстеност, туй отхвърляне всичко, което би пречило на централния драматически момент, — преди години не бих могъл да го постигна (вън от подбора на думи, на редки рими, дори съвсем неупотребени по-рано).

„Някой друг такъв еротически мотив, подобен на ония, които по-рано съм развивал по съвсем друг начин." Той обръща стр. 152, все там, и чете:

---

[1] Тук е пропусната случайно една дума, може би „превратностите" или „тайните" (на живота) — б. р.

След години

„Прощавай!“ „Да, прощавай!“ „Тъй студен?
Нито целувка? . . .“ „Може и без нея.“
„Ах не, недей така!“ „Жена без свен!“
„Ти искаш с този спомен да живея?“

И даде ми сърце да се надсмея:
„Да ме забравиш искам. . .“ — Него ден
Тъй лудо плака тя! — А после . . . Де е,
Как заживе? — не стигна вест до мен.

И срещнахме се ние след години.
Бръз поглед, поздрав хладен; ще отмине
По своя път така спокойно тя?

Запирам смаен: „Боже! Що направи,
Че истина можѝ да ме забрави?“
И нямах сила аз да ѝ простя.

„И това е пак цяла драма. — От тази гъстота, от тази икономия на средства аз не виждам нито сенчица в младежките си работи. И моя идеал в изкуството вече от години е, именно да дам с колкото се може по-голяма икономия само най-необходимото, което да е достатъчно, за да може всеки, комуто е достъпно изкуството, да бъде при четенето читател-творец, съобразно със своята натура.

„Друг такъв пример, още по-типичен, и то с елементи на метафизическа мисъл:

Адултери

В души ви сънища неразгадани,
Във уморений поглед тъмен рой
Видения. — О, как е жалък кой
Не впил би устни — в устни живи рани!

Вий за безумства сте ни завещани
От патриарсите на рода мой.
Къс път е вашия, но, о желани,
Пресича нашите многажди той.

Вас нявга моето юначно племе
Заробвало е — вас, с очи големи
И слепи, слепи в лъчезарний ден.

И трепвам, колчем някоя помине
Край мене: сякаш хиляди години
В душа ми споменът е съхранен.

Цитирайки тоя сонет, на стр. 153 от същата сбирка, Христов забелязва:

„Тук вече няма онуй кипене, ония младежки жестикулации, макар че мотивът е от естество и сега дълбоко да ме вълнува. Туй вълнение е обуздано, изстудено от преследващ определени цели художествен усет. — От тая страна аз смятам, че за най-ценното в моето изкуство, за онова, което стои на върха, нашите хора не са се досетили да споменат. Впрочем, за това после.“

ПОДБУДИ КЪМ СЪЗДАВАНЕ

От где иде вътрешният тласък за писане, кое тика поета към създаване?

„Отговор на този въпрос бях дал в едно стихотворение още съвсем в началото на своята литературна дейност. Стихотворението беше слабо и тъй окончателно съм го парясал още тогава, че не е прибрано нито в една от сбирките ми. Даже името му не помня. Струва ми се, печатано е в Български преглед. Съдържанието е това: В тялото на бисерна мида попада песъчинка. Мидата я боли, отлъчва най-скъпи сокове и обвива постепенно бодливата песъчинка. По такъв начин образува все по-голям и по-голям бисер, в центъра на който стои една болка. — В тази смисъл и най-голямата радост в живота е болка. Чини ми се, че е отговорено на целия обем на въпроса.“

Дома подирих това стихотворение и го намерих в сбирката Трепети от 1897 г., под наслов „Бисер и песен“ (стр. 51). Значи, поетът не го е парясал, а го е възпроизвел веднъж, за да го изостави само отпосле съвсем. То гласи:

Бисер и песен

Вземи, строши туй бисерче дребно —
И ти в самата негова среда
Прашец ще найдеш, пясчѐ непотребно, —
Но то за бисерката бе беда.

В тялото ѝ попаднало случайно —
Какви болежки люти тегли тя,
И колко дълго къпа го потайно
Със бисерни талази — и лине. . .

Песните на поета разнижете,
Тез чудни млечни бисери — и вий
В звънтещите им звуци ще съзрете
Какво, уви! грижливо там се крий.

То горка реч е, оскръбленье клето,
Език, що злобен нему е хвърлил,
Но лютата болежка на сърцето
Певецът с дивен химн е заглушил.

Христов казваше още в оня разговор:

„Мисля да се върна към този мотив и да му дам съвършено друга обработка — с всичките свои сегашни художествени[нически] средства. Парясах го не само защото е крайно незадоволително по форма, но и защото има такава една научна страна, която на времето мъчно можах да удавя в изкуство: тя му дава характер на обикновено резониране, напомнящо едновремешните гръцки стихотворения върху теми от математиката.“

ПРИЗВАНИЕ НА ПОЕТА

Връщайки се пак на въпроса за скритите двигатели към творческа работа, Христов изтъкваше като главен мотив:

„Непреодолимата нужда от конкретизирана красота на живота в най-обширна смисъл. Тази конкретизирана красота като че иде да ме увери в смисъла да живея аз лично, да има животът ми стойност в собствените ми очи. Няма никаква сянка от суетност в това ми твърдение. Аз не бих могъл да си намеря място в живота, аз се бих самоунищожил без тази необходимост, както и без възможността да постигна задоволяващи ме поне от-

части резултати (— защото никога не съм завидно доволен от своята работа): необходимост да се вглъбявам в най-важните свои преживявания и да се старая да им дам художествен израз. Никога не съм бил тъй мрачен и тъй откъснат от живота, както кога по една или друга причина не съм бивал в състояние да се спра на увличаща ме работа. Чувствувам своята работа просто толкова необходима, колкото е напр. дишането. Смятам, че не трябва да има в живота човек, който, колкото скромна и да е работата му, да не я чувствува като дълг и като върховно наслаждение. Иначе светът би бил една лудница, животът едно наказание и нещо крайно неморално. Може би и за туй е толкова несъвършен животът, защото повечето хора живеят току така, по инерция при раждането".

Като му напомням изповедта на Яворов по тая точка, той заявява:

„Аз никога не съм се чувствувал дилетант и са ми непонятни онния български писатели, които са такива през антрактите. Продуктивността в случая не значи нищо. Може за цял дълъг живот да съм бил в състояние да напиша само едно малко томче, и при все туй всичките ми дни да са били за мене празници на изкуството."

Сочейки му примера на французина Ередиа, издал само един сборник сонети, той отговаря:

„Да! Именно то ми мина през ума!"

ЛИЧЕН ЕЛЕМЕНТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА

Но какви са връзките между поезията и живота на поета?

„Темите ми идват направо от моя живот. Не съм зачитал тема, която по залутани пътища не е пресичала кръга на преживяванията ми. Моите любовни увлечения, радостта от природата, гневът от една непочтена постъпка, на някого спрямо мене, мъката, че работите в родната страна не вървят тъй разумно, както бих смятал, че е необходимо за един закъснял народ като нашия, очаровання от смътните фигури на българското минало, възторг пред способността да се застане срещу смъртта, изненада при откриване на гнезда на доблест и на най-висши душевни качества у обикновения селянин-войник — това са стимулите, побужденията към моята работа. Израз: на младини — пълна непосредственост и първо лице, аз; сега — обикновено трето лице или пренасяне в далечни времена, скриване под исторически колорит интимното. В туй отношение едни от най-типичните мои неща са драматическите поеми Леонардо да Винчи, в която давам трудностите на моя семеен живот; Зевксис и Паразий, гдето в един съвършено автобиографичен обем са дадени отношенията ми с Пенчо Славейков; после Джанина и Лучия — интимни преживявания с две близки мен жени. Такъв род спотаени преживявания бликат и в Боян магьосник. Това може би би било отгатнато отдавна, ако нашите хора нямаха такова наивно понятие за историческа драма, ако не мислеха, че аз съм имал намерение напр. в Боян Магьосника да дам една вярна картина на първото разложение на България. Чудно ми е, как не се досетиха на времето, още при първото игране на пиесата, че намеренията ми съвсем не са били тези, ами — недъзите и положителните качества на сегашния български народ.

„От другите споменати драматически поеми критиката, струва ми се, се е плашила, че може да има в тях нещо заимствувано и може да обвинят оногова, който би се спрял с по-голямо внимание на тях, в невежество. Всъщност в тях няма нито атомче чуждо нещо. Ако би се отгатнала тяхната автобиографична страна, то изведнъж би се почувствувало. Те са в такава степен автобиографични, че аз си позволявам там най-груби нарушения на историческата правда. Един пример: Леонардо да Винчи не е женен; за моите намерения той трябва да има жена, и аз го оженвам. Никъде не се казва, че Зевксис е хром; но мене ми е необходимо да бъде такъв — и аз го правя. А колко нарушения на историята има в Боян Магесника!"

ОТДАЛЕЧЕНИЕ МЕЖДУ ПРЕЖИВЯНО И ПОЕЗИЯ

— Нужно ли е да мине известно време, докато преживянато стане годно за поетическо възсъздаване, и от какво зависи по-голяма или по-малката пауза в разните случаи?

„Догдето преживяното е много свежо, особено ако е от интимен характер, обикновено не мога да му намеря художествен израз. Необходимо ми е да мине време, и болката — ако се касае за болка — да утихне, и после изкуствено да я предизвикам в един търпим вид. Понякога се е случвало да се върна, след като съм несполучливо опитвал много пъти, на твърде отдавна преживяно, дори преди 15—20 години, и да сполуча да го превърна на стихотворение. Способността да извиквам отдавна преживяно с всичката му реалност, струва ми се, у мене е почти едно проклятие. Аз не мога да забравя нито доброто, нито лошото в своите преживявания, и понеже животът ми е приготвял повече неприятности, споменът за това в работата ми ме често гнети, — макар да е една много продуктивна сила.

„За голямо отдалечение, може би като на най-добър пример, мога да посоча на елегията на стр. 28 от Химни на зората. Тя най-напред бе в един невъзможен вид, поемата „Морска пяна“ във Вечерни сенки. После биде разбита на няколко мотива, на пет елегии, и изчистена от много непотребни работи, в Избрани стихотворения. Най-после, двайсетина години след първата ѝ редакция, доби този вид, в Химни на зората. Преживяното, което лежи в основата ѝ, се отнася към 98 или 9-та година, когато е написана и най-напред поемата, а окончателната редакция е дадена в 911 година. Вълнението пред много прясното преживяно бе при първото написване тъй голямо, че „Морска пяна“ не е никакво художествено дело, а несвързани изстъпленишки крясъци. Любопитно е, че когато и втори път се върнах към тоя мотив, 903 година, аз пак не можах да намеря онова спокойствие, което е необходимо, за да развърна своите средства. Струва ми се, че и при третата редакция това вълнение поиска да ми попречи.“

„В някои случаи, при стремлението да се уловят по-кротки преживявания, ми се е удавало това почти в момента на хрумването. Веднага след хрумване, или след час-два, или същия ден са написани, в Химни на зората, на стр. 9 „Песен“, на стр. 18 „Хор“, на стр. 23 „Хей пролет иде“, на стр. 24 „Край синора“, на стр. 43 „Миниатюр“. Бих посочил много такива. . .“ Някои „ефектно поантирани работи, които се зараждат просто от ефектния поант“, имат също такова бързо потекло. Такъв е случаят напр. при „Живата песен“ на стр. 57. Тук главното е мисълта за „жената като жива песен, неочакваното сравняване красотата на една жена с една съвършена песен, която диря“.

„Износване на известен сюжет, дори когато той е нещо много по-сложно, у мене се извършва извънредно бързо. И ако не ме е страх, че бих могъл да прибързам, ако нямах същото туй чувство на недоверие в съвършенството на постигнатото, за което чувство порано споменах (при импровизация), аз бих пристъпвал в много случаи веднага към опит да намеря подходящи форми. Понякога постройка на цяла драма или на голямо белетристическо произведение се е извършвало в главата ми за няколко секунди. Аз имам набелязани при такива случаи редица големи произведения, на всяко от които би трябвало няколко месеца да посветя. Това е един от източниците на голямо страдание за мене. Аз мога да ти дам поне на 15 пиеси постройки. Напр. комедии имам няколко построени, ама тъй — детайлна постройка, извършена в няколко минути. Така Сънят на кьосето — една, по външен вид, фарса, ала с намерения, които отиват по-далеч. Или Плашилото: написана е в главата ми в големи подробности. При първо хрумване веднага ми изпъкнаха, като че в дълго търсена хармония, и трите действия, напълно правилно построени и записани тутакси на едно листче в 15—20 реда.“

Наскоро след разговора, в който разкриваше такова потекло на някои свои произведения и обсъждаше възможностите за отдалечение между преживяно и поетическо отражение, Христов публикува в сп. Отечество (г. III, кн. 38 и 39, от 15 октомври 1916) една статия върху „Войната и литературата“, гдето се засягаше в по-обща форма, пак същият въпрос. Той се противопоставяше тук на „ония повърхностни хора, които искат през време на войната писателите да сложат перата си, или по-добре, които твърдят, че условията във военно време не били пригодни за едно по-дълбоко творчество“. Възражението на тези хора било именно това: „Асимилирането на събитията не може да се извърши тъй бързо в оная степен, в която е нужно за художественото им възсъздаване; ние, които сме във вихъра на тия събития, трябвало да се отдалечим на време от тях, за да ги погледнем по-спокойно, в перспектива.“ Христов мисли по-другояче по въпроса. „Подобно схващане на работата, твърди той, може да има само човек, който не е непосредствено запознат с процеса на литературното творчество. . . Който е извървявал многажди пътя от едно силно преживяване до неговия словесен художествен образ, би се само усмихнал на смелостта на ония, които искат да знаят повече за една сложна душевна работа, неизвършвана никога от тях — повече, отколкото знаят тези, които я извършват. Всъщност техните разбирания са в обратно отношение към истината.“ А истината в случая била: „Майсторът в литературата има по-голяма възможност да намери най-подходящия израз на чувство и мисъл, когато те са на върха на своята сила, когато са нажежили неговия дух, отколкото по-после. Всичко послешно е само детайлна шлифовка, техническа работа. Онова, което е скъпо, което носи белезите на голямо вдъхновение, то не иде с биволска кола, а светкавично.“

Христов привеждаше след тия думи едно мнение на Гьоте, според което току-що роденото в душата произведение трябвало да се записва веднага, догде не са отлетяли „щастливите мисли и чувства“; да се записва тъй бързо, щото да не се губи дори толкова малко време, колкото е нужно, за да се постави направо лист хартия, сложена на криво. Но очевидно в тоя съвет на Гьоте се съдържа една по-друга истина, нежели оная, която търси Христов. Гьоте изтъква в два свои разговора, един с Боасере от 8 август 1815 г. и друг с Екермана от 14 март 1830, които Христов има на ум, цитирайки по спомен, — несъзнателното, лунатическото онова състояние, в което се намира понякога творецът при едно внезапно вдъхновение, и опасността да се забрави създаденото в миг стихотворение, ако не се запише тутакси, как и да е, на хартия. Тоя начин на записване Гьоте противопоставя на случаите, когато мотивът на стихотворението се пази дълго време в душата и само неохотно поетът се решава да намери думи за него и да го предаде на книга. Без да изключва тезата на Христов, мнението на немския поет се отнася, следователно, само до определен род импровизации и няма предвид тясното съотношение между преживяно, изпитано в живота, и изобразеното в поезията.

Христов завършваше статията си с тая уговорка: „Ония, които поддържат, че художественото възсъздаване на събитията и георите на една война изисква мирни и спокойни времена, много подир замлъкването на топовете, са прави само в едно — и то пак донякъде: когато се касае за обширно литературно дело, за една голяма композиция, за една многосложна работа, която изисква известно продължително откъсване от текущия живот. . . Така че всъщност изключение трябва да направим само за спокойните и обширни епопеи, които преди всичко изискват завършването на дадена историческа епоха.“ Ала според Христова и това изключение не се спазва всякога, тъй като „не са редки случаите, когато е смогвано и в най-бурни времена да се създават по-сложни литературни произведения — било драма, било повест или дори роман“. Той мислеше тук навярно за своя Старият войн.

В една допълнителна забележка към разговора си по предмета Кирил внесе следното в ръкописа ми:

„Ако се вземе, че се отнася до всички родове преживявания, това ми твърдение би било в противоречие с по-първи мои показания. Обаче — статията ми цели поезията през време на война. Имал съм пред очи напр. Петьофи, който не еднъж, през унгарската революция на 48 г., е превръщал в поетически манифест събитие или преживелица от същия ден или ден по-рано. Повечето от моите стихотворения, писани през 912—918 г., имат същия произход. И, чини ми се, това не пречи, поне на третината от тях, да стоят — въпреки вироглавството на българската критика — между ония мои произведения, които бележат върха на делото ми (примери: „Старият воин“ (баладата), Малкият победител, Осиротелите старци, Самотна жетварка, Сянката на цар Самуил, Граничарка, Йото от Куково, Пленници (стр. 97. Поб. песен), Утринна и вечерна молитва, Да живей смъртта и пр.).

ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА

23 февруари 1915 г.

„Думата аз смятам като повод за извикване известно количество представи.

Имаме о с о б е н о съседство на две думи, но то не е цялото съдържание, а само началото на един процес, който остава скрит.

Смятам задача на словесното изкуство, да даде с минимум средства възможност на читателя да бъде о р и г и н а л е н четец, т в о р е ц-четец, съобразно с преживяното от него по-рано (то дава резонатора у него).

„Често музикалната страна може да налага едно ретуширане, едно замъгляване на съдържанието като необходимо. Става нужда да се ограничи съдържанието. Взема се една малка страна от съдържанието, а повече важи другото. Както и обратният случай може: музикалните елементи на думите, съчетани със съседните думи, могат да открият една нова глъбина на съдържанието. Напр. тая обикновено дума „странно“: казана в един мистически момент, колко разширява съдържанието на думите. Туй бих нарекъл аз в ъ з к л и ц а т е л н а сила на думата. Колко различни съдържания могат да се дадат напр. на думата „Господи!“.

ПРЕДСТАВА И ЧУВСТВО

— Може ли да се извика представа, като се пробуди предварително чувството, свързано с нея?

„Смятам тоя път (на лириката) за по-нисш; бих го нюансирал като (по-долня) степен на таланта: да не можеш да дадеш нещото, а да гледаш по околен път да дадеш идеята за него. Оня, който може да предаде нещото с всичката му същност, няма да даде чувството. По-лесно е да намериш ония комбинации от няколко думи, за да предадеш възторга си от един залив, наместо да предадеш всичкото.“

Напомням му класическият случай у Хомер, гдето наместо да се рисува красотата на Елена, предава се ефектът от красотата ѝ.

„Голямото име на Хомер може да смути някого. Няма нужда от подобно описание; той може да даде една черта на едно място, друга на друго, така — пръснато. Но непременно трябва да имаме конкретна черта, за да знаем защо той боготвори Елена. Най-добре туй се чувствува при романа на Протич: очарованието, което приписва на своя герой, за който герой нямаме абсолютно никаква представа, комуто знаем само името (Живков); всички са във възторг от него, и жени, и мъже. . .

„Ако е за прост характер, там една черта може да бъде достатъчна. У Чехова напр., в един разказ, има един тип, който стои наведен на масата после вдига глава и изсумтява. . .“.

„Ако е за по-сложен характер, там са необходими ред черти, но такива, които да се заковават като гвоздеи в главата. Те трябва да бъдат съвършено индивидуални. Те могат да се дадат на разни места, но така, щото като дойдеш до нова черта, да се върнеш тутакси

към старото. Асла туй е новото в съвременния роман. А едно време, в спокойните романи, като извадиш един тип, ще се спреш на него, да видиш и под ноктите му какво има, че тогава ще захване той да действува. Но голяма част от дадените черти няма да могат да изплуват на повърхността на паметта, кога дойде героят да действува. Напротив, кога се дават по една-две черти при действие, на призрака лесно се придава плът. В действията на едно лице най-добре можем да проверим неговите отделни качества. Тия качества трябва да бъдат дадени именно в действия, гдето се очертават най-характерно. Очевидно тогава, преди действието, няма защо да ги събираш и да ги даваш купом. Там е неподвижността на стария маниер, на спокойния стар писател."

ДОВЪРШЕНИ И НЕДОВЪРШЕНИ ДРАМИ

Захващани и изоставяни драматически работи Христов имал доста, четири-пет поне: изкарани по един акт, по акт и половина. Завършени, но ненапечатани били две едноактни драми. Едната от тях, Б ъ л г а р с к и д у е л, имала такова съдържание:

„Двама депутати, големи аферисти, пред вратите на едно кафене се скарват, защото единият нарекъл другия разбойник. И в кавгата си разкриват един другиму редица престъпления. Присътствува трето лице, техен общ приятел, който е даден само с няколко рефрена („Чакайте, бе братя" и пр.); примирява ги. В края на краищата, след най-големи обиди, примиряват се и влизат да се почерпят." Другата била фарс. „Бият един министър, който лъже просителите; в чакалнята множество излъгани хора. . . Нея щях да печатам, обаче тъкмо по туй време убиха Васил Кънчов, и, за да не се свърже работата с незаслужената съдба на този добър българин, не я печатах. Само няколко дена след написването ѝ убиха Кънчсв."

Печатаните драматически произведения вървят по тоя ред: Леонардо да Винчи, Зевксис и Паразий, Джанина, Лучия, Стълпотворение, Боян магесникът, Старият воин, Първото писмо (в „Огнен път"), Ръченица и Охридска девойка.

СОБСТВЕНОТО АЗ И ЛИЦАТА В ДРАМАТА

— Как се държи авторът, с чувство и мисъл, накъм изобразяваните лица?

„Държа се в най-различни разстояния спрямо изобразяваните лица. С княз Бояна всецяло се сливам, — с възгледите му, с чувствата му. Сурсувула изобразявам със средства на контраста. Петър е тоже много далеч от мене, обаче всяко движение, което той направи, изпитвам, като се представлявам с неговите качества и действуващ при условията, при които той действува. Значи, необходимо е едно влизане в неговата кожа и едно, при това, пазене да не остане тя някъде неподпълнена, а другаде спукана. Смятам, че е абсолютно необходимо за създаване на драматическа работа с повече лица тази способност да влиза драматургът в различни форми, в обвивките на хора, с които може да няма нищо общо. Най-много съм чувствувал тъждественост на моята съдба и моята природа с тази на изобразяваните лица при написването на С т а р и я в о и н, макар че героите ми са твърде примитивни хора. Нито една страница от тази пиеса не е написана, без да съм имал сила да задържа сълзите си."

— От где иде това особено отношение в случая?

„Таквоз мое отношение към лицата на пиесата навярно иде от общността на съдбата за всички българи. Аз не можах да я гледам на сцената, дори за 10-ти и 15-ти път спокойно. Не мисля, че сълзите на зрителите са причина на това, — макар при представянето на тази пиеса да би се намерило рядко, било просветен, било съвършено примитивен човек, който да каже, че е имал през цялото време очите си сухи."

Дели ли лицата на симпатични и антипатични и въобще какви чувства храни към тях?

„Не! Оставям лицата в пиесите си сами да се характеризират със своите постъпки. Отнасям се при работата си и към най-антипатичните от тях с еднаква любов. Само така, мисля, ми е било възможно да дам Сурсувула като жив човек или Трънковица.“

МАТЕРИАЛНОСТ НА ОБРАЗИТЕ

— Как си представя авторът лицата през време на писане?

„Не бих могъл нито две реплики да напиша, ако лицата не са пред мене, — не като призраци, а като съвършено материални хора, с цялата си фигура, с всичките си жестове, погледи, гримаси, звукове. Бих могъл да кажа, че аз ги виждам в един много по-идеален вид, отколкото се дават от актьорите на сцената. — Същото изпитвам и при четене на чужда пиеса. Поради това най-често предпочитам едно велико драматическо произведение да го прочета, отколкото да го видя на сцената. Актьорът — това никога не е представляваното лице. С тази конвенционалност, както и с друга една — илюстрациите в художествените произведения — аз никога не съм могъл да се примиря. Актьорът и илюстрацията ми пречат да си представя работата съобразно с моята индивидуалност. Особено мъчително ми е — когато се касае за моя пиеса, за мое лице — да се примиря, че онова което аз съм виждал във въображението си и което виждам на сцената, е едно и също.“

— Но къде вижда лицата на драмите си?

„При създаване на една драматическа сцена в някои случаи лицата се движат в моето въображение като по едно магическо платно, значи — като в една плоскост, — въпреки различните глъбини. В други случаи те са в пространството, около мене, в самата стая, видими за мене, без моето присъствие да им пречи. Това са различни моменти в работата и различни степени, струва ми се, на яснота на въображението. При най-патетични места аз чувствувам всичката материалност на лицата около себе си. Струва ми се, че някое ще ме докосне с лакътя си или ще се досети за моето присъствие там и ще сложи ръка на рамото ми. Никога в своята литературна работа не съм се чувствувал толкова визионер, както при създаване на една драматическа сцена.“

Най-интересен е случаят, когато авторът се слива с някое от лицата, каквото с княз Боян напр. „Има тогава едно раздвоение: половината ми действува, другата половина наблюдава какво прави княз Боян.“

— Кое си представя авторът особено ясно: външен вид и движения или глас на лицата?

„Надделяват движенията; движенията във всичката им пълнота: ход, жестикулация, извръщания, стойка, взаимни пози. Но почти не мога да кажа, че слуховото въображение е по-слабо. Без да се влияя от характера на гласа на различните артисти, в една играна вече пиеса, аз бих могъл да кажа какъв звук на гласа трябва да има дадено лице, което като че много пъти съм чувал да говори. Повтарям: не с гласа на артиста.“

Колко отчетливи картини за положение на лицата в разни моменти на действието има авторът, показва и това, че за първата репетиция на Боян магесника той приготвил около 40 чертежа за движенията на лицата в разни сцени.

ИНДИВИДУАЛЕН ТОН В ЕЗИКА

— Как съумява да намери авторът особената багра и особения тон в езика на всяко лице?

„Едно от най-необходимите условия, за да има живот в драматическото дело, съм смятал това: всяко лице да има свой индивидуален език. И съм съзнателно преследвал това. Този език може да се състои тъкмо от същите думи, които употребяват и останалите лица, ала обратите на фразата, темпото, предпочитането на някои думи, непременно трябва да бъдат други. Впрочем, щом пред очите ми това са съвсем обособени различни хора, техният език си иде така, от само себе си техен. Изкуствени средства, умишлено повтаряне на

някои рефрени съм употребявал твърде рядко: напр. израза „Какви времена настанаха, господи, какви времена!“ у дядо Гроздана, в Старият воин. При такива случаи, когато се касае за декоративни лица, съм преследвал повече външен, сценичен ефект, тъй необходим за най-добрата дори аудитория, щом пиесата е предназначена не за четене, а за игра.“

ТЕХНИКА НА ДРАМАТА

— Как е усвоил Христов техниката на драмата, какво е чел или изучавал за тая цел?

„Понятия за техниката на драмата най-вече съм добил непосредствено от гледане и особено от четене пиеси. Уясних тези си понятия главно с прочитане на няколко книги върху историята и техниката на драмата. Най-силно впечатление са ми направили Фрайтаговата Technik des Dramas и Хесеновата (Dr Ro!ert Hessen, с псевдоним Avonianus) Dramatische Handwerkslehre, към която се отнесох просто като към един отличен учебник, който може да ми икономиса много усилия, да разрешавам дребни технически проблеми, вместо да узная какво разрешение имат те при всички подобни случаи. Напр., какво трябва да се даде в I действие, експозицията, как трябва да бъде изведено дадено лице на сцената, как трябва да се загатне, да се постели много по-рано за едно важно в драмата събитие, което ще настъпи по-късно, и пр. Оная органическа връзка, която не трябва да липсува дори на най-незначителната сценичка с цялото, аз се научих да диря още от четене на Шекспира, на Ибсена, на Хауптимана. Но всичката необходимост за съществуването на тази връзка почувствувах пред императива на Авониануса, когато той говори за предварителната постройка на една пиеса и казва нещо приблизително таквоз: „Постройката, след като е извършена върху хартия с първите и последните реплики на всяка сцена, трябва до такава степен в органическата си цялост да е заседнала в главата на автора, щото, ако го събудят от сън и го запитат: Защо ти е нужна сцена 7 от действие III? — той веднага да може да даде всичките си основания, какво съотношение има тази сцена към развитието на действието.“ Това, може би, е прекалено, но — дорде не артиса, не стига. Във всеки случай, Авонианус за мен беше това, което е пътят към Америка за моряка. Щом има начертан път, няма защо наново да се открива. Всички сили, които биха се употребили за тази по-продуктивна работа, като предварително точно се запозная със законите, проверени върху най-добрите класически и съвременни драматически автори“.

— Има ли Христов някои предпочитания по отношение на класическа, романтическа, реалистическа или друга някоя историческа форма на драматическата техника?

„Възприемам всичко, което е съобразно с моята индивидуалност. Гледам да имам своя техника, обаче без да се връщам в предисторията на техниката и да диря разрешение на работи, които отдавна са известни и изследвани.“

В ЧУЖБИНА (ГЕРМАНИЯ И ЧЕХИЯ)

През 1934 г. на път за Германия (Берлин), гдето отивах за месец-два с намерение да направя някои проучвания във връзка с литературните и фолклорните си трудове, аз се спрях за три дни в Прага, единствено за да се срещна с Кирил Христов, когото не бях виждал вече 12 години. Наистина в течение на дългото това време аз следях от далеч живота и работата на поета, въз основа на писмата му до мене, — писма не толкова чести само по моя вина, понеже колкото Кирил бе поклонник на епистолярната проза и отговаряше редовно на своите кореспонденти, толкова аз бях мъчен в това отношение, и не само спрямо него. Но у мене оставаше живо желанието да го навестя в неговото изгнание и да проверя лично състоянието му, засвидетелствувайки му добрите си чувства. Доколкото позволяваха възможностите аз се стараех по-рано да му бъда полезен в едно или друго, като чувах за честото му боледуване или за „безизходната“ му меланхолия и „страшната“ му нервна изчерпаност в чужбина, за които той говореше настойчиво в писмата си. Трябва да призная:

подобно на другите Кирилови приятели, аз не взимах съвсем трагично тия оплаквания. Тях аз слушах и десетки години по-рано, когато здравето на Кирил не изглеждаше тъй разклатено.

Намерих поета в квартирата му в предградието на Прага Dêjvice, улица Na Piskách 71, гдето той живееше у г-ца Noemi Molnarova, бъдеща негова съпруга. Къщата с двор беше спокойна и удобна, шумният град не се чувствуваше близък. Кирил ми се видя доста отслабнал и наистина зле здравословно, понеже постоянно кашляше, издавайки явно недъзите, за които ми говореше в писмата си. В течение на три дни (30 и 31 декември 1934 и 1 януари 1935 г.) аз водих дълги беседи с него, зарадвания за посещението ми и готовия да се впуска в разговори на разни теми. Щастлив бях и аз, че го виждах все пак духом бодър и отдаден с ревност на литературната си работа. Използувайки разположението му към изповеди по всичко, което засягаше съдбата му, миналото му, творчеството му, аз го разпитвах, записвайки си под диктовка чутото. Той с готовност отговаряше на въпросите ми, потвърждавайки така думите си в едно писмо от 28 ноември 1932 г., по повод на четената тогава от него моя книга: „Психология на литературното творчество“, гдето правех употреба и от неговите по-раншни изказвания. „Искам да разменя мисли с тебе по много въпроси, но съм страшно зает. Ще сторя това като дочета книгата ти.“ Той не намери време за такива писмени разяснения, за излагане „впечатленията си, догде са съвсем пресни“. Затова пък аз му давах възможност да изпълни по-лесно обещанието си, в устна беседа, толкова повече, че той ме подканваше на 15 декември с. г.: „Ти вече много отдавна не си напускал България. Не е ли време да поискаш научна командировка, поне за един месец? С каква радост бих те посрещнал в Прага! По каква безбройност въпроси бихме могли да водим такива разговори, които утре биха били крайно важни доказателства за това, че в днешното лудо време е имало българи и които мислят“. Без да споделям песимизма му по отношение на съвременниците, аз бях все пак силно заинтересуван да чуя възгледите и изповедите на Кирил, дошли в допълнение към по-старата ми анкета.

Въпроси и отговори, в тяхната непринуденост, с всичката свобода на разясненията и без всяка поправка на израза от моя страна (устен израз, който не би задоволил никога Кирил при печатане, с толкова грешки и случайности от всякакво естество при импровизацията), предавам на следните страници.

ЗАЩО СЕ ПРЕСЕЛВА В ПРАГА?

— Какви обстоятелства те доведоха в Прага, и то за толкова дълго време?

„Седем години (от края на 1922 до края на 1929 г.), прекарани в Германия, заличиха много от недостатъците не само на българина, но и изобщо на славянина. То бе тъкмо по онова време, когато Германия подскачаше върху скара. Гневът ѝ към цял свят за бедствията, с които имаше да се справи, известно е, беше много голям, особено към славянския свят. Макар да не бях третиран зле там, макар даже за ония хора, с които най-често се срещах, да бях просто интелектуалец, независимо от коя нация, — германската суровост в края на краищата ми беше дотегнала. Жадувах за една по-мека славянска атмосфера. Имах да избирам между Прага и Варшава. Прага ме привлече с някои спомени от по-стари мои кратки посещения.“

— Къде прекара в Германия?

„Главно в Лайпциг: отначало в Йена и после в Лайпциг. Но правех големи пътувания в Германия — и после в Скандинавия, както си спомняш.

„Решително беше и друго едно обстоятелство, да дойда в Прага. Сприятелил се бях — без лично да се познавам, чрез писма — с няколко пражки учени и литератори, които често ме подсещаха да се преселя в Прага. Между тях — особено един от редакторите на Prager Presse, Magr, и професор Gesemann. Последен мотив да се реша бе срещата ми с Gesemann в Лайпциг, при една университетска седмица, в която той държа няколко интересни лекции върху южните славяни. Когато след първата му лекция ме запознаха с него, той извика

съвсем не по немски: Endlich! Wann übersiedeln Sie nach Prag?[1] — Endlich (означаваше), че сме се най-сетне срещнали лично. Той (Геземан) е много приятен човек. Дано не е заминал за някъде. Той използува всяка ваканция, да пътува с жена си. Аз бих искал да имаш една среща с него.

„Това беше 1929 година, през есента. Реших се (за заминаването си) много бързо. Имах някои неприятности с Парлапанова[2] там (в Лайпциг) . . . За да напусна Германия, той беше разпространил мълвата, че аз пиша една отрицателна книга за нея. Защо искаше той това? Ти знаеш, че той издаде един немско-български алманах. Тоя алманах е редактиран от мене. Парлапанов имаше план да направи нещо много банално, само за търговци. Аз го убедих да разшири програмата на това издание, за което той ми беше много благодарен. При все това, тристате марки, които ми беше обещал за редакционната работа, не ми се изплатиха; отказа се да ги плати. За да не го безпокоя и, евентуално, за да не се отнеса до съда, той прибягна до това средство — да направи от мене опасен човек за Германия. За жалост аз му бях говорил върху някои мои недобри впечатления от германския характер.

„Пренесох се набързо в Прага, за да мога да участвувам в тъкмо тогава учредения I конгрес на славистите."

СЕДЕМ ГОДИНИ В ГЕРМАНИЯ

— Какво работи през този период в Германия?

„В Йена, гдето най-напред се установих, главно се лекувах. Пристигнах там съвършено болен, почти умиращ. Четири месеца спокойствие и редовно лекуване при един университетски професор с голяма известност, Lomel, бяха достатъчни, отново да ме закрепят.

— Какво чувствуваше, собствено? питам Кирила, който пушейки се разхожда из стаята.

„Сърдечна болест."

И като подлавя отговора си за своите литературни занятия, той продължава:

„Градът на Шилера ме държа през тия четири месеца в едно постоянно повдигнато настроение. Четох сума неща върху живота на Шилера в Йена, върху неговата професура, неговата женитба там, и ходих по всички места, гдето той е бил или предполагах, че е бил: в къщите, гдето е живял, в тая, гдето е имал първата си среща с Гьоте. . . През неделните дни, а понякога и в делник, прескачах до Ваймар, който познавам така, че бих могъл да бъда чичероне."

„В Йена турих най-напред в ред два тома от моя дневник, главно върху последните неприятности, които бях имал в България и които ме изгониха от родината. Освен това, написах първата редакция на малкия роман Мечтатели, във формата на драма При звездите."

Тодор Павлов бил написал статия за романа в „Литературен глас". „Прави откритие, казва Кирил, и се чуди, че романът не е бил отбелязан подобающе на времето." От драмата си Кирил нямал копие при себе си. Писана била тя с молив, лежешком, и била пратена за драматическия конкурс в София. „Не знаях, добавя той, че в този драматически конкурс ще бъде член и Александър Балабанов. Ако знаях, не бих я пратил."

От Йена Кирил се преселва в Лайпциг.

„Пренесох се в Лайпциг главно за моя син, който беше студент тогава там. При няколко посещения, които преди да се пренеса направих, видя ми се извънредно затворен. И помислих, че моята близост би му била от полза. Оказа се обаче, че съм се лъгал. Още от

---

[1] Най-сетне! Кога ще се преселите в Прага?

[2] Иван Парлапанов, българин, книгоиздател в Лайпциг.

първите дни полича, че ние нямаме — въпреки физическата ни прилика — почти никакви допирни точки. . .“

След това в свободна беседа помежду ни, Кирил ми говори за болестта си (сърцето и камък в бъбреците, — имал до вчера атаки); за отношението си към г-жа В. П.,[1] която „морално и материално го експлоатирала“; за чешката прозодия, — тя не знаела ямб, Връхлицки го употребил, и това се смятало нещо твърде оригинално; за положението си като лектор по български език в чешкия и в немския университет. Между друго, чете ми той от „Послесловието“ на Чеда на Балкана писаното за Малчо Николов и Владимир Василев. Това послесловие щяло да бъде скоро отпечатано, липсвала му още кола и половина от набора. . .

ПРОЕКТ ЗА ПЪЛНО ИЗДАНИЕ НА СЪЧИНЕНИЯТА

Кирил ми излага подробно плана на своите събрани съчинения, приготвени за пълно издание.

Първи дял образува поезията. Четири тома били още преди пет години изпратени на г-жа В. П. за печатане. Редът бил:

I. Химни на зората

II. Слънчогледи

III. Игра над бездни (нови стихотворения след войната, заедно с „Празник в пламъци“)

IV. Боян магесникът

V, VI и VII. Поемата Чеда на Балкана (с послесловие)

VIII. Вълнолом (липсват още една-две коли, но вече нахвърляни)

IX. Изгорели дни (парясани работи)

Втори дял, прозата, обгръща следните томове:

X, XI и XII. Разкази

XIII. Тъмни зори, роман

XIV. Мечтатели, роман

XV, XVI и XVII. Жени — жени — жени, роман. Може да се избере и „по-малко крещяще заглавие“. Кирил пояснява: „Наместо впечатления от Италия, обърнах го в роман.“

XVIII, XIX и XX. Родоотстъпник, роман (готов за печат)

Към третия дял спадат драми, автобиография и статии:

XXI. Старият воин

XXII. Ръченица и Охридска девойка

XXIII, XXIV и XXV, Автобиография. „Трябва една-две глави да прибавя за Прага.“

XXVI. Биография на генера Жеков

XXVII, XXVIII, XXIX и XXX. Статии и есета.

Четвърти дял: Дневник, около 15 тома.

Този план от 1934 г. се различава в ред, заглавия и пълнота на изброените съчинения както от проекта в 1925 г., съобщен в началото на печатаните тогава Мечтатели, така и от окончателния проект в 1939 г., отбелязан в началото на драматическите сцени Майстор и дявол. Първият проект обгръща 37 тома. Той започва с „Ад в рая, автобиография“, и завършва с т. XXXI—XXXVII, „Преводи в стихове от руски, френски, немски, италиански, чески и английски“. В него са включени, като т. XV, XVI и XVII, романите „Белите дяволи“,[2] „Райското езеро“ и „Разбити скрижали“ (за всеки от които е казано в скоби: „печата се пръв път“), и като т. XX до XXX дневникът „Време и съвременници“. Непълният списък „Съчинения на Кирил Христов“, отпечатан в началото на „Слън

---

[1] Весела Панайотова, починала в 1953 г.

[2] Прекръстен, в писмо св. Шишманов от 28. XI. 1924, на Пан. — б. р.

чогледи", II изд. от 1939 г., и в началото на „Майстор и дявол", пак от същата година, обхваща само 24 тома, последен от които е „От нация към раса" (статии). За неспоменатите томове е казано: „Някои непечатани съчинения на автора — романи, дневникът „Време и съвременници" — както и литературните му и други статии, ще излязат при по-благоприятно време, навярно посмъртно. Подир тях ще дойдат на ред избрани стихотворни преводи. — Всички изключени от този план стихотворения, разкази, статии и бележки могат да бъдат събрани в допълнителни томове, като документи за развитието на автора; те ще носят общото заглавие „Изгорели дни".

Трябва да забележа още, че във в. „Независимост", бр. 1070 от 24 ноември 1924 г., значи малко време преди отпечатването на „Мечтатели" (1925), е даден същият списък, както в последния роман, с еднакво посочване на произведенията и със същия списък на преводните работи от Байрон, С. Пелико, Шекспир, Пушкин, Е. Ростан, Шилер, А. Шницлер и Я. Квапил.

ЖИВОТ И НАСТРОЕНИЯ В ПРАГА

Разпитвайки Кирила за живота му в Прага, той, който си е легнал на дивана и пуши, кашлейки болезнено (при отворен прозорец), ми говори:

„В Прага се намерих съвсем в среда, каквато трябва да бъде родната среда: по-добра отколкото същинската моя родна среда. Ако не бих бил с нищо зает, бих могъл да посвещавам всичкото си време на най-приятни и интересни връзки. За щастие, нови планове и замисли и интимни преживявания още от самото начало ме запазиха от тази опасност, да бъда на всички страни разпилян. Освен това, навикът към редовен, под план живот, на който бях свикнал в Германия, продължи и тука. Аз и тука предпочитам да се срещам с по-малко хора и то в определени на седмицата дни, а с повечето от извънредно много свои познати в Прага идвам в контакт само в някои извънредни случаи. Това напълно отговаря на моите понятия за лична свобода. Ако бих разполагал дори с необходимата за приеми квартира, аз бих чувствувал незадоволство да бъда посещаван от свои познати във всяко време и най-ненадейно.

„Не съм се чувствувал ни един ден откъснат от България. Не минава нито един ден, без да ми се мерне мотив, сгоден за моето изкуство, свързан с моя живот в България. По навик от тежките години в Германия, и сега отгръщам утрен вестник и диря, няма ли някое известие от България. Обикновено съм доволен, ако няма нищо. Защото в повечето случаи онова, което се пише в чуждия печат, е или лошо, или съвършено неважно: някакви царски празненства или известия за празненства, лишени от по-дълбоко съдържание."

— Мисли ли да се връща в България, кога и как?

„Тъга за родината чувствувам много често. Понякога най-ненадейно в остра форма, без това да бъде следствие на някакво недоволство или отчаяние от средата, в която живея тука. Струва ми се често, че цялата ритмика на моята физика и психика е толкова българска, щото по никой начин не може да се нареди в хармония с чуждата. Това е навярно много индивидуално, защото на никой от моите познати не минава и през ум да гледа на мене като на екзотичен елемент. Едно горчиво щастие е може би, че никога и никъде не са ме вземали за балканец. В Германия най-често ме вземаха за швед, по-рядко за англичанин или американец; в Чехия обикновено за англичанин или американец. При много случаи, кога са узнавали, в ресторант или кафене, че не съм такъв, за какъвто ме вземат, а българин, веднага отношенията към мене са се променяли в недобра смисъл. Дори тука, в Чехия, виждал съм в очите на хората някакво съжаление, като че искат да кажат: как може да принадлежи човек към накава нищожна нация! Колкото по-големи качества има, толкова по-жалко. Но знаеш ли, че не преувеличавам ни най-малко?"

И Кирил разказва какво му се било случило неотдавна в един вегетариански ресторант. Видял го един български студент и седнал до него. „Като ме чуха, че говоря български с него, веднага всичкото очарование от моето англо-американство се изпари. . . Както

виждаш, българското проклятие ме преследва и в чужбина!“ — Но, като запазва наблюдението на Кирила нещо правдиво, нямаме ли тук известна доза от свойствената му мнителност по отношение на чуждите мисли? По тоя повод Кирил ми разказва, как, според спомените на Симеон Радев, в Париж вземали Яворова за източен човек и разни продавачи му предлагали едно-друго, без да закачат Радева.

ЛИТЕРАТУРНА РАБОТА В ЛАЙПЦИГ

— С каква литературна работа е бил зает в Лайпциг по-рано и в Прага по-късно?

„В Лайпциг изработих най-напред Мечтатели, после двата големи романа и автобиографията Адврая.“

Последното заглавие не му харесвало, той се колебаел, да го запази ли. Съветвал се с професора по сравнителна литература Йолес, и тоя му казал: „Великолепно, недейте го пипа, нека остане тъй!“ Писал Кирил и стихове на немски език. Йолес намирал, че както в средните векове поетите пишели на своя роден език и на латински, така и сега било добре да се пише или превежда на два езика. Този учен откривал в езика на Кирила нови словосъчетания, сложни думи, които харесвал.

КАК ПОПАДА НА ИДЕЯТА ЗА МЕЧТАТЕЛИ

„Отчаянието да се откъсна от противното земно и по-близко да почувствувам многобройността или безбройността на световете, за да ми изглежда нашият такъв, за който не бива човек да се съкрушава. И после: въпреки всички беди, моят неизлечим патриотизъм. Аз смятам „Мечтатели“ за най-българската своя книга. Ти си спомняш тези страници, гдето намирам българи съвсем при други условия, там, при звездите, — при други условия и друга съдба.“

— Какъв генезис имат другите два романа?

„Единият: моите преживявания в Италия. Другият: преживяванията ми в Берлин; в заден план (впрочем, не само в заден план) немци, и в преден план — българската колония там.

„Най-после, в Лайпциг захванах и завърших Чада на Балкана.“

Отбелязал на един лист кога е работил романа си „Мечтатели“. Вървяло бързо, написал го за малко време. Като му заговарям за „Journal de Faux-Monnayeurs“ на Андре Жид, гдето този писател проследява работата си над романа „Faux-Monnayeurs“ през всичкото време, с всичко замисляно и критически проверявано, Кирил забелязва: „В туй отношение историята на „Чада на Балкана“ е извънредно интересна. Там е отбелязано кое ми е способствувало и кое ми е пречило.“

ЛИТЕРАТУРНА РАБОТА В ПРАГА

„В Прага най-напред написах дългата статия „От нация към раса“, печатана още тогава в края на 1929 г., в Училищен преглед.

„Втори труд, извършен в Прага, е преводът на Дантевата Преизподня.“

Запитан, защо избира тази дума за „Inferno“, Кирил отговаря:

„Предпочетох Преизподня пред Ад и пред Пъкъл по тия причини: първо, Ад не е българско; второ, Пъкъл е твърде простонародно и при туй не ме заводолява в звуково отношение; трето, Преизподня, въпреки своята дължина, има древна багра. Дори, дължината е едно преимущество, понеже съдържа някакво старинно спокойствие, както, впрочем, и в заглавието на оригинала (Inferno) същите белези са налице.

— Не мислиш ли, че Величков наложи вече името Ад и че то трудно може да бъде изместено?

„Това заглавие, Преизподня, съдържа едно предупреждение още в първия момент, — преди читателят да е отгърнал книгата, — че преводът ми няма никакви допирни точки с тоя на Величков. Аз съм смаян, как е възможно да не намеря в превода на Величков поне на сто, на двеста, на петстотин (стиха) е д и н, който да мога да използувам. Това е изобщо голяма рядкост. Всеки последующ, по-късен преводач непременно трябва да намери известен брой стихове в по-раншния превод на едно такова поетическо дело, което или изцяло, или с малки изменения да може да остави в своята редакция.

— Кое го е навело на мисълта да превежда Дантевата поема?

„Предложи ми Министерството на просветата да направя този нов превод. Аз дълго се колебах да поема ли върху си тая извънредно трудна работа дори за един език с многовековна литературна култура.“

Предложението на Министерството той е склонен да схваща като комплот срещу него. Бояли се да не захване нещо второ като „Чеда на Балкана“ и го поставили в изкушение с хонорара за превода на „Преизподня“. Но, може би, повод за тая инициатива дава строгата критика на Кирила върху превода на Величкова. Някои си казват: „Ха да те видим, ти какво можеш!“, с надежда, че той не ще успее. „Макар че, — добавя Кирил — логиката на такова мислене е твърде съмнителна. Защото, да покаже човек несъстоятелността на един превод не значи, че той може да направи по-добър. За щастие в случая бе възможно да се задоволи и това условие.“

ДРУГИ ПОЕТИЧЕСКИ НЕЩА

„Паралелно с превода на П р е и з п о д н я написах, преди всичко, един цикъл от четиридесет сонети за барокова Прага, под заглавие С и м ф о н и я т а н а П р а г а; множество — може би седемдесет, осемдесет и повече — малки стихотворения; една големичка поема, още недообработена, за Овидия (във връзка със своята свобода, при доста прозирни римски имена); една драматическа легенда из историята на Прага (XIV век, Карл IV), под заглавие М а й с т о р и д я в о л; редица литературни статии; глави от Д н е в н и к а; глави от един пражки роман из живота на българската колония в тоя град, с действуващи лица — покрай българите — чехи и разни други славяни (струва ми се, тоя роман ще бъде една славянска менажерия); тези и други неща са готови или почти готови за печат. Освен това направих някои преводи из чески поети, най-вече от Петр Безруч, тъкмо защото го чувствувах като свой антипод.“

Предишния ден Кирил ми беше показал превода си на Гьотевия Ф а у с т, с молба да не съобщавам още нищо за него. Той ми прочете някои късове от превода си, които ми се сториха твърде силни. Запитвам го сега, кога е започнал този превод?

„През лятото на 1934 г. получих новото, преработено и поправено издание на Балабановия превод на „Фауст“. Прочетох най-много три-четири страници, и ме сбра страшен яд от едно таквоз диво отношение към Гьоте. Обърнах в края на превода и прочетох самодоволните крясъци на преводача, че преводът му бил тъй съвършен, както тъкмо Гьоте би желал. Това бе достатъчно, за да се заема да покажа на българските читатели, че Гьоте би желал малко по-другояче да се отнасят към него. След превода на „Преизподня“, с тия дяволски тройни рими, правилно размесени женски с мъжки, преводът на „Фауст“ ми се виждаше едва ли не играчка. Макар че и там има на много места и тройни и четворни рими та дори петорни, и то при съвсем къси стихове от по две-три стъпки.“

— Все пак допускам, че и по-рано Гьоте, и специално неговият „Фауст“, те е дразнял за превод?

„Да, това е вярно. Обаче не съм правил опит нито над една страница, за да видя как би вървяло. Желанието, мярнало ми се от време на време, да дам един приличен превод на „Фауст“, не бих могъл да откажа, че е предшествувало почването на превода. Работата тръгна необикновено леко, без да е имало нужда да си приготовлявам речник на рими, — работа, за която ясно си спомням, че Балабанов, преди да захване своя превод, през дълги месеци

(я) вършй, изваждайки не само моите, Вазовите, Яворите, Славейковите рими, но и тия на съвсем незначителни потеи. . .“

Преводът на първата част от „Фауст“ бил извършен почти половината, на един дъх, за около десетина дни. Кирил мисли да преведе и втората част от драмата в стихове.

ПЛАНОВЕ ЗА БЪДЕЩА РАБОТА

— Какво мисли да пише в близко време?

„Този роман из живота на българите в Прага и обещаната в предговора на второто издание на „Ръченица“ комедия в стихове, която ще носи заглавие: Кирил Христов, комедия от Кирил Христов.“

— Каква ще бъде тази комедия?

„Скандали“.

И Кирил ми разказва съдържанието ѝ в общи линии. Именно, след 15 години изгнание щял да се върне в България. Ще казва всякога правдата. Ще завари такава каша, че трябвало да бяга тутакси — я с аероплан, я иначе. „Смятам, че това ще бъде моята лебедова песен.“ Той пояснява:

„След дългогодишно изгнание, връщам се в родината си с най-многото, което съм научил от дългия си живот, от патилата си, от своето изкуство: никога повече да не си служа дори с ония мънички, невинни, морално конвенционални лъжи. Само в 24 часа настава такава бъркотия, озовавам се в центъра на такава буря, че трябва презглава да бягам пак там, от гдето съм дошел, изоставен дори от моите най-близки. Може би в средата на тоя план ще поставя един юбилей, който ще почне много тържествено и ще свърши след половин или един час със скандали.“

— Не мислиш ли, че тази комедия е изиграна вече, в голям мащаб, и че ти ще пишеш, собствено, епилога ѝ?

Кирил се смее, казва:

„Възможно. Тогава бих могъл да я нарека просто Епилог на комедията на моя живот. Туй съм вършил целия си живот; туй е резюме на целия ми живот, може би неизлишно. . .“

— Съвсем неизлишно!

„Аз мисля, че в една такава работа ще се изяви във всичката си пълнота оная страна на моето изкуство, на която досега само епиграмите са документи. . . Стихове свободни, ту дълги, ту къси, според честото менене на лица и на темпо.“

ХАРАКТЕР НА НЯКОИ ПОЕТИЧЕСКИ СБИРКИ

Покрай разговори за оправданието на „анжамбан“, за стиховете на Лилиев, за членовете на една бъдеща литературна академия (Кирил набелязва, покрай себе си, още следните имена: Лилиев, Емануил Попдимитров, Йордан Йовков, Т. Г. Влайков и автора на тези редове, като отминава споменатите от мен Елин Пелин, Антон Страшимиров, Г. П. Стаматов и Т. Траянов), става дума за някои сбирки стихотворения на събеседника ми:

— На какво се дължи заглавието Царски сонети?

„Исках (да изтъкна) по един не много пряк начин, че по форма, по пълнота на художествените средства поставям тая моя група сонети над всичко свое.“

Когато забелязвам, че има там чудно хубави неща, той мисли:

„Не би било може би нескромност да се каже, че и по детайлна разработка, по гриж-лива цезилировка те стояха за времето, когато се появиха, изобщо на върха на българската лирика. По-ясно би било може би да се назоват Царствени сонети; но е по-непоетично.

— А Победни песни?

„Туй са най-руганите ми работи. . . При една нова война не бих написал два стиха.“

— Какво е потеклото на Игра над бездни?

„Те са антологични стихотворения, — не в свързан цикъл, — в които има някои такива с бездни на тежки преживявания. Освобождението чрез изкуство от гнета на преживяното е всъщност тая игра по края на бездната.“

Никой критик, забелязва Кирил, не бил изтъквал колко оригинални са заглавията на сбирките му. Повечето наши писатели избирали банални заглавия.

„Може би мислят, че тези (мои) заглавия са заимствувани от някъде. Аз бих желал едно едничко (от тях) да бъде посочено като такова. То не би било тъй мъчно, ако имаше нещо заимствувано. . . Едно заглавие, впрочем, не винаги трябва и може да бъде резюме на съдържанието. Достатъчно е да изпълни службата на един белег. Не ще съмнение, още по-добре е, когато този белег има най-голям обсег.“

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ПОЛ ЕЛЮАР

Борис Делчев

1

Преди години един събрат по перо, с когото на младини ходихме да берем култура в Париж, говореше в списание „Изкуство“ за своята среща с големия френски поет Пол Елюар през тревожната 1939 година. Спомням си и сега, че със своя разказ за станалото той не само съживи в съзнанието ми някои задрямали спомени от нашия престой във Франция, а събуди в мене и едно мъчително чувство на съжаление, което ме оборва често при такива случаи — съжаление, че поради непохватност и зла съдба и този път бях пропуснал нещо невъзвратимо. За щастие, бъдещето се оказа по-великодушно към мене и пожела да поправи грешката на миналото: макар и много късно, аз имах случай не само да се срещна с Елюар, а във връзка с една обща работа и да се сближа с него, да дишам за кратко време неговата духовна и творческа атмосфера, та дори да стана неволен свидетел и на последните му часове. Поради всичко това аз заживях с неговия образ и вече от години чувствам наложителна потреба да споделя впечатленията си от човека и поета, когото не само поради географското разстояние между нас, считах някога за недосегаем.

Не ще и дума, доста време преди да видя Елюар, аз вече бях чувал за него и до известна степен бях запознат с неговата поезия. Но за жалост, поради причини, които лежеха вън от мене, дори тази чисто литературна среща също стана много късно — в един момент, когато името на поета беше добило широка известност не само във Франция, а и далече зад нейните предели.

През напрегнатите дни, които предхождаха Втората световна война, аз имах щастливия случай да живея и дори да студентствувам известно време в Париж, макар да бях преминал вече нормалната школска възраст. Отишел там с още неясни планове, аз се записах да следвам история на изкуството в Екол дю Лувр и започнах много настойчиво да усъвършенствувам моя френски език, тогава още твърде несигурен. Същевременно, понеже бях минал вече през изкушенията на литературната критика, проявявах по-специален интерес към художественото слово и изпитвах голямо желание да се приближа колкото може повече към френската литература и особено към френската поезия. Всичко това беше много естествено, много хубаво и въпреки немалкото трудности от материално естество, зависеше на пръв поглед единствено от мене. Скоро обаче стана очевидно, че не беше така: в увлечението си аз не бях отдал достатъчно значение на някои събития и обстоятелства, които се налагаха с категоричността на неизбежност и бяха по-силни от моята воля.

В началото на 1939 г., както се знае, настъпи агонията на Испанската република и Франция се изпълни с интербригадисти и емигранти, подгонени от терора зад Пиринеите, през март Чехословакия беше заличена от географската карта на Европа и французите трябваше да преживеят срама от измяната на своето правителство, след това срамът трябваше да отстъпи на страха от една война, която вече се носеше във въздуха и не можеше да се предотврати. Чужденците в Монпарнас оредяваха от ден на ден и Париж постепенно се

отдалечаваше от спомена за „доброто старо време“ — за „хубавата епоха“ („la belle époque“) след Първата световна война. При тези условия вече и дума не можеше да става за нормално съществувание, още по-малко за един културен живот. И всичко това, разбира се, измени изцяло моите първоначални планове и насочи вниманието и усилията ми в друга посока. Вместо да набирам знания, както мислех по-рано, постепенно аз започнах да отдавам повече от времето си на политическото всекидневие и вместо да се стремя към средищата на изкуството, които и без това вече привличаха по-малко публика, предпочитах да дружа с българските интербригадисти от „Рю дю Шмен вер“. Увлечен от събитията, аз изоставих дори обикновените си студентски задължения и моите посещения в класа на господин Робер Рей станаха много нередовни, а накрая и съвсем прекъснаха. Неизменно беше само едно: прихожданията ми в студентския стол на улица „Муфтар“, 10, където идвах два пъти на ден и често водех литературни разговори с пишещите събратя от България. Но тези разговори, които често ни задържаха до полунощ, не допринасяха особено за разширяване на моята литературна осведоменост. Предизвикани от една носталгия по пълноценен културен живот, какъвто обстоятелствата не ни позволяваха, те се ограничаваха явно с напомняне на някои нашумели имена и факти от литературния живот. От тези разговори в съзнанието ми се задържа името и на една тогава възлизаща поетическа слава на Франция — името на Пол Елюар.

Както всеки млад литератор, за когото епизодичното има обикновено твърде голямо значение, по онова време аз проявявах жив интерес към творческата биография на писателите. Спомням си, че такъв интерес беше възбуден у мене и към Елюар и ми се струва, че за това изигра известна роля и едно особено обстоятелство, добило тогава голяма актуалност.

Известно е, че по време на гражданската война Елюар се озова в Испания, обяви се открито в защита на републиката, символ тогава на бъдещето, и ненадейно за някои свърна по посока на една поезия, която воюва за свободата и щастието на човека. Това го доближи до средите на революционното работническо движение и както става в такива случаи, засили у всички прогресивни хора интереса към неговото литературно дело, а оттам — и към етапите на неговото развитие. Естествено беше при това положение и за мене, не само поради едно предразположение на младостта, да обърна очи към миналото на поета. И действително, скоро след това аз знаех вече за участието му в дадаистичното движение на Тристан Цара, четох макар със закъснение манифеста на сюрреалистите, който носеше и неговия подпис, следях оценките за поезията му, които намирах случайно в някои от тогавашните литературни седмичници. Нещо повече, някои стихотворения от „Столица на болката“ и от други негови книги, за които се говореше, по разни пътища бяха стигнали вече до мене. Всичко това обаче беше усвоено не толкова от пряк интерес към поезията, колкото от любопитство към някои нашумели литературни прояви: аз изпитвах по-малка потреба да общувам с емоционалния и образен свят на поета и по-голяма — да не остана назад от онова, което често ставаше предмет на нашите разговори. Ето защо, каквато и да беше моята тогавашна „осведоменост“, в онзи момент Елюар оставаше за мене по същина само едно литературно име — нищо повече. Моята действителна литературна среща с него стана близо седем години по-късно, в друга географска и обществена обстановка, но и този път до известна степен пак случайно.

Две години след войната, вече не си спомням как, в ръцете ми попадна една антология на съвременната френска поезия, озаглавена „Кръвта на поетите“ („Sang des poètes“, 1946) и издадена в Букурещ на френски език. Тази антология, както се казваше в предговора, имаше за цел да запознае читателите с „поезията на свободата“ и по-специално с онези песни, които бяха родени в пламъците на френското съпротивително движение. Като включваше голям брой познати или слабо познати поети, за които дотогава бях чувал от втора ръка, тя застъпваше твърде широко, при това не само с нови работи, двама от първенците на френското поетическо слово — Елюар и Арагон. Благодарение на тази антология, аз имах възможност да прочета не само някои от по-старите работи на тези поети, поместени в стихо-

сбирки, които у нас трудно можеха да се намерят, а и редица други, писани по време на войната и публикувани нелегално (в „Среднощни издания“ и пр.) — стихотворения, които в онзи момент не можеха да ми бъдат известни. Спомням си с какъв трепет прелиствах книгата, която идеше като поетическо послание от един малко познат свят, и с каква настойчивост се мъчех да се добера до някои по-особени места, които трудно се поддаваха на моята българска мисловност. След това аз се връщах отново към прочетеното и заживях с някои от по-характерните стихотворения на Елюар, като „Свобода“, „Габриел Пери“, „Посред месец август“ и други, в които простотата се съчетава най-непринудено с величието.

Без да съм го търсел, един неочакван случай дойде да ме сближи още повече с тази поезия.

През есента на същата година бях отишел на почивка в Пампорово, където Комитетът за наука, изкуство и култура имаше своя станция. Това беше времето, когато се подготвяха мирните договори и противниците на България заговориха за изменение на нашата южна граница. По този повод една група френски журналисти, между които беше и покойният литературен критик Луи Паро, сътрудник на седмичника „Летър франсез“, обиколи Родопите и спря за една вечер в Пампорово при нас. Мисията на журналистите беше политическа, но на другарската среща, която им устроихме, се говори само за литература. Тази вечер Луи Паро беше в своята стихия и често говореше за Елюар, с чието творчество, както разбрах, по това време усилено се занимавал. Малко припрян, той споменаваше някои от новите му работи, за които у нас още не се говореше, питаше какво е преведено на български от него и накрая, като извади от джоба си някаква книга, започна да чете на висок глас негови стихове. Бях обрадван, че той наблягаше на онези от тях, които бяха направили впечатление и на мене. И това не само подразни моето самолюбие, а ми достави и едно потрайно удоволствие: даде ми възможност да чуя на хубав френски език онова, което вече бях обикнал. Така тази вечер, която завърши с името на Елюар, неочаквано остави в съзнанието ми много по-голяма диря, отколкото можеше да се предполага. Заедно с онова, което по-рано бях прочел, тя ми помогна да напусна терена на сухата осведоменост, обикновено безплоден за душевността на човека, за да се потопя в своеобразната емоционална атмосфера на един голям творец. От този момент нататък Елюар престана да бъде за мене отвлечено литературно име, за да заеме място в числото на моите любими поети.

Такава беше моята първа литературна среща с писателя. За щастие, против всички вероятни предположения, тя не остана единствена: съдбата, както казах вече, беше решила да ми възвърне онова, което смятах за безвъзвратно пропуснато.

2

Не знам по чие покровителствено хрумване, през есента на 1949 г. аз бях назначен за културен аташе в Париж и след промеждутък от десет години отново се намерих във френската столица. Не ще и дума, този път обстановката беше променена: сирените вече не огласяха простора, улиците не бяха обезлюдени и макар че някогашното безгрижие на тълпата се беше стопило в следвоенните залисии, животът следваше своя нормален всекидневен ритъм. За беда, обстоятелствата бяха променили не малко и мене: нито бях млад като някога, нито можех да разполагам с времето си както исках. За разлика от по-рано, този път трябваше да проучвам преписки, да диктувам писма и да водя немалко служебни разговори. Така още в първите седмици на моята неочаквана „кариера“, аз се натъкнах на една по-особена задача, поставена от Комитета за наука, изкуство и култура: да се намери човек, който да преведе на френски език поетическите творби на Ботев.

Бях още неопитен, не познавах добре хората и тази задача ми се видя много трудна. Затова бях принуден да се обърна за съвет и помощ към моя колега и съгражданин Стоян Пешев, тогава аташе по печата в легацията — един човек, който беше живял дълги години като емигрант във Франция, имаше много лични познанства и говореше съвсем свободно на безукорен френски език (за него легендата разказваше, че между двете войни водел в

Париж публични спорове с Махно и неговите последователи: анархист на младини, той познаваше по-добре слабостите на своето някогашно „верую“). Пешев ме изслуша и макар да беше твърде бавен по характер, този път отговори бърже и без очакваните уговорки — както прави всеки, който е взел едно добре обмислено решение:

— Никой не може да направи това по-добре от Пол Елюар — каза той. — Елюар беше в ръководството на асоциацията „Франция—България“, има отношение към нашата страна и мисля, че не ще ни откаже. Това е добър повод да се уреди и една друга работа: ще подновим поканата да посети България.

Понеже се познаваха вече, Пешев се зае да влезе във връзка с поета и да го помоли за една среща. На следната сутрин той вече ми съобщи, че всичко било уредено: Елюар щеше да ни приеме у дома си на другия ден в 11 и половина часа (в един пожълтял бележник намирам записана тази дата — 11 ноември 1949 г., но дори и да не беше записана, аз щях да я запомня: това беше денят, в който по традиция бойците от двете войни и от Съпротивата възлизат към Триумфалната арка). Уговорихме кога да тръгнем и макар да се разбираше само по себе си, дадохме си дума да бъдем точни.

За сутринта, в деня на срещата, аз имах определено вече едно служебно излизане до албанската легация, на „Рю дьо ла Помп“, в шестнайсетия район. Това е на отсрещния бряг на Сена — почти на хвърлей разстояние, мислех си аз, и не се безспокоех, че можех да се забавя. За изненада, оказа се, че моите понятия за разстояние не съвпадаха напълно с парижките: когато се върнах, определеният час беше минал с няколко минути и „за да спаси честта“, както ми обясни по-късно, Пешев беше тръгнал. Нямаше какво да се прави: тръгнах след него и аз с надежда, че по пътя можех да го настигна.

Литературните хроникьори казват, че Пол Елюар е роден в околийския център Сен-Дени, разположен в северните околности на френската столица. Като се ограничават обаче със сухите факти, те не говорят обикновено за неговата привързаност към този град на историческата древност, на каналите и металургията, който — както показва една старинна песен — народното въображение поставя наред с Париж и Версай. А изглежда, че тъкмо поради тази привързаност, и когато е трябвало да се установи в Париж, Елюар е предпочел популярните северни квартали на десния бряг, близки до родното му място, където няма столичен блясък и зеленината е оскъдна, но затова пък поради гъмжилото от хора по-непосредствено се чувствува присъствието на обикновения човек. В този край го бяха търсили и други преди мене — нататък се отправих и аз в онзи далечен ноемврийски ден, неочаквано стоплен от ласките на закъснялото парижко слънце.

Ето ни на булевард „Курсел“, продължаваме след това по „Батиньол“, по „Клиши“ и нататък по широката околовръстна артерия. После настигаме булевард „Ла Шапел“, завиваме наляво по улица „Маркс-Дормоа“ и спираме пред номер 35: тук е посоченият адрес.

Пред мене се възправя старо няколкоетажно здание, покрито със сиво-зеленикавата патина на много десетилетия, в което се влиза през широк вход с дебели масивни врата. Прекрачам прага, приближавам се към прозореца на консиержа и произнасям името на Елюар. През открития правоъгълник чувам думите: „Третия етаж, в дясно“, произнесени с привична деловитост, и без да губя време, потъвам в стълбището.

Малко преди това аз бях прелиствал с голям интерес първия брой от библиотека „Днешни поети“ („Poètes d'aujourd'hui“), издание на Пиер Сегерс, с който се представяше поетическото творчество на Пол Елюар, и от приложените снимки на Ман Рей и Дора Маар имах усещането, че бях надзърнал в интимния свят на поета, за който обикновено не се говори. Особено силно впечатление ми направи неговата покойна съпруга — Нуш, рускиня по народност (с истинско име Мария Бенц), която до тогава знаех само от известния портрет на Пикасо. Тази изключителна жена, както ми се стори от снимките, съчетаваше в себе си славянската топлота с френското изящество и не случайно със своята духовна и физическа красота беше очаровала всички, които я познаваха. Под влияние на това, което бях чел и видял, у мене несъзнателно се беше вкоренила мисълта, че такъв човек непре-

менно трябва да живее в светлина. Ето защо, като се отправих към жилището на Елюар, обитавано някога от Нуш, аз очаквах да потъна в една атмосфера на приветливост. Вместо това обаче, ненадейно се озовах в зиналата паст на широко отворено стълбище, слабо осветено от оскъдната светлина на някакви вътрешни прозорци. Излизаните му стъпала, опушените стени наоколо и слабият лъх на застоял въздух предизвикаха у мене още в първия момент едно почти физическо усещане за старина. Всичко това ме пренесе в онзи някогашен Париж от пожълтелите щампи, загърнат от времето в романтична мъгла, който неволно свързваме със спомена за отдавна прочетени страници и отдавна станали исторически събития. Така, преди да се разочаровам от несъответствието с онова, което очаквах, вниманието ми ненадейно беше насочено към невъзвратимото минало.

Когато стигнах на третия етаж, спрях за миг да отдъхна и протегнах ръка да натисна копчето, обладан внезпано от някакво смътно неудобство. Чу се лек звън, после приближаване на размерни стъпки и миг след това вратата се отвори. В рамката застана висок, хубав мъж, с кротки очи и усмихнато лице: Елюар досъщ, какъвто го представят някои от добрите снимки. Той ми подаде ръка, каза ми, че Пешев беше вече дошъл и ме въведе в апартамента.

Прекрачам прага и неволно ми се натрапва впечатлението, че навлизам в един нов свят. Вместо застоялостта, ожулените парапети и ъглите с черни наслойки, които ме бяха посрещнали на входа, тук отведнъж се озовавам в изрядна обстановка, където всичко е чисто и приветливо. Не знам дали от това, дали поради някаква друга причина, отведнъж почувствувах някакво вътрешно облекчение: стори ми се, че след мъчителна задуха бях попаднал на свеж въздух.

От антрето ние преминаваме през една стая, претъпкана с книги и с кушетка на единия край, после в друга, по-обширна, с бюро в ъгъла и няколко кресла по средата, в едно от които виждам Пешев. Елюар ми сочи креслото до него и аз мълчаливо сядам. След това използувам моментно настъпилото мълчание и почти машинално хвърлям поглед наоколо.

И тук, както в първата стая, навред е отрупано с книги, грижливо и с вкус подредени. По камината са наслагани малки скулптурни работи и ваза с рози, а по стените висят картини и рисунки, в които разпознавам творби на Миро, Ханс Ерни и някои други художници. По средата на отсрещната стена виждам познатия портрет на Елюар, дело на Пикасо, разрешен в духа на някогашните кубистически изисквания. Всичко говори за простотата и непринуденост. Струва ти се, че някаква грижлива ръка се е докоснала до всеки предмет, за да го одухотвори и да остави върху него невидимия белег на една ласка, на едно човешко присъствие — присъствието на обитателя, който се чувствуваше дори и в онова, което беше създадено от чужди усилия.

Пръв заговори Елюар. Не знам защо, той започна нещо да се извинява, даде някакви обяснения по повод на нашето посещение и след това, без да пита какво ни беше довело при него, сподели с нас някои свои грижи, които му пречели да работи за сближението с България така, както желаел. Очевидно той не само изпълняваше един формален акт на любезност, а като внимателен домакин се стараеше да ни предразположи и така да хвърли невидим мост към онова, което имаше да се каже, но още не беше изречено. Всъщност обаче това се оказа мост и към нас самите.

Струва ми се, че никога не съм бил стеснителен човек и подходът към другите хора не ми е причинявал особени неудобства. Когато стана дума обаче да се срещаме с Елюар, почувствувах, че моето самообладание започна да се разколебава. Смущаваше ме не характерът на нашата мисия, нито опасението, че тази мисия можеше да завърши с неуспех — смущаваше ме нещо друго, което в първия момент ми беше трудно да осъзная: смущаваше ме несъизмеримостта с човека, когото щяхме да видим, невъзможността да преодолея разстоянието, което ме отделяше от него. Изпитал потреба да избегна очакваното мъчително неудобство, при влизането в дома на поета аз реших почти инстинктивно да предоставя разговора на Пешев и да се задоволя със скромната роля на мълчалив наблюдател, без да си давам сметка дали това беше удобно. Взел това спасително решение, аз се освободих

вътрешно от една тежест и внезапно смущението ми се замени с очакване — да видя какво щеше да стане. За моя изненада обаче стана не това, което предполагах, а нещо друго, за което в своето увлечение не бях помислил.

Вместо да се огради с деловитост, както правят понякога известните хора, безспокоени от нежелателни посетители, Елюар заговори с подкупваща простота за обикновени житейски неща, които не са свързани с едно литературно призвание, и незабелязано навлезе в една сфера на интереси, където бяхме равни с него. Така още с първите си думи той съкрати разстоянието, което ни делеше, спечели ме без никакво усилие на своя страна и ме накара да почувствувам в негово лице не толкова поета, който вече ми беше известен, колкото близкия човек, който дотогава не бях имал случай да открия. С това моите нелепи опасения бяха разбити на прах и аз трябваше, против собственото си решение, не само да слушам, а да взема и най-дейно участие в разговора.

Като се редувахме един след друг, без да следваме каквато и да било система, ние обяснихме на Елюар причината на нашето посещение. Казахме кой е Христо Ботев, какво представлява за нашия народ и пояснихме, че превеждането на неговата поезия не е обикновена културна задача, а въпрос на национална чест. Затова не можехме да се обърнем към когото и да е, а само към един приятел на България. Разбира се, добавихме по-нататък, ние не си правим илюзии, че работата е лесна. Знаем, че в такива случаи за един преводач е необходимо да познава не само автора и неговия текст, а да почувствува и националната атмосфера, в която са създадени превежданите стихотворения. Затова вън от техническата помощ, ние сме готови да го улесним във всичко, което зависи от нас.

С това, както ми се стори, ние бяхме казали необходимото, което трябваше да се каже. Но Пешев, изглежда, не мислеше така. Някак неочаквано той се върна повторно на въпроса за националната атмосфера, напомни с лека усмивка известното двустишие на Гьоте — „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen“ („Който иска да разбере поета, в страната на поета трябва да отиде“) и като отправи поглед към Елюар, каза:

— Натоварен съм да ви поканя още един път да посетите България. — След това пак с усмивка додаде: — Този път, както виждате, ние имаме в наша полза едно основание повече.

Елюар, който дотогава мълчеше, също се усмихна, дочака последните думи на Пешев и започна да говори, като тръгна обаче по обратен път:

— Извинявам се — каза той, — че досега не можах да се отзова на вашата покана. Обществени задължения ми наложиха две други пътувания — едното в Гърция и другото в Мексико. Случиха се плюс всичко и някои непредвидени обстоятелства. Всичко това ми попречи да изпълня даденото обещание. — После замълча и с вид на човек, който преодолява някакво колебание, додаде: — На вас мога да кажа, че неотдавна се ожених. Вие разбирате, че това усложнява нещата. . .

В един глас, като да бяхме се уговорили предварително, ние казахме, че поканата важи, естествено, и за госпожа Елюар.

След това разговорът се насочи към преводите.

— В момента — каза Елюар — превеждам един унгарски поет (струва ми се, той помена името на Атила Жозеф). Мога да ви уверя, че преводаческата работа е трудна като всяка творческа работа, а понякога и по-трудна. Тя предполага и време, и настроение. Затова много често превеждам не каквото искам и когато искам, а каквото мога и когато мога.

В това време телефонът силно иззвъня. Елюар става, обажда се и започва да дава някакви къси обяснения, а пръстите му неврастенично барабанят по бюрото. После поставя слушалката на мястото и се връща при нас.

— Разбира се, — продължава той, — най-голямата трудност иде не от това да разположиш в аналогични стихотворни редове един чужд поетически текст и да постигнеш буквално покритие по смисъл и разпоредба. Много по-мъчно е да се вживееш в него и да

го претвориш вътрешно. Превежданият поет трябва да зазвучи на един нов език и да се роди за нов живот — ето това е най-важното и същевременно най-трудното при превода, особено при стихотворния превод.

Телефонът иззвъня отново и Елюар пак става, пак разговаря — плавно, убедително, с някаква подкупваща мекота в гласа, присъща обикновено на добрите сърдечни хора. Само пръстите му, неизвестно защо, и този път се движат припряно, но вече не се допират до бюрото, а се тресат от някаква неудържима неврастенична спазма, странно несъвместима със спокойствието на обстановката и със задушевността на неговия говор (По-късно научих, че през Първата световна война поетът е бил засегнат от отровен газ и като последица от това е получил гангрена в бронхите и нервно разстройство.)

— Обаждат ми се от редакцията на „Юманите“ — каза Елюар, като седна отново в креслото пред нас. — Приех да напиша стихотворение по случай седемдесетгодишнината на Сталин и сега с това се занимавам. — Тук той направи лек жест към бюрото, където се виждаха няколко разхвърляни бели листа. — Питат ме кога ще им го изпратя. Но какво мога да отговоря? Творческата работа почти винаги ме хвърля в тревога и мъчителни съмнения: предварително никога не знам какво ще излезе. Почти същото важи и за преводаческата работа. Ето това ме възпира да давам обещания и лесно да се съгласявам.

Макар обаче да се уговаряше, Елюар не ни отказа. Напротив, той се съгласи с нашето предложение, но постави някои условия. Предпочитал да се заеме най-напред с 4—5 стихотворения, за да опитал дали ще намери душевен афинитет с поезията на Ботев. За това обаче, освен буквален превод, му била необходима и помощта на някой българин, който добре владее френски език: налагало се да чуе как звучат стихотворенията на български, за да вникне в своеобразието на ритъма. Разбира се, ние се съгласихме: очевидно това не можеше да бъде грижа на някой друг. И повече от стеснение, отколкото от необходимост, тъй като не бяхме във фазата на практическото осъществяване, казахме, че работата ще бъде хонорувана от Комитета за наука, изкуство и култура. А Елюар, който види се не очакваше, че ще се постави такъв въпрос, се смути и този път вече малко припряно възрази, че това не било важно.

— Нали от преводите ще стане книга, която ще се издаде, и нали ще посетя вашата страна? Това е вече достатъчно. . .

Недоизрекъл още тези думи, сякаш се мъчеше да избегне нещо неприятно, поетът направи неочакван завой към онова, с което беше започнал в началото, и заговори за своите неотдавнашни пътувания. Не знам защо, като се задоволи с един-два епизода от преживяното между гръцките партизани на Грамос, той започна да разказва подробно за впечатленията си от конгреса за защита на мира в Мексико (при което не пропусна да спомене, че там се запознал и с жена си). После незабелязано мина към мексиканската действителност: политическа обстановка, духовни и материални условия за живот, а оттук — и към културата на коренното население. Във връзка с това население той се спря много подробно и върху неговия култ към смъртта.

Малко преди този случай в Музея на модерното изкуство беше открита голяма изложба на мексиканското изкуство. Редом с живописта от предколумбийско и ново време, в нея бяха показани и други експонати, които даваха понятие за бита и фолклора на местното коренно население. Бях запомнил от тази изложба, че голям брой предмети от мексиканското всекидневие, включително и детски играчки, бяха изработени във формата на човешки череп. На какво се дължеше това — не бях се запитал и не знаех. И ето, Елюар ни въвеждаше в духовния свят на хората от тази далечна страна, с техните вярвания и техните национални традиции. Един поет идваше да обясни онова, което не бях намерил в каталога, и го оживяваше със своите лични наблюдения. И всичко това, разбира се, беше за мене не само ново, но и много интересно. Едно обаче не можех да разбера: кое караше нашият събеседник да ни поверява мисли и впечатления, които поне външно нямаха никаква връзка с онова, което ни занимаваше? Дали това беше само желанието да се отклони от една неприятна за него тема, както ми се стори в първия момент,

или имаше и някаква друга причина? Тъкмо се питах, Елюар неочаквано изостави повествователния тон на своя разказ и мина към нещо като заключение, което ми прозвуча и като отговор на моя въпрос. Затова, вместо да се питам, нададох слух.

— Участвувал съм досега в много почини на Световния комитет за защита на мира — каза той. — Но конгресът в Мексико ме накара да се замисля повече от друг път. Да обсъждаш как да се защити мира, което значи — живота, в една страна, където навред срещаш белега на смъртта, за мене това придобива размерите на един символ. Струва ми се, то означава да призовеш мъртвите в защита на живите и така в името на човешкото щастие да приближиш дори онова, което видимо изглежда безкрайно отдалечено. . .

Елюар, който до този момент говореше плавно и спокойно, както говорят обикновено добрите мъдри хора, постепенно започна да проявява признаци на умора, задъха се и накрая замълча, без да се доизкаже. После, като се мъчеше да преодолее някаква вътрешна пречка, раздвижи едрите си влажни устни и в следващия миг додаде вече по-тихо, сякаш искаше не толкова да каже, колкото да внуши:

— Няма щастие без мир, но не може да има и мир без взаимно опознаване, без сближаване на народите и културите. А това опознаване, поради езикови и географски различия, не е лесно. Лесно или мъчно обаче, човек трябва да намери път към човека. И понеже от това зависи бъдещето на света, не е позволено да пестим своите усилия и да отстъпваме пред трудностите.

Увлечен от това, което слушах, аз не забелязах, че Елюар ни беше превел от брегове на една страна, която не познавах, в един свят, който след моментно колебание успях много лесно да разпозная — света на неговата поезия. Като всяка цялостна личност, той се беше изявил и в случайния разговор — и в него беше стигнал до онова съкровено, което изразяваше в своите стихове и смяташе за смисъл и оправдание на своя живот. Неговите думи обобщаваха не един епизод, а едно съществуване, което беше започнало някога от смътната надежда да се живее („Le Devoir et l'Inquiétude", 1917), за да стигне до съзнанието за борба в името на човешкото щастие („Une leçon de morale", 1949). И същевременно тези думи, чрез неочакван кръговрат на мисълта, даваха вече и една хуманитарна обосновка на практическия въпрос, който бяхме поставили. Очевидно нямаше какво повече да се каже. Затова, като се спогледахме мълчаливо, ние поблагодарихме на поета, извинихме се за отнетото време и станахме. След това пресичаме в обратна посока двете стаи, споменаваме нещо за евентуална бъдеща среща и на вратата се сбогуваме.

Ето го отново неприветливото стълбище. Бавно слизаме и мълчим, обвеяни от очарованието на един поетичен свят, в който случайно бяхме проникнали. Но долу ни посреща уличната глъч, улица ни в своя водовъртеж и ние незабелязано започваме да говорим, намерили в шумотевицата на всекидневието привичния смисъл на думите.

3

Както се надявахме, така и стана. В средата на месеца април (1950) Елюар и неговата съпруга отпътуваха за България. Аз имах възможност да ги посетя малко преди това в новото им жилище до Венсенския лес, вън от централната градска част, пак на десния бряг (Шарантон, авеню „Гравел", 52), и то тъкмо в момента на тяхното нанасяне, така че заедно с младия чешки поет Иво Флайшман, дипломат и преводач от френски, с когото случайно се заварихме там, трябваше да си търсим място между неподредените книги, неокачените картини и разковани дървени каси с багаж. И тогава, и няколко дни по-късно на летище Бурже, където ходих да ги изпращам, ние говорихме за България и си обещахме да се видим след завръщането им: вън от протоколното задължение, което не ме вълнуваше особено, за мене беше много интересно да чуя какво щеше да каже за нашата страна един от големите поети на Франция. Но обстоятелствата попречиха на нашите намерения. Поради дългото пътуване (от България нашите гости заминаха за Съветския съюз) и поради разклатеното си здраве Елюар се беше почувствувал изтощен и станало

необходимо да се оттегли на почивка преди настъпване на летните горещини. Затова аз можах да го видя много по-късно — в първите дни на месец октомври: трябваше да му предам препис от договора за превеждане на Ботев, подписан по време на престоя му в България, и буквален френски превод на стихотворенията, за който бяхме говорили и без който работата не можеше да започне.

След продължителната почивка на юг, естествено беше да намеря Елюар възстановен и освежен, възвърнал своите сили и своята нормална работоспособност. Тези очаквания обаче не се оправдаха: оказа се, че неговото здраве беше засегнато повече, отколкото можеше да се предположи, и още първото съприкосновение с есенната парижка влага е била достатъчна да го повали. И наистина аз го заварих на легло, завит с одеяло, леко пребледнял и с видима отпадналост на силите. Лекарите му бяха забранили да пуши и за да уталожи привидно една закоравяла страст, той вземаше от време на време някакви специални бонбони и ги слагаше в уста така, както се вземат лекарства. Въпреки болезнения му вид обаче, неговият глас беше все така топъл, погледът му все така мек и ласкав. И този път, както и по-рано, Елюар излъчваше такава непринудена доброта, на каквато са способни само великодушните хора с овладян и хармоничен рефлекс. Тази доброта, както и по-рано, не само ме подкупваше — тя ме поставяше и пред едно недоумение. Трудно ми беше да разбера как този човек, у когото всичко говореше за свенлива сдържаност, е могъл да напише стихове, в които нерядко задушевността е отстъпвала място на фугата, на буйството, на гневната разплата — стихове, които плющят сурово и безпощадно като камшици. И понеже не намирах друго обяснение, бях склонен отначало да приема, че в случая всичко се дължи на една условност: при случаен разговор, още повече при разговор с чужденец, човек обикновено не изявява своите страсти. Но някои последващи свидетелства дойдоха да покажат, че поетът се е изявявал по същия начин и пред най-близките си приятели. Така Рене Лакот, който дружеше с него и го познава много добре, писа по-късно, че той е от онези хора, които обикновено правят впечатление със своята нежност. („. . . Eluard dont on ne connaît généralement que la tendresse“). Очевидно Елюар съчетаваше добрякът с воинствуващия хуманист: този сърдечен човек е ставал суров и неумолим в поезията си само при среща със злото — с онова, което е противоречело на неговите изисквания за етично обществено поведение. Само тогава кротостта се е превръщала в гняв и нападка.

Елюар пое онова, което имаше да му давам, прелисти набързе машинописния превод и остави всичко настрана. След това, като обменихме няколко общи думи, без да го запитвам заговори за пътуването им в България.

От практика знаех, че при разговор за нашата страна чужденците започваха обикновено с конвенционални похвали и често с тях и свършваха. Тези похвали понякога ме радваха (кой ли не е суетен!), друг път ме дразнеха (когато долавях в тях докарване) и почти винаги ме държеха нащрек: дали не ще проявя лековерие пред скритото ласкателство. Този път обаче не се случи нищо подобно. Противно на всички други, с които бях разговарял (изключвам недоброжелателите), Елюар започна без никакво желание да се хареса и отведнъж, както и по-рано, срина стената на всякаква условност.

— Ние с Доминик сме ви много благодарни — започна той, — че ни дадохте възможност да видим една страна, която се отърсва от своето минало и върви към възраждане. За нас това беше полезно и поучително във всяко отношение. Разбира се, и сегашното пътуване, както всяко друго, имаше своите неудобства: наложи се да бързаме, а освен това необходимо беше и време, за да се установи контакт. . .

Не разбирах добре за какъв контакт ставаше дума и навярно съм изразил недоумение, затова Елюар, който очевидно искаше да даде друга насока на мисълта си, побърза да се доизкаже.

— Първите два-три дни от нашия престой в София — поде той — ние бяхме обградени с някакво необяснимо въздържание. В онзи момент аз добих впечатление, че българите са сурови и неприветливи хора (тук той произнесе дори думата sauvages). Но после

разбрах, че щом веднъж се развържат (той употреби думата déboutonner), те стават сърдечни, лесно се доближават до вас и започват да ви обграждат с топлота и приветливост. Тази топлота ни съпътствуваше докрай, само че това не стана отведнъж. . .

След това Елюар каза, че бил изненадан от големия брой интелектуалци у нас, които се ползували от френски език. Първоначално, повлиян от някаква предварителна идея, той си мислел, че разговорите му ще стават изключително чрез преводач, но се излъгал. Неговите сказки (в София — „Участието на интелектуалците в борбата за мир"; в Пловдив — „Съвременната френска литература") привлекли голям брой слушатели и били приети много добре: създала се атмосфера на непосредственост и той се почувствувал сред своя публика. С особено увлечение обаче Елюар говореше за Карлово. Той беше съчетал в съзнанието си представата за старите възрожденски къщи, потънали в зеленина и цветя, с историческото минало на града — с разказите за предосвобожденската епоха. Това му дало възможност да преживее някои незабравими моменти, от които, както се изрази той, се родило едно стихотворение. То било вече обещано на някаква редакция и предстоело неговото излизане.

Не ще и дума, аз бях обрадван от това, че един от големите поети на съвременността беше намерил повод да свърже името си с нашата страна и ми се искаше да попитам кога и къде щеше да се появи това стихотворение. Но Елюар, който очевидно не отдаваше на казаното особено значение, спокойно продължи по-нататък.

— До преди шест-седем години — каза той — аз бях срещал само двама българи. Предполагам, че ги познавате — и като се замисли малко, произнесе имената на един бивш публицист и на един известен художник. Аз поклатих глава в знак на утвърждение. — По време на съпротивата Б. (това беше публицистът) направи някои погрешни стъпки и аз бях много суров с него. Напротив, П. (това беше художникът) се държа много добре. Но както знаете, тези хора отдавна са изтръгнати от средата си („déracinés"), станали са почти французи и от тях, разбира се, аз не можех да съдя за вашия народ. Сега обаче аз имам не само по-големи лични връзки — имам и непосредствени впечатления. Сега познавам по-добре вашата страна и вашия народ. А познанството, както е известно, води и към сърдечна близост.

Още в първата минута, след като ме въведе вътре, Доминик Елюар се извини, че била заета, напусна стаята и ни остави сами. После тя се бави вън, води някакъв телефонен разговор и се върна при нас едвам накрая, тъкмо се гласех да си вървя. В този момент съвсем неочаквано Елюар отново поде въпроса за преводите и още един път изказа пожелание да се намери квалифициран българин, който да му помогне, като напомни в какво се състои тази помощ. Тук в разговора се намеси вече и съпругата на поета. Тя се обърна към него и го попита не може ли да се има предвид младата поетеса, с която били разговаряли в София. После, като направи усилие да си спомни нейното име, но не успя тя ме погледна и се опита да ми я обрисува: приятна млада жена с черни коси. И още недовършила, като по даден знак и двамата едновременно произнесоха името ѝ: Невяна Стефанова.

Предната година, по време на престоя си в Унгария, Елюар се беше запознал с Невяна Стефанова и беше водил с нея дълги разговори върху поезията. От тези разговори в Будапеща и на Балатон той бил запазил много добър спомен и затова се зарадвал, че имал възможност да я срещне и в София. Наистина, съгласи се той с жена си, в случая тя могла да бъде полезна. И като се отправи към мене, попита какви изгледи съществуваха да се разчита на нейната помощ.

При първата среща ние с Пешев изказахме надежда, че засегнатият въпрос може да се реши положително, като имахме предвид да се използува някой от българските интелектуалци, които прихождаха в Париж. Сега обаче ставаше дума за нещо съвсем друго — да се привлече човек от България. А в онзи момент, поради много причини, това беше немислимо. Но понеже въпросът трябваше да се реши не от мене, а от други компетентни

органи, аз се ограничих да изразя своето съмнение, като все пак оставих вратата откреднато: обещах да поставя въпроса където е необходимо. С това се и разделихме.

Както каза Елюар, така и стана: няколко седмици по-късно стихотворението, за което ми беше говорил, се появи в културния седмичник „Паралел сенкант“ („Parallèle 50“). То беше озаглавено „Победителите“ и имаше за мото известния израз на Васил Левски: „Ако спечеля, печеля за цял народ, ако изгубя, губя само мене си“. Това стихотворение, което беше поместено в следващата стихосбирка на Елюар („Hommages“), ме зарадва необикновено много. Зарадва ме не само затова, че поетът беше видял у нас „добри хора, които се събуждат“ за новия ден и едно сърце, готово „да бие редом със сърцето на човечеството“, а и за друго нещо: струваше ми се, че долавях в него, макар и косвено, една по-особена връзка с нашата страна. За основание ми служеше избраното мото, което не ми се щеше да отдам на сляпата случайност. Това мото изразяваше по друг начин една мисъл, която малко преди това и самият Елюар беше изказал някъде (струва ми се в предговора към книгата си „Урок по морал“) — една мисъл по повод на борбата, която водеше. „Дори ако през целия си живот имах само един единствен миг на надежда — беше казал той, — аз пак бих започнал тази борба. И то дори ако трябва да я загубя, защото други ще я спечелят. Всички други.“ Без да ща, аз сравнявах тези два текста и дойдох до убеждението, че Елюар не само беше видял нашата страна с очите на приятел, а и нещо повече: беше открил в думите на един от нейните най-всеотдайни борци за национална независимост нещо от себе си — нещо от онова съкровено, което човек смята неотделимо от своята личност. Това означаваше, че той се беше доближил до българската национална атмосфера и пътят към поетическия свят на Ботев му беше открит. Останалото можеше да бъде само въпрос на време и усилия. И мисля, че не се излъгах: бъдещето дойде да потвърди моите тогавашни предположения.

Един ден в средата на ноември Елюар ме потърси по телефона да ме пита дали бях забелязал стихотворението, за което ми беше загатнал при последната ни среща (такъв беше човекът — от цялото му същество струеше внимание към другите), и като получи положителен отговор, добави, че имал случай вече да се запознае с подстрочника, който му бях предал. След това каза, че ако правилно е разбрал, в поезията на Ботев преобладават две основни настроения — националната романтика и горчивата ирония, едното и другото подчинени на един освободителен идеал. И като поде онова, което сигурно беше друга причина за неговото обаждане, поетът изрази своето намерение да сложи работата на практическа основа („en chantier“). Нещо повече, седмица по-късно, по време на една вечеря, на която присъствуваше и Жан Люрса със съпругата си (тя се оказа родом от Варна и това още по-настойчиво насочи мислите ни към България), той напусна за миг главната нишка на нашия разговор, за да потвърди вече и устно своето намерение. Затова у мене се създаде впечатлението, че в непродължително време ние можехме да поднесем на френския читател стихотворенията на Ботев. Но скоро стана ясно, че краят не беше така близък, както изглеждаше. И това се дължеше не само на онази причина, която виждах и от която се боях, а до известна степен и на една друга от творческо естество, за която дотогава не бях си дал достатъчно сметка.

Зимата на 1950—1951 г., както узнах, се оказа сериозна спънка за възстановяването на Елюар. Затова с изключение, струва ми се, на един-два телефонни разговора и на едно-две случайни разминавания, при които можехме да разменим само по няколко незначителни думи, през това време аз не можах да се срещна с него. Надеждата ми беше в пролетта, която и в Париж, както навред по света, носи не само красота, а и здраве. Но и тази надежда не се оправда: още преди да настъпят хубавите дни, по препоръка на лекарите Елюар се беше оттеглил на юг — отначало в Сен-Тропе, на Средиземно море, а после в околностите на Сарла, някъде към средното течение на Дордона. Тези подроб-

ности узнах от две негови писма до мене, които получих в средата и в края на лятото. С първото от тях (Сен-Тропе, 4 юли 1951) Елюар ми съобщаваше къде щеше да прекара до есента, а с второто (Льо Ма — Сарла, 11 септември, 1951) молеше да ги извиня с жена му пред Комитета за наука, изкуство и култура, че поради неотложни задължения в момента не могли да се отзоват на поканата за едно второ посещение на България (поканата им бях препратил аз). И в едното, и в другото обаче той не беше пропуснал да спомене за онова, което смяташе свое задължение: занимавал се с преводите криво-ляво („tant bien que mal"), но смятал вече да се заеме сериозно за работа. „Впрочем — добавяше Елюар във второто свое писмо — още с пристигането си ще ви телефонирам, за да си определим среща и устно да обсъдим с вас всичко това." И наистина в началото на есента той ми позвъни и потвърди още един път, че е необходимо да се видим за по-продължителен разговор (понеже нямаше друга възможност, мълчаливо се бяхме разбрали, че аз бях лицето, което трябваше да му помогне). Заедно с това обаче поетът напомни, че предстоеше годишната продажба на книги, която Националният комитет на френските писатели и този път беше обявил за началото на месец октомври, и понеже щял да вземе участие в нея, моментът не бил много подходящ за среща. Затова той предложи и аз се съгласих, разбира се, да се спрем на една по-късна дата — няколко дни след продажбата, когато щеше да се освободи и можеше да разполага с повече време.

На тази продажба, която поради порасналия интерес на публиката този път се състоя не в Дома на френската мисъл, както ставаше дотогава, а в залите на Пале д'Орсе, Елюар беше един от най-търсените автори. Той беше буквално обсаден от читателите и аз с труд си пробих път до щанда му, за да засвидетелствувам своето присъствие и да получа неговата новоизлязла книга — „Първа жива антология на поезията от миналото", този двутомен „подбор на сърцето", който съдържа поетическите съкровища на пет столетия. Още същата вечер аз започнах да я прелиствам, зачитах се тук-там и няколко дни бях под неотразимото впечатление от това голямо литературно дело. Затова, когато на уречената дата се срещнахме с поета, не се сдържах и му казах, че е направил неоценима услуга на онези читатели, като мене, които поради една или друга причина нямат лесен достъп до източниците на френската поезия.

— Ето — добавих аз, — вие ми открихте един поет от средновековието, като Рютбьоф, за когото бях чувал, но от когото нищо не бях чел, и ми дадохте да го почувствувам като съвременник. Той наистина стене, както казвате в предговора, но стене така, че стенанията му стигат и до нас: ние долавяме в тях и наша болка.

В подкрепа на онова, което казах, аз се помъчих да помена заглавието на едно стихотворение на Рютбьоф, което бях чел предната вечер, но моята несигурна памет ми изневери. Затова се задоволих да напомня със свои думи първите няколко стиха от него, които имах предвид: става опасно да се казва истината, а щом трябва да я затаяваме, няма смисъл и да се говори (никога по-късно не забравих заглавието на това стихотворение: „C'est le dit des règles").

Елюар ме слушаше мълчаливо и мене ми се стори, че открих в държането му не толкова участие, колкото внимание на учтив човек. Затова бях почти сигурен, че щеше да отмине думите ми с някаква уклончива полуфраза, както става обикновено в такива случаи. Но се излъгах.

— Вие говорите за читатели, чийто достъп до френската поезия е затруднен, като имате предвид очевидно не французите — произнесе той спокойно, — и навярно сте прав. Начинът, по който се посрещна моята антология обаче, ми дава основание да мисля, че тя ще бъде оценена и от френския читател. Като съставител мога да ви кажа само това, че се постарах да направя нещо, което по-рано не е правено. Досега старите френски поети са били представяни с една академическа педантичност, която скъпи повече техния правопис, отколкото поетическото съдържание на творбите им. Затова тези поети бяха познати главно на университетската младеж, и то в рамките на учебната програма. Аз тръгнах по обратен път: без да следвам каквато и да било предварителна система, постарах се да

очистя старата френска поезия от рутината на миналото и да изтъкна от нея онова, което има трайна стойност и гледа към нас. И навярно трудът ми не е пропаднал, щом сте могли да почувствувате един поет от тринайсетия век. . .

Елюар спря в недомлъвка, погледна надясно — към другия край на бюрото, пред което бяхме седнали, и с жест на човек, който пристъпва към работа, привлече към себе си една затворена папка, която дотогава не бях забелязал. Но вместо да я разтвори, остана за миг неподвижен и като се досети за нещо пропуснато, поде отново загубената нишка на мисълта си.

— Не само по времето на Рютбьоф — произнесе той със спокойна увереност в гласа, — и днес все още е опасно да се казва истината. Тя плаши не само враговете — тя плаши понякога и приятелите, защото им отнема някои приятни илюзии и ги поставя пред неочаквани затруднения. Но понеже няма поезия без истина, ако иска да остане верен на своето призвание, поетът трябва да се подготви за опасностите, които го дебнат. Той трябва не да мълчи, а да преодолява препятствията.

При тези думи Елюар замълча, посегна към папката и я разтвори с една неочаквана деловитост, която можеше да има само един смисъл: „Сега да минем към нашата работа." След това се обърна към мене и ласкаво попита:

— Навярно очаквате да ви покажа първите наброски от моята работа?

Поклатих глава в знак на утвърждение, като поясних, че основание за това ми бяха дали неговите писма.

— Така и предполагах. У мене обаче работите протичат по друг начин. Обикновено аз минавам през един предварителен период на узряване: обмислям, уточнявам, вживявам се и едва тогава пристъпвам към писане. Но започна ли веднъж, по-нататък вече върви сравнително бързо. Така става и със стихотворенията на Ботев. Наистина аз не съм сложил още нито ред (като всеки французин, който излиза от подстрочник, Елюар казваше не traduire, а adapter: друг е превел — той приспособява, нагажда, или по-точно слага в стихове) — не съм сложил още нито ред, но съм навлязъл много в работата и започна ли, бърже ще напредна. — При тези думи той неочаквано се спря и сякаш се изплаши, че можеше да бъде зле разбран, започна леко да се уговаря: — Задръжки, разбира се, не са изключени и по-нататък. Ето, от доста време аз се мъча да доведа до край последната си книга, но все не успявам: липсва ми една едничка дума, за да смятам ръкописа за напълно готов. Сега търся тази дума и трябва да я намеря. Главното е свършено, но все пак остава да се преодолее още едно препятствие.

И той започна да обяснява каква дума му беше необходима.

Бях много изненаден от това, което Елюар казваше — бях изненадан не от метода му на работа, а от това, че беше намерил за необходимо да ми говори за него. Имах чувството, че ми беше поверена някаква голяма тайна, която не биваше да зная, и от неочакваност не само не си позволих да задавам излишни въпроси, а дори и не слушах внимателно обясненията му. Затова никога не узнах коя беше търсената дума, но лесно беше да се досетя по-късно, че той е говорел за своята последна стихотворна книга — „Феникс", която излезе след няколко месеца — единствената, която му беше съдено да завърши.

Незабелязал нищо от моята изненада, Елюар прелисти книжата в папката и се спря на една бяла корица, върху която с черни латински букви беше написано на френски език: „Христо Ботев. Избрани късове" — стихове и проза, преведени и издадени у нас, които по негово искане, струва ми се, бях намерил и му бях дал за преглед. След това, като ми я посочи с поглед, за да видя за какво ставаше дума, раздвижи едрите си устни и с видима предпазливост, като че ли се плашеше да не засегне някого, бавно произнесе:

— Всеки прави това, което може. . . — И освободен от бремето на една недоизказана преценка, спокойно продължи по-нататък: — Аз обаче виждам своята задача по друг начин: да се доближа колкото може повече до вътрешното своеобразие на поета, а не да подражавам на неговите прозодически особености. Навярно знаете, че без да е в практи-

ката ми, аз също имам стихове, издържани в духа на класическата метрика. . . — и той ме погледна изпитателно.

Бях чел в неговите избрани работи („Choix de poèmes“, 1951) стихотворението „Могъществото на надеждата“, писано в първите часове след смъртта на Нуш и публикувано на времето (1946) в „Летър франсез“ с псевдонима Дидие Дерош. Действително това стихотворение представлява не само мълчалива раздяла със скъпия човек, а и временна раздяла със свободния стих — дотогава единствен негов начин на поетическа изява. Затова, без да се колебая, произнесох едно кратко „да“.

— Е, добре — поде отново Елюар, — можете да ми вярвате, че за мене не е трудно да превърна в правилни стихове всичко това — и той посочи подстрочника. — Но в такъв случай ще се пожертвува нещо от същността на поезията заради един формален звуков белег, какъвто е римата, „това бижу за пет пари“ („ce bjjou d'un sou“). Вие какво ще кажете?

Този въпрос ме намери неподготвен и за момент не знаех какво да отвърна. Но бърже се окопитих и казах, че българинът е свързан много тясно с поезията на Ботев и би очаквал, естествено, да види постигнати в един превод и прозодическите особености на неговия стих. Противното би предизвикало у нас известно недоумение.

— Разбирам ви. Знам какво значи навикът, какво значи националната традиция — поде Елюар. — Ето, поради този навик и мене ме превеждат на руски в класически стихове — грижливо римувани и ритмувани. Може, наистина, и добри да са тези преводи, както ме уверяват понякога, но моите работи са писани по друг начин и не дават основание за това. А на мене Ботев ми дава основание: две от най-добрите му стихотворения са в бели неримувани стихове — и като прелисти, Елюар посочи „Хайдути“ и „На прощаване“, отстрани на които преводачът (ако не се лъжа — Александър Ликов) беше отбелязал много точно техните метрически и други особености. — Но защо ви убеждавам — вие знаете по-добре това. За мене е важно да изтъкна, че решението ми не е произволно, а намира известна опора в автора.

Беше неуместно да оспорвам или одобрявам, затова се ограничих да напомня на Елюар, че му е оказано пълно доверие и никой не е мислил да му поставя каквито и да било предварителни условия. Как ще погледне на задачата си — това е негова работа: един писател с име сам определя границите на своята отговорност. И добавих, че с думата „недоумение“ аз целех не да му окажа някакво въздействие, а просто да го предупредя за една вероятна реакция на някои литературни среди у нас.

След това Елюар пристъпи към онова, което всъщност ни беше събрало. Като запрелиства бавно подстрочника, той се спираше на някои места, зачиташе се и молеше да му обясня това-онова: тук едно непознато име, там несигурна ситуация, на трето място точния смисъл на една дума или на един стих. Накрая, като избра някои пасажи, които му изглеждаха навярно по-характерни, пожела да чуе как звучат на български. Така в продължение на час и половина ние успяхме да направим бърз преглед на повечето от стихотворенията, които го бяха изправили пред някои затруднения. С това нашата първоначална работа беше приключена.

5

По-късно — не си спомням точно кога, но по всяка вероятност в края на 1951 или в първите дни на 1952 г., по почин пак на Елюар, ние трябваше да се видим още един път, за да изгладим и дотъкмим направеното, както той се изрази. Срещата и този път се състоя пак в неговия дом, пак в този невероятно малък работен кабинет, обкован до горе с лавици, претоварени от книги, който имаше вид на някаква интелектуалска крепост (такъв работен кабинет можах да видя по-късно само в Япония, където обаче, поради социални и демографски причини, жилищната площ е придобила една друга стойност). На тази среща Елюар се яви вече, както се казва, с пълни ръце: за изтеклите няколко седмици той беше

започнал и в общи линии беше завършил своята работа. Оставаше наистина да се уточнят само някои подробности, на които по-рано не беше обърнато внимание.

Поради естеството на моята книжовна работа, още преди да се запозная с Елюар, аз имах известно отношение към стихотворния превод. От лични наблюдения и от разговори с посветените знаех, че превеждането на поезия е филигранно изкуство, което се приближава понякога до стихотворния ребус. И това е лесно обяснимо: за да се вложиш в метриката на оригинала и да постигнеш неговото смислово-емоционално съдържание, налага се почти при всеки стих да правиш грижлив и понякога мъчителен подбор на думи, после да ги заменяш и комбинираш многократно до момента, когато решиш, че си постигнал най-голяма близост с оригинала. Още при първия досег с работата на Елюар обаче аз добих впечатление, че у него този процес не протича по същия начин. За разлика от повечето преводачи, Елюар, както и сам беше признал, насочваше цялото си внимание към предварително общуване с автора, за да го разбере и да се приближи до него по мисъл и настроение — да стигне до една възможна степен на съпреживяване. И понеже по-нататък при практическата работа следва това съпреживяване, без да се придържа строго към метрическите особености на оригинала, той беше постигнал на места, както ми се стори, една неочаквана леснина на претворяването. Разбира се, оттогава е изтекло много време и аз не съм склонен да се доверявам прекомерно на паметта си: може, мисля си, да не е точно така. Разтварям обаче ръкописа, който две години след смъртта на поета ми беше изпратен от неговата съпруга, прелиствам го още един път и се убеждавам, че съм бил прав. Повечето стихотворения в този ръкопис са постигнати сякаш на един дъх — струва ти се на места, че не са превеждани, а преписвани. А там пък, където това не се е удало или е допусната някаква грешка, са зачертани цели стихове, на места и цели пасажи, за да се даде по-нататък нов тласък на стихотворния поток. Това са, ако може така да се каже, поправки в едрия план. Що се отнася обаче до стихотворното филигранство, до замяната на една дума с друга, с цел да се постигне отсянка или нагласа към метрическата схема на оригинала — нещо, което отнема много усилия на повечето преводачи, такива поправки в ръкописа има твърде малко и те очевидно са изключение в работата на поета. И все пак ние се бяхме събрали тъкмо за такова литературно „чоплене“.

Като разтвори една черна корица с гъсто написани бели листове, върху които лесно можеше да се разпознае неговият неравен почерк, Елюар започна да прелиства и спря на едно стихотворение без заглавие, което в първия момент не можах да разпозная.

— Ако следвам подстрочника — каза той, — би трябвало да озаглавя това стихотворение „Le Pèlerin“. Но за французина първото значение на тази дума е „поклонник“, а вече последващото „пътник“ или „странник“. Като я прочете отделно, читателят би се заблудил: би помислил, че става дума за поклонник на свети места. За да намаля това първо значение на думата, мисля да я съчетая със „завръщане“. Какво ще кажете за заглавието „Le Retour du Pèlerin“?

Какво можех да кажа? В онзи момент аз се почувствувах съвсем излишен и повече за да се избавя от едно вътрешно неудобство, отколкото да изразя свое мнение, кимнах с глава в знак на съгласие. А Елюар, който сякаш това и чакаше, добави предложеното от него заглавие, подчерта го с една нервна крива линия и още по-нервно постави след него една звездичка. След това на малкото свободно място в долния край на листа постави друга звездичка и като следваше обясненията в подстрочника, написа една бележка под линия, която трябваше да свърже сюжета на стихотворението „Странник“ с нашата предосвобожденска емиграция в Румъния.

Когато всичко това беше направено, Елюар запрелиства по-нататък и спря на едно друго стихотворение, което също не носеше заглавие.

— Да, ето и баладата — каза той. За миг погледът ми падна върху първите няколко стиха и разбрах, че говореше за „Пристанала“. — И тъй, поетът е пресъздал една случка от народния бит — поде той с израз на човек, който иска не толкова да сподели едно наблюдение, колкото да си спомни нещо казано по-рано. — Това е отвличане на мома с цел

за женитба. . . — И побърза да добави: — Отвличане, но с нейно съгласие („Точно така“ — потвърдих аз). Предизвикано от едно изразено или предполагаемо несъгласие на родителите („Да“). На френски обаче всичко това не може да се изрази с една дума, затова по неволя трябва да се предаде описателно. — И като взе отново пародръжката, написа едно заглавие, което поради липса на съответното деепричастие, на български става още по-описателно: „Отвличане на мома с нейно съгласие“ или нещо приблизително („Rapt d'une Jeune Fille Consentante“).

След това Елюар се върна назад и спря там, където най-малко можеше да се очаква: на „Хаджи Димитър“.

— Не мога да се съглася с дадената транскрипция на името Димитър — каза той (поради липса на съответен звук във френски език, преводачът беше заменил „ъ“ с „а“). — Това „ар“ накрая води към асоциации, които звучат унизително, и не е подходяще. — Тук, за да покрепи мисълта си, той изброи няколко думи: chauffard, pochard, clochard. — Затова замених „а“ с „е“ (tère). Много ли съм се отдалечил от българското произношение?

Обясних, че и двете транскрипции са еднакво неточни. Става дума за един звук, който изобщо не съществува на френски език. И като търсех успоредици, добавих, че този звук е близък на английското „u“ в думи като but и cut. Елюар се заинтересува, пожела да му произнеса няколко пъти името Димитър и накрая уверено каза, че най-добре ще бъде окончателно да се изпише с t-r-e (Dimitre). Вместо обаче да нанесе поправка в своя текст, както очаквах, той се сепна, сякаш беше забравил нещо много съществено, произнесе с лека припряност: „Впрочем, да се заемем с по-важното“ и като се върна с два листа назад, спря пред едно стихотворение, което носеше неочакваното заглавие „Буря“. Направи ми впечатление, че тук беше работено с пишуща машина и зачертаванията бяха много повече, отколкото в останалата част на ръкописа.

— Да не говорим за заглавието — каза Елюар. — „Зададе се облак тъмен“ ни въвежда в действието, но не засяга същественото в него. А същественото тук е бурята в природата и в душата на стария войвода. Затова мисля, че „Буря“ трябва и да остане. Но обяснете, моля ви, наистина ли в това стихотворение разговорът се води между дядо и внук? Тук има нещо, което не може да се разбере и което ме смущава — и той посочи съответното място в подстрочника.

В първия момент аз не можах да разбера за каква трудност беше реч. Но като съсредоточих за минута вниманието си в превода, където думата „дядо“ („Кажи, дядо“, „Защо, дядо“) беше преведена буквално (grand-père), отведнъж се сетих какво беше предизвикало объркване.

— Грешката е наша — казах аз полушеговито и полувиновно. — Работата е там, че на български, за разлика от френски език, „дядо“ може да бъде не само бащата на нашите родители, а и всеки друг стар човек. Тук, разбира се, разговарят не дядо и внук.

Елюар трепна и ме погледна с учудване, както гледат хората, когато разберат, че очакваната от тях опасност е въображаема. „Така ли било?“ — питаше той с очи, готов да укори по-скоро себе си. След това, като се обърна към съседната стая, където нашите съпруги разговаряха (този път бяхме поканени на обяд семейно), високо извика:

— Dominique, Dominique, ça y est (Доминика, Доминика, свършено).

Съпругата на поета открехна вратата, показа се, без да влиза и мълчаливо попита какво се беше случило.

— Свършено, свършено — повтори Елюар, като я гледаше и сочеше с ръка към своя ръкопис.

Тя леко притвори клепки с видимо усилие да си спомни нещо, което случайно беше забравила, окопити се още на момента и като произнесе едно чевръсто „Много добре“, повторено два пъти, се оттегли обратно в стаята. Очевидно те бяха говорили за стихотворението, бяха се мъчили да открият затулените му смисъл и сега един намек и един жест бяха достатъчни да се разбере за какво ставаше дума.

Когато вратата се затвори, Елюар се наведе отново над ръкописа, начерта с мастило една-две стрелки, за да посочи мястото на някои преработени по-рано куплети и се зае с поправянето на погрешно преведените думи. Така върху хаотично нашарения бял лист се появиха нови зачертавания и „дядо“ щастливо стана „старче“, за да се отстрани една досадна двусмислица в превода.

След всичко това, което наистина се оказа най-важното, Елюар запрелиства отново своя ръкопис вече не толкова да ме пита, колкото да сподели с мене някои забелязани особености. Спомням си, че той се спря покрай другото на двата стиха — „Наближи я — с пушка гръмна“ и „Я надуй, дядо, кавала“. На френски, обясняваше той, радостта не се изразявала с гръмване и буквалният превод щял да остане неразбран за читателя, а, от друга страна, думата „надува“ не била синоним на „свири“ дори за един духов инструмент и същевременно не могла да изрази необходимото начално действие, както се налага от оригинала. Затова той се бил принудил да потърси едно съвсем свободно предаване на авторовия текст — другото било безсмислено.

При тези думи Елюар прелисти още един лист от ръкописа и отново попадна на „Хаджи Димитър“.

— Миналия път ние разговаряхме за стиха „И певци песни за него пеят. . .“ Ето още една трудност. . . — произнесе той малко провлечено и като се оживи, додаде: — Когато бях на Грамос, андартите ме наричаха певец. Да, но на френски това не върви добре. А отгоре на всичко има и нещо друго: нашата дума „песен“ (chant) е тежка и неблагозвучна. Лошо е да се повтори, още повече да се потрети: певци, песни, пеят. Това ще бъде много грозно, затова ще се постарая да намеря и тук друго разрешение.

Вместо обаче да каже какво беше намислил, Елюар неочаквано замълча и дори направи жест да затвори корицата. По всичко личеше, че след като се беше позовал на казаното за известния стих, той нямаше какво повече да добави и смяташе разговора за приключен. Но тук вече ми беше невъзможно да го следвам. Тласнат назад, аз се сетих за нещо забравено, което наостри моето любопитство, и вместо да отговарям, както беше до този момент, за първи път взех почин за един въпрос.

При нашата предишна среща беше станало ясно, че някои речникови особености в поезията на Ботев трудно могат да се предадат на френски език. Това бяха главно някои характерни понятия, свързани пряко или косвено с турското политическо господство в България. Като имах предвид, че тези понятия носят лъжа на една полуфеодална действителност, аз изказах мнение някои от тях да се обозначат с думи, които имат ориенталско звучение. Елюар обаче посрещна това предложение много сдържано и съвсем неочаквано каза:

— За жалост, във френски език няма ориентализми.

— Как е възможно? — не успях да се сдържа аз. — Няма дори и тук? — попитах учудено и посочих едно многотомно френско издание на източни приказки, което беше запълнило цяла лавица пред писмената маса на поета.

— Не, няма — повтори той. И след това някак по-примирително добави: — Оставете, ще помисля.

И ето, сега, когато неволно се връщахме към нашата предишна среща, аз не можех да не попитам поета как беше предал тези думи. Вместо обаче да ми отговори направо, той разтвори още един път своя ръкопис, спря на „Хайдути“ и като прескочи пролога, сложи пръст на първата част:

— Ето, вижте: запазих повечето от тях. Така може би е по-добре.

И наистина вместо да търси ориентализми по литературен път, той беше предпочел да се придържа към някои речникови особености на оригинала. Така благодарение на него за първи път в един френски текст прозвучаха такива думи като „хайдук“, „дружина“, „войвода“, „хоро“, „сердар“, „чорбаджия“ и някои други. Дали тези думи, в повечето случаи обяснени под линия, можеха да се подемат и да добият признание — не бях в състояние да твърдя, не съм сигурен и днес. За мене обаче беше много по-важно нещо друго: че

поетът и тук беше погледнал на своята работа с очите на творец — да се ползува не само от готовите словесни форми, а да създава и нови, когато това се наложи от естеството на поставената литературна задача.

Като завършихме нашия разговор върху превода и се канехме да минем в съседната стая, някак покрай другото Елюар спомена нещо и за издаването на бъдещата книга. Той бил говорил вече с Елза Триоле, която по онова време заемаше отговорна длъжност във „Френски обединени издатели“, и получил нейното съгласие. Всичко това много добре, но сега трябвало да се помисли и за предговора към книгата, който да представи поета на френския читател. Така в един момент, когато всичко изглеждаше към своя край, ние се изправихме почти изневиделица пред една забравена трудност.

Разбира се, въпросът за предговора не възникваше пред нас за първи път. По този въпрос ние бяхме говорили и по-рано, бяхме се разбрали, но сега трябваше да се мине към неговото практическо осъществяване. Необходимо беше да се намери такъв автор, който да има отношение към българската култура и същевременно да представлява име за френския читател. И Елюар започна мислено да търси, опита се дори да назове имена, но по една или друга причина, още неизрекъл, бързо се отказваше. Накрая, след няколко напрегнати минути на безплодно дирене, той се обърна към мене с някакво внезапно прояснение в лицето и не толкова да вземе моето мнение, колкото да преодолее една своя вътрешна задръжка, предупредително попита:

— А защо е необходимо да се търси специален предговор? Навярно знаете, че Елза е писала вече за вашия поет — защо да не използуваме нейния текст? Не се съмнявам, че тя ще се съгласи.

Действително, няколко години по-рано, след едно посещение в България, Елза Триоле беше отпечатала в „Летър Франсез“ една обширна статия върху живота и революционната дейност на Ботев. В онзи момент аз не можех да си спомня подробности, но знаех много добре, че за написването на тази статия, с която се отбелязваше стогодишнината от рождението на поета, тя се беше ползувала от някои сериозни източници на руски и дори на български език. Очевидно това беше търсеният човек, който съчетаваше знанието с литературното име. Затова с чувство на облекчение аз казах на Елюар, че предложението му беше много уместно. Така този въпрос, който в първия момент ме смути, се оказа много по-лесен за разрешение, отколкото бях предположил. С това всичко беше уточнено и ние можехме вече да се оттеглим.

6

Няколко седмици след тази среща аз научих от вестниците, че Елюар беше отпътувал за Москва с един от правнуците на Виктор Юго — Жан Юго, да вземе участие в тържествата по случай сто и петдесетгодишнината от рождението на големия писател (февруари 1952). По-късно, наскоро след завръщането си оттам, той ми се обади по телефона да ми съобщи, че бил завършил напълно своята работа и вече предал ръкопис на издателството. Здравословни причини обаче му налагали този път да замине на юг по-рано от друга година, затова нямал възможност да следи отблизо публикуването на книгата. И като каза, че щели да отсъствуват от Париж до есента, добави, че той и съпругата му щели да бъдат много радостни, ако ги посетим през това време, за да ни покажат красотите на френската Ривиера. Не ще и дума, аз бях поласкан от това внимание, но понеже не бях подготвен за него, дадох уклончив отговор: решението ни ще зависи от някои обстоятелства, които в момента не можеха да се предвидят.

Не бяха се минали и две седмици от нашия телефонен разговор и в легацията се получи покана до Елюар за едно посещение в България през лятото, този път вече от Съюза на българските писатели. Моя задача беше да му препратя тази покана и да го помоля за отговор. Заедно с това служебно задължение обаче в писмото си добавях, че нашето отиване на юг беше невъзможно, но за нас ще е не по-малко удовлетворение едно тяхно повторно оти-

ване в България. Няколко дни след това се получи и отговорът (той носи дата: Сен-Тропе, 24 май 1952). С присъщата си деликатност Елюар молеше да го извиня пред българските писатели, че неговото здраве не му позволявало в момента „голямо пътуване" („déplacement important"), поради което по необходимост се налагало да отклони отправената им покана. Същевременно той не беше забравил да изкаже съжаление и за това, че ние също бяхме лишени от възможността да им гостуваме в Сен-Тропе. Но Елюар, за когото едно поето задължение значеше винаги много нещо, беше намерил още един повод да се върне към деловите въпроси от литературно естество. „Желая също да ви помоля — пишеше той — да се осведомите от „Обединените издатели" в какво състояние се намира изданието на Ботев. Елза Триоле, която срещнах преди известно време, ме увери, че неговото съставяне било в ход. Но и за издателите важи същото, което важи и за авторите: мисля, че би било добре да се подтикват. Тъй като не съм в Париж, на мене ми е мъчно да го правя." И добавяше: „Аз се наех да дам голям подбор от тези преводи на „Паралел сенкант". Но бавя тази публикация, тъй като предпочитам да я направя в „Летър френсез" в момента, когато книгата излезе, стига този момент да е близък."

Не стана нужда обаче от моето подтикване: наскоро след писмото на Елюар, не знам по чие внушение, издателството ми изпрати шпалти от първите коли на книгата, които съдържаха предговора на Елза Триоле. Беше ми предоставено да го прегледам и в случай на необходимост да внеса в него някои изменения. Затова този път го прочетох по-внимателно и за мое учудване, открих в него неща, които по-рано не бях забелязал.

Елза Триоле беше положила усилия да се запознае отблизо с историческите факти и беше успяла да пресъздаде твърде вярно главните моменти от биографията на Ботев. В една точка обаче, неизвестно как, тя беше се поддала на някаква подслушана легенда: свързваше приготовленията за въстание във Враца преди завземането на „Радецки" с някакво заседание на комитета в Рилския манастир и с въоръжен поход из окръга начело с някакъв рилски монах на име Дионисий. Да отстраня тази небивала романтическа история, като съкратя съответния пасаж — не беше много трудно, но то означаваше да отпадне от предговора и едно великолепно описание на манастира, което беше дадено като неразделна част от този пасаж. А тъкмо това не ми изглеждаше оправдано: за чуждия читател такова описание има много по-голямо значение от една историческа подробност, която е вън от неговите преки литературни интереси. Освен това, мислех си аз, една видна писателка като Елза Триоле, която за първи път изнася на френски език много факти от живота и дейността на нашия поет, може да понесе отговорност за една неточност, която пряко не се отнася до него — такива неточности са много често явление, когато човек пише за чужда литература. Така след кратко колебание аз реших да не се възползувам от даденото ми право и върнах шпалтите, без да отстраня грешката.

Не бих могъл да кажа, а нямам възможност и да проверя, дали Елюар успя да публикува част от своите преводи в периодическите издания, както ми беше писал. Тъй или инак, през лятото книгата излезе и аз имах възможност да я прелистя и да ѝ се порадвам като на своя книга. Поради заетост обаче, в онзи момент аз не намерих сгода да я прочета и обгледам по-подробно. Дълго се каних, много пъти отлагах и успях да направя това едвам няколко години по-късно. Но тъкмо това закъснение, за което се укорявах, се оказа накрая едно предимство: като сравнявах печатния текст с ръкописа, който имах вече на ръка, аз забелязах някои промени, които ми дадоха възможност още един път да надзърна в литературната работа на поета.

Противно на онова, което можеше да се очаква, Елюар не беше се задоволил с направените по-рано уточнения. След нашата предишна среща — навярно когато е преглеждал чистия екземпляр, предназначен за печатницата — той се беше върнал към онези на пръв поглед дребни неща, на които се бяхме спирали и някои от които, необяснимо защо, тогава не пожела да поправи. Така в окончателния текст беше подобрена и транскрипцията на някои думи, за които бяхме говорили, и някои отделни стихове, които му бяха създали по-особени затруднения. Например, за да избегне неприемливото за френската фонетика повто-

рение на близки по корен думи в знаменития стих „и певци песни за него пеят. . .“, от което се оплакваше, освен думата „певци“, която още от начало беше предал с „поети“, впоследствие той беше нанесъл и друга поправка: беше заменил „пеят“ със „славят“. По такъв начин, без да направи каквото и да било отклонение от смисъла на оригинала, този стих беше добил друг вид, по-близък до неговите изисквания („Que les poètes le célèbrent dans leurs chants“). Много по-характерна беше обаче друга една поправка в стихотворението „Зададе се облак тъмен“ — това, че от него неочаквано беше отпаднал целият девети куплет („Ти ще видиш там набити. . .“ и пр.). Първоначално, когато прелистих отпечатаната вече книга, аз не забелязах тази промяна, но и да я бях забелязал, щях да я отдам на някаква неволна грешка. Сега обаче виждам, че този куплет е зачертан и в ръкописа и за грешка вече не може и да се мисли. Очевидно Елюар е решил да го съкрати по-късно, след нашето съвместно обглеждане, когато е готвел чистия текст за печатницата (в противен случай не би пропуснал да сподели с мене своето намерение). Ако се съди от една дума („plaisamment“), която намирам сега в бялото поле срещу изхвърления куплет, добавена очевидно за да изрази едно отношение, може да се предположи, че той е бил смутен от натуралистично-изброителния характер на тези стихове и с тяхното отстраняване е целел да постигне по-голяма композиционна завършеност на стихотворението. Тази и другите допълнителни поправки показват, че като е продължил да се придържа към принципа на свободното тълкуване, който дава възможност да се насочи вниманието повече към образно-емоционалното съдържание, отколкото към словесната черупка на творбата, поетът не е престанал и до последния момент да се отнася към своята работа с творческа заинтересованост. Благодарение на това той се е върнал към нея още един път и е успял да внесе някои подобрения дори и в окончателния текст, предназначен за чисто техническо ползуване.

Както и да е, мисля, че моите опасения не се оказаха съвсем неоснователни. От разговорите, които имах по-късно с някои български интелектуалци, аз се убедих, че преводите на Елюар не бяха оценени достатъчно. И това, струва ми се, трябва да се отдаде не толкова на едно непосредствено вникване в неговата работа, колкото на тяхната робска привързаност към навика: защо се е получило това или онова отклонение от прозодическите особености на оригинала. Забравя се, че преводът се прави за онези, които нямат достъп до един чужд автор, в случая за френския читател. А французите, доколкото знам, приеха преводите на Елюар и ги оцениха твърде високо. Не случайно, като взе повод от излязлата книга, видният литературен критик Жан Марсьонак писа, че те са една „удивителна сполука“ („étonnante réussite“). Една сполука, бих добавил аз, която чрез словото свързва нашия поет не само литературно, а и морално с едно от най-големите и най-чисти имена на френската поезия.

7

Няколко месеца по-късно аз имах случай да се срещна с Елюар още веднъж, този път вече поради една причина от малко по-друго естество.

След няколкогодишен престой в Париж, където научих много неща, но заедно с това загубих и много време в служебни залисии, беше настъпил най-после моментът на моето завръщане. И както става в такива случаи, предстоеше да се сбогувам със своите близки и познати, между които, разбира се, и с Пол Елюар. За беда, в продължение вече на доста време Елюар беше задържан отново на легло от едно сърдечно заболяване и здравето му, както казваха, този път вдъхвало сериозни безпокойства (той отсъствуваше и от годишната продажба на книги в Зимния колодрум, където щандът му беше застъпен от Ив Монтан и Симона Синьоре). Затова, примирил се с мисълта, че не беше възможно да го видя, аз позвъних в къщи му с намерение да изпълня своя дълг на учтивост, и така попаднах на госпожа Елюар. Не знам защо обаче, навярно защото се стараех да не дам израз на безпокойство, аз ѝ заговорих най-напред за онова, което в случая нямаше почти никакво значение. Благодарих за книгата на Гастон Парис върху Франсоа Вийон, която ми бяха

дали за послужване, казах, че на следния ден ще им я изпратя и някак покрай другото попитах за състоянието на болния. Като получих отговор, че върви „към подобрение", съобщих й за моето отзоваване и я помолих да ме извини пред поета, че поради създадените обстоятелства не можех да се сбогувам лично с него. Малко изненадана, госпожа Елюар отведнъж промени тона на разговора и каза, че обстоятелствата не били пречка за това. После с една сигурност в гласа, която не оставаше никакво място за колебание, тя ме увери, че едно приятелско посещение при Елюар след дългите дни на принудителна самота, щяло малко да го развлече, и накрая, сякаш се бяхме вече уговорили, неочаквано додаде, че щели да ме чакат същия ден привечер. Нямаше какво — колкото и да ми беше неудобно, трябваше да отстъпя пред настойчивостта. Така, противно на моите предположения, през онзи намръщен ноемврийски ден аз поех още веднъж познатия път към Шарантон.

Заварих Елюар да лежи по гръб върху кушетката при същата обстановка, в същата онази стая, където го бях видял две години по-рано. Лицето му беше озарено от мека усмивка, в очите му, както някога, проблясваха пламъчета на доброта и само едно нещо подсказваше за промяна: подсилената бледост на лицето му. Но когато заговорихме, той се оживи и страните му, както ми се стори, започнаха бавно да си възвръщат нормалния цвят.

Макар починът за това посещение да не беше мой, аз имах чувството на натурник и първите думи, които произнесох при влизането си, бяха думи на извинение. Госпожа Елюар обаче веднага се намеси и настоя да не се извинявам — всичко било по нейно настояване.

— Не се безпокойте, седнете. Пол наистина се чувствува добре. Тези дни той дори преглежда и коректури — каза тя и струва ми се, произнесе някакво заглавие. (По-късно разбрах, че е говорела за лирическата поема „Замъкът на бедните" — последната негова творба, която се появи наскоро след това в списание „Кайе дю Сюд".)

И ние седнахме. Каквото обаче и да ми казваше госпожа Елюар, аз виждах, че моментът не беше много подходящ за посещение. Затова, като нямаше какво друго да сторя, реших в себе си поне да не се застоявам. Но този път не някой друг, а самият Елюар не пожела да се съобрази с моето намерение. Подел един разговор, който на пръв поглед не предлагаше нещо особено, той се увлече постепенно от своите несподелени мисли и като отбиваше с лек жест моите няколкократни понечвания да стана, ме задържа при себе си твърде дълго — с едно учудващо пренебрежение към условностите на лечебния режим, на което е способен само роденият поет, повече от всички други хора неподготвен за практическите изисквания на живота.

Човек е устроен така, че обикновено се занимава най-много с онова, което засяга отблизо неговото съществувание. Съвсем естествено е тогава болният да говори за своите болести — нещо, което наблюдаваме почти всекидневно. Не беше така обаче с Елюар. И не е трудно да се разбере защо: защото неговото съзнание, отзивчиво към съдбата на другите, беше заето с нещо, което му изглеждаше по-важно от грижата за неговата съдба, за неговото лично благополучие.

Понеже знаеше вече за моето отзоваване, Елюар намери повод да се върне към спомена за България и навярно повече от любезност, отколкото от желание да каже нещо пропуснато, напомни за някои свои впечатления от нашата страна, които общо взето ми бяха вече известни. След това, като поде книгата на Гастон Парис, която му бях донесъл (страстен библиофил, Елюар си беше набавил първото издание: „François Villon", 1901), той заговори със сдържано увлечение за Франсоа Вийон, този „човечен и популярен" гений, останал за пет столетия един от най-съвременните поети на Франция, за когото не случайно, заедно с Шарл Орлеански и Ронсар, беше отредил най-много място в своята „Първа жива антология на поезията от миналото". И не знам как, от този клетник на залязващото средновековие разговорът незабелязано мина към други двама клетници от наше време — към Етел и Юлиус Розенберг, чиято съдба по онова време занимаваше съвестите на човечеството.

Месец по-рано Върховният съд на Съединените щати беше отхвърлил молбата на злощастните съпрузи за ревизиране на процеса срещу тях и присъдата на съдията Кауфман всеки момент можеше да ги отведе на електрическия стол. Обладан от тревога за двамата

невинни, няколко дни преди нашата среща Елюар беше вдигнал глас в тяхна защита, без да се вслуша в багоразумните внушения на лекарите. С цялата си страст на поет той беше превърнал съдбата на осъдените в своя лична съдба. За него не ставаше дума вече да се спасят само две човешки същества — това беше първото, но не и единственото: за него, както сам се изрази тогава, ставаше дума за нещо много по-важно — да се спаси моралният престиж на човечеството. Затова името на съпрузите Розенберг му подействува като шок: видях, че по лицето му премина сянка и добротата внезапно отстъпи място на някакъв прилив от ярост, който поради обстоятелствата се мъчеше да обуздае — ярост, каквато до онзи момент бях доловил само в някои отделни места на неговата поезия.

След толкова години на мене ми е невъзможно вече да проследя подробно криволиците, по които ме преведе по-нататък мисълта на Елюар. Но и до днес не можа да се изличи от паметта ми една подробност, която ми се натрапва всеки път, когато се върна мислено към нашата среща.

Както говорехме, по едно време Елюар се сепна неочаквано и с изражение на човек, който е пропуснал нещо съществено, каза, че наскоро бил получил писмо от някакъв млад човек в България, който го питал нещо или го молел за някаква услуга — забравих какво точно. След това, като протегна ръка към лавицата до него, взе от там един плик и бавно прочете името и адреса на подателя.

— За жалост, както виждате, не ще ми е възможно да му отговоря — произнесе той с тон на извинение. — Ако не ви затруднява особено, бих ви помолил да ме извините пред този ваш съотечественик.

По-късно четох във вестник „Юманите“, че болестта не била отнела нищо от любезността и умствената бистрота на Елюар. И това е вярно. Но аз ще добавя, че тя не беше му отнела нищо и от вниманието към околните. Този „съзидател на светлина“, както го нарекоха някъде, който цял живот се беше стремял „от хоризонта на един човек към хоризонта на всички“, дори и в най-тежките моменти на своя живот не преставаше да мисли за хората. Той обграждаше с внимание големи и малки, близки и далечни — и това можеха да бъдат един път жертви на злото, за които беше възроптала съвестта на човечеството, друг път най-обикновени хора от народа, с които случайността го беше свързала някога.

Когато станах да си отивам, над Париж беше започнал да се спуска сив вечерен здрач. Този път Елюар не ме задържа, но вместо да ми протегне ръка, привлече към себе си две книги, приготвени очевидно от по-рано, взе от масичката пародръжката си и с привично движение на ръката, което правеше намерението му съвсем ясно, отметна корицата на една от тях и започна да пише на първата ѝ страница (стори ми се, че този път ръката му трепереше повече от обикновено). След това направи същото и с втората и ги подаде на жена си, като посочи с пръст в една от тях. Госпожа Елюар, която стоеше на стола до него, пое книгите, подписа се там, където ѝ беше посочено, и на свой ред ги подаде на мене. Когато всичко това приключи, аз започнах да се ръкувам и в желанието си да кажа нещо подходящо, пожелах да се видим следната година в София. Елюар ме последва в пожеланието, призова още един път спомена за България, и замълча с вид на уморен човек. Неочаквано настъпи онзи момент на безмълвна раздяла, почти неизбежен в такива случаи, когато ти се струва, че думите се опразват от съдържание и мигновението се превръща във вечност: стоиш и не знаеш какво да кажеш. И ето че тъкмо тук, ръководена от своя безпогрешен усет за деликатност, се намеси госпожа Елюар.

— Тъжно. . . — произнесе тя, без да довърши и с тази дума не само запълни празнината, а и най-точно определи създаденото състояние. — Намирам, че дипломатическата професия е тъжна. Запознавате се с хора, сближавате се и след няколко години ги напускате за винаги. . .

Отвърнах, че съдбата ме е свързала на шега с една професия, която не е моя, и в бъдеще сигурно не ще имам чести случаи да изпитвам нейните неудобства. След това погледнах още веднъж към Елюар, кимнах за сбогом и напуснах стаята, обзет от тягостното чувство, че губех нещо невъзвратимо. Съпругата на поета, която ме съпровождаше, навярно беше

почувствувала това и когато да прекрача прага на апартамента, се опита още един път да внесе в раздялата лъх на сърдечност.

— Ако е трудно да се видим — каза тя, — можем поне да обменим децата си за един месец. Моята дъщеря би се радвала да прекара една лятна ваканция в България. А навярно и вашият син не би се отказал да види отново Париж. . .

Като се прибрах, първата ми работа беше да разгърна книгите, които Елюар ми беше подарил. Едната от тях се оказа стихосбирката „Феникс", издадена още предната година, богато илюстрована с рисунки от Валентина Юго — стихосбирка, която ми беше вече известна. Тя съдържаше едно посвещение в знак на сърдечен спомен за мене и жена ми, два подписа отдолу и дата: 17 ноември 1952. Другата беше току-що излезлият първи том от знаменитата по-късно „Антология на изказвания върху изкуството". Тя също съдържаше посвещение, но без дата и само с подписа на поета. Това беше някаква лаконична мъжка раздяла, в която, както става обикновено в поезията на Елюар, простите и дори банални думи звучат вече като стих: „На Борис Делчев, който ще отнесе в своята хубава страна маса приятелство от маса французи."

Макар да минаха оттогава много години, всеки път, когато попадна на тези редове, неволно си спомням думите, които Алиса Арвелер произнесе няколко дни по-късно, след като непоправимото беше вече настъпило. „Между хилядите очарования — казваше видната преводачка и почитателка на поета, — Пол Елюар обладаваше и чара на посвещенията." В бързината си обаче тя беше пропуснала да каже от де идеше това очарование: от туй, че дори в посвещенията той остана верен на себе си — дори чрез тях той се мъчеше да установи духовна връзка с човека.

Спомням си, че на другия ден след сбогуването с Елюар ми предстоеше служебна среща с Пиер Сегерс. Поет и издател на поезия едновременно, Пиер Сегерс беше приел моето предложение да пусне едно томче стихотворения от Вапцаров в своята поредица „Около света" и вече ми беше предал за преглед последните коректури от книгата. Но тъкмо в дните преди моето отпътуване, когато всичко беше приключено, той пожела да се видим за последно уточняване на някакви допълнителни подробности. Аз приех и както бяхме уговорили, го чаках за единайсет часа. Ненадейно обаче, малко преди уреченото време Сегерс ми се обади по телефона и с някаква непонятна тревога в гласа, без дори да се извини, каза, че не могъл да дойде.

— Отивам в радиото — говореше той на пресекулки и с леко задъхване на уморен човек. — Имам предаване за Елюар. Случаят, както знаете, е изключителен. . .

Не разбрах кое беше наложило едно неочаквано бързо предаване, но възбудата на Сегерс ме изпълни с някакви смътни предчувствия, които се мъчех да оттласна от себе си като абсурдни. И трябва да съм изразил по някакъв начин своето тревожно учудване, защото след две-три необикновено дълги секунди, през които думите отстъпиха място на недомлъвките, той се обади още веднъж, вече и сам учуден:

— Но наистина ли не знаете? Тази сутрин е починал нашият приятел Елюар.

Стори ми се за миг, че някой си правеше лоша шега с мене.

— Не може да бъде — възразих аз, като се мъчех да се отбранявам от някакъв невидим противник. — Снощи бях при него.

— Може, уви, може — каза Сегерс с мъчително примирение. — Напусна ни най-братското същество („l'être le plus fraternel"), което съм срещал някога. Сега отивам да споделя скръбта си със слушателите.

Протегнах ръка и бавно положих слушалката, безсилен пред непоправимото, което беше станало. Необходима ми беше една минута, за да се съсредоточа и да излеза от внезапното вцепенение. Когато тази безкрайна минута изтече, затичах се надолу, качих се на колата и помолих шофьора да кара бърже към Шарантон. Миг — и отново се зареждат познатите улици и познатите квартали. Този път обаче веселата врява не достига до мене и Париж, потънал в есенна влага, ми изглежда някакъв лабиринт от безплътни сиви сенки, намръщен и неизбродим едновременно. Изпитвам усещането, че разстоянията са се удъл-

жили и пътуването ни трае непоносимо дълго. Най-после стигаме. Слизам бърже от колата, крача опипом по дървените стълби и механично посягам към електрическото копче. Чува се звън, вратата се отваря от някаква непозната и миг след това пред мене застава госпожа Елюар — с черни кръгове около очите и с израз на овладяна тиха скръб, на каквато са способни само съсредоточените мислещи хора. Влизам в коридора, поднасям съболезнованията си, но ми се струва, че не казвам това, което е необходимо в такива случаи, и отведнъж ме обладава някакво мъчително стеснение от моята непохватност. . .

Макар и съкрушена от голямата загуба, госпожа Елюар показва удивително самообладание. Тя ме заговорва, изброява лицата, които са се притекли веднага след узнаване на тъжната новина, между които аз запомням само името на Арагон, и през широко отворената врата ме въвежда в същата стая, където бяхме и предния ден. Мъртвият Елюар лежи там, където лежеше и живият, но проснат в цял ръст по гръб, без завивка и облечен в тъмнокафяв костюм. Той изглежда на заспал и ми се струва, че всеки момент може да отвори очи, да се усмихне и заприказва. Но чудото не става — остава само илюзията на живите, които не могат да се примирят с мисълта за безвъзвратната загуба.

След едноминутно мълчание аз се оттеглям обратно в коридора и се приближавам към госпожа Елюар. Безмълвието ме гнети и питам почти машинално как е приключил предишният ден, как е настъпила смъртта. Госпожа Елюар споменава името на един художник, който ги посетил вечерта, след моето заминаване, казва, че през цялото време болният бил в много добро настроение и добавя, че смъртта настъпила неочаквано сутринта, след добър сън, и не била съпроводена с никакви страдания — нещо, което било за нея малка утеха в скръбта. След това на свой ред тя ме пита кога заминавам и дали ще имам възможност да присъствувам на погребението. Отговарям, че се чувствувам морално задължен към паметта на Елюар и отлагам заминаването си с няколко дни. При тези думи звънецът леко изстена, някакви непознати хора започнаха да влизат и аз побързах да се сбогувам.

Два дни по-късно тялото на Елюар беше изложено в Дома на френската мисъл, където под звуците на „Орфео“ от Монтеверди пред него с бавна стъпка премина цветът на интелектуална Франция. За жалост, зает с някои неотложни грижи, които поглъщаха последните часове от престоя ми в Париж, аз бях лишен от възможността да присъствувам на тази вълнуваща раздяла с големия поет. Оставаше ми една друга възможност: да взема участие в траурното шествие от седалището на „Юманите“ до гробищата „Пер-Лашез“, което беше определено за следния ден. Но тука пък се яви една пречка от друго естество, която предварително никой не можеше да предвиди.

Нека си спомним, че още твърде рано, преди да заглъхне нихилистическият бунт на сюрреализма, Елюар беше предугадил посоките към бъдещето и в своята „Критика на поезията“ произнесе присъда над миналото със знаменитите два стиха: „Ясно, аз мразя царството на буржоата, царството на фантетата и поповете.“ Десет години по-късно, в трагичните дни на съпротивата, той се приобщи за винаги към работническата класа и стана поборник за нов свободен свят — свят без потиснници и без господари. Затова неговият неочакван край причини не само скръб — той възбуди и потулената ненавист на отречените. И те се постараха да си отмъстят: траурното шествие беше забранено и тялото на поета беше откарано до гробищата под полицейски надзор. Трябваше да се предотврати една публична проява, която заплашваше да се превърне в открито съчувствие към политическите идеи на покойника. Но усърдието на префекта Бейло не се оказа особено ефикасно: и сега, както много пъти преди това, Париж не пожела да се примири с произвола и намери начин да изрази чувствата си на признателност към поета, който в мрачните дни на окупацията поддържаше неговата воля за свобода.

Връщам се мислено към онзи мразовит съботен следобед на 22 ноември 1952 година. Виждам като да е било вчера безчетното множество хора, които изпълниха булевард „Менилмонтан“ и площада пред главния вход на „Пер-Лашез“, за да се влеят в траурния митинг под бдителния поглед на полицейската охрана. Спомням си как след словата на Веркор, Арагон и другите оратори тази човешка маса се раздвижи, навлезе в гробищата и бавно се

заизкачва нагоре покрай западния зид — търпелива, съсредоточена, изпълнена със скръб и някакво особено чувство на достойнство. Тя отиваше да засвидетелствува привързаността си към поета и да потвърди със своето присъствие, против волята на управляващите, че любовта на хората е по-силна от ненавистта и злопаметството на властниците.

Когато тялото на Елюар беше положено в гроба (в гроба на Жан-Ришар Блок — друг един поборник на честта) и тълпата се раздвижи в обратна посока, този път аз не побързах да се влея в човешкия поток. Вместо това, заобиколих нагоре по леко заснежените пътеки, последван от моята жена и моя десетгодишен син, спуснах се по извитата алея покрай гроба на Балзак и спрях за няколко минути на главния вход, до още невдигнатата трибуна, да погледам тълпата, която напираше вече към изхода. Сега вече имах възможност по-отблизо да видя онова, което ми беше направило впечатление още в първия момент: редом до световно известните писатели, художници и политически лица, които човек лесно можеше да разпознае, вървяха неизвестни граждани, обикновени труженици на физическия и умствен труд — една поразително пъстра гледка, каквато не се наблюдава всеки ден. Такова множество и такова разнообразие от хора бях виждал да минава оттук само в дните, когато Париж идваше да се поклони горе пред стената на комунарите. И това множество, също както и онова от 18 март, беше дошло не да плаче и тръпне пред смъртта, а да отдаде дължимото на един безсмъртен, който по примера на мъчениците от Комуната, вещаеше неуморно утрешния ден. То беше дошло да почерпи упование от поета и човека, който цял живот насърчаваше към сближаване своите себеподобни и беше изразил земната си мисия с тези прости, но всеизразителни думи: „Готов съм на всичко за бъдещето на всички".

Няколко дни по-късно аз напуснах Париж и скоро потънах в една сфера на други мисли и вълнения. Бавно, но неумолимо времето започна да изличава от паметта ми хората, които бях срещал, и събитията, които бях преживял някога. За щастие, непокътнат остана само споменът ми за Пол Елюар. И ето, след толкова години, днес аз се връщам отново към него и с благодарност още веднъж мисля за човека, който ми повери някои от своите вълнения и в последните часове преди смъртта си призова пред мене спомена за България.

ЧЕТИРИ ПИСМА НА ПОЛ ЕЛЮАР

В моя мемоарен очерк „Срещи и разговори с Пол Елюар", поместен в този брой на „Литературна мисъл", аз говоря твърде подробно за познанството си с френския поет, като споменавам и за нашата приятелска преписка с него. По повод на това, като си давам сметка, че и най-малкият факт от живота на големия човек има стойност за неговата биография, а оттам и за културата изобщо, аз реших, че ще бъде полезно да публикувам няколкото негови писма, които пазя в моя архив. Ето прочее тези писма.

1

Господин Борис Делчев
Културен аташе на България,
1, авеню Рап
Париж (7)

4 юли, 1951

Драги приятелю,

Аз оставам в Сен-Тропе, 1, кей, Сюфрен, до края на месеца. След това моят адрес ще бъде: Льо Ма, Сарла, Дордона, до края на ваканцията. Тогава ще говорим за нашия превод, върху който за сега работя криво-ляво.

Приятелски ваш,

(п) Пол Елюар

2

Господин Б. Делчев
Културен аташе при българската легация
2, авеню Боске
Париж

Льо Ма
Сарла (Дордона)
тел. 97

Драги господин Делчев,

Жена ми и аз бяхме много трогнати от поканата, която ни препратихте от страна на Комитета за наука, изкуство и култура в София. Настоятелно ви молим да му благодарите, като предадете на нашите приятели нашите най-сърдечни поздрави и им обясните, че ще бъдем много щастливи да отидем в България щом това ни бъде възможно: след няколко дни ние се връщаме от едно шестмесечно отсъствие, при това чакат ме многобройни задължения, поне за първите месеци от зимата. Смятам също, както вече предвидихме, да се заема много сериозно с работата върху стихотворенията на Ботев.

Впрочем, още с връщането си аз ще ви телефонирам, за да си определим среща и устно да обсъдим всичко това с вас.

Считайте ни за ваши верни приятели и доскорошно виждане,

(п) Пол Елюар

3

Господин Борис Делчев
Културен аташе при българската легация
2, авеню Боске
Париж (7)

1, кей Сюфрен
Сен-Тропе (Вар)
24 май 1952

Драги господин Делчев,

Длъжен съм най-напред да ви помоля да обясните на българските писатели, че моето здраве ми забранява това лято всякакво значително пътуване и че въпреки радостта, която изпитахме, моята жена и аз, от престоя си във вашата хубава страна, ние сме принудени за тази година да се откажем. Предайте моля ви моите съжаления и благодарности.

Желая също да ви помоля да се осведомите от Обединените издатели в какво състояние се намира изданието на Ботев. Елза Триоле, която срещнах преди известно време, ме увери, че неговото съставяне е в ход. Но тъй като и издателите са като авторите, мисля, че е добре да се подтикват. Понеже не съм в Париж, на мене ми е трудно да го правя.

Задължих се да дам един значителен подбор от тези преводи на Паралел сенкант. Но бавя тази публикация, тъй като предпочитам да я предоставя за първо публикуване на Летър франсез в момента, когато книгата се пуска, ако този момент, разбира се, е близък.

Много жалко, че не можете да напуснете Париж, тъй като бих желал да ви покажа нашия юг, и тази почивка щеше да бъде за вас също така приятна и без съмнение необходима, както и на мене. Жена ми се присъединява към мене, за да изпрати на вас, както и на госпожа Делчева, нашите най-добри поздрави.

(п) Пол Елюар

Освен тези писма, в моята архива се намери и друго едно, без адрес, което представлява отговор на покана за прием по случай българския национален празник. Съдържанието на това писмо, обръщението му, та дори и фактът, че е писано от поета на ръка, а не на пишуща машина, както другите, показват, че то има по-официален характер и не е отправено до мене. Все пак мисля, че не ще е зле да го направя достояние на читателя, тъй като в него е отразено много по-ярко отношението на Елюар към нашата страна и нашия народ. Ето и това писмо.

4

Пол Елюар
Льо Ма
Сарла (Дордона)
Тел. 97

6 септември 1951

Драга госпожо, драги господине,

За жалост, не ще мога да присъствувам, също както и моята жена, на приема, който организирате по случай Националния празник на свободата на България.

Вярвайте, че съжалявам безкрайно за това, защото нашето сърце е с този български народ, който познаваме и обичаме. Неговата интелигентност и неговият кураж, неговото душевно величие го водят по пътя на щастието.

Моля ви да вярвате винаги в нашата сърдечна преданост.

(п) Пол Елюар
(п) Доминик Елюар

СЪВРЕМЕННАТА РУМЪНСКА ЛИТЕРАТУРА И РУМЪНСКОТО СЕЛО

Йон Лунгу

Между двете световни войни получи широко разпространение идеята, според която модерната аналитична проза, изразяваща наблюдение върху сложни човешки явления, е несъвместима със селския свят, ограничен в традиционни прояви, неспособен да се обнови и да навлезе в по-висшите зони на духовното. Еволюцията на съвременната литература се е извършвала като процес от селото към града, от простото към сложното. Подобно мнение някога обосноваваше Еуджен Ловинеску, със съответните естетически мотивировки, а по-късно Камил Петреску го формулира по решителен начин. Той писа, че една епика от Прустов тип, такава, каквато би желал той и която е необходима в епохата на философския релативизъм и бурен прогрес в областта на психологията, не би могла да се създаде чрез изобразяване на индивиди, чийто прояви са предварително известни по законите на един крайно банален механизъм. Джордже Калинеску даде отговор на този въпрос, който и днес е твърде актуален. Селяните, казваше критикът, имат определено отношение към проблемите на съществуването и дори към вселената, имат своя философия, изразена обаче в специфични форми, интересни за литературата, която се интересува за човешките съдби. Аналогията изглежда отдалечена и може би прекалена. Оттук обаче е важно да запомним, че една модерна епика, която крачи заедно с прогреса на изкуството и се интересува от вътрешния мир на човека, който минава от един тип на цивилизация към друг тип и се разделя, понякога драматично, от стари инерции, не може да игнорира селския свят, каквито и да са нейните средства за изследване на материала.

В румънската литература има богата литературна традиция, която подтвърждава тази истина. Румънската проза от миналото е създала специфични и трайни явления въз основа на наблюденията на селския живот. Славич, Садовяну, Ребряну са само няколко от творческите индивидуалности, наистина най-оригиналните и най-значителните, които представляват нашата проза в нейните отношения към света на селянина. Ако приложим известна схема към тяхното изкуство, бихме могли да набележим няколко стилистически насоки или методи на изображение на селянина. Едната насока е рапсодичната. Тя съживява хилядолетни прояви, света на древни цивилизации, отношения, станали типологични. Представители на тази линия са Крянга, Садовяну, въпреки съществените им стилистически различия. Славич, по-късно Ребряну, а след него цяла плеяда известни писатели, следват линията на един ясен реализъм, на една строга наблюдателна проза, на една селска балзаковска епика, да се изразим условно. Докато първите възстановяват една селска митология, пресъздават човека, който живее в близост на големите митове и превръщат фактите в легенда, вторите изобразяват социалния индивид в естествената му обстановка.

Нашата епоха наложи и друга епическа формула. Тя тръгва не само от литературни съображения, от необходимостта да се подновят изразните средства, а от промяна на философската оптика, от изменение на социологическото гледище върху селския свят. Когато се пише за селската действителност, било то минала или съвременна, или се пресъздават решаващи исторически събития (всички знаем, че има и такава „събитийна литература"),

съвременната румънска проза се стреми към все по-убедителни резултати, стреми се да внуши вътрешния смисъл от опита на едно поколение,което изживява силно чувството си за историята. Много произведения, известни вече и в чужбина, притежават полемичен смисъл: борят се срещу измамващия мироглед за селския живот, вършат това, което критиката нарича демистификация. „Босяк“ от Захария Станку, „Морометевци“ от Марин Преда и пр. опровергават картината на идилично и хармонично съществуване или пък образа на примитивния селянин, чужд на всякакви идеи и на по-сложни морални състояния. В резултат на този поглед се забелязва и обновление в областта на специфично-художественото, изменят се средствата за литературно изображение. Все повече губи своя авторитет описателният начин на изображение на селото. В замяна на това печели все по-широк терен аналитичната диференцирана проза, епиката на аналитичното наблюдение, поради което нейната художествена формула поставя акцент върху психологическия фактор, в неговите естествени социални и индивидуални връзки и преплитания. В романа си „Морометевци“ Марин Преда използува по оригинален начин подобни изразни средства, давайки преднина на психологическия анализ и изобщо на внимателното и обективно наблюдение върху селската душа. Неговите действуващи лица се отличават с твърде сложна природа, притежават дарбата за анализ, наблюдение и самонаблюдение, нагаждат се към външната среда или пък правят опит да си запазят своя сфера на една въображаема независимост. Те имат съзнанието за лично достойнство, обаче времето прави така, че илюзиите им постепенно рухват. По този начин един морален пейзаж с разнообразни релефи влиза в литературата, като отхвърля образа на безчувствената и консервирана селска душа, затворена за по-сложни душевни вълнения.

Епохата на социализма разшири полето на селската литература и направи още по-резултатен опитът за обновление на изразните средства. Навлизането на селския мир в духовния климат, създаден след социалистическата революция, даде съществени изменения от морален и душевен характер, които литературата отрази обективно. Все по-голям интерес предизвикват вътрешните реакции, психологическите промени, душевната еволюция на селянина, неговото отношение към социалистическата цивилизация. Прозата, която взема под внимание тези промени, търси разнообразни формули, за да ги проведе възможно по-внушително. Трудно е да се направи класификация на произведенията, които отразяват социалистическата селска действителност. Критериите са многобройни и често пъти, като се възприемат едни, се пренебрегват други, не по-малко важни. Би могла да се направи една тематична класификация, или класификация в зависимост от историческите моменти, на които се позовава произведението. Безспорно е, че каквито и да са били интимните подбуди и пружини на писателя, каквито и да са били социално-историческите събития, литературните творби за селото търсят да открият нови стойности, появили се в процеса на създаване на социалистически отношения, търсят да открият конфликти, присъщи на един свят, който трудно се разделя от инерциите на миналото и се разделя от тях не винаги смеейки се. Ето защо в последно време получи твърде голямо разпространение анализът на процесите, които произтичат от конфликтите в морално-психологическата сфера. Като продължават една създадена вече традиция, младите белетристи (Д. Р. Попеску, Н. Веля, Фънуш Нягу, Поп Симион, Щефан Бънулеску, Йон Бъешу, Йон Лънкрънжан, Сорин Тител и др.), проявяват особено любопитство към по-сложните случаи на социална и морална инерция. „Странностите“, екстравагантностите, за които обича да говори критиката, идват тъкмо от разглеждането на по-трудни ситуации и „казуси“ в проявленията на индивида. Отхвърлянето на установени обичаи (произлизащи и от условията на дребно-собственическия бит) не е лесен процес. Той предполага един вътрешен прелом, преобразуване на един манталитет и трудна победа на новите морални стойности, създадени от социализма.

Друг решителен фактор в развитието и структурата на румънската проза за селото намираме в самата оригиналност на нашата социалистическа революция. Формирането на една нова, висша цивилизация, неминуемото заличаване на капиталните различия между

селото и града, развитието на най-хубавите народни традиции, създаването на собствени материални и духовни стойности повлияха върху насоката на литературата въобще и върху епиката в частност. Затова по един естествен начин аспектите на нашата революция и по-важните нейни моменти, насоките и усложненията на грандиозния процес, който преобразува нашето общество, намериха отзвук в съзнанието на писателите. Едно изложение, макар и в най-общи черти, върху литературата из живота на селото, може да бъде поучително.

Усвоявайки все по-основно марксистко-ленинското учение за изкуството и обществото, опирайки се на ръководството на партията, участвувайки дейно в процеса на революционно изменение на живота и съзнанието на хората, писателите се опитаха да изобразят пътя, изминат от нашето трудово селячество, да обобщят с присъщи на литературата средства новата социална практика на масите. Многобройни разкази и повести, романи и поеми, драми и комедии са вдъхновени от тази величествена историческа епопея, като започнем с творбите, посветени на аграрната реформа, продължим с процеса на социалистическа колективизация на селското стопанство, приключил през пролетта на 1962 година и завършим с произведенията за новия живот в кооперативното село.

Пръв, който отрази новите социални отношения в живота на селото, бе ненадминатият майстор на румънския разказ Михаил Садовяну с романа „Митря Кокор", към който по-късно се прибавиха и други произведения, между които ще отбележим романа „Жажда" от Титус Попович. Чрез задълбочено и убедително отражение тези книги превъзсъздават внушителния облик на един важен момент от нашата революция: аграрната реформа. Наред с други творби, те налагат и една особена психология, донасят нова проблематика в нашата селска литература: организирана борба на трудещете се селяни за по-добър живот, борба в съюз с работническата класа.

В „Жажда" на Титус Попович новата проблематика и новият тип конфликти дават възможност на автора да се заеме с нов тип герои. Бедният селянин Митру Моц, учителят Теодореску, алчния иезуит Гаврила а Урсулуй еволират в зависимост от историческите събития. Дори в най-интимните си и частни занимания те не могат да игнорират промените, извършили се в селския живот и в живота на цялата страна. Несъмнено е, че запазването на частната собственост не им позволява да преобразят радикално своя етично-социален профил, дори ако са положителни герои. Ето защо вълненията на учителя Теодореску във връзка със своята собственост не ни се виждат докрай правдиви. Естествено тези хора изпитват положителното въздействие на научната доктрина на революционния пролетариат, обаче не я разбират още в нейното богатство и сложност, тъй като не съществуват още обективните предпоставки за преминаването им към задачи по осъществяване на социалистическото общество. Намираме се още в етапа на усъвършенствуване на буржоазно-демократическата революция.

Към друг момент от живота на селото се отнася „Разгръщане" от Марин Преда. Творбата разглежда при драматични условия социално-етическото възраждане на селянина в новата обстановка, създадена от социализма. Главният герой на повестта, Илие Барбу, човек, който е седял на „последната пейка" на събранията в миналото, сега се разкрива с непозната революционна енергия и дързост. Придобиването на лично достойнство, на гражданска смелост, на собствена партийна съвест правят от него истински герой. Съзнанието за придобита човешка стойност, за правдата на делото, за което воюва, му помага да намери редовете на ония, които творят историята.

За периода от създаването на първите кооперативни земеделски стопанства се написаха много и то неравни творби. Наред с интересните аспекти, срещат се и социологизирани схеми. В момента, когато излизаха, някои от тези произведения предизвикаха голям интерес, тъй като насочваха вниманието към новото, което бе възникнало и започваше да се развива в селския живот.

Една сравнително сполучлива повест, която третира моралните преобразования у обитателите на първите кооперативи, напечатана между първите, е повестта на Фран-

чиск Мунтяну „Ленца“. В центъра на действието се намират преображенията на една млада жена, която при новите социални условия преминава пътя от сляпото подчинение и унижение към утвърждаването на собственото си достойнство.

Значителен интерес в такъв смисъл представлява и романът „Бараган“ от В. М. Галан. От художествена гледна точка много по-висока оценка заслужава първият том на романа. Извънредно важната тема за укрепването на съюза между работническата класа и трудовото селячество е проследена тук в конкретна и сложна обстановка, тъй както налага самият живот. Епизодите, аспектите и художествените решения, които са най-сполучливи, са именно онези, където авторът по наше мнение не се поставя на мястото на своя герой, за да обсъжда и разрешава трудностите, възникнали от изобразените явления, нито пък измисля допълнителни трудности, за да осенява своя герой с ореола на лесните успехи, на които не може да се вярва. Правим тази забележка преди всичко с оглед на втория том на романа, който притежава подобни слабости и е далеч по-неспо-лучлив от първия.

Борбата за създаване на селскостопански кооперативи вдъхнови редица драматурзи, които написаха драми, характерни между които са „Влайку и неговите синове“ от Лучия Деметриус или „В долината на кукувицата“ от Михай Бенюк.

Като правим някои по-общи характеристики за нашата литература от периода на началото на кооперирането, ще изтъкнем най-напред нейния пряко агитационен характер. Като отделяха главно място за социалните отношения, някои творби пренебрегваха факта, че човекът като „съвкупност от социални отношения“ (Маркс) не се свежда само до няколко основни и общи социални функции. Някои герои по тази причина останаха в рамките на абстрактната схема за съответната социална фаза (беден селянин, среден селянин или кулак), а конфликтът се превръщаше в просто социологично описание.

Следващият етап на нашата революция, етап на усъвършенствуване и укрепване на социализма в селото, бе изобразен в голям брой епически произведения, някои от които със сериозна художествена стойност, например „Къща“ от Василе Ребряну, която дава убедително новите социално-етични отношения, установени в селския живот. Главният герой, Йсайя Йоца, изминавайки сложно и лъкатушно развитие, доказва преди всичко поражението на индивидуализма, пораждан от частната собственост. Ако имаше една по-единна композиция, романът би разкрил и по-убедително ролята на новото за преобразяване на съзнанието на цялото село.

Последиците от новите социални отношения и осъществяването на интимните стремежи на хората разглежда и романът на Сабо Бюла „Рода на Гондошите“, действието на който става в едно село от окръга Муреш. Класовите противоречия, роднинските отношения и интимните връзки, развиването на революционното съзнание и оформянето на нов морален профил на хората, жаждата за лично щастие и отношението към обществения живот дават възможност на романиста да напише една прелестна хроника на селската действителност в различни нейни аспекти, без да липсват и някои по-незначителни епизоди.

Широка и съдържателна картина на селото и на неговия съвременен живот дава Йон Лънкрънжан в трилогията си „Кордовани“. Чрез отрязъка на живота в едно село, Горна Дунга, и перспективата на изминатия път от средния селянин Лае Кордован, главен герой на книгата, романистът възстановява в интересна епическо-лирическа фреска почти всички революционни преобразования, през които минава селячеството след освобождението, като започнем с аграрната реформа и приключим с края на кооперирането. Замислен като лирично-епическа ретроспекция за еволюцията на главния герой, романът е написан от първо лице: започва и завършва със същото душевно състояние, специфично за Лае Кордован в началото на една близка пролет, когато цялото село тръгва по пътя към социализма. В душата на героя, драматично разкъсана, поради изменението върху собствеността на земята, прониква най-сетне истината. Него го вълнуват, разбира се, още много въпроси, но той вече не се страхува във връзка с целта и насочеността на своите действия. Изчезнали са причините, които го скарват с цялото село: веригите на частно-

собственическото чувство върху земята. Като използува форма на повествование от първо лице, романистът ни внушава как новият Лае Кордован съди стария от една напреднала позиция, от едно социалистическо гледище и от това гледище дори ситуациите, които навремето са изпреварили героя, сега вече намират тълкуване в действителната им светлина. Авторът се е постарал да разгледа отвътре процесите. В един понякога страстен и убедителен, а понякога монотонен и по-неубедителен монолог главният герой преоценява всичките си тревоги, търсения, недоразумения и съпротивления и накрая на този драматичен път изразява искреното си съгласие със социализма. Чрез самия художествен похват, избран от автора, Лае Кордован е превърнат в коментатор на преобразованията в селския живот. Тук-там обаче авторът е забравил реалните възможности на своя герой и в такива случаи вместо героят, от негово име говори направо авторът, което нарушава художественото единство.

Икономическо-организаторското укрепване на селскостопанските кооперативи вдъхнови и няколко драми, между които заслужава внимание „Смелост" от Георге Влад. Както и в епическите творби и тук е показано изменението в мисленето и поведението на хората, паралелно с развитието на социалистическите отношения. Интересът към диалектическото единство между социалната и личната страна в човешкия живот придобива все по-важно значение в литературното творчество. Онова, което занимава все повече писателя, не е толкова разнообразие във външните форми на конфликтите, колкото обособяване на различни типове герои, които придобиват все по-голяма правдивост и сила на художествено обобщение. Заедно с проучването на социалните явления получава важна преднина по-широкото и задълбочено изследване на сложните пътища, по които се определя поведението на героите. Акцентът пада върху застъпваната проблематика, върху етическополитическите стойности и художествените качества и начини, по които се разрешават поставените проблеми. Все повече писатели разбират, че героят трябва да представлява убедителен и автентичен образ на реалния наш съвременник, жив и действителен. Личният живот на човека в най-интимните му аспекти също получава полагащата му се стойност и място. Резултатите от подобна ориентация можем да проследим най-вече при младите белетристи като Д. Р. Попеску, Фънуш Нягу, Николае Веля, Щефан Бънолеску. Сорин Тител, Джордже Бълъица и др., които вървят по пътя на Марин Преда и които откриват в своите произведения интересни аспекти от процеса на морално преустройване в средите на нашето кооперирано селячество. Фънуш Нягу например в своите разкази „Кукла" и „В лунен светлик" с пламъка на дълбок лиризъм изобразява новите начини, по които съзнателният индивид преодолява мъката от несподелена обич. Изтръгнат от влиянието на индивидуалистичния морал, Ене Леня, герой на двата разказа, без да си отказва правото на лично щастие, намира правдива оценка за жената, която го е напуснала. Героят не си отмъщава, но не се и отчайва и най-сетне успява да срещне желания ответ и разбиране от страна на друга жена, която наистина го обича.

Фин аналитик, Николае Веля търси също морално-етични планове в преобразеното съзнанието на трудовите селяни. В „Звуците" например кооператорът селянин живее още под силното впечатление на частната собственост, символизирана в неговата фантазия чрез „музиката", която издават различните селскостопански сечива. Това е последна форма на отчуждение от новото, която той постепенно преодолява благодарение на измененните условия на живот. Деликатни моменти, в които се подчертава новото светоусещане на младите селяни, намираме изобразени и у Сорин Тител и Джордже Бълъица.

Интересни етични проблеми из живота на съвременното село разработват и някои съвсем нови произведения като „Лятото на олтенците" от Д. Р. Попеску, „Триъгълникът" от Поп Симион и „Откриване на семейството" от Йон Брад.

Романът на Поп Симион например има по-широк социален диапазон, като редом със селото обхваща една мина. Трите страни на „Триъгълника" са олицетворени от трима бивши дребни селяни: активистката Леонтина и миньорите Йон Кирила (първият съпруг на героинята) и Щефан Клеж (вторият съпруг). Конкретните биографии на героите дават

възможност на писателя да проникне в различни сфери на действителността, което подчертава динамичните процеси в нашето съвременно общество. В този конфликт романът съединява няколко теми и съвременни мотиви: за обичта, приятелството и отношението към труда. В зависимост от това доколко Поп Симион успява да разкрие дълбоките промени в отношенията между героите (начинът, по който те се мъчат и успяват да се освободят от недъзите на индивидуалистичния морал — ревност, двуличие, егоизъм и пр.), книгата става повече или по-малко увлекателна. Наличието на някои декларативни решения намалява реалистичната убедителност на някои етични аспекти на водената чрез произведението дискусия. Най-положителното в това произведение е, че като утвърждава социално-етичната опора за решение на конфликта, белетристът не се подхлъзва към идеализация, а открива стойностите на новия морал в реалистично разбиране от страна на героите на собствените им условия, които им откриват възможност за едно достойно, хуманно съжителство.

Романът на Йон Брад „Откриване на семейството“ поставя на обсъждане етични проблеми в кооперираното село в троен план: случая с един свещеник, който скъсва с фалшивия си живот, случая с упорития и горделив селянин Октавиян Борча и третия случай с победата на новите отношения, върху които се основава бракът на младите в социалистическото село — агрономът Борча и Лелия Чиреш. По всичко личи, че авторът прониква по-дълбоко и проницателно тогава, когато проследява влиянието на новите отношения върху едно противоречиво съзнание, например съзнанието на свещеника и че той е по-малко убедителен, ако има за предмет отношението на хора, създадени в новите исторически условия. Връщането на свещеника към живот е най-сполучливата част на романа, тъй като измененията у героя получават сложна и дълбока мотивировка, нещо, което им придава по-голяма правдивост.

Смятам за нещо съществено, че подобни произведения (а биха могли да се цитират и други) показват тенденцията да навлезат в непознати зони на вътрешния живот на селянина, да изобразят душевни конфликти в диференциран епически стил, чужд на всякакъв гладкопис и еднолинейност. Много от тези произведения имат аналитичен характер: чрез остро наблюдение са схванати изразителни и нюансирани душевни състояния от различен характер и сложно естество (например творбите на Марин Преда). Други автори, без да се отказват от правдивата обективна характеристика на героите, завладяват най-вече със своята поезия: Д. Р. Попеску, Василе Ребряну, Фънуш Нягу и др. Но дори тази поезия в прозата показва интересни различия. Василе Ребряну и Д. Р. Попеску използуват често символа и лиричното внушение, като първият подчертава повече смисловите значения на думите, а вторият — и мелодичната им хармония. Фънуш Нягу постига поетически ефекти чрез особената пластичност на своя израз и пр.

•

След беглото и схематично представяне на някои литературни произведения за социалните отношения в съвременното село и някои типове литература, утвърдени в нашата съвременност, се налагат и известни по-общи заключения.

Първо, оригиналността на нашата литература за селото произтича не само от особеностите в таланта на всеки писател поотделно, но и още повече от неговата способност да разкрие оригиналната същност на самите процеси, които отразява, върху основата на научното знание на действителността, на непосредственото участие в революционното преобразяване и на прилагането на нови творчески методи. Появи се нов свят в селските кооперативи, със свои проблеми и социални типове, несъществуващи в старото общество, даващи предпоставките за нови и оригинални художествени завоевания.

Второ, редом с революционните преобразования и паралелно с обществените процеси се задълбочи и художественото изследване от страна на писателите, обстоятелство, което даде възможност за постоянно и възходящо обогатяване и разнообразяване на лите-

ратурното творчество. Преобразявайки обществото, самият човек се преобрази. Фазите и етапите на това преображение издигаха и постоянно издигат нови проблеми не само пред социалната практика изобщо, а и пред художественото творчество в частност. Жизнеспособни творби се оказаха онези, които не отделиха преобразованията в структурата на обществото от сложностите в човешкия живот. Социологичните опростявания противоречат на историческата и художествена правда, обедняват откъм съдържание и значение всяко произведение, което се стреми да бъде автентично в художествената си истинност. Литературната творба се утвърждава в оная степен, в която представя убедително живота на съвременния човек, неговото отношение към обществото, неговите интимни деяния, моментите на духовното му напрежение, тайните, които го привличат. Хората са сложни и не се свеждат до схеми. Тези хора положиха основите на една възхождаща цивилизация и заедно с този растеж пораснаха и те, господарите на новия живот, които очакват да бъдат изобразени многостранно в произведенията на нашите писатели.

БЯГСТВО В ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

(Новият испански роман)

Ана Георгиева

„За нас, испанските писатели, има само един вид бягство — бягство в действителността.“ Цитатът е заимствуван от книгата на младия испански романист Хуан Гойтисоло „Проблеми на романа“[1]. Въпреки че във формално отношение тази мисъл съдържа парадокс, едно обстойно разглеждане на съвременната испанска литература показва, че „бягството в действителността“ е нейна определяща насока. И понеже тази тенденция е найярко изразена в прозата: белетристика и драматургия, предмет на настоящата статия ще бъде новият испански роман. Испанският роман през последните десет години — това е достатъчно да уточни понятието нов. Що се отнася до „испански“, трябва още в самото начало да се отбележи, че никой не е в състояние чрез цензура и забрани да изключи от испанската литература писателите-емигранти, които творят в Париж, Мексико или на друго място. Те са испански писатели като всички останали, да не добавяме: може би повече от всички. Техните творби, издавани в чужбина на испански или други езици, формират заедно с онова, което се издава в Испания, облика на съвременната испанска литература.

Нека се върнем малко назад. На 18 юли 1936 г. в Испания започна франкисткият метеж срещу законното републиканско правителство. В първите дни на войната франкисткият генерал Милян Астрай заяви в университета в Саламанка пред големия испански философ-хуманист Мигел де Унамуно: „Смърт на разума!“. И това не беше случайна фраза, родена от афект. Не, онези, които започнаха братоубийствената война, вървяха под този лозунг. Тяхна жертва стана Унамуно, Лорка, Ернандес, Мачадо. Те искаха да унищожат разума и сърцето на Испания. Успяха ли? Ще се опитам да отговоря на този въпрос, започвайки от литературата и отивайки в действителността.

В своя прост и човечен разказ за днешна Испания, наречен „Сенки и светлини на Испания“, френският писател Пиер Гамара описва такава сцена:

„Моята съседка се наклонява към мен:

— Кажете, господине, вие знаете ли Зола? Зола... не си спомням малкото име.

— Емил Зола. Велик френски романист.

— Той е писал гадости за религията, нали?

---

[1] Juan Goytisolo, Problemas de novela, Barcelona, 1958.

— Той е бил свободомислящ човек, велик ум.

— Да, разказвали са ми. Много бих искала да прочета нещо от него. А кажете, познавате ли Волтер?

Аз отговарям невъзмутимо, че Волтер е велик класик.

— Никога не съм чела нито Зола, нито Волтер. У нас е невъзможно да се намерят. Казвали са ми, че това е бесовска литература. А все пак бих искала да имам представа. . .“[1]

*

Ето, това е атмосферата, която цари в „синята империя“. Никакъв компромис. Все пак какво чете испанецът? Или по-точно какво е чел през тези 25 години след края на гражданската война. Издателствата се надпреварваха в издаване на булевардни и псевдопсихологични романи, с мистично тълкуване на испанския национален характер. А някои издателски къщи се опитаха да снабдят читателите с „по-сериозна литература“. „ДОНСЕЛ“, например издаде цяла серия от антологии на испански класици под мотото: „Испанското и испанците“. В тези, ненадхвърлящи сто страници книжки, писателите са, така да се каже, конспектирани. Искате да знаете как например Бенито Перес Галдос разбира понятията родина, нация, народ. Моля, прелистете антологията, съставена от Амандо де Мигел, тя ще ви поднесе достатъчно цитати: отрязани, премерени и подредени. А къде е останал Галдос, майсторът на чудесните исторически платна? Ако е такова отношението към собствената и западноевропейска класика какво може да се очаква спрямо съвременните писатели. Нека сега ни свидетелствува италианският публицист Анджело дел Бока: „Знаете ли какво значи испанска цензура? То е нещо подобно на рак, който започва да се образува у хората още от училищната скамейка и продължава да ви преследва, когато сте станали вече мъж, всеки път, когато отворите вестник, слушате радиото, четете книга или отидете на кино. В Испания цензурата не е само куп от декрети, от задължения „за ориентировка“, от цензори, които режат и деформират, а буквално една атмосфера, в която остарявате, без да сте зрял, ставате мъж, без да познавате собствените си права. Испанската цензура не се задоволява само да скрие от вас истината, но си поставя за цел да ви забрани да мислите, дори да правите предположения.“ (Анджело дел Бока „Другата Испания“, изд. на НСОФ, 1964.)

Това са част от фактите. Има, разбира се, и други. През ноември 1960 г. 227 интелектуалци с различни убеждения подписаха манифест, с който протестират против режима на Франко и поставят искания за демократизиране на обществено-политическия и културен живот. Този манифест не е изолирано явление. Той е само един израз на онези сили, които се борят против човеконенавистническата политика на франкизма. И днес, както преди 25 години, писатели, художници, дейци на науката отново и отново биват хвърляни в затворите. Нима нищо не се е изменило? Не, много се е изменило и ако искаме да го видим, не последно и съвсем не маловажно доказателство за това е испанският роман днес. На генералния секретар на Испанската комунистическа партия Сантяго Карильо принадлежат думите: „Една от първите пътеки, по които ни се удаде да се промъкнем в крепостта на противника, беше литературата.“

Да започнем с предисторията. През 1944 г. беше отпечатан романът на Кармен Лафорет „Нищото“. Едно момиче идва от провинцията в Барцелона и се сблъсква със студеното презрение на големия капиталистически град. За малката беззащитна Андреа в този град всичко е чуждо, сурово, заплашващо. И само за нея ли? В своя роман „Кошерът“ с подобна тематика, но решена в много по-широк аспект (160 герои) Камило Хосе Села разказва за безмилостния кошер-град. През 1952 г. в Мадрид беше отпечатан романът „Тичане в безпорядъка“[2] от Хуан Антонио де Сунсунеги. Авторът е от по-старото поколение

---

[1] Pierre Gamarra, Ombre et lumiere d'Espagne, Paris 1961.

[2] Juan Antonio de Zunzunegui, Esta oscuradesbandada, Madrid 1952.

писатели, уважаван от режима католик. Неговата книга продължава традицията на Лафорет и Села. В романа действуват две основни групи герои. Семейството на Роберто е принудено да води жалко съществувание. Самият Роберто, който е честен, скромен човек не може да намери своя път във франкистка Испания. Той вегетира на ръба на живота. В тази първа сюжетна линия се вплита втората: живота на ловката интригантка, царицата на черната борса — баронесата, която заедно с мъжа си се заселва у Роберто. Така Сунсунеги рисува двата полюса на живота в Испания. Заглавието, което е част от цитат от португалския класик Еса де Кейрош, е залегнало като основна философска концепция в романа. Героите постоянно го напомнят: „Всички ние, които живеем в тази планета, сме огромен керван, който безпорядъчно се движи в нищото. „Някои критици бяха склонни в цялата тази концепция да съзрат испански екзистенциализъм или нещо подобно. Но не се касае за увлечение или подражание. Нещата стоят много по-сложно, дълбоко и логично. В периода 1944—50 г. голяма част от испанските писатели започнаха да разработват теми, които в първите години след установяване на франкизма бяха избягвани. Испанските писатели и особено младата генерация отвориха очи за собствения си живот и се осмелиха да го описват. Те поеха здравата реалистична традиция на испанския роман от 30-те години. Надделяваше разумът, който напразно се бяха опитвали да задушат.

Романът на Сунсунеги разказва за калния свят на мадридската черна борса, но това е само първото и най-общо впечатление. „Бяг в безпорядъка“ е много по-широко платно на Испания от 40-те години: стопанска и политическа разруха, безперспективност. Сунсунеги я показва, Сунсунеги я отрича.

Така в края на 40-те години в испанския роман се формира едно ново течение, наречено от испанската литературна критика „тремендизъм“.[1] Писателите се насочиха към най-ужасяващото в съвременна Испания. Те го описваха детайлно и по този начин създаваха впечатление за една всеобща мизерия и разруха. Образите, създадени от „тремендистите“, бяха хора повече или по-малко загубени, обречени. Решението, което логически произхождаше от живота и силите на тези герои, беше смъртта. Както беше отбелязано вече, някои литературни критици в Испания и Франция се опитваха да търсят корените на „тремендизма“ във френския екзистенциализъм. Всъщност причината за разцъфтяването на това течение не беше нищо друго освен обскурантизма на франкисткия режим. Съвсем естествено беше обаче да се потърси и някаква философско-естетическа платформа. Голяма част от младите писатели се обърнаха към Унамуно, който винаги е бил считан за един от стълбовете на истински испанското. И колкото и чудно да е в този период (1944—50) младите писатели потърсиха песимистичната отчасти екзистенциалистка концепция на Мигел де Унамуно.[2] Цялата обществено-политическа атмосфера ги тласкаше към това. Търсеха с какво да почнат. Започнаха с една вариация върху трагичното, наречена „тремендизъм“. Обективната роля на това литературно течение беше двояка. От една страна, писателите насочиха погледа си към живота във франкистка Испания, а от друга, без да декларират каквато и да било оценка, показаха, че „синята империя“, която беше създадена да се противопостави на Републиканска Испания, се разкъсва от вътрешни противоречия. И тези противоречия лишават човека от неговите права и от неговото достойнство. В интерес на истината трябва да се признае, че в голяма част от творбите на „тремендизма“ тежи бремето на известен фанатизъм. Въпреки това „тремедистите“ бяха онези, които дадоха началния тласък.

В периода 1954 — 64 г. се появиха цяла серия творби на млади и съвсем млади испански романисти. Родиха се много нови имена. Ето един непълен списък. Ана Мария Матуте (род. 1926 г.): „Малък театър“, „Празник на североизток“, „Мъртвите деца“, „На тази земя“; Рафаел Санчес Ферлосио — „Харама“; Хесус Фернандес Сантос — „Избръснатата глава“; Инясио Алдекоа — „Източен вятър“;

---

[1] От tremendo — ужасен.

[2] Miguel de Unamuno, Sentimiento tràgico de la vida, Mexico 1945.

Долорес Медио — „Държавният служител“; Хосе Гарсия Ортелано — „Новите приятели“, „Лятна буря“; Хуан Гойтисоло — „Игра на ръцете“, „Печал в рая“, „Утайка“, „Цирк“, „Празници“, „Островът“; Луис Гойтисоло-Гай — „Околностите“, „Все същите думи“; Армандо Лопес Салинас — „Мината“, „Година след година“; Хесус Искарай — „Падината“, Хосе Коралес Ехеа — „Другото лице“; Хорхе Семпрун — „Дългото пътуване“, Хесус Лопес Пачеко — „Електростанцията“.

Този списък би могъл да се попълни, но онова, което е цитирано тук, фактически определя характера на новия испански роман. Първите творби на повечето от споменатите писатели се намират под влиянието на „тремендизма“. Една от най-талантливите романистки Ана Мария Матуте също изживя такъв период. Може би изразът не е съвсем точен, защото не се касае за някакво преболедувано заблуждение. Матуте се насочи към безперспективността и безизходицата на Испания от края на 40-те години, защото това беше най-близко и най-осезаемо. Показателен е романът ѝ „Мъртвите деца“[1]. Това е историята на краха на рода Корво. Задушавани от един гнил морал, потомците на този забогатял някога в Америка род постепенно загиват. Последният от рода — Даниел Корво започва своя бунт с това, че напуска родовата къща. Той се включва в редиците на републиканската армия. Само че тази негова борба до голяма степен е механична. По-скоро експеримент, отколкото убеждение. Затова разгромът за него е фатален, докато за останалите негови другари в боя са валидни думите на Унамуно: „Ние можем да бъдем победени, но не и убедени.“ Последният пристан на Даниел е пак старата омразна къща, където идва смъртта. В своя голям, майсторски написан роман Ана Мария Матуте сгъстява боите, за да опише онова, което донесе на Испания братоубийствената война. Авторката разкрива своя талант да композира, да обединява сегашното време с реминисценциите. (Този маниер ще констатираме у много от творците на новия испански роман.) В нейните думи има човешка болка и загриженост. Матуте убива своите герои. И това е логично. Те са мъртвите деца — плод на епоха и принципи, които не могат да създават живи деца. В това се крие силата и слабостта на романа. Писателката е разбрала трагедията на „живите мъртъвци“, онези, които нямат сили да се противопоставят на режима, но тя не е видяла младите филизи на другата Испания. Подобно третиране на проблема е характерно за голяма част от споменатите романи: за първите романи почти на всички млади писатели, чиято идейно-естетическа линия се формира в началото на 50-те години.

Хуан Гойтисоло, който с право може да се нарече вожд на „новите романисти“ също започва под силното влияние на тремендизма. През 1954 г. неговият първи роман „Игра на ръцете“,[2] забранен от испанската цензура, излиза в Париж. Гойтисоло се насочва към онези, които най-добре познава, към които се числи: своите състуденти. Това са младежи от обезпечени фамилии, които следват повече по традиция, отколкото от интерес към науката. Тяхното ежедневие минава под знака на безделието, което носи все същите имена: бар, кафене, ресторант. Но не само скуката е онази, която ги тласка към някакво действие. Те са достатъчно зрели и достатъчно умни вече, за да имат свой поглед върху живота, който ги заобикаля. Тежи им фалшът и лъжата на тяхното привидно семейно благополучие, на привидната загриженост на родителите, на измамните перспективи. И те решават да нарушат това привидно спокойствие. Планират убийство на един франкистки депутат, който преди това е бил депутат и в републиканското правителство. Нищо по-подходящо не биха измислили — те са възпитани за това. Не успяват. И понеже вече веднъж са тръгнали по пътя на убийството убиват свой другар. Финалът на първия роман на Гойтисоло е убийството, решението на втория — „Печал в рая“[3] — също. Какво показва това? Гойтисоло не носи в себе си нито предопределеността на екзистенциализма, нито фатализма на тремендистите. Той само започва от най-типичното, от най-тъмните бои. Още с пър-

[1] Ana Maria Matute, Loshijos muertos, Barcelona, 1956.
[2] Juan Goytisolo, Juegos de manos, Paris, 1954.
[3] Duelo en el Paraiso, 1955.

вите си творби Гойтисоло се налаı а като реалист, макар и със стеснен диапазон. Изходът, търсен в смъртта или убийството, произтича от мракобесието на франкисткия режим. Силно показателен е фактът, че в „Печал в рая“ Гойтисоло дава широко платно на последните дни на гражданската война и пристъпва към една тема, която изисква голяма гражданска смелост. В този роман писателят отговаря на въпроса какво донесе на испанския народ гражданската война — разруха: материална и морална. Но той акцентува на моралната, която за него е по-катастрофална. Той показва до каква степен убийството беше станало ежедневие. Неговият малък герой Абел става жертва на своите другарчета, които в продължение на три години се учат да познават света чрез омразата и жестокостта. Ако потърсим хронологията на събитията, описвани в първите два романа на Хуан Гойтисоло, ще установим, че онова, на което са възпитавани децата в „Печал в рая“ е на път да се превърне в жизнена философия при героите на „Игра на ръцете“.

Още в първите творби на Гойтисоло се откроява онова, което към края на 50-те години стана доминиращо в испанския роман.Може да се счита, че Гойтисоло е един от създателите на т. нар. „обективен роман“. Това всъщност беше логичната трансформация на едностранчивия тремендизъм или още по-точно следващият етап. Испанските писатели се насочиха към заобикалящата ги действителност, без вече да търсят експресивните елементи. Те започнаха да се вглеждат много внимателно във всеки факт, да го третират детайлно и по този начин да търсят тенденциите на развитие на днешна Испания. Със своите есета „Проблеми на романа“ (1958 г.) Гойтисоло формулира идейно-естетическите принципи на новото литературно течение. Тук можем да се върнем към думите му, цитирани в началото: „В общество, където човешките отношения са дълбоко неестествени, реализмът е необходимост. За нас, испанските писатели, има само един вид бягство — бягство в действителността.“ Същността на „обикновения роман“ е реализъм. В това отношение грешат някои западни литературни критици, които се опитваха отново да квалифицират испанското литературно течение като подражание. . . този път на френския шозизъм, обосновавайки се на голямото внимание, което обективните романисти отделят на вещите. Всъщност вещите в „обективния роман“, описани почти педантично и винаги търсени като активен фон, са само част от широката реалистична картина на образи и събития.

С първите творби на Гойтисоло, Матуте, Ферлосио, Медио бяха поставени основите на „обективния роман“, но като ярко изразено литературно течение той се изрази покъсно. Тогава, когато младите писатели прекрачиха онзи праг, който ги отделяше от трудова Испания, от крайните квартали, мизерствуващата утайка на капиталистическия град. Обективният роман се роди, когато герои станаха безимотните преселници, които скитат из страната в търсене на препитание, когато в творбите се появиха хора, които пазят дълбоко в себе си жив спомена за Републиканска Испания. В това се прояви силата на „обективния роман“.

„Мината“ на Армандо Лопес Салинас е покъртителен разказ за съдбата на безимотните селяни, които напускат родното село и тръгват към мините. Призракът на глада ги гони все по-далеч и по-далеч. Те няма да се завърнат. Ще изчезнат във влажния ад на мината, докато един ден тя ги изхвърли с проядени гърди или пък се превърне в техен общ гроб. Сянката на смъртта отдавна преследва испанеца, но в „обективния роман“ тя вече не е така фатална.

Тематиката на обективния роман е определено социална. Целта — да търси и разкрива все по-широки слоеве от испанския народ. Писателите проникват в различни социални слоеве. Долорес Медио в своя роман „Държавният служител“ рисува пестеливо и точно живота на един пощенски чиновник, чиито дребни илюзии се рушат сред алчността и жестокостта на големия капиталистически град.

И отново трябва да се обърнем към Хуан Гойтисоло, който съчетава в себе си и болестите и успехите на новия испански роман. В романа „Утайка“[1] са кристализирали прин-

---

[1] Juan Goytisolo, La resaca, Club del libro espanol, Paris, 1958.

ципите на обективната проза. Това е широка картина на живота в едно предградие на Барцелона. Писателят рисува децата и бащите от предградието. Едните отдавна са загубили своите мечти и перспективи, другите мечтаят само за едно — да се измъкнат от този ад. И едните и другите вървят по пътя на дребното джебчийство, защото всичко друго им се вижда безсмислено: няма работа, няма бъдеще. Гойтисола е верен на принципа да не се намесва в хода на събитията, да не ги тълкува, да не прави психологическа характеристика на героите си, да не дава оценки. Той само показва. Но как? Тук се крие активната страна на обективния роман. Хуан Гойтисоло прави дисекция на крайградската утайка, в която плуват безработни, крадци, престъпници, плод на франкисткия режим. Той не изобразява случайни събития и герои, а търси проявлението на една класа, в която писателят търси онези сили, които ще градят бъдещето на Испания. Героите на „Утайка" не са безпомощни като повечето герои на обективния роман. В този роман се ражда най-сетне положителният герой на новия испански роман. Това е Хинер — републиканец, антифашист. Той е от „неубедените", неговата вяра е жива и му дава сили да започне отново. Той знае, че „отделните капки вода не са още море и пчелите работници не образуват дори и рояк" — въпреки това Хинер има смелост да подкрепи онеправданите си другари от предградието, да им помогне с риск да бъде арестуван от полицията. „Утайка" е първото „ходене из нищетата" на Испания. По-късно Гойтисоло предприе пътуване из своята страна и написа две чудесни очеркови книги „Чанка" и „Полетата на Нихар". Салинас и Ферес издадоха „Пеша из планините на Хурд". Това са все книги, които с документална сила разказват за мизерствуваща Испания. Когато животът предоставя такъв богат материал, съчинителстването е излишно — това също е принцип на младите испански романисти.

Като всяко литературно течение „обективният роман" има своите норми. Голяма част от тях вече бяха споменати. Обаче веднага трябва да се подчертае, че обективната проза не е догма. Условията, които се поставят пред творците, не ги ограничават нито в избор на темите (сравни с „тремендизма"), нито в композирането на романа, нито в начина на разработка на темата и обрисуването на героите. Първоначалното условие за ненамеса на пишещия, за безстрастно наблюдение постепенно остава на заден план. И точно така, както преди години в търсене на „безпорядъчен бяг" писателите се насочиха към изобразяване на най-ужасяващото от режима и стигнаха до обективната проза, сега в „обективния роман" започват да навлизат нови елементи и той все повече се превръща в обстоен анализ на събития и герои.

Трябва да се отбележи, че в края на 50-те години се наблюдава засилване и открито изявяване на редица прогресивни обществени сили: стачките в мините на Астуриас през 1958 г., голямата студентска „стачка на бездейните ръце" от същата година, опитът за генерална стачка на 18 юни 1959 г., споменатият вече Манифест на 227-те интелектуалци през ноември 1960 г. В издадената през 1960 г. в Париж „История на Испанската комунистическа партия" под редакцията на Долорес Ибарури са посочени още редица факти, които свидетелствуват за нарасналата политическа активност на испанската работническа класа и на прогресивната интелигенция.

През 1961 г. в Мадрид се случи нещо изключително. Беше представена за пръв път от 25 години насам пиесата на Федерико Гарсиа Лорка „Йерма". Същата година събраните съчинения на поета в 130 000 тираж бяха буквално разграбени в Испания. И това не беше милост на диктатора, а победа на онези, които стачкуваха, подписваха манифести и искания, отправяха открити писма и протести — бориха се.

Всичко това укрепи смелостта на испанските романисти. Те започнаха по-твърдо да отстояват не само своите литературни, но и обществено-политически позиции. През 1960 г. Луис Гойтисоло-Гай, романист, брат на Хуан Гойтисоло беше арестуван и хвърлен в затвора. Още редица съвсем млади и много талантливи писатели, поети и художници се намират зад стените на затворите. Франко не е станал нито по-далновиден, нито по-

благосклонен. Но испанските интелектуалци започнаха да вярват в силите на своя народ и в своите собствени сили.

Тук е мястото да се спрем на няколко романа, издадени вън от Испания: „Падината“[1] на Хесус Искрай, издаден в Мексико, „Другото лице“ на Хосе Коралес Ехеа, „Дългото пътуване“ на Хорхе Семпрун и „Година след година“ на Армандо Лопес Слинас, издадени в Париж. В тези творби се наблюдават две основни особености. На първо място писателите съвсем категорично критикуват режима на Франко. (Това ни довежда до мисълта, че вътре в страната писателите си правят така наречената автоцензура, за да могат да издадат книгата.) В това отношение показателна е „Падината“ на Искрай. „Падината“ е вариация на позната тема за крайния квартал. Сега той е мадридски. Ако трябва да търсим някаква разлика с „Утайка“ например ще подчертаем, че Искрай много по-свободно показва своите симпатии и антипатии. Той не фактографира и не документира. Неговите герои разсъждават и взимат решения. Те търсят изход от „падината“ и го намират. В романа е обрисуван един комунист — Паскуал, за когото единственият реален изход от това мизерно съществуване е организираната борба. Романът завършва и с един хубав оптимизъм, нещо, което почти не е познато на обективните романисти. „От това бунище ще направим градини с нашите собствени ръце. „Нека да прибавим, че Хесус Искрай е участник в Испанската гражданска война, бил е главен редактор на органа на ИКП „Мундо обреро“ и е автор на една чудесна книга репортажи за обсадения Мадрид „Мадрид е наш“. Днес, въпреки че живее в емиграция, той е от онези испански писатели, които вървят в авангарда на прогресивната испанска литература. Неотдавна в Мексико беше отпечатана новата му книга повести и разкази „Нощта продължава“.

В романите, издавани извън Испания, се наблюдава и друга тенденция — създаване на широко платно на обществено-политическия живот в Испания. „Другото лице“[2] на Ехеа и „Година след година“ на Салинас разказват за периода 1945—54 г. Такъв голям диапазон от време дава възможност да се обхванат редица обществено-политически събития в Испания, като се почне зараждането им и се стигне до връхната им точка. Освен това в тези романи образите са обрисувани много по-пълно и в развитие. Салинас се придържа до обективната проза, докато Ехеа върви по друг път. Той рисува различни обществени слоеве, описва стачките, безработицата, бежанците от селата и бедствуващите райони, осъзнаващите се работници, интелигенцията, надмогваща своето разочарование; спекуланти и търговци, полицаи и висши държавни чиновници и зад всичко това търси дълбоките социални причини. Ехеа недвусмислено показва своето отношение към режима на Франко, същевременно и отношението на всички свои герои, принадлежащи към различни класи.

Интересно би било да се направи паралел между героите от една и съща социално-политическа принадлежност от романа на Ехеа и някои книги, издадени в Испания. У Ехеа красками са сгъстени, отношението подчертано, няма и следа от „обективност“. Сравнете например един „блюстител на реда“ у Ехеа и Хуан Гойтисоло. В „Другото лице“ полицията е нагла и жестока, докато в „Цирк“ например тя е безлична, описана много по-внимателно. Въпреки това романите, издавани в Испания, преминали решетото на цензурата, са успех за младата испанска литература.

Интересно явление представлява книгата на Семпрун „Голямото пътуване“, издадена в Париж на френски език.[3] Един испанец разказва за пет денонощия от своя живот, прекарани в пломбираните вагони за животни на път за хитлеристкия концлагер. Чудесната асоциативна композиция дава възможност на автора да разкрие миналото и бъдещето на героя. От романа израства образът на испанския патриот, който заявява: „Не, аз никога няма да стана бивш участник в съпротивата.“ Драматичната съдба на героя не е изолиран

---

[1] Jesus Iscaray, La hondonada, Mexico, 1961.
[2] Jose Corrales Egea, La otra cara, Paris, Libreria Espanola 1962.
[3] Jorge Semprun, Le grand voyage. Paris, Gallimard, 1963.

факт. Тя е част от съдбата на онази Испания, която се би по барикадите на гражданската война, после във Франция се включи в съпротивата, преживя ужаса на хитлеристките концлагери и надмогна всичко, което унищожава човека и го превръща в послушно, подчинено същество. Може би това е една от най-силните книги в новата испанска романистика. Тя е разказ едновременно за толкова много неща. В нея ще ви развълнува героичната смърт на съветските офицери, другарството и взаимопомощта в концлагера, трагедията на замръзналите еврейски деца. В „Голямото пътуване" има елементи, които познаваме от останалата „концлагерна литература". Но не е ли това голямото пътуване на един испански патриот към единственото и окончателно решение — да продължи борбата.

Темата на гражданската война не е чужда на новия испански роман. И тук отново трябва да подчертаем, че тя е третирана много по-определено в книгите, издавани в Париж и Мексико. Ана Мария Матуте и Хуан Гойтисоло също се опитаха в „Мъртвите деца" и „Печал в рая" да напомнят за испанската драма 1936—39 г. Но онова, което те направиха, е много малко. Темата за Испанската гражданска война стои пред испанските писатели открита.

В периода 1961—64 г. се наблюдава интересно явление в новия испански роман. Хуан Гойтисоло издаде „Островът", Луис Гойтисоло „Все същите думи", Ортелано „Летна буря". Теми, отстоящи на 180 градуса от предишните — живота на висшето общество. Защо „сладкият живот" привлече най-талантливите? Модно увлечение?

В новата тема писателите не се отказват от социалната истина, само че сега те я търсят във вилите на high society. „Все същите думи"[1] на по-малкия Гойтисоло посредством няколко паралелно развиващи се сюжетни линии, разкрива живота на група млади хора от висшето общество. В центъра на романа е компанията на Санти, която чудесно прекарва времето си в бара, на плажа или в някой луксозен дом. Между впрочем богатите младежи водят дълги снобски разговори за изкуство, смятайки, че по този начин се изявяват. Те дори искат да издават списание, посветено на изкуството. Но единствената им активност се състои в дълги еднообразни разговори („Все същите думи"). Луис Гойтисоло продължава традицията на „обективния роман". Той показва, без да анализира. Въпросът е кого и как показва. Рисувайки интелигенция, произхождаща от заможни буржоазни среди, той разкрива целия фалш и безсмисленост на нейното празно съществуване. Тази интелигенция не е способна нито да създава, нито да консумира изкуство.

У Ортелано темата „dolce vita" е още по-силна. Неговият роман „Лятна буря" е психологически роман за бурята в душата на един талантлив архитект, посветил всички свои мечти на изграждането на луксозен комплекс за безделната аристокрация. Онова, което е било дълго лелеяна мечта за Хавиер, сега служи за фон на един разкапващ се живот. Сякаш плюят в душата на архитекта. Той е ранен, иска да се бунтува. Но неговият бунт е стихиен, социално неосмислен. Той може да избяга във Франция, но какво ще се реши с това? Ортелано заклеймява човекоубийствения начин на живот на испанската върхушка, но той не отива по-далеч. Бунтът на неговия герой от морален не прераства в социален, затова и решението на проблема е половинчато. Хавиер ще продължава да живее в курорта „Белите платноходки", съзнавайки цялата му пошлост, затаил омразата дълбоко в себе си. Едно подобно решение говори за реализма на Ортелано, който добре разбира, че не герой като Хавиер ще се опълчи против лукса и разврата на висшето испанско общество. И отново Хуан Гойтисоло е онзи, който носи новата за испанския роман тема не само с нейната даденост, но и с развитието ѝ. „Островът"[2] е малък луксозен курорт Торемолинос край Малага. Като четем романа, имаме чувство за „чиста проба dolce vita": вили, барове, лимузини, любовници и всичко останало. Какво е накарало писателя да се гмурне в тази тиня. Той търси факти за своята неоспорима теза: франкизмът унищожава дори и своите стълбове, онези, с чиято помощ е дошъл на власт. Те нямат стремежи, нито вяра в каквото и да

---

[1] Luis Goytisolo, Las mismas palabras.
[2] Juan Goytisolo, La isla, La Habana, 1962.

било. В тяхната среда вехне радостта, любовта, човешкото. „Островът“ е безспорно психологически роман. В неговия център е образът на Клаудия Естрада, една жена, която има всичко и нищо едновременно. Тя се върти в омагьосания кръг на своята разгулна загнила среда, презирайки я, безпомощна да предприеме каквото и да било. И така Хуан Гойтисоло произнася своята присъда над франкизма чрез устата на една жена от висшето общество: „Тези хора са невъзможни“ — заявява тя. А нейният мъж журналистът Рафаел казва: „Аз загивам, Клаудия, окончателно загивам. . . . „Ние плаваме в някаква клоака.“

Съвсем логично е да се смята, че и тримата писатели нямат никакво намерение „да поучават“ испанската буржоазия, нито да я „спасяват“. Тяхното силно развито чувство за реалност им е подсказало, че съдбата на героите от „Островът“ или „Лятна буря“ е предопределена от социалната им същност. И все пак, защо са избрали тази тема? Отговорът не е съвсем прост. На първо място онова, което вече споменахме: присъда над режима, произнесена от самите негови привърженици. На второ място — пак присъда, но сега над онези, чиято пасивност е причина вече 25 години „синята империя“ да задушава испанския народ. В този смисъл целта на испанската тема „dolce vita“ е много широка. Писателите апелират към едно всеобщо, произтичащо от различни обществени слоеве активно отричане на Франковата диктатура.

Ще се спрем на още няколко явления в новия испански роман. Обективните прозаици отричат авторовата намеса, но все по-често прибягват до първото лице, което им дава възможност ясно и определено да застават на една или друга позиция. (В „Островът“ напр. разказът се води от Клаудия Естрада.)

Въпрос, който произтича от характера на обективния роман, е въпросът за психологизма. В своите „Проблеми на романа“ Хуан Гойтисоло отрича психологизма на класическия испански роман. Новият роман трябва не да анализира, а само да изобразява психологическите състояния на героите чрез действието и диалога, като центрира върху социалното им битие. Така психологизмът отстъпва място на социологизма. В същия ред на мисли може да се каже, че моралният конфликт често се превръща в социален.

Новият испански роман е едно чудесно доказателство за жизнеността на испанската литература, която има всички условия днес да се превърне в една от ведущите литератури в Западна Европа, защото младите испански писатели се отправиха към действителността и потърсиха там истинските корени на изкуството.

ПИСМА ОТ ПРОФ. АСЕН ЗЛАТАРОВ

Димо Минев

След завършъка на Първата световна война (1914—1918 г.), от която България излезе победена, осакатена и с покрусени национални идеали, в недрата на интелигенцията са зароди стремеж към обнова чрез просвета и нравствено усъвършенствуване. Тогава се проявиха и добиха разцвет идейните течения: комунизъм, анархизъм, толстоизъм, въздържателство и туризъм. Много добре е изразил това ново един от неговите апостоли: „пробуждане към духовен живот, копнеж по нещо по-горно от онуй, в което грижите, всекидневните суети и борби притискат душата.“

Поканен от настоятелството на читалище „Надежда“ в Търново да държа няколко беседи по своята специалност, аз приех поканата с известно смущение; струваше ми се, че времената съвсем не подхождат за лекции по биология и химия и че в изсушените в злободневията на политически разпри и грижи за поминък сърца съвсем не би намерило отклик словото на един лабораторен работник.

И за моя голяма радост, оказа се, че съм се лъгал: сказките бяха не само масово слушани, но и с възторг посрещани; салонът бе тесен да побере гражданите — и млади и стари — които с напрегнато внимание следяха лекциите. Със същия интерес са били посрещани и други лектори: професорите Златарски, Мишайков, Методи Попов, Пенчев. Сказките на г. Антон Страшимиров също са събирали голяма аудитория.“[1]

В следните писма от Ас. Златаров се разкрива неговото лирическо красноречие, всеотдайността му към науката и поезията, любовта му към народа, към красотите на родната земя и цветята, огорченията, които е преживявал, причинени от завистта на колеги, заради успеха на неговите сказки, както и неговото безкористие при изпълнение на призваната нему апостолска дейност, която е проявявал като сказчик и народен просветител.

Получателят на тия писма Ганчо Пеев (род. 1878 г.) е бивш учител, общественик и културен деец във Велико Търново. Той от 1921 до 1926 г. бил председател на Просветителния комитет при читалище „Надежда“, в неговия дом е гостувал и нощувал Ас. Златаров, затова писмата на последния са изпълнени с признателност към него и семейството му.

1

София, 12. IV. 921

Любезни г-жо и г-н Пееви,

Вие и двамата сте много мили хора и ми се иска нещо много хубаво да Ви кажа, но на: страх ме е да не помислите, че е литература. . . Така е то: ние сме спънати в думи, които човешкото неблагоразумие е изхабило, или опорочило и те са изгубили цена за свежестта на едно непосредно чувство! Но аз се забравих и Вие, може би мислите, че това е вече „литература“. . .

---

[1] Ас. Златаров, Културни прояви. Златорог. Год. II, март 1921 г., кн. 3, стр. 162.

Не, не! Аз се шегувам и зная, че у Вас има тоя усет, който подсказва същинския тон и цена на всяка дума, и аз не се боя, че думите ми ще бъдат лошо оценени.

И така, повярвайте ми, аз съм много радостен, че случаят ме срещна с Вас и ние станахме приятели: поне аз Ви чувствувам такива. . . Нека си призная, че аз не вярвах, какво нашата провинция може да крие хора от такава стойност, каквато аз съм навикнал да скъпя. И, драго ми е, че съм се лъгал. Господи, колко хубави преживявания — кротки и галени — стоят като възможност за сърцата, но трябва случаят да ни ги представи!

Наистина, случаят, както казва един умен чудак, е волята на самото божество! Само че много рядко тая воля ни осеня. . . Нали?

Бъдете сè така добри и спомняйте някога за Вам предания

Ас. Златаров

Молба г-жа Пеева да предаде на г-ца Дора мили привети.

— Това писмо е писано след първите успешно и масово посетени публични беседи на Ас. Златаров в салона на читалище „Надежда“ и след оказания му радушен прием у някои търновски семейства, между които на първо място е това на Ганчо Пеев.

2

Любезни г. Пеев,

Писмото и парите получих. Парите предадох на секретаря на комитета „Фонд паметник П. Славейков“: г. Вл. Василев, който ще Ви прати разписка.

Много хубава инициатива сте имали с утрото за Пенча Славейков и Петко Тодорова: това са културни наченки, които дават своя плод.

Хубава е и Вашата идея да се устроят утра и за другите ни поети.

Аз мисля, че ще бъде интересно да се даде в три утра манифестация на българската лирика след Пенча: Яворов — Димчо Дебелянов — Николай Лилиев.

За Яворова бихте могли да поканите Владимир Василев — най-добрият му критик — или Дора Габе. За Димчо Дебелянов добра беседа би дал Коста Константинов или Васил Пундев. Най-после за Ник. Лилиев с удоволствие бих говорил аз. Декламатори и четци ще си подберете из Вашето Търново: било ученички и ученици, било други любители. Уверен съм, че това Ви начинание ще има успех.

Питате ме за нашия „Народен университет“.[1] Аз съм секретар на комитета му. Как въобще ще се организира неговата работа ще се узнае през октомври: сега всички професори са пръснати. Разбира се, и Вашето хубаво Търново не ще забравим: Мишайков[2] от сега още се гласи да тръгва с мене. И към края на октомври аз ще Ви дам обещаните четири сказки. Па ще устроим тогава и вечеринка, нали?

Утре, с г-жа Златарова, заминаваме за Вършец, дето ще се бавим 20—25 дни. Струва ми се, че там е другаря Йовчев,[3] да? По него ще Ви пратя много здраве, което, надявам се, с пълни шепи ще наберем. . . Аз тая ваканция много работи започнах, но нищо не завърших: няма настроение, няма прохлада, няма пари. . .

Благодаря много и на г-жа Зорка[4] за милите привети! Надявам се, че през октомври не ще са повяхнали цикламите и ще идем да берем в гората. В замяна на Вашите живи цветя, аз ще Ви прочета един цикъл от „хербарийни“ циклами: малки поемки и приумици. Искате?

---

[1] От това писмо се разбира, че след успешния опит на публичните лекции в Търново и Софийският университет е уредил свой „Народен университет“, който е започнал дейността си през есента на 1921 г.

[2] Димитър Мишайков — професор по статистика в Софийския университет.

[3] Йовчев — книжар, съдружник на Ганчо Пеев.

[4] Зорка — съпруга на Ганчо Пеев.

А моите добри приятели какво правят? Г-жа и г-н Ангелови, г-ца Дора?

Поздравете ги топло (то сега аслъ е 50⁰ жега!) от мене и им кажете, че често си спомням за тях.

Вам също — на двама Ви — сърдечни поздрави

А. Златаров

София 11/VIII 921.

3

София, 7. II. 1923

Драги Господин Пеев,

не отговорих веднага на писмото Ви, защото улисан в непосилна работа не можах да срещна ония колеги, които трябваше да видя, за да ги питам по въпроса за сказките. Едва успях тия дни да сторя това.

Много уклончиво ми отговарят на подканата да идат в Търново и четат лекции: заняти били, студено и неизгоди, не било сега за пътуване. . .

Обещават за по-нататък.

Не вярвам пречка да е за идването им условията за хонорара на „Надежда“: та нели уж сме се нагърбили да учим другите. . .

A propos, искате ли една малка изповед? — Лично аз чувствувам призвание да бъда лектор на народа: обичам тая работа, живея я, дава ми вътрешна наслада — вярвам, че не са съвсем загубени усилията ми: има полза, обществена полза, от тях. И знаете ли, че и тука трябваше да срещна и да срещам огорчения!. . . Помислиха, че това е много доходно и господин Златаров ще забогатее. . .

И чух обидни думи за това. А не знаят, че господин Златаров не може да си изпише книгите, които му трябат, че жертвува от удобства в къщи, за да не изгуби връзка с това, което хората на мисълта правят другаде, че най-после неведнъж е отказвал на изкушенията, които са идвали да му посочат охолен живот, ако напусне тоя си облик на живот, който сега води. . .

А други глупци помислиха, че това са маневри за евтина слава. . .

Като че ли вратите са затворени за другите и като че ли във всяка работа, която се увенчава с успех, няма призвание!

И да Ви кажа ли, всичко това ме прави песимист и заключен: не съм достатъчно стоик, за да понасям дребните обиди. . .

Ето, аз съм секретар на комитета за народни четения при Университета и само поради тия причини не съм се турил за сказки, освен веднъж. . .

И търсих други за тая работа и с каква мъка се намират и при това недоволни, че публика не идвала да ги слуша. . . Та кой е крив?

И често пъти ме обладава мисъл, че не си струва човек да си пилее златото на душата, щом хората са още толко дребнави. Това ме накара една моя готова, написана книга — моя „Нарцис“ — да изгоря, а друга, почти привършена, да я зарежа! Нека други се радват на литературен успех: живота може и без венци да се живее.

Стана ми свидно само, като си помисля, че между тия, които са ме слушали, има толко чисто ентусиазъм, че има очи, в които само добро грее, че има мълчаливи приятелства, които с нищо не се заменят. . .

И това още поддържа, за да не се обезвери съвсем сърцето ми. И затова на Търново, което първо ми даде усета на радостта от духовен обсег с хората, не мога да откажа на молбата и ще му дам някоя и друга беседа. През втората половина на април, навярно, ще

---

[5] Ангелови и Дора — търновски граждани, у които е гостувал Златаров.

мога да дойда и ви поговоря на следните теми: 1) Из тайните на морето, 2) Изкуственото злато, 3) От горилата до Венера, 4) Съдба и щастие.

Само третата беседа е с около 60 проекционни картини, та не зная ще може ли да се даде.

А по вас какво ново? Ужи и Борчо[1] растат ли? Хайди, ще ми станат студенти: тогава ще сме стари и ще викат: няма ли кой да ги изрине, но вярвам, че професорите така скоро не стареят. Нели живеят сѐ с млади хора! Поздрав на г-жа Зорка и Вам от Вашия

Ас. Златаров

[1] Ужи и Борчо са децата на Ганчо Пеев.

4

София, 7. V. 923.

Драги г. Пеев,

Само за да дам доказателство, колко скъпо ми е Търново, ще прекъсна своята работа тук и в събота (12 май) и неделя ще ви дам две беседи:

1. Световните тайни и делото на Айнщайн.
2. Из тайните на морето.

Нагласете ги както обичате. Тая за Айнщайн, обаче, ще трае около 2 часа, та направете сметка, кога е по-удобно да се сложи: събота вечерта ли в неделя сутринта (10—12 ч.).

А през есента, дай боже здраве, ще се издължа напълно.

Привет

Ас. Златаров

Ще чакам да ме уведомите ще ли са свободни тия дни.

5

София, 12/IV. 1925

Скъпи приятели Г-жо Зорке и Ганчо,

Не зная с кое да почна: да се извинявам ли, да ви благодаря ли. . . И за едното и за другото вашата доброта би протестирала и аз съм съвсем обезкуражен. Но позволете ми едно кратко, но сърдечно, б л а г о д а р я да ви кажа: така много ви благодаря!

Стигнах добре в София и се впрегнах отново в талигата: колко работа се струпала и ме чака! И за какво ли се мъчи толко човек? И без нашата „работа“ Земята ще си обикаля заклетите около Слънцето пътища. . . Но, то е сорт побъркване: „всеки си е башка луд“. . .

Сега идат празници! Щастливи ония души, които не са загубили простотата си и могат да им се радват! Какво остава на човека ако е загубил и дарбата да се радва. . .

Желая ви, наистина, добри и весели празници да прекарате: най-вече моите малки приятели Ружка и Борчо.

Ваш предан Ас. Златаров

— По време на сказките в Търново Ас. Златаров се разболял и лежал няколко дни в дома на Г. Пеев. Затова е благодарността му към семейството.

6

Драги Пеев,

Получих поканата на „Надежда“ и не мога да откажа: тая година с а м о в Т ъ р н о в о (подчертано от автора, Д. М.) ще дам беседи. Нали всеки си има по някоя слабост! Аз съм побъркан на старата столица. . .

И така, през дните на учителската конференция ще мога да говоря на следните теми, от името на читалището:

1. Апостолът на мира Жан Жорес
2. Наука и познание
3. Вечният възврат.

За първата може да притязава „партията“.[1] Поговори с приятелите и ако много настояват нека излезе, най-после, от тяхно име. Само че тряба да се направи такава сметка, че аз най-късно сряда сутринта да си бъда в София, защото не мога да губя лекциите си. А мога да пристигна или петък вечерта, или събота заран. Това сутрешно пристигане поне ми се иска, защото много ме уморява нощното пътуване. Моля да се поговори за това и с Тодор Попов.

Макар и закъснял, благодаря много, много на Ружка за цикламите. Те живяха доста и всеки ден ми казваха: „Носим ти поздрав от Ружка, от Борчо, от г-жа Зорка и от Ганча“, а аз им се усмихвах и им казвах: „благодаря, благодаря, много благодаря!“

И така, поздрав на всички и до виждане.

Твой Ас. Златаров

София 10/XI 1925

На учителите ще говоря:

„Изкуството да се живее“ и може би: „Класификация на науките“. Първата трае 1 1/2 часа, а втората 1 час.

М о ж е д а с е п о с т а в я т и п о 2 с к а з к и н а д е н.

[1] „Партията“ — социал-демократическата партия, към която се числел Златаров.

7

Скъпи приятели Г-жо Зорке и Ганчо Пеев,

Изнизаха се десет дни откак съм далеч от моето Търново и още ме топли споменът за хубавите няколко дни, прекарани в него. Особено вам съм много, много благодарен за добрите приятелски чувства. Дано боговете заплатят за всичко добро, защото аз освен едно сърдечно благодаря, нищо друго не мога да сторя. . .

Тука пак ме глътна потокът на хиляди улисии и никога недовършена работа и цял ден мъкна хомота. Не се оплаквам: иначе без работа какво ли хубаво има да се гледа. . .

Ще ви се обадя на заминаване, ако го бъде.

Поздрав на двама ви, на децата, на баба Райка.

Ваш Ас. Златаров

София
28/III 1926

8

Paris, le 20 Juillet 1926

Виноват, страшно, непростимо съм виноват, скъпи приятели, че досега не Ви се обадих! Срам ме е и не смея да ви искам прошка, макар че за такава моля не само аз, но и целия страшен и хубав Париж, който ми изяжда времето, па и силите. . .

Тука е Вавилон: шум, тичане, суета, блясъци, мрак. . . Цял космос е тоя Париж, който живее своя апокалиптичен живот, гълта хора, расте, но не старее и се възправя примамлив и силен: в Париж човек се влюбва.

Но България не съм забравил. И мога ли: толко скъпи мен души съм оставил там, толко студенти, които обичам и без които не мога, оставил съм своята лаборатория, която е моя свят, своята работа, която е моето нравствено здраве, че истински жадувам за София. И колко е хубава нашата земя!

Само да имаше повече свяст и воля за добро у хората, какъв рай би била. . .

*

Вие как сте? Моето Търново пази ли малко спомен поне за мене?

Не взех със себе 4-те хиляди лева, защото Деневи[1] бяха вече отпътували от Париж и защото страшни спънки ми прави болката да обръщам левове в долари. Писах на г-жа Златарова да ви ги прати: сѐ пак нали са „икономисани“ пари.

Тука в Париж само жените могат да намират евтини дрипи, а ние сме загубени: каквото съм взел — сѐ е по-скъпо от софийските цени.

Дора и Креси[2] ги виждам често. Те се канят тия дни да заминават за океански бани. А вие?

Поздрав на всички ви в къщи от вашия греховен

Ас. Златаров

Писмата се намират в Окръжен държавен архив — В. Търново. Фонд Ганчо Пеев Опис № 2 (необработен).

[1] Деневи — художникът Бэрис Денев

[2] Дора и Креси — Дора Петрова-Цанева от Търново. Креса — дъщеря на проф. Васил Златарски.

ПРЕГЛЕД

НОВ ТРУД ЗА РУСКО-БЪЛГАРСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ

Неотдавна в Москва бе отпечатана като издание на Института за славяноведение при Академията на науките книгата на Витали Злиднев „Русско-болгарские литературные связи XX века“, 220 стр.

Витали Злиднев е един от талантливите ученици на незабравимия Н. С. Державин, които продължават и задълбочават създадената от него традиция за деятелно и всестранно проучване на въпроси от историята, литературата и изобщо от духовната дейност на българския народ, осветявайки ги много често и в зависимост от развитието на руската история и литература, с които българският народ от памтивека е здраво свързан. В Института за славяноведение, пък и не само там, има десетина души сравнително млади научни работници, които познават детайлно отделни епохи от българската история и отделни наши исторически личности и писатели. . . Струва ми се, че никак няма да преувелича, ако кажа, че Институтът за славяноведение заема високо, почетно място в процеса на взаимното опознаване на двата народа, където неговите дейци често пъти участвуват с неповторимата широта и дълбочина на руски и съветски изследователи, с неповторимия характерен за тях хуманистичен патос, с благородството на истински братя и интернационалисти.

Всред тия хора лично място заема Витали Злиднев. Преди всичко със своята ерудиция. След това с подкупващата обич към нашия народ.

Той е автор на множество рецензии, предговори към преведени от български език на руски произведения, на очерци, студии — винаги добре аргументирани, правилно целенасочени. Постоянна грижа на Злиднев е да издирва и посочва връзките, естествената зависимост на духовните явления у нас с подобни явления всред руския и съветските народи.

Може би най-ценно в трудовете на Витали Злиднев върху руско-българските литературни успоредици и зависимости е именно това, че като се е освободил от шаблонното формално-обективистично констатиране на факти и обстоятелства, той навсякъде е дирил историческата закономерност на литературните взаимоотношения. — „Изследването на тия процеси — изтъква Злиднев в увода към своя труд — може да бъде плодотворно само тогава, когато към тях се пристъпва исторически, като се съобразява с измененията на формите и характера на връзките в резултат на измененията на обществено-историческите условия“. . .

Изхождайки от това свое принципно разбиране, Витали Злиднев най-напред, в отделен очерк, посочва „етапите в развитието на руско-българските връзки през XX век“. Очеркът е твърде сбит и малко несъразмерно разгънат: бегло са засегнати връзките на българските писатели и поети с руските през първите две десетилетия на нашия век. Колко много още би могло да се каже за влиянието на Максим Горки, за отраженията у нас на бягството и смъртта на Толстой, за зависимостта на българския „модернизъм“ от руския. . . Витали Злиднев тук се задоволява да отбележи само най-важните аналогични явления в развитието на литературния процес в двата „взаимнодействуващи народи“ и да изтъкне, че новите тенденции в българската литература зависят преди всичко от вътрешните условия в развитието на обществено-политическия живот на българския народ. Детайлното разкриване на връзките около появата и развитието на руския и българския символизъм не влиза в обсега на проблемите, които си е поставил В. Злиднев. То остава като доста важна задача на някой бъдещ изследовател на този много интересен момент от развитието на българо-руските литературни връзки.

Бих искал да направя някои добавки към онова, което посочва в увода В. Злиднев — общо взето построен правилно, убедително, на места с нови ценни данни.

Мисля, че е подценено значението на П. Р. Славейков като „пропагандист и поклонник на руската култура в България“ (макар на тая „тема“ проф. С. Русакиев да написа цяла книга) — особено в годините след Освобождението, когато Батенберг и поддържниците му се опитват да

откъснат България от духовната ѝ свързаност с Русия. За този пропуск в изследването на В. Злиднев сме виновни преди всичко ние, българските литератори. Кой знае защо, дори и след като бяха публикувани от Цветана Македонска, Соня Баева и Никола Табаков писмата на Славейков до Марин Дринов, Соболев и др., стихотворенията му за Русия през Кримската война и по време на Освобождението, ние не сме се заели да покажем на нашата интелигенция дълбоката мъдрост, която Петко Славейков е влагал в своето неизменно русофилство, органически зависимо от патриотизма и демократизма му.

„Нашата судба — пише Петко Славейков до редактора на в. „Зорница“ в Цариград през януари 1882 г. — завинаги е свързана с Росия. Само с нея ние можем да бъдем честити, било като народ, било като човеци, да държим с нея и, ако тя ни избави, то ще бъде нейна слава и наше щастие, ако ли тя пропадне, с нея и ний ще пропаднем“ (Литературен архив П. Р. Славейков, т. I, 1959, стр. 318).

Петко Славейков участвува като боец в Кримската и в Освободителната война, а като поет израства под влиянието на руската литература — той е голямата историческа личност, която показва в своята многостранна дейност необикновената нравствена сила на руско-българското братство. Затова името му би трябвало да стои на предно място във всички статии, студии, очерци за това братство. В. Злиднев пише: „Като страстни поклонници и пропагандисти на руската култура и литература в България са се проявявали Ив. Вазов, З. Стоянов, А. Константинов, Т. Влайков, а по-късно П. П. Славейков и П. Тодоров“ (стр. 15). На мястото на Захари Стоянов, пък дори и преди Вазов, в групата на тия български писатели трябваше да стои името на П. Р. Славейков. Захари Стоянов е ценял много руската литература и се е учил от нея, но по-късно се откъсва от тая група и се проявява като зъл русофоб.

В. Злиднев правилно изтъква какво голямо значение за разпространението и за влиянието на руската литература в България има показателното обстоятелство, че и през най-черните години на реакцията в българските гимназии се изучаваше руски език. Първите учители по руски език в гимназиите бяха възпитаници на руски семинари и университети. За тях, за значението, което имат в българската култура, може и трябва да се напишат не само очерци, спомени, но и стихотворни възхвали. Също и за съставителите на руските христоматии, начело с мъдрия Дядо Благоев. Там, в тия христоматии и антологии, българската младеж още в гимназията можеше да прочете и да научи наизуст най-хубавите стихотворения на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Фет, Тютчев, Надсон; най-вдъхновени страници от Гогол, Лев Толстой, Тургенев, Достоевски, Чехов, Горки. . . Мисълта, очароватeлното слово на тия велики творци участвуваше в духовния живот на българската интелигенция, за която те бяха свои, родни творци и това я изпълняше с човешка гордост. Никъде другаде, в нито една славянска държава нямаше такова нещо — то беше неповторимо, ярко, физиономично наше притежание.

След Първата световна война, когато общественият живот в България се развиваше под надделяващото влияние на Октомврийската революция, Софийският университет се изпълни с хиляди младежи, дошли от всички краища на България и Македония (оттогава помня Димитър Талев, Туше Влахов, Асен Младенов. . .), които жадно дишеха руски книги, списания, вестници и се надвесваха над тях по-съсредоточено, отколкото над българските. Тогава Сава Чукалов и Дим. Янакиев организираха голямата книжарница и издателството „Златолира“ на „Дондуков“ и „Леге“, а след тях емигрант, бивш офицер от императорската армия „отвори“ антикварна руска книжарница по оградата на днешното съветско посолство. Той ни доставяше нови руски книги чрез Рига и Берлин. Постоянни негови клиенти бяха Христо Ясенов, Николай Хрелков, Гео Милев, Людмил Стоянов, Боян Пенев, Георги Цанев, Асен Разцветников, Атанас Далчев. . . (които съм забравил да прощават!). Дирехме, четяхме, учехме наизуст не само Блок, Брюсов, Бели, Маяковски и Есенин, които въодушевяваха най-силно и влияеха върху младите литератори, но и Ахматова, Гумильов, Гастев, Василий Казин. Запомнил съм от онова време Георги Цанев: той кажи-речи винаги си декламираше и сякаш тъй хранеше душата си, поддържаше възторзите ѝ. . . От него чух за първи път името на Василий Казин и стихотворението на Тихонов „Всадники“. . .

Витали Злиднев много добре е изяснил участието на Блок, Маяковски, Есенин, на най-значителните тогава руски поети и писатели начело с Горки, в борбите на младите наши поети и писатели със символистите, за нова революционна, социалистически реалистична литература, но към онова, което той правилно е определил като надделяващо, основно в литературния процес, би трябвало ние тепърва да изтъкнем широтата, огромния обсег на този процес, в който деятелно участвуваха и съвсем младият тогава Леонид Леонов със своите големи романи „Барсуки“ и „Вор“, и Борис Пилняк с „Былье“, „Голый год“, „Метелинка“, и Константин Федин с „Города и годы“, „Братья“, и Иля Еренбург със своите портрети

новите руски поети и писатели и с „А все таки она вертится“, „Необичайные похождения Хулио Хуренито“. . . и още много други, които страстно увличаха не само студентите от хуманитарните факултети, но и медиците, математиците. . . Увлеченията бяха стихийни, разбиранията противоречиви. Едва към края на двадесетте години, а още по-точно след първия конгрес на съветските писатели — и у нас започна да се чувствува вече по-определено значението на промените в литературата на Съветския съюз и да се изяснява същността на социалистическия реализъм. В труда на Витали Злиднев са посочени етапите на това изясняване, все във връзка с развитието на революционната литература у нас, което той е обосновал с достатъчно ярки данни за дейността на най-значителни български революционни писатели и поети.

Няколко години София и по-големите градове бяха пълни с белогвардейци и други емигранти. В кафенета, ресторанти, кръчми сервираха рускини, все „графини“ и „княгини“; князете и графовете правеха детски играчки, закачалки. Големи оркестри от балалайки свиреха в реномираните вечерни заведения, а сутрин жълтата преса съобщаваше за всякакъв вид убийства, самоубийства, обири и т. н. Иван Бунин, довлечен от мътния поток на бежанците и отседнал на временен отдих в хотел „Империал“, една заран осъмна като кръгъл бедняк, защото някой княз беше задигнал всичките скъпоценности в куфара му. Тръгна тогава неуморимият Крум-Александър Дзивгов — който беше неофициален консул на тия бежанци, да събира пари, за да може Бунин да си плати наема и да замине на Запад. . . За тия хора и онова време Ст. Чилингиров написа романа „Шинел без пагони“.

Престояваха известно време в София и други руски писатели, като Аркадий Аверченко (тогава Ал. Стамболийски често правеше промени в кабинета, та Аверченко писа, че в България имало три вида граждани: бивши, сегашни и бъдещи министри), Евгени Чириков, който тук публикува една гнъсна книжка срещу Горки; пристигна един ден родоначалникът на его-футуризма в руската поезия Игор Северянин, преди него Балмонт — бяло подвижно старче, развеждано из България от Емануил Попдимитров.

Не се застояваха тук руските емигранти. Оттекоха се на мътни порои към Белград, където крал Александър ги покровителствуваше — злоезични люде говореха, че той се смятал наследник на руските императори. Той събра в Белградския университет доста руски учени, между които и известният филолог Кулбакин — докато беше в Русия той поддържаше, че езикът на Кирил и Методий е старобългарски език, а сега под покровителството на сръбския крал се отказа от себе си. . . Н. С. Державин и Селишчев от Ленинград изобличаваха такива угодници. Но, да оставим спомените, те ще ни изведат в някое тресавище. Аз искам само да допълня хубавите думи на Злиднев, преди да цитирам една от най-съществените негови констатации във втората част на първия очерк, а именно:

„Отличителна черта на руско-българските връзки в този период е, че към произведенията на съветските автори се насочват много широк кръг български литератори — не само революционни пролетарски писатели, но и писатели от демократичното направление.“ Злиднев поменава някои от тия писатели. Това за целите на неговия очерк е предостатъчно, но по-нататък, при детайлно разглеждане на литературния процес през тия години, към изтъкнатото от Злиднев ще могат да се добавят много интересни и много показателни факти (особено около смъртта на Горки, около историческата по своето значение „Антология на съвременната руска поезия“, създадена от Христо Радевски, стогодишнината на Толстой, на Пушкин, на Лермонтов и около разни други юбилейни дати), чрез които неговата вярна обобщаваща преценка ще блесне много по-ярко.

При изясняването на въпроса за отношението на българските писатели от общодемократическия лагер към съветската литература, мисля, че ще трябва да се обърне сериозно внимание на силното въздействие, което упражни върху тях неделната притурка на в. „Накануне“, редактиран в Германия от Алексей Толстой, както изобщо примера на този голям съветски писател, до 1923 година емигрант. Ние, българските литератори, можем и трябва да разкажем подробно за съпротивата, която оказваше на такива примери емигрантският печат, особено редактираният в Париж от популярния у нас Павел Милюков в. „Последныя новости“, с литературните притурки в четвъртък, от които наши реакционни публицисти и литератори се учеха и въодушевяваха. Борбата се водеше на широк фронт. Враговете на съветската държава и литература бяха насърчавани официално, съветската книга се промъкваше по конспиративни пътища (по едно време съветски книги си доставяхме от Антон Страшимиров) и може би и поради това беше предпочитана, дирена като вдъхновител и ръководител.

Витали Злиднев подробно изяснява героичното упорство, с което писателите-комунисти успяваха не само да осветляват българския читател за стремителния възход на съветската литература, но и да заемат постепенно ръководна роля в развитието на българската оригинална лите-

ратура, за да приключи тая първа част на своя труд:

„. . . С появата на съветската литература и с възприемането на нейния опит от българската пролетарска литература се ускорява развитието на социалистическия реализъм в България. Идейното и художествено въздействие на руската класическа и съветска литература върху българските писатели подпомага обединението и укрепването на прогресивния лагер, обогатява цялата национална литература. Тези връзки полагаха основата на оная нерушима дружба и на онова идейно-художествено единство, което се създаде между българските и съветските писатели след Втората световна война."

Ще завърша прегледа на тая първа глава от труда на Злиднев, като посоча някои малки пропуски:

На стр. 22, където става дума за Хр. Ясенов, Гео Милев и Людмил Стоянов — „скъсали с предишните си естетически принципи и минали на позициите на революционната литература" — би трябвало да се помене и Емануил Попдимитров. . . Прераждането на тия и други поети, бивши застъпници на символистическата поезия, е много интересно, като при всекиго от тях то има своя индивидуална история, сама по себе си много показателна за развитието на българската поезия през ония години. Не е без значение обстоятелството, че Николай Лилиев през 1921—22 година участвува в групата „Светлина" (организирана от Анри Барбюс и Ромен Ролан) и смята, че в основата на всички злини на човечеството стои капитализмът. . .

Пак на стр. 22: за Боян Пенев е казано, че „не приемал социалните преобразования в Русия". Аз бях ученик, а по едно време и близък на Боян Пенев и не зная да е правил такова изявление; напротив, всички негови близки знаеха, че в изборите той винаги гласуваше с бюлетината на Комунистическата партия, не само защото силно обичаше брат си Никола Пенев, виден български комунистически деятел, но, очевидно, защото и лично той свързваше свои очаквания и мечти с революцията. Пенев възприе правописните реформи, които се предлагаха у нас по подобие на реформите в правописа, въведени от болшевишката власт в руския книжовен език и един от защитниците на стария етимологичен правопис, при спор с Пенева в заседание на Филологическия клон на БАН, го обвини, че застъпва разбиранията на комунистите. . .

Тия подробности Витали Злиднев не е можел да знае, но и те показват колко сложен и много обемен е въпросът за влиянието на съветската култура и литература и колко недостатъчни са отделните проучвания в България, които трябва да предхождат обобщаващите преценки. В този ред на мисли, ще изтъкна една много съществена заслуга на В. Злиднев: доколкото аз зная, той за първи път възстановява в съветско-българските успоредни литературни проучвания значението на първия съветски посланик в България Ф. Разколников — извънредно тактичен и културен политически деятел и писател — за когото по известни причини доскоро не можеше да се пише. А колко още лица, проблеми, събития ще навлязат в нашите очерци и спомени в близкото и далечно бъдеще!

В следващите две глави от своята книга Витали Злиднев разглежда в светлината на българо-съветските литературни взаимоотношения творчеството на Георги Бакалов и Людмил Стоянов — двама писатели, с които Злиднев се занимава отдавна, към които проявява постоянен и изключителен интерес. Тук вече неговият метод да обяснява въпроса за въздействието на руската и съветската литература, изхождайки от личното развитие на писателя и от необходимостта на политическото, общественото и културното развитие — се чувствува при всеки по-важен момент и изпъква като ярка положителна черта на изследването, което не се задоволява само с констатиране на факти, а търси и намира „закономерности", творчески прояви, които извайват цялостния облик на писателя. В това отношение много ценен, като принос изобщо в нашето литературознание, е очеркът „Георги Бакалов и неговата роля в разпространението на руската и съветската литература". За да даде колкото може по-пълна характеристика на общия духовен образ на Георги Бакалов и особено, за да очертае всестранно и обосновано неговата роля в руско-българските литературни отношения, В. Злиднев е проучил всички публикации на Бакалов в българския и съветския периодичен печат, всички статии за него, както и много архивни материали в държавните архивни институти в София, Москва, Ленинград.

Интересни са възраженията на Злиднев към повечето от българските критици. Злиднев смята, че те (с изключения на Желю Авджиев) недооценяват значението на Г. Бакалов. И затова, той с основание се надява, че неговите подробни изследвания и особено новите данни, които изнася за живота и дейността на Бакалов, ще помогнат да се установи правилна оценка и на литературно-критическата дейност на Бакалов.

„Вероятно, — пише Злиднов — още докато е бил в Москва, Г. Бакалов внимателно е следил развитието на критическата и литературоведческата мисъл и е дошъл до убеждението за необходимо преустройство на целия фронт в българския литературен живот. . . А в София той е смятал за свой дълг в името на общите интереси открито

да постави най-важните въпроси в литературознанието и да подложи на критика своите предишни работи. — „Другарю Трудин — пише Бакалов. — Повдигнатият от вас въпрос за ленинизация на нашия литературен фронт е крайно съвременен. Литературният сектор не трябва да остава зад общия фронт на пролетарската класова борба. Не плехановския меншевизъм, а боевият марксизъм-ленинизъм носи на своите знамена победата. . .“

По-нататък Злиднев подробно се спира на всички по-съществени дела на критика, политика, преводача и пропагандиста Георги Бакалов, посочвайки при всички случаи „новаторските“, т. е. ленинските тенденции, които той страстно прокарва навсякъде. — „Колко български писатели са говорили и писали за разните особености на руската литература, изпадайки във възторг пред нея, прекланяйки се пред гениалните художници на словото! Но нито един от българските писатели или критици не е можал да погледне на руската литература като Г. Бакалов. Именно нему принадлежи заслугата в българското литературознание да се изтъкне революционната същност, с която е пропито творчеството на много писатели, да се погледне на нея като на предшественик на възникналата и развиващата се пролетарска литература. Такъв новаторски подход се оказа възможен само върху основата на използувания опит на марксическата естетика. Нея Г. Бакалов умело е владеел и успешно я е прилагал в българското литературознание при изучването на българо-руските литературни връзки.“

По-нататък Злиднев отбелязва, че еволюцията на Бакалов от Плеханов към Ленин става и със съдействието на Горки, особено на очерка му за Ленин. „Максим Горки — подчертава Злиднев — е бил за Бакалов огромен авторитет не само в оценките на литературните явления в руския и западноевропейския живот, но и при някои явления из българската литература. В това отношение много интересни са съжденията на критика за литературното наследство на Вазов.“

Някои вулгарно-социологически разсъждения на Бакалов през двадесеттях години Злиднев обяснява с тогавашното състояние на литературната критика в Съветския съюз. „Както виждаме — заключава той прегледа на литературната дейност на Бакалов до към 1928 година — и силните и слабите страни в литературнокритическата дейност на Г. Бакалов през двадесетте години са в зависимост от това, че той строго следва ония идеи и положения, които се проявяват в съветската критика. Неговите недостатъци — това са общи недостатъци на марксическата критика през двадесетте години, когато вулгарно-социологическите теории преобладаваха в литературознанието.“

Накрая Витали Злиднев се спира и на дейността на Георги Бакалов като популяризатор на класическата и съвременната българска литература в Съветския съюз. Тук той поменава статията на друг заслужил изследовател на руско-българските културни връзки: Л. С. Ерихонов — „Георги Бакалов в Съветския съюз“ (печатана в сп. „Септември“ 1959 г., кн. 7), в която е даден „почти изчерпателен обзор на статиите. критическите и публицистически бележки на Бакалов“. Злиднев допълня онова, което липсва в този обзор, за да заключи: „В статията на Ерихонов достойнствата и недостатъците в трудовете на българския учен се явяват в зависимост от постиженията на съвременната историческа наука и на литературознанието. Такъв анализ е напълно правомерен, защото позволява да си уясним кое от миналото е издържало проверката на времето и е запазило своето значение в наши дни. Радостно е да се види, че много положения на Г. Бакалов остават и сега приемливи. Заедно с това, за да стане ясен приносът на Г. Бакалов в съветското славяноведение относно разработката на въпроси из историята на българската мисъл, култура и литература, беше необходимо да се съпоставят неговите трудове с трудове от онова време“. . .

Третият и последен в книгата на Злиднев голям очерк — „Връзките на Людмил Стоянов с руската и съветската литература“ е също така до голяма степен очерк изобщо за поета, белетриста, критика и преводача Людмил Стоянов, изграден върху обилен материал и с похвално познаване не само на биографията и творчеството на нашия писател — плодовит, неспокоен, проявен ярко във всички области на литературата от половин век насам — не само на критическите статии за него у нас и в Съветския съюз, но и на политическото и обществено развитие на България, в жива връзка с което е и творческото развитие на поета и писателя. Очеркът е преситен от ценни „данни“, извлечени из литературните произведения на Людмил Стоянов, из архиви и документални публикации, добре систематизирани и използувани за детайлно разкриване на главната мисъл на Злиднев: смелото насочване на Людмил Стоянов към лагера на революционните писатели и блясъкът му проява там, след доста дълъг период на заблуди и колебания, се явява естествен изход от „мъчителните дирения на истината в живота и изкуството“. заслугата на Витали Злиднев е именно в това, че като е систематизирал и проучвал влиянието на руската и съветската литература върху Людмил Стоянов, отбелязвайки възходите и колебанията му дори до тридесетте години на нашия век, той е очертал изобщо

сложния, многообемен, често пъти противоречив, но винаги деятелно и искрено увлечен в диренето на най-високите идеали, духовен образ на писателя и поета, докато го изведе на предните позиции в антифашистката борба и след това да разкрие достойнствата му като един от най-значителните писатели на народнодемократична България. „Може да се каже — изтъква Злиднев — че по същество вече са обяснени жизнените национални сили, които са хранили творчеството на поета и прозаика през цялото време на неговото развитие и особено през тридесетте години, когато той, приемайки принципите на социалистическия реализъм, създава най-хубавите си антивоенни и антифашистки произведения.“ И все пак доста въпроси още не са изяснени, не са многостранно обяснени. Доказателство за това е и монографията на самия Злиднев, в която, заедно с изтъкнатите вече от наши и съветски литературоведи истини за гражданина и поета Людмил Стоянов, са казани толкова много нови неща, а стари, известни са получили и ново осветление като „аргументи“ на основната задача на изследователя.

Интересни са страниците, в които Злиднев разглежда увлеченията на Людмил Стоянов в руските символисти. Тук той възразява на наши литератори, които смятат, че Людмил Стоянов се е развивал под изключителното влияние на Брюсов и че към Блок не е проявявал особено влечение. Подробен анализ прави Злиднев на увлеченията на Л. Стоянов в Достоевски. То наистина е много характерно за Л. Стоянов след приключването на Първата световна война, но тогава цяла интелектуална буржоазна Европа се обърна към Достоевски. Разбира се, Достоевски с нищо не ѝ помогна, освен може би с това, че засили съзнанието ѝ за нейната базпомощност. Людмил Стоянов надникна дълбоко в тревожната мисъл и в необикновения образен свят на Достоевски. Освобождението му от някои властни внушения на великия руски писател настъпи заедно с освобождаването му изобщо от идеализма и мистицизма. В светлината на философията на Ленин той видя трагическото безсилие, вътрешните противоречия на Достоевски. И този важен дял от духовната биография на нашия поет Витали Злиднев е видял и обяснил убедително. По-нататък той се спира изобщо на увлеченията на Людмил Стоянов в руската класическа литература, но онова, което е писал за Пушкин, Лермонтов, Лев Толстой, Горки, Маяковски, Алексей Толстой . . . на преводите, които е правил, на участието му в борбата за отстояване на идеите на великите руски реалисти.

Живо разнообразие в изложението на Злиднев внася късата, но много показателна „история“ около стихотворението на Людмил Стоянов „Москва“ от 1940 г. (вж. стр. 188—191) — „история“, която ни показва поета-реалист и революционер — в навечерието на Втората световна война съзнателно разработил един от лайтмотивите в поезията на Смирненски, давайки му съвсем съвременно звучение. Писмата, които разменя с някои съветски писатели и културни дейци по онова време и грижите, които полагат те около отпечатването на някои негови творби и запазването на други застрашени от фашистката цензура и полиция у нас, показват братското съучастие на съветските хора към българския писател, когото високо ценят и обичат. Обич и високо уважение към Людмил Стоянов лъха и от писмото на Александър Фадеев от 1956 година. — „Особено ни радва — пише Фадеев — вниманието, което отдавате на нашата съветска култура, на нашите писатели. Не може да не Ви благодарим за това с цялата си душа. Старите и добрите приятели нито аз, нито моите другари, не ще забравим никога. Та нали ние работим заедно с Вас на едно поприще повече от четвърт век. . . Аз всякога съм се гордеел и се гордея с дружбата си с такъв човек като Вас. . .“

С това сърдечно писмо Злиднев завършва своя очерк. Един от видните съветски писатели изразява дълбоката почит на съветската литературна общественост към Людмил Стоянов за големите му приноси в областта на литературната дружба между двете братски страни и чрез това, за заслугите му в борбата за разпространение на най-човеколюбивите идеи на нашето време.

Нека се надяваме, че Витали Злиднев по-нататък ще разгледа все така многостранно, задълбочено и дейността на други наши писатели и културни дейци, делото на които също е живо свързано с руската и съветската култура и литература.

Георги Константинов

ЗА БЪЛГАРО-СРЪБСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ОТНОШЕНИЯ ПРЕЗ XIX ВЕК И ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Интересът, който проявява нашето литературознание към връзките ни с нашите съседи в миналото, е отраден факт. Той свидетелствува за вниманието, с което литературоведите у нас се обръщат към най-хубавите и ползотворни прояви на дружба и приятелство между балканските народи. Освен това тоя факт свидетелствува, че се разширява тематичният периметър на нашето литературознание; той е израз на стремежа на нашата литература да намери свое място в един по-широк литературен контекст.

Затова първият въпрос, който възниква при запознаването ни с наскоро излязлата книга за българо-сръбските литературни отношения през XIX в.[1], е дали тя отговаря на изискванията на една толкова важна и сложна задача.

Трудът на Конев се състои от две части. Първата — „Голямото начало“ съдържа четири глави: 1. Книжовен обмен между българи и сърби. 2. Преведени и побългарени произведения. Характер и значение. 3. Творческият път на П. Р. Славейков и сръбската литература. 4. Сръбски учители в България. Книжовна и културно-просветна дейност. Във втората част, която се нарича „В подкрепа на реализма в литературата“, са включени главите: 1. Прикосновения с драмата. 2. Любен Каравелов в развитието на сръбската реалистична повест. 3. Преди изгрева на свободата.

Дори този бегъл поглед върху съдържанието на книгата оставя у нас впечатлението, че всъщност това е сборник от отделни очерци, където проблемите не се изследват в процеса на тяхното развитие, а са засегнати откъслечно в отделни глави, подредени в хронологически ред. Още заглавието на първата част „Голямото начало“ буди възражения, тъй като българо-сръбските връзки не започват от XIX в. и то е вече пръв признак за недъзите на авторовия метод. По-нататък от вниманието на автора са изпаднали такива моменти от българо-сръбските взаимоотношения, като българската тема в сръбската литература, връзките на Раковски и Неофит Бозвели със Сърбия или значението на Вук Караджич за българо-сръбската взаимност. А проблемът Вук Караджич и българите е неразривно свързан с признанието на нашата литература и фолклор, на творческия дух на нашия народ, със значението на нашето народно творчество за Европа. Очевидно Вук Караджич е знаел какво може да значи за западноевропейския романтизъм представянето и на българския фолклор и е чувствувал, че картината на южнославянското народно творчество не може да бъде цялостна и пълноценна, без представянето, макар и частично, и на българската народна песен. Изоставянето на тая страна от проблема е недопустим пропуск за една работа, която разглежда литературните контакти като в з а и м о о т н о ш е н и я. Пропуските в представата на автора за неговия предмет са последица от един по-дълбок, органически недостатък на работата му: липсата на цялостна, своя концепция върху разглеждания материал. Конев е видял само отделни части от проблема, който го занимава. Разглежданата книга представлява само мозайка от отделни очерци, а не изследване на цялостния процес. Разбира се, една книга с подобен профил също би могла да има своето значение. Авторът обаче в предговора сам препоръчва труда си като първо по-цялостно изследване на проблема, а същевременно си позволява недопустими пропуски. Той се опитва да убеди читателите си, че редица основни въпроси нямат място в едно подобно изследване, понеже... по тях не са открити нови факти и материали. Но нали голяма част от материалите, включени в книгата, също са известни и използувани от различни автори и по разни поводи. На Конев принадлежи заслугата за изнасяне само на една неголяма част от материалите, върху които е построена книгата му. И те засягат предимно второстепенни въпроси. Очевидно тук се сблъскваме с една постановка за обема на третираната тема, която буди сериозни методологически възражения. Ако в работата на Конев имаше своя цялостна концепция, извън нея не можеше да останат нито Раковски, нито Бозвели, защото в случая е важно не кога са открити фактите, а светлината, под която се поставят те, новото място, което заемат в общата система от възгледи на автора. Очевидно такава система в книгата липсва. И нейното отсъствие авторът е бил принуден да оправдава с неправилния методологически възглед, че ония писатели, за които няма нови факти, могат да останат извън вниманието му. А всъщност новооткритите и старите факти са еднакво нужни в една нова и оригинална концепция. Те еднакво подлежат на преосмисляне и обобщаване. Тук най-голямата беда не е в това, че в разглежданата работа няма глави за Раковски, Бозвели или Вук

---

[1] И л. К о н е в, Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в. (до Освобождението). София, 1964 г.

Караджич. Въпросът е, че връзките и контактите на тия дейци със сръбската и българската действителност и литература изобщо не са взети под внимание като отделни звена от един цялостен процес.

Но дали наистина няма какво ново да се добави към казаното досега по ония въпроси, които Конев е отбегнал или заобиколил? Ако по-внимателно и по-отблизо проучим тия проблеми, ще се окаже, че далеч не е така. В нашето литературознание например отдавна е изказано мнение, че поемата на Петър Петрович Негош „Горски венец" е повлияла върху оформянето на някои страни от „Горски пътник" на Раковски. Не само близостта на заглавията, но и общата диалогична форма на поемите, както и известни други факти от тоя род, са дали основание на някои автори да изкажат предположение за влиянието на Негош върху Раковски. Това е едно мнение, което изследователят на българо-сръбските литературни отношения в никой случай не може да отмине, както е сторил това Конев. Той трябва да го подкрепи или отхвърли. Но за тая цел е необходимо да се иде по-далеч от фактите, да се навлезе в самата литературна структура на двете твърде различни по художествена стойност произведения, да се разкрие своеобразието им, жанровите им прилики и отлики; трябвало е да се види по какви пътища двамата автори идват до този своеобразен жанр, който представлява естетически хибрид на драмата с поемата, и да се проучи има ли нещо общо в техния път към него. А очевидно тия страни от разглежданите взаимоотношения, които при последна сметка са тяхна същност, не занимават автора. Той предпочита да остане при голите факти. Тук се сблъскваме с още един съществен недостатък в разглежданата работа. Всъщност поставеният в нея проблем е осветен незадоволително не само защото не е изчерпан обемно, но и защото до най-съществената страна на разглежданите факти — тяхната естетическа и естетико-историческа същност — авторът не достига. Той спира там, откъдето започва истинската работа на литературния изследовател.

*

Според автора на разглежданата книга, учените преди него са изследвали литературните връзки между сърби и българи изолирано, едностранчиво и опростено, защото са ги осветлявали главно като влияние на сръбската литература върху българската. А в случая не ставало дума за една закъсняла в развитието си литература и друга напреднала, както е например при българската и руската, а имаме работа с две „равноправни" литератури. Преди всичко това не е вярно, защото още Боян Пенев изтъкна влиянието на българската литература върху сръбската чрез Любен Каравелов в края на 60-те години на миналия век. Но в горното твърдение на автора на разглежданата книга се сблъскваме с едно объркване на понятията, на което трябва да се спрем. Конев съвсем погрешно въвежда термина „равноправни" и „неравноправни" литератури, като тълкува по този начин своеобразието на литературните явления, прибягвайки до правни и политически категории. Какво значи всъщност равноправни и неравноправни литератури? Кой и къде е казал, че ако при дадени исторически условия една литература е по-развита от друга, те са неравноправни? Значи ли например, че българската и руската литература, които се развиват с различни темпове, са неравноправни? Очевидно една подобна постановка на проблема води след себе си редица абсурдни въпроси, нямащи нищо общо със законите на литературния развой. Защото при неравномерното развитие на литературите става дума не за някакво тяхно равноправие или неравноправие, а за различни темпове на историческо движение, при които, ако една литература се оказва през даден етап по-неразвита от друга, то през следващия период тя може „да навакса" това изоставане и да изпревари първата. Такива са закономерностите на литературния живот на редица народи, поели пътя на бурен и ускорен развой през XIX в. Така например през XVIII в. руската литература е „закъсняла" в сравнение с някои западноевропейски литератури. Но през следващия етап тя не само преодолява това закъснение, но и отива напред, създавайки чрез Пушкин и Гогол, Достоевски и Толстой художествени ценности, които не повтарят най-високите постижения на западната художествена мисъл, а откриват нови светове, непознати за Запада. Една подобна неравномерност в темповете на развоя следват и други славянски и неславянски литератури. Известно е голямото влияние на старата българска литература върху славянския свят. От друга страна, докато през първата половина на миналия век сръбската литература развива редица жанрове и стилни форми, които нашата не познава, то през 70-те години на XIX в. нашата литература има вече своите високи постижения и започва да влияе на другите южнославянски литератури. Представители на българската интелигенция стават носители и разпространители на естетиката и идеологията на руските революционни демократи. Такова влияние оказва Любен Каравелов в сръбската литература. Роля, макар и само в някои отношения сродна на неговата, играе през 80-те години на миналия век Илия Миларов в хърватската. И всичко това няма никакво отношение към

въпроса за равноправието и неравноправието на двете литератури, а към конкретните исторически условия, при които се развиват те.

Срещу това конкретно историческо разбиране на литературния процес Конев излиза със своеобразното си схващане за равноправие и неравноправие на литературите. В желанието си да опровергае Боян Пенев и ония, които са работили преди него в тая област, той се стреми да докаже, че щом като двете литератури са равноправни (а в това никой никога не се е съмнявал!), следователно те се намират и на еднакво равнище на развитие, а това значи, че и взаимно си влияят една друга през целия XIX в. Това е една съвсем абстрактна конструкция, която авторът доказва със следните аргументи: през първата половина на миналия век българските възрожденски книги „са будили мисли за духовното развитие на българския народ", те получавали в Сърбия отзив и оценка, някои български книги са били използувани за учебно помагало, били са получавани в сръбски читални, имало много абонати на български книги в Сърбия. Всички тези факти, интересни от гледището на българо-сръбските литературни и културни взаимоотношения, не могат да бъдат третирани като факти от кръга на литературните влияния. Редица подобни явления отбелязва в своя очерк от том I на „История на новата българска литература" и Боян Пенев. Само че, много по-прецизен от нашия автор, той ги нарича „сръбско-български литературни и кулрни сношения", а не литературни влияния. Защото Боян Пенев изхожда в случая от естетическото и идейно значение на дадена книга, съобразява се с това какво ново е могла да даде тя на чуждия читател. Конев остава при доказания или предполагаем факт за разпространението на една книга в чужбина, без да взема под внимание съдържанието ѝ, защо е била тя търсена и т. н. Липсата на литературно-исторически подход му е попречила да отдели същественото от несъщественото, да различи литературното влияние от библиотечния обмен. Двамата автори работят с различни методи — Боян Пенев с културно-исторически метод на изследване, Конев с един чисто библиографски описателен способ на боравене с фактите.

Трябва да признаем, че усилията на Конев да разглежда контактите между двете литератури като взаимоотношения заслужават поощрение. Но те не са дали резултат, защото авторът е откъснал литературния процес от условията на обществения живот на двата народа. В тоя смисъл много по-близо до марксическия подход към проблема е изходната позиция на Боян Пенев. Без да бъде марксист, в своите синтетични очерци той здраво свързва българо-сръбските литературни отношения с историческото битие на двата братски народа. А Конев не се е съобразил с факта, че новата сръбска литература през XVIII и през първата половина на XIX в. в резултат на по-благоприятни исторически и политически условия се развива по-бързо от българската. Той не държи сметка за това, че във Войводина и извън Сърбия, където новата сръбска литература е започнала своето развитие, тя е имала обществени условия и културна атмосфера, доста различна от тия, с които българската литература е разполагала. А Боян Пенев, разглеждайки не само сръбското влияние, но и сръбско-българските литературни и културни връзки, се съобразява с тоя основен факт от културната история на Сърбия, който има решаващо значение и за българо-сръбските литературни отношения от тоя период: „Сърбите — пише той — се пробуждат по-рано от нас." И изтъква множество благоприятни обективни условия, които съдействуват за тяхното порано започнало възраждане, а оттам и за зараждането на новата сръбска литература: те не са били тъй силно угнетявани политически и духовно, както българите, не са били така изолирани от външния свят, били са в непосредствено съседство със западната култура и руското влияние е стигнало порано до тях. Тези важни за постановката на въпроса факти не могат да бъдат отминати от техния изследовател. Конев обаче не им е обърнал никакво внимание. Това се отразило върху цялостната картина на българо-сръбските литературни отношения през вековете. Усилията на автора да представи двете литератури като „равноправни" закриват от погледа му основните въпроси на българо-сръбските литературни отношения през вековете, а именно: защо през средновековието българската литература повече дава на сръбската, а през XVIII и първата половина на XIX в. повече получава. По същата причина са останали незасегнати и основните различия в развитието на двете литератури през XIX в. Авторът остава безсилен пред тяхната специфика. Той не се опитва дори да навлезе по-дълбоко в толкова интересния въпрос, защо идеите на просвещението получават по-пълно развитие в сръбската литература, защо романтизмът има там по-определени прояви, и от друга страна, защо българската литература, в сравнение със сръбската изживява такъв своеобразен и бърз разцвет на реализма. Всички тия проблеми, които представляват същност на разглежданата тема, са останали незасегнати в книгата на Конев.

Но в пълен разрез с предговора, авторът е бил принуден сам да признае несъстоятелността на своята абстрактна позиция,

защото в края на главата за българо-сръбския книжовен обмен бележи: „Разбира се, разпространяваните в Сърбия български книги нямат в тоя период (и при тогавашните условия не са могли да имат) онова пряко и действено значение за развитието на сръбската литература, каквото имат за нашата литература много сръбски книги и особено съчиненията на Доситей Обрадович. . .“ (стр. 40). Но не е ли всъщност това признаване правотата на позицията на Боян Пенев? Изпъден шумно през вратата в предговора и в началото на главата, големият учен накрая е вмъкнат тихо-мълком през прозореца, за да възстанови поне част от истината. Навярно в такива случаи се употребява библейската поговорка за лявата ръка, която не знаела какво прави дясната. . .

*

Книгата на Конев страда и от един друг недостатък, твърде значителен от методологическо гледище. Това е едно съзнателно и неправилно стесняване кръга на сравнителното изучаване на литературните взаимоотношения. Всъщност авторът почти никак не взема предвид типологическата близост между двете разглеждани литератури. Конев направо смята, че въпросите от кръга на типологическата близост нямат място в една книга за взаимоотношенията между две литератури. По тоя начин той необосновано ограничава понятието литературни взаимоотношения само до литературните контакти. А литературните взаимоотношения са всъщност не само връзките между двама писатели или между две книги, възникнали в резултат на непосредствено общуване, а и отношенията между два литературни процеса, които имат обща социална база и отразяват еднакви естетически нужди на два различни народа. Нещо повече — ако не държим сметка за типологическата близост на българската и сръбската литература, не ще бъдем в състояние да осветлим правилно и литературните контакти. Така в разглежданата книга две страни на един и същ двуединен процес механично са разкъсани и е нарушена неговата органична цялост. Ако бе навлязъл по-дълбоко в литературния материал, авторът сам щеше да се увери колко недопустимо е това, щеше да види, че понякога е трудно дори да се определи, дали дадена близост е резултат на конкретен контакт между двама творци или е породена от сходството на обществените условия и на литературния процес. Та нали контактните взаимоотношения само затова са възможни и резултатни, защото почиват върху същата близост, която поражда и типологическите прилики. „За марксическото литературознание — отбелязва наскоро съветската литературоведка И. Неупокоева на една голяма международна конференция по въпросите на съвременната компаративистика — предмет на изучаване при взаимните връзки и взаимодействия между литературите са както исторически сложилите се идейно-естетически общувания между различните национални литератури и взаимоотношенията помежду им, така и възникналите при сходни исторически условия типологически подобни литературни явления. Тия два типа взаимни връзки на литературите в световния историко-литературен процес се разглеждат в системата на общите закономерности на неговото развитие.“ „Предлагайки определения на интересуващия ни предмет и основните принципи на неговото изучаване от марксическото литературознание, бих желала — пише по-нататък Неупокоева — да обърна внимание преди всичко на това, че изучаването на контактите между литературите и сравнителното разглеждане на сходните процеси, развиващи се в тях независимо от наличието на контакти, представляват тук различни аспекти на единното в своята същност опознаване на световния литературен процес. В понятието взаимни връзки ние влагаме съдържание, по-широко от представата за непосредственото и опосредствувано (в пространството и времето) общуване между литературите, за натрупването от човечеството в хода на развитието на националните литератури и взаимоотношения между тях на световния художествен опит. Това понятие включва в себе си също така и връзките от типологическо естество, обусловени от единството на световния исторически процес. Историческият и теоретическият аспект на изследване тук са неделими.“[1] Очевидно без типологически аспект на изследване контактното изучаване на взаимоотношенията остава безпомощно пред фактите. Така се е получило и в книгата на Конев. Впрочем, авторът сам е почувствувал не само ограничеността, но и неудържимостта на своята позиция, защото към края на книгата си, макар и само веднъж (в пространния паралел между Любен Каравелов и Яков Игнятович), е бил принуден да прибегне към типологическо сравнение. Но и то, вече по други причини, за които ще стане дума по-нататък, не е дало резултат.

*

Една друга сериозна слабост в разглежданата работа е декларативността и липсата на научна доказателственост. Това особено личи в главата, посветена на влиянието на Стерия върху българската

---

[1] Acta literaria, V. т., 1962 г., стр. 32—33.

драма. Въпреки декларациите на автора, това влияние остава недоказано. Характерен е начинът, по който Конев разглежда отношението между „Белград някога и сега“ на Стерия и Войниковата „Криворазбрана цивилизация“. Спираме се на тоя факт, защото той показва как се създават литературните митове, за да се предават след това от поколение на поколение. Още Любен Каравелов на времето си бе писал по повод на „Криворазбрана цивилизация“ на Добри Войников, че в сръбската литература има също такава пиеса под заглавие „Белград някога и сега“. След това Боян Пенев, без да направи проверка, възприе това твърдение. И до ден днешен то се предава безкритично от автор на автор. Стигнало е и до Конев. Всъщност не е трудно да се види колко са различни двете комедии. Това бе посочено и от някои автори, доста преди излизането на разглежданата книга. (Вж. напр. Ив. Богданов, Българската комедия, стр. 55). Нейният автор обаче не е взел никакво отношение към тия становища, а продължава да развива стария възглед, възникнал в резултат на неосведоменост. Вместо конкретен анализ на ония страници, които са посветени на тоя въпрос, срещаме най-общи декларации и мъгляви разсъждения за близостта между двете произведения. Авторът твърди например, без да се старае да доказва, че между двете комедии имало някои общи стилни черти. Но за да бъде изтъкнато или отхвърлено подобно сходство, необходим е литературен анализ, а Конев не стига до него.

Има едно място в разглеждания труд обаче, където авторът му се е опитал да направи и литературен анализ, но за съжаление не е успял. Това е споменатото вече съпоставяне между Любен Каравелов и Яков Игнятович в главата за мястото на Любен Каравелов в сръбската литература. В литературознанието са допустими и възможни съпоставяния от най-различно естество. Литературният паралел е един от основните способи в работата на сравнителното литературознание. Но той едва ли може да бъде осъществяван така, както го е провел Конев. Защото сравнението, което той прави, е изцяло несполучливо. При него той изхожда от невярна предпоставка за мястото на Яков Игнятович в сръбската литература и предявява към него изисквания, недопустими за онова време и оная действителност. „Разбира се — пише той за романа на Игнятович „Милан Наранджич“ — разглежданият роман е несъмнена начална проява на реализма в сръбската художествена белетристика, но една по-прецизна оценка ни дава основание да твърдим, че неговият реализъм е непълноценен и не е свързан с актуалните проблеми на общественото развитие на Сърбия, с идейната и естетическа програма на реализма.“ (стр. 156). Не е трудно да се види в тоя пасаж, както и в цялата тая глава, една остаряла, норамтивна представа за реализма, която го третира не като конкретно-историческо явление, а като веднъж завинаги установено и дадено мерило, с помощта на което трябва да се преценяват всички реалистични прояви в литературата. Какво значи всъщност пълноценен реализъм? Чий реализъм по това време е пълноценен в сръбската литература? Къде е достигнал сръбският реализъм в своята пълноценност и може ли да се измерва с тая мярка творчеството на един „начален реалист“ като Яков Игнятович? Откъде е взел авторът тая мярка? Очевидно тя няма нищо общо с художествените задачи и естетическото равнище на онова време и е привнесена отвън, от нашата действителност или от по-късни десетилетия.

Или да вземем друга мисъл в същия пасаж: „. . . неговият реализъм (на Яков Игнятович) не е свързан пряко с актуалните проблеми на общественото развитие в Сърбия“. Не е свързан, разбира се, че не е свързан! И как би могъл да бъде свързан, след като Яков Игнятович не е живял в Сърбия, а в Австро-Унгария и не се занимава с действителността, с която авторът така упорито измерва неговите произведения. Всъщност сръбската литература по това време и малко преди това не представлява единно цяло нито в географско, нито в тематично отношение. И Каравелов, и Яков Игнятович не описват една и съща действителност. В „Крива ли е съдбата“, която всъщност е в центъра на вниманието в разглежданата книга, е описан животът в Белград в края на 60-те години на миналия век, а романите на Яков Игнятович пресъздават действителността във Войводина и преди всичко в Сент Андрея и в Пеща, която съществено се различава от сръбската. Това е действителност в една друга държава, друга обществена среда, с различни социални проблеми, с друг културен и регионален климат. Както е известно, през XIX в. сърбите във Войводина и изобщо в Австро-Унгария се намираха в обществени условия доста различни от тия, при които живееха техните съотечественици в княжество Сърбия. Капиталистическото развитие, което в Сърбия бе само в началото си, тук бе навлязло в по-спокойни и по-улегнали форми, И самата капиталистическа експлоатация на човек от човека тук се отличава от първобитните груби форми, които срещаме от другата срана на Дунав и Сава и с които се сблъсква Любен Каравелов в „Крива ли е съдбата“. Тук нямаме оная примитивност на експлоатацията, тая балканска варварска грубост на обществените нрави, с побоищата и грубото безправие на жената (които е описал Любен Каравелов), с оная външна острота на конфликтите, за неотразяването

на която Конев така много обвинява Яков Игнятович. В Сърбия новите капиталистически експлоататорски отношения, неизлюпили се още от черупката на средновековната изостаналост, унищожават човека физически, отнемат му елементарните лични права, посягат на физическата му свобода. А от другата страна на Дунав и Сава те го обезобразяват морално, подчиняват духовния му свят на своите закони. Докато в Белград на преден план изпъкват острите политически проблеми, тук се налага въпросът за покоряващата сила на парите, които при спокойните улегнали форми на живот, без да създават външно остри политически ситуации, обезобразяват нравствено човека. Тая разлика определя и различната острота на конфликтите. Всички тия различия обаче Конев не познава или поне не държи сметка за тях. Неисторическият му подход в паралела между Любен Каравелов и Яков Игнятович е очевиден. Безспорно е, че реализмът на Игнятович не може да бъде измерван с мярката на покъсна пълноценност. Явно е, че на Игнятович не може да бъде вменявано като недостатък това, че не е отразил сръбската действителност, защото той не живее сред нея, а има друга, своя действителност и среда и именно с оглед на нейното пресъздаване трябва да бъде оценяван, а не от гледището на художествени цели, които изобщо не си е поставял. Тук може би най-ярко се проявява характерният за цялата книга недостатък — да се откъсват литературните факти не само един от друг, но и от историческата и обществена действителност, на която принадлежат. Поради това авторът е пропуснал и други съществени различия между Яков Игнятович и Каравелов и е достигнал до неправилни изводи за творчеството на първия. Яков Игнятович рисува обективно една действителност, изход от която не търси и не може да намери. Като революционен демократ Любен Каравелов търси изход в борбата на новите хора, в тяхната съпротива срещу пороците на обществения ред. Това обаче съвсем не значи, че творчеството на Яков Игнятович е обективистично, както го нарича авторът. Така например на стр. 158 той говори за „обективистичния подход на писателя“ и за неговата „обективистична и обществено-безстрастна сатира“ (стр. 159). Това последното очевидно е недоразумение. Никой досега не е открил в историята на литературата обективистична и безстрастна сатира. Друг въпрос е, че докато у Любен Каравелов идейното звучение на произведенията му съвпада с авторовите идеи, у Я. Игнятович изобличителният смисъл на романите идва от самата пластична картина на изобличавания живот и се намира понякога в противоречие и със собствените му консервативни възгледи. Но това е противоречие, което е валидно за творчеството и на редица големи художници, но никой не е нарекъл досега изобличението им обективистична сатира. Грешката на Конев в случая е в това, че той смесва понятията сатира с понятията критикореалистично художествено изображение. Но не само в това. Неуспехът на паралела между Каравелов и Игнятович идва от това, че в случая не само Яков Игнятович е разгледан извън обществото, чийто живот пресъздава, но и Любен Каравелов е изолиран от идеите на руските революционни демократи, с които той идва в Сърбия и които ярко проличават именно в литературната му дейност сред сръбската Омладина.

Така срещата, която Конев е искал да устрои между Яков Игнятович и Любен Каравелов, не се е състояла: съпоставката, която се е опитал да проведе, не е направена. Непознаването на конкретните исторически условия в сръбската литература, липсата на конкретно-исторически подход са се намесили и са попречили на автора да осъществи намерението си. Но най-печалното тук е догматичното разбиране от страна на автора на реализма като някаква нормативна даденост, а не като жив, развиващ се литературен процес, в който Любен Каравелов и Яков Игнятович представляват две различни постижения, отговарящи на две различни естетически нужди на онова време и подготвящи от разни страни развитието на реалистичната литература. Те притежават различни качества, които се оказват по-късно необходими за реалистичния синтез, който става в сръбската литература през 80-те и 90-те години.

Несполучливият паралел между Яков Игнятович и Любен Каравелов е характерен и в друго отношение. Той показва несъвместимостта на безкрилия фактологизъм с типологическия начин на сравнително литературно изследване. Той ни навежда на много мисли за съдбата на нашето младо сравнително литературознание. Както видяхме, тук Конев, макар примитивно и несполучливо, се е опитал да направи една типологическа съпоставка, т. е. да изследва два литературни феномена, изхождайки не от конкретен контакт, а търсейки онова общо у тях, което е дошло като резултат на сродни условия. И той не е успял, защото вместо да сложи в основата на своето сравнение приликите и отликите на обществения живот в Сърбия и Войводина, творческите и естетически проблеми, с които се сблъскват двамата реалисти, всъщност е избрал една абстрактна и догматична мярка за реализъм и с нея измерва творчеството им, откъсвайки го от обществената среда, в която са живели. А Яков Игнятович и Любен Каравелов дават наистина материал за един интересен, вече обоснован ти-

пологически паралел: има нещо сродно и близко в оная степен на реализъм и художествено развитие, на която се намират Игнятович и Каравелов, в начина, по който те композират битовите си повести, дават хумористична характеристика и битови описания на георите и обстановката. Но за това е необходимо конкретно изследване на тия проблеми, при което ще бъдат привлечени преди всичко повестите на Любен Каравелов с българска тематика. Книгата на Конев показва, че съвременното сравнително литературознание трябва да мине между Сцила на стария компаративизъм и Харидба на безкрилия фактологизъм. В нашия случай последният е изиграл решаваща роля за неуспеха на автора.

*

Тук се спряхме преди всичко на някои сериозни недостатъци в книгата, които са попречили на Конев да изпълни задачата си. Но тя има и положителни страни и те са преди всичко в систематизацията и подреждането на известен материал, който неминуемо ще послужи на изследователите, които след това ще навлязат в тоя терен. По-голяма част от тоя материал е открит и изнесен от други автори. Други самият Конев публикува в някои свои студии, излезли преди книгата му. Поради изнесените по-горе слабости обаче този материал до голяма степен остава необработен. Той има преди всичко историографски и културно-исторически характер. Придържайки се о него, Конев остава настрана от литературния процес. Ето например, на 70-те години той е посветил една прегледно написана глава, която засяга някои нови или малко известни факти из живота на българската и сръбската емиграция в Румъния. Но в нея не става нито дума за това, че политическата и идейна близост между революционно-освободителните движения на двата народа пораждат в литературата им аналогични художествени явления — в творчеството на такива значителни автори, като напр. Христо Ботев и Джура Якшич. Още Боян Пенев сочеше редица близости между творческия облик на тия двама поети, което, за съжаление, е останало извън вниманието на нашия автор.

В разглеждания труд се срещат и някои досадни фактически грешки, които говорят за недостатъчно усвояване на материала, с който авторът е работил. Така например на стр. 125 се изреждат редица произведения на Йован Стерия Попович. Между тях има и такива, които писателят никога не е писал. Така например там може да прочетем, че Стерия е автор на драмите „Владислав крал Бугарски“ и „Владимир и Косара“. Истината е, че на перото на известния драматург и комедиограф принадлежи само драмата „Владислав“, в чиято основа е легнал историческият сюжет за Владимир и Косара. А драмата „Владимир и Косара“ е написана от друг сръбски писател, съвременник на Стерия — Лаза Лазаревич. (Няма нищо общо с известния белетрист от края на века.) Конев приписва на Стерия и драма със заглавие „Марка Кралевич и Арапин“. Такова произведение Стерия също няма. Той е автор на „Сан Кралевића Марка“. В същата колекция от произведения романът на Стерия „Бој на Косову или Милан Топлица и Зораида“ (у Конев съкратено и неточно „Бој на Косово“) е превърнат в комедия. На стр. 52 и 53 авторът изрежда редица сръбски писатели, които са били популярни в родината си до края на Кримската война. Между тях са наредени Якшич, Змай и Янко Веселинович. Макар още да не са били на върха на своята литературна слава по това време Змай и Якшич все пак са известни писатели. Янко Веселинович обаче в края на Кримската война още не е бил роден. . .

*

Без да отричаме заслугата на Конев в издирването на някои нови факти в областта на българо-сръбските литературни и предимно културни отношения, в заключение трябва да изтъкнем, че в методологическо отношение (а предимно от това гледище ние оценяваме разглежданата книга) трудът на Конев не само не достига равнището на съвременното сравнително литературознание, но и далеч отстъпва от постиженията на големите български литературоведи от миналото. Докато например Боян Пенев, без да излиза из рамките на своя културно-исторически метод, свързва отделните моменти от българо-сръбските литературни отношения с историческите и обществените процеси, осветлява ги и ги подрежда съгласно една цялостна концепция, у Конев те се подбират случайно (главно с оглед на онова, което е открил самият автор), разглеждат се изолирано, като задълбоченият литературен анализ е заместен със своеволни и привнесени отвън погрешни постановки, които не могат да заместят липсата на цялостна авторова концепция върху изследвания въпрос.

Ванда Смоховска-Петрова
Боян Ничев

SOMMAIRE

Lioubène Ghéorghiev — La vie contemporaine et la Poésie 3
Ephrème Karanfilov — Ghéorghi Djagarov 32
Minco Nicolov — Le rire de Smirnenski 48
Boniou St. Anghélov — Les rapports littéraires bulgaro-byzantins 58

Enquete litteraire

Mikhaïl Arnaoudov — La création chez Kiril Christov 73

Souvenirs

Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Paul Eluard 100

A travers la vie litteraire a l'etranger

Ion Lungu — La littérature roumaine contemporaine et la campagne roumaine 127
Anna Ghéorghieva — Evasion à la réalité 133

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Dimo Minev — Lettres du Professeur Assène Zlatarov 142

REVUE

Ghéorghi Konstantinov — Un nouvel ouvrage sur les relations littéraires russo-bulgares 148
Wanda Smochowska-Petrova, Boyan Nitchev — Sur les rapports littéraires bulgaro-serbes au XIX-e siècle et sur certaines questions de la littérature comparée 154

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон

Годишен абонамент — 2.60 лева

Поръчка № 476 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 1. III. 1965 г.
Тираж 4 500 Печатни коли 10

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул. 36