

ит.

14690-26780

ISSN 324-495

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ПРОВЕРКА

16-04-2023

ГОДИНА XXVI . КН. 7. 1982.

ЧИТАЛЦЯ

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Акад. Емил Георгиев	3
Илия Тодоров — „Дякон Васил Левски“	5
Елена Димитрова — Стилът на Фурнаджиев	27
Едвин Сугарев — Между везните на колебанията и пламъка на революцията	52
Игор Золотуски (Москва) — Блок и Гогол	72

Шедьоври на световната естетическа мисъл

Мигел де Унамуно — Две есета	84
(Рицарят на печалния образ)	94
(За ерудицията и критиката)	

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Проблеми на художествения превод

Нино Николов — В легендарния свят на детството	108
Енчо Мутафов — Преводите на книги по изкуствата — 1981	117

Научни съобщения

Виолета Пенева — Спомени на Никола Пенев за неговия брат — проф. Боян Пенев	126
Христо Дудевски — Николай Островски и неговият роман „Как се каляваше стоманата“ у нас (Нови материали)	128

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ФРГ, Италия и Испания	138
---	-----

Преглед

Георги Цанков — „Пътищата на българските символисти“ от Стоян Илиев	144
Ивака Васева — „Преводът и българската култура“, сборник	147
Веселин Вапорджиев — Werner Herden — „Wege zur Volkfront, Schriftsteller im antifaschistischen Bündnis“	150



СОДЕРЖАНИЕ

Акад. Эмиль Георгиев

Илия Тодоров — „Диакон Василь Левский“	3
Елена Димитрова — Стиль Фурнаджиева	5
Едвин Сугарев — Между весами колебаний и пламенем революции	27
Игорь Золотуский (Москва) — Блок и Гоголь	52
	72

Шедевры мировой эстетической мысли

Мигель де Унамуно — Две эссе (Рыцарь печального образа)	84
(Об эрудиции и о критике)	94

Проблемы художественного перевода

Нино Николов — В легендарном мире детства	108
Енчо Мутафов — Переводы книг об искусствах — 1981	117

Научные сообщения

Виолета Пенева — Воспоминания Николы Пенева об его брате — проф. Бояне Пеневе	126
Христо Дудевский — Николай Островский и его роман „Как закалялась сталь“ в нашей стране (Новые материалы)	128

Из зарубежной печати

Литературные журналы ФРГ, Италии и Испании	138
--	-----

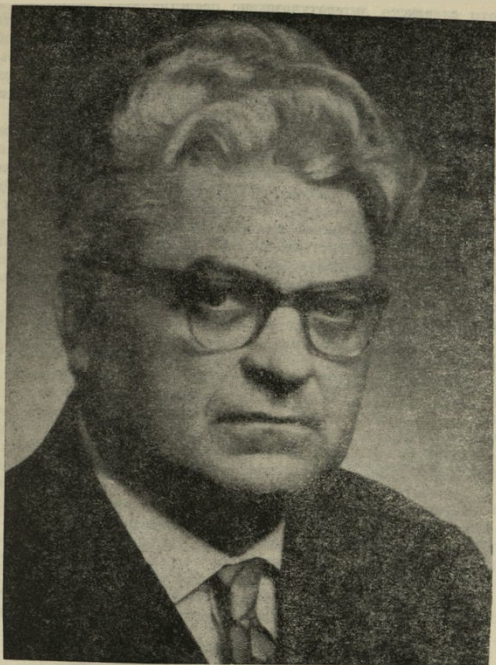
Обзор

Георгий Цанков — „Пътищата на българските символисти“ Стояна Илиева	144
Иванка Васева — „Преводът и българската култура“, сборник	147
Веселин Вапорджиев — Werner Herden — „Wege zur Volkfront, Schrift- steller im antifaschistischen Bündnis“	150

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФ-
ЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор),
ЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ



АКАД. ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

Един от видните представители на нашата съвременна литературна наука, Емил Георгиев работи в продължение на повече от четири десетилетия в областта на литературната история, литературната медиевистика, историята на славянските литератури и сравнителното славянско литературознание. През целия този период той бе тясно свързан с Института за литература при Българската академия на науките, където няколко десетилетия от основаването ѝ до днес ръководи Секцията по сравнително литературознание. С името на Емил Георгиев са свързани всички по-значителни начинания в института, като издаването на четири томна академична история на българската литература, участието му като редактор и автор в Кирило-Методиевата енциклопедия, както и в цялостната многостранна дейност на Секцията по сравнително литературознание. Неговите трудове в областта на българската медиевистика и средновековните славянски литератури, както и по проблемите на

сравнителното славянско литературознание представляват значителен актив на нашето литературознание. В тях Емил Георгиев даде своя принос за марксистическото преустройство и творческото придвижване на нашата съвременна наука. Той е автор на стотици статии и студии, десетки монографии и книги, като например „Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие“, „Основи на славистиката и българистиката“, „Общо и сравнително славянско литературознание“, „Разцвет на българската литература в XIX в.“ и др.

Значителната обществена дейност на Емил Георгиев се осъществи и в неговото широко участие в редица обществени институции, организации и звена, където той остави трайни и незаличими следи. В продължение на дълги години той бе ръководител на Катедрата по славянски литератури при СУ „Климент Охридски“, зам.-ректор на университета, зам.-председател на Съюза на научните работници, един от ръководителите на д-во „Георги Кирков“, председател на Съюза на българистите у нас, директор на Центъра за българистика при БАН. В цялостната си научноизследователска и педагогическа преподавателска дейност Емил Георгиев направи твърде много за разясняване и осветляване историческата истина във връзка с важни моменти от нашето литературно минало и културно наследство.

Поклон пред паметта му!

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БАН

EMIL GEORGIEV

„ДЯКОН ВАСИЛ ЛЕВСКИ“

Илия Тодоров

1

Разбира се, аз знаех, че моята статия за автентичния текст на последното Ботево стихотворение ще срещне решителна съпротива. Ние дотолкова сме свикнали с познатия текст на безсмъртните Ботеви песни, че всеки опит — дори за най-малката промяна — ни изглежда като грубо посегателство, като недопустима намеса в нашата светая светих. Дори когато става дума за отстраняване на очевидна грешка или на по-късна чужда подправка, се оказва невъзможно да преодолеем онази невидима сила, която ни свързва с познатия, пуснал дълбоки корени в съзнанието ни текст. Ще си позволя да цитирам мислите, които споделя по този повод уважаемият литературен критик Борис Делчев в своя „Бележник на писателя“ (сп. Литературна мисъл, 1974, кн. 5):

„Има литературни факти (само литературни ли?), основани на грешка, но осветени от традицията, които са пуснали толкова дълбоки корени в общественото съзнание, че са придобили силата на закон. Можеш да ги опровергаваш, колкото щеш, но доводите ти ще останат безсилни пред всемогъщата инерция. Такъв е случаят с онзи стих от „Хаджи Димитър“, най-известния от известните, с който сме закърмени още от детски години.

Ботев ни е оставил три редакции на своята балада. И в трите този стих гласи:

Той, който падне в бой за свобода,
той не умира. . .

Така е даден и в първото издание на неговите съчинения, направено от Захари Стоянов десет години след Освобождението (1888), както и в някои от следващите. Но още преди това неизвестно кой и кога е заменил в апокрифните издания „той“ с „тоз“ и стихът започва да шестува по българската земя в преиначен вид, като вариант от народна песен: „Тоз, който падне в бой за свобода. . .“, за да бъде приет по-късно без уговорки дори от най-големия изследовател на Ботев — Михаил Димитров. Опитайте се сега да възстановите автентичната редакция, за да видим какъв ще бъде резултатът.

Нека не се мисли, че казвам това с честолюбивото намерение да поставя себе си над другите. Ако трябваше да се заема с една антология на българската поезия, сигурно и аз бих се поддад на общата слабост. Не защото ще бъда обвинен в педантизъм, а от един по-голям страх: да не мина за осквернител на национални светини. Нужно ли е да обяснявам какво значи узаконеният социален навик?“ — заключава Б. Делчев.

¶ Но значи ли това, че трябва безропотно да робуваме на *узаконения социален навик*, че сме длъжни да приемаме всичко „така, както си е“, дори и очевидните грешки, единствено заради страха да не минем за осквернители на национални светини? И няма ли този страх да отведе нашата мисъл в блатото на застоя? Естествено аз разбирам прагматизма на подобна позиция: когато шансът за успех е нищожен, защо да се правят напразни усилия, защо да се приемат безсмислени рискове? Ако обаче само за момент се обърнем към историята, ще намерим там хиляди примери, които не само оправдават, но и издигат на висок пиедестал „безсмислените рискове“. Убеден съм обаче, че в този случай нашата литературна наука е длъжна да преодолее „всеомогщата инерция“, за която говори Борис Делчев. И наистина през последните години се правят сериозни опити в тази насока. Тончо Жечев например не се поколеба да излезе в „Литературен фронт“ (бр. 22, 2 юни 1976) със статията „За един стих на Ботев“, в която се обяви в решителна защита на автентичния Ботев стих „Той, който падне в бой за свобода“. Неотдавна Кръстьо Куюмджиев помести пак в „Литературен фронт“ (бр. 11, 18 март 1982) интересна статия под наслов „Нашата майчица граматиката“, където между другото също се изказа против произволната замяна „тоз“ вм. „той“.

Но да се върна към своята първоначална мисъл. Когато преди десетина години публикувах статията „Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение“ (сп. Литературна мисъл, 1973, кн. 1), аз наистина бях сигурен, че ще срещна решителна съпротива. „Трудно и болезнено е понякога — писах тогава, — дори и в науката, да се превъзмогват установените навици и да се преодолява инерцията!“ Напечатах тази статия с упование в далечното бъдеще. „Може би, мислех си, един ден някой ще я извади на бял свят като една забравена истина“. . . След време обаче получих на страниците на „Литературен фронт“ неочаквана подкрепа: най-напред от Иван Пауновски (бр. 1, 6 ян. 1977), а по-късно и от Кръстьо Куюмджиев в посочената вече статия. В резултат на това у мене просветна надежда: дали не е възможно още в наши дни да се преодолее „всеомогщата инерция“ и да се наложи в съзнанието на нашите съвременници и на бъдещите поколения автентичният текст на последното Ботево стихотворение? Ето защо намирам за уместно да се върна отново към този въпрос, да направя някои пояснения, да изкажа някои допълнителни съображения.

Преди всичко нека припомним накратко същността на своята теза. Както е известно, Ботев създава последното си стихотворение, посветено на Апостола на българската свобода Васил Левски, в края на 1875 г., само няколко месеца преди героичната си смърт. Той замисля издаването на един стенов календар за 1876 г. в памет на Васил Левски и във връзка с това написва стихотворението си за него. Една година преди това Ботев е подготвил подобен календар в памет на друг национален герой — Хаджи Димитър, където наред с портрета на героя е поместил и своята ненадмината песен за него. Очевидно по същия начин е трябвало да бъде оформен и новият календар за 1876 г. Но за съжаление този календар не е запазен или поне досега не е намерен. Имаме обаче достатъчно основания да смятаме, че поетът е осъществил своето намерение: в една издадена от него книга (превод на драмата на Н. Костомаров „Кремуций Корд“) той оповестява, че в редакцията на в. „Знаме“ се продава заедно с други издания и „Стенни календар за 1876 г. с портретът на Дякона Василия Левски“.

Стихотворението в памет на Васил Левски е напечатано повторно през същата 1876 г., само два месеца след гибелта на Ботев, в основания от него в. „Нова България“ без подпис и под заглавие „Дякон Васил Левски“ (бр. 22, 12 авг. 1876). Дълги години тази публикация беше оценявана като свободна преработка на Ботевия текст, направена от някой от сътрудниците на вестника по онова

време. Едва след като през 1940 г. беше открито джобното тефтерче на поета, съдържащо фрагмент от черновата на последното му стихотворение, стана очевидно, че в „Нова България“ е поместен автентичен авторски текст. Този текст обаче беше сметнат за неокончателен, за първоначална авторска редакция. Това се дължеше на обстоятелството, че първият редактор и издател на Ботевите съчинения Захари Стоянов е поместил в изданието си от 1888 г. същото стихотворение в друга редакция. При все че той никъде не е посочил източника, от който е взел текста на стихотворението, всички следващи редактори на Ботевите съчинения негласно приемаха, че Захари Стоянов е разполагал с авторската публикация от Календара за 1876 г. Това мнение се превърна в своеобразна аксиома и за всички изследователи на Ботевото поетично творчество.

В статията, за която стана дума, аз се отнесох критично към твърдението, че Захари Стоянов е разполагал с Ботевия календар за 1876 г. и се опитах да докажа, че единственият автентичен текст на последното Ботево стихотворение се съдържа в публикацията от в. „Нова България“, направена въз основа на изчезналия Календар за 1876 г.; общоизвестната редакция, позната от изданието на З. Стоянов, разгледах като по-късна преработка, осъществена след смъртта на автора.

Тъй като в съществуващите изследвания се изтъкваше художественото превъзходство на редакцията, позната от изданието на Захари Стоянов, аз си поставих за цел да докажа своето становище преди всичко чрез художествения анализ на двете редакции, като се опитах да потърся обективни критерии за тяхната естетическа оценка, основавайки се главно на сравнителния анализ на композицията и стихосложението. Като един от най-съществените недостатъци на текста от изданието на Захари Стоянов посочих липсата на последната, заключителна строфа, без която произведението остава незавършено. Композиционното съвършенство на текста от „Нова България“ се заключава според мен не само в наличието на последната шеста строфа, но и в реда на предшестващите две строфи. В редакцията от изданието на Захари Стоянов съществува известна непоследователност и нелогичност в построяването на грандиозната картина, изобразяваща всенародната скръб на фона на природните стихии. Свирият песен на зимата и тръните, гонени от ледни вихрушки из опустялото поле, са по-малко уместни като образи след изумително силната строфа, изобразяваща титаничната скръб на народа. Тяхното естествено място е в началото на картината — те трябва да подготвят настроението за нея. И тъкмо такава е последователността на изображението в „Нова България“.

Художествените предимства на текста от „Нова България“ още по-нагледно се проявяват, ако бъдат съпоставени двете редакции от гледна точка на стихотворната техника. В изданието на Захари Стоянов наблюдаваме няколко случая на нарушаване на римата, докато публикацията в „Нова България“ е напълно издържана по отношение на римуването. Що се отнася до ритъма, редакцията от „Нова България“ е също напълно последователна, а в изданието на Захари Стоянов се натъкваме на някои неоправдани отклонения. Анализът на стилните различия между двете редакции също убедително свидетелства, че текстът от „Нова България“ се отличава с по-голяма художествена изразителност, с повече оригиналност и емоционална свежест. Като цяло тази редакция значително превъзхожда редакцията от изданието на Захари Стоянов.

Поставяйки въпроса за мястото на редакцията на Захари Стоянов в историята на текста, аз посочих, че тя е възникнала през първите години след Ботевата смърт. В резултат на проучването, което направих, стигнах до извода, че Захари Стоянов си е послужил с текста на една от т. нар. „песнопойки“, получили твърде широко разпространение в края на миналия век (като най-вероятна посочих песнопойката на Г. П. Василев, претърпяла до 1888 г. седем издания).

Що се отнася до публикацията в „Нова България“, налице са достатъчно основания да смятаме, че тя изразява последната творческа воля на поета. Няма никакво съмнение, че тук е възпроизведен окончателният авторски текст, съдържащ се в Календара за 1876 г. Не само обстоятелството, че тази публикация се появява във време, когато Календарът е бил в употреба (логично е да се очаква, че той е бил закачен на стената в редакцията на основания от Ботев вестник), но и самото заглавие „Дякон Васил Левски“ убедително насочват към извода, че текстът в „Нова България“ е бил препечатан непосредствено от Ботеви Календар за 1876 г. От текста на обявлението за продажба на този календар в редакцията на в. „Знаме“ и по аналогия със запазенния календар, посветен на Хаджи Димитър, е ясно, че в него са били напечатани думите „Дякон Васил Левски“. Както и в календара в памет на Хаджи Димитър, тези думи са били разположени между портрета на героя и текста на стихотворението, макар че по-скоро са се отнасяли към портрета, отколкото към стихотворението. Следователно редакторът на „Нова България“, който е препечатал стихотворението, е имал известни основания да ги постави като заглавие на стихотворението. Съвпадението на заглавието в „Нова България“ и в Календара за 1876 г. е едно от най-важните указания за непосредствената връзка между тези публикации. Върху това съвпадение обърна внимание още преди няколко десетилетия заслужилият ботевовед Ив. Хаджов: „Онзи, който в „Нова България“ е напечатал стихотворението — писа той, — е поставил заглавието, като е възпроизвел дословно написаното под лика на Левски в Календара за 1876 г. Защото, както личи от текста на Ботевото обявление по-горе, подсамия портрет на Апостола е имало такъв текст“ (И в. Х а д ж о в. Стихотворенията на Ботева. Т. 1. Поправки и преработки. С., 1947, с. 236). Но Хаджов за съжаление не отиде по-далеч и не стигна до единственото логично заключение: че не само заглавието, но и целият текст в „Нова България“ е заимствуван от Календара за 1876 г.

2

Както вече отбелязах, изопачаването на текста на стихотворението „Дякон Васил Левски“ се е извършило през десетилетието 1878—1888, т. е. точно тогава, когато се е осъществила и наложила замяната на „той“ с „тоз“ в безсмъртния стих на „Хаджи Димитър“, тогава, когато и останалите Ботеви стихотворения търпят промени в една или друга посока. Но ако при другите Ботеви стихотворения по-късно текстът е могъл да се стабилизира върху основата на съществуващите авторски публикации, за последното стихотворение това се е оказало невъзможно, тъй като Календарът за 1876 г. — единствената публикация, осъществена приживе на автора — и досега не е намерен.

Когато говори за замяната на „той“ с „тоз“, Тончо Жечев подчертава: „Тази подправка на Ботев не е случайна. Искам да кажа, че тя си има своите собствени основания, трябва да се предполага, че както и при други случаи с неговата поезия, подправката най-напред е направена от народа, от песнопойките, от безбройните рецитатори и едва тогава е била възприета и утвърдена от литературната наука. Факт е, че странният живот на Ботевата поезия продължава все така — той е вземал дълбоко и широко от своя народ и неговото наследство, толкова надълбоко и нашироко, че неговият народ е приел песните му като народното изкуство. Но тъкмо този безподобен живот на най-хубавите български лични песни сред народа трябваше да привлече вниманието на изследователите, да ги настрои по-предпазливо, когато трябва да репродуцират автентич-

ния текст.“ Тези думи могат, разбира се, да бъдат отнесени с пълната си сила и за последното Ботево стихотворение „Дякон Васил Левски“.

Точно Жечев поставя интересния въпрос за необходимостта от проучване на историята на текста на Ботевите стихотворения след смъртта на поета. Трябва да призная, че отдавна се интересувам от този въпрос, отдавна събирам материали за неговото изясняване. Първоначално възнамерявах да напиша една статия на тази тема, но се оказа, че посмъртната история на текста на Ботевите стихотворения е тясно свързана с развитието на отношението към Ботев, с историята на неговото възприемане, с десетилетните борби срещу него и с още по-продължителните и не по-малко ожесточени борби за него, за спечелването на неговото име, на неговия авторитет в подкрепа на една или друга обществена кауза. Материалите са много, при това безкрайно интересни. Би могло да се напише интересна книга под наслов „Ботев пред потомството“. Когато един ден тази книга бъде написана, ще стане ясно колко много са били излишните спорове във връзка с личността, идеите и творчеството на Христо Ботев. Убеден съм, че тя ще ни помогне да разрешим някои днешни и бъдещи спорове.

Но и преди да бъде написана тази книга, дори преди да бъде проучена цяло историята на текста на Ботевите стихотворения, е повече от ясно, че през първите няколко десетилетия след смъртта на поета, особено през 80-те и 90-те години на миналия век и в първото десетилетие на нашия век, не може да се говори за съществуването на стабилизирани Ботев текст. През този период наблюдаваме твърде свободно отношение към текста на Ботевите стихотворения. Тук не става дума само за полуграмотните песнопойци, които са си позволявали груба и брутална намеса, а за наличието на една тенденция, която е обхванала различни обществени слоеве, в това число и изтъкнати представители на българската интелигенция. Едва ли не всеки се е смятал в правото си да даде мнение, да пипне с ръката си, да усъвършенствува според разбиранията си Ботевите стихотворения. Дори И. Вазов и К. Величков в своята известна „Българска христоматия“ (Пловдив, 1884), помествайки във втория том осем Ботеви стихотворения, са си позволили в повечето от тях чувствителна намеса: „До моето първо либе“ например е напечатано с променено заглавие „Елегия“ и без последните две строфи; „Майце си“ е представено в някаква „смесена“ редакция, в която има и следи от първата му публикация, и чужда намеса; „Зададе се облак темен“ се явява под наслов „Орач“ и с някои корекции в словоредата и в езика; „Хаджи Димитър“ е напечатано под заглавие „Жив е, той жив е — там на Балкана. . .“ с доста промени в текста, между които и въпросната подправка „тоз“ вм. „той“; „Патриот“ е публикувано пък само с една, но затова твърде характерна „корекция“ в стих 16: „Залага си и децата“ вм. „Залага си и жената“. Аналогично е отношението към Ботевия текст и в другата известна христоматия от това време: „Христоматия по изучаване словесността“ на Ст. Костов и Д. Мишев (Пловдив, 1889). Някои от стихотворенията тук са препечатани от христоматията на Вазов и Величков, при други се наблюдава частично възстановяване на автентичния текст, при трети — ново отдалечаване от оригинала. Особено показателен е случаят с поемата „Хайдут“, представена — разбира се, напълно съзнателно! — в някаква адаптирана редакция, която я е направила направо неузнаваема: съкратени или видоизменени са всички онези стихове, в които се проявява социалната насоченост на творбата (например стихове като „чорбаджия ли изедник“ и „за чорбаджии и турци“ са променени съответно: „лоши ли човек изедник“ и „за изедници и турци“), окастрени са най-хубавите стихове, където лирическото чувство е достигнало до най-високия си градус. Същата редакция на „Хайдут“ е поместена като приложение в изданията една година преди това „Синтаксис на българския език“ (Пловдив, 1888) на известния книжовник и обществен деец Ат. Т. Илиев. Но тя се разпространява и

много по-късно. Дори в началото на 20-те години на нашия век един толкова авторитетен писател като Антон Страшимиров не се е посвенил да препечата тази груба фалшификация в една своя христоматия. И трябваше младият тогава критик Георги Цанев да издигне глас в защита на Ботев от това чудовищно посегателство (Г. Цанев. Подправки на Ботева — Ботев лист. Издание на Българската комунистическа партия (Секция на Комунистическия интернационал). С., 18 май (2 юни) 1923 г., с. 7—8).

Но ако подобно отношение през 20-те години е вече анахронизъм, през 80-те и 90-те години на миналия век, а дори и в първите години на нашия век то е напълно закономерно. Ще си позволя още един характерен пример. През 1896 г. някой си В. М., горещ почитател на Ботевата поезия, се обърнал с писмо до редакцията на сп. „Мисъл“, за да предложи една своя поправка в текста на стихотворението „Хаджи Димитър“. Ръководен от логиката, той стигнал до извода, че в петата строфа на всеизвестното Ботево стихотворение е допусната грешка. Според него, за да бъде отстранена тази грешка, е трябвало да се внесе една малка корекция — вторият стих да бъде четен „той не умира: не го жалеят“, а не „той не умира: него жалеят“. Редакцията на сп. „Мисъл“ възложила на Д. Т. Страшимиров, който по онова време усилено работел над книгата си за Ботев, да излезе с компетентен отговор. И той го направил не само за да успокои В. М., но — както сам заявява — „пред вид и на обстоятелството, че не един от нашите близки и познати е подигал пред наши очи същите съмнения върху начина, по който трябва да се разбират въпросните стихове на Ботева“ (Д. Т. Страшимиров. Жив е той, жив е. — Мисъл, г. VI, 1896, кн. I, с. 53). Въпреки това обаче съмненията останали. Няколко години по-късно П. Иванов излиза в авторитетното „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ (кн. 62, 1901—1902, с. 645—648) със специална статия под наслов „Трябва ли да жалим за тия, които паднат в бой за свобода, или трябва песни да пеем за тях?“. В тази статия отново се подлага на остра критика прочитът „него жалеят“ и се твърди, че верният смисъл може да бъде само един: „тоз, който падне в бой за свобода, той не умира: не го жалеят“.

При това положение, след като на страниците на най-авторитетните списания като „Мисъл“ и „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ се обсъждат подобни въпроси, след като в най-известните български христоматии се допускат подобни волности спрямо Ботевия текст, какво остава за песнопойките, за разните календарчета и всевъзможни издания, белязани с печата на примитивизма. Картината тук е наистина поразителна! Ще се огранича с един единствен пример — стихотворението „Хаджи Димитър“, най-хубавата Ботева песен, най-популярната, но може би тъкмо поради това и най-потърпевшата. Познати са ми няколко „редакции“, в които неумели ръце са удряли с брадвата върху това може би най-изящно творение, написано на български език, съсипвали са безмилостно великолепните, ненадминати и до днес стихове, ръководени от желанието да ги приспособят към своя естетически вкус, към своята представа за художествено съвършенство. Съществува например една „съкратена“ редакция на „Хаджи Димитър“ (в анонимната „Нова песнопойка“, издадена в Пловдив през 1890 г., и песнопойките на Т. К. Кушлев от 1892, 1894 и 1896 г. и др.), където са изоставени четирите строфи, в които се говори за сачер, месец изгре. . .“ се минава направо към финалната строфа: „Но съмна чето на Ив. К. Томов за 1899 г., в песнопойките на С. Евтимов от 1901 г., на поставена нощната картина, а след това дневната и накрая — вечерната (т. е. строфите са наредени в следната последователност: 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 3, 4, 5,

6, 7), като стихотворението „логично“ завършва с четиристишието „Настане вечер — месец изгрее. . .“; съществува дори една „рефренна“ редакция, „раздвигната“ от рефрена „Чест и слава, чест и слава/за нашите юнаци, че спечелиха лаврови венци“, който се повтаря след всеки два стиха на дивната Ботева балада, преобразена по този чудноват начин от някакъв еднофамилец на гениалния поет, някой си Васил Ботев, железар от с. Мекиш. А пък небезизвестният песнопоец Н. М. Церковски в своята „Народна музика за храбрите жарки войници и младите драги ученици, за мъжете въобще, а жените, която ще“, видимо недоволен от художествените достойнства на Ботевата песен, е решил да напише нова, която да се пее по нейната мелодия. Той не е пропуснал педантично да отбележи точната дата, когато е извършил това поетическо чудо, озаглавено: „Юнак и орел“: 4 май 1879 г. Н. М. Церковски е заимствувал от Ботев някои от образите, нещо от сюжета (ранен юнак лежи в планината и страда, наоколо му се мяркат самодиви, над него бди „птицата-орел“), но всичко е променено до неузнаваемост, осакатено, обезобразено. . .

Все пак най-характерното за историята на текста на „Хаджи Димитър“ след Ботевата смърт си остават езиковите и стилните промени. В няколкото десетки публикации на стихотворението през 80-те и 90-те години на миналия век редовно се среща промяна в глаголните форми: „звезди о б с и п в а т свода небесен“, „тихо н а г а з в а т трева зелена“, „друга го п р ъ с к а с вода студена“, „трета го в уста ц а л у в а (или: ц а л у н а) бърже“, „и с песни х в ъ р к а т те в небесата“ и т. н. Редовно се поправя също „земя и н е б о“ в м. „земя и н е б е“, „т о з, който падне“ в м. „т о й, който падне“. Понякога се прави опит за преосмисляне: „н е г о жалейт“ в м. „н е г о жалейт“ (последната поправка откриваме още в началото на 80-те години, далеч преди дискусията в „Мисъл“ и „Периодическо списание“). Съвсем не са редки корекции от рода на: „там във Балкана“ или „тамо в Балкана“ в м. „там на Балкана“, „с дълбока във гърди рана“ в м. „с дълбока на гърди рана“, „негде в полето“ в м. „нейде в полето“, „догде осъмнат“ или „докле осъмнат“ в м. „дорде осъмнат“, „юнак със младост“ в м. „юнак във младост“, „и твоя юнак“ в м. „и тоя юнак“, „тез жални песни“ в м. „тез тъжни песни“. Макар и по-рядко, срещат се „поетически волности“ от рода на: „В таз земя робска, ще да загини/и тойзи юнак с юнашко сърце“ или: „Щом стане вечер, месец изгрява,/звезди обсипват цял свод небесен,/гора зашуми, вятър появява. — /Балканът пее хайдушка песен.“

Излишно е, смятам, да посочвам повече примери. Излишно е също да споменавам, че се срещат десетки, ако не и стотици нарушения на азбучните правила на стихосложението: очевидно повечето от тези самоуверени „редактори“ са имали смътни понятия за техника на стиха, за ритъм и рима. Изобилствуват курioзни изопачавания и в областта на пунктуацията. Недостатъчно образовани, тези смелчаки са били далеч под онова културно ниво, което е в състояние да долавя тънките нюанси на мисълта и чувството. Те с нещо напомнят за Вазовия герой фелдфебел Стамболков, който — забележете, по същото време, — подражавайки на руския капитан, „който писвал стихи“ (т. е. на Лермонтов), се опитва да съчинява недодялани песни „за насърчение“ на войниците.

Впрочем не трябва да се забравя, че масата на редакторите на Ботевия текст през интересуващия ни период далеч не е еднородна. Не са еднотипни също и т. нар. „песнопойки“, където най-често се поместват Ботевите стихотворения през първите две-три десетилетия след Освобождението. Първоначално те имат характер по-скоро на литературни антологии, съдържащи най-хубавите образци на българската поезия (наред със същинските народни песни тук срещаме редовно стихотворения на Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, Ив. Вазов и др.). Постепенно обаче техният облик се променя и в началото на XX в. вече се установява онзи панаирджийски тип, който сме свикнали да

означаваме с понятието „песнопойка“ и който беше в обръщение до преди няколко десетилетия. Изкушавам се да онагледя своята мисъл с един пример. Една от първите песнопойки, съдържащи Ботеви стихотворения, е съставена от Любен Каравелов през 1878 г. („Нова песнопойка. Народни песни и стихотворения“. Търново, 1878. Издава редакцията на в. „Знание“. В печатницата на Л. Каравелова в Търново. 106+IV с.), а една от последните, от началото на нашия век, е дело на споменатия Васил Ботев, железар от с. Мекиш („Нова песнопойка с разни избрани въстанически песни и любовни. Съставил и Наредил Васил Ботев, железар от с. Мекиш. 1905. 27 с.). Това са приблизителните хронологически граници на периода, в който се извършва художествената деформация на Ботевия текст, това са приблизителните очертания на двата типа „песнопойки“, в които се поместват Ботевите стихотворения. По ирония на съдбата двете имат еднакъв наслов „Нова песнопойка“, но в действителност те нямат нищо общо помежду си. И ако все пак между тях има някаква прилика, това е онази прилика, която съществува между образа и неговата карикатура.

За облика на песнопойката на Васил Ботев читателят сигурно си е съставил вече известна представа от присъствието в нея на т. нар. „рефренна редакция“ на „Хаджи Димитър“. Общо взето, това е по-известният, „панаирджийски“ тип песнопойка. Но за нас в случая по-голям интерес представлява другият тип, който условно можем да наречем „антологичен“, представен от песнопойката на Любен Каравелов. В действителност това е една интересна литературна антология, в която са включени 40 избрани народни песни (предимно хайдушки) и 40 стихотворения от четирима известни по онова време поети: Любен Каравелов, Христо Ботев, Стефан Стамболов и Иван Вазов (Каравелов е представен с 27 стихотворения, Ботев — с 6, Стамболов — с 5 и Вазов — с 2). За тази антология вече писа Иван Радев. Ето защо тук няма да я разглеждам подробно, а ще препратя към две негови статии: „Любен Каравелов във Велико Търново“ (сп. Читалище, 1977, кн. 9, с. 12—13) и „За една антология на поезия от 1878 година“ (сп. Литературна история, 1978, кн. 2, с. 69—74). Не мога обаче да не обърна внимание на обстоятелството, че още тук, в тази песнопойка, издадена само няколко месеца след Освобождението, откриваме елементи на художествената деформация на Ботевия текст. Именно тук за пръв път в известните досега публикации на „Хаджи Димитър“ се появява подправката „тоз, който падне“ вм. „той, който падне“. Разбира се, днес е трудно да се установи дали тази подправка е дело на самия Каравелов или вече е била направена от друг и той просто я е узаконил. Но като се има пред вид, че Каравелов още приживе на Ботев се е отнасял твърде свободно към неговия текст и си е позволявал многобройни и твърде съществени поправки в неговите стихотворения, не е никак чудно след неговата смърт да внесе подобна, наглед съвсем дребна и невинна корекция (За редакторската работа на Л. Каравелов над Ботевите стихотворения вж. моята статия „В творческата лаборатория на Христо Ботев“ в сп. „Литературна мисъл“, 1976, кн. 3, с. 41—44). Но ако повечето от Каравеловите поправки Ботев сам е отстранил при окончателната редакция на стихотворенията си в „Песни и стихотворения“, последната поправка „тоз“ вм. „той“ (ако все пак приемем, че тя е на Каравелов) е останала и се е наложила. За това са домати и пр., но в не по-малка степен и издателите на Ботевите стихотворения. Защото сред хилядите публикации на „Хаджи Димитър“ от Ботевата смърт досега само на пръсти се броят онези издатели, които са правили опити да възстановят автентичното Ботево „той, който падне“: З. Стоянов, Ив. Клинчаров, д-р К. Кръстев, Ал. Бурмов, Т. Боров. Разбира се, не е без значение и обстоятелството, че замяната „тоз“ вм. „той“ се е оказала, както отбелязва известният

ботевовед и езиковед Ив. Хаджов, в унисон с развитието на езика (И в. Хаджов. За нормализацията на един стих у Ботева. — сп. Български език, 1954, кн. 4, с. 362—369). Но колкото и да ни убеждава Хаджов, че това не е подправка на смисъла на Ботевия текст, че не насилва, нито пък извращава смисъла на автентичния Ботев стих, а само му придава езиков вид, който не смущава, не боде нормалния езиков усет, че изразът „той, който падне в бой за свобода, той не умира“ бил самотна закостеняла останка в езика на Ботевите стихотворения и т. н., ние все пак не можем да приемем тази нормализация за „правилна и напълно оправдана“, както ни съветва той. Защото въпреки всичко сме длъжни да се доверим на Ботевия езиков усет, да се съобразим с неговата творческа воля.

3

На фона на направената обща характеристика на отношението към Ботевия текст през първите десетилетия след смъртта на поета ние бихме могли по-добре да разберем промените, които са настъпили в текста на неговото последно стихотворение „Дякон Васил Левски“. Едва ли може да има съмнение, че процесите в историята на текста на отделните стихотворения са били аналогични. Но докато при „Хаджи Димитър“ посоката на движението на текста е очевидна, тъй като разполагаме с три публикации, осъществени приживе на автора и с неговото непосредствено участие, при последното Ботево стихотворение картината е значително усложнена поради липсата на надеждния критерий на окончателния авторски текст. До известна степен тази липса се компенсира от запазения — като по някакво чудо — фрагмент от черновата на това стихотворение в джобното тефтерче на поета.

Благодарение на фрагмента от черновата на последните две строфи, съдържаща се в джобното тефтерче на поета, днес можем да бъдем напълно сигурни в последователността на съществуващите редакции. Повече от ясно е, че посоката на движението може да бъде само една: от черновата към публикацията в „Нова България“ и от нея — към общоизвестната редакция, позната от изданието на Захари Стоянов. Въпросът е само в това, дали промените в последната редакция са направени от самия Ботев или се дължат на свободното отношение към текста на неговите стихотворения през първото десетилетие след Освобождението, т. е. дали редакцията в изданието на Захари Стоянов е резултат от естественото продължение на творческия процес или е последица от чужда намеса.

Застъпвайки тезата, че тук имаме един от многобройните примери на художествена деформация на Ботевия текст, извършена след смъртта на поета, аз ще се опитам да очертая, доколкото е възможно, етапите на тази деформация. За съжаление засега не сме в състояние да проследим всички детайли на процеса, тъй като някои важни звена липсват — много от източниците са унищожени или поне в момента не са известни. Но и това, което е известно, е напълно достатъчно, за да се види посоката на движението на текста, да се очертаят основните етапи на неговата художествена деформация.

Първият етап на осакатяването на стихотворението „Дякон Васил Левски“ датира очевидно още от 1877—1878 г. Той обаче е засвидетелствуван в едно издание от началото на 1882 г. — малко сборниче по случай деветгодишнината от трагичната гибел на Васил Левски, съставено от известния общественик Георги Я. Кирков: „Васил Левски (Дяконът). Чърти от живота, дейтелността му и трагическата му кончина. По случай падастаса на 9-та му годишнина“. Средец, 1882, с. 11—12. Най-характерната особеност за този ранен етап от историята на текста е неговата частична деформация: изоставено е заглавието, разместени са четвъртата и петата строфа, внесени са някои стилни поправки, които водят до обезличаване на художествената реч и до нарушаване на ритъма и

римата. Вторият етап на художествената деформация на стихотворението „Дякон Васил Левски“ е бил завършен също много рано — около 1879—1880 г. Тук текстът вече се приближава до онази редакция, която познаваме от изданието на Захари Стоянов: появява се новото описателно заглавие, изоставена е заключителната строфа, направени са нови стилни поправки, които още повече осакатяват стихотворната реч. Този етап е засвидетелствуван в няколко ранни песнопойки: „Войнишка песнопойка, която съдържа всички народни, военни песни, песни от българските въстаници, опълченци, войници и други от най-ново време“. Събрал и наредил И. Т. Д. Второ издание допълнено. Издава книжарницата на Хр. Г. Данов в Пловдив, Русчук, Солун, 1880, с. 58—59 (първото издание засега не е намерено, а и второто не е регистрирано в Репертоара на българската книга; екземпляр от него намерих единствено в Пловдивската народна библиотека); „Най-нова народна песнопойка, която съдържа разни песни“. Събрал и съставил Стоян Маринов. Търново, в печатницата на К. Тулешков, 1881, с. 64—65; „Народна песнопойка, която съдържа разни песни“. Събрал и наредил Г. П. Василев. Трето издание. Търново и Русе. Книгопродавница Тодоров, Неделкович и др. Русе, печ. Л. Каравелов и Н. К. Жейнов, 1881, с. 91 (първото и второто издание не са намерени; до 1888 г., когато излиза изданието на Захари Стоянов, тази песнопойка е преиздадена още четири пъти); „Народна песнопойка, която съдържа всякакви училищни, войнишки, народни, хороводни, любовни и руски песни“. Събрал и наредил Ст. Н. Вардев. Издава домашната книжарница на Х. Н. Вардев. С., книгопечатница на Янко С. Ковачев, 1882, с. 85—86; „Песнопойка. Разни народни песни и стихотворения“. Събрал Ив. Попов. Видин, скоропечатница на в. „Свобода“, 1884, с. 58—59; „Училищна песнопойка със 181 училищни, народни и руски песни“. Събрал и наредил В. В. Бабаков. Трето издание. Пловдив, печ. „Напредък“, 1885, с. 144; „Народна песнопойка, наредена с отбор нови и стари народни песни, придружени с песни по Сръбско-българската война в 1885 г.“. Ловеч, Скоропечатница на С. Д. Пинтев и с-ие, 1886, с. 70—71.

Преди да пристъпя към анализа на извършените промени в текста на последното Ботево стихотворение, ще цитирам — като основа за сравнение — съществуващите редакции: публикацията във в. „Нова България“ според мен напълно идентична с текста на Календара за 1876 г. (I), публикацията в сборничето „Васил Левски (Дяконът)“ (II), най-стария в хронологическо отношение текст от известните засега песнопойки (III), както и „стабилизирания“ текст в изданието на Захари Стоянов (IV). Възпроизвеждам текстовете с фотографска точност, тъй като в случая са важни и най-малките детайли:

I

ДЯКОНЪ ВАСИЛЬ ЛЕВСКИ

О, Майко моя, родино свѣта!
Защо тѣй горко, тѣй скръбно плачешъ?
Гарване и ти, птицо проклѣта,
Надъ чий тамъ гробъ тѣй грозно грачешъ?

О, зная, зная, ти плачешъ, майко,
За туй, че ти си черна робиня;
За туй, че твоятъ свѣщенъ гласъ майко,
Е гласъ безъ помощъ, гласъ вовъ пустиня!

Плачи! Тамъ близо до градъ София
Вида азъ стърчи черно бѣсило.
И твоятъ единъ синъ, Българо,
Виси на него. . . Съсъ страшна сила

Зимата пѣе своята зла пѣсень.
Вихрове гонать тръни въ полето
И студъ, и мразъ — плачъ безнадеженъ!
Навѣвать на тебъ, тебъ на срѣцето!

Гарвантъ грачи грозно, зловѣщо,
Псета и вълци вить въ мѣглата;
Старци са Богу молать горѣщо,
Жените плачатъ, пицать дѣцата!

Умрѣ той вече! Юнашка сила
Твойте тиране скриха въ земята!
О, майко моя, родино мила,
Плачи за него, кълни сѣдбата!

II

О! майко моя, родина света,
Защо тъй жално, тъй мило плачешъ?
Гарваню, и ти птицо проклета,
На чий гробъ тамъ тъй грозно грачешъ?

Ох! зная, зная, ти плачешъ, майко,
За туй, че ти си чърна робиня,
За туй, че твойтъ свещенъ гласъ, майко,
Е гласъ безъ помощъ гласъ въ пустиня.

Плачи тамъ близу край градъ София,
Стърчи, азъ видѣхъ черно бѣсило
И твой единъ синъ Българо,
Виси на него съ страшна сила.

Гарвантъ грачи, грозно зловѣщо,
Псета и вълци вить въ полето,
Старци се молать Богу горѣщо.
Женитѣ плачатъ, пицѣтъ дѣцата.

Зимата пѣе своята зла пѣсень.
Вихрове гонять тръње в полето,
И студъ, и мразъ, плачъ безъ надѣжда,
Навѣвать на тебъ скръбъ на срѣцето.

Умрѣ той вече, юнашка сила
Твойтъ тиранѣ скриха въ гроба,
О! майко моя, родина мила!
Плачи за него, кълни сѣдбина!

III

ОБЪСВАНИЕТО НА ВАСИЛЯ ЛЕВСКИ

О! майко моя, родина мила,
Защо тжй жално, тжй милно плачеш?
Гарване и ти птицо проклѣта,
На чий гробъ тамъ тжй грозно грачеш?

Ох! зная, зная ти плачешъ майко,
За туй, че ти си черна робиня,
За туй, че твоя свѣщенъ гласъ, майко,
Е гласъ без помощъ, гласъ въ пустиня.

Плаче тамъ близо край градъ София,
Стърчи, азъ видѣхъ, черно бѣсило
И твой единъ синъ Българю
Виси на него съ страшна сила.

Гарвана грачи, грозно зловѣщо
Псета и вълци виятъ въ полета,
Старци ся молятъ Богу горѣщо,
Жените плачатъ, пицятъ дѣцата.

Зимата пѣе своята зла пѣсень
Вихрове гонятъ търне въ полето
И студъ и мразъ и плачъ безъ надѣжда
Навѣватъ на тебъ скръбъ на сърдцето.

IV

ОБЪСВАНИЕ НА ВАСИЛЪ ЛЕВСКИ

О, майко моя, родина, мила,
Защо тжй жално, тжй милно плачеш?
Гарване и ти птицо проклѣта,
На чий гробъ тамъ тжй грозно грачеш?

Охъ, зная, зная ти плачешъ майко,
За туй, че ти си черна робиня,
За туй, че твоя священъ гласъ, майко,
Е гласъ безъ помощъ, гласъ въ пустиня.

Плачи тамъ близо край градъ София,
Стърчи, азъ видѣхъ, черно бѣсило,
И твой единъ синъ, Българю,
Виси на него съ страшна сила.

Гарвана граче, грозно зловѣщо,
Псета и вълци виятъ въ полета,
Старци се молятъ богу горѣщо,
Жените плачатъ, пицятъ дѣцата.

Зимата пбе своята зла пйсенъ,
Вихрове гонятъ тръне въ полето.
И студъ, и мразъ, и плачъ без надбжда,
Навбватъ на тебъ скърбъ на сждшето.

Прави впечатление, че заглавието „Дякон Васил Левски“ в междинната редакция е изоставено. Това не е случайно: както вече отбелязах, по аналогия със запазенния Календар за 1875 г. в памет на Хаджи Димитър можем да приемем, че думите „Дякон Васил Левски“ в Календара за 1876 г. са се отнасяли повече към портрета на героя, отколкото към текста на стихотворението. При това положение не е трудно да се досетим защо е изоставено заглавието: онзи, който е имал на разположение Календара за 1876 г., е сметнал, че стихотворението е без заглавие.

Още в първата строфа на междинната редакция откриваме характерното за песнопойките емоционално обезличаване на Ботевия стих. Свежият и оригинален израз „Защо тъй горко, тъй скърбно плачеш?“ е заменен с шаблонното народнопесенно словосъчетание „Защо тъй жално, тъй милно плачеш?“. По този повод аз писах на времето, ще повтора и сега: изразът „тъй жално... тъй милно“ е съвършено чужд на бурната емоционалност на стихотворението, съвсем неподходящ по тон и настроение; той отнема нещо много съществено от емоционалния заряд на творбата, заменя дълбокото чувство с повърхностна сантименталност. Ако се обърнем към историята на текста на другите Ботеви стихотворения след неговата смърт, ще открием там многобройни поправки в същата гама. Ще обърна внимание само на една такава поправка от посмъртната история на текста на „Хаджи Димитър“, която пряко кореспондира с поправката „тъй жално... тъй милно“ вм. „тъй горко... тъй скърбно“: В някои от песнопойките изразът „Пейте робини/тез тъжни песни!“ е променен „Пейте робини/тез жални песни!“. Нужни ли са повече доказателства, за да стане ясно, че изразът „тъй жално... тъй милно“ няма нищо общо с Ботев?

В междинната редакция на първата строфа са извършени и няколко други нарушения. Най-същественото между тях е промяната в четвъртия стих: „На чий гроб там тъй грозно грачеш? вм. „Над чий там гроб тъй грозно грачеш?“ Тук не само плавността и мелодичността на стиха са очевидно нахърнени, но и в смислово отношение предлогът „на“ е по-малко уместен, отколкото предлогът „над“. Смятам, че в случая не са необходими много доказателства — достатъчен е само един единствен пример от Ботевото стихотворение „Към брата си“: „Често, брате, скришом плача/над народен гроб печален“ (и в трите редакции на стихотворението предлогът е именно „над“, а не „на“). Освен тези съзнателни поправки в междинната редакция на първата строфа има и две други изменения, които приличат повече на грешки: „родина“ вм. „родино“ в първия стих и „гарваню“ вм. „гарване“ в третия стих. Втората поправка е била отстранена още в III, но първата е останала и е преминала дори в IV, като 3. Стоянов е бил принуден, за да внесе известна яснота, да постави след думата „родина“ една съвсем ненужна запетая. Накрая ще обърна внимание и върху нарушенията в обласлата на пунктуацията: пълната неуместност на удивителния знак в изрече- „О! майко моя“... и на запетаята в началото на третия стих.

Промените във втората строфа, макар и по-малко, са в същия стил. Още в първата дума на първия стих вместо междуметието „о“ е употребено отлъхващото известна сантименталност „ох“. Едва ли е случайно, че Ботев употребява в своите стихотворения многократно и в най-различни емоционални отсенки възклицанието „о“ и нито веднъж „ох“. Едва ли е случайно също, че в стихо-

творението си „Делба“ той заявява: „Ще търпим, но няма да охнем/под никакви мъки човешки.“

Както в първата строфа, така и тук съвсем неправилно след междуметието е поставен удивителен знак, който в случая нарушава плавността на стиха: „Ох! знай, знай“. . . в м. „О, знай, знай“. . . Този знак е преминал в III, но е отстранен и в двата случая от Захари Стоянов в IV, тъй като стиховете просто не могат да се четат с него. Известни нарушения на ритмичната структура са допуснати също в третия и четвъртия стих на втората строфа от междинната редакция: „За туй, че твойт свещен глас, майко,/е глас без помощ, глас в пустиня“ в м. „За туй, че твойт свещен глас, майко,/е глас без помощ, глас в пустиня“. Нека припомним, че това „вов“ не е чуждо за Ботев. Той и при други случаи употребява „вов“ успоредно с „във“ и „сос“ успоредно със „със“: „юнак вов младост“ (в I редакция на „Хаджи Димитър“), „вов него лежи владика“ („Епитафии“) и пр.

Всички разгледани дотук промени в текста са твърде съществени, но все пак те нямат решаващо значение, тъй като засягат само нюансите на чувството и мисълта или художествената форма на стихотворението. „Поправките“, извършени в третата строфа, нараняват дълбоко тази великолепна последна Ботева песен, изопачават нейната художествена същност, засягат нейната сърцевина. Незначително на пръв поглед, но грубо и брутално по същество е нарушението в третия стих: „И твой един син Българю“, в м. първоначалното: „И твойт един син, Българю“. Тук курсивното Ботево *един*, върху което той специално набляга, е заменено с обикновеното „един“, а членуваното местоимение „твойт“ — с нечленуваното и неопределеното „твой“. Ритъмът на стиха е сериозно засегнат, но по-важно е друго — изопачено е неговото съдържание. Аз вече писах подробно по този въпрос в първата си статия и тук не намирам за необходимо да повтарям вече казаното. Проникновен анализ на този Ботев стих направи и Кръстьо Кулумджиев в своята статия „Нашата майчица граматиката“. Искане ми се само да добавя, че и тази „поправка“ е в стила на другите поправки, които срещаме в песнопойките. Тя силно напомня например за онова „не го жалеят“ в м. „него жалеят“ от „Хаджи Димитър“, за което е бил потребен четвърт век, за да бъде преодоляно, въпреки че поетът ясно и категорично три пъти е напечатал: „него жалеят“. За всички, вярвам, е ясно, че онези, които са дръзвали да поправят стихотворенията на Ботев, са стояли далеч под неговото интелектуално и творческо равнище. Повечето от тях са били хора от „средна ръка“, навярно запалени почитатели на Ботев, на неговия героичен подвиг и на неговата поезия, но лишени от естетически сетива, от художествен усет, от способности да почувствуват и разберат величието на неговия стих. И понеже тогава така е било прието, те са се смятали в правото си да се разпореждат, както намерят за добре, с текста на Ботевите стихотворения, да ги поправят според вкусовете и разбиранията си. Неволно ми идва наум сравнението за слона в стъкларския магазин, което неотдавна Здравко Петров припомни в своята статия „В защита на поезията“ (в. Литературен фронт, бр. 12, 25 март 1982 г.). Навлиза този безцеремонен слон в светлия храм на Ботевата поезия, изпълнен с изящните творения на неговия гений, и руши, тъпче, унищожава безогледно всичко. . .

В третата строфа на междинната редакция срещаме и редица други нарушения. Отпаднал е например удивителният знак след първата дума в първия стих, като следващата дума вече започва с малка буква. В резултат на това логическият смисъл е силно затъмнен и в III вече се появява преосмисляне: „плаче“, т. е. 3 л., ед. ч. на глагола в изявително наклонение в м. „плачи“, т. е. 2 л., ед. ч. на повелителното наклонение. Заменен е съвсем неоправдано предлогът „до“ със синонимния предлог „край“, като в резултат на това изразът е станал твърде

неблагодарен, дори трудно произносим: „край град София“ вм. „до град София“. Не е останал незасегнат и вторият стих: „вида аз стърчи черно бесило“, поправен съответно „стърчи, аз видях, черно бесило“. Очевидно редакторът в този случай се е ръководил от логиката: как така поетът ще вижда в момента бесилото, след като изобразяваното събитие е вече отминало? Най-значителна е обаче промяната в четвъртия стих, възникнала в резултат на разместването на следващите две строфи. Според публикацията в „Нова България“ изразът „със страшна сила“ е отнесен към злата песен на зимата, а в междинната редакция той вече се свързва с образа на героя, увиснал на бесилото. Много се е писало за този стих, много силно е запечатан той в съзнанието ни именно в последната, общоизвестна редакция: „виси на него със страшна сила“. В първата си статия аз се опитах да докажа, че редакцията му в „Нова България“ е по-издържана, като акцентувах главно върху неговата роля в цялостната композиция на творбата, без да анализирам неговото художествено съдържание. Моят пропуск бе допълнен от Кръстьо Куюмджиев: „Ботев — писа той в цитираната статия — е предпочел страшната пауза след „виси на него“. Това е мълчание, по-силно от всички думи, пълно с неназовими чувства. Ние не знаем колко трае тая пауза, психическото време не съвпада с реалното, но тя ни стига, за да осъзнаем ужасяващата истина. След като ни е зашеметил и накарал да онемеем, Ботев продължава с безнадеждната картина на зимата. Целият ужас на събитието, отчаянието и безнадеждността, болката и страха, душевният потрес могат да се изразят само с мълчанието, когато сме изправени пред страшната гледка — черно бесило, на което виси Синът на България. Никакви прилагателни не могат да изразят чувствата на майката, която вижда своя син на бесилото. Затова Ботев не прави никакъв коментар, а ни е дал тая пауза, за да осъзнаем трагизма на майката-родина.“

Стихотворението „Дякон Васил Левски“ е построено върху основата на една необикновено силна възходяща градиация. Но като че ли успоредно с тази градиация е нараствало и желанието на незнайния редактор да поправи Ботевия текст. След всичко, което вече е направил дотук, той решава да смени местата на четвъртата и петата строфа. Трудно е да отгатнем какви са били неговите съображения за това разместване. Ясно е едно: то е било извършено много рано, още в междинната редакция, преди още да отпадне последната строфа, преди да бъде осакатена докрай творбата. В първата си статия вече посочих колко дълбоки поражения в композицията на стихотворението е нанесло това механично разместване на строфите. Тук ще обърна внимание само на един детайл, на една малка следа от този важен момент в историята на текста. Поставяйки петата строфа за четвърта и преписвайки нейния текст, редакторът е допуснал неволна грешка: забравил като че ли в един миг за своето решение, той е взел нещо от истинската четвърта строфа. Така именно „се е родил“ вторият стих на четвъртата строфа на междинната редакция „псета и вълци вят в полето“, контаминиран от стиховете „Псета и вълци вят в мъглата“ и „Вихрове гонат тръни в полето“ в „Нова България“. Тази груба грешка е била частично поправена в III, където се появява „полета“ вм. „полето“. В този именно вид добросъвестно я възпроизвежда Захари Стоянов, а едва по-късно редакторите на Ботевите стихотворения, убедени, че в изданието на Захари Стоянов има чисто и просто случайна печатна грешка, поправят „полята“ вм. „полета“, за да се възстанови римата с „дещата“. Но в изданието на Захари Стоянов няма печатна грешка, защото в много други публикации на същото стихотворение от 80-те и 90-те години откриваме все тази изопачена форма „полета“. Следователно поправката „полята“ е още едно насилие над Ботевия стих, над Ботевия език.

След като е оставил на по-заден план строфата „Зимата пее своята зла песен“... , незнайният редактор не е пропуснал, разбира се, да я „доусъвършен-

ствува“. Поправките тук са засегнали последните два стиха: „и студ, и мраз, плач без надежда,/навяват на теб скръб на сърцето“ вм. „И студ и мраз — плач безнадежен!/навяват на теб, теб на сърцето!“. В този случай са пострадали едновременно и ритъмът, и римата, и смисълът. Аз вече анализирах подробно цитираните два стиха в първата си статия и читателят, който проявява специален интерес към въпроса, би могъл да се върне към нея; на това място от текста се спира накратко и Кръстьо Кулумджиев в своята статия.

Четири стиха от финалната строфа на последното Ботево стихотворение, тези последни редове, оставени от ръката на гениалния поет, са били с един замах унищожени като художествено постижение, а след това изоставени и предадени на пълно забвение. Но „поправките“, извършени в междинната редакция, са толкова красноречиви, че може би най-много ще допринесат да бъде възстановена тази забравена строфа. Защото — повече от очевидно е, — че не големият поет Ботев е пипал тук, а чужда ръка, при това ръка груба и некомпетентна.

Последните поправки ни позволяват да дооформим „творческия портрет“ на незнайния редактор, дръзнал да усъвършенствува последното Ботево стихотворение: този човек е бил необразован, некултурен, без ясни понятия за законите на стихотворната реч, изобщо без ясна представа за истинската поезия. Иначе не бихме могли да си обясним поправките във втория и четвъртия стих: „твоите тирани скриха в гроба“ и „плачи за него, кълни съдбина!“ вм. първоначалното: „твоите тирани скриха в земята“ и „плачи за него, кълни съдбата!“. Подобни поправки просто обезобразяват стихотворната реч, превръщат я в лошокачествена проза. Наистина, колко крехко цвете е поезията! Колко малко е достатъчно, за да бъде тя стъпкана, унищожена!

Не са останали незасегнати също и другите два стиха в междинната редакция на последната строфа. В първия стих е отпаднала удивителната, заменена със запетая — дребна наглед, дори нищожна поправка, но колко съществена се оказва тя в случая; как скъсява паузата след този изтръгнат от дълбините на душата вик: „Умря той вече!“ Колко обикновен, емоционално равен, колко повърхностен става стихът с тази запетая — просто неузнаваем. В третия стих пък точно обратното: вместо запетая след междуметието „о“ е поставена удивителна, същата съвсем ненужна удивителна, която откриваме в началото на първата и втората строфа и за която вече стана дума. Тук има и още една дребна, но характерна поправка — „родина“ вм. „родино“: „О! майко моя, родина мила!“ вм. „О, майко моя, родино мила“. Може би някой ще възрази, че това е чисто и просто обикновена печатна грешка. Бих могъл да се съглася, ако в първия стих на същата междинна редакция нямаше друг аналогичен случай: „О! майко моя, родина света“. Съпадението, разбира се, не може да бъде случайно.

След всичко това за следващия редактор не е останала много работа. Най-напред той е трябвало да добави новото описателно заглавие. След като е намерил стихотворението без заглавие, какво друго е могъл да направи, освен да измисли заглавие? Точно по същия начин някой е постъпил и с Ботевото стихотворение „Зададе се облак темен“, което през 80-те и 90-те години получава широко разпространение под заглавие „Орач“. През същия период са извършвани промени в заглавията и на други Ботеви стихотворения. За отбелязване е, че тъкмо подобни описателни заглавия са били предпочитани в песнопойките (например „Молитвата на Хр. Ботев“ вм. „Моята молитва“, „Преминуването през Дунава на Хр. Ботев войвода и дружината му“ вм. „Раденки“). В песнопойките от началото на 80-те години редовно срещаме заглавия от рода на „Преминуване през Балкана“, „Освобождението на България“, „Оплакване на България“, „Заточението на нашите архиереи“, „Възлизанието на пре-

стола на н. вис. Александър I, княз на българите“ и т. н. Едва ли са необходими повече примери, за да се разбере, че заглавието „Обесванието на Васил Левски“ в III е дошло от песнопойките, че то е в пълна хармония с вкуса на техните съставители и, обратно — в пълно противоречие със заглавията на останалите Ботеви стихотворения.

Общо взето, редакторът в III е продължил поправките в посоката, очертана във II. Още в първия стих на първата строфа той е изоставил думата „света“, която очевидно му се е сторила твърде „купешка“, и я е заменил с познатото, понятното на всички „мила“. Още повече, че тази поправка добре хармонира с поправения в междинната редакция израз от следващия стих „тъй жално... тъй мило“ вм. „тъй горко... тъй скръбно“. Нарушава се наистина римата с третия стих, но редакторът на III подобно на своя предшественик не е обръщал внимание на такива подробности.

Вече стана дума за преосмислянето в началото на третата строфа „плаче“ вм. „плачи“, извършено в III поради затъмнения смисъл в междинната редакция. Трябва да подчертая, че това преосмисляне не се среща само еднократно в най-ранната известна днес песнопойка. Тази именно форма „плаче“, а не „плачи“ се съдържа в десетте известни днес публикации на стихотворението от периода 1880—1888 г., а и в много от следващите. Почти навсякъде се повтаря и другата поправка, извършена в III, за която също стана дума: „в полета“ вм. „в полето“ (с изключение на песнопойката на Стоян Маринов от 1881 г., където срещахме първоначалното: „в полето“).

В III се натъкваме на още едно, незабележимо на пръв поглед нарушение в третия стих на петата строфа: „И студ, и мраз, и плач без надежда“ вм. „И студ, и мраз, плач без надежда“ в междинната редакция. Привидно тук е отстранена една непоследователност в ритмичния строеж, като е допълнен стихът до 10 срички, но в действителност чрез това добавяне на третото „и“ не само се накръпва естествеността на речта и нейното благозвучие, но и се извършва насилие над ритмичната структура на стиха: вместо желаното и необходимото 5+5 тук се получава 4+6, защото цезурата в никакъв случай не може да попадне след петата сричка. Най-издържан по отношение на ритъма е стихът в „Нова България“, където тирето изпълнява функцията на знак за допълнителна синтактична пауза; стихът тук звучи плавно и равномерно, като напълно е запазено равновесието между двете полустишия. И в междинната редакция, и в III това равновесие е вече нарушено.

Последната и най-значителна художествена деформация на стихотворението „Дякон Васил Левски“ в III е изоставянето на последната шеста строфа. Наистина тази строфа е била вече напълно осакатена след работата върху нея на редактора от II. Може би тъкмо поради това тя е отпаднала в III. А може би изоставянето ѝ е продиктувано от някакви други съображения. Но каквито и да са били тези съображения, подобно съкращение е абсолютно неоправдано и недопустимо — както неоправдани и недопустими са съкращенията в „Хаджи Димитър“, „До моето първо либе“, „Хайдути“, „Моята молитва“ и в други Ботеви стихотворения през 80-те години на миналия век. В първата си статия аз писах много подробно за ролята на тази строфа в композицията на стихотворението, за необходимостта от съдържащата се в нея завършваща интонация. Подобна интонация е характерна за последните строфи на повечето Ботеви стихотворения: „Майце си“, „Към брата си“, „Делба“, „До моето първо либе“, „На прощаване“, „Борба“, „Хаджи Димитър“ и др.

Когато характеризираме промените в III, е необходимо да подчертаем, че те са извършени много рано — не по-късно от 1880 г. През периода 1880—1888 г. вече настъпва относителна стабилизация в историята на текста на стихотворението „Дякон Васил Левски“. В известните засега десетина публикации от този

период откриваме сравнително по-незначителни поправки. Например в първия стих на първата строфа от песнопойката на Ст. Вардев от 1882 г. се явява поправката „родна“ вм. „родина“: „О майко моя, родна мила!“; началната дума на втората строфа в песнопойката на В. В. Бабаков от 1885 г. е „О!“, а не „Ох!“, в третия стих на третата строфа от песнопойката на Ив. Попов от 1884 г. също е възстановено правилното „твоя“ вм. „твой“; същият стих според песнопойката на Ст. Маринов от 1881 г. гласи: „И твой един син българин“ и т. н. Разбира се, стабилизацията на текста е до голяма степен условна. Поради непоследователността в употребата на препинателните знаци често пъти смисълът е съвсем неясен. Така според едни песнопойки трябва да разбираме стиха „виси на него със страшна сила“ в общоизвестното му и общоприето днес значение, а според други изразът „свс страшна сила“ трябва да бъде отнесен като че ли към граченето на гарвана; по същия начин думите „грозно зловещо“ (точно така — без запетая помежду са употребени те навсякъде!) се свързват един път с граченето на гарвана, друг път с воя на псетата и вълците, а трети път човек се чуди как да ги разбира. В редица случаи стихът „Зимата пее своята зла песен“ е поправен „Зимата пее своята зла песен“ (така е в петото и шестото издание на песнопойката на Г. П. Василев от 1883 и 1884 г., в песнопойката на Ив. Попов от 1884 г., в анонимната песнопойка, издадена в Ловеч през 1886 г.).

Както при останалите Ботеви стихотворения, така и при „Дякон Васил Левски“ изданието на Захари Стоянов първоначално не оказва влияние върху стабилизиранието на текста. На първо време това издание остава като че ли незабелязано. Процесът на изопачаване на Ботевия текст продължава с неотслабваща сила до началото на XX в. В текста на разглежданото стихотворение се появяват много нови поправки в стила на вече направените. Например четвъртият стих на първата строфа често се печата „на чий гроб там тъй грозно ти грачеш?“ вм. „на чий гроб там тъй грозно грачиш?“ (в песнопойките на С. Икономов от 1891 г., на Ст. Н. Вардев от 1892 г., на П. С. Гайдаров от същата година, на М. К. Собаджиев от 1899 г., в „Ново календарче „Дунав“ за 1899 г. на Ив. К. Томов, в антологията на същия Ив. К. Томов от 1901 г., издадена по случай 25-годишнината от героичния подвиг на Хр. Ботев, в неговата песнопойка „Васил Левски“ от 1906 г.). В някои от публикациите е отстранено повторението на думата „зная“ в първия стих на втората строфа: „Ох! зная, ти плачеш, майко“ вм. „Ох! зная, зная, ти плачеш, майко“ (в песнопойките на Ив. К. Божинов от 1893 г. и 1903 г., в песнопойката на П. Коцев от 1899 г., в календарчето на Ив. К. Томов за 1899 г., в неговата антология от 1901 г. и в песнопойката му от 1906 г.). Още повече е деформиран първият стих на третата строфа: „Плаче там близо край града София“ (в анонимната песнопойка, издадена в Русе през 1893 г., и в песнопойката на Ив. К. Томов от 1906 г.).

Ново отдалечаване от оригинала се наблюдава и в третия стих на същата строфа с добавянето на междуметието „о!“, „и твой един син, о! Българо“ (в песнопойките на Хр. Стоенчов от 1892 г., на Т. К. Кушлев от 1893, 1894 и от 1896 г., на П. Коцев от 1899 г. и на Ив. К. Божинов от 1903 г.); понякога обаче този стих се доближава до първоначалното: „И твоят един син, Българо“ (напр. бо изопачен е следващият стих „виси на него със страшни сили“ (в песнопойките на П. Коцев от 1899 г. и на Ив. К. Божинов от 1903 г.). Все такива дребни зловещо (в русенската анонимна песнопойка от 1893 г. и в песнопойките на Т. К. Кушлев от 1894 и 1896 г.), „псета и вълци вят по полята“ (в песнопойката на Ст. Н. Вардев от 1892 г.). За отбелязване е, че формата „полята“ се появява за пръв път именно в тази песнопойка, няколко години по-късно тя преминава в анонимната песнопойка „Хр. Ботйов“ от 1897 г., в песнопойките на М. Пару-

шев от 1898 и 1899 г. и др. Същевременно обаче в някои от публикациите откриваме и формата от междинната редакция: „псета и вълци вият в полето“ (например в песнопойките на П. С. Гайдаров от 1892 г. и на Т. К. Кушлев от 1893, 1894 и 1896 г.). Продължава да се печата „своята“, а не „свойта“ в чудесния стих „Зимата пее своята зла песен“ (в анонимната песнопойка, издадена в Русе през 1893 г., в песнопойките на Ив. К. Божинов от 1893 и 1903 г., на М. Парушев от 1898 и 1899 г., на М. К. Собаджиев от 1899 г., на П. Коцев от същата година). Грубо нарушение откриваме и в следващия стих: „Вихрове гонят тръне по полето“ (именно в този вид е предаден той в песнопойките на някой си П. М. Б. от 1890, 1891 и 1893 г. и в песнопойката на П. С. Гайдаров от 1892 г.). При друг случай този стих е поправен: „Ветрове гонят тръне в полето“ (в една анонимна песнопойка, издадена в Търново през 1905 г.). Прави впечатление, че поправките на този етап от историята на текста засягат частично само отделни думи и форми, а не цялостния замисъл и композицията на творбата. Дори един такъв известен песнопоец като Марин Парушев, нелишен от самочувствие, който в заглавията на своите песнопойки се нарича „Първий Български Трубадур, самоук, родом от Ямбол“, се е ограничил с поправки от рода на: „на чий гроб тъжно и грозно грачеш?“, „със страшна сила, виси на него“, „голям студ, мраз и плач без надежда/навеват на теб скръб в сърцето“.

Повечето от песнопойките от края на миналия век вече се приближават до онзи панаирджийски тип, за който стана дума. Техните съставители, тези забравени днес „трубадури“ или както сме свикнали да ги наричаме „чадърджии“, са си позволявали, както видяхме, твърде много волности спрямо текста на интерпретираните произведения. По този начин те са нанасяли непоправима вреда не само на произведенията на истинската поезия, но несъмнено и на истинския фолклор. Въпреки това, струва ми се, едва ли сме в правото си днес да ги осъждаме прекалено строго — такова е било времето, така са схващали те своята задача да поднесат на широките народни маси великолепните Ботеви песни в по-достъпна и в по-подходяща според тях форма. Осъждаме ли днес средновековните книжовници, за повечето от които подобен начин на предаване на текста е бил законен акт на тяхната професия? Осъждаме ли многобройните преписвачи на Паисиевата „История славянобългарска“, които в продължение на няколко десетилетия са внасяли в нейния текст стотици и хиляди корекции, много по-съществени и много по-разнообразни? Осъждаме ли най-после съвременните режисьори, които, поставяйки на сцената големите творби на класическата драматургия, си позволяват да поправят, да съкращават или да добавят не само части от текста, но понякога и нови образи?

Но ако имаме все пак известни основания да бъдем снизходителни към „чадърджиите“, тезисамоуки „трубадури“, едва ли ще бъде справедливо да проявим същото отношение и към другите редактори и издатели на Ботевите стихотворения, които, както ще се убедим, също са си позволявали да внасят някои поправки в Ботевия текст, в това число и в текста на разглежданото стихотворение. Изглежда, най-малко уязвим в това отношение остава Захари Стоянов. Ние не знаем наистина коя точно песнопойка е използвал той за своето издание, но ако сравним неговия текст с текста, който се съдържа в най-разпространената песнопойка през 80-те години, тази на Г. П. Василев, претърпяла до 1888 г. седем издания, ще се убедим, че различията са само няколко, при това не особено съществени. Освен заглавието, което у Г. П. Василев е „Обесването на Васил Левски“, а у Захари Стоянов „Обесване на Васил Левски“ (но в съдържанието на книгата е членувано: „Обесванието на В. Левски“), различия, и то съвсем незначителни, откриваме само в първите стихове на първата, втората, третата и петата строфа, а именно: „О, майко моя, родина, мила“ вм. „О! майко моя, родина мила“; „Ох, зная, зная ти плачеш майко“ вм. „Ох! зная, зная

ти плачеш, майко“; „плачи там близо край град София“ вм. „плаче там близо край град София“; „Зимата пее своята зла песен“ вм. „Зимата пее своята зла песен“. Виждаме, че това са наистина съвсем дребни редакторски поправки, които Захари Стоянов е бил в правото си да направи, още повече, като е знаел от какъв несигурен източник заимствува текста.

Повечето от следващите редактори, разполагайки с изданието на Захари Стоянов, не са се задоволявали само да възпроизвеждат неговия текст, а са направили известни поправки в стихотворението, най-често без дори да отбелязват това. Различията, които продължават и до наши дни, се проявяват още в самото заглавие. Докато едни редактори се придържат стриктно към заглавието в изданието на Захари Стоянов „Обесване на Васил Левски“ (Д. П. Койчев и Ал. Филипов, Г. Константинов, Ал. Бурмов, Ст. Божков, Т. Боров, П. Диневков), други извършват частична нормализация „Обесване на Васил Левски“ (д-р К. Кръстев, Ив. Хаджов, Василе Христу), а трети предпочитат членуваната форма: „Обесването на Васил Левски“ (Ив. Клиничаров, Г. Бакалов, Асен Златаров, В. Каратеодоров, С. Калименов, Людмил Стоянов, Михаил Димитров, Г. Джагаров, Цвета Унджиева). По същия начин едни редактори предпочитат да възпроизвеждат без поправка първия стих на първата строфа от изданието на Захари Стоянов „О, майко моя, родина, мила“, като изоставят само запетаята след думата „родина“ (Ив. Клиничаров, д-р К. Кръстев, Г. Бакалов, Д. П. Койчев и Ал. Филипов, М. Димитров — в повечето издания, Г. Константинов, Василе Христу, Асен Златаров, Людмил Стоянов, Ал. Бурмов), а други се изкушават да нормализират звателната форма: „О, майко моя, родино мила“ (Ив. Ст. Андрейчин, Ив. Хаджов, С. Калименов, В. Каратеодоров, М. Димитров — в последните издания, Т. Боров, Ст. Божков, П. Диневков, Г. Джагаров, Цв. Унджиева).

Оказва се, че поправката в стиха „тоз, който падне“ вм. „той, който падне“ далеч не е единственият случай, в който песнопойките са повлияли върху вкуса на следващите редактори на Ботевите стихотворения. Също от песнопойките идва например формата „небо“ в израза „земя и небо“ (вм. „земя и небе“), намерила широк прием в изданията на „Хаджи Димитър“ в продължение на цяло столетие. Подобни примери откриваме и в стихотворението „Дякон Васил Левски“. Вече посочих, че последният стих на първата строфа в много от песнопойките е бил поправен: „над чий гроб там тъй грозно ти грачеш?“ Точно в същия вид срещаме този стих и в някои от изданията: на Я. Якимов от 1901 г., на Ив. Клиничаров от 1907 и 1924 г., на В. Койчев и Г. Николов от 1930 г., на Асен Златаров от 1937 г., на В. Каратеодоров от 1939 г., на Людмил Стоянов от същата година, на М. Димитров от 1943 г., на С. Калименов пак от същата година; за отбелязване е, че се правят опити и за други корекции на този стих: „на чий гроб там ти тъй грозно грачеш?“ (в изданието на Ив. Ст. Андрейчин от 1906 г.) и „на чий гроб там тъй грозно грачеш?“ (в изданието на М. Димитров от 1929 г.). Още от песнопойките води началото си добавянето на междуметието „о“ в стиха: „и твой един син, о Българю“: първоначално това междуметие се появява в песнопойките на Хр. Стоенков от 1892 г., на Т. К. Кушлев от 1893, 1894 и 1896 г., на П. Коцев от 1899 г. и на Ив. К. Божинов от 1903 г., а след това го откриваме в изданията на Ив. Ст. Андрейчин от 1906 г., д-р К. Кръстев от 1919 г., Г. Бакалов от 1924 г., Ив. Хаджов от 1926 г., В. Койчев и Г. Николов от 1930 г. От песнопойките тръгва и широко разпространената днес форма „полята“ в стиха „псета и вълци вят в полята“. Тя се появява, както видяхме, най-напред в песнопойката на Ст. Н. Вардев от 1892 г., след това е възприета в анонимната песнопойка „Хр. Ботйов“ от 1897 г. и в песнопойките на Марин Парушев от 1898 и 1899 г. и др., откъдето преминава в изданията на Ив. Клиничаров от 1907 и 1924 г., д-р К. Кръстев от 1919 г., Г. Бакалов от 1924 г., Ив. Хаджов от 1926 г.,

М. Димитров от 1929, 1940, 1943, 1945, 1948, 1950, 1958, и 1971 г., В. Койчев и Г. Николов от 1930, Асен Златаров от 1937 г., Людмил Стоянов от 1939, В. Кара-теодоров от същата година, Ал. Бурмов от 1940 и 1948 г., Г. Константинов от 1940 г. и 1947 г., Т. Боров от 1948 г., Ст. Божков от 1948 г., П. Динев от 1965 и 1969 г., Г. Джагаров от 1968 г., Цв. Унджиева от 1976 и 1979 г. Трябва обаче да отбележим, че не всички редактори приемат тази поправка. В някои по-късни публикации продължава да се възпроизвежда формата „по-лета“, която срещаме в изданието на Захари Стоянов: например в изданията на Д. П. Койчев и Ал. Филипов от 1925 и 1929 г., Василе Христу от 1936 г., Г. Константинов също от 1936 г.

Същевременно някои от редакторите се опитват да въведат нови поправки в Ботевия текст. Г. Бакалов през 1924 г., а след него Асен Златаров през 1937 г. се опитват да поправят втория стих на първата строфа „Защо тъй жално, тъй мило плачеш?“. Д-р К. Кръстев през 1919 и Г. Бакалов през 1924 г. правят опит да отстранят неблагозвучието в четвъртия стих с поправката „тамо“ вм. „там“: „на чий гроб тамо тъй грозно грачеш?“. Странно е, че подобна произволна поправка бива възприета наскоро след това и от един толкова авторитетен ботевовед като Ив. Хаджов.

За отбелязване е, че в последно време намират все по-широко разпространение две „правописни“ поправки, въведени в съответствие с т. нар. синтактично правило за употреба на пълния член: в третия стих на втората строфа „за туй, че твоят свещен глас, майко“ и в първия стих на четвъртата строфа „Гарванът граче грозно, зловещо“. В по-новите издания се налага също и удвояването на предлозите „във“ и „със“ в последните стихове на втората и третата строфа: „е глас без помощ, глас във пустиня“ и „виси на него със страшна сила“. В многобройните издания от първата половина на нашия век обаче липсва единство в това отношение. Липсва единство и в предаването на звателната форма „Българю“: в едни издания думата се възпроизвежда точно според изданието на Захари Стоянов: „Българю“, в други се печата „Българю“, а в трети „Българийо“. Многобройни са и колебанията в областта на пунктуацията. Докато редактори като Ив. Клиничаров, Асен Златаров, В. Койчев и Г. Николов, В. Кара-теодоров, Л. Стоянов, М. Димитров, Г. Джагаров предпочитат например в първия стих на втората строфа след повторената дума „зная“ да употребяват тире, повечето от останалите се придържат към запетаята, а някои (като Ив. Ст. Андрейчин) въвеждат на това място удивителна. Повечето редактори употребяват след първата дума на третата строфа удивителна (Ив. Ст. Андрейчин, Асен Златаров, С. Калименов, В. Койчев и Г. Николов, М. Димитров, В. Кара-теодоров, Л. Стоянов, Ал. Бурмов, Ст. Божков, П. Динев, Г. Джагаров, Цв. Унджиева), някои предпочитат запетаята (д-р К. Кръстев, Г. Бакалов, Ив. Хаджов, В. Христу, Г. Константинов), а Д. П. Койчев и Ал. Филипов възпроизвеждат тази част от текста без никакъв препинателен знак — както е у Захари Стоянов. Съществуват известни различия и в употребата на запетаята: някои от редакторите изпълняват стриктно предписанията на граматиката, а други, стремяйки се да подчертаят интонационното своеобразие на Ботевия стих, си позволяват по-голямата свобода в тяхното използване.

След всичко това става ясно, че последното Ботеве стихотворение и досега няма един напълно установен и научно обоснован текст. Това се дължи, от една страна, на свободното отношение към текста на Ботевите стихотворения през първите няколко десетилетия след смъртта на поета, а, от друга — на обстоятелството, че в случая липсва една меродавна публикация, осъществена приживе на автора и при неговото непосредствено участие.

Като поставям отново въпроса за автентичния текст на последното Ботево стихотворение на вниманието на нашата културна общественост, аз се надявам, че този път моята подробна аргументация няма да бъде отмината с мълчание. Не е достатъчно само да се твърди, че текстът от изданието на Захари Стоянов е по-издържан в художествено отношение. Проблемът е преди всичко текстологически и следва да бъде разглеждан върху основата на данните от историята на текста. Ако някой продължава да смята, че общоизвестната редакция от изданието на Захари Стоянов е автентична, той е длъжен да обясни историята на текста от тая гледна точка, като опровергае всичките изложения от мен доводи и докаже, че тази редакция е дело на самия автор. Редакцията от „Нова България“ в този смисъл не се нуждае от защита, тъй като тя е безспорно Ботева — това се вижда от запазената чернова. Но по отношение на редакцията, позната от изданието на Захари Стоянов, са необходими доказателства. Необходимо е също да се обяснят мястото и ролята на междинната редакция в историята на текста. Обръщам специално внимание върху важността на междинната редакция, тъй като според мен чрез нея именно най-добре се очертава посоката в движението на текста: от черновата към Календара за 1876 г., идентичен с публикацията в „Нова България“, от тази публикация към междинната редакция, от междинната редакция към известните днес песнопойки от 80-те години, а от тях — към изданието на Захари Стоянов. Именно благодарение на междинната редакция най-добре проличава, че не е бил Ботев този, който е осакатил собственото си стихотворение, че не той е извършил — нека си послужи с израза на д-р К. Кръстев — това поетическо самоубийство.

СТИЛЪТ НА ФУРНАДЖИЕВ

Елена Димитрова

Със своята първа стихосбирка Фурнаджиев като необуздан, но пленителен варварин дръзко и неудържимо навлезе в извисените предели на българската поезия. Там все още властвуваше изтънчената, но излиняла муза на символите, чийто трон беше вече разклатен от бунтовната песен на Смирненски, от земните пориви на Багряна. В нашето съзнание Фурнаджиев е неразлъчно свързан с Разцветников, защото техният талант избуя едновременно — след погрома на Септемврийското въстание. И двамата еднакво болезнено, но с различни гласове реагират на това събитие. Заедно с Ангел Каралийчев те дейно сътрудничат на основаното през 1924 г. от Г. Бакалов сп. „Нов път“ и по един и същ повод са принудени да го напуснат.¹ Но когато говорим за септемврийската литература, винаги трябва да имаме пред вид, че тя не създаде никаква школа с единна поетика. Въпреки общата тематика, която свързва Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, Гео Милев, както отбелязва П. Зарев, „между тях съществуваха разлики в темперамент и стил“².

Фурнаджиев в рецензията си за „Жертвени кладии“ се възхищава от дълбочината на чувствата и от многоцветните, сочни образи на своя събрат. Той изобщо умее да види поетичната красота на творци, които по душевна нагласа и стил са негови антиподи. Особено проникновена и възторжена е характеристиката му на Лилиев, един от най-противоположните нему поети. Естетическите му критерии са много широки, те говорят за изтънчен вкус и безспорен талант на критик. Фурнаджиев има верни сетива за истинската поезия независимо от нейната насока. Винаги го ръководи един общозадължителен канон: „А изкуството, в което няма живот, няма сърце, няма пориви, няма борба, не е изкуство.“³

Започнал с подражателни стихове в „К'во-да-е“, Фурнаджиев се откроява като неповторима творческа индивидуалност на страниците на „Нов път“. Той смята, че датата на рождението му като поет е трагичната 1923 г. Септемврийското въстание по израза на поета става основна лирична тема на неговите стихотворения за дълго време.⁴

Твърде своеобразен е пътят на този поет. Фурнаджиев заблестя със своя ослепителна светлина в първите си стихосбирки, с тях той обогати с нов глас българската поезия. По-късните му прояви, макар с отделни високи постижения, не са така изключителни. Както той признава, най-силно е влечението му към гражданските теми. Само някакво страшно историческо сътресение може

¹ Вж. Георги Цанев. Среца с миналото. С., 1977, с. 131—154.

² Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978, с. 70.

³ Никола Фурнаджиев. Съчинения в четири тома. Т. IV. С., 1973, с. 227.

⁴ Пак там, с. 267.

да разпали поетическата стихия на този творец. Излизайки от собствения си опит, Фурнаджиев твърди: „Като че ли преломните моменти са най-добрите условия за голяма поезия.“ Но веднага поетът добавя: „Но все пак това не трябва да се приема като догма.“⁵ Много явна е констатацията на Тончо Жечев: „Когато човек чете „Пролетен вятър“, „Дъга“, „По пътищата ти вървях“ и сега „Най-трудното“, вижда три образа на Никола Фурнаджиев и не е лесно да намери общото помежду им.“ Авторът сполучливо отбелязва, че „през 1924 г. той изригна като Везувий в нашата поезия“⁶. Действително този поет с първата си стихосбирка разтърси традиционните поетични форми, внесе необичайни, на пръв поглед парадоксални и огрубени образи, които скандализират изтънченния естетически вкус и бяха квалифицирани като психиатричен случай, като пълна словесна анархия.⁷

Стихосбирката „Пролетен вятър“ е някакво първично, изстъплено буйство на една душа колкото витална, толкова чувствителна и дълбока. „... има у него песни, които сякаш са писани при три хиляди градуса температура, ..., които със своята вулканичност смайват и ни убеждават, че идват направо от кипящите дълбини на един дух, възплътил в себе си колективната сила, устрема и динамиката на националния ни темперамент.“⁸

Както по-късно изповядва, Фурнаджиев съзнателно огрубява образите, „оварварява“ своята поезия, за да се противопостави на безжизнената поетика на символизма. „От чертозите и рицарите, лебедите и царкините ние отидохме към кравите и свинете. То беше реакция, борба, до известна степен наплевателско отношение към тогавашната официална поезия.“⁹ Тези недопустими за каноните на изтънчената поезия образи, органически чужди на Разцветников, ни водят към творчеството на Есенин, който е измежду любимите поети на Фурнаджиев. В едно интервю той твърди, че никога не е бил привърженик на имажинизма, въпреки че е чел отделни стихотворения от руските имажинисти, най-много — от Есенин. „Ако предразположението ми към образа като изразно средство е едно от качествата на имажинизма, в такъв случай аз съм бил близо до него, без да зная това.“¹⁰

Явно Фурнаджиев не е имал намерение да бъде имажинист, но в причудливите, изненадващо прозаични асоциации на Есенин е виждал оригинален модел, те са допадали на неговата младежка дързост, на жаждата му към нещо ново, предизвикателно, напълно противоположно на извисения стил на символите.

Надареният руски поет-селянин, до болка сраснал със земята, с дивата красота на селския бит и природа, по време на своето увлечение по имажинизма създава един странен поетичен свят, населен с крави, свине, котки, коне, ведра. Изобщо селският бит е главният градивен материал на Есениновата образна система. Но неговите асоциации са много изненадващи и често предизвикват смущение:

Небо словно вымя,

Звезды как сосцы.

Пухнет божье имя

в животе овцы.

⁵ Никола Фурнаджиев. Съчинения в четири тома. Т. IV. С., 1973, с. 292.

⁶ Тончо Жечев. Никола Фурнаджиев. — Пламък, 1964, кн. 4, с. 76—77.

⁷ Людмил Стоянов. Никола Фурнаджиев. — Хиперион, 1925, с. 211.

⁸ Асен Мандиков. Поезията на Н. Фурнаджиев. — Златоорг, 1941, с. 415.

⁹ Иван Сарандев. Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник. — Литературна мисъл, 1972, кн. 2, с. 114.

¹⁰ Никола Фурнаджиев. Цит. изд. Т. IV, с. 291.

или:

Облаки лают,
Ревет златогубая высь...

Пою и взываю:
Господи, отелись!

Несъмнено е влиянието на Есенин върху някои огрубени образи в „Пролетен вятър“. Стихът „като крави в нощта, като крави от блясък окъпани/ идат облаци зли...“ напомня стиха на Есенин:

Над тучами как корова,
Хвост задрала зря.

Някои действително шокиращи асоциации у Фурнаджиев явно са дошли от крайностите на Есенин. „Като свиня нощта се черна тръшна“, „на слънцето запалената мутра“ положително са заети от имажинистката поезия на руския поет, от неговите стихове: „Не отрекусь принять тебя даже с солнцем,/похожим на свинью...“:

Славь, мой стих, кто ревет и бесится,
Кто хоронит тоску в плече,
Лошадиную морду месяца
Схватить за узду лучей.

У Есенин в имажинисткия период търсенето на причудливи, понякога абсурдни образи се превръща в самоцел. Неговата поезия изобилствува с маниерни асоциации:

Тучи — как озера,
Месяц — рыжий гусь.

или:

Тучи с ожереба
Ржут, как сто кобыл.

У Фурнаджиев тези есениновски образи са малобройни, не са враснали в поетичния му стил. Към 1923 г. Есенин почти преодолява увлечението си по имажинизма, започва да пише просто и непосредствено. Този последен и най-значителен дял от неговата поезия несъмнено е въздействувал над нашия поет, подхранвал е неговия стремеж към ясен, естествен израз. Въпреки че не е роден на село, Фурнаджиев като Есенин е влюбен в селския бит, с голямо вживяване се превъплъщава в образа на селско момче.¹¹ И той е буен и витален като своя руски събрат, но тази виталност не стига до болезнените крайности на Есенин: не се изражда в алкохолизъм и хулиганство. У него няма да срещнем такива трагични, саморазобличителни изповеди, както у Есенин:

И похабничал я и скандалил
для того, чтобы ярче гореть.
Бесконечные пьяные ночи
и в разгуле тоска не впервые!

¹¹ Вж. и П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978, с. 393.

Не е в природата на Фурнаджиев и дръзката изповед на Есенин:

Если не был бы я поэтом,
То, наверно, был мошенник и вор.

У Есенин парадоксално се сблъскват дълбока религиозност и хулиганско богохулство. У Фурнаджиев религиозната образност в „Пролетен вятър“ и „Дъга“ се среща твърде рядко. Потресен от кървавите дни, поетът е обзет от кошмарни видения — привижда му се кръв в запаленото кандило, а пред иконата — кървави кости. Обръщението към бога е вопъл на една изтерзана душа. Ожесточен от ужаса на времето, поетът моли за прошка:

О, душата на кръв е научена.
Боже господи светъл — прости!
(„Ужас“)

Той вижда божия ръка в природните явления:

а пък вече господ над земята
жерави и топъл вятър праща.
(„През пролет“)

Фурнаджиев ту смирено се моли:

О, господи, пази ни здрави още
и дай ни хляб, и дай ни родна къща.
(„Безжанци“)

ту отчаян от зверствата, стига до безверие и укор:

Омръзнаха ми твоите пусти думи,
омръзнал си ми много, дядо попе,

и мрат в селата, в студ и без закрила,
разлюбени чадата ти господни.
(„В кръчмата“)

Но младият Фурнаджиев е чужд както на мистиката, така на изстъпленото богохулство на Есенин. Той е много по-сдържан и без особени вътрешни драми в по-нататъшното си развитие стига до атеизъм.

Есенин е влюбен в старото руско село със сламените колиби, с ралото, с овесените ниви и с живописните църквички, със звъна на камбаните. В този идиличен декор, сред любимите домашни животни, упоен от вълшебните приказки край печката, поетът прекарва своето детство. Под напора на революцията този остарял, но скъп свят трябва да рухне. И заради това за Есенин-селянина тя е катастрофа. Родината като Спасителя е разпъната на кръст:

На кресте висят
Ее тело,
Голени дорог и холмов перебиты. . .

С искрена скръб поетът оплаква родината:

Гибни, край мой!
Гибни, Русь моя,
Начертательница

Това отношение на Есенин към революцията като гибел Фурнаджиев никога не е споделял.

Докато нашият поет смутен се пита нужна ли е в този суров свят добротата, то Есенин, потресен от кръвопролитията, призовава към мир и любов:

Не губить пришли мы в мире,
А любить и верить!

Есенин е трагично раздвоен. Неговата селска душа е в борба с разума, който вижда в това мъчително разместване на обществените пластове обновление. Той ту се чувства ненужен и самотен в съветската действителност, ту възторжено възпява Ленин и революцията („Русь Советская“, „Балада о двадцати шести“, „Стансы“). Но докрая чувствата му към съветската власт са противоречиви:

Я человек не новый!
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

(„Русь уходящая“)

Фурнаджиев не познава тази мъчителна драма. В идейните си позиции той е монолитен. Но и нашият поет е устроен противоречиво, и в неговата душа съжителствуват в невероятно единство тъгата и веселието. На Фурнаджиев много са допадали такива абсурдни съчетания:

И дремлет Русь в тоске своей веселой,
.....
Какая грусть в кипении веселом!
Есть тоска веселая в алости зари,
.....
Брожу по синим селам,
Такая благодать,
Отчаянный, веселый,
Но весь в тебя, я мать.

У младия Фурнаджиев това сливане на границите между жизнерадостното и трагичното произлиза от скръбта по жертвите и от възторга от техния героизъм. Още у Яворов, един от неговите първи и най-любими учители, странно се смесват радостта и скръбта:

Ти си в мене — ти, родино моя!
и аз те имам: радостта е скръб. . .

И в неговата сложна душа се сблъскват несъвместими противоположни чувства:

Зачто радость ще избира —
от скръб по тебе да умра.

Фурнаджиев няма лични трагедии. Неговото непосилно страдание, както у Ботев, е породено от съдбата на народа. Скръбта и възторгът имат гражданска основа. Въпреки крайностите на своя характер Фурнаджиев не е разпъван от трагичното вътрешно раздвоение на Яворов, не е мъчен от неговото саморазяждане. У Яворов тези абсурдни контрасти са израз на една много противоречива, болезнена нагласа. За разлика от Фурнаджиев Яворов е от тези прокълнати души, които носят в себе си някакъв пъкъл. Подобно на някои герои на Достоевски той чувства вътрешна необходимост да страда, да руши, „без свят желаното щастие“ го ослепява със своя блясък и го измъчва:

...И спял ща тебе похаби,
безсилен мене пеш уби.
О щастие — и аз!
.....
Вампир пред мене ще застанеш,
о щастие и горест —
о щастие и горест — и беда!

У него тези противоречиви чувства са главно субективни, произлизат от самата сложна, разпокъсана психика на поета. Фурнаджиев е покрусен от погрома, но и окрилен от героизма на жертвите и затова е обзет от толкова противоречиви чувства:

Вятърът иде и страшно е, майко, и весело,
пей и умира просторното равно поле!

(„Конници“)

Колко величествен е стихът:

Там изгоряха селата и пеят бесилките...

В много силна метафора Фурнаджиев претворява Ботевата готовност за саможертва. За великия поет от Възраждането „смъртта е мила усмивка“. У Фурнаджиев воплите по живота и радостта от жертвата се сливат в разтърсващо съчетание:

Моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

Това ботевско начало откриваме и в оригиналните метафори:

Сякаш че плаче и пее, и иде смъртта;
.....
и в вятъра и в пламналото слънце
гори любов, гори и пей смъртта.
.....
..... над долината свети месеца,
като око на вълк — окото на гибел кървава и весела.
.....
и веселата знойна моя смърт.

Анализирайки тези несъвместими, нереални съчетания в „Конници“, Радосвет Коларов с основание заключава: „Този троен конструиращ принцип — персонифициране на неживото + несъвместимост на характеристиката с обекта + несъвместимост на атрибутите вътре в характеристиката обуславя забележителната експресия на словосъчетанията. В нея има нещо потресаващо, болезнено-очароващо.“¹²

¹² Радосвет Коларов. Баладичното в стихотворението на Никола Фурнаджиев „Конници“. — Литературна мисъл, 1971, кн. 1, с. 41.

Същия изключителен емоционален ефект съдържат невероятните анти-тези в „Сватба“:

И дълбоко звънят равнините, и пеят клисурите —
буйни сватби гърмят над злочестата черна земя.

Дълбоко, дълбоко бий тъмната радост в земята запалена.

Изобщо в „Пролетен вятър“ и „Дъга“ тези алогични, но много силни съчетания заемат значително място. Те са извънредно интересна и характерна особеност на поетичния стил на младия Фурнаджиев.

У Фурнаджиев не звучат интонациите на народната песен, няма образи от народната митология, както у Разцветников. Но в това мъгъщо одухотворяване на природните стихии се чувствава езическо съветоотношение, буйството на едно въображение, витално и необуздало. Единството от противоположни настроения у Фурнаджиев взема титанични размери, особено в „Сватба“. Този цикъл по своя трагизъм и поетична сила се изравнява с поезията на Ботев. Обричането на революцията за Фурнаджиев е весела и същевременно страшна, зловеща сватба. Народните сватбени обичаи са претворени във внушителни алегории, които не се свеждат конкретно до братоубийствените борби през 1923 г., а до човешкия бунт изобщо. Тази асоциация на поета Тончо Жечев извежда от възгласа на Кочо Чистеменски при обявяването на Априлското въстание: „Сватбата започва!“¹³ Фурнаджиев влага в нея изключителна фантазия и драматизъм. Резките контрасти в чувствата и в пейзажа са може би единствени в българската поезия. И поетът, и природата са настръхнали от ужас и в същото време ликоват. „Сватба“ е най-оригиналната психологическа характеристика на вярващия в революцията и отдаден на нея борец. Неговите противоречиви изживявания са уловени с дълбоко проникновение. Както у Ботев, смъртта е страшна, но и весела. Сватбата става символ на едно кърваво, но и радостно обручение с борбата и със смъртта. Ужас, ентусиазъм и вяра се сливат в драматично единство. Скръбта по живота на доброволно обречения звучи в тревожния възглас: „Моя тъмна съдба!“ Той е омагьосан от своя жребий, който неудържимо го привлича: „Тъмните бездни ме викат.“ Фантастика и реалност са съчетани с разтърсваща сила. Сякаш изтръпнали стоим пред сцени от Страшния съд. Типичните елементи на старинна българска сватба взимат митични форми — тъпаните гърмят на небето, те са огнени, гърми земята и мъртвите предци чувствуват радост от този зловещ пир, благославят странния жених. Цялата природа, както у Ботев, активно участва в човешките борби. Но у Фурнаджиев и природните явления са неестествени, претворени през неговото странно въображение, което излъчва своеобразен поетичен чар: „лъщят черни весели камъни“, „свети червено-ното слънце в нощта“, „вятърът весел и черен плушчи“, „пеят червени и бесни петли“. Поетът алогично свързва несъвместими природни картини, с което създава нажежена до краен предел емоционалност. Едновременно слънцето свети в нощта, тегнат огромни мъгли. Земята ту е грейнала и зарадвана, ту дълбоко стене. Тончо Жечев сполучливо нарича септемврийската поезия на Фурнаджиев „български апокалипсис“. Това определение особено важи за последната част на „Сватба“, където природата е в бясно движение, ослепително величествена и зловеща, изпълнена с ужас:

Ще шибне червеното слънце земята запалена,

Ще хукнат дървета, ще викне широкият път:

„на сватба, на сватба!“ — а мътни, и страшни и алени
във черни корита реките край нас ще текат.

Небето гори и земята е в кърви окъпана,
и буйни потоци в полетата тъмни ехтят.

¹³ Цит. ст., с. 83.

„Сватба“ най-внушително синтезира характерните стилни особености на младежката поезия на Фурнаджиев.

В „Пролетен вятър“ и „Дъга“ той възприема света в движение, в звуци. Природата е озарена от алени отблясъци на пожари, изгаря от тропически зной. Пейзажът е ту мъчителен, кошмарен, ту ведър и радостен. Понякога, опиянен от артистично безумие, поетът привежда в бясно движение заобикалящите го неща, стига до абсурдно одухотворяване, което обаче излъчва покоряваща поетична сила:

А танкуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята,

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни.

(„Пролетен вятър“)

Цялата природа е обезумяла, задъхана, пламнала. И у Ботев, и у Яворов тя е жива, раздвигана, заредена с катастрофални взривове. У Яворов природата понякога се превръща в страшилище за човека, носи му непоправими бедствия. Но тя не приема причудливи, фантастични свойства и багри, както у Фурнаджиев. За него пейзажът е сякаш алегория на собственото му кошмарно сътресение и на неговата неудържима виталност. И природата е контрастна като душата му, често пъти едновременно съчетава най-противоположни състояния. Но никога не е лирична, унесена, както в някои стихотворения на Яворов, нито враждебна на човека, както в „Градушка“. В последната част на „Сватба“ това необуздано сватбарско буйство на природата непосредствено се редува със страшна картина — знамение на гибел:

Ще шибне червеното слънце земята запалена,
ще хукнат дървета, ще викне широкият път:
„на сватба, на сватба!“ — а мътни и страшни, и алени
във черни корита реките край нас ще текат.

В стила на Фурнаджиев се забелязват характерни черти на модернизма — в това своенравно, често абсурдно претворяване на света, или както сполучливо го нарича Милена Цанева — странно деформиране.¹⁴ В духа на експресионизма той съвсем произволно, нерешително обогатява природата. В неговата младежка поезия ще срещнем „жълта кръв“, „звезди зелени“, „червени звезди“, „тъмните звезди“, „зеленото небе“. Той парадоксално обогатява нематериални явления — „черна тишина“, „зелен и влажен вятър“, „зелени дяволи“. Но Фурнаджиев не стига до крайностите на модернизма. Той никога не обезобразява заобикалящия го свят, никога не възпява извратените изживявания на декадентите. В „Пролетен вятър“ и в „Дъга“ пейзажът е оцветен в три основни цвята — черно, червено и сиво, които съответствуват на траурното настроение на поета, на скръбта за проляната кръв. При едно по-внимателно разглеждане на стила на младия Фурнаджиев изненадани ще открием, че в него се претопяват яворовски, лилиевски елементи, типични за символизма абстрактни асоциации, както и черти на стария селски бит. Големият талант е съумял да ги покори на своята ярка индивидуалност, да ги превърне в една оригинална фурнаджиевска сплав. Яворов му е сроден със своята противоречива натура, с афектните състояния на радост и скръб. И той на места по яворовски из-

¹⁴ Милена Цанева. Никола Фурнаджиев и Септември 1923. — Литературна мисъл, 1973, кн. 4, с. 31.

разява своето отчаяние: „Аз съм сам, аз вървя, тъна тъмен и спя в пропастта“, „в този час аз, убит, ослепял, ще те питам — къде?“, „уморен от нощта, ослепял и убит“, „аз бягам, но след моите бързи стъпки/се ронят бездни, пълни с тъмнини“, „Градът ме носи в своя ход неспирен,/и мен ме няма, спял и глух вървя“, „И когато станах беше синя/непробудна, безприютна нощ“. С характерни за Яворов думи Фурнаджиев е предал зловещото величие на природните стихии в „Балкан“:

. . . и разтворени,
тъмни бездни хлестят. . .

Но кошмарите на Фурнаджиев са породени от външни обстоятелства, от кървавите септемврийски събития. Макар и философ по специалност, Фурнаджиев няма склонност към мъчителните философски търсения на Яворов, не го измъчват мистериите на битието. Той не боледува от нелечимите душевни рани на своя учител. Фурнаджиев никога не прекрачи този страшен предел, зад който изчезва всяка надежда, всяка цел губи своя смисъл, не позна ужаса на Яворовия скептицизъм. Той беше по-щастливо устроен и от своя брат Разцветников.

Макар и напълно противоположен на Лилиев, Фурнаджиев неслучайно пише с такава любов и разбиране за този поет. Те имат и някои много сродни духовни сетива. И Фурнаджиев като Лилиев възприема света в звуци. „Звъня“ и „звуча“ са най-любимите глаголи на Лилиев. Понякога той ги употребява в твърде необичайни метафори: „всечечното слънце звъни“, „чуи, звънят страните южни“, „сред родните поля звъни/утехата на дни честити“, „и моята любов звучи и като звук ще ме отmine“, „На Тракия сред звучните нивя“, „Като любовна ласка да звъни“, „о, чуи, душата ми звъни“. Това присъщо на композиторите озвучаване на природата, на душевните състояния е много характерно и за младия Фурнаджиев. И неговият поетичен слух долавя мелодии от нямата природа: „чудно пеят пръстта, нивята, зърното кълни“, „и дълбоко звънят равнините и пеят клисурите“, „звездите пеят и горят“, „и пръстта звъни“, „вървя, пръстта над мен звучи“, „там пей синчецът, пей самата нива“, „пеят дъбравите“, „като свирки пишат в мен усойно и волно клисурите“, „пей смъртта“, „и ще слушам как пеят зелените полски листа“. В ранната си поезия и Фурнаджиев, както Лилиев, озвучава абстрактни понятия: „слушах времето в мен да звъни“, и той проявява склонност към отвлечени асоциации, които изобщо са присъщи на символистичната поезика. Лилиев обича да сравнява природни явления с душевни състояния — „като утеха сетна проблясват небесата“, „като печал тъмнеят бреговете“, „О, блясък на звездите отразен като любов,/ като надежден зов“, „край мене слънцето ще mine като загубена мечта“ и пр. Фурнаджиев също обича да сравнява несравними неща, да търси необичайни, много отвлечени асоциации:

Като надежда, от лъчи огрян,
над долините и полята чисти
се мерзелее снежният Балкан.

Небе като копнеж, сияещ и дълбок.

Но у него тези странни сравнения понякога са следствие от тежкия душевен потрес, водят мисълта му към кошмарните спомени за убийства и кръв. С почуда четем стиховете: „кладенеца скърца като съвест“, „ракията е бяла като гибел“, „Марица свети като смърт“, „и над всичко — спокоен и тих като смърт/

сводът светеше чист и дълбок“. В някои от тези сравнения се чувствава жизненият темперамент на поета:

Море от бодра радост ще люлей
тогава всеки друм и всяко село.

У Лилнев никога няма да срещнем такива абстрактни и в същото време еротични асоциации:

А близко зад тополите,
като разпален грях,
луната грей разголена
в море от златен прах.

Отвлечено и в същото време много борчески звучи сравнението:

Като бесен възторг, като бунт стене днеска дъжда.

Тези необичайни асоциации съдържат типични фурнаджиевски парадокси. Въпреки категоричното отричане на символизма посочените примери доказват, че все пак поетът не е останал незасегнат от неговото въздействие, макар и претворено през индивидуалния му темперамент. Но той явно се стреми към приземяване на своя поетичен свят. В рецензията си за „Хиперион“ Фурнаджиев много ясно е изразил естетическия си идеал: „Очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипат, краката ни търсят да стъпят на земята.“¹⁵

Ако в „Пролетен вятър“ поетът често нарушава това изискване и постига много ярки, раздвоени образи, без конкретно съдържание, като тези препускащи кървави конници, странната зловеща сватба, то в по-късните му творби, особено в стихосбирките след Девети септември, той стига до такава конкретност и простота, че на места стихът се изсушава, губи своята емоционалност и поетичност. В първите стихосбирки конкретният повод е толкова обобщен, че се откъсва от определените исторически рамки, превръща се във вечен общочовешки проблем за народното страдание и за порива към свобода. Както отбелязва Здравко Петров, „силата на Фурнаджиев като поет е, че той направи не толкова класов, а национален анализ на настъпилите кървави събития в България“¹⁶.

Според мене в „Сватба“, „Конници“, „Гибел“, „Бежанци“ родното и общочовешкото се сливат. И затова тези стихотворения не са застрашени от времето, няма никога да се превърнат в анахронизъм. Те могат да бъдат ценен дял в една антология на световната поезия.

Но странно е развитието на поета. Сякаш бликащият, ярко индивидуален талант е органически свързан с неговата младост. Цикълът „Септември — 1923“ от стихосбирката „Най-трудното“ е просто деградиране на тази тема в сравнение с младежката септемврийска поезия. Тук събитието е грубо конкретизирано, пряко отразено. Този цикъл е една суха хроника, написана в мерена реч.

„Пролетен вятър“ с това оригинално смесение на противоположни стилни пластове, в което личат следи от имажинизма, модернизма, метафизиката и грубия реализъм, с парадоксалното съжителство на необуздана виталност и отчаян трагизъм, с бясната динамика на природата е нещо ново, неповторимо

¹⁵ Никола Фурнаджиев. Съчинения. Т. IV, с. 22.

¹⁶ Здравко Петров. Никола Фурнаджиев. — Литературна мисъл, 1965, кн. 3, с. 13.

в нашата поезия. Атмосферата на епохата е запечатана в тези стихове с неотразима сила. В „Дъга“ чувствата са уталожени, поетът се е съвзел от сътресението, то отзвучава в един мъчителен спомен. Но понякога отново изригва вулканичната скръб за черната орис на народа.

Пролетта, чистият поглед на любимата изпълват поета с тиха радост. Пейзажът е ведър, пак раздвижен, но движението е по-плавно. Чувствата не са така афектирани, но са много дълбоки и искрени. Фурнаджиев не е разпъван от пълнените съмнения на Разцветников.

Родната земя като любима жена вдъхновява поета. Той е до болка свързан с нея. Тя изживява неговите контрастни настроения — ту е злочеста, обзета от черна скръб, ту е пияна от пролетно буйство, песча, в лудо движение, ту е знойна жена-прелъстителка, притисната в еротична прегръдка с животворния дъжд. И Фурнаджиев като Блок я отъждествява със скъпа съпруга.

„О, Русь моя! Жена моя!“, „Русь моя, жизнь моя“ — пламенно се обръща към родината руският поет. Същата искреност долавяме и във възклицанията на Фурнаджиев:

Моя едра жена, моя топла и родна земя.
моя родна майко, кървава земя.

У него отношението към земята рядко е синовно. Най-често поетът я чувства като жива плът, която го влече. Тя се слива с образа на любимата жена — символ на плодородието и живота:

Устата ти целувам в листите,
във тия пролетни трев,
и всеки ручей носи чистата
душа на твоите очи.

„Всеки обича родината си. . . Но у него тая любов беше безмерна, огромна — пише жена му. — Родината той физически усещаше, жива бе тя за него, сякаш имаше плът и кръв. И когато беше далеч от нея, дълбоко страдаше, както се страда за любим и скъп човек, когото копнееш да видиш, да бъдеш близо до него.“¹⁷

В един образ се сливат народът и Балканът, който е не само величествен и героичен, както у Ботев и Пенчо Славейков, но и страдалчески, шибан от зли ветрове, блъскан от светкавици и бури. В това толкова раздвижено, изразително озвучено описание има нещо апокалиптично, навяващо трепет и ужас:

Скърцат тъмни скали, скърцат мрачни и зли лесове,
и на черните кладенци скърцат зловещо синджирите;
гневна буря шуми и балканът огромен расте
в небесата, разбутал небесните облачни вирове.

Той расте и шуми, ветровете по него плющят
като бичове зли по снагата му яка и каменна. . .

И на този титаничен образ поетът вдъхва своите противоречиви състояния на радост и ужас:

Тая нощ той ще пей, тая нощ той гигантски люлей
нашта черна земя, наште черни души, и, разтворени,
тъмни бездни хлестят, всеки камък под бурята грей. . .

¹⁷ Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., 1976, с. 608.

Балканът олицетворява жестоката съдба на народа, неговата несломима устойчивост. Втората част на стихотворението е възторжена изповед на поета, осъзнал своята неразривна връзка с родния Балкан, почувствувал се волен и силен като него. Това стихотворение, както и „Сватба“, е един от върховете в българската поезия. В „Дъга“ се чувства постепенното съвземане от тежката душевна криза. Това лъчезарно дете, което бодро крачи из полето, е поетично олицетворение на надеждата, че родната земя я чака благодат. То е и символ на вечния кръговрат в живота, на безсмъртието.

Този толкова витален човек, в чийто поетичен свят ще срещнем и еротични асоциации, е извънредно сдържан и целомъдрен в любовните си стихове. И него като Яворов и Дебелянов не го привлича порочната жена-прелъстителка. Любимата го пленява със своята невинност. Чистотата на нейния поглед е балсамът за душевните му рани, тя го спасява от изживяното потресение:

Днес твоят поглед ме намира,
загледан в него, чист и млад,
вървя по-леко и разбирам
това, което бе назад.

Цикълът „Дъга“ е дълбоко изживяна изповед на поета, една вълнуваща духовна автобиография, която съдържа нечовешко страдание и просветление. Фурнаджиев умее чрез злоеци природни явления да внуши силата на своя ужас:

Ветровете всеха студени,
черни жаби викаха край мен,
дните бяха сиви и сломени,
сводът нисък, мръсен и зелен.

Когато заговори за погледа на любимата, тогава и пейзажът се преобразява, става спокоен и ефирен:

Твоя поглед беше спрял на мене,
твоя поглед беше тази светлина.
Тя гореше в нивите зелени,
в белите и нежни дървеса.

В тази на места драстична поезия, в която влизат и груби думи от ежедневния език, когато поетът мисли за любимата, неочаквано се появяват „чист“, „нежен“ и „нежност“:

. . . Гореше
в топла нежност малката ръка.

В душата пак тиха тревога трепти,
кръвта ми пак нежност бунтува
и греят в мен твоите чисти очи,
с които вървя и сънувам.

Фурнаджиев не изживява мъчителното раздвоение на Яворов, драматичната борба между духовното и плътското в любовта. И той е погнусен от изпепеляващата страст на уличната жена, но не стига до такива пълкени вътрешни конфликти, до резки, противоположни преходи в чувствата. Цикълът „На тебе само“ от стихосбирката „Най-трудното“ съдържа вълнуваща интимна лирика

Поетът не идеализира и не опростява сложните чувства, които в дългия съвместен живот минават ту в нежност, ту в отчуждение, ту в дълбока преданост. Фурнаджиев е пределно лаконичен, стига до класическа простота на изразните средства.

В стила на стихосбирката „Дъга“ се долавя и буйното, необуздано въображение от „Пролетен вятър“, и спокойната простота на късната поезия. На места рисункът е до съвършенство чист и лаконичен, както в „Слънце над планините“:

Няма шум, няма къщи и улици,
само ясно, безкрайно поле,
аз вървя, месец млад караули
и снегът чист и светъл расте.

(„Нощ“)

Със същата класическа простота ни завладява и описанието на Тракия:

Под чист и златен месец виждам Тракия...
В бездънните полета сняг вали,
снегът блести и бавно идат в мрака
из друмищата тежките коли.

(„Тракия“)

В духа на „Пролетен вятър“ и в „Дъга“ ще срещнем абсурдни, но интересни метафори — „Вървиме — пред нас е зелено поле, / дървета и весели къщи“, „Бий пламъци червени / в могъщата земя / небето, наводнено / от смях и светлина“, „и ти, зелен и влажен вятър“, „и нощем вятъра със гневен възторг ме бие“. И в тази стихосбирка поетът изпада в контрастни настроения — буйна веселост и отчаяна скръб. Понякога отново се разтварят раните, горят с непоносима болка, но кошмарните видения са изчезнали. Пейзажът на места отново става страшен, зловещ, скръбта стига до яворовска безнадеждност:

Пак светкавица грей във нощта, вят вихри над нивите.
Аз съм сам, аз вървя, тъна тъмен и спял в пропастта,
дето мътни води на вълни моите рани заливат.

(„Родина“)

В „Дъга“ прави впечатление склонността на Фурнаджиев към естествен, опростен стил, към по-сдържана емоционалност. В тази стихосбирка никъде няма да срещнем дръзките, огрубени есениновски образи.

В следващите поетични изяви на поета лудешкият младежки порив угасва, изчезва дишащият огън и мълният пейзаж. Фурнаджиев е един от най-оригиналните майстори-пейзажисти в българската поезия. В „Дъга“ и „Пролетен вятър“, както вече казах, природата е озвучена, ту зловеща, ту ликуваща, раздвижена, пламтяща, на места нереална, пресътворена и странно обогрена в духа на експресионистичната живопис. Пейзажът е свързан с настроението на поета, той е необикновено изразителен емоционален усилвател. В стихотворението „В нивята“ от природната картина все вледняваща мъка. Тя ни внушава душевния потрес на поета:

Сега проблясват над Марица
студени утринни звезди
и безутешна, сива птица
пищи над мъртвите води.

Не можем да отменим равнодушно нито един пейзаж в ранната поезия на Фурнаджиев. Той винаги изпълнява много изразителна психологическа функция. Този поет е еднакво могъщ художник и на развилелите се космически стихии, и на родния селски пейзаж. В контрастните картини от природата е вложен сложният темперамент на поета.

В следващите стихосбирки пейзажът е много укротен и реалистичен. В него се очертават и багери, скели, камиони, миньорски град. Обикновено пейзажът в късната поезия на Фурнаджиев съществува като самостоятелна картина от природата, изписана лаконично и емоционално:

Снегът ненадейно заръси.
Притихна полето край мен.
Отива си тъжен, навъсен
и днес носемврийският ден.

(„Пред зимата“)

Това е един ярък и класически прост рисунък. Сега като че ли Фурнаджиев най-много обича късната есен и зимата, посърналата, меланхолична природа. Но понякога пейзажът е сух, вмесен в монотонни стихове. В стремежа си да избягва образното мислене понякога поетът съвсем пряко, без чувство отразява своите впечатления:

Под сивия къмък шуртеше чешмичка.
Поседнах до нея на тучна поляна.
В гората наоколо хвъркаха птички,
трептяха листата, шумеше Балкана.

(„Среца“)

Не са особено сполучливи морските и рибарските стихове на Фурнаджиев. И в тях конкретните възприятия не са претворени художествено. Независимо от тези несполуки и в късната му пейзажна лирика има истински шедьоври. В тях виждаме един творец, коренно различен от дръзкия, огнен младеж, с причудливо и буйно въображение. Този прелом не само в пейзажния стил, но и в цялостния творчески облик на поета се набелязва още в „Дъга“. До края на живота си обаче Фурнаджиев остава последователен на гражданските теми от младостта, съдбовно свързан с родната земя.

Той е безпомощен, объркан и разтревожен от кървавия дъх на приближаващата война, отчаян от своето бездействие. Стихотворенията „Дни“ и „Зима“ отразяват трагичното душевно състояние на честно мислещите интелегенти през тази страшна епоха. Особено внимание заслужава стихотворението „Тъмнини“. То е сякаш вопъл за съдбата на родината, застрашена от войната. Това е най-драматичната творба на Фурнаджиев след „Пролетен вятър“ и „Дъга“. И тук, както в младежката си поезия, той възлага на пейзажа много важна психологическа функция. Злокобната, настръхнала природа изразява отчаянието на поета. Чрез нея, а не чрез преки изповеди той е успял да внуши своята тревога и безизходност. Тя е напрегната, страшна. Авторът е пределно пестелив. Тревожният въпрос в началото, безпросветният мрак веднага ни подсказват мъчителното състояние на поета:

О, защо в тази нощ никой мир не намира?
Обсадени от мрак сяпа светят стъклата
и гнети неспокойният въздух, миниран
със предчувствия грозни, с ека на войната.

Изобщо през този твърде неплоден период за Фурнаджиев — края на 30-те години, той написа няколко стихотворения, които са измежду най-високите му постижения след първите две стихосбирки. Те разкриват един нов творец, уравновесен, овладяващ и в същото време дълбоко емоционален, свръхчувствителен към съдбата на човека. Когато описва своето заминаване от Берлин в разгара на войната, той остава равнодушен към оглушителните войнствени кръсъди, към светкавичните победи на Третия райх, а долавя тревогата, отчаянието на обикновените хора. И той като Вапцаров се вълнува от „простата човешка драма“. Стихотворението „На тръгване“ е един от шедьоврите в нашата поезия. Фурнаджиев само с няколко шрихи е нахвърлил много вълнуваща картина на затъмнения Берлин, наелектризиран от смъртна тревога:

Високо само тъмното небе
проблясва по-студено от стомана
и в свода му със всеки миг расте
върху града невидима закана.

Само в четири стиха поетът е съумял да предаде една неизразима човешка трагедия:

Останаха по мрачния перон
момичета, които тихо плачат,
войници — сив и вкаменял кордон —
и мълчаливи майки, скрити в здрача.

Тук виждаме същата простота, която постигна Вапцаров. Авторът не търси нито стилни, нито интонационни ефекти. Но в силните паузи, в леко раздвижената интонация се чувства сподавена мъка. Той е подбрал много ярки детайли — момичетата тихо плачат, войниците са вкаменял кордон, а майките са мълчаливи — те героично овладяват тревогата си пред своите обречени синове. Както у Йовков, в тези стихове няма войнствени екзалтации, героични пози. Фурнаджиев е почувствувал съдържаната, но дълбока скръб на всички действащи лица в тази трагична сцена.

В първата стихосбирка след Девети септември — „Велики дни“, с неприятна изненада откриваме едно неочаквано преобразование на поета. Сякаш съвсем друг човек е писал тези сухи, монотонни стихове, с банален публицистичен език, с прозаичен синтаксис. Удивляват ни безконфликтността, неприсъщата на Фурнаджиев политическа наивност, опростеният поглед и плитката идеализация. Сам поетът по-късно ще заяви: „След Девети септември поради туй, че криво разбрах задачите си като поет, написах твърде лоши, посредствени стихотворения.“¹⁸ А в друго интервю заявява: „Що се отнася до „Велики дни“, аз вече съм говорил и писал за това. Ние всички тогава пишехме ужасно лошо. Вината е наша.“¹⁹ Поетът е строг съдник на своето творчество. Той не е доволен и от следващата стихосбирка — „По пътищата ти вървах“. „Трябва да кажа, че тези стихотворения ги написах с много голям труд, с твърде големи усилия поради това, че трябваше да пречуля някои лоши навици, които имах преди това. . . Мене ми се струва, че не само аз, но и редица други осъзнаха това, че да се преодолее схематизмът, догматизмът, трябва да се тръгне назад, трябва да се тръгне по пътя на поетичността; да се търсят образите на нашата поезия от миналото. Аз не смятам, че окончателно съм преодолял тия недъзи, които по-рано

¹⁸ Иван Сарандев. Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник. — Литературна мисъл, 1972, кн. 2, с. 110.

¹⁹ Никола Фурнаджиев. Съчинения. Т. IV, с. 294.

имах, но в някои стихотворения смятам, че съм успял.²⁰ Действително във всичките стихосбирки на Фурнаджиев след Девети септември се натъкваме на места на суха декларативност, на дидактични стихотворения, идеализиране на действителността. Интонацията понякога е еднообразна, звучи прозаично. В „Слънце над планините“ например наред с непостижимо семплите и вълнуващи творби „Русия“, „Ленинград“, „Птици в снега“ ще срещнем и такива стихотворения, които напомнят публицистика, написана в мерена реч:

Вечеряха, свели над хляба чела,
говореха бавно и късо
за сметки, за случки, за своите села,
че утре дъждът ще ги ръси.

И хората лягаха рано да спят.
Под тях бе дъската корава.
Бе хубав и сладък на топло сънят,
но трябваше рано да стават.

(„На строежа“)

Трагичните сблъсъци, предизвикани от революционните промени, недостатъците, които разтърсиха душата на Пеню Пенев, останаха незабелязани от Фурнаджиев. Той сякаш е заслепен от радостта, че най-сетне неговите младежки идеали се осъществяват. Фурнаджиев е непоклатим в своята вяра в комунизма. Деликатно, без ругателства и надут патос, без досадна тенденциозност той излага своите убеждения. Фурнаджиев е чужд на разяждащите съмнения на Разцветников, но е безпощаден към себе си. Неговите строги равностметки към родината и любимата са честни и искрени. Колко непринудено и лаконично той е разкрил своята нравствена същност в строфата:

Греших. Безброй вини пред тебе трупам
и знам, че моя срок не е голям,
ала додето част от тях изкупя,
пак много нежност мога да ти дам.

В този малък поетичен терен е побрана цялата лична драма на поета. Мъчат го и съмнения, дали достойно е изпълнил своя дълг на творец.

По-вгълбен и по-мисловен е Фурнаджиев в последната си стихосбирка „Най-трудното“. Особено внимание заслужава цикълът „Бдения“. Това е една дълбоко съкровена изповед за творческите мъки, жестоки самообвинения в неискреност.

Пак тези бдения всенощни.
Зачеркнатият стих е тук.

Подир съмненията трудни
лежи бездушен, не звучи.
В съзнанието като в рудник
слезни с разтворени очи!

До себе си, до съвестта си,
до своята света светих,
до честото й несъгласие
и с теб, и с мудния ти стих.

²⁰ Иван Сарандев. Цит. анкета, с. 110.

Фурнаджиев несъмнено с болка е отчитал безконфликтността на своята поезия, изживявал е мъчително недоволство от себе си. Той открива, че силата на вярата му го е заслепявала:

Как се случи, че даже стиха си заложих,
мисълта си, очите си и ослепях.

Моя вяра, тогава ти тъй се наложи,
че назад ли погледна, обхваща ме страх.

В тези часове на „размисли сурови“ поетът разбира, че трябва да се визира и в себе си, и около себе си, за да може истински да твори. Самокритичните размисли, благородното недоволство от собственото дело са една от главните теми в последната стихосбирка на Фурнаджиев. Тези самоанализи говорят за чувствителна съвест, за голяма самовзискателност, присъщи само на истинските личности. Строгите равностетки обаче не водят поета до скептицизъм, не помрачават неговата вяра.

Както вече казах, един от върховете на късната лирика на Фурнаджиев е цикълът „На тебе само“. Странни са преображенията на този поет. След полюсните настроения в ранната му поезия, които понякога стигат до изстъпления, в тази интимна лирика виждаме един творец мъдър, мисловен, вгълбен в драматични самоанализи, близък по своята съдържана емоционалност, по конкретния прост израз на мисълта до Веселин Ханчев и Атанас Далчев. Но не бихме могли да окачествим тези стихове като интелектуална поезия. Фурнаджиев няма склонност към философски размисли и поанти. Той споделя с читателя своите впечатления, без да търси в тях никакви философски асоциации или обобщения. Особено силно въздействуват някои пейзажи, в които поетът до свършенство умее да подбере най-значителните детайли, да ни зарази със своето настроение.

* * *

Колкото явни са усилията на Фурнаджиев в младежката му поезия да скъса с традиционния поетичен стил, да си изгради своя образна система, то по отношение структурата на стиха той не проявява никаква склонност към своеволия. Поетът винаги се придържа към класическата схема. „Разбира се, няма да започна да пиша в свободен стих, това не е като да смениш костюма си. Съвсем не отричам свободния стих, с удоволствие чета хубави неща в свободен стих, но той е за ония, които така мислят, които така са устроени творчески“ — заявява Фурнаджиев в едно интервю през 1966 г.²¹ Този новатор в стила, който се доближава до модернистите и имагинистите, дори до изкуството на абсурда, към строежа на стиха, на строфите и римите е винаги консервативен. Фурнаджиев не се стреми към виртуозност, у него няма да срещнем нито една вътрешна рима, нито търсени звукови хармонии, както у Лилиев, нито начупен стих, както у Гео Милев.

Той никога не деформира стиха, никога не пренебрегва ритмичните стъпки и краесловните рими. Предпочита ямба, но използва всички ритмични стъпки. Най-известните му творби са написани в трисрични размери. Петстъпният дактил в „Конници“ звучи в ритъма на конски бяг. Въпреки пълната симетрия на отделните строфи интонацията е разнообразна. Тази повтаряща се четири пъти дума — „конници“, в първия стих все повече повишава интонацията и запечатва в съзнанието ни образа на препускащите конници. Внезапното обръщение към родината, свързването на две безглаголни изречения концентрира ми-

²¹ Никола Фурнаджиев. Цит. изд. Т. IV, с. 284.

сълта само върху подлозите, създава силен емоционален ефект:

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе. . .

И пак неочаквано мисълта секва, появяват се развълнувани въпроси, изпълнени с отчаяние и смут:

де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

В следващите строфи мелодията е съвсем друга. Повествователната интонация никак не е равна, отразява голямото вълнение на поета. Тази строфа представява сложно изречение, съставено от самостоятелни синтактични части, свързани помежду си със запетаи, които повишават интонационната вълна. Натрупването на много глаголи, експресивното повторение на съюза „и“ в последния стих създава силно напрежение, задъхана мелодия:

конници идат и плаче земята, родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

Съвсем различна е синтактичната структура на следващата строфа, където се явяват обособени части, както и по две определения към едно съществително. Тези синтактични похвати предизвикват друга интонация, също много вълнуваща:

Тъмното копие, литнало там във просторите,
свети под слънцето днеска оплискано в кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

В „Сватба“ отделните части са написани в различен ритъм — анапест, дактил, амфибрахий. Така се получава контрастна интонация. А в цикъла „Дъга“ се редуват ямб, анапест, хорей, дактил.

В трисричните размери обикновено много рядко се нарушават схемните ударения. Те са по-сковани от двусричните. Това редуване на ударенията през две срички, както отбелязва Холшевников, създава по-голяма плавност на ритъма.²² Според Жирмунски трисложните размери преобладават в романтичния напевен стил.²³ Но и Фурнаджиев като Лилиев не се придържа робски към метричната щампа. При него трисричните размери не звучат напевно. В „Сватба“ на много места поетът нарушава анапеста със свръхсхемни ударения. Получава се рядко срещаната стъпка амфимахър (— — —), която придава ударност на интонацията особено където се явяват повече такива стъпки.

Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

— — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — /
— — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — /

Амфимахърът се вмъква в анапеста и във втората и третата част на „Дъга“ и придава много трагични акценти. За това допринасят и честите повторения

²² В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Л., 1962, с. 31.

²³ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 121.

на едни и същи думи, натрупването на две определения към един глагол или съществително, чието свързване със запетая повишава интонацията, засилва емоционалната струя. Тези запетаи спират издишната вълна, предизвикват силни паузи, които забавят ритъма:

Бяха дни, бяха нощи немирни,	— — — / — — — / — — — / — — —
беше смут върху нашта земя.	— — — / — — — / — — —
В тия дни тежко, бърже се дишаше. . .	— — — / — — — / — — — / — — —
Сякаш мора бе спряла в душата ми,	— — — / — — — / — — — / — — —
сякаш тъмна, безумна любов,	— — — / — — — / — — —
по-голяма от мен, от земята ни. . .	— — — / — — — / — — — / — — —

Същата трагична емоционална окраска придава амфимахърът в „Родина“ и в „Балкан“. В някои стихове той просто измества анапеста. Получава се често съседство на ударени срички, което много релефно очертава отделните смислови части, още повече усилва емоционалното звучене на натрупаните еднакви синтактични единици:

Аз вървя, аз вървя — тежък път през гори и блата,
 мойта скръб ми тежи, тегнат черни и кървави спомени.
 Моя родна земя, моя скръб, моя страшна съдба. . .
 Аз съм сам, аз вървя, тъна тъмен и сяп в пропастта. . .

(„Родина“)

— — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —

Скърцат тъмни скали, скърцат мрачни и зли лесове. . .
 Тая нощ той ще пей, тая нощ той гигантски люлей
 нашта черна земя, наште черни души и разтворени,
 тъмни бездни хлестят, всеки камък под бурята грей. . .

(„Балкан“)

Интересни са нарушенията на анапеста в „Утро“. Там наред с амфимахъра в края на някои стихове се явява трибрахий — три неударени стъпки (— — —).

Те намаляват динамиката на ритъма, внасят задушевна разговорна отсенка на интонацията:

Уморен от нощта, ослепял и убит, посред улиците
 в оня час, щом изгрей златно слънце за всички в града,
 и със тежки ведрa тръгне то да полива над угарите,
 над села, планини, златна, знойна и чиста вода
 в този час аз, убит, ослепял, ще те питам — къде?

— — — / — — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —

По-рядко Фурнаджиев използва дактил и амфибрахий. Обикновено при тези стъпки поетът спазва схемните ударения. Само последната стъпка е винаги

неразгърната. Този метричен похват предпазва ритъма от монотонност, придава смислов акцент на крайните думи, особено там, където стъпката се прекъсва още след първата сричка:

Меча ми остър и страшен блести,	— / — / — / — / —
тъмните бездни ме викат,	— / — / — / —
вятъра весел и черен плющи,	— / — / — / — / —
ропот от ямите блика.	— / — / — / —

(„Самба“)

Дактилният стих у Фурнаджиев е обикновено кратък, много мелодичен. Ето едно стихотворение, което по своята ефирна мелодия и нежност напомня поезията на Лилиев:

Бий разлюляното	— / — / —
светло поле	— / —
като камбана	— / — / —
в мойто сърце.	— / —
Виждам безкрайната	— / — / — / —
родна земя,	— / —
мами ме тайната,	— / — / — / —
пей ми света.	— / —

(„Земя“, ч. II)

И тук стъпката невинаги следва своята схема. Във втория и четвъртия стих тя внезапно прекъсва на ударната сричка. Изобщо Фурнаджиев смело нарушава тристъпните схеми, интуитивно се стреми да нюансира мелодията, да отдели важни думи. Макар и рядко, той смесва хорей и дактил, ямб и хорей. Тези съчетания на различни стъпки разнообразяват ритъма, подсилват драматизма.

В „Мъка“ първата стъпка на всички стихове е хорей, след нея следва дактил, който във втория и четвъртия стих се пресича след първата ударена сричка. Въпреки строго симетричния строеж на строфите те не звучат песенно, защото това свързване на хорей и дактил, както и неразгърнатите крайни стъпки раздвижват интонационната вълна, нарушават равномерния удар на ритъма:

Много мъка ли стене в душите ни,	— / — / — / — / —
Много кръв ли е в нашите души,	— / — / — / — / —
но езиците пак ненаситени	— / — / — / — / —
над ушите ми шепнат: руши!	— / — / — / — / —
Аз обикнах таз песен и весело	— / — / — / — / —
днес вървя по зеления път,	— / — / — / — / —
а зад мене, от мрака понесени,	— / — / — / — / —
моите кучета сиви вървят.	— / — / — / — / —

И Фурнаджиев като всички талантливии поети обогатява ритъма на ямба и хорей с внасянето на пирихии (○○) и спондеи (—), които разполага на различни места.

Докато в „Пролетен вятър“ и „Дъга“ никъде няма да почувствуваме сухота и монотонност, то на места в по-късните стихосбирки, особено във „Велики дни“, интонацията е равна, стихът не е обгорен от вдъхновение. Ако разчленим ритмичната структура на някои стихотворения, ще открием, че тя е съвсем еднаква.

Наново боботят юзини	— / — / — / — / —
от светлия днепърски яз.	— / — / — / — / —
Наново в просторите сини	— / — / — / — / —

в сияния светл Донбас.
И Днепър в студената вечер
водите си долу люлей.
И нейде на „Липки“ далече
Шевченкова песен се пей.

— / — / — / —
— / — / — / —
— / — / — / —
— / — / — / —
— / — / — / —

(„Пред Днепър“)

Другаде езикът е банален, синтаксисът е лишен от присъщите на поезията синтактични фигури:

С Димитров той съдбата си преплете.
И славен беше общият им път.
Ний виждаме ги половин столетие
как винаги един до друг вървят.
В живота бе до мощното му рамо.
Смъртта да ги дели не пожела.
И в бъдещето те ще греят двама
със слънцето на своите дела.

И в тези стихове интонацията е равна, суха, ритмичният строеж е съвсем еднакъв.

Макар и рядко, Фурнаджиев майсторски прибъгва до преноса, който, разкъсвайки синтактичната цялост, създава неочаквана пауза и поставя силен акцент на прехвърлената дума. Ще приведа няколко примера:

Аз помня всичко — не забравих
кръвта, която се проля,
вървя по-леко и разбирам
това, което бе назад:

Той ме взе, поведе ме. . . Гореше
в топла нежност малката ръка,
и когато дигнах поглед — беше
над земята чиста светлина.

(„Дъга“)

и всеки ручей носи чистата
душа на твоите очи

(„Миг“)

не спирай своя син — чуй; вярата
звучи във моята душа.

(„Вяра“)

Без да се стреми към музикална виртуозност, към търсени звукови хармонии, Фурнаджиев в най-хубавите си творби постига силно въздействащи алитерации и асонанси, които обогатяват емоционалния ефект:

Пътните врата се страшно хлопат,
кладенеца скърца като съвест,
а нивята тътнат в тъмен ропот.
Над селата с черен креп окичени
грей луната като бяло зърно.

Падам, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния ветър неверен.

От тези случайно подбрани примери личи, че поетът особено често редува плавния звук р с беззвучния т, че вътре в стиха повтаря еднакви срички — „д“, „тъ“, „ра“, „ер“, които красиво го озвучават.

Фурнаджиев най-много обича строфи от четири стиха. Често се срещат осемстишните строфи, които лесно могат да се разбият на четиристишния. Срещат се и астрофични стихове — неорганизиранни в строфи, — винаги от 16 стиха. Тях също можем да ги разделим на четиристишния със симетрично кръстосане на рими. Най-редки са строфите от три, пет, седем и десет стиха — по един случай. Три стихотворения са написани в шестстишните строфи, две — в дванадесестистишните. В 12 стихотворения поетът смесва различни по големина строфи. На тези стихотворения не привличат нашето внимание, защото в повечето от тях се чувства оголена тенденциозност и сухота.

Най-често срещани у Фурнаджиев са кръстосаните рими. Навсякъде в стихосбирките „Пролетен вятър“ и „Дъга“ е спазена тази римова схема. В някои по-късни стихотворения срещаме смесени схеми — кръстосани и включени, паралелни и кръстосани, а някъде — паралелни, кръстосани и включени — „На плажа“, „Добър път!“, „Нощ в Тракия“, „В природата“, „Пролетно утро“ и др.

Интересно са разположени римите в тристишните строфи на стихотворението „Истина“ — по четири включени и по две паралелни, като първият стих на всяка строфа се римува с първия стих на следващата строфа.

О, истина, за теб с народна кръв
земята ни свещена бе поена,
когато тук бе тъмно и студено.

Между борците аз не тръгнах пръв,
но страдах, паднал сякаш в кални бездни
и слънцето ти чаках да възлезне. . .

То греи сега и ясният ти зов
на партията пак с гласа ни води
към радост и победи при народа.

Римуваните думи от различни строфи — кръв-пръв, зов-суров, светлина-петна, получават силен смислов акцент. В „Паметният ден“ поетът раздалечава римите през четири стиха. Така се губи напевността, римите не се натрапват на слуха:

Че днеска в тоя край, от бури брулен,
разбунени вълнуват се селата,
като деца се селяни тъпчат —

лъчи огряват каменните скули,
по-тежка от желязо е ръката,
сълзи в очите грейнали кипят.

Само в едно стихотворение, вероятно под влиянието на Лилиев, Фурнаджиев е римувал по няколко стиха върху еднакви окончания. Получава се голяма звучност:

Пътят, от юлския зной вкаменен,
с буци и рани от волски копита
пари все още жестоко петите.
Вече зализавя горещият ден,
вятър залутан в полетата скита
и по купни и високи ракити
лази отблясъкът бледочервен.

(„По пътя“)

Той отлично владее стихотворната техника, но не се стреми да смайва читателя с нея. У Фурнаджиев рядко се срещат пълнозвучни рими. Най-често употребява оригинални, неочаквани приблизителни рими, които придават непринуденост на стиха — конници-бунтовница, бесилките-родилката, надвесени-весело, весело-понесени, научена-кучета, орис-говоря, глухо-мухъл, милост-кобила, копия-ропота, изчезнало-бездните, върнат-зърно, север-посеви, нивите-би-воли, загубена-влюбено, огнена-погнато, препуска-устни, душата-вятър, попаднал-пладне, улици-караули, фенерите-разтреперано, клоните-ромона, посрещай-те-свещите, месеца-весело и т. н.

Понякога у Фурнаджиев се срещат и съвсем далечни рими-асонанси: земя-пропастта, гнети-гори, дяволи-запалени, хора-зной, дъжда-снага, долини-гърми, трепти-очи, ръце-поле, светлина-дървеса и др., които внасят естествено звучене, предпазват стиха от монотонност.

Макар и рядко, поетът си служи с интересни съставни рими — води ме-без име, вземи ме-име, питам се-събитие, младостта ни-стомадени, се вие-камбанария, гнети-всичко ти, потегляш ти-мечти, сводове-народа ни, излизаш ли-Мизия. Фурнаджиев обогати българската поезия с оригинални, естествено съчетани рими, без да им робува, без да гласи мисълта си в тяхна угода.

Трудно можем да определим какъв тип е интонацията в неговата поезия. В ранните стихосбирки тя е извънредно богата и емоционална. У Фурнаджиев няма да срещнем задъхани, внезапно прекъснати изречения, така характерни за Яворов. Той понякога постига драматично напрежение, повишена, звучаща като стон интонация, чрез натрупване на еднакви синтактични части, безсъюзно свързани, едновременно съчетани с изразителни повторения, с лирични възклицания и обръщения:

Ах, горят на небето големите, тъмните тъпани,
равнините горят и високо, и страшно над тях,

Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта.

Моя тежка съдба, моя скръб, моя родна земя,
пак светкавица грей във нощта, вий вихри над нивите,

Интересно е, че този толкова темпераментен поет не обича патетичните интонации. Той дава вълнуващ израз на своите чувства и чрез лирични въпроси, които понякога издават дълбоко отчаяние:

де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

Много мъка ли стene в душите ни,
много кръв ли e в наште души. . .

Кому са нужни нашите дела?

Самият аз кому съм вече нужен?

Фурнаджиев няма влечение към простите изречения. Той обича сложните синтактични конструкции, главно сложните съчинени изречения, в които се вмъкват обособени части. Често изречението се простира върху цялата строфа, но в него се редуват безсъюзно свързани кратки синтактични единици с много глаголи, които придават динамика на мелодията и силни смислови акценти. Тези синтактични части са различно разгърнати и затова интонационните вълни не се плискат монотонно, а звучат с богати нюанси. Получават се интонационни градации, израз на силни душевни вълнения:

Ще свирнат кавали, ще гръмнат широките тъпани,
дълбоко ще стене земята във страшния ден
и тъмни дървета ще махат, и рано упътени
ще дойдат сватбари-акрани и старци при мен.

Тук и в редица други стихове емоционалната струя се усилва от изразителното повторение на съюза „и“.

И вярвам, и вярвам, че вие ме днес благославяте,
.

И аз ще спра, в полето ще потъна
и няма да ме има —
.

И вий, родни полета, посрещайте
с много слънце, и вятър, и мед —
.

В ранните стихотворения много трагично звучат междуметията „ах“, „ой“, „хей“, „ех“. Поетът никога не губи мярка в тяхната употреба. В по-късните му творби те изчезват. Тези риторични обрати придават задушевноост и развълнуваност на тона, подсилват лиризма:

Белите ни кърпи пеят сред житата,
ой, голямо златно слънце над света. . .
Ах, гръмват на небето големите, тъмните тъпани. . .

В много стихотворения майсторски са използвани характерните за поезията синтактични фигури, особено синтактичният паралелизъм. Поетът постига завладяващ, своеобразен лиризм, много напрегнат и контрастен. Когато чувствата са по-уталожени и ведри, и синтактичният строеж е по-опростен, по-близък до разговорния. Тогава синтактичният паралелизъм, лиричните повторения намаляват. Този синтактичен строеж е характерен за късната поезия на Фурнаджиев и за някои стихотворения от „Дъга“.

В „Пролетен вятър“ често срещаме композиционен пръстен — началото и краят на стихотворението съвпадат. В стихотворението „Пред пролет“, „Вълци“, „Пролетен вятър“, „Утро“, в третата част на „Сватба“, „Нощем“, „Днес“ е спазена пълна симетрия — началната строфа е повторена дословно в края. С този завършек поетът силно подчертава своето настроение или по-ярко отделя някоя картина. В други стихотворения той внася промени в повтарящата се начална строфа, които още повече усилват лиризма, обогатяват смисъла:

Омръзнаха ми твоите пусти думи,
омръзнал си ми много, дядо попе,

в гърдите пари като смърт куршума
и гният по хармана моите снопи.

В края на стихотворението последните два стиха са нов вариант на мисълта за страшната болка на поета:

Омръзнаха ми твоите пусти думи,
омръзнал си ми много, дядо поле,
гори, гори ей тук куршума
и вятъра развява моите снопи.

Фурнаджиев, особено в младежката си поезия, умело усилва емоционалната струя и чрез анафора — повтаряне началния стих на някоя строфа или начални думи в някои стихове. Често първият стих на стихотворението се явява и в началото на последната строфа. Понякога повтореният стих е разнообразен с изразителни размествания и нови варианти на мисълта:

Моя тежка съдба, моя скръб, моя родна земя,
пак светкавица грей във нощта, вят вихри над нивите.
.....
Моя родна земя, моя скръб, моя страшна съдба,
пак светкавица грей, свети кръв, тъннат в огнени бездни годините.

Вълнуваща е анафората в стихотворението „1 септември“. Началото на третата строфа се повтаря в последната строфа:

Мълчи Берлин. Мълчи суров просторът.
Мълчи страната в тоя тежък час.
.....
Мълчи Берлин. Минават часовете.
Висят безмълвно мощни знамена.

А ето колко опростен и близък до разговорната реч е синтаксисът в стихотворението „Есенен сезон“:

Тоз мрачен есенен сезон
неумолимо се повтаря
и нашият помръкнал дом
ме вече в себе си затваря.

Изобщо стилът, интонациите в поезията на Фурнаджиев са толкова многолики в различните периоди, че е невъзможно да търсим единство. Но както вече казах, той докрая остава последователен на своята гражданска чувствителност от младостта. Този изключително надарен, своеобразен поет понякога в късното си творчество става неузнаваемо сух и дидактичен. Но и възрастният Фурнаджиев създаде немалко творби, които със своята непосредственост и класическа простота винаги ще красят нашата поезия. Най-ярка диря обаче остави певецът на младежките буйства и на зловещите кошмари, на трагичната народна драма, от „Пролетен вятър“ и „Дъга“.

МЕЖДУ ВЕЗНИТЕ НА КОЛЕБАНИЯТА И ПЛАМЪКА НА РЕВОЛЮЦИЯТА

Едвин Сугарев

„Така Рембо — богопризван авантюрист — се втурва ненадейно сред полярната литература на онова време, вдъхновен от гордост и презрение: носи със себе си бунт и оставя раздор. . .“¹

Авторът на тези думи би могъл да ги отправи и към себе си. Точно по този начин нахлу и Гео Милев в българската литература.

Има нещо стряскащо в това нахлуване. Двадесет и четиригодишният младеж с дълъг перчем над избитото си око се появява на литературната арена с гладиаторски устрем и самоувереност на завоевател. Никой преди него не е отричал така категорично установени традиции и всепризнати авторитети. Никой преди, а и след него не е защищавал модернистичната естетика с такава фанатична жар, каквато лъха от почти всяка негова статия по страниците на сп. „Везни“. Неговите странни екзалтирани стихове смайват съвременниците; неговите критически статии, чужди на всякакви компромиси, плющят като бич над гърбовете на литературните посредствености; той отстоява своите идейно-естетически позиции с такава твърдост и последователност, че вдъхва неволно уважение дори и у многобройните си врагове. Периодът на „Везни“, както наричат неговата литературна дейност между 1919 и 1922 г., е най-противоречивият и преломен момент в неговото кратко, но бурно творческо развитие. Един период, в който има много лутане и много крайности, но няма застой и тъпчене на място. Защото въпреки привидната последователност на дръзкия си бунт срещу традициите и установените тенденции в съвременната му литература сп. „Везни“ се оказва за Гео Милев един спор със самия себе си; един спор между неговото лично творчество и неговите фанатични естетико-философски обосновки; един спор между действителността и игнорирането ѝ — между пълната еманципация на художника спрямо реалния свят и неговия дълг към истината; и в крайна сметка един спор, без който Гео Милев не би бил Гео Милев — един период на задъхано търсене, на трескави експерименти, на преосмисляне, без който биха били немислими зрелите му поетични произведения — поемите „Ад“ и „Септември“. Напразно някои съжаляват за годините, пропиленни в „мрежите на модернизма“: за всеки истински творец годините на търсеня и експерименти не само не са фатални, но са и необходими и винаги дават повече, отколкото вземат. Защото, както писа Гео Милев във „Възвание към българския писател“: „Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си.“²

¹ Артюр Рембо. — Везни, г. III, кн. 20, с. 349.

² Везни, г. III, кн. 3, с. 56.

И още нещо — в нашата литература Гео Милев е един от най-ярките примери за промените в художественото мислене през едно трескаво, хаотично, необикновено динамично време — в което се преосмислят старите ценности, в което се променят не само художествените структури, но и целият идеен и нравствен мироглед на художника, време на разрушителен хаос и съзидателен кипнеж. Гео Милев може би най-силно от всички български поети след Първата световна война е почувствал този дух на бунт и новаторство и променяйки се в спор и със себе си, и с другите, е отразил чрез своята творческа еволюция както драматичния конфликт между старото и новото, между ретроградното и прогресивното, така и общия път, през който трябваше да преминат почти всички големи творци от неговото поколение — път, който започва от отричане на традицията в името на яростен и категоричен индивидуализъм, преминава през хаоса на най-разнородни естетически направления и експерименти, достигайки до оголени противоречия и крайности, и най-накрая достига до синхрон с тревожния пулс на епохата, до нравствен, художествен и политически ангажмент към проблемите на своето време, до обновена и неизмеримо по-широка художествена система, която по твърде усложнен път отново намира резонанс с най-прогресивните тенденции от миналото. Не само като голям поет, но и като пример за духовната биография на художника е интересен Гео Милев и за да можем да го разберем правилно, трябва да се помъчим да вникнем в неговото сложно, мъчително-противоречиво, но преди всичко необходимо развитие, да преброим отново криволичещите му пътечки, а не да отричаме част от него или да го разделяме на два взаимно изключващи се етапа. И още, когато говорим за влияния, трябва не само да бъдем наясно с техния характер и идейно-естетическа същност, но и да открием какво приема и какво отрича в тях поетът, дали става въпрос за сляпо подражание или за премислени и изстрадани убеждения, трябва да се стремим да преценяваме нещата не само през своя, но и през неговия поглед.

I. ПЛАТОН СРЕЩУ АРИСТОТЕЛ

В своята статия „Бунтът на експресионизма“ Димитър Аврамов посочва (и убедително доказва) една от най-съществените черти на личността Гео Милев — неговия вроден радикализъм. Според него „експресионизмът на Гео Милев, ако не се схваща доктринерски, а като специфичен начин на мислене, чувстване и действие, като особено състояние на съзнанието. . . съвсем не е просто и само продукт на външни влияния, временно и повърхностно увлечение, както често говорят и пишат. . . Като че ли най-характерните девизи на експресионистите у Гео Милев добиват някакво демонстративно лично изпълнение — това неукротимо бунтарство, безкомпромисното противопоставяне на всичко старо и консервативно в името на най-новото и най-авангардното, категоричното отхвърляне или просто несъобразяване с господстващите социални конвенции, неговата сякаш „кръвна“ недисциплинираност, безапелационния начин, по който формулира своите истини, винаги субективно и ентусиазирано изживявани, и не по-малко радикалния начин, по който ги преодолява и отхвърля, дързостта и агресивността му, индивидуалистичното му самочувствие и заедно с това потребността да въздейства върху широки кръгове. . .“³

Това наистина е така. Този „вроден радикализъм“ е оставил своя отпечатък не само върху характера и гражданското поведение на Гео Милев, но и върху цялостното му творческо развитие. Неговото всеотдайно влечение към новатор-

³ Септември, 1978, кн. 9, с. 231.

ството го поставя още от литературния му дебют на позициите на модернизма. Но неговата модернистична младост не е статично подчинение на определени естетически норми, а процес на динамично развитие, на търсения и преоценки. Своите възгледи поетът демонстрира с присъщата си дързост и категоричност, която не признава средни положения. Той не се страхува от крайности и наистина често изпада в такива — особено при шумната пропаганда на антиреализма — в статии като „Против реализма“⁴. Но тези възгледи крият в себе си нещо повече от суетното желание да се наложи една непозната естетика и да се заеме освободеният от Пенчо Славейков диктаторски литературен трон: те са рождба на убеждения, а не на фалшиво позърство. В действителност поетът през целия си живот не се отрича от предпочитанията си към модернистичната естетика — променя се само неговата собствена представа за нея, ограничава се парадоксалното ѝ абсолютизиране, откриват се координатите ѝ в социално-исторически план. В статията „Краят на интелигенцията“ (сп. Пламък, кн. 2) четем: „Футиристи, кубисти и експресионисти са революционните духове и в Германия, и във Франция, и в Италия. Тяхното изкуство — ужас за добрия вкус на буржоазията, носи революционния бацил на времето. . . Но тяхното изкуство е варварско, лошо изкуство — за ония. . . , които остават назад при „красотата“ на доброто старо време.“ Модернизъмът и сега, както някога, не е мъртва фраза за Гео Милев. Но сега това понятие е изпълнено с ново съдържание, заразено е от „революционния бацил на времето“. Извървян е един дълъг път от отричане на всякакви връзки между изкуството и съвременността до приемане на изкуството като революция срещу стария свят: от абсолютия антиреализъм — до онази сплав от реалистична проблематика и модернистични изразни средства, която именно прави от „Ад“ и „Септември“ изключителни художествени ценности. Отправната точка на този път ще открием в годините преди Първата световна война в статии като „Модерната поезия“ и произведения като „Черни хоругви“, но моментът на най-интензивно движение, моментът, в който се преодоляват и видоизменят естетическите принципи и в който се извършва едно скрито, но много съществено превъплъщение, е заключен между 1919 и 1922 г. — годините, в които Гео Милев издава сп. „Везни“.

Сп. „Везни“ се появи в един преломен исторически момент. Това са годините, в които човечеството се надига от пепелищата, останали от една дълга и кървава война, възражда се сред глад, инфлация, кризи, безработица. Поколениято, което изпита на гърба си „милосърдието на Марс“, имаше всички основания да не обича своето време. Вярата в прогреса и цивилизацията беше погребана сред развалините, хармоничното изкуство на XIX в. се намираще в жестока дисхармония спрямо хаоса на съвременността. Възникваше конфликт между поколенията, който по-късно прерасна в конфликт между стария и новия мироглед — идеалите на бащите бяха стъпкани от фелдфебелските ботуши на реалността. „Реалността — нелепа, свирепа и върховна“ — гласи един стих на Гео Милев. Тя бе нетърпима — човек би могъл или да избяга от нея, или да обърне очи към бъдещето — мъжидво осветено от пламъците на успели и неуспели революции, но не и да я приема такава, каквато е. Гео Милев направи и двете. Първо отрече действителността, а после се хвърли в неравен бой с нея в името на бъдещето. Така бе в същност и с повечето поети от тази епоха — първият момент на конфронтация с действителността е именно нейното отрицание — и то тотално отрицание. Отрича се старото изкуство — изцяло, старата етика, старият морал и дори старият свят изобщо — цивилизацията като цялост, преди да се стигне до отрицание на стария социален строй. Върху подобен тип отрицание се изгражда до голяма степен естетиката на всички следсимболистични мо-

⁴ Против реализма. — Слънце, г. I, кн. 5, 1919.

дернистични течения — на експресионизма, футуризма, кубизма, а в известен смисъл дори и на дадаизма и сюрреализма. Тези течения трудно се вметват в уж универсалната и обобщаваща формула *l'art pour l'art* — най-малко защото действителността до голяма степен заангажира вниманието на художника и защото отрицанието вече е белег на противопоставяне, а не на аристократично пренебрежение или игнориране на реалността — поне що се отнася до художествената практика, а не до еклектично скърпените естетически теории. Ранната поезия на Йоханес Бехер, Ернст Толер, Валтер Хазенклевер, Лудвиг Рубинер и Иван Гол в Германия, на Аполинер, Пол Елюар и Луи Арагон във Франция, на Маяковски, Хлебников и Есенин в Русия е пример за това, как едно ярко демонстрирано индивидуалистично съзнание може да се окаже (понякога дори независимо от волята на твореца) пряко заангажирано с болезнените проблеми на своето време.

Развитието на Гео Милев е подобно, но не и идентично. Преди да достигне до каквото и да е ангажимент към действителността, той трябваше да преодолее инерцията на символизма, магнетичните идеи за „абсолютното“ и „двестеността“ на Маларме, абстрактното търсене на „мировата душа“ като единствена територия на изкуството, трябваше да погаси своя „блян към вечност“, за да може въобще да забележи реалните факти. При него художникът изпреварва мислителя и естета и през периода на „Везни“ неговите теоретически постановки и художествената му практика се намират в очевидно несъответствие.

В същност отношението на Гео Милев към действителността твърде малко прилича на бягство. По-скоро общата тенденция е насочена към преодоляване на действителността не чрез изкуството, а в самото изкуство. Тя бива третирана не като обективен факт, а само като художествен или по-скоро като „нехудожествен“ елемент в структурата на произведението на изкуството — т. е. характерът на статиите е чисто естетически. На везните на „Везни“ се поставят „реалността“ като брутален ежедневен факт и „всемирната душа“, „Платоновата идея“ като противоположна и единствена цел на изкуството. Печели душата, и то категорично. Едва от причините за това се крие в твърде ограниченото (и коренно различно от съвременното) разбиране на понятието „реализъм“. Защото според Гео Милев:

„Защото — рожба на един абсолютно материалистичен мироглед — реализмът не предполага на своето понятие „живот“ едно „съзнавам, следователно съществувам“, но едно „дишам, вегетирам, следователно съществувам.“⁵

... това, което обикновено се нарича реализъм, е едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности — един фатален гриф в изкуството, което е толкова изкуство, колкото и фотографията.“⁶

„Експресията, изразът отвътре прави изкуството творчество — а не възсъздаване или дори подражаване: творчество на нови форми, а не копиране на готови, дадени във в действителността форми.“⁷

Подобни твърдения ще срещнем в почти всяка статия на Гео Милев от този период, също и в статиите на неговите сътрудници.⁸ Нещо повече, дори преводният материал е подчинен на всеобщата атака срещу реализма. Неслучайно тук е поместен прочутият диалог на Оскар Уайлд „Упадъкът на лъжата“, а във всеки втори брой се срещат тенденциозно подбрани сентенции. Но под така горешо отрицания реализъм (наричан още „натурализъм“, „импресионизъм“) се разбира някаква рационална дейност, лишена от духовна субстанция — „копиране“, „описание“, „фотографически точно изобразяване на действителността“. На rea-

⁵ Против реализма. — Слънце, г. I, кн. 5, 1919.

⁶ Г. Милев. Театрално изкуство. — В: Съчинения в три тома. Т. II. С., 1976, с. 82.

⁷ Музиката и другите изкуства. — Алманах Везни, С., 1923.

⁸ Вж. например Л. Стоянов. Две основни течения в българската литература. Везни, г. II, кн. 1; Николай Райнов. Символ и стил. — Везни, г. I, кн. 6.

листичния подход се отрича всякаква субективна намеса от страна на художника, схваща се като догма, принизяваща творческата личност до нивото на безпристрастен наблюдател. В своята критическа дейност Гео Милев се е сблъскал неведнъж с примери за примитивно-натуралистични схващания за художественото творчество — достатъчно е да си спомним статиите му за Шишманов, Чилингиров, Дерижан, Христо Вартапски и др.; типичен пример, потвърждаващ неговите обвинения спрямо реализма, той открива в произведенията на късния класицизъм, където наистина има прекалено много подражание на стари образци и прекалено малко изкуство. Изкуство, идентично на „фотографията“, е нещо наистина невъзможно — или както казва неговият събрат Людмил Стоянов в своето есе „Трагедията на живописата“ — баснята за черешите, които били толкова хубаво нарисувани, че птиците кацали да ги кълват, е от гледна точка на изкуството „една неморална басня“. Не можем да виним Гео Милев за това, че изисква от твореца да бъде творец, а не огледало — и ако наистина неговата критика се отнасяше само до безкрилия натурализъм, тя би била напълно оправдана.

Но именно тук се проявява и „вроденият радикализъм“ на Гео Милев, склонността винаги да се абсолютизира едното начало. Реалността е видима, тленна, преходна — следователно не заслужава вниманието на твореца. Важно е духовното начало — само и единствено духът, който се схваща като абсолютна и независеща субстанция. Целта и смисълът на новото изкуство е: „Не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света на изкуството — което изкуство е: Космос. Вечност. Абсолют.“⁹

Идеята не е нова, макар и изразена по нов начин. Тя е сродна с т. нар. „блян към вечност“ от статията „Модерната поезия“, в нея се долавя и далечното ехо на Пенчо Славейковите идеи. Новото е преди всичко това, че в своите статии Гео Милев претендира да бъде защитник и популяризатор на едно ново художествено течение, непознато на българската публика — експресионизма. Но ако анализираме внимателно тези статии, ще открием, че в тях освен за експресионизъм се говори и за символизъм, че докато понятието „реализъм“ е стеснено до крайност, то понятията „символизъм“ и „експресионизъм“ са обобщени до онази степен, на която те взаимно се покриват, и че под тези понятия съвсем не се разбират съвременни модерни течения в изкуството, а вечни естетически принципи. В предговора към „Театъра на Майерхолд“ четем следното определение за експресионизма:

„Естетическото начало като експресия, което е тъй повелително ясно в своята логика като начало и основа на всяко художествено творчество, като критерий за всяка естетика, кристализира в най-ново време в етикета експресионизъм; за мнозина ужасяющ боен вик против всичко, което не е изкуство; защото всяко изкуство — по същината си — е експресионизъм. Израз, а не пресъздаване на някаква природа, действителност или живот.“¹⁰

Тази формулировка прилича поразително много на определението за символизъм в „Посоки и цели“:

„Символизъм — тази дума е етикет на един минал вече — литературен бунт. . . . Всяка истинска поезия — всяко истинско изкуство е символизъм.“¹¹

„А защо това изкуство да не се нарече романтизъм?“ — се пита авторът в същата статия. И си отговаря: „Въпросът е въпрос за един излишен термин — въпрос за фирмата. Наречете изкуството, ако обичате, романтизъм — т. е. пренасяне на душата в художествения мир на изкуството; само не реали-

⁹ Небето. — Везни, г. I, кн. 10, с. 299.

¹⁰ Приживе неиздаден. . . Съчинения, т. II, с. 131.

¹¹ Везни, г. I, кн. 1, с. 17.

зъм — Т. е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността.¹²

„Само не реализъм...“ — принцип, който определя школите и фактически дели изкуството на две: на реалистично и модернистично. Принцип, който според Гео Милев лежи в основата на експресионизма и чиято окончателна и най-синтезирана дефиниция ще открием в статията „Небето“:

„Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“¹³

От всичко това става ясно, че под експресионизъм Гео Милев разбира само „етикет“, „фирма“, едно от многото превъплъщения на „вечния художествен принцип — естетическия субективизъм.“

В същност, ако премахнем „етикета“, много от тези статии биха били съвсем на място и в списанието на символистите „Хиперион“.¹⁴ Налице е явно смесване на понятията: Маларме е обявен за баща на „безбройните школи на днешната поезия и живопис, събрани под общото име „експресионизъм“¹⁵; модерното изкуство бива разграничавано по следния любопитен начин: „символизъм (в поезията)“ и „експресионизъм (в живописа)“¹⁶; в една програмна статия се обявява, че „не съществува модернизъм, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика. Това е смисълът на съвременната криза в изкуството.“¹⁷ И това изказване е направено по времето, когато, както никога преди, изкуството е разединено от противоречиви направления.

От казаното дотук биха могли да се направят следните предположения: или че Гео Милев не познава тъй шумно прокламирацията от него експресионизъм, или че самият експресионизъм действително се явява само по-висша степен на символизма и като законен наследник на принципа *l'art pour l'art* довежда до крайност естетическия субективизъм.

Първото предположение би трябвало да отпадне веднага — Гео Милев е човекът, който може би най-добре от съвременните му литератори познава немския експресионизъм — първо, той въобще е познавач и преводач на немска литература; второ, той е бил в Германия точно в годините, когато експресионизмът достига своя апогей (1918—1919); трето, той е първият българин, който е установил тесен контакт с някои от най-видните експресионисти: той сътрудничи на „Die Aktion“¹⁸, представител е на „Der Sturm“ в България,¹⁹ поддържа кореспонденция с главните редактори на тези две най-големи експресионистични списания Франц Пфемпферт и Хервард Валден,²⁰ приятел е на Оскар Кокоска, превеждал е произведенията на редица експресионисти...²¹

¹² Везни, г. I, кн. 1, с. 17.

¹³ Везни, г. I, кн. 10, с. 301.

¹⁴ Експресионизмът въобще не се е радвал на радушен прием в списание „Хиперион“. В своята статия „По въпроса за експресионизма и около него“ Иван Радославов говори с пренебрежение за цялото течение и с особена ярост за „българските експресионисти“. Вж. Хиперион, г. I, с. 417 — 420.

¹⁵ Стефан Маларме. — Везни, г. I, кн. 7.

¹⁶ Фрагментът. — Везни, г. I, кн. 4.

¹⁷ Посоки и цели. — Везни, г. I, кн. 1.

¹⁸ Там е публикувал първата част от поемата си в проза „Май“ (тази част, която фигурира и в „Експресионистично календарче“) - 7 „Die Aktion“, 13 Jahr, N. 19—20, 30 Mai; 1923, S. 268; и два откъса от „Богомилски легенди“ в негов превод, първия — 8 Jahr, N 39—40, Oktober 1918, S. 499—502, втория — IX Jahr N 51—52, Dezember 19, S. 833.

¹⁹ По този въпрос вж. писмата му до Кирил Кръстов, редактор на ямболското сп. „Crescendo“, в които той застъпва авторските права на Курт Швистерс за преведената в „Crescendo“ поема „Anna Blume“. — Съчинения, т. III, с. 395—398.

²⁰ Последният е един от най-видните теоретици на експресионизма и е оказал влияние върху сформирането на естетическите възгледи на Гео Милев. Белег за това е фактът, че поетът превежда във „Везни“ много негови статии и въобще материали от „Der Sturm“, а не от „Die Aktion“.

²¹ Например от Ернст Толер, Алберт Еренщайн, Георг Тракл, Франц Верфел, Хервард Валден, Йоханес Бекер и др.

Но и другото предположение също е до голяма степен невярно. Издигахме до такава абсолютна степен действително повишената роля на субективното при експресионизма, Гео Милев влиза в сериозни противоречия и с възгледите на повечето експресионисти и както ще видим по-нататък, със собственото си поетическо творчество. Както при схващанията му за реализма, така и тук един от принципите е абсолютизиран, превърнат е от белег на школата в същност на самата школа. Както при реализма адекватното на действителността изображение съвсем не изключва субективното присъствие на авторската личност, така и при експресионизма стремежът да се излезе преди всичко от духовната същност, от емоционалния и психически живот на човека съвсем не изключва определеното отношение към реалността, нито присъствието ѝ в художествената структура, нито дори ангажимента към проблемите на времето. Общото между възгледите на Гео Милев и експресионистите в същност се ограничава преди всичко в отрицанието на „старото изкуство“ — позитивния реализъм на XIX в., натурализма, импресионизма. Но подбудите за това са доста различни. Гео Милев следва идеите на символизма и преди всичко на Маларме, според които външната действителност е неинтересна, преходна, опорочаваща художествения акт, чийто единствен живот трябва да бъде висшата реалност — душата. При експресионистите реалността най-често се тълкува като убийствена заплаха, възстрашаваща не художника и не „чистотата“ на неговото изкуство, а човечеството, общността, масата от хора. В ранните си теоретически статии Гео Милев третира действителността преди всичко като предмет на изобразяване, като суров художествен материал за твореца, докато за експресионистите тя винаги е била и онази сила, срещу която именно трябва да се опълчи изкуството. Там, където Гео Милев вижда само ненужен елемент в художествената структура, те виждат изкривената гримаса на буржоазната цивилизация, виждат причината за страшните духовни поражения, за отчуждението, омразата, обезличаването на човека. Друг е въпросът, че и в двата случая се търси изход в „духовното“. Но за Гео Милев духовното прозрение за света е абстрактната и автономна крайна цел на изкуството, докато за експресионистите — средство, чрез което изкуството може да промени света: с трогателна наивност те са вярвали в реалния ефект от своите патетични проповеди за мир, свобода и духовно обновление.

В действителност със своята стилова и идейна пъстрота и противоречивост експресионизмът и до днес затруднява специалистите и те в повечето случаи се въздържат от точни формулировки. За това течение би могло да се каже почти всичко и човек би намерил примери, с които да докаже своите твърдения. По думите на Рихард Хаман и Йост Херманд от 20-те години насам то е било третирано едновременно като „прокомунистическо и профашистко течение, като чисто изкуство или само като политическо клише, като буржоазно-идеалистическо и болшевишки насочено, като социологически обусловен масов феномен или като израз на обърнати към отвъдното екзалтирани личности — и всичко това в зависимост от идеологията на този, който го разглежда“²². Гео Милев е познавал добре всички „кръгове“ на експресионистите, но се е влияел преди всичко от Хервард Валден и неговото списание „Der Sturm“²³. А авангардизмът на Валден се изразява най-вече в естетическо отношение, в сферата на сме-

²² Richard Hamann, Iost Hermann. Deutsche Kunst und Kultur von der Grenzzeit bis zum Expressionismus, bd. V. „Expressionismus“. Berlin, 1975, S. 7.

²³ Най-дълго излизалото експресионистично списание, 1910—1932 г., под редакцията на Хервард Валден, обикновено считано за орган на „десните“ експресионисти. Трябва да се посочи обаче, че повечето автори не правят разграничение между „леви“ и „десни“, а за самите експресионисти това разграничаване е било невалидно — много автори са сътрудничели едно-

лите експерименти в изкуството, но не и извън нея. „Революцията не е изкуство, обаче изкуството е революция“ — е била неговата основна максима. Подобно на Гео Милев той се е борил преди всичко срещу старото изкуство и е имал твърде широко разбиране за „експресионизма“ — считал го е за художествен принцип, съществуващ още от най-дълбока древност и обобщаващ на съвременния етап всички модернистични течения — неговата цел е била да превърне „Der Sturm“ в един от центровете на европейския модернизъм въобще. Сформирал своите възгледи до голяма степен под влияние на Маринети, Валден е печатал с удоволствие всичко ново и авангардно: по страниците на неговото списание ще срещнем образците на т. нар. „вулгарен експресионизъм“ (стихотеве на Курт Швистерс например); тук печатат и първите дадаисти; тук Йоханес Молдван печата своя „Манифест на абсолютния експресионизъм“; в галериите на Валден излагат своите картини първите абстракционисти — художниците от групата „Синият конник“ Кандински, Франц Марк и Паул Клее. Бунтът на „Der Sturm“ е бунт в изкуството и за изкуството — за неговата абсолютна свобода, за неговото право на крайности и провокации: Валден е поддържал всичко, което е „извънредно“, дори и когато е явно упадъчно — всичко, което може да провокира „добрия вкус на буржоазията“. (Характерно е все пак, че неговата еволюция съвпада с тази на Гео Милев. Още през 1920 г. той дава следното определение за експресионизма: „Експресионизмът не е индивидуален, той е типичен. Следователно той не е свръхсубективен, той е извънредно обективен. Той представя вида на чувството, не неговата разновидност в индивида. ... Изкуството се отказва от субектите. Художественото произведение представя само вечните чувства на човешката маса. ... Поради това изкуството ще трябва да се задоволи с народа. Поради това експресионизмът и само той ще означава за народа изкуство.“²⁴ Към средата на 20-те години Валден неочаквано започва да публикува обширни статии в защита на Съветска Русия и предоставя на дейци от Германската комунистическа партия възможността да печатат в неговото списание. Преследван от фашистите, той емигрира през 1923 г. в Съветския съюз, където остава до своята смърт през 1940 г.)

Ранните теоретически статии на Гео Милев („Театрално изкуство“, „Фрагментът“, „Небето“) отразяват някои основни моменти в естетическата система на експресионизма, като обаче ги откъсват от техните идеологически предпоставки и ги свързват изкуствено с идеите на символизма, от които експресионистите в повечето случаи съзнателно се отграничават. Да разгледаме например мотивите им за противопоставяне на реализма и импресионизма. Според експресионистите старото изкуство се интересува от природата — от външната картина на света много повече, отколкото от човешката същност — и те го обвиняват в липса на дълбочина. „Гьоте беше попитал: „Какво е гледане без мислене?“ Ние вече сме преживели това. Сега ние можем да отговорим на неговия въпрос, можем да му кажем какво е това: импресионизмът“²⁵ — пише Херман

временно и на „Der Sturm“, и на „Die Aktion“. Независимо от това двете списания са враждували помежду си, като една от причините е била политическата индиферентност на Валден и политическата активност на Пфемпферт. В този смисъл тълкувам и аз диференциацията на „леви“ и „десни“ — за да отдели политически ангажираните от аполитичните, което обаче не означава, че под „десни“ трябва да се разбира апологети на буржоазния строй. Такъв не е бил нито един от експресионистите. Експресионизмът е едно от малкото течения, с които буржоазията не може да се спогоди, и неслучайно Хитлер още с идването си на власт го обяви за „чужд на арийската раса“.

²⁴ Herward Walden. Die Freiheit und der Fachkritik. — Der Sturm, 10 Jahr, 1919/1920, H 4, S. 52.

²⁵ Herman Bar. Expressionismus. München, 1920, S. 61. Книгата в същност е писана още през 1914 г. и представлява едно от първите монографични изследвания върху експресионизма.

Бар. Думата „експресионизъм“ означава „израз отвътре“ и по своето съдържание е точно противоположна на импресионизма — впечатлението отвън. В центъра на вниманието на експресионистите стои човекът и основната цел е да проникнат в неговата душа, да открият първичните сили, първопричината за неговите чувства, мисли и действия, вместо да описват неговите състояния или събитията от неговия конкретен живот. Затова тази литература толкова често борава с абстракции, затова и толкова често се говори за „духовното“ и за „духа“ — в тези понятия се търсят онези неразбудени сили, които са способни да променят революционно света, които „нищо в света не е в състояние да спре“. Експресионистите надценяват възможностите и на изкуството, и на отделната личност и подценяват реалните социални сили; чисто хуманният патос редом с индивидуалистичните настроения и ирационалния светоглед раждат странни амалгами от идеи, съчетания от противоположности: религия и социализъм, марксизъм и анархизъм, социална активност и нищезанство. И нещо много важно — освен вследствие разрушителния инстинкт спрямо всичко старо и изостреното докрай желание да се започне съвсем отначало старото изкуство е било отричано и като неадекватно на своето време, като установеност, като спокойна идилия. „Стихотворението на импресиониста е Азът в един определен, впрочем богат на релация миг, и е винаги идилия. Стихотворението на експресиониста е Азът на повратната точка и е винаги катастрофа“²⁶ — пише Рудолф Леонард. „Катастрофа“ — това е една често срещана дума в речника на експресионистите — антитеза на понятия като „Хармония“ и „идилия“. Търси се не хармонията, а дисхармонията, кошмарното напрежение на сблъскващи се крайности. „Аз зная, че има само катастрофи. Огнени изблици, експлозии, скокове от високи кули, светлини, слепи удари наоколо, викове от амок. Всичко това са нашите хиляди пъти пресявани спомени за това, че нашият дух избликва от раззинатата паст на катастрофата“²⁷ — пише Лудвиг Рубинер. Мнозина автори посочват като начало на литературния експресионизъм едно стихотворение на Якоб Ван Ходис, публикувано през 1910 г. Заглавието му е твърде показателно — „Краят на света“²⁸.

Всичко това не би трябвало да изглежда неестествено, ако се свърже със специфичния момент на общественото развитие. „Определящо за експресионистичната генерация в сравнение с предходната беше това, че тя бе първата генерация, която още от младини и без преход се намираше срещу едно общество, в което се извършваше преходът към високоразвита капиталистическа продукция. Натиска на многостранните последици във всички аспекти на материалния и преди всичко на духовния живот тази генерация преживя по един начин, който я изложи по-пряко на последствията“²⁹ — пише Р. Х. Томас. Действително експресионизъм“.

²⁶ Rudolf Leonhard. Alles und nichts. Berlin, 1919, S. 181.

²⁷ Ludwig Rubiner. Der Dichter greift in die Politik. Aktion, 1912, цитирам по: Ludwig Rubiner. Der Dichter greift in die Politik. Leipzig, 1976, S. 252.

²⁸ Това стихотворение е твърде показателно за бъдещия стил на т.нар. „черен експресионизъм“:

Краят на света

От островърхата глава на бюргера шапката отлита
и въздуха разцепва като вик.
Работници от покривите падат и се разчупват в миг.
По бреговете — казват — се катерел прилив.

Настъпва бурята — моретата отгоре
налитат и разкъсват плъсти диги.
От времето страдат повечето хора.
От мостовите влакове се сриват

²⁹ R. H. Thomas. Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft aus. Expressionismus als Literatur, 1969, S. 19.

нистите бяха изложени твърде пряко на последствията от своето време — на обезчовечените форми на обществените отношения, на нечуваната политическа демагогия, на кървавата касапница през Първата световна война, на мизерията, на инфлацията на материалните и духовните ценности — въобще пресата на времето ги притискаше твърде силно, за да могат да останат спокойни. Благоприличната маска на кайзервилхелмовска Германия бе смъкната не от тях, а от самата история и те видяха оголеното лице на хаоса. Реакцията им бе спонтанната воля за бунт, радикалното желание за промяна, преди още да бъдат осъзнати целите и средствата на социалната борба. Затова и самият бунт е преди всичко негативен — насочен към разрушаване на старото. Развенчаването на старото изкуство се явява за тях само една страна от тоталното развенчаване на буржоазната цивилизация, а не една основна цел, както е при Гео Милев. С други думи, старото изкуство е отречено като изкуство на един порочен и разпадащ се обществен ред. Например в своето ярко антивоенно стихотворение „Убийците седят в операта“ Валтер Хазенклевер превръща операта на Рихард Щраус „Кавалерът на розата“ в символ на безчовечното пренебрежение към кръвта на хилядите убити, в неотменен интериор на господстващата класа:

Земите са разпределени. Скелетите съхнат.
Духът преде коноп, затворен във каторга.
Стърчи един огромен паметник настръхнал
и рекламира вечността в полето-морга.

Барабанът бие и от своя звук се пръска.
Кръвта става бира и се пени грозно.
Родино, аз не се страхувам, но настръхвам!
Убийците гледат „Кавалерът на розата“!³⁰

Подобно активно отношение изключва не само безпристрастното „описание“ на действителността, но и бягството от нея. Идеалът за съвременния човек става *homme revolte* — бунтуващият се човек. „Бунтът е постояният принцип, който отделният човек носи в себе си“³¹ — пише още през 1912 г. Карл Айнщайн. И когато експресионистите посочват своите предшественици, те са преди всичко творци, намиращи се в явен конфликт с морала и идеологията на своята съвременност — Рембо, Уитмън и Хьолдерлин от поетите, Ван Гог, Сезан и Едвард Мунк от художниците. Но трудно бихме открили между тях името на Маларме.

Последователността, с която Гео Милев атакува реализма в името на чистото изкуство в първите си статии, е само привидна. Преди всичко те са неединни: те са резултат от сблъсъка на две естетически системи в съзнанието на Гео Милев. Непосредствената реализация на този сблъсък, по-скоро на това взаимно проникване между експресионизъм и символизъм е стихосбирката му „Жестокият пръстен“. От експресионизма той приема теорията за изкуството като непосредствен субективен израз на твореца, както и редица формални идеи — за „фрагментарността“, за предаването на максимум съдържание чрез минимум художествени средства; от абстракционизма на Кандински — идеята за самостоятелния живот на отделното художествено средство, за възможностите на абстрактния елемент да предаде пряко, а не опосредствувано (чрез реални форми) сложни душевни състояния; от символизма — схващането за изкуството като абсолютно независимо от действителността, като нов свят на абстрактни и вечни същности, отърсени от всякакви временни, пространствени и логически

³⁰ Walter Hasenklever. Die Mörder sitzen in der Oper — in Der politische Dichter. aus: Über die großen Städte, Aufbau-Verlag, Berlin, 1968, S. 148—149.

³¹ Цитирам по: Richard Hamann / Iost Hermand. Expressionismus, S. 10.

зависимости. Но всички тези статии ни показват само едната страна от развитието на поета. Другата и по-важната — неговото лично творчество — е много по-различна и се намира в много по-голяма близост с най-революционните тенденции на левия немски експресионизъм.

II. ДЕН НА ГНЕВА Е ТВОЯТ ДЕН!

„Днес ти си несъзнателен танцьор под гибелния такт на дяволска цигулка — и ще забравиш майчините приказки и песни и благите усмивки, светещи над твоята детска люлка — и влюбените усмивки на някогашни загубени жени —

Ден на Гнева е твой ден!“

Този цитат е взет от лиричната повест „Черни хоругви“³² — първото произведение на Гео Милев, удостоено от него с правото да види бял свят. „Ден на гнева“ ще нарече той осем години по-късно една недовършена своя поема. И ще започне „Септември“ със знаменитите си стихове:

Ношта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв —
величав.

„Ден на Гнева е твой ден!“ — тези думи, писани през есента на 1914 г. в Лондон, града на „всемирната черна мизерия“, се оказват пророчески. Гневът е силата, която определя поетическото развитие на Гео Милев, онази сила, която го тласка към все по-голяма ангажираност, към все по-силна и безразсъдно изявявана политическа активност, която го принуждава да бъде винаги неспокоен и търсещ, която насища неговите стихове с тревожния, екстатичен ритъм на съвременността дори и тогава, когато естетът и теоретикът съзнателно са ѝ обърнали гръб, например в стиховете:

Ужасът сторък
на времето
с крака, с ръце
с длани, с пръсти, с лакти
бий
— от изток до запад —
тревога
по скъсания кървав барабан на моето сърце...³³

Тези стихове трудно се свързват с автора на „Модерната душа“ и едва ли са съзвучни с неговия „блян към вечност“. Гневът е чувство, което се поражда от несъответствие между личността и средата, от нравствен или социален конфликт, а Гео Милев е живял във време, което е предполагало такива конфликти и което ги е правило практически неизбежни.

„Днес ти си несъзнателен танцьор под гибелния такт на дяволска цигулка...“ — четем отново в „Ужасът на огнения бич“³⁴. Но докато в „Черни хоругви“ се сблъскваме с ирационалния ужас от действителността, с един сюрреалистичен хаос от видения, изразен чрез крайно хаотични асоциации и болезнено свързано напрежение, то тук тези думи, внушаващи безпомощността на човека пред нелепата съдба, са изпълнени вече с ново съдържание; и тази „дяволска цигулка“

³² Писана е през септември — октомври 1914 г. в Лондон, а е отпечатана (само I част във Везни, г. I, кн. 5.

³³ Из книгата „As dur“. — Везни, г. II, кн. 4 — 5.

³⁴ Това заглавие е условно. Произведението, приживе неотпечатано, е без заглавие; като „Ужасът на огнения бич“ за пръв път фигурира в „Литературен архив Гео Милев“ — БАН, 1964.

звучи вече много по-реално — с писъка на куршумите и гранатите. Именно войната е първият му жесток сблъсък с реалността и тя бележи началната точка на неговото идейно преориентиране. В същност тя е пределен момент в творчеството на почти всички значителни творци от неговото поколение — и особено на модерните. Субективното отрицание на морално-етическите и естетически ценности на старото общество намира в националните катастрофи, донесени от войната и милитаризма, своето реално потвърждение. Гео Милев, който през 1913 г. нарича Балканската война „свещенна“ и който пише студия на тема „Балканската война и поезията“³⁵ през ноември 1916 г., когато го изпращат на фронта, на самия перон ще се разкрие: „Никой не те пита искаш ли, не искаш ли! Надяват ти шинела и хайде на фронта! Мри! Не си дочел книгата си, не си дописал стиха си, кой те пита? Върви мри! Мри за царя! Мри за отечеството!“³⁶

И той никога вече не изменя мнението си за войната като факт. За него тя е чудовишно престъпление срещу човека и човечеството, за което няма оправдание. Това отношение е достатъчно ясно изразено и в експресията „Ужасът на огнения бич“, и в импресията „При Дойранското езеро“, и в една от първите му статии в сп. „Везни — „In memoriam Димчо Дебелянов“: „Димчо Дебелянов бе посечен в жертва на една голяма и страшна Химера. Безсмислената Химера Отечество.“³⁷ Учас, с която самият Гео Милев се размина само на косъм, когато на 29 април 1917 г. вражеските гранати го оставиха с избито око и разбит череп в блиндажите над Дойран.

Годината, която прекарва в Берлин, за да лекува жестоките си рани, бележи един от драматичните моменти в немската история и същевременно връхната точка от развитието на експресионизма като художествено течение. Това време има голямо значение за развитието на Гео Милев като поет — не само защото е година на изключително интензивно творчество (тогава са написани „Грозни прози“³⁸, поемата „Моята душа“³⁹, повечето стихотворения от „Жестокият престъпник“⁴⁰, направени са множество преводи), но и защото тогава се сблъсква и с немския експресионизъм, и със социалната революция — въстанието на берлинските спартакисти.

И така — експресионизъм и революция. Двете неща не са толкова несъвместими, колкото понякога се говори и пише. Поне в поезията на Гео Милев те са неразривно свързани — от „Грозни прози“ до „Ад“ и дори до „Септември“. Естествено поетиката на Гео Милев синтезира в себе си и редица други

³⁵ Въпросната студия е изгубена, но за нея се споменава в писмо до Мильо Касабов от 1913 г. — вж. Гео Милев. Съчинения. Т. III, с. 279.

³⁶ По спомени на Пенка Касабова, сестра на поета. Вж. Гео Милев, Христо Ясанов и Сергей Румянцев в спомени на съвременниците, с. 53.

³⁷ Везни, г. I, кн. 2.

³⁸ Някои автори оспорват това, като считат, че датировката означава само времето, в което Гео Милев е почерпал впечатленията си, и че самите „Грозни прози“ да писани едва през 1924 г., когато поетът ги публикува в „Пламяк“ (г. I, кн. 3). Струва ми се, че това не е така, защото: 1. Гео Милев е оставял много свои произведения да „отлежават“ — например „Черни хоругви“ — писана през 1914 г., печатана през 1919 г.; „Панахида за поета П. К. Яворов“ — писана през 1914, печатана през 1922 (второ издание 1924 г.), „Ад“ — писана през 1922 г., печатана през 1925 г. 2. В своите спомени Мила Гео Милева пише следното: „Това, което аз можах само да почувствавам, Гео изрази с един от откъсите на „Грозна проза“ (става дума за „Инвалиди“ — б.м.), написани по това време в Берлин и печатани по-късно в „Пламяк“. — Вж. Спомени на съвременниците, с. 181—182.

³⁹ Писана на немски език и вероятно предназначена за някое от експресионистичните списания, но не е поместена никъде. В 18-томния „Index Expressionismus“ Lichtenstein 1972 не фигурира. Това не е единственото стихотворение на Гео Милев, писано на немски език. В неговия литературен архив е запазено и едно стихотворение, посветено на лекуващия го лекар — д-р Фредерикус Замуел Еспер. За него споменава и Мила Гео Милева. — Вж. Спомени на съвременниците, с. 181.

⁴⁰ Стихотворенията, включени в ръкописния албум „Берлин 1918“, посветен на Мила Керанова.

влияния: Маларме, Демел, Верхарн, Маяковски. Но експресионизмът изиграва особено важна роля в неговия живот, понеже е видян и почувстван в неговата конкретно историческа обстановка, а не само прочетен. И за разбирането на редица моменти от неговата поезия е необходимо да се направи връзка с експресионистичната естетика — и на това ниво, на което тя се е намирала през 1918 г., когато най-ярко се откроява връзката на експресионизма с реалните проблеми на времето, със социалните борби, или, казано на езика на Гео Милев — връзката между естетика и етика.

Въпреки своята изключителна пъстрота експресионистичната естетика би могла да бъде сведена до някои основни принципни положения, валидни за почти всички експресионисти. Едно от най-основните е преднамереното търсене на крайности, съзнателното преплитане на противоположности и създаване на емоционални катарзисни напрежения. Всичко при експресионистите съществува само в крайната си степен. Това е изкуство, което не познава нюансировката. Експресионистичната поезия е вик, независимо дали това е вик на изгубилия устоите си човек, пропадащ в мрачните пропасти на своето болно съзнание, или ирационалният по своята неистовост и екстаз порив към бунт, към свобода и духовна извисеност. Роден във времена, в които се извършва неимоверно бързото разпадане на една вековна обществена система, когато животът вешае надежди и едновременно с това неговите условия предлагат достатъчно основания за най-черно отчаяние, експресионизмът съчетава в себе си прекрасното и ужасното, при това хиперболизирани до такава степен, че понякога представляват истинска емоционална истерия. Типичен пример за такава лирика е Гео Милевата поема „Моята душа“. Бихме могли да я сравним с „Черни хоругви“ — другото третиращо Психея произведение, за да видим разликите. Абстрактният асоциативен хаос тук е заменен с фрагментарна, но реална образност, с кървава предметност. Това е съзнателно огрубена, провокираща поезия, в която е кондензиран както крайният ужас на човека, така и неговият стихийен бунт. Гео Милев си служи с образност, близка до тази на Бехер, Хазенклевер, Толер и други леви експресионисти в тяхната антивоенна лирика. Черните краски са съгнати до краен предел, за да възбуждат в себе си омразата към жестокото съвремие:

Душата ми е стоновеите глухи на гладния народ.

Душата ми е купчина от трупове

сред локва кръв, в която

гранатата избухва.

Душата ми — бодлива тел, от кръв ръждива,

на нея мъртвия войник виси.

Но от тези мрачни и сурови метафори, които внушават чувството за нетърпимост към реалността, изниква като птицата Феникс от пепелта на разрухата и внезапният зов на бунта:

Душата ми е огнения факел

в сърпата запокитен.

Душата ми е яростния пристъп

на хората отчаяни, които късат,

палат и разбиват.

Тук вече се сблъскваме с нещо ново, което до голяма степен характеризира цялото по-късно творчество на Гео Милев — патоса. Онзи „нов патос“, който според Стефан Цвайг характеризира поетиката на неговия учител Емил Верхарн и въобще новата поезия от началото на века. Гео Милев е усетил пулса на

времето, повелята на грандиозния исторически момент. Точно този патетичен, екзалтиран до крайна степен стил ще открием и в „Ден на гнева“, и в „Ад“, и в „Септември“. Неговата реакция е преди всичко емоционална, тя не се опира на историческата преценка и прогнозирането на бъдещето. Неслучайно представата за това бъдеще и в „Май“, и в „Септември“, и в статиите му е толкова абстрактна, свежда се до някакъв „червен Ханаан на труда“, а пътищата към него са стихийният порив, върховният, спонтанен бунт на човека и масите. Такъв, какъвто го рисува Верхарн, такъв, какъвто го рисуват експресионистите. Бунтът се превръща в цел, мечта, изход — изход и за самия поет от обременената му психика. Какъвто е напремер в „Зов“:

Избухни сред въртоп от тревога, стихийно сърце!
Хвърляй с безумни ръце в сърцата, в главите
главни от възторг
бомби от бунт
пурпурни топки от смут
— луди луни и слънца! —
Възкръсни просветлен сред великия ден на човека!
Лазаре, стани!

Този „зов“ е насочен не само навън като призив към масите, но и навътре, към душата на самия поет, той не е само зов, но и копнеж, мечта. Това е поезия, на която още липсват историческо преосмисляне и ясна перспектива, но която вече е емоционално адекватна на своето време.

В Берлин са писани и „Грозни прози“. Този цикъл фрагменти има за Гео Милев това значение, което има за Маяковски „Облак в гащи“ — едно разчистване на сметките със стария свят, едно вдъхновено и крайно отрицание. Тези кратки текстове представяват гротескно синтезирани, разкривени маски на действителността. Например „Инвалиди“ и „Питомци“ — ужасът на войната е извлечен чрез нейните последствия, без коментар, без пряка намеса и все пак действа като оглушително обвинение. Много от графиките на Георг Грос и Ото Дикс биха били идеални илюстрации към тези две експресии. Или „Савонарола“ — този водопад от епитети, които звучат като констатации: къси, насечени, изречени сякаш през стиснати зъби:

„Чисти пречисти
гладки
гланцирани
санитирани
бели —
бели белогвардейци.

Жреци на Мамон. Поклонници на Молох. Пилигрими на мъртвата съвест. Герои на продажните обятия. Рицари на маникюр и педикюр. Шампиони на благотворителните балове.“

Но с патоса на отрицанието са проникнати изцяло само част от „Грозни прози“. Тук ще открием и друго — трагичния патос на революцията, по-точно — на кървавото поражение на бунта на берлинските спартакисти през 1918 г., което е видял с очите си и почувствал със сърцето си Гео Милев. „Марсилеза“, „Любов“, „Смърт“ и „Погребение“ убедително демонстрират от коя страна на барикадата стои техният автор.

Но тази тенденция към социален ангажимент и революционни настроения остава скрита, потенциална в неговите публични изяви непосредствено след

завръщането му в България. Тя ще се разгори много по-късно — когато и над България премине кървавият ураган на революцията. Защото през периода 1919—1923 г. липсва именно това, което е импулсирало поета да напише тези произведения — революционната обстановка. Относително либералната политическа линия на земеделското правителство не е предразполагала към открито бунтарство. Затова поетът насочва силите си в друга насока — към една мечтана, но твърде неясна културна революция, към естетически, а не към социален бунт. И докато „Грозни прози“ са оставени да събират прах сред ръкописите му, Гео Милев дебютира като поет с определено най-слабата си и нехомогенна книга — „Жестокият пръстен“.

Нехомогенна, защото е съставена от два ръкописни сборника⁴¹, писани по различно време и застъпващи несъвместими естетически тенденции — символизъм и експресионизъм. Идейният скелет, ясно доловим в стихотворенията „Жестокият пръстен“, „О дъжд, о дъжд“, „Главата ми — кървав фенер...“, „Луната, старата змия, съблича...“ и „Удари трета стража“,⁴² е излишно утехнен с художествено непълноценни стихотворения като „Парсифал“, „Сантименталност“ — написани в стила на онзи следвоенен символизъм, който самият Гео Милев по-късно разпалено ще отрича. Самата основна идея — разчупването на пръстена на Аза, на старите му морални прегради и предразсъдъци, е разрешена в абстрактен план и може да бъде тълкувана твърде противоречиво. В „Жестокият пръстен“ е демонстриран по-скоро стилът, отколкото идеите на експресионизма. Това обаче съвсем не означава умозрителност и студена рефлексивност, както твърди Георги Марков.⁴³ Това е преходна във всякакъв смисъл книга и затова основният мотив в нея е вътрешното раздвоение. Раздвоение между мечта и действителност, между инерцията на старото и порива към новото, между радостта от живота и голготата на художника — например в стиховете:

Помни: магята не е изкуство
и злато няма да намериш ти!
на дъното остава черен сок и яд
— мъчение — и с него ти си кръстен.
Затягай здраво пак жестокия
на своята мисъл пръстен!

Независимо от своите странности „Жестокият пръстен“ е лична книга — в нея поетът изповядва своите колебания, своите пристрастия, своите чувства. В центъра на поетическите инвенции тук е субектът, който болезнено разнища себе си, и като такава стихосбирката принадлежи към миналото, а не към бъдещото развитие на Гео Милев. Критичната възискателност на поета този път е проявила порочна щедрост. Редом с някои силни моменти, вещаещи бъдещото или по-скоро вече настоящото му идейно развитие, например:

Главата ми —
кървав фенер с разтрошени стъкла,
загубен през вятър и дъжд, и мъгла
в полунощни поля.
Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час — има Днес!

⁴¹ „Албум“ (1915) и „Берлин 1918“ — по-подробно вж. Литературен архив Гео Милев. I, 1964.

⁴² Показателно е, че именно те са писани през 1918 г. или по-късно.

⁴³ Вж. Георги Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 47.

ще срещнем и стихове като:

обичам аз всичко, което
е пурпур в кантика печална
и болно посипва сърцето
с ридяща пепел кристална.

или екзотични напъни като „Пътешествие в Китай“.

Въпреки това „Жестокият пръстен“ не може да се вмести в рамките на символистичната поезия от това време. Особено показателна в това отношение е рецензията на Людмил Стоянов, който посочва като съвършени всички слаби и стари стихотворения от стихосбирката и едновременно с това предупреждава поета, че неговият творчески процес търпи „съществени отклонения“ от символизма, което не било недостатък, но било „отрицателно достойнство“ (!), и изразява своята увереност, че „тая неовладяна напълно стихия на първобитен хаос — не е господстващо начало в поезията на Гео Милев“.⁴⁴

Но неговите прогнози и очаквания не се оправдават. Символизмът — и като творчески похват, и като специфичен начин за отношение към света — е вече минал период от развитието на Гео Милев. Само няколко месеца след „Жестокият пръстен“ поетът издава „Експресионистично календарче“, което и с поетиката си, и като израз на активно отношение към света е наистина типично експресионистично.

Определението, което дава самият Гео Милев на своето произведение, е показателно — „дванадесет социални поеми“⁴⁵. Това определение звучи малко странно за човек, който само няколко месеца преди това е определил експресионизма като „израз на бог Аз“⁴⁶ и който цяла година по-късно ще твърди, че „напразни са апелите за пролетарско изкуство. Такова *не може* да съществува.“⁴⁷ Но тук четем:

„И вечер, когато хиляди свирки надават страшен писък далеч към черните поля — о черни ръце на труда, разтреперани от злоба и вражда...

О гневна песен на черните ръце!

Отключете лазурния кръг на кръгозора. Върнете ни небето.

Небето! Небето! Небето!“⁴⁸

Това небе сигурно няма нищо общо с неговата статия „Небето“. Тук, както и в „Март“, както и в „Юли“, е изразен един призив за бунт, който няма а вече лично значение за поета. Индивидуалният бунт на човека срещу действителността, почувствуван и изживян емоционално в „Моята душа“ и реализиран като отрицание на стария свят в „Грозни прози“, тук вече намира своите социални очертания, тук за пръв път лирическият герой става изразител на чувствата на масата и поетичното произведение се превръща от лична изповед в послание, призив към хората. Тази промяна не обхваща само стиловите особености и тематичната насоченост — променено е разбирането за функцията на изкуството. Това календарче се състои наистина от социални поеми, но реално ли е определението му като експресионистично?

В същност идеите на социалното бунтарство никога не са били чужди на немския експресионизъм. Ще ги срещнем дори и в стиховете на Георг Тракл — един от първите експресионисти, третиращ в своите произведения преди всичко

⁴⁴ Везни, г. I, кн. 12, с. 357 — 359.

⁴⁵ По такъв начин Гео Милев рекламира своето „календарче“ във „Везни“ (г. II, кн. 3).

⁴⁶ Небето. — Везни, г. I, кн. 10.

⁴⁷ Вж. отговора на писмото на А. Иванов в „Литературна анкета между читателите“. — Везни, г. III, кн. 10, с. 187.

⁴⁸ „Февруари“.

човешката разруха, самота и отчуждение — като антитеза на бруталната действителност, като една потенциална, но реална перспектива на бъдещето:

Но тихо кървящото в своята яма човечество няма
от хладна стомана сглобява свободната своя глава.⁴⁹

Неговият поетичен събрат Георг Хайм, считан за един от първите предшествители на т. нар. „черен“ експресионизъм, е записал в своя дневник следните редове: „В своята бурна фантазия аз виждам себе си като Дантон или като човек от барикадите, без якобинска фуражка, в същност не мога да си представя себе си . . . , аз съм достатъчно болен, за да не мога никога да бъда достатъчно сам на себе си, но аз бих оздравял изведнъж, бих станал свободен бог, ако чуех някъде камбани да звънят за бунт, ако видех хората наоколо да тичат с разкъсани от страх лица, ако народът беше въстанал и ако някоя улица беше осветена от копия, саби, въодушевени лица и разкъсани ризи.“⁵⁰ Това желание за бунт, присъстващо в съзнанието на първите експресионисти по-скоро като мечта, отколкото като реална перспектива, намира своето развитие и задълбочаване в произведенията на поетите около сп. „Die Aktion“, т. нар. „активисти“⁵¹, което по-нататъшно задълбочаване и конкретизация. „Поетът посяга към политиката“⁵² — гласи заглавието на една статия на Лудвиг Рубинер, публикувана още през 1912 г. — такова е било и желанието на главния редактор на списанието Франц Пфемпферт⁵³. Още от самото начало той се е стремил да изтъкне политическия ангажимент на своето списание и е изисквал от своите сътрудници действена и конкретно ангажирана лирика. В това списание представата на поета за неговата собствена роля в обществото е значително променена. „В противовес на Р. Шраус, Ст. Георге, Рилке и др. експресионистите се стремят към ангажирано изкуство, което се ръководи изключително от величието на техните идеи, от тяхното въодушевление от човечното. Възхваляват се онези хора на изкуството, които се отказват от личното, излизат от рамките на своята самота и стават духовни или политически водачи. Идеалът за радикалния експресионист е човекът, който се намира на една въображаема трибуна и който се опитва чрез своя екстаз да увлече и да подтикне към революция събраните около него народни маси.“⁵⁴ Това определение на Р. Хаман и Йост Херманд намира своето потвърждение преди всичко в поезията на „активистите“. „Аз-лирикът лъже, ако се откаже от човечеството и поръси въображаемата си болка с розово масло“ — пише Иван Гол в своя „Апел към изкуството“⁵⁵. „Изкуството изисква публика, то е обществен въпрос. Изкуството става днес социална проява на обич.“ Това съзнание променя дори стила на стихотворенията — естетиката бива подчинена на определени цели — търси се въздействащо, стряскащо, разтърсващо изкуство. „Моите думи са за вас експлозия и бомба“⁵⁶ — гласи

⁴⁹ Georg Trakl. An die Verstummen. — Über die großen Städte. Berlin, 1968, S. 94.

⁵⁰ Georg Heim. Tagebuch (15. 9. 1911), цит. по: Paul Pörtner, Literatur Revolution 1910 — 1925. Herman Luchterhand. — Verlag bd. 1, S. 43.

⁵¹ Това са поети като Йоханес Бекер, Ернст Толер, Ерих Мюзам, Густав Ландауер, Рудолф Леонхард, Паул Цех, Лудвиг Рубинер, Алфред Волфеншайн, Франц Верфел и др.; публицисти като Франц Пфемпферт, Курт Хилер. Художници като Георг Грос, Макс Бекман, Лудвиг Майнднер — изобщо хора, които невинно принадлежат към кръга на „Die Aktion“, но които свързват своето изкуство с политическа ангажираност.

⁵² Тази статия, повод за която е поезията на Алфред Кер, редактор на „Пан“, едно от експресионистичните списания, в същност е един от първите манифести на левите експресионисти.

⁵³ Виден публицист, оказал влияние върху цялостното развитие на експресионизма, взел участие в Спартакисткото движение. Гео Милев е поддържал кореспонденция с него и е сътрудничил на неговото списание.

⁵⁴ Richard Hamann, Iost Hermand. Expressionismus. Berlin, 1975, S. 11.

⁵⁵ Iwan Goll. Die Aktion, 1975, S. 599.

⁵⁶ Iohannes R. Becher. Die Aktion, 1918, H. 1.

един стих на Йоханес Бехер. Уви, пред истинските експлозии на бомбите самите стихове се оказаха безпомощни. Експресионистите въобще надцениха своите собствени възможности. Те поискаха да бъдат водачи, народни трибуни. Ето как вижда ролята на поета например Валтер Хазенклевер:

Той ще е водачът им. Той ще възвестява.

Огня на словото ще превръща в музика.

Ще основе съюза на братските държави.

Правото на хората. Всеобщата република.⁵⁷

Тези стихове са красиви в своя екзалтиран хуманистичен патос, но приложени към реалната социална борба, звучат твърде абстрактно и утопично. Те са доказателство за емоционалния ангажимент към делото на една революция, което обаче не означава осъзнаване нито на нейните реални средства за осъществяване, нито на нейните цели. Политическата обстановка в Германия през 1918 г. изисква по-конкретно определяне и по-ясни мирогледни позиции, каквито експресионистите нямат. Идеологията на Пфемпферт е коктейл от марксизъм и анархизъм: редом със статиите на Ленин, Карл Либкнехт и Роза Люксембург по страниците на неговото списание ще открием Бакунин и Троцки; подобни идеологически несъответствия ще открием впрочем и в „Пламък“ на Гео Милев. Социализмът в представите на Густав Ландауер и Рудолф Леонхард е някаква „религия на любовта“; в представите на повечето експресионисти социалното съчувствие и призивите за братска любов към „масите“ и „човечеството“ не включват кървавата реалност на истинската революция. И затова не е чудно, че експресионистите се провалиха като водачи на Мюнхенската съветска република⁵⁸ — тяхната цел се оказа красива, но практически безпомощна утопия.

С подобно вдъхновено и искрено емоционално преживяване на революцията, близко по своя екстаз и по своята неопределеност до религиозното чувство, се облъскваме и в поезията на Гео Милев. В „Експресионистично календарче“ бъдещето — и в „Август“, и в „Декември“ — е приело абстрактния образ на Дева Мария:

„Радвай се, пречиста Дево! — ти ще бъдеш майка на духовна свобода, ти ще бъдеш майка на човешкото братство, ти ще бъдеш майка на всемирното равенство.“⁵⁹

Тези редове са писани през 1920 г., но представата на Гео Милев за бъдещето в „Май“ през 1924 г. е не по-малко екзалтирана и не по-малко абстрактна: „Огнеструйна се лее над новата земя Бъдеще, която се разкрива червена пред нашия път. Червената обетована земя на Свободата. Ханаан на труда.“

И в „Септември“:

там цъфти Ханаан,
от правдата обетован
нам —
вечна пролет на живия блян. . .

⁵⁷ Walter Hasenclever. Der politische Dichter. Menschheitsdämmerung. Hamburg, 1959, S. 216.

⁵⁸ Имам пред вид съдбата на първия министър на Мюнхенската съветска република Курт Айснер и на нейните идеологически водачи Густав Ландауер, Ернст Толер и Ерих Мюзам. Първите двама заплатиха с живота си, а другите — със свободата си своя опит да превърнат една мечта в действителност.

⁵⁹ „Август“.

Тази неопределеност на представите обаче ни най-малко не омаловажава значението на духовния преврат, който се извършва в съзнанието на поета. Подобна хиперболизирана и митологизирана образност въобще е характерна за поезията като първа нейна реакция при непосредственото възприемане на революцията. Самата грандиозност на събитията го изисква. Така Блок вижда лицето на Христос Октомврийската революция, така и експресионистите виждат своите герои. Десетките стихотворения в памет на Карл Либкнехт и Роза Люксембург са типичен пример за подобно екзалтирано преклонение. Например „Аве Либкнехт“ на Иван Гол:

Разпнат на победните колони, Исус Христос е твой президент,
а твой парламент са хората, които гният във затворите.

(„Аве Либкнехт“)⁶⁰

или „Химни за Роза Люксембург“ на Йоханес Бехер:

Аз префучавам през световите:
сваляйки от кръста измъченото тяло,
загръщайки го във платно най-тънко,
аз тръбя триумф за теб във световите:
за теб, единствена! За теб, светица!! О жена!!!⁶¹

Най-важното в „Експресионистично календарче“ е не стилът, не образността и дори не художествената стойност на произведението. Важното тук е друго — чувството за общност с масите, превръщането на индивидуалния бунт в социален протест, емоционалното изживяване на революцията. „Жестоките пръстени“ на индивидуалната затвореност тук наистина е разчупен — във финалните думи на „Ноември“:

„Ний градим барикади, ний копаем вал: между Вчера и Утре,
Спартакус!“

където за пръв път местоимението „аз“ е заменено с местоимението „ние“. Един преход, почувствуван и изживян под влияние на една истинска революция — едно преминаване над бездни, от които няма връщане назад. „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“ са убедително доказателство за това, колкото рано е бил изкопан съдбовният вал между Вчера и Утре в душата на поета, и от тази гледна точка неговото по-нататъшно развитие може да бъде разглеждано като търсене повече на художествена, отколкото на идейна позиция.

Впрочем и в самото сп. „Везни“ също ще забележим следите от неговата бавна, но решителна еволюция. Появяват се преводи на Блок, Маяковски, Есенин, а в третата годишнина поетът печата и първата си политическа статия, която, както може и да се очаква, има подчертано остър и опозиционен характер. „И тези гении на злото, които са „управлявали“ до днес българския народ, насъскаха и тласнаха тоя народ в три безумни войни, които го разориха, които го превърнаха в прогнил труп — плячка за лакомите гарвани, и винаги в името на народа. . .“⁶² — четем в „Българският народ днес“ — и тези редове вече издават автора на най-смелата революционна публицистика след Септемврийското въстание. Още по-показателна е статията „Възвание към българския писател“⁶³, която поставя въпроса за отговорността на твореца пред човечеството,

⁶⁰ Iwan Goll. Litanei zu Libknechts Tod. Цитирам по Eva Kolinsky. Engagierter Expressionismus, 1970, S. 141.

⁶¹ Iohannes R. Becher. Hymne auf Rosa Luxemburg. Menschheitdämmerung. Hamburg, 1959, S. 287.

⁶² Везни, г. III, кн. 3, с. 35.

⁶³ Пак там, кн. 4, с. 56 — 59.

в която се осъжда субективизмът — и то с присъщата на Гео Милев рязкост: като „дезертьорство“ и „егоизъм“. И независимо от това, че и тук изпъкват на преден план абстрактните и неизбистрени идеи за духовна революция, творчеството се схваща вече не като „израз на бог-Аз“, а като задължение:

„Човекът преди всичко! Оттук етическото обуславяне на човека: което значи: едно върховно задължение на човека към човечеството... Едно върховно и единствено задължение на човека — преди всичко: на човека-творец; то обуславя всичките функции на човека — включително и неговите естетически копнежи.“

Тези редове са написани остро, те не съветват, те възвестяват, заповядват: „Човекът преди всичко!“ Този лозунг на левите експресионисти съвсем не е лишен от конкретни очертания: като приложение към статията си Гео Милев печата три свои превода, които илюстрират достатъчно ясно в какво се състои етическото задължение на поета към човечеството: „Революционен позив“ на Франц Верфел, „Бунт“ на Емил Верхарн, „Наш марш“ на Владимир Маяковски.

Появата на тази статия съвсем не е случайна. Както не е случайна и реакцията на неговия доскорошен идеен привърженик и съредатор Людмил Стоянов, който в „Как ехото заглъхва“⁶⁴ го призовава да се върне към традициите на „чистото изкуство“. Още в самото начало на третата годишнина Гео Милев оповестява сливането на „естетичното“ и „етичното“ начало в изкуството, като се аргументира по следния начин: „Защото: ний съществуваме! Затова и в художника дирим преди всичко човека — етичния елемент. Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и красота, и любов, и дух, и свят, и Бог.“⁶⁵ Тази нова идейна постановка не заличава противоречието между реализъм и субективизъм — доказателство за това е „Анкета с читателите“, чийто капитален извод е „Изкуството е субективно“⁶⁶. Субективно, но не и безцелно, както подчертава самият Гео Милев в обръщението си „Към абонатите“. И субективно само дотолкова, доколкото се явява израз на личността към света, на субективно тълкуване на действителността, но преди всичко израз на активно отношение — изкуството като протест, като призив за борба. Самият Гео Милев вече е дал примери за такова изкуство — „Моята душа“, „Грозни прози“, „Експресионистично календарче“ — и ще продължи да твори именно в такава насока: през 1922 г. — „Ад“ и „Ден на гнева“, през 1924 г. — „Септември“. Самоотвержена и всеотдайна поезия, непризнаваща рискове и прегради, поезия, чиято същност и основания е определил може би най-добре самият Гео Милев в една своя статия, посветена на Яворов и отпечатана още през 1921 г.:

„Няма изкуство, което да е манифестация на една индивидуалност. Такова изкуство е лично развлечение за своя автор и не може да предизвика у другите друго освен чувство за задоволяване на любопитството — ако се предположи, че те благоволяват да бъдат любопитни. Значи то не е изкуство. Истинският талант е винаги манифестация на един психологически колектив — отдето то черпи своята сюжестивна и могъща сила.“⁶⁷

⁶⁴ Развигор, бр. 43, 29 окт. 1921.

⁶⁵ Към абонатите. — Везни, г. III, кн. 1, с. 15.

⁶⁶ Везни, г. III, кн. 15.

⁶⁷ Пейо Яворов. — „L'Echo de Bulgarie“, август 1921, цит. по: Съчинения. Т. III, с. 41.

БЛОК И ГОГОЛ

Игор Золотуски (Москва)

Сближаването на върховете в литературата е винаги поучително и закономерно. Всеки връх може да бъде сравнен с друг връх, в това няма нищо произволно, няма произвол на съпоставителя — планинското ехо, разнасяйки се по склоновете, променя гласа, но си остава ехо на планините.

Върхът на Блок не отстои много далече от върха на Гогол. В просторите на руската литература разстоянието е само една крачка. Иззад върховете на Державин и Пушкин се издига забуленият с шапка от облаци Гогол. Той е загадъчен, някакви вихри обявяват главата му — нещо тъмно се вие и носи на височината на белите снегове. За миг сред разкъсаните облаци застава ослепително чист образ и отново изчезва — и тътен се носи из планините, предвещавайки срутвания, бедствия, сътресения на всичко съществуващо на земята, както се изразява Гогол.

Този именно тътен чува в края на живота си Блок. На 9 януари 1918 г. той записва: „Чух тътен, тътен: помислих, че е започнало земетресение.“ Минават още няколко дни и Блок завършва „Дванадесетте“. В бележника му наред с думите „Днес аз съм гений“ четем: „Страшен шум, който постоянно нараства вътре в мен и около мен. Този шум е чул Гогол (за да го заглуши — призови към семеен порядък и православие).“

В тържествената и върховна минута на своя живот Блок си спомня за Гогол, призовава Гогол. Гогол чува *същия* шум, но се опитва да го заглуши. Блок се отдава на този шум или тътен — отдава се на музиката, „която преобразява всичко“.

Това е музиката на революцията. Можем ли да си представим на мястото на Блок да бъде Гогол? Той да приветства *този* шум, да нарече този шум *музика*? Никога. Тук са налице съгласие и спор, близост и разрыв — това не е само близостта между Блок и Гогол, разрывът между Блок и Гогол, а близостта, родството и разрывът в самата руска култура.

Гогол стои в началото на пътя, Блок — в края му. Той, можем да твърдим, го завършва, ако имаме пред вид руската дворянска култура и руската литература — литературата на върховете. Преходът от XIX в. — век железен, век жесток, както се изразява Блок — в XX не е просто смяна на столетията. Той е равностепенен на преход откъм осветената от слънцето страна към неосветената, по-точно към страната, забулена от лунната сянка. Блок сякаш твори в атмосфера на затъмнение:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла,

(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Този сянка забулва и поезията на Блок. Докато Гогол се намира още в осветената страна (страната на Пушкин), докато над неговата глава сияе силно слънце, то Блок го вижда през мъгла, през червения залез, през дима на фабриките.

„Залез в кръв!“ — пише Блок.

Блок усеща кръв, вижда кръв, тревожи го кръвта. Също така го тревожи и огънят:

Кръв, пожар света обви...
Господи, благослови!

(Прев. Гео Милев)

Дяволът в „Нощ пред Рождество“ само за малко открадва месеца и превръща светлата нощ в непроницаем мрак. Месецът изпълзява от джоба му и се връща на небето. В света на Гогол такива възврати от мрака в светлината са възможни. У Блок те почти не съществуват:

Развязаны дикие страсти,
Под игом ущербной луны.

Върху Блок ляга сянката на века и сянката на самия Гогол. Гогол твори в предчувствие на катастрофата, Блок е в епицентъра ѝ. И тук катастрофата, циклонът, земетресението не са поетически образи, не са метафорическа буря или потрес, а кървавата реалност в Русия през XX в.

В „тътена“, който той чува, се чуват звукове на разрушение, на разпра, на световен катаклизъм, който помита *всичко* при появата си. Блоквият тътен е тътен на падащи църкви, дворци, библиотеки, рухване на всичко старо в някаква бездна — рухване, което е неумолим акт на мъст за извършените от човека грехове. Нека при това, както при земетресението в Месина, се сринат в земята къщи и градини, градът и хората. Друг път на очищение и покаяние, на възмездие за греховете и спасение няма.

„Само на тази равнина всичко още спи — пише той още през 1908 г., — а когато се задвижи, всичко, както е, ще потегли на път: ще се задвижат мужиците, ще тръгнат горите по склоновете, и църквите, възплъщения на Богородицата, ще тръгнат от хълмовете, и езерата ще излязат от бреговете си, и реките ще се обърнат: и ще се задвижи цялата земя.“

В ритмиката на тези редове се усеща ритмиката на „Откровението на Йоан Богослов“. Страшният съд не е зад девет планини, той е вече близко, „страховете и ужасите на Русия“, за които пише Гогол, са се събрали наедно и всеки момент ще се разразят в буря.

Блок чува този шум „в себе си“ и „около себе си“. Чува го също и Гогол. В ума, в шума се заличават границите между светоусещането на човека и светоусещането на света. В този миг човекът принадлежи на света, а светът — на човека.

Художникът, поетът в тези мигове са неразделни от своя народ. Получава се като че ли „въздишка на една всеобща душа“, както пише Блок — нека това е въздишка над „бездна“, въздишка, която означава може би гибелта на поета и на самото изкуство.

Виждайки вдигнатия над века железен жезъл — символ на Страшния съд, — Блок сякаш приветствува този съд. Той самият е готов да падне в тази бездна и да изгори, само и само на небето пак да засияе слънцето.

Тази жертвеност сближава Блок и Гогол. Гогол може би пръв в руската литература почувствува несъвършенството, греховността на изкуството, той почувствува, ако се изразим с думите на Блок, неговия демонизъм. В повестта „Портрет“ той показва как художник, неосенен от възвишена идея, е в състояние да пренесе злото от живота в изкуството и да го върне на живота в десетократен размер, защото съблазната на изкуството е велика, прелестта на изкуството (а в повестта тя свети в очите на дявола-лихвар) е пагубна.

Желанието да освободи изкуството и художника от този грях тласка Блок срещу „циклон“. Но ако Блок кара своята Русия-тройка неизвестно накъде, то Гогол я насочва към „Светлото възкресение“.

„Светло възкресение“ се нарича финалната глава в неговата книга „Избрани места от преписката с приятелите“. И тъкмо тази книга Блок чете през дните на революцията. През пролетта на 1918 г., наскоро след завършването на „Дванадесетте“, Блок записва: „Ние отново сме изправени пред тази книга.“ Затова, че тази книга на Гогол, потънала в забрава и обругана, трябва да бъде върната към живота, Блок пише и в статията си „Какво трябва да запомним за Аполон Григориев“, и в бележките си „За списъка на руските автори“.

Защо от книгите на Гогол Блок избира тъкмо тази книга и защо я чете той през тези дни? Защото късният Гогол е най-близко до късния Блок.

Чувството за лична греховност и греховността на руския живот се сливат както у Гогол, така и у Блок. У Гогол това назрява отвътре, отвътре сякаш се и разрешава, у Блок то съвпада със световния катаклизъм. Това, което Гогол само вижда във въображението си, само усеща със своето поетическо шесто чувство, избухва на улицата под прозорците на Блок, то, както е казано в „Откровението на Йоан Богослов“, ще настъпи не скоро, а веднага, незабавно и възмездно го съпътства.

Как да постъпи с този кипещ стихията? Да му се отдаде? Да го спре? Да го насочи със слово?

В „Избрани места от преписката с приятелите“ Гогол пише за придобиващите исполински размери „гордост на ума“, „страсти на ума“, които заплашват Русия с гибел. Той пише за изгонването на „Христа на улицата“, за нарастващата ненавист и нарастващата тъга, в сянката на която сякаш замира руският живот.

Но и против тъгата, против гордостта той намира едно упование — кръста. Както човек се кръсти при приближаването на нечиста сила, така Гогол заклина „страховете и ужасите на Русия“ (така е наречена една глава от „Избрани места от преписката с приятелите“) с името на Христа.

Христос може би е едно от главните действащи лица в тази книга. Ако някой води тук Русия, то това е Христос, ако тя трябва да върви след някого, то според Гогол тя трябва да върви след Христа. Христос се смята образец и за чиновника, за поета, за помешчика, монарха. Христовият закон се поставя в основата на държавните закони. Политическият, стопанският, нравственият живот трябва да му бъдат подчинени. Разказът за А. А. Иванов, създателя на картината „Явяването на месия“ — разказ, в който се повествува за мъките на художника, опитал се да изобрази устремяването на човека към Христа, — представлява център на книгата, а я завършва, както вече споменах, главата „Светло възкресение“.

Съвпада ли това с поетическите представи на Блок? Дали Христос на Блок, който върви пред дванадесетте, е поне отчасти Христос на Гогол или това е друг раз?

В бележките на Блок за Христа, в размислите му за този образ, в стиховете, дето се появява Христос (у Блок той е герой, у Гогол е само име, символ),

няма нито частичка от Гоголевото отношение към Христос, т. е. липсва безусловното приемане на идеите на Христа и личността на Христа.

За Гогол Христос е богочовек, Син Божи, син Человечески, дошъл на света, за да изкупи със страданията си човешките грехове. Той самият е господ.

За Блок това е именно образ, метафора. Той я използва без свещен трепет и със същото професионално чувство, с което новият майстор въвежда в своя текст образи от старата поезия. Дори когато това е поезията и поетиката на Вехтия и Новия завет. Блок твори тук в контекста на епохата и контекста на съвременната му литература, която безпрепятствено използва образа на Христа, считайки го също такъв литературен герой, както и всички други герои.

И същевременно в отношението на Блок към този образ има нещо лично. Христос минава през цялата поезия на Блок и стига с нея до края. Това първо. Второ. Блок действително прави промени и размествания в стиховете си, поставя на мястото на Христа поета, себе си, а на мястото на поета, на своето място — поставя Христос. „На мен, не на разпнатия Христос“ — пише той. Блок нарича своя лирически герой (пак себе си) син Человечески, а в нахвърлян план на пиеса за Христа направо споменава името на своята жена наред с името на Магдалина, а прави Христос художник, сиреч поет. „Русия е моята Галилея“ — пише Блок. От това следва — аз съм Христос. Христос у него „не е разпнат“, „не е възкръснал“ и „уморен“, и „изгарящ“, и „чудовищен“, „греховен“. Той не е мъж, не е и жена, той най-сетне е „ненавистен“ на Блок като „женствен призрак“. Последното е казано за Христос в „Дванадесетте“.

На такива игри с Христа е неспособен Гогол. Тук личи школата на Достоевски, школата на пародирането, на провокирането на евангелски образи с цел да се провери тяхната автентичност. Поетическият процес в такива случаи е сякаш инструмент на тази проверка.

Неслучайно при Христос на Блок в плана на пиесата за Христос присъства Тома Неверни — Тома Невярващият, когото правдата *принуждава* (курс. на Блок) да повярва, а след това — да проповядва „инквизиция“, „папство“, „хълщащите попове“. Гогол в „Избрани места от преписката с приятелите“ не казва „поп“, той казва „свещеник“. За него името на свещенослужителя е свято, поне трябва да бъде осветено от името божие. За Блок той е само поп:

А ето дългополий — тежко
пристъпва покрай преспа като гроб...
Защо днес весел не изглеждаш,
другарю поп?

(Прев. Гео Милев)

В „Дванадесетте“, откъдето са взети тези стихове, попът се отдръпва от червеногвардейците, в „Избрани места от преписката с приятелите“ той заедно с народа върви след Христа.

„И ще се задвижат църквите, и ще тръгне цялата земя“ — пише Блок, имайки пред вид гибелта на старата вяра и старите символи на вярата, нашата църква, ние самите — пише Гогол.

У Гогол още съществува надежда в ортодоксалната вяра, която той свързва с вярата на душата. Блок не храни такива надежди.

Затова и изкуството според неговото убеждение трябва да премине изпитание през огън; за Гогол изкуството е „невидима стъпка към християнството“.

У Гогол великденският камбанен звън, звънът, който се разнася в светлото възкресение над цяла Русия, обединява; „слива цялата земя в един шум“ (ето още едно гоголевско схващане за „шума“); за Блок такъв звън е безполезен: „Над смрадом, смъртью и страданием трезвонят до потери сил.“

В стихотворението „Нова Америка“ той снизява образа на Христа в приносен смисъл. Рисувайки картината в Русия, над която се носи все същият камбанен звън, той — напук на този звън, провъзгласява:

Тука черният въглен-месия
е и цар, и жених днес у нас,
не е страшен, невесто Русия,
твоя песенен, каменен глас!

(Прев. Младен Исаев)

„Цар“, „жених“, „месия“ са евангелски обозначения за Христа. Според християнската символика Христос е Жених, а негова годеница е църквата. Блок прилага тази символика към себе си, като в неговите стихотворения женихът е той, Блок, поетът, а негова годеница (или жена) е Русия.

В „Нова Америка“ Блок сваля Христос не само от небесата на земята, но и под земята (в древната митология обиталище на ада); той поставя неодоушени камък на една плоскост с Онзи, който сам е дух и е олицетворение на духа.

В поезията на Блок името на Христа, ако за него става дума във второ или трето лице, не се пише с главна буква. С главна буква се пише името на Жената, на Прекрасната дама, на Непознатата, на Жена му — и т. н. Жената, земната жена, грешница и любовница, застава между поета и Божията майка.

Още П. Флоренски пише, че кощунството на Блок над Богородицата, „на нашето спасение застъпница“, е предел на демонизма му и свидетелство за доверността на последния. Според П. Флоренски това „кощунство е сериозно“ и то го „задължава да бъде причастен на гълбината“. Блок, пише П. Флоренски, се втурва към престола през Царските врата и счупва центъра на иконостаса — изображението на Благовещение.

Наистина в стихотворението на Блок „Благовещение“, написано, казано между прочем, върху италиански материал, е показано падението на дева Мария, падението пред лицето на прекрасния и млад ангел в червен плащ, който ѝ донася благата вест. Тъй като не е по силите ѝ да устои на неговата съблазън, близост и привлекателност, тя му се отдава под прикритието на широките му крила, но този любовен акт се наблюдава от намиращия се зад завесата художник.

Както е известно, Блок е искал да напише изследване за изображението на Божията майка върху руските икони. Но той не осъществява този си замисъл. Затова мадоната се явява в неговите стихове. И всеки път сякаш се стига до дяволското изкушение — кротките божии майки започват да гледат от фреските на картините като „котки“, като девойки. В погледите им пламва желание, глад. Техните погледи наподобяват ненаситния поглед на Клеопатра, чието изображение Блок видял в един флорентински музей.

А в стихотворението „Девойката от Сполето“ Блок задиря красавица-италианка, като поставя на нейно място дева Мария, а на мястото на ангела — себе си.

Между мадоните на Блок и поета в стиховете му съществува плътска връзка. Това е поетиката на края, изпитание на светлото от най-мрачното, изпитание чрез бездната, чрез смеха, чрез иронията.

Блок се чувства последен в рода, последен във веригата и това диктува неговото светоусещане. В поемата „Възмездие“, където всички грехове на рода трябва да изкупи единствено той, героят предуща в неопределената далечина своя наследник — сина си, роден от жена, на име Мария.

Героят я среща някъде в Полша и умира в нейните обятия:

Мария, нежня Мария,
Мне пусто, мне постыло жить,

Я не свершил того...
Того, что должен был свершить...

Тези нахвърляни редове в края на „Възмездие“ се отнасят към май — юни 1921 г. Такива са по същество последните стихове на Блок.

Съществувала ли нов младенец, нов Исус Христос, а нежната Мария неговата майка ли е?

Така смехът на Блок, както и у Гогол, върви редом с мечтата на Блок:

И горит звезда Вифлсема
Так светло, как любовь моя —

това Блок казва за своето чувство към Русия.

В статията си „За иронията“ Блок пише, че смехът на неговата епоха не е съзидателен смях, не е вдъхновяващ смях, а „разлагащ смях“. Мен самия — признава той — „ме къса бесът на иронията“. Смехът на иронията дори не е дявол, не е сатана, той е малък дявол, който се родее с малкия бяс на Фьодор Сологуб. Пред него колосалните създания на комическото въображение на Гогол приличат на приказни богатири. В смеха на Гогол се чува цялостност, в смеха на Блоквата епоха — раздробеност.

Това е също смехът на началото и смехът на края.

В смеха на Гогол има много здраве, пълнота, той е обемен, той сам по себе си е здрав и силен, а смехът, за който Блок пише, се ражда от „болестта на личността“, от раздвоението във вярата, от разложението. Разлагащият смях изхожда от разложението и завършва в разложението, т. е. в разяждащата луга, в разцепването на цялото, в изтреблението на цялото.

У Гогол има една съкровена област, която неговият смях не докосва — това е областта на Христа. В храма комическото въодушевление на Гогол занемаява. А при героите на Блок и тук върху устните им блуждае усмивка:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.

(„Люблю высокие соборы“)

Но у Блок има стихове, които спорят с тези стихове, където героят отхвърля маската на иронията и се изпълва със свещено чувство. И чист е този час на неговото светло преживяване:

Когда страшишься смерти скорой,
Когда твои неярки дни, —
К плитам Сиенского собора
Свой натруженный взор склони.

Скажи, где место вечной ночи?
Вот здесь — Сивиллины уста
В безумном трепете пророчат
О воскресении Христа.

Свершай свое земное дело,
Довольный возрастом своим.
Здесь под резцом оцепенело
Все то, над чем мы ворожим.

Вот — мальчик над цветком и с птицей,
Вот — муж с пергаментом в руках,
Вот — дряхлый старец над гробницей
Склоняется на двух клюках.

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
Не понуждай и не зови:
Когда-нибудь придет он, строгий,
Кристалльно-ясный час любви.

Така се обръща откъм светлата си опака страна иронията на Блок. Тая изведнъж от зоната на разрива с Гогол той попада в зоната на съгласието и разбирателството. Поем подава ръка на поета.

Блок нарича някъде „Ревизор“ на Гогол *празник*. Тези думи са казани, струва ми се, за най-безнадеждната комедия на света. Какво може да бъде по-тъжно от сборището „свински мутри“, които вижда в края на пиесата градоначалникът, за сборището от човешки пародии, карикатури? По-скоро това е помен за човека, отколкото празник.

Но на погребение не се веселят. Погребението не повдига духа, не утешава под знака на смеха. Смехът на Гогол е весел, не погребален. Бедността на душата в „Ревизор“ е забулена със смях, изпълва се със смях. Извършва се някакво събитие, надигат се от дълбините на душата някакви невиджани сили — и нека бъде в измамата на смеха, — но за миг човек се забравя.

Смехът на Гогол не разлага, не откъсва човека от празника. Той го призовава на празник.

И по тази своя поетическа природа той е близък на Блок.

Това е смехът на изкуството и изкуството на смеха, но и на изкуството (според предчувствията на Блок) е съдено да изгори в огъня на пожара.

Блок гледа фатално на съдбата на изкуството. Ако то според Гогол преживява катаклизъм, нещо повече, ако успее да възпре човечеството от катаклизма („Изкуството не е разрушение“ — пише Гогол), то според Блок изкуството няма сили да спре налитания и върху него пламък.

„Не ще има в тебе никакъв художник, никакво художество“ — е казано в „Откровението на Йоан Богослов“ за съдбата на изкуството в подлежащия на унищожение Вавилон. Старото трябва да изгори.

Така мисли в навечерието на събитията от 1917 г. и Блок. За Гогол (както и за Пушкин, Достоевски, Толстой) миналото е опора, някаква твърдина, мяра, гранит, върху който може да се издигне зданието на настоящето. Не върху разрушение и гибел, не върху пепелища се готви да строи Гогол (и такъв път предрича на Русия), а върху трайните основи на руския живот, върху традициите, върху преданията, върху изработения от векове идеал на руската история.

Историческото минало за Гогол се изпълзва в битки, сражения, съединяващи като един човек, превръща се в един човек. Това е Малорусийското възражението, XVII в., епохата на казашките войни, това са победите на Петър, Екатерина, XIX в. — пише той в „Избрани места от преписката с приятелите“.

Но всичко това по време се намира близко до Гогол и далече от Блок. Блок няма зад гърба си нито екатерининските „орли“, както Гогол нарича дейците от епохата на Екатерина, нито Бородино, нито 1812 г. Но той има Пушкина, Порт-Артур, галицийските блатата, в които тъне руската армия. Детството и младостта на Гогол минават под звездата на 1812 г., над Блок — над неговото юношество и младост — има *друго небе*. Небе, просвредлено от механичния звук

на аероплана.

Ето защо за Гогол войната е доблест, войната е защита на отечеството и вярата, войната е слава, а за Блок е позор и „пошлост“.

Явись, мое дивное диво!
быть светлым меня научи!

— пише той в стиховете си за Куликовската битка. И още:

Вздыхаются светлые мысли
в разтерзанном сердце моем.

Цикълът „На Куликовското поле“ е историческата *мечта* на Блок, аналог на „Тарас Булба“, но още повече потънал в сферата на въображението, в сферата на *музиката*. Това е мечтата на Блок за единство, за сплотяване чрез кръв, пролята в името на Русия, и нейната цялост. Самата Куликовска битка е образ на *цялото* — това цяло, което не може да бъде вече епохата на Блок.

Тътенът на копитата по Куликовското поле отеква като ехо на конските копита от конницата на Тарас Булба.

Русия у Гогол е тройка, която препуска в далечината, у Блок тя е „степна кобила“, също тройка. В бележки към стихотворението „Я пригвожден к тракторной стойки“ Блок пише за този образ: „Чувате ли препускането на задъхващата се тройка? Това е Русия, която лети неизвестно накъде — в синьо-сивата бездна. . . Виждате ли нейните звездни очи (лексика на Гогол — И. З.) — с молба, отправена към нас: „Обикни ме, обикни моята красота!“ . . . Кой ще се промъкне срещу летящата тройка по тайни и мъдри пътеки, с кротка дума да спре разпенените коне, със смела ръка да свали демонския кочияш. . .“

Това е написано през 1909 г. А една година преди това в статията си „Народът и интелгенцията“ Блок вече не се и опитва да спре препускането на тройката. „Този тътен, който нараства така бързо, че с всяка година го чуваме все по-ясно и по-ясно, е „чудният звън“ на звънчетата на тройката. Какво, ако тройката, около която „гърми и се превръща на вятър разкъсаният въздух“ — лети право срещу нас? Хвърляйки се към народа, ние се хвърляме направо под краката на разбеснялата се тройка, на вечна гибел.“

Две желаня се смесват у Блок — да спре, да насочи бясната тройка, и — да се хвърли под нейните копита.

Ако гоголевската тройка в „Мъртви души“ никого не потиска, а се носи по пътя, съпроводжана от беззлюбните подхилвания на руския мужик и удивените погледи на другите народи, то у Блок нейното препускане придобива зловещ характер. И самият кочияш, който седи на капрата, вече не е кочияш, а демон, демонски кочияш, и „присмеха на мужика“, който той вижда от висотата на препускащата тройка, не обещава на господаря, седнал в нея, нищо хубаво. „Интелигентите не се смеят така — четем в статията „Народът и интелгенцията“ — независимо от това, че познават, струва ми се, всички видове смях; но пред присмеха на мужика, който с нищо не прилича на гоголевския смях през сълзи — ще замре моментално всеки наш смях, ще ни стане страшно и непоносимо.“

У Гогол тройката се управлява от Селифан — добродушен ленивец, комуто дори на ум не идва да враждува с Чичиков. За него кръчмата и червенобузото момиче с бели ръчички, за които той може да се хване в топлата лятна вечер, са отмора и успокоение от пътя.

Блоковският господар се страхува от мужика:

Сегодня ты на тройке звонкой
Летишь, богач, гусар, поэт. . .
... Но жизнь — проезжая дорога
Неладно, жутко на душе:
Здесь всякой праздной голи много
Остаться хочет в барыше. . .

Ямщик — будь он в поддевке темной
С пером павлиным напоказ,
Будь он мечтой поэта скромной, —
Не упускай его из глаз. . .
Задремлешь — и тебя в дремоте
Он острым полоснет клинком,
Иль на безлюдном повороте
К версте прикрутит кушаком.

Гоголевиат мужик се кара с господаря си, ядосва господаря си, мами го сподаря, когато го мързи да впрегне тройката, разговаря с господаря не без ирония — както е в сцената с обяснението как да пътуват до Плюшкин — в тази сцена участвуват Чичиков и минувачът-мужик. Но той изобщо не мисли за това — да го ограби или заколи. Чичиков без никакъв страх тръгва със Селифан и Петрушка на път в есенната нощ и нито за миг не се съмнява, че те няма да го доведат там, закъдето са тръгнали.

Ироничните отношения, които съществуват у Гогол почти между всички негови герои и прислугата им, между помещичика и селянина, не променят това, че мужикът за господаря е свой човек, а господарят за мужика — макар и противен понякога — също не му е чужд. И спят, и ядат, и пътуват те през цялото време все заедно. Тънка стеничка отделя Чичиков от Петрушка и Селифан, тя отделя също така героите на „Портрет“, „Нос“, „Ревизор“ от тяхната прислуга — където и да живеят те — било в Петербург, в малко градче или в хан.

У нас няма вражда между словията, както на Запад — пише Гогол в „Избрани места от преписката с приятелите“, — у нас дворянинът и селянинът „са свързани с много силни връзки — връзките во Христа“. Нека това да е идилия на Гогол, но това е идилия, в която той вярва.

Блок не вярва в нея. В 1917 г., по време на сушата, размишлявайки за божиya промисъл, който не праща на хората дъжд, той записва: „И ето я задачата на руската култура — да насочи (курс. на И. З.) този огън към онова, което трябва да изгори; да превърне буйството на Стенка и Емелка във волева музикална вълна.“

Това в същност е задачата на Христа в „Дванадесетте“. Христос върви пред огъня („Кругом огни, огни, огни“), отпред е възклицанието за световния пожар. Той, изглежда, знае какво трябва да изгори.

Но тази идея е противоположна както на Христос у Гогол, така и на самия Гогол. В „Мъртви души“ Гогол изобразява народното възмущение в иронични краски. „В другата част на губернията са се размърдали разколниците. Някой пуснал сред тях слух, че се е родил антихрист. . . разкайваха се и грешеха и под претекст да хванат антихриста, залавяха неантихристи. На друго място мужиците се разбунтували срещу помещиците и полицейските капитани. Някакви скитници пуснали сред тях слухове, че настъпва такова време, когато мужиците трябва да станат помещици и да се пременят във фракове, а помещиците да се пременят в армяци и да станат мужици — и цялата община, без много-много да му мисли, че тогава ще се получат прекалено много помещици и полицей-

ски капитани, се отказа да плаща данъците си. Наложил се да се прибегне до насилствени мерки.“

У Гогол няма съмнение, че бунтът трябва да се спре, Блок между „спре“ и „насочи“ избира последното.

Неговият Христос върви пред дванадесетте, но кой е той? Кой е той, ако не е син божи?

В нахвърлян план на пиеса за Христа, която Блок замисля през същите дни, когато пише поемата си, Христос е наречен *художник*. Той чува какво говорят апостолите, какво говори народът и „пропуска разговорите покрай ушите си“. „Каквото трябва — добавя Блок, — то ще остане у художника.“ „Тук са и проститутките“ — пише той.

Христос е даден заобиколен от атмосфера, близка до атмосферата в „Дванадесетте“. Има тълпа, има „митинг“ (момент от възвишена проповед), има грешни апостоли (както Петруха и Ванка в „Дванадесетте“), има Юда, чито „чело, нос, космите на брадата са като на Троцки, има улица, има факт на насилие („Неверният Тома бива заставен да повярва в това, което не вярва“), има проститутки. Има, накрая, разпра между апостолите (разпра между дванадесетте и Петруха), има напомняне за възкресение: „А как възкръсва?“

Блок сякаш подбира тона за своя Христос, извайва от неуловими форми неговия образ. Христос е неясен. Той не принадлежи нито на едините, нито на другите (нито на апостолите, нито на тълпата), той е сам за себе си, той е замислен, „разсеян“, но тук той не е страничен, всички събития се въртят около него и народът не му е чужд, защото, както пише Блок, „той всичко получава от народа“.

Моментът на волевото начало е разкрит само в една сцена: митингът. Но това е *друг* митинг. Възвишената проповед не е политическа реч, тя е слово на поета.

Разбира ли го тълпата, върви ли *след него*? В „Дванадесетте“ дванадесетте не виждат Христа, те го викат, молят го да се покаже, но той не се появява и те в раздражението си стрелят нататък, където им се мярка сянката му. Сянка ли е това или петно — е трудно да се разбере. Неяснотата в образа на Христа си остава в сила.

Раздават се изстрели — виелицата им отвърща със смях. Смахът витае в тази поема на Блок като виелица, навява преспи, отхвърля встрани всичко, което пречи на червогвардейците да вървят „с държавна стъпка“, с кикот отеква на убийството на Катка и над мъката на Петруха.

Гуляе старият голтак

— пише Блок — и ние си спомняме страха на пътника в тройката пред „голата празнина“.

В „Дванадесетте“ поетът и стихията за пръв път се доближават в разбирателството и неразбирателството си, в отдалечеността и близостта си. Тук всичко се смесва — свещената злоба и черната злоба, черният вятър и белият сняг, кръвта на Катка и сълзите на Петруха, твърдата стъпка на червогвардейците и „нежния вървеж“ на Христа. Улиците се огласяват от виковете, от препирнята между дванадесетте, от воплите на старицата, от виенето на бездомния пес. Виелицата вие след дванадесетте. Но Христос върви отпред в мълчание. Червогвардейците с пушки — той с бяло венче от рози.

Несъвместимост, несъединимост и същевременно съдбовна връзка.

Огънят на Стенка и Емелка, огънят, който е готов да възглави Христос на Блок, не е метафоричен, не е иносказателен огън. В неговия всепоглъщащ пламък може да изгори *всичко*:

... И без име свято в нощний път
вървят дванайсетте.
На всичко са готови те,
за нищо не скърбят.

(Прев. Гео Милев)

Такава окончателна равностметка не е желал още нито един поет. Ето защо може би той се и решава на тази забранена за поезията стъпка — да застане пред вървящите, да поеме функциите на Христа.

Блок беше писал някога, че поетът вижда бога. В „Дванадесетте“ Исус е виелицата е невидим“. Не го виждат дванадесетте, не го виждат минувачите. Но го вижда авторът, поетът. Той му се явява, както и подобава да се яви на поета — не в образа на наказващия Христос, Христос, който раздава правосъдието на Страшния съд — такъв е Христос в „Откровението на Йоан Богослов“ и в „Страшният съд“ на Микеланджело върху стената на Сикстинската капела в Рим. Той върви, „в снежни бисери обкичен“. Снегът, над който се движи този призрак на Блок, е ослепително чист. Върху него няма следи от кръв, въпреки че над самия Христос се развява „кървав флаг“.

Този Христос по-скоро напомня другия Христос на Микеланджело, Христос от „Пиета“, Христос — нежния син на дева Мария, която го държи на ръце. Може би той е този син, за който мечтае във финала на „Възмездие“ Блок, който пише в последните стихове на поемата:

Найдешъ в душе опустошенной
вновь образ матери склоненной.

Но не трябва да гадаем:

С дълъг смях над тъмни стрехи
литна снежна буря пак.
Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах!...

Изстрелите разкъсват музиката на „циклона“. Те биха искали да улчат и Христа, но той е „невредим от куршумите“. Така е невредимо за векове и изкуството. „Когато се родил Христос — пише Блок в очерка си за Катилина, — престанало да бие сърцето на Рим.“ Загинала цивилизацията, но не загинала създалената от човека красота.

Христос на Блок в целия си облик е прекалено женствен, за да бъде червеногвардеец. Той е прекалено красив, за да изгори красотата, той е над бурята, както винаги витае над събитията всеки поет.

Цялото поетическо същество на Блок се отдава тук на надеждата. Надеждата — светлата сестра — отново пламва в стиховете му. Тя витае и над изстрелите, и над смеха, и над плача, покаянието, смирението, жестокостта. Гогол с неговите светли пророчества може да бъде припомнен в тези мигове. „Русия — какво очакваш ти от мене?“...

Настъпва сближаване, което изглежда немислимо, невъзможно. Поезията на края се свързва с поезията на началото.

Както и Гогол, който във всяко измъчващо го съмнение в търсенията си се обръща към Пушкин, Блок, когато си отива от живота, се обръща също към него. Той пише стихотворението „Домът на Пушкин“ и произнася речта „За предназначението на поета“:

Пушкин! Пак за свободата
пеехме след тебе ний!
Във беда ни дай ръката,
в глуха битка помогни!

(Прев. Младен Исаев)

Бедата — това е виелицата и бурята в „Дванадесетте“. Думата „музика“, с която Блок омагьосвал стихията, в предсмъртните месеци изчезва от речника му. На нейно място застава поезията. Тя преживява падането на Рим. И тя е „призвана да внесе хармония във външния свят“.

Тези думи на Блок сякаш приключват неговия път. Облаците се разпръсват, на небето отново се появява голямото слънце и върхът на Блок плътно се приближава до върха на Гогол.

Превела от руски: Мария Блажева

ДВЕ ЕСЕТА

МИГЕЛ ДЕ УНАМУНО

I

РИЦАРЯТ НА ПЕЧАЛНИЯ ОБРАЗ

(портретно есе)

„Хващам се на бас — рече Санчо, — че няма да mine много време и във всеки хан, във всяка кръчма и във всяка бръснарница ще бъде нарисувана историята на нашите подвизи. Бих желал само да бъде изписана от ръка на художник, по-изкусен от този, който е изрисувал тези платна.

Имаш право, Санчо, — каза дон Кихот, — този художник прилича на Орбанеха от Убеда. Когато го питали какво рисува, отговаря: „Каквото излезе“, и ако случайно рисувал петел, пишел отдолу: „Това е петел“, за да не помислят някои, че е лисица.“

(От глава LXXI на втората част на „Знаменитият идалго дон Кихот де ла Манча“)

Съвсем не е леко да нарисуваш дон Кихот. Това е едно от най-достоините начинания за един испански художник. Не става дума в случая да илюстрираш безсмъртната творба на Сервантес, а да облечеш във видима и осезаема плът един индивидуален и жив дух, не една абстрактна идея. Задача, която е сега по-навременна от всеки друг път, тъй като в нашата епоха по този божи свят се ширят и търси да се затвърди символизмът в живописата. В Испания този символизъм си има символ, какъвто рядко се намира. Това е дон Кихот, истински и дълбок символ, символ в пълния етимологически и традиционен смисъл на думата, жив синтез и резюме на действителността, колкото по-идеална, толкова по-реална, не абстракция, получена по пътя на изключването.

Приканвам читателя да побеседваме за художествения израз на този жив символ.

Данните, нужни, за да се нарисова дон Кихот, трябва да се потърсят както в творението на Сиде Амете Бененхели, така и извън него. В творението на Сиде Амете — тъй като той е бил биограф на дон Кихот; в него се разкриват дълбочини, които са убягнали дори и от погледа на биографа, а извън него, защото извън него живя и продължава да живее знаменитият идалго.

Постарах се най-внимателно да открия в живите страници на „Знаменития идалго“ всички места, в които се описват повече или по-малко пряко физическите черти на дон Кихот.

Ето ги тези пасажии под номера, бързам обаче да предупредя по-нетърпеливия читател, че прекрасно може и да не ги чете:

- I „Нашият идалго беше на около петдесет години, як, но мършав, със съсухрено лице, голям ранобудник и приятел на лова.“

Ч. I, гл. I

- II „... който носи освен това и прозвището Рицар на печалния образ ... Трябва да призная, че лицето ви от известно време насам е едно от най-измъчените лица, които съм виждал в живота си.“

Ч. I, гл. XIX

- III „... се възрях учудено в дългото му половин миля, изпито и бледо лице, в претежкото му въоръжение, което не съответствуваше на сдържаното му поведение.“

Ч. I, гл. XXXVII

- IV „Поемете, синьора, тази ръка. . . Не ви я подавам, за да я целунете, а само да разгледате мрежата на нейните сухожилия, устройството на мускулите ѝ, силата на жилите ѝ, от което можете да съдите каква е силата на мишцата, която движи такава една ръка.“

Ч. I, гл. XLIII

- V „... толкова съсухрен и измършавял, че приличаше на мумия.“

Ч. II, гл. I

- VI „... той е човек висок на ръст, с изпито лице, мършаво и издължено тяло, посивели коси, орлов, малко пречупен нос, с големи черни и увиснали мустаци.“

Ч. II, гл. XIV

- VII „Преценката пък на пътника в зелено за дон Кихот беше, че никога дотогава не беше виждал човек с подобен вид и външност. Учудваха го дългата му шия, високият му ръст, мършавото му и жълтеникаво лице.“

Ч. II, гл. XVI

- VIII „По лицето и брадата му почна да тече суроватка. . . След като си избърса главата, лицето, брадата и шлема. . .“

Ч. II, гл. XVII

- IX „Когато му снеха оръжието и той остана по тесни панталони и елек от еленова кожа — мършав, висок, тънък като върлина, с бузи, които едва не се допираха една друга вътре в устата, — видът му беше такъв, че девоичките с мъка сдържаха смеха си и щяха сигурно да прихнат да се смеят, ако да не бяха получили изрична заповед от господарите си да се владеят.“

Ч. II, гл. XXXI

- X „По мургавото лице на дон Кихот избиха петна с какви ли не цветове. . .“

Ч. II, гл. XXXI

- XI „Първа се доближи девоичката с таса и ловко и непринудено намести таса под брадата на дон Кихот, а той, учуден от този обред, помисли, че обичаят в този край е сигурно да се мият не ръцете, а брадите, и протегна колкото може шия, без да каже дума. В същия миг от каната почна да тече вода, а девоичката със сапуна взе бързо да търка

не само брадата на покорния рицар, но и цялото му лице и очите му.“

Ч. II, гл. XXXII

XII „А понеже нямаше стремена (става дума за Клавиленьо) и кратката му висяха, той приличаше на някаква фигура от римско триумфално шествие, рисувана или тъкана върху фламандски гоблен.“

Ч. II, гл. XII

XIII „Ако сеньор дон Кихот не ни спаси, с бради ще ни и погребат. — По-скоро ще си оскубя моята в страната на маврите — каза дон Кихот, — отколкото да не махна вашите.“

Ч. II, гл. XI

XIV „Една котка скочи върху лицето му и взе да го дращи и хапе по носа.“

Ч. II, гл. XLVI

XV „Като го зърна (доня Родригес) такъв един дълъг, жълт...“

Ч. II, гл. XLVIII

XVI „Роке Гинарт видя дон Кихот в деспехи и замислен — печална и скръбна фигура, сякаш възплъщение на самата тъга.“

Ч. II, гл. LX

XVII „Струваше си човек да види фигурата на дон Кихот — дълъг, изпънат, мършав, жълт, пристегнат в дрехите си, несръчен и преди всичко съвсем не лек.“

Ч. II, гл. LXII

С тези седемнадесет цитата пред очи, който и да е Орбанеха може да изрисува дон Кихот без всякакво затруднение. Шестият от тях, в който идалгото от Ла Манча се описва от лукавия бакалавър Караско по време на приключението с Рицаря на гората, е послужил като класически документ за самоличност при изрисуване на всички направени досега портрети. Но дори и тази легитимация не е била винаги съблюдавана, тъй като често дон Кихот е рисуван със заускани и извити нагоре, а не с „увиснали“ мустаци.

Надявам се, че и най-взискателният изследовател ще бъде удовлетворен с такава подробна документация, каквато предлагат дадените по-горе седемнадесет цитата. Сигурно дори и хората на Санта Ермандад не са разполагали с повече данни, когато са били изпратени да намерят онзи „пладнешки разбойник“, а знаем, че органите на правосъдието са извънредно грижливи, щом трябва да установят самоличност и да разпознаят нечий лик.

В цитатите има данни, които могат на пръв поглед да се сторят несъществени. Такъв е случаят с цитат XIV, но проникателният читател ще разбере веднага, че не ще да е бил малък носът на дон Кихот, щом като една котка е могла да впише в него едновременно зъби и нокти. Няма изобщо факт, който може да бъде таксуван за незначителен, и това най-ясно се доказва от антропометричния регистър, който се води отскоро в Карсел Модело.

Изключителен интерес представляват също и данните, нефигуриращи в поменатите по-горе цитати, а именно, че дон Кихот страдал „дълги години от болни бъбреци“ (гл. XVIII на втората част), към което прибавям, че цветът му е бил жълт и че действията му го характеризират като човек, който е боледувал от жлъчка, и че както обонянieto, така и слухът му били добре развити (ч. I, гл. XX). Тези данни ще позволят може би на опитния изследовател да установи темперамента и идиосинкразията на дон Кихот. Жалко е, че все още някой вещ сервантист не се е заел да направи физиологично проучване на дон Кихот! Аз

смятам, без да съм се замислял много върху това, че темпераментът му е бил сигурно пламенен и отривист и че като се има пред вид тази констатация и „Студията върху характерите“ на доктор Уарте, би могло да се отиде много далеч.

Като добър арабин Сиде Амете Бененхели е бил сигурно извънредно точен биограф и много добре документиран изследовател, но неговият преводач, добрият наш Сервантес, като стига до онова място, където дон Кихот влиза в дома на дон Диего Миранда, Рицаря на зеления плащ (гл. XVIII на втората част), ни казва: „Тук авторът ни дава най-подробно описание на къщата на дон Диего и ни рисува всичко, което съдържа домът на един богат благородник-земделец, но преводачът на тази история предпочете да отмине всички тези подробности, тъй като те не засягат същността на историята, чиято сила е в самата истина, а не в ненужните отклонения.“

От една страна, имаме истината и нейната сила, а, от друга — подробностите и ненужните отклонения, обстоятелствата, които изследователите от всички времена рисуват с дребнавата точност на писарушки в своите литературни „студии“.

Какво е истина? Къде е в нашия случай истината и каква е нейната сила?

* * *

Истината е действителността, но цялостната и жива действителност, прекрасната действителност на живота изобщо, чиито корени са забулени в тайна. Говоря за една действителност — факт, а не за фактите,* подробностите, които се свеждат при анализа и анатомията до прах от факти, като с това изчезва тяхната жива реалност.

Силата на истината на дон Кихот се крие в неговата душа, в неговата душа на кастилец и човек, а истината на неговия образ се крие в това, че той отразява тази душа. Но следва ли да съдим по душата му за неговия образ или по образа за душата му? Такъв въпрос би се поставил, като се прибави, че от чертите на лика му и от физическия му образ ще можем посредством неговия темперамент да прозрем нещо повече от истината на душата му. На този въпрос отговаря самият дон Кихот, като описва (в гл. I на втората част) физическия образ на Амадис, Рейналдо и Роланд, за които „от нрава и подвизите им всеки може, ако разсъждава логично, да изведе какви са били техните черти, цвят на кожата и ръст“.

Ако се разсъждава логично! Нелогично, поне, отколкото ако направи извод от чертите, цвета на кожата и ръста за права и извършените подвизи; защото ако от първите може да се заключи за вторите, то и от вторите се прави извод за първите. Те се взаимно обуславят, но това убягва на онези, които в името било на идеализма, било на реализма, също взаимно обуславящи се, се борят за една или друга доктрина, както биха се борили двама рицари за цвета на един герб, на който всеки един вижда само едната страна, според дълбоката мисъл на Карпентер. За дон Кихот правилната логика — което е и напълно естествено — е неговата, кастилската, реализмът, който съди по подвизите за чертите, подхожда отвътре навън, центробежно, волеизявително, който прави от мелниците великани. Това е един реализъм, не по-малко здрав от този, който прави от великаните мелници, не по-малко реалистичен, не по-малко идеалистичен от него. В крайна сметка нито от чертите зависят подвизите, нито от подвизите чертите, както органът не предхожда функцията си, нито функцията — органа, а всичко прави всичко; всичко произтича непрекъснато от голямата всеобща причина, причина и едновременно следствие, причина-следствие или нито при-

* Противопоставям фактите на факта, защото немалко неща променят естеството, сякаш се умножат. — Б.а.

чина, нито следствие, както се пожелае, защото стигне ли се дотам, всичко е едно и също. Но достатъчно сме се занимавали с метафизични рицарски романи, тъй като на добрия Алонсо Кихано, който толкова „малко спеше, а много четеше, мозъкът му се изсуши дотам, че изгуби съвсем ума си“.

И така художникът, който поиска да нарисува дон Кихот, съгласно правилната донкихотска логика, трябва от подвизите и нрава му да заключи за физическите му черти, цвета на кожата му и ръста му, служейки си с емпиричните данни, които Сиде Амете ни дава като във висша степен достоверни. За да успее в това си начинание, художникът трябва да разкрие душата му, тъй като единственият способ е той да се вдъхнови от онези прекрасни подвизи и възвишен нрав и да разкрие чрез тях в собствената си душа донкихотската душа, а в случай, че няма в себе си нищо от тази душа, нека се откаже веднага от начинанието си, предопределено за друг, държейки сметка за това, което е казали самият дон Кихот:

„Нека ме изобразява, който си иска, стига да не ме обезобразява, защото често пъти търпението на човек се изчерпва, когато го обсипват с оскърбления“ (ч. II, гл. LIX).

Да се изобрази дон Кихот, без да бъде обезобразен, значи да се облече душата му с прозрачно индивидуално тяло, значи да се твори символистична живопис до степен на най-голяма съсредоточеност и сила в образа на човека-символ. За да се постигне това, трябва да се потърси душата на идалгото от Ла Манча в безсмъртните страници на Сиде Амете, но също и извън тях.

Дон Кихот живя и продължава да живее извън тях и достойният да го нарисува испански художник може да го издебне жив в дълбоките гльбини на собственения си дух, ако потърси с любов и ако с упорито съзерцание направи разкопки и издирвания. Сиде Амете не е направил нищо друго, освен да напише биографията на жив и действително съществуващ човек. Понеже не са малко хората, които живеят в заблудата, че дон Кихот не е съществувал никога, трябва да се положат усилия, каквито самият той е полагал, за да убеди хората, че е имало на този свят странстващи рицари.

* * *

Щом като аналитичният и дисекционен научен способ забие хирургическия си нож в живата тъкан, в която се преплитат и сливат легендата и историята, или се опита да прокара граници между тях и романа, баснята, мита, заедно с живота изчезва и истината, като остава само подобие, толкова полезно за търсачи и изследователи от всякакъв вид. Трябва да унищожим живота и заедно с него истинската истина, за да се разграничи историческият герой от героя на романа, на мита, на баснята или на легендата и да се твърди, че единият е съществувал напълно или почти напълно, вторият наполовина, а третият не е могъл в никой случай да съществува, защото да съществуваши значи да живееши, а който действа, съществува.

Да съществуваши значи да действаши. Не е ли действувал и не действа ли и сега още дон Кихот върху духовете, и то така силно и живо, както и върху неговия дух са действували неговите предшественици, странстващите рицари, така силно и живо, както толкова други герои, за чието историческо съществуване все още се намери да свидетелствува някой дон Алваро Тарфе?

Душата на един народ носи в себе си бъдещия герой, преди още той да е видял бял свят, предусаеща го като дух, блуждаещ в нея, който се оформя и очаква неговата поява. Всяка епоха ражда, както се казва, героя, който ѝ е нужен. Героят се вдъхновява от великите идеи на времето си, единствените велики идеи на епохата си; чувствава нуждите на своето време — единствени, необходими за

епоката — и се прониква от едните и другите. Всеки герой, който не е необходим за времето си, би умрял в нищета, презрян, изгнил в каторга, затворен в лудница или може би изгорен на клада.

Героят не е нищо друго освен индивидуализирана колективна душа. Героят е човек, който поради това, че чувства в съзвучие с народа, не загубва способността да чувства лично. Героят е първообраз и продукт, духовният средец на народа. Не може да се каже, че героят води народа, той е по-скоро негова съвест и израз на неговите възжелания.

Героят, чиято поява се предусеща във величавата утроба, е много често прекомерно извисен, за да приеме смъртна плът, а и средата, определена да го приеме, е много тясна за него. Тогава той се ражда като идеален образ, герой на легенда или на роман, не от утробата на жена, а от въображението на мъж. Герои са тези, които живеят, борят се, повеждат народите на борба и ги подкрепят в нея, герои не по-малко реални и живи от тези, които са от плът и кръв, осезаеми и тленни. Герои като Великия капитан, Франсиско Писаро или Ернан Кортес са водили бойците си към победа, но не по-малко сигурно е, че дон Кихот е поддържал духа на храбри войни, вдъхвайки им сили и вяра, утеха в поражение и умереност при победа. Дон Кихот живее с нас и диша в нас; има моменти в живота, когато го виждаме да се появява, яхнал Росинант, и да се притичва на помощ като Сантяго на тези, които го призовават. Да действуваш значи да съществуващ. Колко много хора, затворени в своето ограничено „днес“, действуват по-малко от възвишения луд, в който се прероди прославеният Алонсо Кихано, след като загуби разсъдъка си, защото му изсъхнал мозъкът! Когато се върнем в недрата на земята, от която сме излезли, ще остане ли от нас повече от това, което ще остане от дон Кихот? Какво е останало от неговия биограф Сиде Амете? Преходният и случаен свят създава постоянния и необходимия свят на нашия дух, това е най-голямата му реалност. Цялата история е идеализиране на реалното чрез реализиране на идеалното. Омир ли е създал Ахил или Ахил Омир?

„Да искате да ми втълпите, че не е имало на света нито амадисовци, нито други странствуващи рицари, чиито подвизи пълнят страниците на историята, е все едно да се мъчите да ме убедите, че слънцето не грее, че ледът не смразява и че не стъпваме на земята. Няма на света човек, колкото и умен да е той, който би могъл да ни убеди, че не са били истински историите на инфантата Флорипес и Ги Бургундски, на Фиерабрас и подвигът му при моста на Мантибле, извършен по времето на Карл Велики! Всичко това е истина, както е истина, че сега е бял ден! Ако това е лъжа, лъжа е също, че е имало някога хекторовци, ахилковци, Троянска война, дванадесет перове на Франция и крал Артур Английски. . .“ (ч. I, гл. XLIX).

Прав е дон Кихот. Повече от седем пъти дневно извършват донкихотски грях тези, които го наричат луд за връзване и го замерват с камъни, когато го виждат затворен в клетка, защото кой от тези разобличители не прилага на всяка крачка тайната максима на донкихотизма: хубаво е, следователно е истина?

Има герои на романи, които не са нищо повече от хомункули поради това, че са рожба на девствената фантазия на автора си; други герои са плод на истинско плътско зачатие, на фантазия, оплодена от духа на цял един народ. Героят на легенда или роман е, както историческият герой — индивидуализирана душа на един народ — и съществува, понеже действа. Кастилската душа роди дон Кихот, който е жив, както тя е жива.

* * *

Художникът трябва да се потопи с изпълнен от почит дух в душата на дон Кихот, защото така най-добре ще открие видението на възвишения идалго,

заклучавайки от него за чертите, цвета на кожата и ръста на тялото, в което той се е въплътил.

Но и Сиде Амете от своя страна видя героя във видима тъкан, с черти, ръст, видя го с чудно проникновение, което придава особено значение на цитатите в началото на настоящото есе. Защото понякога се случва откривател на един герой да не вижда добре образа му поради липса може би на зрително въображение. Така Шекспир, във втора сцена на пето действие на „Хамлет“, когато Хамлет и Лаерт се дуелират, кара кралицата да каже, че синът ѝ е дебел и че се задъхва, като тя му предлага кърпичка, за да изсуши челото си:

He's fat, and scant of breath
Here, Hamlet, take napkin, rub thy brows.¹

Кой би могъл да си представи или да изрисува Хамлет дебел? Защо да отивате по-далеч? Би ли някой разпознал Санчо, ако художникът го изрисува с дълги крака? Въпреки това Сервантес разказва, че сред илюстрациите, които украсявали ръкописа на Сиде Амете Бененхели, една представлявала двубой на дон Кихот с бискаепа, като под изображението на Санчо пишело *Санчо Санкас*, защото в рисунката „Санчо бил изобразен с голям корем, с къс труп и с дълги крака и поради това и двата прякора „Панса“ (търбух) и „Санкас“ (дълги крака), които се споменават в историята, напълно му прилягат“ (ч. I, гл. IX).

Но няма съмнение, че, от една страна, Сиде Амете добре е видял дон Кихот, пък, от друга, и Донкихотовият образ не е нито незабележим, нито незапоминан се, а единственият подходящ за неговата душа, защото духът и ликът му са били тъй взаимно проникнати, че не би било необходимо, ако той възкръсне за нов живот, да му бъде поставен от друг някой дон Антонио Морено надпис с името на гърба.

Всички ние, като видим някое лице, се провикваме: „Колко прилича на дон Кихот!“ Немалко хора са си спечелили това прозвище само поради външния си вид, но не и поради духовното си съдържание.

Образът на дон Кихот е от тези, които, веднъж видени, не се заличават никога, а биографът му го е видял такъв, какъвто е бил в действителност.

* * *

В образа на дон Кихот най-силно впечатление е направил на Сиде Амете неговият печален вид, несъмнена проява и белег на голяма скръб, таена в бездънно дълбоката му душа, тъжна и оголена като голите пустинни равнини на Ла Манча, внушителни със суровата си и строга тъга. Санчо го кръсти с прозвището „Рицарят на печалния образ“ (втори цитат). Роке Гинарт каза за него „най-печална и скръбна фигура, сякаш въплъщение на самата тъга“ (шестнадесети цитат) и всички, които се срещаха с него, се чудеа и се плашеа от тъгата, която лъхаше от странната му фигура, сякаш прозираха през тази външност онзи мощен дух, който се стремеше да даде свой облик на света. Този кастилски Христос бе тъжен до самата си тъй прекрасна смърт.

Самите черти на образа му са тъжни — увиснали мустаци, орлов нос, съсухрено и набръчкано лице.

Но неговата тъга не е плачлива и сълзлива, каквато е тъгата на бледоликите и грижливо разрошени жени, не е тъга на отхитав човек, не е плод на сантиментален егоизъм. Тя е тъга на примирен със съдбата си борец, на един от тези борци, които се стремят да счупят бича божий, целувайки божията ръка, сериоз-

¹ Той е пълен и лесно се задъхва.

Взemi, Хамлет, тази кърпичка и изтрий си челото (англ.). — Б.пр.

ност с весели и тъжни страни, които преливат една в друга, не детински оптимизъм, но не и старчески песимизъм, а тъга, изпълнена със силно примирение и жизнена простота.

Изражението на Рицаря на печалния образ е много тъжно, до такава степен тъжно, че Санчо го нарича измъчено (цитат втори), лековерната Алтисидора, изливайки озлоблението си към този, когото тя нарича „недоद्याлан негодник“, не иска да види пред себе си „няма да кажа печалния му образ, а грозната му и отвратителна мутра“ (ч. II, гл. LXX). Това точно ни дава повод да запитаме: Бил ли е Рицарят на печалния образ грозен?

„Все пак не мога да си представя какво е намерила у вас тази девойка, та да я победи и покори толкова — привлекателност ли, изящество ли някакво, хубост ли, елегантност ли, че всички тези качества заедно или поотделно да я увлекат? Правичката да си кажа, много пъти с внимание ви разглеждам от петите до последното косъмче на главата и виждам, че по-скоро можете да уплашите човека, отколкото да го накарате да се влюби във вас. Слушал съм, че хубостта е първото и най-важно качество, което кара хората да се влюбват, та затова не мога да разбера в какво се е влюбила тя, бедната, тъй като, ваша милост, сте напълно лишен от всякаква хубост.

— Не забравяй, Санчо — възрази дон Кихот, — че има два вида красота, духовна и телесна. Духовната красота се открива и проявява в ума, в благоприличието, в примерното поведение, в щедростта и доброто възпитание, а всички тези качества могат да красят и грозния човек. Когато погледът се спре на тази красота, а не на телесната, поражда се силна и трайна любов. Напълно ми е ясно, Санчо, че не съм красавец, но зная също така, че не съм и някакъв изрод, а за един почтен мъж достатъчно е да не е чудовище, за да бъде силно обичан, разбира се, ако притежава душевните качества, които ти изброих“ (ч. II, гл. LVIII).

Ако дон Кихот беше по-упорит в търсенето на скритите неща, щеше несъмнено да изтъкне, че красотата е отблясък на добротата и можеше да намери и други доводи в своя полза, нещо от рода например на женския афоризъм: „Мъжът и мечката, колкото по-грозни, толкова по-хубави.“

Цял свят прави разлика между красотата на правилните черти и красотата на изражението; цял свят говори за блудкавостта на красиви лица и за чаровността на грозни лица. У всички традиционната представа за човешката хубост се бори с друга представа, която е на път да се оформи. Красотата е непосредствен израз и цвят на добротата и се мени съобразно с нея. Има една традиционна човешка повече или по-малко атлетична хубост, която изразява добротата на човека-животно, на варварина, борещ се за живота си, на едва прикрития дивак, красота на мускулно равновесие, а, от друга страна, се оформя схващането за друга човешка красота, която разкрива добротата на мислещия и обществения човек и блясъка на интелигентността.

Някой спенсъринец би казал, че както борческите общества, основани на съперничеството и закона, изградили свой тип човешка красота, така ще го създадат и промишлените общества, основани на сътрудничеството и справедливостта.

Цялата история на човечеството не е нищо друго освен една дълга и тъжна борба за приспособяване на човечество и природа, както и историята на всеки човек се свежда до превратностите на борбата в неговото тяло, кръвопролитно полесражение, което води неговият дух и обкръжаващият го свят; и колкото повече духът, прониквайки в света, го допуска да проникне в него, като по този начин се сговарят и организират един в друг, толкова тялото става постепенно все по-прозрачна плътска одежда и израз на духа. Ще настъпи може би денят, когато най-хубавото тяло ще бъде тялото с най-хубава душа.

Физиогномиката е единствената наука, основа на всички други, защото ние единствено познаваме физиономията на нещата — учеше Лаватер. Не е, но може би ще бъде, защото, бидейки човек изтъкан от противоречия и изходайки от борбата, физиономията му само отчасти — колко незначително е много често това отчасти! — му принадлежи и не е възможно да разбереш по лика му каква е неговата душа. Има лица лицемерни и колко страшни, наистина есхиловски трагедии се пораждат от измамното в лицата, които лъжат!

Понеже тялото не е станало още прозрачно одеяние на душата, не се е оформила бъдещата човешка красота и продължава да господствува красотата на двукракото без перушина.

Но трябва да се вярва с артистична вяра, както се вярва в естетическа догма, че всеки дълбок и скроен характер, със здрави корени, чист, живее в съвършена хармония с плътската туника, която го покрива, приготвяйки я към очертанятията си.

Всяка черта на лицето е вкаменен израз, предаден може би по наследствен път. Постоянната тъга оставя диря, добродетелта разкрасява, а пороъкът грози. В Испания казваме: лицето е огледало на душата; ум и образ до гроб; дрехата не прави човека.

Колкото човек става по-хармонично развит, по-съвършен, с други думи, по-завършен, колкото повече и по-добре той се приспособява към средата, в която живее, и по-интимно общува с нея, толкова повече образът става огледало на душата. Душата отразява изхода от вековното взаимодействие и противодействие между индивиди среда независимо от това, дали образът носи черти, наследени от различни и дори противоположни предци, или са придобити впоследствие, той ще се подчини рано или късно на душата. Образът ще стане истински израз на душата, когато се взаимно приспособят и станат едно цяло индивидът и приемащата среда.

„За вас ще бъде свещен човекът, който прилича и повече, и по-малко на себе си — казваше Лаватер, — човекът, чийто характер е по-прост и едновременно по-многогранен, по-постоянен и по-неравен, човекът, който въпреки жизнеността си и активната си дейност е винаги в хармония със самия себе си, човекът, чиито най-подвижни черти не губят никога твърдостта, която го отличава като целокупност.“

В характера на толкова чист, монолитен и ясно откроен върху фона на средата, в която живее човек като дон Кихот, трябва да се приеме като естетическа аксиома, че лицето е най-чисто огледало на красивата му душа. И тази красота трябва да се долови напълно от художника, който рече да нарисува образа — отражение на тази душевна красота.

Но не само тялото е израз на духа у социалния човек, у облечения човек — израз на духа е и облеклото.

„В голотата е изкуството!“ — възкликват мнозина.

Да, в голотата е изкуството да се представи двукракото без перушина, но не и *homo politicus*², общественият или облеченият човек. Голотата на древногръцката скулптура отразява частично елинската душа; но модерната душа, тази, която се ражда бавно и мъчително сред болки и агонии, намира по-добър израз чрез свръхбогатата сложност на диплите на одеянието, среда, която субектът е приспособил към себе си.

Облеклото не е униформата на снобизма и на модната елегантност, не е изупречно скроеното сако; живото в облеклото е издутият на мястото на коленното панталон, гънките от омачканата дреха. Мъчно е да се разбере дълбокото в него, докато се затръшват вратите под носа на човека, който не носи цилин-

² Обществен човек (лат.). — Б.пр.

дър, отпечатък на робство, символ и победоносна останка от всички обезобра-
зявания, с които диваците красят главите си.

Ръскин казва в своите „Флорентински утрини“, че грижата за диплите и изя-
ществото в тяхната изява са белези на идеализъм и на мистицизъм, сочейки като
пример гънките в облеклото на девичите с кошница на глава от Партенона и
връхните наметки на нашите духовници; докато прекаленото навличане на ши-
роките маси, това, което виждаме например у Тициан, издава художници, за-
грижени повече за тялото, отколкото за душата. Казвано е, че когато народите
са се отказвали от езичеството и са приемали християнството, са обличали го-
лите богини, като правели от тях деви. Облекли ги, чисто и просто, но това е
много повече, отколкото си мислят тези, които се позовават злонамерено на
този факт.

Тук би било уместно да се цитират пасажите от „Дон Кихот“, в които се
говори за облеклото на Рицаря. Но нека предоставим на художника, който ще
се заеме да направи портрета му, да ги издири и проучи. А покрай облеклото
и цялата обстановка, в която той е живял. По този път бихме отишли прека-
лено далеч.

Дон Кихот трябва следователно да се рисува под светлината на неговата
собствена истина и в рамките на добре разбраната донкихотска философия, с
вяра в неговото безсъмнено реално и действително съществуване, като се от-
крие чрез душата му физическият му образ и се използват данните, които дава
биографът му Сиде Амете, човек, надарен с невероятна наблюдателност.

Интересно би било да се проучи по какъв начин дон Кихот е бил рисуван
и продължава да се рисува в различни епохи и страни. Такава една студия би
могла да се включи в общите изследвания за преобразованията на донкихотиз-
ма. Защото съществуват различни типове на дон Кихот у народите, които шо-
годе са го разбрали. Съществува френски образ, изискан, със засукани и непод-
вижни краища на мустаци, не увиснали, без подчертан израз на тъга, по-прили-
чен на арагонца на Авелянеда, отколкото на кастилеца на Сервантес. Същест-
вува английски образ, който е много по-близък до испанския, т. е. до истинския.
Най-верни са образите, дадени от испанци, което е и съвсем естествено. Ако
се вземат всички тези образи и се слейт в един, както се прави при сложни фо-
томонтажи, така че да изпъкнат общите черти, като се оставят в полусянка
различията, неутрализирани помежду си, би се получил емпиричен прототип,
естествено мъгляв и графически абстрактен, от който художникът би могъл да
извлече истинския образ на дон Кихот. Това е първообразът, който са съзрели
с духовния си поглед нашите художници и рисувачи и дори тези, които не при-
надлежат нито на едната категория, нито на другата. Този именно първообраз
ни кара да възкликваме: колко прилича този човек на дон Кихот! На този смътно
съзрян първообраз гениалният художник би дал индивидуален и жив израз, ри-
сувайки го с изключителна добросъвестност, с която някои английски худож-
ници рисуват ангели и други създания на въображението, с ожесточеното при-
лежание на Хънт или с могъщия кастилски реализъм на Веласкес при изобра-
зяване на героите от митологията. Трябва да се рисува с вяра и особено с вя-
рата, която вдъхва донкихотският идеализъм, източник на всяко истински реал-
но дело, идеализъм, който повлича в крайна сметка след себе си, ако и против
волята им, всички санчовци. Трябва да се рисува с вярата, която ни вдъхва това,
което не виждаме, вярвайки твърдо, че дон Кихот съществува и живее и дейст-
вува, както са вярвали в живота на светиите и ангелите онези прекрасни при-
митивисти, които ги рисуваха.

Но дори и физическите черти, които са дадени от биографа, не се зачитат.
Най-много се спазва описаното в цитат VI, но често и то се нарушава, защото
често рисуват дон Кихот по източници от втора, трета и десета дори ръка, както

се правят карикатурите на нашите политици. Така например виждаме да ги рисуват без брада въпреки указанията в цитатите VIII, XI и XIII, които нарочо дадох, за да се види, че той е имал брада, и без да се държи сметка, че Сиде Амете не споменава да се е бръснал дон Кихот, от което естествен извод е, че му е растяла брада.

За да се попълни още малко това есе, не би било излишно да се направи аналитично проучване на физиономията на дон Кихот, такава, каквато се дава в текста на Сиде Амете.

Между други любопитни неща може да се види как дон Кихот е на едно мнение с Лаватер относно значението на ръката и как този нежен и чистосърдечен физиономист е констатирал, че носът на дон Кихот говори за буен нрав и за упорито преследване на поставените цели. Смятам обаче, че и най-придирчивият изследовател ще бъде доволен от усърдието и голямата добросъвестност на моите издирвания, макар и да не съм направил този допълнителен анализ. Това обаче е достатъчно, когато става дума да се внуши една истина, толкова истинска, но на пръв поглед толкова безсмислена и абсурдна, истината за действителното и реално съществуване, реално поради това, че е идеално, действително поради това, че е въздействащо, на Рицаря на печалния образ, достатъчно е, когато се мисли, че въпреки цялата фактология няма незначителен факт и че всички факти са загадъчни и чудодейни.

Остава още един въпрос, най-уместният, а именно: може ли съвременният испански художник да се справи със задачата да нарисува дон Кихот по донкихотски, съгласно донкихотската философия, като жив символ на най-възвишеното в кастилската душа?

Предоставям на читателя да отговори на този въпрос.

1 ноември 1896 г.

(Публикувано за първи път в „La España Moderna“, г. VIII, бр. 95, Мадрид, ноември 1896 г. с. 22—40).

Преведе от испански: Тодор П. Нейков

II

ЗА ЕРУДИЦИЯТА И КРИТИКАТА

Есето „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот“, което публикувах в априлския брой на същото списание (*La España Moderna*¹), изглежда, е скандализирано някои господа или пък те са се престорили, че са скандализирани. Обвиняват ме в повече от незачитане на знаменития идалго дон Мигел де Сервантес и че не съм толкова голям почитател на неговия гений — доколкото заслужава да бъде почитан, — колкото са всички онези негови раболепни ласкатели и идолопоклонници.

Невероятно е наистина, че хора, които се перчат, щом им се представи случай, със самостоятелността на преценките си и с това, че са освободени от много почитта към всеобщите религиозни вярвания в страната някакъв вид литературна религия, хиляди пъти по-омразна от всичко най-омразно, което биха могли

¹ „Модерна Испания“ (исп.) — Б.пр.

ли да съдържат тези вярвания. Литературното суеверие, което произхожда може би от някакъв вид религия на литературата, започнала да се оформя още през Ренесанса, това именно суеверие е по-достойно за презрение от всички най-долни суевения, които са били преди в сила. Все не мога да схвана защо Данте, Шекспир или Сервантес трябва да бъдат по-ненакърними от кой и да е светия, издигнат от католическата църква на нейните олтари, и защо онези същите хора, които си позволяват някоя и друга нелепица срещу тези светии, въстават срещу всеки дръзнал да посегне на литературната канонизация, на която се радват посочените писатели.

Щом моето есе „Как да се чете и тълкува „Дон Кихот“ е скандализирило фанатиците на тази смешна литературна религия, сигурно е скандализирило някои от тях и произведението ми „Животът на дон Кихот и Санчо“, към което споменатото мое есе би могло да се прибави като пролог. Има хора, които ме упрекват, че в тази ми творба си позволявам, както те твърдят, големи волности спрямо творбата на Сервантес — която принадлежи в същност на всеки, който я чете и я чувства, както самият Сервантес — и спрямо самия Сервантес. Най-любопитното във всичко това е, че поради постоянното споменаване в произведението ми на моя земляк св. Игнасио Лойола — на когото се възхищавам повече, отколкото всички йезуити, взети заедно — попаднал съм на ревностен католик, но още по-ревностен привърженик на родната литературна религия, комуто е било много по-противно това, което нарича неуважение към Сервантес, от неуважението, което той смята, че съдържа книгата ми — то не е неуважение — към св. Игнасио. Това не ме учудва, защото познавам един, който повече се пазеше да не допусне езикови грешки, отколкото да изпадне в еретизъм. А в самата ерес той най-много мразеше екзотичното, защото такава ерес той смяташе за не чисто испанска.

Всичко това е повече от жалко и доказва, че духът обича робството и когато успее да се измъкне от една робия, попада в друга. Хора, които си въобразяват, че са извоювали свободата на съвестта си, изпадат в най-срамното идолопоклонничество в областта на литературата. Колчем се срещам с някое от тези лица, веднага се сещам за толкова познатия случай с онзи испански литератор, който, събирайки своите деца около смъртния си одър, им казал, преди да напусне завинаги този свят: „Деца мои, не искам да умра, преди да сваля от гърба си страшното бреме, което съм носил цял живот. . . Трябва да ви разкрия една тайна. . . Данте ме отегчава!“ Той употребил един по-силен и изразителен глагол от „ме отегчава“, но той не може тук да се отпечати. И нашият поглед върху литературата не ще почне да се прояснява, нито да можем да се наслаждаваме на красотата на класиците, докато всички онези, които Данте отегчава, не намерят смелостта да направят публична изповед. Сервантес не ме отегчава ни най-малко, напротив, аз го почитам повече и по-дълбоко от неговите смешни идолопоклонници; отегчава ме обаче Кевето, ако трябва да посоча като пример един досаден класик, и не мога да понасям неговите дебелашки шегички и нетърпимите му игрословия. Има в Испания много хора, които се смятат за културни, а за такива са смятани и от останалите, които Сервантес отегчава, но не толкова, колкото в Португалия досажда Камоинш, който е свършено непоносим, и когото, ако не съществуваше някакъв криво разбран патриотизъм, културните португалци биха обявили за много по-слаб писател от много други и особено съвременни португалски автори.

Не ми досаждат нито Данте, нито Сервантес; но ми додяват, и то много, дантофилите и сервантофилите и цялата онази пасмина коментатори и послушници в култа на минали гении. Мислейки и желаейки да допринесат за още по-голяма прослава на литературните божества, които издигат в култ, те само способствуват да ги правят досадни и дори омразни. Рожба на техните усилия са

обикновено онези обезобразени светии на литературата, прилични на светните преминали през „Християнската година“.

Моят добър приятел г. Камий Питоле, младеж с буден и жив ум, човек, когото аз истински ценя, като прави съобщение в броя от 9 септември т. г. на *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*² за моя „Животът на дон Кихот и Санчо“, почти изцяло отминава това мое произведение и разглежда споменатото вече от мен есе, смятайки, че то е един вид пролог към творбата ми. Писаното от г. Питоле ми дава повод да кажа няколко думи за ерудитите и критиците на най-вече за тези, които ние в Испания смятаме или, по-точно казано, които сами себе си смятат за такива.

Г. Питоле предупреждава още в самото начало читателите си, че в мен не трябва в никакъв случай да се търси хумористът, и с това ми отнема една от най-съкровениите илюзии, които съм лелеял в моя живот, и едно от званките, които почвах за моя радост да завоювам, като ми прикачва, в замяна на това един епитет, който винаги ми е бил омразен, макар и да подчертава, че той ми е бил даден от *la jeunesse universitaire espagnole*,³ страшно досаден епитет — учен. Моят приятел Питоле сигурно не знае, че неведнъж съм въставал, и то с всички сили на духа си, срещу опитите да ми се прикачи този тъй грозен етикет — учен, и че никога в живота си не съм се явявал като такъв. А той, който ме познава и е прочел есето и книгата, за които говоря тук, е могъл да открие това. В Испания, щом някой човек знае нещо — а аз знам доста неща, нека ми бъде позволено да заявя това със скромността, която ми е свойствена, — току-виж, че му лепнат етикета: „учен“, а за да си поет, ето още един етикет, било необходимо да не знаеш нищо. Ако в някои стихове се казвало нещо, което изисква човек да напрегне вниманието си и да се позамисли, това не били вече стихове на поет, а на мислител. Поетите не трябвало да мислят.

Навлизайки в съдържанието на моето есе, г. Питоле се спира на твърдението ми, че ерудицията е обикновено — не казвам винаги — „една зле замаскирана форма на умствена леност“ и че учените са „каста, съставена от непоносими хора“. Ето повод да развия тези две мисли.

Ще ми послужи освен това да установя към каква порода ерудити се числя самият аз, защото, както по-нататък ще кажа, между тях има и много симпатични и много достойни за уважение хора, какъвто е и г. Питоле — който е повече от ерудит, — а се намират и съвсем нетърпими екземпляри, като те преобладават у нас.

Казва се, а сега аз само повтарям казва се, че има моменти в културния живот на един народ, когато той трябва да се спре и да състави инвентар на придобивките си, да ги отбере и да ги подреди, преди да продължи пътя си. Тези моменти са, бихме казали, периоди критични, александрийски и тежко на онзи, който, когато всички се посвещават на задачата да възстановят текста на древните оди и да очертаят тяхното родословие, излезе изведнъж с нова ода, която да не е само ехо на тези, които изучава!

Казва се, че един пътник трябва да се спира от време на време по своя път, за да хвърли поглед към вече изминатото разстояние, и съзерцавайки го така, отдалече, без да се вглежда в трудностите му, а само в приятните му страни, да събере кураж, за да продължи.

Казва се, че е уместно човек да прави от време на време преглед на съвестта си, да се покае за греховете, които е извършил, и да си изясни причините им, да се увери в силата на добродетелите си и така, с очистена съвест, да започне пак да греша с по-голямо спокойствие и с по-слабо чувство на обремененост.

² „Критическо списание по история и литература“ (фр.). — Б.пр.
³ Испанската университетска младеж (фр.). — Б.пр.

На работната си маса натрупвам всички книжа, писма, изрезки от вестници, списания, брошури и книги, които получавам, като от време на време се налага да ги прочиствам. Накъсвам доста голяма част от тях и оставям малко, за да може, като намалее купът, да ми се проясни погледът.

Изглежда, че Европа, а също и Испания преминава сега през един от тези мъчителни и ужасни критични или александрийски периоди или по-точно казано, като че ли започваме слава богу да излизаме от него. Защото произведенията на литературата-подражание изобилствуват, а са редки произведенията на непосредствената литература, като към първата категория се числят немалко творби, които изглежда, че принадлежат на другата, както и не липсват и такива, които, макар и привидно критични, са изградени от поетична суровина.

Литературното, техническото, професионалното обикновено задушава поезията и понеже литераторите създават литературната атмосфера на един народ, резултатът е плачевен.

Ако в един кабинет, където са се събрали няколко литературоведи и литературни критици, за да работят върху Омир, влезе случайно един нов Омир, пеейки нови песни, хубави като онези, които е пял божественият слепец или който и да е друг певец или дори ако би възпял самият Омир, възкръснал по някакво чудо, това, което става днес по света, ще го изхвърлят с гръм и трясък като някакъв повърхностен досадник. Тези, които си вадят очите над текстовете на Калдерон, нямат време за губене, така че не ходят днес на театър и ако изникне край тях някакъв нов Калдерон, те не биха забелязали появата му. Един Калдерон трябва да бъде винаги дъкван и предвкван и ако днес се роди друг гений на театъра като него, той няма да може да бъде оценен докато, веднъж мъртъв и погребан, не стане духът му плячка на гарваните на ерудицията, които живеят на гърба на мъртвите.

Говорех веднъж вдъхновено за поезия и за един съвременен поет — Кардучи, на един млад италиански филолог и той ми възрази: „Не! За мен представляват интерес само положителните неща!“ За този нещастник литературната критика е по-положителна от самата литература, като най-ценното у един поет е суровината, която той предлага за филологическа и литературна ерудиция, на тези, които го изучават.

Познавам хора, които виждат най-главното и най-благородното предназначение на книгите в това те да бъдат вписани в каталози, което съвпада с виждането на скъперниците за стойността на парите.

При друг случай, друг мой приятел, много запален читател на трудове по история на философията и на литературата, ми казваше: „Поетите и философите ли? Те казват каквото им мине през ума!“ аз му възразих: „А историографите на философията и на литературата?“ Той ми отговори: „Те не, те не говорят каквото им мине през ума, а казват това, което са казали другите — поетите и философите, и проучват защо са го казали.“ От косто направих извода, че за него човекът, който сполучи да напише история на мисълта на Хегел, стои над самия Хегел. И става така най-вече откак се прави психологическа и социологическа критика и какви ли не още буламачи, става така, че бедните поети и философи не са нищо друго освен суровина за умствените спекулации на критиците и ерудитите, които ги проучват и сякаш мислят, че за нищо на света не биха заменили ролята си на критици с тази на критикувани. Подобно на зоолога, който изпада в екстаз пред някакво рядко животинче и го обсипва с проучвания и монографии, но който за нищо на света не би сменил мястото си с това на животинчето, което изучава. Никому не е угодно да бъде ценен обект на проучване.

Но в същност работата стои съвсем иначе: ерудитът не прощава на гения — обект на неговата ерудиция, че не може и той на свой ред да бъде гений, който

се изучава от ерудитите и на когото неерудитаните се възхищават просто и искрено.

Ясно е и аз го отбелязах предварително, че като говоря така за ерудитите не обхващам всички тях, а само онази разновидност на вида — разновидност, която за нещастие ми е най-позната, — която се отличава с презрението и пренебрежителността си — според мен престорени — към творенията на вображението, смятани от нея като много малко положителни. Другите, скромни и съвестни ерудити, които, макар и дълбоко проникнати от важността на собственото си творчество, познават стойността на творбите на останалите и дори признават заслугите на априорните, фантастични и без историческа основа тези. Тези други ерудити заслужават уважението, а понякога дори и възхищението на всяка културна личност.

Търпеливият и самоотвержен труд да събираш данни и сведения, да ги ценяваш и да ги прочиташ, да ги съгласуваш и по този начин да възкресяваш малко по малко миналото е труд, който е бивал хиляди пъти обявяван и сега не е нужно да бъде още веднъж обявен за добродетел. Ерудитията е, от друга страна, много плодотворно духовно занимание, истинска аскеза поради това, че е най-добрата школа за смиреност. Ерудитът се научава да уважава факта, най-дребничкия факт, най-незначителния на пръв поглед факт и всички, които са се посветили на научен труд, познават прегорчивите премеджия, през които преминава умът, когато поради съвсем дребничка данна, дата, име трябва следователно да се откаже от находчива и може би блестяща търпеливо изработена теория. Този труд поставя на изпитание самолюбие и измъчва душата, именно се явява нуждата от самопожертвователност. Упражняването в ерудитията показва, повече отколкото разгръщането на която и да е друга човешка дейност, какво струва смиреността. „Истината може повече от разумът“ — е казал Софокъл — и този славен девиз е девиз на всеки добър ерудит.

Ясно е, от друга страна, че трудът на ерудита не е много по угодата на хората като нас, които не се примиряваме с действителността на настоящите и миналите неща, на хора като нас, които бихме искали светът да е не такъв, какъвто е, а какъвто на нас ни се ще да бъде; на хора като нас, които поддържахме предримствата на въображението пред тези на логиката и дори се опълчавме срещу логиката; и най-сетне на хора като нас, които търсим в изищите изкуства освобождаение от тримата тирани на духа: логиката, времето и пространството.

Monsieur Питоле, след като казва, че предлаганият от мен метод не е нищо друго освен извънреден метод, който, ако намери всеобщо приложение, би бил най-лошият от всички методи, прибавя, говорейки за мен: *De ce que lui, esprit original, est capable, dans certains cas, d'en tirer de bons fruits, il n'en est pas moins évident de toute évidence que, pour la généralité, elle donnerait des résultats déplorable et justifierait le fameux mot de Cujas à propos des Bartolistes: "Verbores in re facili, in difficili muti, in angusta diffusi."*⁴ На което следва да дам само един отговор, и той е, че всички методи са в края на краищата извънредни и че в естествения си метод, без да предявявам претенции да го възприемат и другите, тъй като аз мисля, че всеки трябва да има свой метод, макар и впоследствие да се окаже, че методите на много хора, на мнозинството, са едни и същи. Всеки има своя метод, както всеки има своя лудост; само че ние смятаме за разумен човека, чиято лудост съвпада с лудостта на мнозинството.

⁴ От нещата, от които той с оригиналния си ум е способен при известни обстоятелства да извлече добри резултати, други, повечето — и това не е по-малко очевидно — биха получили плачевни резултати, потвърждавайки прочутите думи на Кюжас, казани за бартолистите: „Бърбиви в лесните дела, неми в трудните, при затруднение несъсредоточени“ (фр. и лат.) — Б.пр.

Моят добър приятел казва още, че „Дон Кихот“, който аз коментирам в произведението си, е в същност един „Дон Кихот“, измислен от мен — което е напълно вярно, — прибавяйки тези думи: Or, une fois ouverte à la fantaisie des glossateurs, la voie n'a plus d'issues à prévoir et nous nous lançons à corps perdu dans l'anarchisme intellectuel médiéval.⁵ А аз казвам: Благословена и благодатна средновековна интелектуална анархия! Колко силно чувстваваме твоята липса! Колко ни липсваш, за да предотвратиш в рамките на възможното пораженията, причинени от рационализма на авторите на монографии, специалистите и книжните плъхове! Колко ни липсваш, за да засънуваме живота отново и за да ни отведе този сън до освобождаващата смърт!

По-нататък г. Питоле казва, че аз, изпълнен със сарказъм към масоретите сервантисти, съм си бил наложил задачата, assez factice⁶, да сравнявам постоянния живота на дон Кихот с житието на Игнасио Лойола така, както ни го е разказал отец Риваденеира. Mauvais exemple, прибавя той, donné à ces pseudo-érudits, amoureux d'enseignements ésotériques et de comparaisons forcées.⁷ Невеоятно е, че един толкова прозорлив и умен човек като г. Питоле, който познава метода ми и моя дух от споменатото вече мое есе, от моя „Животът на дон Кихот и Санчо“ и от останалите ми творби, е стигнал дотам, да подозира дори у мен намерението да докажа, че добрият Сервантес е мислил за св. Игнасио, като е писал своя „Дон Кихот“. Не, нито аз съм писал подобно нещо, нито пък ми е хрумвало да мисля дали е било или не е било така. В коментара си на „Дон Кихот“ аз постоянно съм оставял настрана Сервантес и съвсем не ме е интересувало какво този добър идалго е мислил, като е писал произведението си, нито какво е искал да каже в него, ако изобщо е искал да каже в творбата си нещо повече от това, което съвсем ясно и на пръв поглед четем в нея. Не, не за това става дума. Аз виждам прилики между живота на дон Кихот и житието на св. Игнасио, поне между моя дон Кихот и моя св. Игнасио; за всичко друго и пет пари не давам, защото не съм имал претенцията да напиша произведение на ерудит, нито езотерична екзегеза, не такъв е бил моят подход.

Критичната бележка на г. Питоле в Revue Critique d'Histoire et de Littérature, бележка, за която съвсем искрено му благодаря, би била много по-подходяща като бележка за естеството на произведението ми, поне аз така мисля, ако беше започнал с това, с което завършва. А той заключава с думите: En somme, j'estime que le vrai titre du volume devrait être:⁸ „Живот на дон Кихот и Санчо, както си го е съчинил отново Мигел де Унамуно“; C'est un livre unique et qui ne devra pas faire école en Espagne.⁹ Е добре — казвам аз сега, — това е наистина животът на знаменития идалго такъв, какъвто съм го съчинил отново, но аз съм го сторил по силата на неотменното ни право да обсебваме едно съществуващо, което принадлежи на всички, да го изтръгваме от всякакви монополистични попълзновения и да го преобразяваме по наше усмотрение. Така е правено в Средновековието с героите на елинската и римската древност, а така са действували и всички мистици и богослови с персонажите от Стария и Новия завет. Да се нарича това, както някои го наричат, посребряване на златото е хрумване на дребнав ум, неспособен въпреки всичките си усилия да роди поне един жизнен герой-фикция.

⁵ Веднъж проправен пътят на коментаторите, разкриват се неограничени възможности и ние стремглаво се впускаме в средновековната интелектуална анархия (фр.) — Б.пр.

⁶ Доста пресилена (фр.) — Б.пр.

⁷ Лош пример, даден на тези лъжеерудити, увлечени по езотерични наставления и насилени сравнения (фр.) — Б.пр.

⁸ В същност смятам, че истинското заглавие на произведението би трябвало да бъде (фр.) — Б.пр.

⁹ Това е уникално творение, което не трябва да има следовници в Испания (фр.) — Б.пр.

Да, произведението ми не е нищо друго освен един предлог, за да потъна в плетеницата на хрумванията и блънванията си, а бих могъл да ги нанижа в същност и на друга някаква нишка: на Калдероновия „Животът е сън“ например. Не написах творбата си по случай Тристагодишнината, смешната Тристагодишнина; и ако съвпадна публикуването ѝ с това чествуване, то се дължи на нещо, което е станало против волята ми, в резултат на някаква моя слабост, за която се разкайвам. Както каза моят приятел г. Алтамира в единадесетте реда, които посвети на произведението ми в статията си „Книгите на Тристагодишнината“, публикувана в сп. „Есрафа“ (23 юни), излизащо в Буенос Айрес: „В нея авторът не си е поставил за цел да ни каже какво представлява „Дон Кихот“, а това, което на г. Унамуну му се струва, че той е или трябва да бъде; с други думи, става въпрос за духа на Унамуну, изявен по повод на „Дон Кихот“.“ Второто е съвършено вярно, първото не дотам, защото в произведението ми не се поставя въпросът, как ми изглежда, че е или трябва да бъде „Дон Кихот“, книгата, но за поуките, които извличам от съзерцанието на живота на дон Кихот, човека, разгледан отделно от романа, в който се разказва животът му, и дори с предположението, че разказвачът не е бил винаги верен на идеалната истина, като ни го е разказал. Повтарям, че мен ме привлича самият дон Кихот, човекът, а не „Дон Кихот“, произведението.

Всичко това, както се вижда, е възможно при най-голяма отдалеченост от ерудираните трудове, към които не чувствавам никаква склонност и не изпитвам никакво влечение. Имайки около себе си, а това действително е така, живи същества, много малко ме интересуват вкаменелостите и не ме привлича ни най-малко палеонтологията.

Но и в областта на самата палеонтология е очевидно, че най-големи и най-изненадващи открития ще направи ученият с най-задълбочени зоологически познания, т. е. най-добре познаващият битието и живота на живите организми, които днес дишат и живеят. По тези причини не успявам да си обясня как могат да творят плодотворно, като проучват мъртви и погребани преди векове поети, превърнати вече в скелети, хора без никакъв интерес към поетите, които днес живеят, пият, ядат, дишат и творят. Тези ерудити в областта на древната поезия — познавам някои от тях, — на които им са противни живите песни на живите поети, са жалки нещастници, които с чувство на неприязън понасят присъствието на живи хора от кръв и плът в музея, където класифицират скелети. Те се занимават изключително със скелети. И понеже не виждат скелетите на живите хора, защото вековната земя не е погълнала още плътта им, не знаят как да ги подредят и ги обявяват за абсурдни и фантасти и за много по-незначителни от поетите на миналото. В техните очи човек добива що-годе цена само когато бъде мъртъв и погребан и започнат да белеят оголените му кости. Изучават скелети, костите на поезията — когато са ерудити в областта на старата поезия — и не чувствуват плътта, човешката топлота, изчезнала за тези, които не са поети като тях, заедно с епохата, когато тези кости са се образували в самата плът. Като си мислят, че се възхищават на древния гений, те не са в състояние да видят как се ражда геният на утрешния ден. Извън музея си, сред полето, те едва виждат: споменът за мамутовия скелет им пречи да видят живия слон. „На какъв вид принадлежи това?“ — се питат те, изправени пред едно живо животно. Те са си по-наясно, когато се натъкнат на някоя костелива и мършава кранта, защото поради нейната слабост и дръгливост през кожата ѝ прозират костите. И оттук едно явление, съвсем нередко — литературоведите превъзнасят архаизиращите писатели, които тъкат писанията си с класически реминисценции и обезобразяват облика, духа и тона на писателите, чиито кости се белеят.

Тези учени палеонтолози и критиците от тяхната школа и всички тях подобни образуват един вид международно братство, коментират се едни други и си изиграват едни на други танци на смъртта. Те образуват нещо като орден, един вид масонство, което разполага със свои ложи.

Нека се прибави към всичко това смехотворната легенда за немския професор, специалист, търпелив изследовател, който се бил ограничил да изследва през целия си живот само едно кътче от човешките знания и като се опитвал да изчерпи своята материя, за да успее да я изчерпи, я смалявал. Очевидно е, че това също може да бъде поддържано и е допустимо цялата вселена да бъде видяна отразена в капка вода, а изучавайки едно твърдокрило или едно единствено произведение на един единствен автор или едно единствено историческо събитие, може да се стигне до една цялостна и единна концепция за вселената и за живота; но тази легенда си остава все пак една от най-злокобните, които могат да се измислят.

Когато завърших следването си и получих докторско звание по философия и литература, пред мен се постави, разбира се, проблемът, както на всички се случва, по какъв начин да оползотворя знанията си; и понеже тогава имах интереси, а и сега продължавам да ги имам, към всички, но най-много към философията и поезията — сестри близначки, — подготвих се за конкурсни изпити и се явих първо на конкурс за катедра по психология, логика и етика, а после за катедра по метафизика. Но поради тогавашните си схващания в тези области и най-вече поради независимия си дух, който още тогава беше главната ми дарба, пропаднах и на двата конкурса, а нямаше и как инак да бъде. Искам да кажа, че не получих нито една от тези две катедри. Тогава реших, използвайки слабостта си към езиците, да се явя на конкурс за катедра по старогръцки или латински. След два неуспешни конкурса по латински успех в края на краищата да получа катедра по старогръцки пред една комисия, председателствувана от моя учител дон Марселино Менендес-и-Пелайо, който е един красноречив поет и влага тази си дарба в работата си по научното възстановяване на духовното ни минало. В комисията участвах и друга една личност с много изтънчен вкус и чувствителен дух — дон Хуан Валера.

Едва бях получил катедрата и се натъкнах на един извънредно ерудиран професор, който ми държа дълго слово, искаше да ме убеди да посветя живота си, за да стана елинист и за да изроя и публикувам не знам какви си древногръцки ръкописи, за които се говореше, че се съхранявали в манастира Ескориал. Искаше да очертае строгите граници на моето поле на действие и да ми втъпне: „Ей на в тези рамки ще се движиш!“ Но аз, като си давах отлична сметка, че не от елинисти има най-голяма нужда Испания, не му обърнах никакво внимание и от това си решение съм все по-доволен. Знам достатъчно старогръцки, за да подготвя онези мои ученици, които обичат този език и искат да използват дарованието си, за да напреднат в изучаването на езика на Платон, а мога и да ги поставя в течение на най-важното, което трябва да се каже в областта на древногръцката литература. От друга страна, не се чувствавам задължен да стоя настрана от това, което смятам за свой свещен дълг към родината, като потъна в научни издирвания по този или онзи въпрос на гръцката филология или литература. Това би могло да се върши, ако не се поставяха много по-спешни задачи за изпълнение.

В устроена страна, където всеки човек си е на мястото и обществената машина работи гладко и напълно изправно, един гражданин може да се посвети на любопитни изследвания; но тук у нас прекалено много хора се посвещават на картоиграчество, за да можем ние, тези, които чувстваме у себе си стремеж към духовно възраждане, да се забиваме в работи, които намирисват на игра на карги. Не, аз получавам заплата, която дължа на труда на моите съграждани,

Испания, чрез държавните си органи, ми дава хляба, който ядат моите деца, и аз много добре знам какъв е моят дълг към родината. Аз не съм от тези, които полагат усилия, за да бъде споменато името им в международното масонство на ерудитите. Не си поставям за цел да добия име на учен, който е изтълкувал този или онзи неясен пункт от древногръцката филология или от историята на елинската литература, или е публикувал тази или онази критична студия за този или онзи автор, или е изровил неизвестен досега ръкопис. Не, не за това ми е дал бог моите способности.

Освен това да забиеш нос и да потънеш в подобен вид изследвания е нередко проява на подлост, начин да дезертираш от поста си в една борба, измъня към родината. Това е най-много и в най-добрия случай нещо като да търсиш в някаква лаборатория вещество, което да гаси мигновено пожари, докато в това време гори къща, и то не дори къщата на съседа, а твоята собствена, пък ти се изплъзваш и не носиш нито една кофа вода, за да я излееш върху пламъците.

Когато Фицморис Кели завършва своята превъзходна „История на испанската литература“ и след като споменава покрай Менендес-и-Пелайо и Менендес Пидал някои непознати ерудити, които биха могли да фигурират в една история на историята на испанската литература, но не и в една история на самата литература, казва в заключение: „Би било едно наистина учудващо зрелище, ако живописната и непрозорлива Испания, която продължава да е за немалко повече или по-малко критични умове възплъщение на дързък романтизъм, вземе та произведе каста писатели от немски тип, вгълбени в сложни подробности и в наблюдения под микроскоп. Но понеже духът на една нация не е по-податлив на бързо преобразование, отколкото термпературата на един индивид, не би трябвало да е изненада, ако такова отклонение не се осъществи.“

Не, не би трябвало да е, опазил ни бог, изненада. Да се молим и да се надяваме, че в нашата живописна и непрозорлива Испания няма да се появи тази каста писатели от немски тип, вгълбени в сложни подробности и в наблюдения под микроскоп. Има обаче основание за такъв страх, като се чете главата, която Фицморис Кели посвещава на съвременната испанска литература, където неколцина ерудити, и то не литературоведи и някои неизвестни писатели, са изтикали от местата им Салвадор Руеда, Маркина, Бароха — последния поради греха му, че се е родил баск, защото авторът се отнася към нас, баските, с доста пренебрежение, — Хименес, Мартинес Руис (Асорин), Валие-Инклан, Бенавенте и други като тях. Вярно е, че за това заместване на истински литератори с ерудити не носи вина английският литературовед, човек с изтънчен вкус, а испанските ерудити, които са го ориентирали в работата му.

И сега тук ѝ е точно мястото на една моя констатация, която, изглежда, най-много е шокирала г. Питоле, става дума за: „ерудитията е в много случаи эле замаскирана форма на умствена леност“ или, както писах в моя „Животът на дон Кихот и Санчо“, тя е опиум, който приспива съкровения безпокойствия на духа. Познавам един ерудит от добрите, ерудит в най-добрия смисъл на думата и преди и над всичко човек сърдечен и разсъдлив, който по някакъв повод ми изповяда, че се бил посветил на ерудитията, за да заглуши безпокойствия, съмнения и мъки от религиозно естество. Всеки може да забележи колко често ерудитите, потънали в издирвания за какво е мислил хикс или игрек, или как той е изразил това, което е мислил, пренебрегват обективната стойност на мисълта, която изследват. Пишат строго научна монография върху учението за Трой-тревожат страшните проблеми, които изникват при разглеждането на тази догма. Всичко в тях се превръща в палеонтологическо любопитство и не чуват как в течение на векове реве от болка и любов мастодонтът.

Да, ерудицията прикрива много често страха ти да погледнеш сфинкса в очите, като се залавяш да преброиш колко косъма има в опашката му. Човек потъва в търсенето на любопитни сведения за минали и стари времена, за да не застане лице срещу лице със съвестта си, която ще го попита за собствената му съдба и за произхода му. Познавам един субект, който, бягайки от религиозното безпокойствие и страхувайки се да не се лута без посока, ако излезе от ортодоксалната вяра на родителите си, се посветил на най-подробни изследвания върху литургията. Не е ли това все едно да се заловиш да преброиш колко косъма има опашката на сфинкса?

А сега ще поговоря за друго, за онзи легион от чужди испанисти и испанофили, които, като се оставят настрана някои редки и достойни за уважение изключения, не правят нищо друго, освен да презират днешните испанци в съучастие с някои от нашите палеонтолози в областта на родната ни литература. За по-голямата част от тези господа, които в земите на Франция, Германия, Англия, Съединените щати и пр. не пишат за нашите работи, а за работи, засягащи нашите прапрадеди, Испания е престанала да съществува през XVII или най-много през XVIII в. Ние, живите, съществуваме за тях само като притежатели на вехтории, оставени ни в наследство от нашите предци.

Според тях ние живеем сред много интересни развалини и те бързат да ни окичат с епитета „варвари“, когато през някоя безмилостна зимна нощ посегнем на няколко камъка, за да си построим колиба и се приютим в нея. Трябвало да се задоволим да сме портieri на музей. Да вървят по дяволите всички тези хора!

В катедрата по испански език и литература на един чуждестранен университет са били неотдавна четени, превеждани и коментирани — би ли могъл да отгатне читателят? — „Мароканските писма“ на Кадалсо, които ни са неизвестни и на теб, читателю, и на мен, а и не възнамеряваме да прочетем; едно произведение напълно и окончателно мъртво. Слава богу, че все пак се занимават поне някога и с Бекер, Кампоамор, Аларкон, Валера или някой друг жив съвременен автор! Особено ако костите му прозират през кожата. Но, в общи линии, те се придържат към палеонтологията. Така че те не биха могли да попаднат на по-добра вкаменелост от този Кадалсо, за когото не съм сигурен дали е съществувал исторически, а и не смятам да си губя времето да проверя това. Имам около себе си достатъчно много живи писатели, които ме интересуват, за да си играя да изравям мъртъвци, които са напълно умрели, завинаги и окончателно.

Нека предоставим на тези господа задачата да напишат литературната история на Испания, а ние от наша страна се постараем да сътворим тази история. И нека оставим нашите литературни скелети да бъдат проштудирани от ерудитите на утрешния ден. И нека бог ни пази да не стане нужда някой от тях да ни изрови някой ден!

Но по-лоши от истинските ерудити, т. е. от непосредствените изследователи, от търсачите, ако ще и на частици от зъб на вкаменелост, по-лоши от тях са любителите ерудити, писателите, които прибегват, щом им се удаде случаят, да цитират и боравят с имената, без да се интересуват дали е уместно и навременно.

Жално ми е за тези хора, които се чувствуват задължени да подкрепят на всяка крачка собствените си твърдения, твърдения, които обикновено не надхвърлят рамките на здравия разум, с думи на този или онзи. Това е бездна на скромност, която разкрива друга бездна не вече на скромност. А страшно е, че хрумванията на един ум придобиват значение едва след като са цитирани от друг някой ум. Един писател започва обикновено да придобива значение, когато неговите идеи, неговите образи или неговите мисли и хрумвания влязат в

писанията на друг някой писател. Макар и да има случаи, когато те печелят от това пресаждаване.

Това ме кара, така някак си мимоходом, да оправдавам т. нар. плагиатство, което в повечето случаи ми изглежда по-естествено и по-законно от подзукването на цитати. Защото така, както не трябва да бъде наричан баща на един човек онзи, който се е ограничил само да оплоди майка му и да го доведе на този свят, а този, който го е отгледал, възпитал и създал условия, за да стъпи на краката си, поставяйки го на мястото, което най-много му подхожда на този свят, не трябва също да се нарича баща на една идея или на един образ онзи, който пръв ги е замислил, а съумелият да им намери място, което сред останалите образи и идеи най-много им подхожда в света на въображението и на идентите. На не един човек му хрумва идея, чиито обсеб и стойност той не прозира, а друг, който ги долови, усвоява идеята, осиновява я и я вмества в един комплекс от идеи, в една поема, ако е образ. И така има хора, които със своите собствени идеи сътворяват най-незначително произведение, и други, които с чужди идеи създават много оригинална и много лично тяхна творба.

А сега предоставям на ерудитите да кажат нещо за друга сходна на тях порода хора — критиците.

Един блестящ поет, един величав поет, един от най-великите поети, които е раждала Италия — Кардучи, автор на прекрасни трудове из областта на ерудицията и на критиката, е казал в една реч, произнесена на 8 август 1873 г. пред Lega per l'istruzione del popolo,¹⁰ тези думи: *Abbiam levato la critica a un grado superiore, tra la scienza e l'arte; ne abbiám fatto quasi un arte nuova, che sta da se e per se, la critica per la critica. Non solo siam vecchi, ma vogliam parer tali: a vent'anni cominciano a scriver critica.*¹¹

Положението продължава да е все така лошо, дори още по-лошо, отколкото през 1873 г. Продължаваме да упорствуваме да издигаме критиката на по-високо стъпало, между науката и изкуството, да правим от нея едно ново изкуство, което съществува за себе си и от само себе си, критика заради самата критика; продължаваме не само да сме стари, но и да желаем да изглеждаме стари и започваме да пишем на двадесет години критика. И откак стана модерна психологическата критика и други подобни чудеса, не може почти да се чете критика на поет, направена от друг поет, прочувствена, поетична, проникната от въздушевление или от възмущение.

Би могло да се каже, че когато един поет изтръгне от недрата на духа си песен, от която струи живот, не е направил в същност нищо друго, освен да постави пред критиците задача за проучване — да установят как е била създадена и е съзряла тя, каква е нейната предистория и да снемат анамнеза на поета, който я е сътворил. С право Киркегор е казвал — нека ми бъде позволено да направя нещо, което не понасям други да правят, като възнаграждение за това, че рядко съм го правил, — с право Киркегор е казвал, след като е сравнил поетите с нещастниците, които са се пекли на бавен огън в бика на Фаларис и чиито стенания са се превръщали в ушите на тирана в нежна музика, че критикът прилича много на поета, с тази само разлика, че не чувства сърдечни терзания и от устните му не се разлива музика.

Има наистина ужасни критици, а прототип на този вид критици е може би Макс Нордау; той ми наподобява слепец по рождение, който, преценявайки чрез осезанието, пише критика за живопис. Когато една картина изглежда под пръстите му гладка и фина повърхност, той я обявява за здрава, разумна и хубава; а когато пръстите му доловят грапини и негладкости, обявява я за екстрава-

¹⁰ Лига за народна просвета (ит.). — Б.пр.

¹¹ Целият този италиански текст е преведен в следващия пасаж от автора. — Б.пр.

гланта. Ако пък чуе, че тази картина е хвалена, обявява автора ѝ за неизлечимо луд и за не по-малко луди тези, които го хвалят.

Не съм споменал още нищо за тенденцията да се вмъкне в художествената и литературната критика тази ужасна загадка, на която е дадено по силата на една приумица името социология и която по правило е най-антихудожественият и най-нелитературният сбиротък от всички глупави хрумвания на един човек, когато говори за извършени от други хора работи.

Има хора, които поддържат, че един добър кръчмар не трябва да пие вино; но по всичко изглежда, че ако не друго, за добрия кръчмар е задължително поне да не се напива. И така един добър критик или един добър професор по литература не трябва да се напива с прочетената поезия, която разяснява на своите читатели и ученици. Ако той се възхищава на една ода и вместо да ѝ направи научен анализ, вземе, та сътвори друга ода, както птицата отговаря с песен на песента на друга птица, тогава другарите му по професия биха имали основание да го презират. Не току-тъй се казва, че критиката е свещенослужение и че свещеникът не е пророк, нито трябва да бъде пророк, защото ако стане пророк, трябва автоматично да престане да бъде свещеник. Свещеникът тълкува и прилага предсказанията на пророка; но в дъното на сърцето си го презира, както и един добър адвокат няма сигурно кой знае колко добро мнение за законодателя, който би се оказал може би неспособен да защити един гражданин пред съдилищата. Бог говори чрез устата на пророка, както през устата на гъсок или през устата на Варлаамската магарича, а не е много завидно да си гъсок или магарича. Един поет казва, каквото му хрумне, но това не бива да прави критикът, защото критиката е нещо научно. Един добър критик, един истински добър критик, т. е. един критик миропомазан и подстриган като критик и преди всичко един критик, който да е само критик, трябва да изпитва най-състрадателното пренебрежение към нещастниците, които му служат като опитни жаби или морски свинчета. Защото поетът запява песен, както запява славейт, но той обикновено е толкова неспособен да обясни зараждането и смисъла на песента си и нейното значение в живота, колкото и самият славей.

Критиката е прераснала, както казваше Карлучи, в едно ново изкуство, което съществува само за себе си и се самозахранва, критика заради самата критика. Естествено би било човек, почувствувал в себе си поетични заложби, но неналучкал начина да им даде израз, наслаждавайки се на това, което други хора пеят, и усвоявайки песните им чрез изживяната наслада, да се посвети на задачата да привлече вниманието на разсеяните върху тези песни. Има хора, които са над всичко и преди всичко читатели и породеното в тях при четенето въодушевление ги подбужда да пишат за прочетеното, както човекът, който открие хубава гледка, повиква другаря си, дърпа го за ръкава и сочейки му я, казва: „Гледай!“ Естетическото въодушевление е заразително и насладата, която поражда у нас едно произведение на изкуството, расте и се увеличава, когато успеем да я споделим с други. Така се ражда добрият критик, който сам е поет, независимо от това, дали пише или не пише поезия. Насладата, която поражда поезията, е нещо действено и онзи, който се проникне от красотата на една поетична творба, може да бъде именно поради това не по-малко поет от този, който я е съчинил.

Но има критици, които не са преминали от така почувствуваната и вкусена поезия към критиката, а са дошли от критиката, от онази критика, която съществува сама за себе си и сама по себе си, от критиката заради самата критика, за да критикуват поезията. Тяхното призвание било — така казват — призвание на критици, макар и да не са вкусили от никаква поезия, и с еднакъв успех биха могли да критикуват поезия и бикоборство. Те били притежавали вродената способност да са критици; родили са се с неизбежния скалпел в ръка. Тях-

ното вродено призвание било призванието на критика, призвание, което подозирам, че трябва да е близък на призванието на социолога. По много белези критикът и социологът са братя.

Но това, което трябва да желае всеки поет, е да намери отклик в друг поет, защото единствено този, който сам е поет, може да почувствува поета. Ако става само дума за разбиране на поета, всеки може да го разбере; но да влезеш в съзвучие с него и да почувствуваш под звуците на неговата песен, че трептят и пеят струните на собственото ти сърце, това може единствено да ти се случи, ако самият ти си поет. Такава е обаятелната сила, която излъчват публикуваните от време на време от Маркина критики; те са критики на поет. Защото Маркина е поет, и то истински, а достатъчна е, за да го наречем истински поет, последната му стихосбирка „Елегии“, изпълнена с интимна, дълбока, съсредоточена и духовна поезия и разрез с римуваното красноречие, което у нас минава обикновено за поезия.

Сред прочелите това есе ще се намери положително някой от заловилите се да броят космите в опашката на сфинкса — личен намек, — който да каже със снизходителна гримаса на пренебрежение: „Ами какво друго можеш да прочетеш в списанията!“ Защото трябва да се знае, че според някой от тези споменати вече раздухвачи на смехотворната легенда за немския професор всяка статия от списание и още повече от списание, което не е академично и няма редакционен съвет, съставен от доктори на различните науки, или което не е и специализирано в някаква област, е нещо, принадлежащо към по-долна категория, нещо, на което не бива да обръща внимание един уважаващ себе си професор. В тези статии пишели приумиците си разни драскачи.

Да каже някой това, което му хрумне, без да го обоснове и скрепи с документи, цитати, сведения и свидетелства, взети откъде, било голяма беда. Това било чист каприз, това било

виж му вкуса, пък съди за стиховете му,

чист произвол. Когато се написва някой от тези трудове, които един мой приятел нарича „обективни“ — забележително педантство!, — когато се написва сериозно документиран труд, в който всяко съждение е гарантирано и потвърдено от безспорно установени обективни доказателства — нека повторим „обективни“, — тогава този труд заслужава уважението на ерудитите и на премъдрите критици. Но когато някой човек изтърва съвсем произволно и по реда, по който му хрумват, просто наслуки, приумиците, които никнат в мислителницата му така, както растат бурените по полето, този човек не заслужава да му се обърне никакво внимание. Защото — нека се поразмислим! — каква стойност могат да имат тези приумици? Стойността, която има — нито повече, нито по-малко — този, който ги е измислил. А ще признаем ли, че човек може да има стойност? Не, хиляди пъти не! Ние хората не струваме нищо; единствено имат стойност книгите, в краен случай идеите. Хората не ни интересуват; единствено ни интересува какво казват те. Дон Кихот, онзи необикновен човек, онзи съвършен и пълноценен човек, онзи човек с вяра и надежда не ни интересува; интересно е произведението „Дон Кихот“, книгата, която написа Сервантес, за да ни разкаже живота на този човек, интересни са езиковите средства, които е използвал в разказа си. Един човек казва, каквото му скимне, и това, което той казва, има стойност само ако го повтаря или анализира друг, защото този друг човек не го повтаря, не го анализира, както му скимне, а го прави по обективен начин — пак думата „обективен“!, — като се вкопчва в това, което другият е казал. А ако коментира, както му скимне, тогава — пази боже!, — защото тук има подмяна на лица, като заема той мястото на този, който пръв е казал, каквото му е скимнало. Като коментирам аз, както съм коментирал,

живота на дон Хихот и Санчо, ще се намери кой да каже: „Това е все едно да искаш да кажеш на Сервантес: „Ти вече си казал, каквото си имал да кажеш, сега е мой ред да си кажа думата!“

Така е. После идва ред на втори, на трети, на четвърти, на всички и всеки има толкова право, колкото и самият Сервантес или колкото аз самият, да каже каквото му скимне; и ако така се стигне до врява, при която никой никога не разбира, и се върнем към благословената и благодатна средновековна интелектуална анархия — толкова по-добре. Защото само по този път можем да започнем истински да се разбираме.

И с това приключвам. Приключвам с един доста безутешен извод и той е — в дъното на тези позиции на ерудити и критици, за които вече говорих, има само едно дълбоко притъпяване на чувството за човешко достойнство. Не се зачита човекът като такъв, за това, което е в същност. И така те не успяват да видят зад книгите хората, а само виждат зад хората книгите. Душата им е замесена с печатарски шрифтове или с палеографски букви.

Декември 1905 г.

(Публикувано в „La España Moderna“, г. XVII, бр. 204, Мадрид, 1905, с. 5—26)

Преведе от испански Тодор П. Нейков

Двете есета са взети от предстоящо издание: Мигел де Унамуно. Есета. Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод Тодор П. Нейков. Редактор Анна Златкова. Изд. „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание.“ С., 1983 г.).

В ЛЕГЕНДАРНИЯ СВЯТ НА ДЕТСТВОТО

(Детско-юношеската преводна литература през изтеклата 1981 г.)

НИНО НИКОЛОВ

ВМЕСТО УВОД

Ще започна с едно разочарование. Като приех да огледам детско-юношеската преводна литература през изтеклата 1981 г., смятах, че ще имам работа с десетина-петнадесет стихосбирки, дето могат да бъдат прочетени за седмица-две. Нищо подобно! Библиографският списък ме изправи пред една единствена стихосбирка и още петдесет повече или по-малко обемни заглавия. Книгите заеха в претъпканата ми библиотека мястото на един класик. Класикът слезе на пода с 30-те си тома в елегантни сиви корици, а по полицата наскоча веселата и пестроцветна тълпа на новите книги, избуяли различно по формат като ученици от една паралелка. Повечето от тях бяха рожби на издателство „Отечество“. Тук-таме се срещаха и деца на „Народна младеж“ и „Български художник“, както и на „Георги Бакалов“, Варна. Но те бяха толкова малко в многобройната сякаш следвоенна паралелка.

И така: книгите се настаняха удобно пред мен и зачакаха да чуят какво ще кажа. Заотлягах, докато между нас застана малкият ми син и започна да сочи: „Прочети ми ей тази! Не — другата!“ Малкият избираше книгите по техния външен вид, но неговият окончателен избор бе разколебан от участието на толкова талантиливи наши и чужди художници в оформянето и илюстрирането на детско-юношеската книга. Ще спомена имената на художниците, както бяха посочени от него: Любен Зидаров, Марайа, Иван Кенаров, Анри Кулев, пак Любен Зидаров, Стоимен Стойлов, Атанас Василев, както и библиотечните оформления на Стефан Груев. Когато му казах, че книгите трябва да бъдат върнати, той се разплака само за илюстрираните от Марайа „Африкански приказки“.

За да приключа с творческото му участие, ще добавя, че той спечели най-много от прочитаната литература. Цял месец не стъпи в детския дом, ходеше като замаян и бе най-силно поразен от старинните легенди, преразказани за деца от В. Маркова, Н. Гарская и С. Прокофиева, преведени твърде прилично от Желязка Купенова.

В този великолепен сборник, издаден за съжаление на почти вестникарска хартия под заглавието „В страната на легендите“, оживяват народни първообрази на безсмъртни литературни образи: Ролан, крал Артур и рицарите на кръглата маса, Тристан и Изолда, Лоенгрин, Робин Худ, Томас Лермонт, Лорелай, Хамелинският ловец на плъхове (плъхоловец шеше да е по-добре!), Вилхелм Тел, Дон Жуан, Летящият холандец, д-р Фауст. Изглежда, че и за юношите, а и за децата е най-добро тъкмо това, което е най-добро и за възрастните. Затова нека си пожелаем повече книги със съвършенствата, които разкрива пред нас „В страната на легендите“. Те са богатство, което трябва да намираме непрекъснато по книжарниците. Предполагат широк пропаганда в печата и големи тиражи. Лошата хартия в подобни случаи е недоразумение, най-мекото казано.

Исправен отново пред полицата, посегнах към единствената книга със стихове. Така се озовах

„ПРИ ВЪЛШЕБНИЦИТЕ“ НА ХРИСТО РАДЕВСКИ

Уважаваният наш поет и преводач представя с този сборник съветската поезия за деца и обобщава дългогодишните си усилия по претворяването на Корней Чуковски, Самуел Маршак, Ованес Туманян, Владимир Маяковски, Лев Квитко, Агния Барто, Сергей Михалков. Някои от тези преводи са получили широка популярност сред нашите най-малки читатели. Други са били вече обект на критически погледи, на литературни оценки. Хр. Радевски насочва вниманието ни към най-ярки автори и творби. Той ни дава отличен пример за подбор, основан на сериозни и задълбочени, бих казал, академични познания върху огромната съветска литература за деца и юноши. В нейния океан той плава уверено и с точен компас, насочен към балканския Юг, където се раждат, учат и възмъжават младите българи. В предговора Христо Радевски се обръща към тях:

„Има такава невидима, вълшебна страна, която се нарича Поезия. Когато четете или слушате хубави стихотворения, вие се намирате в тази страна. Там се ходи безплатно и без паспорт — без да се качваш на кола, влак или самолет. . . Вълшебниците, с които ви запознавам с книгата, дето е в ръцете ви, говорят на руски език. Аз се опитах да ви кажа на български това, което те са казали на родната си реч.“

„Вълшебниците“, това са поетите. „Те са добри чичковци — пише Радевски. — Обичат децата и създават хубави стихотворения за тях.“ Но вълшебници биха могли да бъдат и издателите, мисля си аз. Нека бъдат и те добри чичковци. Нека обичат както децата, така и преводачната поезия за деца. Защото сборникът на Христо Радевски „При вълшебниците“ е една самотна ластовица в иначе пролетната за нашето детско-юношеско книгоиздаване 1981 г.

СРЕЩА НА ДВАМА ВЕТЕРАНИ

Освен със стихотворни преводи в сборника на Радевски Сергей Михалков, нашият стар приятел, е представен на български с повестта-приказка „Празникът на непослушните“, в превод на друг ветеран на преводаческото дело у нас — вечно младата Дора Габе. Бях се подлгал, че става дума за поезия, когато посегнах към книгата. И не останах излъган: преводът наистина ми прозвуча като поезия. Замислих се: колцина от нас могат да претворят една руска детска книга така, както е направила това Дора Габе в срещата си с автор като Сергей Михалков. Среща на двама ветерани е тази книга — блестящ пример за всички, които обръщат преводачески поглед към съветската, а и не само към съветската детско-юношеска литература. „Празникът на непослушните“ се е превърнал в празник на нашето преводаческо изкуство. Тук всяка дума е на мястото си, всяка страница звучи съвършено, сякаш е написана от български класик. Чуждият автор е извисен от преводача до най-доброто равнище на нашата национална литература. Прескочена е не само езиковата бариера, както се успокояваме обикновено, но е извършена и една национализация, простете израза, на чужд автор в името на българската култура.

В превода на Дора Габе сладкарницата се казва „Лаком дол“. Героите носят имена Репонка и Репонко. Докторът е Ухогърлонос, учителят — Глобус. Трудно е да се опишат достойнствата, музиката на белетристическото слово, лиричността на повествованието, живостта на диалозите. Ето няколко реда:

„Най-сетне се появи дългоочакваният писмоносец. Той се появи изневиделица, не от оная страна, от която го очакваха. Вятърът го беше отнесъл и прелетя на площада откъм градския часовник, едва не закачи опашката си на стрелките.“

Обърнете внимание: писмоносец, а не — куриер или пощальон. Изневиделица, а не — очаквано или внезапно. Страна, а не — посока. Закачи, а не — оплете, както бихме прочели у гемозина, дето се хващат за първата хрумнала им дума. А ето как звучи и малката песен на героите:

Мами! Татковци! Без вас,
както е на вас без нас.

Сергей Михалков може да бъде спокоен за българския превод на „Праздник непослушания“. Книгата му звучи равностойно тъкмо защото е преведена като „Празник на непослушания“, а не като „Празник на непослушанието“! Още едно доказателство, че изкуството на преводача няма нищо общо с буквализма, че и то предполага творческа свобода, както и останалите изкуства. Но...

СВОБОДА НЕ ЗНАЧИ БЕЗРЕДИЕ

Извадил няколко книги от пъстрата и жизнерадостна паралелка, в никакъв случай не бих искал да подценя значението на останалите. Нито пък да се уповавам на техния шарен хаос. Обръщайки се към тях, те неусетно се подредиха в съзнанието ми, насядаха в редици, разделяха се с пътеки, едни заеха по-предните, други — по-задните чинове, сякаш се стремяха да бъдат забелязани или незабелязани със своите съвършенства или недостатъци. Ще спазя порядъка, който си избраха самите те, заставайки по-близо до прозорците или до вратата на вече проговорилата за мен класна стая.

Ще назова редиците, както ги видях: приказки — приказни повести — класика за малки и големи — проза за деца и юноши — приключения за всички. А сред тях униформените поредици, чиито възпитаници са тъй малко, че се губят между другите книги.

И друг път съм имал възможност да говоря за поредиците. Нямам вкус към униформите. От тях бяга понякога и нашето Военно издателство. За разлика от цивилните, които ги навличат, когато трябва и когато не трябва. Най-лекото нещо у нас е да откриеш нова поредица. Макар че това са най-малобройните паралелки в нашата издателска гимназия. На всичко отгоре тъкмо в тези паралелки закъсняват повечето ученици и завършват годината само по няколко от тях! Нека се огледаме: българските деца растат, учат се, женят се, сами създават поколение, а библиотеката, техен връстник, едва крета през десетилетията с окъсяващи и излиняващи дрешки, учила-недоучила, свършила-недосвършила, ни венчана, ни разведена, а вече почти забравила първите си рожби. От гледна точка на поредиците издателят прилича на безотговорен родител, който казва: нека се роди, а после ще видим какво ще го правим! И поредиците се раждат една след друга, специално наречени, а понякога и номерирани, че да личи още повече бавното им развитие. Питам се: какво щяха да загубят включените в поредицата книги, ако излизаха поотделно. Защо трябва да ги подвеждаме под общ знаменател, да им слагаме обща, и то биеща на очи фирма, да ги номерираме. Защо трябва да ги строяваме, да им налагаме екзотично движение. И да ги чакаме едва ли не цял живот да пораснат, да свършат, да ни внушат приятното усещане за едно завършено културно дело.

С две думи: издателската поредица има смисъл, ако може да свърши работата си в предварително определено време, да кажем — в едно десетилетие. Тя предполага специални издателски възможности, далеч от грижите за хартия и кадри, включително преводачески, венец на вече завършена в рамките на нацията културна дейност, а не произволно начало на мечти и планове.

Казаното за поредиците важи и за речниковите, енциклопедическите и другите многотомни справочни издания, нужни всекиму и особено на преводачите. Кой може да чака по няколко, до пет-шест и повече години от том до том, когато тези текстове остаряват сравнително бързо в съвременния живот и се нуждаят най-малкото от непрекъснато допълване и обогатяване. И не се ли дискредитират подобни издания, още преди да бъдат завършени, както и някои от поредиците.

Може би поредиците на детско-юношеското ни книгоиздаване не са най-добрият повод за изложените по-горе мисли. Имам пред вид „Когато бях малък“, която свързва с добре познатото си добронеминровско заглавие най-добрата наша и чужда проза за деца, изтъквайки в тази успоредница безсмъртни постижения на нашата литература. Тук има какво да се обобщи и какво да се допълни в името на нашето добро литературно самочувствие, което е и една от целите на библиотеката. Но една-две книги годишно са твърде малко, за да постигнем очаквания ефект.

Толкова са и книгите на „Световна класика за деца и юноши“ и „Избрани книги за деца и юноши“, на „Вълшебници“ и „Смехурко“. Колкото и грижливо, сериозно и добре да се списват тези поредици, те ми приличат все още на омагьосани дървета, които раждат по една, две или три златни ябълки годишно. Далеч съм от мисълта, че тези дървета трябва да бъдат изсечени или че могат да бъдат кръстосани с многоплодните киселици и петровки, предлагам само да помислим дали не могат да дават по две или три реколти годишно, тъкмо с помощта на преводачите-градинари. На сегашните, а и на тези от миналото, дето вече не са между нас.

След тези по-общи изводи нека се обърнем към конкретните книги, подредени така, както ги видяхме. Ще започна с приказките, нашите

БЕЗСМЪРТНИ СТАРИ ПОЗНАЙНИЦИ,

очаровали усещанията и разпалили фантазията, превърнали веднъж и завинаги околния свят в легендарен като самото детство. Те се връщат при нас с прекрасно издадените книги на „Отечество“, „Народна младеж“, „Български художник“ и „Георги Бакалов“ — Варна. Благодарното съревнование между четирите издателства е дало своите зрели и сладки плодове. „Приказки“ от Ернст Теодор Амадеус Хофман в превод на Страшимир Джамджиев. „Индиански народни приказки“, разказани от Алън Макфарлан в превод на Юлия Бучкова-Малеева, „Африкански приказки“, преразказани от Рената Пакарие в превод на Люба Никифорова. „Африкански легенди“, събрани от Бернар Дадие, в превод на Красимир Мирчев. „Умница-хубавица“ — третият том от четиритомника „Приказки на балканските народи“, преразказани след превода от Ангел Каралийчев и Николай Тодоров. И модерните „Приказки на Осмиянко“, написани от словашката писателка Криста Бендова и преведени от Вълчо Раковски.

Всяка от тези книги е едно очарование за най-малките и за най-големите. Те са създадени за всички човешки възрасти, както хлябът и сьнницата. Преведени са твърде добре, четат се на един дъх, доставят удоволствие и възпитават отличен вкус. Двата тома африкански приказки и легенди отразяват нарасналия и у нас интерес към първоизточниците на културата в един древен континент с формата на човешко сърце. Щастливо откритие са „Индиански народни приказки“.

Приказките на Хофман се явяват пред нас във второ подобро издание. Те съдържат най-сдъртите бисери на „Хофманиядата“: „Лешникотрошачката“, „Златната делва“, „Малкият Цахес — наречен Цинобър“, „Царската годеница“. Коледни светлини се излъчват от тази елха на метафорическото мислене, колкото празнична, толкова и интимна, израснала до вселената на човешките прозрения и обсипана с ярки овали, в които пулсират обичта, топлината, доверието, жаждата и звездната неудовлетвореност на човешкото сърце. Страшимир Джамджиев ни е доближил плътно до света на Хофман. Това е направил в своя предговор и Здравко Петров — един от изтънените ценители на детската приказка у нас.

„Всичко е една приказка“, казва Новалис, но как бихме го усетили тъкмо така, ако нямаше писатели и преводачи чародейци, върху чийто опит сме стъпили? Бих искал да се разширява в нашето преводаческо изкуство прекрасната езикова и художествена територия, завоювана от народното ни творчество, а сетне от класици като Славейков и Вазов, Чичо Стоян и Елин Пелин, Каралийчев и Разцветников, Ран Босилек и Калина Малина, Марко Марчевски и Емилиан Станев, Дора Габе и Елисавета Багряна. Почти няма значителен български писател, който да не е писал за деца. Тъкмо поради това не бива да се обръщаме към крупните произведения на световната детска литература, преди да сме усвоили богатствата, кредото и достиженията на собствената си класика, нейния подход към родния език и народната душевност. В приобщаването на древните чужди приказки, легенди и митове не можем да се опираме само върху езика на нашето всекидневие, трябва да потърсим и неугасналите патинирани пламъци на думите и изразите, които чакат да бъдат събудени като Спящата красавица. Този превод предполага посявачи и ценители на родния език. Всички думи не стават за него, както не са подходящи всички инструменти за изпълнение на Бах или Моцарт.

Вгледан в миналото, все ми се струва, че преводачите на приказки и легенди са били чудновати хора, брадати деца, неподкупни като достойната старост или млади ентузиастични, които

са имали щастието да отраснат до неповторими дядовци и баби, дето намаляват все повече с годините. Примерът си е пример, той е жив и досега. Срещаме го в публикувания през изтеклата година превод на Ангел Каралийчев „Излекуваният мързел“. От него се е учил Николай Тодоров в претворяването на балканските народни приказки.

По-друго нещо е преводът на Вълчо Раковски, който идва, за да ни докаже, че светът на детските приказки се е променил през нашия век както в сюжетен, така и в езиков план. Тази приказка е вече усложнена като усещане, без да скрива жаждата си към простота човешка. Става дума за Криста Бендова с нейния герой Осмиянко, попаднал при животните, принсите, детективите и птиците, в чудните страни и подводното царство, в гората и сред сладкишите. Има ли по-подходящ световен сбороток за една съвременна република на приказките? Преводът Вълчо Раковски е прекрачил нейния праг, справил се е успешно с по-новата си творческа задача. Но затова са му помогнали и скъпоценните натрупвания на нашата съвременна оригинална и преводна детска литература, която изведе децата от романтичния свят на остарели бит и се нагърби с тежката задача да ги въведе в по-строгия свят на възрастните, да ги подготви за съвременния живот.

ПРИКАЗКИТЕ РАЖДАТ ПРИКАЗКИ

Така е във всекидневното, така е и в литературата. Приказните повести, разкази и романи са един от основните жанрове на детско-юношеската литература. Те ѝ принадлежат не само защото произхождат от нейния вълшебен свят, но и защото използват тъкмо вълшебните средства за художествено внушение. Детско учудване и чистота, дълбочина и яркост на представяванията отличават авторите на този жанр, в който животните говорят като хора, дърветата растат до облаците, а погазената трева се изправя с човешка въздишка. Това е царство на благородни пориви и безбрежна човешка фантазия, еднакво задължителни за автора и преводача-претворител.

Постиженията ни в този жанр през преводната 1981 г. са твърде показателни. Христина и Богдан Атанасови са превели „Шумът на върбите“ от Кенет Грейъм. Бояна Петрова — „Разни приказки за игра“ от Джани Родари. Цветана Кръстева — „Таро — синът на дракона“ от Мийоко Мапутани. Писатели и преводачи от различни поколения! И трите книги оформят поредицата „Вълшебници“ на издателство „Отечество“. Но тук е мястото да изразим радостта си, че вече превеждаме и от такива далечни и трудни езици като японски. И че в превода участвуват сравнително млади преводачи наравно с по-опитните.

Други млади преводачи като Теодора Давидова, Александър Бояджиев, Рима Иванова, Мая Халачева и Александър Раковски са се справили също така успешно с преводите си на „Невероятното пътешествие“ от Шийла Бърнфорд, „Кой знае защо“ от Ема Смит, „Рибите-балон живеят в морето“ от Пола Фокс, „Момиченцето от земята“ от Кир Буличов и „Аничка Дребосъчето и Сламеният Хуберт“ от Витезвал Незвал. Различни жанрове и различни езици! Но тези преводни книги и особено последната, изградена предимно от диалози, показват уменията на младите преводачи да боравят живо и духовито с говоримата реч, долавяйки както скрития измек, така и дешифрирания контекст.

С подобна художествена иносказателност се отличава и повестта на Кристине Ньостлигер „Долю краставиичия цар“, преведена от Елисавета Кузманова колкото проникателно, толкова и жизнерадостно, с каламбури от улицата и детския двор, с лека подигравка над всеннайковщината у деца и възрастни, както и с изблици от гняв срещу неоправдания страх, който деформира човешкото съзнание от най-ранна възраст.

Говорейки за качествата на едно художествено произведение, ние неусетно ги пренасяме и върху превода, когато той е добър. И това е естествено. Само талантливият прочит може да роди талантливата интерпретация. Преводачите по-скоро са критици, отколкото преподаватели, това отличава изкуството на превода от обикновения анализ в урок по чужд език. Речникът и граматиката не казват всичко. В това ни убеждават и постиженията на известни наши преводачи като Стефан Илчев, Иванка Васева и Пенка Кънева в претворяването на „Крал Матуш на безлюдния остров“ от Януш Корчак, „Тяпки и горското човече“ от Майя Ганина и „При-

клученията на двете братчета козлета“ от Всеволод Нестайко. Както и недостатъците в превода на „Секретна молба“ от Сергей Алексиев, направен от Майя и Иван Салабашеви. Оценката за последната книга е по-категорична и поради това, че тя съдържа разкази за Владимир Илич Ленин. Излишно е да подчертавам, че по-отговорната тема предполага и по-опитни преводачи.

КНИГИ ЗА МАЛО И ГОЛЯМО

Това са книгите на световната класика. Един Гогол например със своите невероятни повести: „Тарас Булба“, „Портрет“, „Шинел“ и „Каляска“, поднесени от поредицата „Световна класика за деца и юноши“. Доскоро любителите на „или-или“ в литературата се питаха: „Толстой или Достоевски?“ С обич и към двамата, напоследък все по-често чувам: „Гогол!“ Твърдят го отлични писатели като Йордан Радичков и отлични преводачи, дето следят и познават тенденциите в развитието на световната литература през последните десетилетия. Бих искал да се приобща и аз към тях, да изразя удовлетворението си от включването на Гогол в най-представителната поредица на издателство „Отечество“.

Гоголевите повести са преведени от Георги Караславов, Илиана Вladoва, Лиляна Минкова и Донка Станкова. Преводът заслужава специално внимание. Като изхождаме от трудността на задачата, стойността на постигнатото трябва да ни радва двойно. С включването на Георги Караславов е проявено необходимото внимание и към традицията, която сочи непреходния интерес на нашата култура към Николай Василиевич Гогол през различните противоречиви десетилетия. Преводът на Караславов е безспорно добър, но времето си е казало думата и отделни недоглеждания бият на очи.

„В запорожския лагер се чуваше шум и движение. Изпърво никой не може да си даде сметка как е могла да мине войска в града.“

Струва ми се, че войска би могла да *премине* в града или просто да мине *през* града. Освен това: може да се чуе шумът, но не и движението, движението може да се види, усети, долови. Последните два глагола биха могли да свържат едновременно шума и движението.

Мога да посоча и други подобни примери. Не за да омаловажа преводаческото дело на ветерана Георги Караславов, а за да подчертая нарасналата възискателност на читателя. Самите редактори осъзнават това и се питат: не могат ли да бъдат отстранени с лекота някои недоумения, които подбиват съвременната стойност на един превод с традиционни заслуги.

Гоголиадата участва в нашите всекидневни разговори. Но Гогол, струва ми се, все още не е намерил своя голям български преводач. Никой трябва да му се посвети за дълго време с помощта на Съюза на преводачите, разбира се.

В същата поредица „Световна класика за деца и юноши“ откриваме и повестите „Малкият бунтовник“ от словенския класик и приятел на нашата култура Франце Беук. Те са сравнително интересни и добре написани, но ако ме бяха попитали, щях да възразя срещу включването им като втора книга за годината в тази отговорна поредица. Не ги виждам редом с Гогол. Не се отличава с особени качества и техният превод, направен от Венцеслава Йорданова.

Още по-малко удовлетворение получах от превода на Живка Рудинска — „Зелени години“ от Аричбалд Кронин. Прозвуча ми като препреведен. На всичко отгоре и книжното тяло бе обърнато в корицата, така че и гледката наруши уважението ми към известния писател. „Изправени сме пред един *спад на интереса* от първа величина“ — превежда Живка Рудинска. Но този спад на интереса аз усещам по-скоро като руско, отколкото като английско мислене. Не ме убеждава и *селската шунка*, и това, че Алисън нарежда *нещата за ядене*, а не сухоежбината, това, що имаше, и пр. Не ми е ясен и подносът с мляко и *ронливи бисквити*, колкото и различни да са бисквитите по света.

Повече ме впечатли втората книга на поредицата „Когато бях малък“, книгата на австрийския писател Алън Маршал „Мога да прескачам локви“ в превод на Светлана Стефанова. Бих искал обаче веднага да напомня, макар и леко перифразирани, думите на самия писател: „За да превеждат достойно, хората трябва да побеждават своите слабости. Решението да *изпиташ* всички радости в живота е свързано с разбирането, че хубавото преживяване е възможно само когато е свързано с другите.“ Замених думата живеят с превеждат, но мисълта не загуби

нищо от своя смисъл. Защото и преводът е вид живот, начин на творческо съществуване, което не само започва с добрия подбор, но и разчита понякога на него, както е в случая.

В светлината на тези мисли поставям и повестта „Том Сойер детектив“ от Марк Твен в превод на Павел Главусанов. Значително по-добър е преводът на „Питър Пан“ от Джеймс Бари, дело на Боян и Теодора Атанасови в рядката и като наситеност библиотека „Смехурко“. Но най-голямо удовлетворение изпитах от книгата „Бертолд, Бертолдино и Какашено“ на италианския класик от XVI столетие Джулио Чезаре дела Кроче в превод на опитния наш интерпретатор на италианска литература Никола Иванов. Тук изборът и реализацията вървят ръка за ръка и отварят широко вратите към тайните на преводаческия успех.

ЧЕТИВО ЗА ЮНОШИ

е поредица от романи и повести, усвоили подхода на зрялата белетристика, но насочени към по-незрелите възрасти на човека. Оправдано ли е подобно насочване — питат професионалните критици. Ще ги оставим да продължат своя безкраен спор за смисъла и безсмислието на специализираната за юноши оригинална и преводна книжнина. С наличието на подобна библиотека издателство „Отечество“ заема страна в този спор. Отговорът на издателството е още убедителен и с това, че не посочва възрастовите граници, за които са предназначени тези книги. Защото в пубертета, както е известно, едни деца се развиват по-бързо, а други по-бавно. Няма да се впускам в подробности, но не мога да не отбележа, че библиотеката за юноши наподобява в определена степен и съзнанието на възрастта, за която е предназначена. Хаосът от настроения и теми понякога е толкова голям, че би могъл да послужи и като аргумент в устата на противниците на юношеската литература. Но какво да се прави? Издателската печатна машина не е телевизор, че да може да обедини пред един и същи екран гледащи и недоглеждащи, виждащи и недовещащи, разбиращи и недоразбиращи. Затова пък книгата може все още да бъде избрана.

Пред мен са номер 16, 17, 18 и 20 на споменатата библиотека, липсва номер 19, а това може да подразни всеки педант-колекционер. Ще разгледам посочените книги в техния номериран ред.

Борислав Парашкевев е превел от фински повестта на Лена Крун „В човешки дрехи“. Това е един достъпен за нашия читател превод от неособено достъпен език. Книга за засипаните с пясъци крайбрежни градски улици, в която се твърди, че „Сънят не е сън, докато сънуваш“. Носталгията и романтиката тук се борят за добродетелите на градския, т.е. на преобладаващия човек в по-развитите страни. Преводачът е усетил и подводното течение на тази кауза, за да я претвори в езиковата стихия на нашата култура, като запази и нейната оригинална сила и колорит.

Даровитата млада поетеса и преводачка София Бранц е превела от руски повестта „Чисти камъчета“ от Алберт Лиханов. Мотото на тази повест е:

„Стисни юмруци, добрина,
бъди сурова и безстрашна,
бори се смело и докрай
със всеки, който те заплашва.“

Впечатлението от добрия превод обаче е нарушено от остарелите по дух и техника иллюстрации на Мария Чакърлова, както и от цялостното издаване на поредицата с недоброкачествена хартия.

В други, неособено познати на нашия читател езици ни въвеждат преводите на Павел Стоянов и Борис Ников: „Нощният татко“ от шведската писателка Мария Грипе и „Крепост от тръни“ от унгарския прозаик Ищван Фекете. Прилично, сравнително добре звучат на български и двата превода. Ще се спра обаче, макар и не за добро, върху работата на преводача Борис Ников. Освен с тази юношеска книга на издателство „Отечество“, чийто редактор е Мария Ге-

расимова, той участвува съвместно с Мария Герасимова и в превода на романа „В петък срещу събота“ от Ишван Петровац, издаден от „Народна младеж“.

Преди да пристъпя към този доклад, се случих за пръв път редактор на Борис Ников в „Партиздат“, където бе превел романа „Без власт“ от Имре Добози. Проклетх литературата по време на тази редакторска работа. Поправките ми обхващаха по двадесет-двадесет и пет реда на страница. Преводачът очевидно знаеше унгарски, но не знаеше български. Очаквах след редакторските си поправки бурна реакция, както става обикновено, но получих за мое учудване пълно мълчание от ответната страна. При преглеждането на втората коректура открих, че всички мои поправки са възприети и страниците преписани. Нямахме за какво да говорим и тъкмо това ме накара да се замисля. Свикнал да си развалям отношенията с моите редактори за всяка дума, останах като ударен с мокър пешкир. И чак тогава се досетих, че мълчаливата позиция на преводача Борис Ников е къде по-силна. Та нали преводът ще излезе с негово име, а аз — загубил време почти колкото за един нов превод на книгата — ще бъда отбелязан някъде на последната страница и никой няма да си даде сметка за моето реално участие в нейния окончателен вид. Така разбрах защо Борис Ников все по-трудно намира редактори в лицето на нашите изявени унгаристи, чиито поправки е предавал с лекота на своята машинописка. Ако се отнасяше само до мен, бих отговорил на мълчанието с мълчание. Но зад гърба на Борис Ников стоят няколко десетки преведени книги. Той се подписва като преводач под три-четири, а понякога и под двойно повече заглавия годишно и всички тези преводи излизат в последна сметка все горе-долу прилично преведени на български.

Давам публичност на горните мисли, защото искрено се боя, че подобни случаи са възможни и в другите редки езици, от които превеждаме.

ПОРАЗЯВАШАТА РЪКА ИЛИ НЯКОЙ СИ ОЛД ШЕТЪРХЕНД

Чувал съм Леда Милева да говори за неповторимите заглавия в нашата преводна литература и съм се възхищавал от такива точни преводачески попадения като „Дребосъчко“ и „Клетниците“. Сега ще се намеся в този разговор, за да потъжм всички за Поразяващата ръка, превърната от нашия колега Веселин Радков в някой си Олд Шетърхенд. Загубата е голяма, разбира се, защото Олд Шетърхенд не може да замени в съзнанието на българина Поразяващата ръка.

Проблемът е по-комплициран, естествено изискванията за вярност към оригинала и за възможно най-голяма близост до оригиналното произношение на чуждите имена загърбиха през последното десетилетие не една традиция на побългаряване в миналото. Имало е, разбира се, и зле прочетени имена, за което са спомогнали и преводите от превод. Много чужди книги у нас са навлезли чрез руски и немски език. Казваме Вашингтон вместо Уошингтън, Херцен вместо Герцен. Андрей Данчев и Сергей Влахов държат на оригиналното произнасяне, смятат, че нещата още могат да се поправят, че българската фонетика е достатъчно богата за точно отразяване на чуждата, че след като не си служим с латиницата, дето е задължително оригинално изписване на чуждите имена, трябва да използваме всички наши възможности за точното им фонетично изписване с кирилицата. Веселин Радков е заел същата позиция, но в една още по-сложна ситуация. Неговият, а и наш любим автор Карл Май е написал безсмъртните си приключенски книги за Америка на немски език. И това е изправило талантливия наш преводач пред всички нови трактовки за „непреводимото в превода“. Той е потърсил пълна адекватност на езика на оригинала, където английското well например е отразило за немската публика един леко разбираем чужд привкус, какъвто ние българите бихме могли да усетим от някоя сръбска дума в текста. Well обаче е твърде далечно за нашия читател, той не е длъжен да го знае и има пред вид. Затова ми е трудно да се съглася с тази позиция, колкото и академическа да е тя. И толкова повече съжалявам за Поразяващата ръка! Трябва да знаем като зениците на очите си щастливите попадения на нашето преводаческо минало. Аз лично бих се съобразил с традицията дори когато не са чак толкова щастливи попаденията на миналото, стига да са получили широка популярност, както в случая с Вашингтон и Херцен.

Говорили сме неведнъж за това с одухотворения и незабравим Владко Мусаков. Той посвети юношеството и младостта си, за да ни сближи с най-ярките книги на приключенската литература за всички. Остави ни почти сто заглавия. Искрено се радвам, че Веселин Радков следва неговия път. Той ни представя за една година три книги от Карл Май: двата тома на „Винету“ в пълен превод, както и „Тигровият мост“. Неговият превод е прекрасен, но „дреболиите“, за които стана дума, ме огорчиха дълбоко. За мен няма и не може да има Карл Май на български език без Поразяващата ръка. Никога не съм искал да бъда Олд Шетърхенд, нямам нищо общо с него. Докато Поразяващата ръка ме съпътства от детските игри и за цял живот. Мен и още няколко поколения.

За пръв път се появява пред нас в пълно, а не съкратено антологично издание друг стар познайник — Емилио Салгари. Божан Христов е превел почти показно, с голяма любов и превъзходна ерудиция „Черният корсар“. Прочитът на романа ми достави удоволствие, което бих искал да споделя с всички. Подразниха ме само три места в книгата:

„Притичахме, за да попречим на бягството на опасните бандити.“ Глаголът *осуетихи* би могъл да спаси фразата от повтореното на двете *на*.

„Както Ван Шилер се бе усъмнил, касаеше се за линеен кораб с viuшителен вид. . .“ Откъде се е взело това *касаеше се*, не знам. *Отнасяше се* или *ставаше дума* за биха могли да заместят къде по-благозвучно тази административна дума!

Флибустери и буканери — това са пиратски кораби, които участвуват и в политическите интриги между Испания, Англия и Франция. Божан Христов е обяснил това в своя послеслов. Но послесловът е трябвало да излезе като предговор, за да улесни прочита и пълното разбиране на книгата от по-младите читатели, които много не обичат да се ровят в речници за чужди думи.

НЕ ПОДЯЖДАЙ ЧУЖДИА ХЛЯБ

Това обръщение ми хрумна, докато четях използваните спорадично в детската и юношеската проза стихове. Техният превод не ме удовлетвори почти никъде. Странно е, че интерпретаторите на прозата се нагърбват така спокойно и с превода на разпилените в нея стихове. Подценявайки особеностите на мерената реч, те забравят, че могат да дискредитират и един твърде добър превод с няколкото наподобяващи поезия нелепици в него. Как може да си разреши един преводач, който претворява редове като: „Нима висшето щастие на Анселмус е нещо друго, а не живот в поезията, в която светото съзвучие на всички същества ни се разкрива като най-дълбока тайна на природата“, да си позволи да ни поднесе редом с тях стихове като:

Мъчи ли те болест,
гасне ти в сърцето
любовната горест,
мрачно е небето.
Духът се възражда,
все рими нагажда,
стихове щом пиша
пак леко се диша.

Време е да престанем да нагаждаме римите наистина! Защо трябва да си нахлузваме грозни връзки под добре ушития костюм? Както дразни прозаизираният превод на поетическите редове, така дразни и остихотвореният превод на прозаическите. Всяко нещо има смисъл само на своето място!

Спрях се мимоходом на този въпрос, който предполага не само нашата, но и редакторската придирчивост. В словесното изкуство, както е известно, думата е владение, изречението вселена. И всеки жанр се подчинява на собствените си закони.

ще си разреши само няколко изречения. Изтеклата 1981 г. е един богат и плодотворен период за нашето детско-юношеско преводно книгоиздаване. Интересни книги. Грижлив подбор. Добри преводи. Проницателни предговори и послесловии. Отговорност пред най-младия читател у нас. И все пак: какво все още не достига? Не познанията по чужди езици, а тъкмо владението на всички възможности и съвършенства на нашия роден български език. Обобщаването на опита на няколко творчески поколения от писатели и преводачи в работата на всеки един от нас. Жаждата за съвършенство, което е вече постижимо.

ПРЕВОДИТЕ НА КНИГИ ПО ИЗКУСТВАТА — 1981

ЕНЧО МУТАФОВ

Както всяка общност, която предстои да се оценява, така и преводите на книги по изкуствата, естетиката и философията предизвикват противоречиви оценки. От това по-естествено няма. Различен е рангът и на книгите, и на преводачите, различни са подбудите и целите, различни са последиците им. Аз трябва да направя обзор на област със стеснено количество, но с най-дебели книги. Към мене, изглежда, е оказано най-голямо доверие от страна на СПБ, тъй като по теория на вероятностите в тази област може да попаднат книги от всякъде и аз трябва да знам всички езици. Все пак въпреки доверието, ако имаше книги от японски или китайски, щях да се затрудня много, защото, може би знаете, аз ползвам слабо тези два езика.

Очевидно в нашите издателства вече се работи с премислени поредици, за чиито цели се привличат специалисти и се обръщат към майстори на превода. Това е тенденцията и тя не може да се помрачи от изключенията. Ако в художествената литература възможностите за случайности са по-големи поради големия книжен обхват, в естетиката те са смалени. Още повече, че за много книги, които се наричат класика на мисълта, ние сме закъснели. Повече от всякога ние се нуждаем от авторитетни поредици, от авторитетни редколегии, от хора знаещи, мислещи и можещи. Такива поредици за щастие имаме. Изд. „Наука и изкуство“, което решително преустрои работата си и изгони провинциалната лениост и безразличие към културата, вече ни предлага добре организирани поредици, каквито са „Естетика и изкуствознание“, „Литературни светове“ и „Театърът на 20 век“. В ход е подготвителна работа и за други библиотеки.

Оценката на една книжна продукция е нещо много широко. Тя предполага надълго да се впуснем в издателската практика като културно явление, на превода като културен жест; да се впуснем в стойностите и потребностите на днешното общество от дадена книга. Но нека да не забравяме, че задачата е по-конкретна. Ако направя това общокултурно въвеждане, вероятно ще се отегчате много. Там, където е нужно, ще правя накратко отклонения.

Ако настроението ни от преводната продукция миналата година е приповдигнато, това не значи, че няма контрасти. В единия полюс стоят преводите на Хайне от Страшимир Джамджиев, на Иполит Тен на Ерма Гечева, на Кенет Кларк от Христина Атанасова и Никола Георгиев, на другия полюс стоят „Тициан“ в превод пак на Никола Георгиев или „Същност на културата“ в превод на Кузман Савов. В постиженията на преводаческото ни изкуство са творбите на Катерина Киселова, Валентина Топузова, Георги Георгиев, Марко Марков. Преводаческото майсторство ни даде възможност да се насладим на виртуозната лирична и философска проза на Хайне, на парадоксалната мисъл и френско изящество на Дидро, на словесното чародейство на Кларк, на дълбокото изтънчено концептуално загребване на Иполит Тен, на суровия и мускулист език на Алберт Швайцер, на лабораторното и сценично слово на Станиславски, на трудния философски език на Спиноза. Но наред с това ни отблъсква маршируващият език и професионалната посредственост на немския професор Ханс Байер, елементарните характеристики

за Тициан, смущават ни грапавините в превода на книгата „Фантомите на операта“. Грешки могат да се намерят във всеки превод. Преводът е като брашнен чувал — можеш да го изтупаш колкото си искаш. В това се убедих окончателно при работата си върху преводите на Достоевски. Несполуки виждах тук-таме и у Джамджиев, и у Топузова, и у Георгиев, и у Киселов. Но това е нещо нормално. Неестествено е, когато една книга и като превод, и като стойност буди съмнение. В тези случаи виновен е само преводачът. Той носи отговорност за българския текст, но отговаря и за предпочитанието към чуждия текст. В обратен случай преводачът трябва да се смята само за една машина за превод. В такова разбиране пропуснатото впускане от мен в културната функция на превода ще намери мястото си по-нататък по незабележим начин.

За мене е несъмнено, че от слаба книга преводачески подвиг не може да се чака. Преводът не може да я направи нито по-хубава, нито по-умна, нито по-необходима. Посредственият текст убива преводаческото настроение. В такъв текст няма личност, индивидуалност, няма авторово присъствие. Няма го и в българския текст. Тогава защо преводачът се е заел с него! Защо, след като добре знаем, че издателствата ни изпитват глад по стойностни книги по изкуствата?

Ще започна с поредицата „Изкуството и ние“ на „Български художник“. Тя имаше блестящо начало — с актуалния превод на книга от популярния след телевизионната поредица Кенет Кларк „Когато гледаме картини“. В нея усещаме патоса на двамата преводачи Христина Атанасова и Никола Георгиев, удоволствието им от работата над гъвкавия, изпълнен с изненадващи обрати език на английския лорд. В една рецензия на Лилия Сталева прочетох нещо, за което също бях писал по повод на тази книга: че за Никола Георгиев няма тайни в изкуствоведската материя. С нея той борави свободно и артистично. Проявява вкус към книги на Перюшо (за Гоген, Мане и пр.) — един автор, който е нещо средно между писател и учен, един есеист, както би казал Здравко Петров. Тези влечения Георгиев в сътрудничество с Атанасова прояви и спрямо сродния на Перюшо Кларк. Издателството и преводачите заработиха в синхрон. В книгата за Тициан обаче не може да говорим за такъв синхрон и издателството претърпя неуспех. Кой е виновен за него — издателството или преводачът Никола Георгиев? Краткият очерк и останалият текст към албума на Рената Бергерхоф са учудващо елементарни. В български превод за Тициан няма нищо и начинанието се оказа под всяка критика. От гениалния венецианец не е останало нищо. Точно толкова сериозни знания има и за Високия ренесанс, чийто принципи с посредственото им поднасяне са направо изкривени. Неблагополучията са се отразили и в превода. Няма и следа от темперамента, с който Никола Георгиев се досега до Перюшо или Кларк. На едно място се е опитал даже да преобразува текста, а се е получила недомислица. „Неговото възхищение от Джорджоне стига в първите му творби почти до самоотъждествяване.“ В немския текст au Berste Angleichung. Ако беше преведено по най-простия и достъпен начин, например „до открито наподобяване“, щеше да бъде близък и до оригинала, и до истината. С това „самоотъждествяване“ се получило нещо съвършено друго. Кенет Кларк ще употреби тази дума, но във виртуозни словесни вихри. Там е възможно и артистична свобода, и майсторство. Н. Георгиев употребява термина „мозаист“. Той е непознат термин, поне на мене. Не знам дали Weltliche Inquisition трябва да се преведе буквално. Bildlieferung е преведено пак буквално — „доставка на картини“. Доставки се правят на зърно, на месо, на продукти — до такава степен в езика е влязло това словосъчетание. Използването му за Тициан е най-малкото неуместно.

И тъй като подобни мисли събужда и „Стилове в изкуството“ от Ханс Байер, искам пак да вметна въпроса — кой предизвиква преводаческия жест? От разговора с главния редактор на „Български художник“, който е научен редактор на книгата, но не говори възторжено за нея, личи стремежът да се привлече публиката, която търси четива по история на изкуството и на стиловете. Издателството е направило доста, за да стане книгата приемлива, включително и това, че би било да не превежда тази книга, да потърси друга сред толкова многото и различни съчинения по тези въпроси. Старанията на преводачката Илияна Бакалова са очевидни, но те стигат

най-много до унисона с този непривлекателен език и посредствена мисъл на книгата. А на места преводачката даже ги задълбочава — като в случая например: „загубва много от своята своеобразност“. Близко до ума е „от своеобразието си“ или „от своята самобитност“, както е малко по-вадолоу.

И тъй като отворихме дума за „Български художник“, искам да кажа още нещо. Поредицата, в която е включен албумът „Тициан“, е откупена с договор от немското издателство „Хеншел Ферлаг“, нашето издателство е негов абонат (както и други социалистически издателства). То получава всяка поредна бройка, превежда я и ползува чудесното оформление. Една част от книгите са написани лошо, но това не може да се промени. По думите на Ставрева предстои да излезе Микеланджело, който бил по-лош текст от настоящия. А преди два дни излезе „Веласкес“ — текстът е далеч по-интересен, мисля, че и преводът на Никола Георгиев е хубав. Привеждам тези факти, защото те до известна степен смаляват вината. И още нещо. Ръководството на „Български художник“ в гледи си за добри книги, за компетентни мнения, предложения и консултации е пратило молба до нашия Съюз за сътрудничество и аз използвам тази трибуна, за да повторя молбата им към нашите преводачи: нека срещата ви с интересни книги по въпросите на изкуството да стане достойна и на специализираното ни издателство.

Не по-радостни мисли буди преводът на „Същност на културата“ от Жданов и Давидович, направен от Кузман Савов. Книгата е включена в една добра поредица на Партиздат — „Епоха и култура“, издавана под редакцията на проф. Атанас Стойков и проф. Кръстьо Горанов. Библиотеката има предимно идеологически задачи — борба на прогресивната култура срещу проявите на лжекултурата, на контракултурата. Както се вижда, необикновено актуални задачи. Знаем доколко те са трудни. Изискват компетентни усилия, често замествани със случайни усилия. Мисля, че книгата на Жданов и Давидович е от книгите-заместители. Под това претенциозно заглавие двамата автори създали текст, в който се прищипорва над и покрай понятия, концепции и системи. Двамата автори се отличават най-напред с това, че не знаят нито един език — нещо абсолютно неприемливо за занимание с подобна материя. Боравят непрекъснато с много имена, книги и концепции, но информацията им е оскъдна, от втора и трета ръка. Това, че не познават нито материята добре, нито текстовете добре, прави отношението им към тях много лесно: с няколко думи те отхвърлят концепция, труд, направление. Нямаат задръжката и респекта от вникването в съществуващата страна. Казвам всичко това, защото то има отношение към техния език и стил, към начина на изложение. Той е лек, достъпен, без вътрешни затруднения, изтъкан е от клишета. Няма нищо по-елементарно за превод от такъв текст. Преводът не въспъзва нито в дълбочини, нито в лични страсти, нито в гънките на голямата индивидуалност, които правят текста нещо специфично. И опитен преводач като Кузман Савов, работил върху далеч по-трудни художествени материи на руското слово, например върху Щедрин и Шукшин, тук няма пропадаания. Но мисля, че той няма къде да пропадне. Пропадането е дошло оттам, че са пренебрегнати високите постижения на съветското културно знание за сметка на нещо посредствено.

С подобна функция, но далеч по-жива, интересна и лична е книгата на Ян Березницки „Тактиката на успеха“, появила се в поредицата „Човекът и изкуството“ на „Наука и изкуство“. Тя стои редом до великолепната „Как да гледаме живописца“ от Лионело Вентури, която Владимир Свинтила беше така добър да ни преведе преди време. Преводачката Светлана Лазарова се е ориентирала добре в публицистично-очерковата реч на кинокритика, който свободно бораи със своята материя и аргументите му не са случайни. Понякога Лазарова се намира сред водопадни от думи в едно сложно съставно изречение. Търсила е съответка на естествено звучащите в руски език причастия и деепричастия. А тя е една: или ново изречение, в което е нарушен синтактичният ритъм, или ново подчинително изречение с „който“, „когато“, „където“. Но в ред случаи, ако е спасена синтактичската и логическата същина на оригинала, то е ставало за сметка на българската интонация в изречението. Получава се дълга и претоварена фразировка, която не е твърде отличителна за нашия език, както и напрегнатите вибриращи емоционални струи. Авторката не иска да опростява тази външна усложненост на оригинала, но и се стреми да не я допусне в ущърб на българската езикова същност. Все пак в превода на Лазарова има и такива изречения: „А на Тери Малой, когото Дружелюбният Джони, негов бос и покровител,

току-що приятелски е потупвал по рамото, дори и през ум не му минава, че внимателно броейки спечеления от него куп пари, тъпо плончейки всяка хартийка от подхвърлената му с широк царски жест пачка, той, Тери Малой, още веднъж доказва и на Дружелюбния Джони, и на събралата се около играчите тълпа — и едва ли не и на нас, зрителите — не само своята социална принизеност, но и чисто човешкото превъзходство, което има над него жизнерадостният му и великолепен бос.“ Разбрахте ли нещо? Аз — трудно, въпреки че го четох бавно и го преписвах.

Следвайки собствените си амбиции и проблеми, аз съм се занимавал много с Ренесанса, с барока, със средновековната култура. И колко пъти ми е ставало неприятно, че от онова огромно количество трактати, студии, биографии, проучвания и други съчинения българският читател няма и представа. На някои от понятията на мене езици съм се добирал до тях или до част от тях. Какво удоволствие е наистина да четеш автентични текстове за художници, майстори, гилдии, писатели, хуманисти, ръкописи, открития, стилове, картини и пр. и пр. Просто се пренасяш в един друг свят — примамлив, разкошен или ужасен, с въртоп от въпроси и отговори за битието и за изкуството. Гиберти, Вазари, Аретино, Алберти, Леонардо, Дюрер, Ченино Ченини, по-късно Боало, Балдучи, Белори, Гравина, Франсиско Пачеко, Грасиан, Бартоли... и колко още. Да са живи и здрави руският език и руските специалисти! И ето че тази година едно малко прозорче се открихна и в българската езикова сграда към тези съчинения. От много-томника на Вазари „Животоописания“ на ренесансови художници у нас се появи „Животът на Леонардо да Винчи“. Това прекрасно издание дължим на преводачески, съставителски и редакторски екип от „Български художник“. Преводът е дело на Божан Христов — име, достатъчно авторитетно, за да се нуждае от представяне. Друг компетентен преводач от италиански — Никола Иванов, справил се преди време блестящо с мъчната материя на Бокачо, написа кратка рецензия за превода в „Панорама“, където отбеляза едно важно негово качество — амбицията на Христов да приближи не Вазари към нас, а нас към Вазари. А това значи да се запази духът на времето и на езика, на който е написана биографията. Задача наистина трудна и достойна. От руския превод съм се наслаждавал, а тук-таме и усмихвал на италианското сладководие на Вазари — този добър художник на самоотричащия се Ренесанс и този блестящ писател — на неговата безпределна любов към майсторите на изкуството, към техния труд, вдъхновение, творби и не на последно място — към личния им живот. Блага усмивка, лека приповдигнатост и красив старинен колорит лежат върху всяка негова дума — това почувствувах и от нашия превод, независимо че, както казва и Никола Иванов, към него може да се отправят ред бележки.

Като оценяваме, аз мисля, че сме в правото си и да препоръчваме. Защо Божан Христов не се заеме по-издълбоко с Вазари, пък и с други автори от това време и от този тип? Мисля, че си струва един опитен преводач да посвети усилията си на нещо, за което българската публика ще му бъде много благодарна. Та нали така постъпиха Валери Петров, Страшимир Джамджиев, Цeko Торбов, Генчо Дончев, Георги Георгиев, Богдан Богданов. В момента Никола Иванов влага професионални усилия върху превод на Джузепе де Санктис. Мисля, че „Български художник“ ще откликне с радост на една такава дългосрочна и плодотворна уговорка.

Силно впечатление прави трудът на д-р Марко Марков в „Етика“ от Спиноза. Допускам, че се съгласите, че на мене ми е малко трудно да преценя конкретните достойнства на превода: едно, защото не знам латински, друго, защото тънкостите на философската материя се нуждаят от специализирано око. Но все пак и неизкусеният читател не може да не почувствува достойнствата на една професионална трактовка на този така мъчен абстрактен текст, на тази гора от идеи, както се изразява Хайнрих Хайне за „Етика“. Имах едно допълнително удовлетворение за себе си: сравних нашия превод с руския и ми се стори, че звучи по-стегнато.

Голяма творба, макар и от друга област на духа, е „Работата на актьора над себе си“ от Станиславски. Тя е една истинска граматика на театралното изкуство. Нейният първи том — „Работата над себе си в творческия процес на „преживяването“ — е в български ръце. Книгата съчетава артистичното въображение със скрупулозния анализ, сценичното поведение с трезвия разбор, диалога и повествованието с тълкуването. Пред преводача това поставя затруднения от особена порода. От него се иска обичайното познаване на материята, на театралната

практика в случая, на руската практика и на самия Станиславски, както и на оня актьорски жаргон, за който говори авторът в своите въстъпителни думи. Но се искат допълнителни качества: бърз лавиращ преход от една лексическа сфера към друга, от едно текстово равнище към друго. Ще видим след малко, че същите качества за преводачески отклик са проявили и други преводачи като Валентина Топузова в тома Шилер и Катерина Киселова в тома Дидро. Но при Станиславски амалгамата е най-пълна и чудновата, защото той не прави теория, даже упреква критиката, че не го е въоръжила с понятия, и излага своята практика в нагледен вид.

Качества за такъв превод Ани Каракостова демонстрира щедро. Нейният превод е изпълнен професионално, с амбицията големият театрален текст да стане достойни на широката публика. Но не е зле преводачката да не злепоставя така разказвача, който в българския текст казва „облада ме такава жар“. Ако вярваме на превода, Станиславски трябва отдавна да не е между живите — „такава жар“ е конкретно понятие, в жарта се изгаря. Авторът е казал „обладва ме такъв жар“. Или друг пример: „нито измислицата, която измислих. . .“. Толкова ли е трудно да се намери синоним? Има случаи, където лексическите повторения са задължение на мисълта, на текста. Като в случая: „Същото е и в областта на общуването: по-трудно е истински да общуваш с партньора си, сравнително по-лесно е да даваш вид, че общуваш.“ Бележки от този род можем да направим още, но те няма да променят качествата на един хубав превод.

Новото издателство „Музика“ потвърждава впечатлението, че иска да работи сериозно за музикалното образование на публиката и на нашите специалисти. Две негови книги респектират силно през миналата година. Едната е изключителната монография на Алберт Швайцер за Бах, другата е нашумялата книга на френския композитор и теоретик Рене Лейбовиц „Фантомите на операта“. Може би чувствувате, че става дума за двупосочен процес в преводната продукция на издателството. Този процес може да предизвика само възхищение. От една страна, класиката на музикалната мисъл, от друга — актуалното, онова, за което се говори в момента. Рене Лейбовиц може да остави голяма следа в музикознанието, може и да бъде забравен. Важното е обаче, че през 70-те години за тази книга се говори и пише. Бързото ѝ предлагане на вниманието на нашите читатели е издателски жест. Един жест, за какъвто сме били петмиси в литературознанието, изкуствознанието и какъвто трябва да проявяват останалите издателства. Мимоходом ще отбележа амбицията на „Народна култура“ да представя именно по такъв начин книжната продукция. Забележете например как стои по книжарниците сега Натали Сарот. А си я представяте преди десет-петнадесет години по българските книжарници, какви опашки шеше да има за нея, преди още да беше се появила митическата мода да се пълнят мебелните секции с книги-украса! Защото тогава за Сарот и нейните съидейници се говореше. Сегашият издателски жест на „Народна култура“ без вина запълва със закъснение една празнина, създавана от предишни сили и предишни настроения. Не е ли същото и с комично закъснелия у нас Джойс!

С това отклонение искам да подчертая до каква степен актуалната книга на Лейбовиц идва дървене в ръцете на българските читатели и в каква степен закъсняват в превод примерно Ервин Пановски, Ролан Барт, Леви-Строс, Хуго Фриедрих, Гастон Башлар, Лео Шпицер, Юрий Лотман, Нортроп Фрай, Волфганг Хофман, Пиер Франкастел, Ханс Зелдмаир, Хайнрих Вьолфин, Умберто Еко и колко още имена, изброени на „прима виста“. Те отдавна са в оборот в науката и диктуват нейното темпо, а за това малцина у нас подозират.

Да се върнем към двете книги на „Музика“. Преводът на Лейбовиц е четивен, няма провали, но не бих казал, че е добър. Докрай не се освободих от усещането, че преводачът непрекъснато догонва своя автор. Дали не е подготвен за такава материя — не мога да отсъдя сам. За него не знам почти нищо и вината не е само в негово невежество, а и в нещо друго, за което ще стане дума накрая. Самата редакторка на книгата Мария Костакева не е много доволна от превода на Петър Оббов и твърди: „Живият, понякога небрежно-разговорен, а понякога изключително изразителен и точен език е изправил преводача пред сериозни затруднения, с което той невинно ги успява да се пребори. Това неминуемо се отрази и върху работата на редактора, пред когото преди всичко стоеше проблемът за смисловото прецизиране на текста. Въпреки всички стилистични пропуски и „грапавини“ в книгата той все пак направи всичко възможно, за да достигне този сериозен и ценен труд до своя български читател.“ Но обстоятелството, че ръкописът е допуснат до печатницата, говори и за старателно вложени усилия, чиито недостатъци редактор-

ката е имала доблестта да признае. Рядко съм срещал в вводни думи оценка на редактора на превода — нещо, което според мен е нужно заради откровеността пред читателя. Дето се вика, признат грях не е грях, стига, разбира се, грехът да не е порок. В случая недостатъците не са малко, но не провалят книгата. Струва ми се, че грапавините пречат да се насладим на мисловния ѝ блясък, но както казва и редакторката, не пречат на смисловото ѝ представяне. Ето няколко мои частни бележки след общия оглед на текста: „Плезънт и тези, които мислят като него, би трябвало обаче да си затворят очите пред следния очевиден факт. . .“ Очевидна езикова неяснота, лошо боравене с глаголната форма. Авторът иска да каже, че Плезънт и другите, *изглежда, си затварят* очите. . . А това е нещо съвсем друго. Или друг пример на лоша езикова култура: „такъв *любител* на песнето като Плезънт“. Очевидно става дума не за „любител“ (такъв съм например аз), а за *привърженик*, за теоретик, убеден в една естетическа стойност и област от музиката. В превод на подобна литература от преводача се иска и отлично боравене с нюансите на културните значения, които вибрират в езика. В превода на Петър Оббов срещнах например израза „есето“ „Структурална антропология“. На френски „есе“ значи едно — то, мисля, не се е променило от Монтен насам, — но на български то няма същата семантика. Семантически думата у нас е изпадала в други отношения. Както обичаше да се изразява покойният Ламар, есето е като прасето — яде всичко, каквото му дадеш. И изведнъж с тази дума е обозначена жанрово такава голяма книга като труда на Леви-Строс. А не допускам пренебрежително отношение към Леви-Строс от неговия приятел и почитател Лейбовиц, който при това нееднократно го цитира. В текста е можело редакторски да се изправят и честата употреба на неугледния глагол „касае се“, и особено русизмът „явява се“, заменил спомагателния глагол „съм“. Ако още се вдълбоча в книгата, трябва дълго време да ви занимавам с неща, които са били работа най-напред на преводача, а после, пропуснати от него — на редактора.

В съвсем различна светлина от тази стои преводът на монографията за Бах от Швайцер, извършен от Георги Георгиев. Малко са фигурите в културата на Европа, които удивляват така, както Алберт Швайцер. Той удивлява със странните си пориви в живота, които трудно се поставят във връзка. Голям богослов и органист, автор на богословски трудове, пастор, директор на семинария, пацифист, културовед, лекар, основател на болница за бедни негри в Африка, където прекарва петдесет години от дългия си живот и изпраща в Европа своите нескончаеми ръкописи. В книгата си за Бах Швайцер разказва, описва, анализира и се възхищава с някаква германска неистовост. Но нейни черти не са чувствените изблици, а рационалното групване. Те правят фразата му непропорционална, а езикът неугледен според една представа за езиково изящество. Сам Швайцер нарича немския език „великолепен лес“ за разлика от френския, който е „разкошно поддържана градина“. Биографията на една книга има огромно значение за преводаческото усилие. Особено книги като тази. Тя е превеждана на родния език на автора ѝ. Написана е на френски и е издадена във Франция от тридесетгодишния младеж, който еднакво добре се чувства в немската и френската култура — неща, които е отбелязал и далечният му сродник Жан-Пол Сартр. Швайцер я написва отново на немски, но превежда сам значителни части. Изпитах огромно любопитство, как ли звучи Швайцеровата мисъл на френски, как ли я е пренесъл после на родния си немски. Допускам, че и преводачът се е възмущавал от тази странна биезикова биография на книгата. Чел съм и други съчинения на Швайцер — и в тях стилът му се задържа от прилагателните и наречията. Те са най-често, които олюляват фразата, придават ѝ красиво неравновесен вид, зареждат я с онази мускулеа енергия, за която става дума и която е чудесно схваната от преводача. Наострил внимание към тези черти на синтаксиса и към самобитната лексика на автора, Георгиев винаги удържа стихията на немската непропорционалност, има и увлечения. В работата върху такъв огромен том не е изключено и заглъбяването на чувството за мярка тук-таме. Ето един малък пример: „Във всеки случай самите композитори въпреки техните хубави, практически предложения в предговорите, насочени към богомолското пееие, в процеса на работата мислели само за хора, както показва техният при цялата му простота все пак така богат и все мотетобразен контрапункт.“ Мъчно, типично немско и нетипично българско изречение. Но забележете, че то се усложнява именно там, където е даден превес на немската синтактична конструктивност — „както показва техният при цялата му простота все пак така богат. . .“. Не са малко случаите в този висококачествен превод, в

който наистина са били нужни по-свежи български синтактически и лексически средства. Иначе не мога да си обясня ужасното в български език словосъчетание „изключително прекрасни“, което на немски е по-нормално.

След големия труд и талант, който е вложил такъв опитен преводач като Георги Георгиев, сега на наш език имаме една от редките книги на европейската култура. Тя е рядка и в още едно отношение, което също е държало във високо напрежение преводача: с високото си професионално равнище, което не пренебрегва непосветения, и с популярното изложение, което не отблъсква с елементарност специалиста. Подобно изумително сближение на двете крайности, които винаги са имали яростни защитници, досега съм срещал у Бахтин в книгата за Достоевски.

Така постепенно стигнахме до „тежката артилерия“ на интересуващата ни продукция. Досега на български не познавахме така съставени, оформени и издадени томове като „Философска проза“ от Хайне, „Естетика и теория на изкуството“ от Дидро, „Естетика“ от Шилер, „Есета“ от Иполит Тен, „Етика“ от Спиноза. При тях отпадна случайното предлагане, приятелствата и снизхождението към текста. Всичко тук е работено с висока възискателност. Мисля, че преводачески, редакторски, съставителски екипи от Страшимир Джамджиев, Цеко Торбов, Катерина Киселова, Исак Паси, Валентина Топузова, Кръстьо Горанов, Марко Марков, Жана Гълбова, Ерма Гечева, Людмила Стефанова не биха допуснали сериозни пропуски в едно издание.

За опитен преводач като Киселова Дидро е бил един празник в мъчнотните. Нейният Дидро наистина е чудесен: с потоците парадоксална мисъл, с артистичните импровизации на големия просветител, с художествено наситените характери в диалозите (особено „Племенникът на Рамо“), със солидните аргументации в духа на естетиката (например в трактата „За красотата“). Киселова зорко следи прехода на неговата капризна мисъл. Най-силно впечатление прави това в „Племенникът на Рамо“, където великолепно иронично портретуване в началото се последва от диалози на характери, умонастроения и позиции. Мен ме удиви словното богатство и стегнатият български език, с които се проявяват парадоксите и цинизмите на мисълта, вървящи успоредно със съзнанието за обреченост на една житейска кауза. Ако размерът на моя обзор позволяваше, с удоволствие бих се спрял върху конкретни примери от целия том, от „Парадоксът на актьора“, от „Сънят на Д'Аламбер“, от „Опит за живописца“ — творби различни, но с наситена просветителска енергия на мисълта.

Подобни думи заслужава и преводът на Иполит Тен от Ерма Гечева. И тук преводачката прекрасно е съзнала, че трябва да изгони от българския си текст сухата формула, педантичната и скрупулозна фраза, че има работа с висока порода критическа проза. За Тен — както казвал най-големият му ученик Георг Брандес — е характерна „поезията на излаза, богатството на описанията, разкошът и учудващата сила на стила“. Същият автор го нарича най-големия критик, но и най-големия майстор на прозата на Европа. Тук сме в царството на високите идеи, но поднесени в художествено въздействаща форма, с критически жар и темперамент. Високо постижение на Ерма Гечева — есето за Балзак. Няма да пресиля, ако кажа, че то е превъзгледано с вдъхновението, с което е писано. Преводачката не е подценила и сравнително по-тромавите лекции по философия на изкуството.

Този текст обаче ме наведе на нерадостни, а по-скоро на саркастични мисли в един аспект. Думата ми е за добре познатия, крайно неприятния и сякаш нерешим въпрос за транскрипциите на имената и заглавията. Сякаш не можахме да разберем, че щом веднъж едно име е добило гражданственост в националната култура, то не трябва да се променя, ако ще и да е неправилно произнесено. Борис Пастернак по-добре от всички други знае, че Шекспир не се казва Виллям, но не го променя. В есетата на Тен за английската литература прочетох за един непознат за мен писател — Такъри. Оказа се, че написал хубавата книга „Панаир на суетата“. Също непозната за мен е писателката Еджуърд с малкото име Марайя. Подпитах хора, знаещи коя ще да е тая Марайя — не ми казаха. Само Кръстан Дянков се досети, че Марайя ще е сигурно нашата Марийче. Разбрах още, че французите имали кардинал Ришелйю. На друго място пък на скоро прочетох за романа на Томас Ман „Омагьосаната планина“. Тъй като не е преведен на български, ще го потърся в оригинал, за да се запозная с тая магьосница. Друг пък ни съобщи, че Венеция имала своя пръв художник през XVI в. Вечелио. Пак стрес — и с този художник трябва да се запозная, за да видя с какво превъзхожда Тициан. Да оставим жлъчната шега.

Винаги ми се е струвала странна тази страст на преводача да показва, че знае по така езика чрез кълчене на имената и заглавията. Но още по-странно е да срещнеш това в един вдъхновен и изискан превод на „Есетата“ на Иполит Тен от Ерма Гечева.

След царството на изящната и по френски темпераментна мисъл попадаме в царството на високите идеали, на една мисъл, изправена като бор, непоколебимо насочена нагоре, към съзвония на духа, на свободата и на разума. Разбирате, че става дума за Шилер. Неговият том „Естетика“, представен от Валентина Топузова, е една от книгите, които повдигат настроението от преводаческата продукция. Тук личи не само дарбата на преводачката, но и вещата редакторска ръка на проф. д-р Цеко Торбов — човека, който ни възхити със своя интелектуален подвиг, какъвто са преводите на Кант. Съвсем естествено е в подстъпа към големия последовател на Кант в естетиката, какъвто е Шилер, да са потребни усетът и дългата практика върху кантианизма.

Както стана дума и за Дидро, преводачката поема не само отговорността пред един голям текст на хуманистиката, но и допълнителната трудност от един подбор. Подбран том значи в случая работи, писани от един човек, но в различно време и с различни умонастроения. Ако Дидро е представен по-широко, с различен словесен тип и Киселова се справя отлично с тези различия на словесното поведение на автора, то Шилер е представен, огрубено казано, с двата периода на неговото творчество. По един начин в превода звучи шурмерското слово на младия Шилер, по друг — кантианското след 1781 г., когато той прочита „Критика на чистия разум“. Ако ми позволите и едно лично признание, ще кажа, че към „Върху наивната и сантиментална поезия“, както и към „История на религията и философията в Германия“ на Хайне аз пристъпих с някакъв особен трепет. С патоса на нашата бедна есеистика бих казал, че това са „моите книги“. Това са съчиненията, които съм изучавал в студентско време с небивало настървение. Към Шилеровата теория за двойката поети по-късно се върнах с утросено внимание, тъй като тя поставя начало на една европейска традиция в изучаването на двуделния принцип на изкуството — традиция, която се опитах да продължа със собствено разбиране и понятиен семиотически апарат в „Съпоставки в изкуството“. Ето че сега просто връхлетях върху превода на Валентина Топузова. Четох го с голяма радост, като нещо дългоочаквано, което съм изучавал в немския оригинал или в руския му превод. Разбирате, че тази лична радост от появата му на български не може да дойде само от появата, а от високото преводаческо постижение.

За да съхрани високия стил на Шилер, авторката е еднакво старателна и в лексическите, и в синтактическите съветки, т.е. в понятийната, в лексическата и в ритмическата същина на текста. Ако Георги Георгиев усеца у Швайцер на всяка крачка олюляното равновесие на фразата, внезапното синтактично и морфологическо натрупване и разтоварване, у Шилер Топузова се стреми постоянно към обратното: към високоидеалното равновесие на фразата. Шилер не е нито претоварен, нито лаконичен. Той е приповдигнат, но без рушащите пристъпи на неудържимия патос. Дори в по-ранните „Театърът, разгледан като морален институт“ или „Писма върху Дон Карлос“ Шилер обича патетичното равновесие. За да е върна на този стил, който днес не е на особена почит, авторката не се колебае да прибегне към неактуални езикови средства. Никой например не казва днес „Ако бива да се изразя така“. Всеки казва: „Ако мога да се изразя така“ или в по-риторичен план „Ако бих могъл да се изразя така“. В „Писма върху Дон Карлос“ Топузова превежда обръщението „драги приятелю“. Но във „Върху наивната и сантименталната поезия“ тя го превежда „чувствителний приятелю“. Потърсена е друга езикова погледка, независимо че днес никой не би се обърнал така освен пародийно.

И последната книга, на която ще спра вниманието си, е „Философска проза“ на Хайне. За този превод може да се говори само суперлативно — така, както заслужава цялата поредица на Страхимир Джамджиев: Томас Ман, Гьоте, сега Хайне.

По немски тежка и заплетена мисъл или по френски елегантна и иронична — фразата на Джамджиев винаги има някаква благородна осанка. Стр. Джамджиев е един, бих го нарекъл, ваятел на превода. Езикът му е просто изваян, лексически е толкова богат, с такива тънки отсенки на значенията. Бях решил да сверя няколко възлова пункта в преводите му, но се увлякох от такава степен в съпоставките, че не усещах как чета едновременно на двата езика, поглеждайки ту в единия, ту в другия текст. Фразата на Джамджиев стои крепко, но не натежала, изглежда подвижна, но не ефимерна. Мисля, че тези черти на преводаческото изкуство на Джамджиев

сера са се извисили още повече. Хайне, изглежда, е дал особен простор на неговото въображение. Кой знае — може би защото е немец по образование и французин по дух, защото заключва в същността си два полюса, смесва ги в една рядко красива амалгама. Преводачът проявява въображение за думи, въображение за подредба на думи, за острота на парадоксите и Хайневата жлъч. Но и въображение за кратка, стегната и ярка типологическа характеристика, която може да направи един поет. Като гледах как се свързват думите в текста на Джамджиев, си мислех за онази спойка между камъните на старата ни възрожденска архитектура, която днес при нейното безпощадно рушене затруднява дори всеилния динамит.

Четях в български превод критиката и философската проза на един поет и разбрах какво значение за културата има, когато поетът не е птичка божия и не се интересува само от пампасите, Серенгети и нещицо от историята. Разбрах какво значи, когато фантазната мисъл на поета — образувана и търсеща истини — опипва като никой друг възлите на историята, на националната култура и националния дух. С двутомниците на Хайне и Томас Ман Джамджиев тягостно ни подсети какво толкова много липсва на нашата култура, какви самотници са в нея Христо Ботев, Пенчо Славейков, Гео Милев. Но това е друга тема. Аз малко се увлякох. Но защо един голям превод да не ми позволи и това?

В „Към историята на философията и религията в Германия“ попаднах на известното писмо на Лесинг във връзка със смъртта на детето му. Искях да видя как е преведено то, защото в това писмо има нещо чудовищно. Наричат го сила на духа пред страшните изпитания, които толкова са преследвали великия германец. Но Хайне, който смята, че Лесинг е вторият по величие германец след Лутер, нарекъл писмото най-добре „ужасяващо насмешливи слова“. В писмото след смъртта на единствения си син Лесинг подхвърля с ирония или сарказъм понятия за действителността, която бебето със своя разум не иска да приеме и се връща обратно в небитието! Познавам и руския превод на Гинзбург. Като го сравних с нашия превод, той звучи твърде протокочно. Имах чувството, че Гинзбург не е посмял да прекрачи прага към частния тон. Тъкмо това е направил Джамджиев.

Стана дума за неговото въображение за синтактичен ритъм. Ето един любопитен пример. „Дори и да се изпълтят в най-опасни явления, дори да се понесат като обезумяло шествие от вакханки из всички страни, дори да изпокършат със своите тирсове и най-невинните ни цветя, дори да нахлуят в нашите болници и да изгонят болните на стария свят от леглата им — нека! То, разбира се. . .“ Това четирикратно повторение на „дори да“, което съответства на немското *mögen sie*, утжнява силно фразата. Българският ритъм става просто непоносим. И тук преводачът решава да вметне едно отсъстващо в оригинала „нека!“. Тежката конструкция в немския език не се усеща, както в нашия език. Там четирикратното „*Mögen sie*“ е съвсем нормално начало на една патетика. В българската конструкция ние се изгубваме и преводачът разбива изречението на две части, за да осъществи български ритъм. Ето я естетическата мярка. За нея трябва Толстовето „чуть-чуть“.

Голяма критическа тема е словесното богатство на преводите на Джамджиев, оттенъците на значенията, които той постига. Джамджиев, както и други негови колеги с преводи от миналата година, за които говорихме с радост, ни връщат самочувствието от нашия български език, което самочувствие мнозина днешни писатели и критици положиха усилия да смачат.

И накрая две предложения.

Критиката на превода е в лошо състояние. Дори и специализираното издание на Съюза „Панорама“ отделя срамеливи редове на края на рецензията за качествата на превода, където се говори, че преводачът е постигнал еквивалент с оригинала. Не е ли редно да се вземат някакви мерки за тласък на критическите амбиции за преводната литература? Техният характер може подробно да се обсъди.

Второ. СПБ заедно с Народната библиотека „Кирил и Методий“ трябва да се замислят върху един каталог на българските преводачи. На няколко места в обзора си се оплаках, че ние не знаем за съответния преводач. При един каталог, какъвто има и най-дребният български или чуждестранен автор, критиката върху превода ще има своето безценно помагало. Първият фиш може да се обогати и с кратки биографични данни.

Това ще бъде не само помощ за критиката, но и една витрина на дейността на нашия Съюз.

СПОМЕНИ НА НИКОЛА ПЕНЕВ ЗА НЕГОВИЯ БРАТ — ПРОФ. БОЯН ПЕНЕВ

ВИОЛЕТА ПЕНЕВА

По случай 100-годишнината от рождението на проф. Боян Пенев и 55 години от неговата смърт бих искала да споделя спомените на моя дядо — генерал Никола Пенев, посветени на неговия по-малък брат — Боян. Те се пазят в архива на нашето семейство. Ето част от тях:

„През лятото на 1927 г., след кървавите септемврийски събития, бях политемигрант в СССР. От случайно попаднал ми български вестник, и то с няколко дни закъснение, узнах за смъртта на брат ми — проф. Боян Пенев.

Бил съм първото дете в семейството. Имах петима братя и сестра, но остана жив само третият ми брат — Боян. На двегодишна възраст той заболя от скарлатина и едва оживя, но с тежки последици за здравето, останали му за цял живот — беше с притъпен слух и полупарализирана ръка. Ние произхождаме от дребно занаятчийско семейство. Баща ни беше казанджия, който, още когато бяхме малки, загуби своя дюкян и се обърна в обикновен казанджийски работник. По-късно, „подпомогнат“ от лихвари, баща ни се опита да съживи своето казанджийско дюкянче, вече в гр. Разград, но скоро и тоя му опит приключи без успех и последните си години родителите ми завършиха, издържани от мен.

В детинството си Боян беше тихо и затворено момче, играеше си повече в къщи, рядко общуваше с външния свят. В училище вървеше сравнително добре. Като ученик в Разградската гимназия той основа ученическият хор „Железни струни“, който съществува и до днес. В хора участваха ученици с леви убеждения. По-скоро това бе социалистически кръжок в гимназията под критиката на хор. В къщи имашме една стара физхармоника, на която Боян свиреше и постигна завидни успехи. Нашият съсед, аптекарят Сребров, имаше пък пиано и на него Боян развиваше музикалните си наклонности. По това време той започна да свири и на цигулка, която запази за цял живот. Боян обичаше да събира по-малки от него момчета, учеше ги да свирят, четяха заедно и ги възпитаваше в критично отношение към прочетеното. Така упражняваше педагогическите си наклонности. Той обичаше и театъра. Създаде една малка група от близки на семейството ни деца и правеше домашни спектакли. Той беше автор, режисьор и изпълнител на по-трудните роли. Така постепенно той излезе от своята детска затвореност, стана любим другар и ръководител на младата компания, която беше събрал около себе си. Брат ми завърши гимназия през 1902 г. в Русе, където бях на работа като машинист в БДЖ. По-късно той завърши славянска филология в Софийския университет. Аз бях вече преместен на работа в София. Живеехме през цялото време заедно. Боян се отличаваше с изключителна работоспособност. По цели дни прекарваше в нашата тясна и студена квартира, отопление нямашме, електрическо осветление — също. Четеше на газена лампа. Храната ни беше съвършено слаба. Аз по цели дни и нощи пътувах. Каквото можахме да купим за храна, отиваше за невръстните ми три деца, а ние, възрастните, минавахме с какво да е. Боян прекара много години на труд и големи лишения. Той познаваше мъката на неимотните и поради това до края на живота си остана съчувственик на нас, тесните социалисти и по-късно комунисти. Към 1893 г. аз бях вече приобщен към социалистическо-

то движение, в 1896 г. станал партиен член, а през 1919 г. и член на ЦК на БКП. Като такъв аз винаги съм оказвал влияние на по-малкия си брат — Бояна. Откакто е добил право на глас, той е гласоподавал изключително за партията на тесните социалисти и по-късно за комунистическата партия. При всички избори той очакваше да му занеса нашата бюлетина и да му обясни хитруванията и машинициите на буржоазните партии, които унищожаваха и повреждаха нашите бюлетини в тъмните стаички и заблуждаваха избирателите. Затова бюлетината на тесните социалисти и на комунистите по-късно у него винаги беше приготвена предварително. Той никога аполитичен не е бил и за него не е било безразлично кой стои начело на управлението в страната ни. По времето на нашата транспортна стачка от 1906—1907 г. брат ми като студент участвувал в освиркването на Фердинанда и Димитър Петков. На наша страна беше той и по време на другата ни транспортна стачка от 1919—1920 г. Като един от ръководителите на стачката аз бях търсен от властта. Моето скривалище вечер и нощно време беше квартирата на брат ми. Тогава бях депутат в камарата от страна на БКП (т.с.) и денем, сред стачниците, правителството не смееше да ме арестува и малтретира. Но нощем, ако му паднех, не би ми простило. При всички разговори, когато е ставало дума за партии и политика изобщо, брат ми не се колебасе да защити енергично каузата на българския работен народ, да защити интересите на работническата класа. От него аз винаги съм вземал средства, давани ми доброволно при всички случаи, когато партията е имала нужда. Към литературните трудове на Димитър Благоев той се отнасяше с голямо уважение и само ранната му смърт попречи да напише замислената статия за него.

През страшните априлски дни на 1925 г. ние, няколко членове на ЦК на БКП — Христо Кабакчиев, Антон Иванов и аз — Никола Пенев, — бяхме арестувани в V полицейски участък. Полицията обаче под формата на бягство от наша страна подготвяше унищожението ни. Разбрахме за това и изпратихме един доблестен стражар — Илия от с. Буново (за жалост не зная фамилията му име), при моя брат — вече професор, с молба да уреди преместването ни в Централния затвор, където ще ни пазят по-добре. Боян Пенев презира опасностите за своята професура и с риск за себе си, още повече, че ненавиждаше „кървавия професор“ Цанков, той успя да убеди Прокуратурата за отговорностите, които ще следват, ако ни убият. Бяхме преместени в Централния затвор и пазени вече от самите полицаи. Това бе проява на голяма гражданска смелост и доблест от негова страна.

Накрая искам да кажа, че ако брат ми беше жив, той без друго би минал на наша страна. Всичко, което описах дотук, говори за това. Но той си отиде много млад — едва на 44 години.*

И още няколко думи от същите спомени:

„През 1908 г. в нашето семейство влезе още един член. Това беше жената на брат ми Боян Пенев — поетесата Дора Габе. И до днес тя играе твърде важна роля в моя живот.* От 1908 г. до ден днешен Дора ми е била повече от родна сестра, с нея съм се съветвал по много въпроси както от личен, така и от обществен характер и тя ми е оказвала помощ в много отношения. Често в моята нелегална дейност тя ми е помагала, без да се поколебае, въпреки явния риск за нея и нежеланието на родителите ѝ. В най-трудните моменти на общата транспортна стачка през 1919 г. аз намирах приют в нейния дом, тъй като нощно време полицайте на Недялко Атапразов не признаваха депутатския ми имунитет. В своето пиано Дора криеше моите партийни документи и нелегални материали. При арестуването ми в Белград в началото на 1923 г. не друг, а Дора Габе се е готвила да замине за Югославия и там да помогне за освобождението ми, като използва връзките си в българското посолство и сред югославските писатели. По този повод тя е влязла в рязък конфликт с родителите си, които са смятали постъпката ѝ за лудост. Не изпълни намеренията си само защото аз бях освободен през март вследствие гладната ми стачка.

По време на процеса на Централния комитет на БКП през страшната 1925 г. много наши другари се страхуваха да се явят в наша защита. Но ето, че Дора Габе не се поколеба да свидетелства в наша полза. Тя до известна степен преиначиваше показанията си, говореше в ущърб на самата истина само и само да ни помогне. И само това ли е било! Аз не съм срещал по-

* Спомените са писани в периода 1949—1950 г. (бел. моя, В.П.).

храбра жена, която се е явявала в полза не само на мен, но и на нашата партия, когато това е било нужно, без при това да е членувала в партията. Дора Габе е била винаги в защита на преследваните, на истината и правдата и в това отношение не се е спирала пред нищо.“

НИКОЛАЙ ОСТРОВСКИ И НЕГОВИЯТ РОМАН

„КАК СЕ КАЛЯВАШЕ СТОМАНАТА“ У НАС

(Нови материали)

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

В условията на победилата социалистическа революция в България е лесно да се пише и говори за съветската литература. А преди четиридесет и повече години не беше тъй. Със специален закон фашистката власт и полицейската цензура постави под абсолютна възбрана литературата, идваща у нас от страната на победения социализъм. По този повод още през 1924 г. Гео Милев проникновено писа: „Независимо от хулите и клеветите културният живот в Русия върви с един темп, който е невероятен за Западна Европа. . . Излязоха от Русия писатели, художници и мислители; основаха се в Берлин няколко руски издателства; и цяла Европа бе наводнена от руски книги; френската и немската литература бледнеят пред това, което се хвърля в Европа като руска литература. *От Русия се лансират школи и теории, за които западното познаторство не се е още досетило.* . .“ (курс. м., Х.Д.).¹

Именно това естетическо богатство на новата руска литература, родена от Октомври, обуславя огромното ѝ влияние върху революционния процес от световен мащаб и нейното благотворно въздействие върху обществото за неговия революционен преход от капитализъм към социализъм. Десетки стихотворения, поеми, повести и романи, дори песни и филми, създадени от съветски автори, най-активно се включват в духовния живот на българина. Затова днес не само специалистите, а и обикновените читатели виждат истински революционен подвиг в борбата за издаването и разпространението на съветската книга у нас в периода на фашистката диктатура (9 юни 1923 — 9 септември 1944 г.).

За относителна пълнота и точност трябва да добавя, че редица произведения на новата руска литература българските преводачи и издатели не успяват да „прокарат“ през менгемето на фашистката цензура. Такива са романите „Как се каляваше стоманата“ на Н. А. Островски и „Педагогическа поема“ на А. С. Макаренко, пиесите „Хляб“ на В. Киршон и „Страх“ на А. Афиногенов и др. И все пак например романът „Как се каляваше стоманата“ — един оригинален екземпляр с автограф на Н. А. Островски — бива внесен в България и по нелегален път доставен на политическите затворници в Стара Загора. С превода на „Педагогическа поема“ се залавя в Плевенския затвор секретарят на ЦК на БКП Трайчо Костов. За пръв път и двата романа в превод на български език излизат у нас едва след народната победа.

Това са книги-бойци, изстрадани във фашистката преизподня. От писателите и преводачите тези книги преминават в ръцете на ремсовата младеж и онова поколение от комунисти, което по време на въоръжената съпротива срещу хитлеристките окупатори на Балканите рамо до рамо с по-старото септемврийско поколение изнесе на плещите си кървавия двубой. Върху активната страна на възприемането на героите и проблемите, изнесени в произведенията на съветската художествена литература, днес се спират в спомените си мнозина наши антифашисти. В тия спомени веднага се хвърля в очи връзката, която авторите правят между идеологическото въздействие на изкуството, от една страна, и бита, психологията на бореца-антифашист, попаднал в ръцете на полицията или в затвора, от друга. С основание един от мемоари-

¹ Пламък, 1924, кн. 3.

стите бележи: „Никъде изкуството не действа с такава огромна, почти чудодейна сила, както в полицията, между два разпита и две инквизиции. Фашистката полиция усещаше това и не пускаше книгата там, където възнамеряваше да смачка комуниста. Но книгата влизаше незримо — и в участъка, и в затвора, — тя живееше в паметта на комуниста...“²

По-надолу подробно ще разкажа за необикновените митарства на романа „Как се каляваше стоманата“, за екземпляра, получен лично от автора и по конспиративния канал доставен на българските политически затворници в Стара Загора. Впрочем за тоя случай се говори отдавна, написани са десетки спомени, много статии, отделни изследвания от наши и съветски автори.

За пръв път у нас съобщение, че романът „Как се каляваше стоманата“ е четен от българските политически затворници, направи Никола Алексиев в статията си „Извор на вяра и вдъхновение“³. По-късно, през 1954 г., по случай 50 години от рождението на Н. А. Островски във в. „Литературен фронт“ се появиха две интересни публикации, отчасти спомени, на поета Димитър Методиев и журналиста Иван Вандов.⁴ Тези техни работи внесоха някои нови моменти за българското битие на „Как се каляваше стоманата“. Те бяха последвани с обнародването на важни документи и спомени в сборника „Съветската литература в България 1918 — 1944“, издание на Българската академия на науките (1961). Появи се особено ценното изследване на Йордан Цонев, озаглавено „Николай Островски и българското революционно-освободително движение“ (1962), плод на упорито издирване на неизвестни още материали, събиране на лични спомени и др. Без да повтарям досега известното по темата, ще се опитам в следващите страници критично да предам някои моменти от проникването и разпространението на романа „Как се каляваше стоманата“ сред българските политически затворници, партизаните и антифашистката интелигенция, а в края — в приложение — предлагам на вниманието на читателя нови, още непубликувани спомени от Богдан Думков, бивш политзатворник. Преди това, макар и накратко, се спирам на литературното присъствие на Н. А. Островски в съзнанието и битието на български поети, белетристи, певци, цитирам едно неотдавна публикувано стихотворение „Николай Островски“.

Бях привършил тази статия, когато неочаквано ми провървя. В рамките на тазгодишните литературни празници в Стара Загора, в които имах честта да участвам (по инициатива на Института за литература при БАН бе организирана научна сесия, посветена на стогодишнината от рождението на поета и преводача Димитър Подвързачов), на връх Бузлуджа, под купола на ритуалната зала в Дома-паметник, се състоя литературно четене. „За пръв път тук ще звучи партийното писателско слово“ — с тия думи поетът Евтим Евтимов откри литературното четене. Своя творби цетоха Димитър Пантелеев, Владимир Голев, Стойчо Стойчев, Анатолий Приставкин (СССР), Таньо Клисуров, Янко Димов, Венко Евтимов, Жеко Христов, Лъчезар Еленков, Петко Братанов, Анастас Стоянов, Любомир Левчев и др.⁵ Лично аз изживях неочаквана и приятна възбуда, когато поетът Димитър Данаилов рецитира стихотворението си „Размисъл за Ленин“. Написано някъде към 1965 г., то звучеше тук за пръв път. Поетът е потърсил и открил в сърцето си най-съкровените и искрени думи да отрази личната си съпричастност към великото дело на Ленин, и в тоя поток от мисли — силно, изгарящо признание, какво му е дал Николай Островски, дълбоката духовна бразда, която е оставила в душата му „Как се каляваше стоманата“:

Ако бях балтийски матрос,
ако бях Човекът с пушка,
ако бях ослепял като Николай Островски.

² И. П а н о в а. Преживяната книга. — В: Съветската литература в България 1918 — 1944. Сборник от материали, спомени и документи. Т. II. С., 1964, с. 82.

³ Труд, бр. 43, 3 ноем. 1947.

⁴ Литературен фронт, бр. 38, 23 септ. 1954.

⁵ Подробно вж. Литературен фронт, бр. 46, 12. XI. 1981, информацията „И огън за всяко сърце...“

Ако бях, ако бях. . .

Но сега аз чета неговите книги

и те ми казват:

Внимавай, внимавай! . .

Надникни още по-дълбоко в себе си

и виж там няма ли нещо останало

от ръждата, която ти в другите виждаш.

И виж дали си бил винаги прав,

когато си се сърдил,

че еди-кой си постъпвал така и така. . .

Ти с какво му помогна?

Май той ти помогна със своите грешки. . .⁶

Краят на 1935, началото на 1936 г. В Москва нашумява книгата на Н. А. Островски „Как закалялась сталь“. Младешта е потресена от героичния живот на Павка Корчагин, от неговата воля за живот, и то осмислен живот, въпреки тежкото заболяване и физическа недъгавост.

По онова време в Москва живее българската комсомолка Тания Царвуланова, съпруга на известния деец на БКП Борис Копчев, който е осъден за антифашистка дейност в България и излежава присъдата си в затвора в Стара Загора. В спомените на Царвуланова, написани по наша молба,⁷ четем:

„ . . . Когато аз прочетох книгата на Островски, неизгладимо впечатление ми направи разът на Павел Корчагин — неговата воля за живот, преданост към делото на партията, жинерадостност. И като всеки младеж и у мене се роди желанието за подражание на героя в преодоляване на трудностите. Същевременно веднага взех решение да я изпратя на другаря си и неговите другари, които се намираха във фашистките затвори в България. Да прочетат и те тази прекрасна книга и се възхитят от нейния герой, а на тези от тях, които по една или друга причина губят вяра, да вдъхне воля и желание за борба и преодоляване на трудностите в живота. Но изпращането на книгата не беше лесна работа. Тя бе изчерпана и никъде не можеше да се купи. Затова аз се реших и написах писмо на Н. Островски.⁸ Не след дълго получих от него книгата с автограф за политическите затворници в България.⁹ Изпратена по нелегален начин, книгата е получена в Старозагорския затвор от другаря ми. След като бе прочетена и преведена, получих благодарствено писмо от другарите от затвора, адресирано до Н. Островски. Писмото преведох и заедно с оригинала изпратих на Н. Островски.“¹⁰

Оригинала на това писмо открихме в гр. Сочи (Крим), в Музея „Н. А. Островски“. Негов автор е политзатворникът Георги Митрев (Димитров) Огнянов, участник в Септемврийското въстание от 1923 г., политемигрант в Съветския съюз (1923—1924), активен революционер-конспиратор. Впрочем „открихме“ не е съвсем точната дума. В края на 1959 г. получих писмо от директора на Държавния музей „Н. А. Островски“ в гр. Сочи, в което се съобщаваше, че у

⁶ Цитат по ръкописа, предоставен от автора.

⁷ В различно време Т. Царвуланова е давала интервю (спомени) и на други, вж. Йордан Цонев. Николай Островски и българското революционно-освободително движение. — В: Год. Соф. у-т, LXI, 1962.

⁸ Писмото се пази в ЦГАЛИ, Москва, ф. 363, оп. 1, ед. ар. 117, л. 41. За пръв път това писмо е обнародвано в дипломната работа на студента от Московския държавен историко-архивен институт Н. И. Розеншток „Н. А. Островский по документальным материалам его фонда, хранящимся в ЦГАЛИ и в Музее — квартире писателя в Москве (обзор фонда)“, 1951. У нас за пръв път се печата в сп. „Българо-съветска дружба“, 1960, кн. 22, с. 11—12.

⁹ Този екземпляр е загубен или унищожен от полицията.

¹⁰ Това писмо в превод на български за пръв път бе публикувано у нас от Иван Вандов във в. „Литературен фронт“, бр. 38, 23 септ. 1954.

тях се пазят оригиналът на писмото на Г. М. Огнянов до Н. Островски и се изпращаше факсимиле от него. Веднага съобщих в Сочи адреса на Георги М. Огнянов в София и същевременно я помолих факсимиле от оригинала на писмото на Г. М. Огнянов да се изпрати също в Музея-квартира „Н. А. Островски“, доколкото там разполагаха само с превода му, направен от Т. Царвуланова. Имам пред вид текста, който Ив. Вандов бе публикувал в „Литературен фронт“ през 1954 г.

Някои подробности от писмото на Г. М. Огнянов до Н. Островски са покъртителни в своята революционна суровост и високо чувство за интернационален комунистически дълг. Изцяло привеждам тук писмото с дребни, несъществени стилни и езикови поправки:

22.V.1936 г. Затвора — Стара Загора

Другарю Островский,

След дълги митарства вашия подарък 1 екз. от книгата „Как закалялась сталь“ — е в ръцете ни. Вече двама души сме я прочели, а предстои прочитането ѝ от всичките 250 политзатворници, колкото сме в този затвор. Ще направим всичко необходимо, щото това да стане в най-скоро време. Тези от другарите, които се ползват от руски език, ще я четат в оригинал, а за останалите ще я преведем на български. В общите стаи (имаме в 4 стаи политзатворници по 20—25 души във всяка от тях) ще бъде четена общо от другарите, а в „единочките“, в които сме по двама, по необходимост ще се чете във всяка „единочка“ поотделно. Значителна трудност е, още повече, че трябва да я пазим да не ни я вземат архангелите (т. е. надзирателите в затвора — б. м., Х. Д.), но и ние се учиме да преодоляваме трудностите.

Аз съм във възторг след прочитането ѝ, а другарят, който сега я чете, не се откъсва от нея нито за момент, щом като може да се залови с нея. Другарят пък, който я чете първи, малко остана да получи выговор за пропускане на другата му работа, увлечен в книгата.

Но ние ще я използваме не само като едно ценно — високохудожествено произведение, от което има много да се поучат и нашите литкоровци, но ще я използваме и в практическата си дейност — в политико-просветната си работа, на която напоследък даваме най-широко развитие. Ние има много нещо да извадим от нея за изучаването на гражданската война след Великия октомври, както и за периода на възстановяването. Особено ценни за нас са ония места от книгата, където нагледно се представя борбата на партията с троцкизма.

Художествената форма, в която са отразени такива велики моменти на класовата борба, е много удобна, лесно възприемчива и практична, особено за условията, в каквито сме поставени ние — където нямаме достатъчно научна литература и други помагала за изучаване на марксизма-ленинизма. Още повече, че основната маса от нас са млади другари с още относително слаба теоретическа подготовка.

Горещ поздрав от стария затворник на всички работници на литературния фронт в нашето пролетарско отечество.

Скоро ще победим фашизма и у нас, след 12 години затвор ще мога да дам още нещо за пролетарското освобождение.

Комунистически поздрав

(п.) Г. М. Огнянов

политзатворник — Стара Загора, затвора¹¹

Нелегалната партийна организация в затвора в Стара Загора наистина гласува решение „Как закалялась сталь“ да бъде преведена и „издадена“ на български. . . чрез ръкописно „печатане“ с индиго. Преводът е възложен на политзатворника Иван Марински, а размножаването ѝ в осем екземпляра — на комсомолците Александър Гърчев, Неделчо Тодоров, Крум Дер-

¹¹ СССР, г. Сочи. Государственный музей „Н. А. Островский“, инв. № 2086, 110/1281.

менджиев, сега скулптор. Конспирацията около превода и преписването му на ръка била на най-голяма висота и пълна дискретност. Преводачът Иван Марински разказва:

„Въпреки всички трудности всяка сутрин след закуска сядах на масата с увити в кожуке колена, защото ставаше много студено, и така успях на ден да преведа една глава при работен ден от 10 часа. От тази напрегната работа и това застояло положение във влага, студ и напрежение забяха от ставен ревматизъм, който дълго време след това ме измъчваше и остана в ставите ми и досега. Доколкото си спомням, за не повече от 25 дни успях да завърша превода. Книгата беше преписана в осем екземпляра на пощенски листове и подшита на свитъци в малък формат.“¹²

Значението на тия факти и спомени от затвора отива по-далече. Те обясняват обществено-политическото и нравствено-духовното развитие на нашата нация през 30-те години, оказват се фактор, в който се отразяват някои елементи от народопсихологията на българина изобщо. Само един народ, завинаги обречъл се на великото дело на В. И. Ленин, може да почувствува тъй интимно руската книга, героите на „Как закалялась сталь“. В разказа на Иван Марински откриваме и други любопитни подробности:

„За появата на „Как се каляваше стоманата“ в превод научиха всички политически затворници в Старозагорския затвор. Това беше събитие, което дори и нашата дълбока и изпитана конспирация не можа да скрие от затворниците комунисти. Щом се узнаеше, че някой я чете или вече я е прочел, около него непринудено се образуваше група и другарят биваше принуден да разказва. Не помня аз само на колко групи въпреки умората след работа съм я разказвал или разяснявал отделни места от нея. Чувствувах се как другарите живееха и общуваха с това знаменито художествено произведение на съветската литература. У всички се чувствуваха как дълбоко изживяват красотата и силата на книгата.“¹³

Споменът, знаем, не е документ. В спомените винаги има доза от субективизъм било въз „виждането“, било в преценката на протеклите някога събития. Ще се позова на друг автор — Иван Вандов (р. 1920), бивш политзатворник, сега известен столичен журналист, пенсионер. Въз основа на събрани от него сведения за българското битие на „Как закалялась сталь“ и след посещение в Москва на Музей-квартира „Н. А. Островски“ той публикува статията „В дома на писателя-воин“, в която въвежда нови имена и някои немаловажни подробности, например: „Когато получил книгата в Стара Загора, отговорен другар¹⁴ я прочел и казал: „Прекрасна книга! Трябва да я преведем!“ С превода се заема др. Иван Марински. Преди да пристъпи към работа, той прочел романа на „един дъх“, после втори, трети път, „усвоил го“, така да се каже. Свит над масичката с гръб към шпионката, Марински превеждал по девет часа дневно. На шпионката следял и осигурявал „безопасността“ др. Г. Димитров-Гошкин. . .“¹⁵ И по-надолу едно уточнение вече от художественотворчески характер: „Голяма трудност представлявали специфичните украински изрази в романа, но и с тях се справил, като ги превеждал по смисъл. . . За 18 дни преводът бил готов: двадесет тетрадки по петдесет листа,¹⁶ ситно и красиво написани. Студът и влагата в циментена килия (било март, отопление нямало почти никакво) не сплашили Павка Корчагин (така затворниците почнали да наричат преводача още докато превеждал книгата). В процеса на превода тетрадките с преведените глави шестували от килия в килия за четене.“¹⁷

Тук възниква естествено такъв един въпрос: какво отражение намира преводът на „Как закалялась сталь“ вече извън стените на затвора?

На тетрадки, размножен в осем екземпляра, ръкописът по нелегален път е изпратен в Горна Джумая (днес Благоевград), където през 1938 г. живеят освободените от затвора комсомолци

¹² Иван Марински. Първият превод и първите читатели в България на романа „Как се каляваше стоманата“. — В: Съветската литература в България 1918—1944. Т. I. С., 1964, с. 280.

¹³ Пак там.

¹⁴ Разбирай: Борис Копчев.

¹⁵ Литературен фронт, бр. 38, 23 септ. 1954. Тук и по-долу подчертаните от мен редове носят по-различна информация в сравнение със спомените на Иван Марински.

¹⁶ У Иван Марински: преводът е направен за 25 дни, оформени са осем свитъка.

¹⁷ И в. В а н д о в. Цит. ст.

Крум Дерменджиев и Александър Гърчев, по-късно журналист, сега пенсионер. Те организират преписването на романа в няколко екземпляра, този път на пишеща машина, и ги разпространяват по групите на РМС. Един от тези преписи впоследствие е четен от партизаните в Пиринския и Рилския край.¹⁸

През 1942 г. преводачът Иван Марински снабдява с един екземпляр от превода на „Как закалялась сталь“ нелегалния партиен функционер Васил Топалски. По своя инициатива Топалски също организира преписването на романа на пишеща машина, екземплярите от който разпространява по организациите на РМС и БКП в Плевенския и Ловчанския край, където са масово четени.

Не четен, а разказван е бил романът на Н. Островски в Софийския централен затвор в края на ноември 1942 г. Ето само един шрих:

„Едва от нас, бонсистка, бе имала фантастичния късмет да изчете един от няколкото промъкнали се в поробена България екземпляра¹⁹ и сега го разказваше на другарките си по участ. . .

След „Стоманата“ дойде „Ана Каренина“, дойдоха разкази и филми. Но най-хубавата устна книга за нас си остана животът на Павка Корчагин.“²⁰

Мисля, че тук всеки коментар е излишен. Българският опит в това отношение съдържа твърде интересен материал за литературните взаимовръзки и типологически сходства, за ролята на превода като посредник в съвременния революционен процес. Разкриването на тези закономерности, на сродни, сменящи се исторически тенденции, хвърлят допълнителна светлина за международното значение на опита и традициите на руската съветска литература. Излиза, че нейното благотворно въздействие се разпростира върху един цял регион и се отразява във всички възможни аспекти — литературата, философията, историята, работническото освободително движение, съдбата на нацията, светогледа и бита на марксиста-ленинец. И колкото това въздействие е по-мощно, по-директно и всеобхватно, толкова и резултатите са по-значими, толкова по-благоотворно се отразява то върху личността и творчеството на редица национални автори. От името сякаш на едно цяло поколение от борци-антифашисти поетът Димитър Методиев ще каже:

„Николай Островски и Павел Корчагин за нас бяха пример и образец, нашата възторжена младежка любов принадлежеше на тях, нашето поколение се старееше да прилича на тях — така, както тяхното поколение се е старало да прилича на тези „изумителни хора, наречени стари болшевики“. Едва ли е имало партизански отред в България, в който да не е действувал някой смел, весел, упорит в преследването на целта, предан до смърт на партията и народа, млад партизанин „Павка“. Павка имаше и в нашия отред.“²¹

Наистина стотици са революционерите-антифашисти, които, прочели книгата на Н. Островски, са придобивали немалко от чертите на характера и от патоса на идейната убеденост на главния и герой Павел Корчагин. Мнозина от тях, както отбелязва Димитър Методиев, по-късно като партизани с чест носеха името на Павка като свое нелегално име. Други паднаха в борбата срещу манархо-фашизма като герои. Такава е славната българска партизанка Катя — Йорданка Николова (1911—1944), чийто образ е пресъздаден в документалната провест „Катя“ на Алексей Сегренски (изд. „Народна младеж“, 1949). Много свои подтици нашата Катя осмисля в съзвучие с поведението и чувството за дълг към революцията като Павка Корчагин.

За дълбоки, лични изживявания, идещи непосредствено от контакти с романа на Н. Островски, контакти, родили нови, мъжествени, героични действия, съдим по разказаното за друг

¹⁸ Подробно вж. Й. Цонев. Цит. съч., с. 143—159.

¹⁹ През 1938 г. романите на Н. Островски „Как закалялась сталь“ и „Рожденные бурей“ са издадени в Киев на български език в издателството за малцинствата. След получаването им в България софийският прокурор издава заповед № 92, с която забранява разпространение то им у нас. — Вж. Съветската литература в България 1918 — 1944. Т. I, с. 489.

²⁰ Искра Панова. Преживяната книга. — Литературни новини, бр. 9, 9 септ. 1961 (курс, м., Х.Д.)

²¹ Д. Методиев. Нашият велик спътник. — Литературен фронт, бр. 38, 23 септ. 1954. Димитър Методиев (р. 1922), поет, бивш партизанин от отряда „Ангел Кънчев“, народен деятел на културата.

наш антифашист — Лазар Станев.²² По нелегален път той пристига в Москва и за две години завършва Международната ленинска школа. В България се завръща през 1936 г. Със себе си донася и един екземпляр на руски език от романа „Как закалялась сталь“. Този екземпляр тръгва от ръка на ръка в групите на РМС из Луковитския край. „Четен е с неизразима радост“, на всички „вдъхва вяра и им дава сили в борбата за победата на революцията и у нас“. „В една дъждовна и тъмна нощ — продължава разказът на съвременник — Лазар Станев отивал по партийна работа заедно с един другар от едно в друго село. Наближавало да съмне, а те са още сред полето. Лазар е страшно изморен и едва върви. Изложени са на явна опасност да бъдат открити и заловени от полицията. Тогава той си спомня за Павел Корчагин, героя на романа „Как закалялась сталь“, за неговата несломима воля и решителност в най-тежки моменти, напруга силите си до последни възможности и заедно със своя другар успява да стигне на определеното място, преди да съмне. Така по собствените му думи Лазар Станев се спасява от ръцете на фашистката власт благодарение на примера на Корчагин, който го вдъхновява в такъв труден момент от нелегалната борба.“²³

Българското присъствие на Н. Островски и на героя му Павка Корчагин не прекъсва с времето, а продължава до наши дни. Така съвсем неотдавна в централния армейски вестник „Народна армия“ се появи стихотворението „Николай Островски“. В него е отразено едно подчертано съвременно усещане за историята. Съпричастността си с миналото младият автор е успял да постигне не чрез пряка декларация, а показвайки корена на много проблеми, които и днес ни върлуват. Цитирам го изцяло:

НИКОЛАЙ ОСТРОВСКИ

Една дебела книга се разтваря
и блясва в миг пред мен такъв живот. . .
Свещта полека в тъмното догаря
и капе лой на дървения под.

Очите ми във книгата се взират,
във книгата със равни редове.
А чувствата в гърдите ми напират —
безногият от книгата зове.

Зове като тръбач на своето време
със знаме и със сабя във ръка.
Напред! Рубежа трябва да се вземе!
Какво, че съм останал без крака!

Във болничната стая сам остава,
а спомените лудо са хоро.
Не се предава, боят продължава —
тачанката сменил е със перо.

А после пада черната завеса
над неговия поглед засиял:
— Очите ми, очите ми къде са?
Нима е вярно, че съм ослепял?

²² Лазар Станев (1897—1938), деец на революционното работническо и селско движение, народен учител. От 1936 г. е в нелегалност. Вследствие на побоищата в полицията заболява тежко и умира рано.

²³ Съветската литература в България 1918 — 1944. Т. III. С., 1964, с. 205.

Една дебела книга се затваря,
в ръцете ми гори една съдба.
Свещта полека в тъмното догаря,
тръби Корчагин с медната тръба.²⁴

Какво е налице? Органично възприемане на писателя и на героя вече близо петдесет години. Един от навременните и винаги повтарящи се уроци на Н. Островски и на романа му „Как закалялась сталь“. Тия „повтарящи се уроци“ са много. Един интересен документ в това отношение е и признанието на народния артист Стоян Попов, направено в интервю пред в. „АБВ“ (бр. 18, май 1981). Неговата стойност виждам преди всичко в това, че признанието има съвсем спонтанен характер. На въпроса: „Има ли книги, които са оказали решаваща роля в живота Ви?“, нашият именит певец дава отговор, от който в неочакван ракурс се откроява активното, творческото въздействие на романа на Н. Островски върху неговото изграждане като личност. Забележете, Стоян Попов чете „Как се каляваше стоманата“ като юноша, преди да е избрал за себе си пътя на артиста. Но следата е дълбока, тя формира у него трайни нравствени и духовно-творчески структури. Ето тия редове: „Бях в девети клас, когато ми я подариха за рождения ден. Мога да кажа, че тя ме научи на самодисциплина — качество, което съм там, че трябва всеки да изгради у себе си.“

Такова признание е методологически важно. Безбройни са примерите, които показват неотразимото и творческо влияние на идеите на Октомври, на героите и освободителния патос на руската съветска литература върху борбите на българския пролетариат, за утвърждаването на наша, българска почва на метода на социалистическия реализъм. Дял за това имат и Н. Островски, и романът му „Как закалялась сталь“.

Приложение

ОДИСЕЯТА НА „КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ“

БОГДАН ДУМКОВ

След военно-фашисткия преврат на 19 май 1934 г. беше хвърлена в затворите голяма част от актива на БКП и БКМС.

През 1935 г. фашистките затворнически главатари решиха по хитлеристки образец да концентрират политзатворниците в определени „модерни“ затвори с оглед да ги сломят и пречупят комунистическите им убеждения. За един от тези затвори бе набелязан от началника на затворите и новият Старозагорски затвор.

Втората половина на май 1935 г. група политзатворници беше изпратена от Софийския в Старозагорския затвор. Наскоро след това пристигна група политзатворници от Плевенския затвор, в която бяха другарите Борис Копчев, Ранчо Кеменчеджиев, Георги М. Огнянов, Г. Касабов и др. Концентрацията продължаваше с групи от Пловдивския, Хасковския, Врачанския и други затвори. . .

В затвора имаше партийна и комсомолска организация. С идването на повече и по-опитни партийни другари, някои от които бяха обиколили по няколко затвора, ръководството на партийната организация се разшири и укрепи.

В партийното ръководство влизаха Борис Копчев — секретар, Ранчо Кеменчеджиев — полит. представител на колектива, Георги М. Огнянов — зав. организационния отдел, Васил Вълков — агитпроп, Васил Недков, Дико Диков, пишещият тези редове завеждаше „техниката, връзките и разузнаването“, и още няколко другари.

²⁴ Владислав Кацарски. Николай Островски. — Народна армия, бр. 9856, 4 авг. 1981.

Партийното ръководство начело с др. Борис Копчев развиваше активна дейност и успя да сплоти партийната организация. . . Разгъваше се активна работа за повишаване на политическата и теоретическата подготовка на политзатворниците, за да бъдат още по-добре подготвени за борбата, когато излязат на свобода.

Достъпът на вестници и прогресивна литература в затвора бе забранен. Такива доставяхме по разни нелегални пътища и канали. Един от най-добрите доставчици на вестници и необходимата ни литература и майстор на скривалищата за нея бе др. Йордан Илчев Добрев — дъводелец, който бе политзатворник от 1924 г.

През 1935, 1936 и 1937 г. каналите ни работеха отлично и партийното ръководство бе в редовна връзка с Окръжния и Централния комитет на БКП, с помощната организация. За някои другари, чиито другарки живяха в Съветския съюз, като на Борис Копчев, Здравко Светославов, осъдени на смърт от фашисткия съд Петко Манолов и др. се допускаше от време на време по канала на ЦК на Партията да кореспондират с близките си.

Другарката на Борис Копчев — Таня, дъщеря на убития през 1925 г. известен д-р Нено Царвуланов, му писа веднъж за големия интерес към излязлата тогава книга на Н. Островски „Как закалялась сталь“. Борис и останалите членове на партийното бюро споделяхме съдържанието и на писмата, минаващи по нелегалните канали. Тя му пишеше, че книгата е произвела на нея много силно впечатление и че тя ще се постарее на всяка цена да му я изпрати. Но тъй като книгата е била изчерпана, то Таня написва писмо лично до Н. Островски.²⁵ Скоро тя получава книгата с автограф на писателя. Таня веднага изпраща по канален ред в България писмо до Б. Копчев, в което го уведомява, че наскоро ще получи подаръка.

И ето не минава много време и ние получихме съобщение от „Магарето със солените уши“ — Любен Ханджийски, който завеждаше техника и връзки с ЦК на Партията, че за нас е получено нещо много ценно и скоро ще го притежаваме. Връзката между затвора — Стара Загора и Л. Ханджийски бе Василка — Искра — Славчева Клямбова-Дункова, тогава студентка в Агрономическия факултет. В Стара Загора явки бяха и родителите на Здравко Светославов, майката на Ружа Делчева, Константин Коняров — Стахотин, и др.

При едно посещение Василка — Искра — донася „Как закалялась сталь“. Книгата бе сива, подвързана и. . . изумление! На първата страница саморъчно написано посвещение от Н. Островски до политическите затворници в Старозагорския затвор.

Решено бе книгата да се чете само там, където има сигурно скривалище, като се организира охрана, да не би затворническата управа да ни изненада с внезапен обиск. Листът с посвещението бе изрязан и укрит в подвързията на един учебник по немски език.²⁶

Книгата се четеше от ръководните другари, знаещи руски език. По предложение на др. Копчев се реши книгата да бъде преведена и преписана — „напечатана“. Превода започнаха Б. Копчев и Г. М. Огнянов. . . Преводът бе преписван от група другари, които им помагаша — Васил Терзиев, Георги Ангелов, Иван Делев, Стоян Козарев, Крум Дерменджиев и др.

За да се ускори преводът и преписването на книгата на български, в помощ на Б. Копчев, който диктуваше преводите, и на Г. М. Огнянов бяха предадени още другари, ползващи руския език, като Иван Марински, Богдан Думков и др.

Преводът и препечатването бяха колективно дело. Организирахме препечатването на превода в повече екземпляри и пращаме в други затвори при отиване на наши затворници там. При освобождаването на Крум Дерменджиев от Старозагорския затвор той с разрешението на партийното ръководство изнесе един екземпляр.

С неописуем възторг четяха откъси от книгата и другарките политзатворнички, на които В. Терзиев по „въздушния мост“ ги пращаше.

По решение на партийното ръководство секретарят Б. Копчев написа писмо до Н. Островски, в което изказваше възхищението и признателността на другарите политзатворници от книгата, и как тя им е помогнала в укрепването на духа и в идейното политическо издигане.

²⁵ Писмото носи дата: 9. I. 1936. За пръв път у нас е публикувано в труда на Й. Цонев, с. 91—92.

²⁶ Досега този лист не е издирен.

Писмото бе изпратено до другарката му в Москва — Тая.²⁷ Тя го получила, превежда го и заедно с оригинала изпраща на Н. Островски. След известно време Г. М. Огнянов — с разрешение на партийния секретар Б. Копчев пише лично, от свое име писмо до Н. Островски, което също бе изпратено до Тая в Москва и тя го препраща на Островски.

Книгата възпламени още повече пламенните борци, закали допълнително решимостта им да водят борбата и да побеждават трудностите по корчагиновски, готовността да дадат, ако потрябва, и живота си за успеха на освободителното дело на работническата класа.

март 1974 г.

[На ръка с мастило е добавен следният текст от автора на спомена Богдан Шумков]: „В затвора сме получавали и други книги, изпращани от Татяна Царвуланова-Копчева, като „Рожденные бурей“ от Н. Островски, „На Востоке“ от П. Павленко, а също и книги на И. Еренбург.“

²⁷ Досега оригиналът или преписът на това писмо не са открити.

Ф Р Г

„AKZENTE“, Мюнхен, 1981, кн. 1

В рецензираната книжка на сп. „Акценте“ привлича вниманието статията на Кристиан Енценсбергер „Границите на литературната утопия“. Авторът е професор по история на английската литература в Мюнхенския университет. Своего изследване той започва с анализа на едно „странно“ противоречие в схващането за същността на литературата. Наред с възгледа, че литературата има за задача да изобрази точно и прегледно действителността, да разбуди критическото съзнание у читателя и да развие неговата чувствителност или езиково умение, в последно време на преден план все повече излиза един друг възглед. Според него същностното качество на литературата е утопичният ѝ характер, т.е. нейната способност посредством езика и въображението да създава *алтернативни светове* — светове на играта или съня, на непостижимите човешки възможности, на пробаващата надежда или на освободената чувственост. Нашата съвременност, отбелязва авторът, все повече се лишава от алтернативни възможности, затова литературата придобива особена стойност с тази своя страна. Същевременно обаче, и тук е именно странното, тази способност на литературата постоянно отстъпва от своята първа и същинска цел. Открай време утопичното мислене според неговата дефиниция е насочено към конструирането и описанието на едно благоденстващо общество. Но тъкмо тази тема твърде рядко се разглежда от литературата — и ако това стане, резултатът всеки път е една жалка или неспецифично художествена творба. Така например Томас Мор изобщо не се е опитвал да направи от своята „Утопия“ литературно произведение.

Кристиан Енценсбергер си поставя за цел да изясни защо несполуките на утопичната литература не са случайно явление, а произтичат от една закономерност, на която е подчинена цялата литература. Според него литературата изобщо не е в състояние да предложи описание на едно благоденстващо общество.

Това е тезата на автора. По-нататък в статията си той се стреми да определи функ-

цията, възможностите и същността на литературата. От една страна, тя създава алтернативни светове, но, от друга — реалистични изображения; тя е критична, но може и да възхвалява. Новаторството върви ръка за ръка с епигонската поезия. Отражението на действителността не противоречи на фантастичните образи. Предлагането на реални житейски модели не изключва създаването на абстрактна поезия. Екзистенциалната проблематика не отрича идилията. Според автора могат да съществуват толкова определения за литературата, колкото са литературните произведения — т.е. нито едно от тях не може да бъде напълно вярно. Той смята, че днешното литературознание е достигнало в своето развитие именно до тази мъртва точка.

Затова, смята той, е от значение не какво разграничава литературните произведения, а какъв общ белег притежават. Като тяхно общо свойство — за разлика от нелитературните текстове — той посочва тяхната *тълкуваемост*. А за да бъде една творба тълкуваема, тя следва да има някои твърде важни характерни особености. Първо — тя трябва да притежава определени съставки; второ — тези съставки трябва да са подредени по специфичен начин; и трето — отношението на съставките помежду им трябва да се осъществява по определен начин. Така възниква структурата на едно цяло и неговите съставни части, при която всичко е „както трябва да бъде“; и едва когато в процеса на тълкуването (интерпретацията) тази структура се проследи в най-малките ѝ подробности, може да се каже, че произведението е „разбрано“, посочва Кристиан Енценсбергер.

Ако тези разсъждения са самопонятни за литературната наука, то съществува нещо друго, което обикновено се изплъзва от вниманието, защото предизвиква по-скоро досада, отколкото научен интерес. Това е, смята авторът, обстоятелството, че в структурата на нашата собствена житейска действителност владееят отношения между частите и цялото, които твърде много се различават от тези в литературната творба. Първо — елементите на нашите преживявания и действия не притежават белега *необходимост*; всички те биха могли да бъдат и по-различни от това, което са; второ — те съвсем не са

подредени според някакъв основен принцип, твърде често възникват случайно или ненавременно; трето — тяхното отношение помежду им е твърде слабо или изобщо не съществува. Накратко: в нашия живот ние сме изправени пред структурата на едно цяло и неговите съставки, в която твърде малко или почти нищо не е така, „както трябва да бъде“, заключава авторът. Или казано по друг начин, литературната творба е изпълнена с повече *смисъл* от собственото ни съществуване.

Елементите от нашия житейски опит, когато влязат в литературната творба, добиват смисъл, стават тълкуваеми в отношението помежду си и към цялото, така те стават „разбираеми“, докато в действителността се използват от разсъдъчната ни способност. В литературата всичко има смисъл, в живота — не всичко. Авторът смята, че наличието на смисъл не произтича от определено съдържание, а от *тълкуваемата структура* на творбата.

Това е едно от основните качества на литературата, нейната специфична функция — способността ѝ да създава една тълкуваема действителност. И тъкмо това е вече един „алтернативен свят“ — структурно алтернативен, — в който неяснотата и необозримостта на обществените отношения изчезва като с магическа пръчка. Така според автора литературата винаги има компенсативен характер.

Досега, посочва Кристиан Енценсбергер, само на един литературен жанр е било приписвано подобно свойство — това е *тривиалната литература*. Но тя не се придържа към някакъв възможен или действителен житейски опит, фалшифицира реалността и я превръща в клише, отбягва истинските обществени противоречия и с това предлага „плоска“ компенсация на незадоволените желания на читателя; и не само в своето съдържание, но и в своята структура тя се състои от напълно безпочвени и явни измислици: например с пролетта идва любовта, с лятото пристига мечтаното наследство и т.н. Според съществуващите преценки тривиалната литература се определя като „лоша“ или поне стойността на „добрата“ литература се извежда от противопоставянето ѝ с тривиалната. Според автора „високата“ литература, както и „ниската“ не създава адекватно изображение на действителността, а предлага алтернативна структура, която удовлетворява читателя чрез своя смисъл; макар да говори за отчуждение, за страх и безсмислие, тези мотиви са изложени в някаква обзирима връзка, тъй че безсмислието става *тълкуваемо* — т.е. литературата предлага нещо, което липсва в реалния живот. Тук трябва да се търси и разликата между тривиалната и високата литература, подчертава авторът. Защото високата художественост съдържа две трудно

обединими съставки: *алтернативност и правдоподобност*.

С това авторът се доближава до своята същинска тема — границите на литературната утопия. Според него описанието на едно благоденствувашо общество е възможно само по два начина. То или трябва да се откаже от художествената форма и да наподобява трактат, в който липсват сюжет и герои, т.е. без да се търси компенсативен ефект — така е при творбата на Томас Мор „Утопия“. (Тази книга не предлага литература, а една теория, изложена по Платонов маниер в диалогична форма.) Така изображаването на благоденствувашото общество посредством теорията е напълно приемливо. Но това е и първата граница за всяка литература, защото една художествена творба може да поеме в себе си твърде малко „теория“. Излагането на някаква теория, каквато и да е тя, би накарнило художествената тъкан на произведението и би го направило невъзприемаемо за читателя. Другата възможност се заключава в създаването на негативни утопии, които по художествен начин задоволяват потребността от смисъл и възможност за тълкуване дори и най-вече на нещастieto.

Така темата за литературната утопия като възможен художествен вид добива нови очертания — едно благоденствувашо общество може да бъде описано само с отрицателен знак; т.е. то да бъде проектирано като една възможност на фона на неговото отрицание — но отрицание, което предлага някакъв смисъл и подтиква читателя към реално мотивирано поведение, което напуска царството на мечтите.

В. К.

ИТАЛИЯ

„PROMETEO“, rivista di cultura, 1981, No 3/4, settembre-dicembre

„Прометео“ е насловът на едно тримесечно списание за култура, започнало да излиза от 1981 г. в гр. Месина, един от големите културни центрове на Сицилия, под редакцията на Марио Рапацо и Винченцо Маскаро, познат италиански елинист и преводач на съвременна гръцка литература. Тук отбелязваме двойния 3 и 4 брой (септември — декември 1981) на списанието, който предлага на читателите си богато и разнообразно съдържание, при най-гризлив избор на поместените литературни материали. Броят обхваща няколко рубрики: есеистика, театър, изкуство, поезия, белетристика и приключва с общи бележки, както и с кратки критически оценки на обнародвани книги при активното участие на редакторите Марио Рапацо и Винченцо Маскаро.

На уводно място в броя, който съдържа 252 страници, е поместен очерък, посветен на стихотворната сбирка на Джузепе Унгарети, озаглавена „Горчиво съгласие“ („Amaro accordo“), чийто автор е Фулвия Аиролди Намер. С тази книга — пише авторката — поетът показва, че е напълно овладял класическата „форма“ на италианската поезия след капиталното търсене на главното (essenzialità) в „Алегрия на корабкрушеници“ (1914—1919), последвана от блестящи и сложни ритми, от символични и езотерични глбини в първата част на „Чувство за времето“ (1919—1929). Във втората част на тази основна книга (1929—1932) се долавя, че Унгаретовият „вик“ от мълчалив се превръща, става „публичен“ под импулса не само на италианската класическа поезия (Петрарка, Тасо, Леопарди), но също благодарение на изучаването и на преводите от голямата европейска барокова поезия (Гонгора, Шекспир, Расин). Всички тия опити — казва италианската авторка — преливат в сбирката „Скръб“: „Алегрия“ беше „дневник“, разказващ за изпитанията на едно реално пътуване, докато „Скръб“ е автобиография, огледало на индивидуалното страдание на поета, предизвикано от лични трагедии (смъртта на братя и на детето на поета) или обществени (войната, депортирането, мизерията на хората).

„Горчиво съгласие“ е втората от трите поезии в групата, озаглавена (по името на първата от тях) „Времето е безмълвно“, композирана между 1940 и 1945, т.е. през един от най-тъмните периоди на човешката история. В поезията „Времето е безмълвно“ Унгарети подхваща в различни значения някои от темите, срещнати вече в „Алегрия“, като корабкрушение, илюзия, мистерия. Намираме ги във финалните стихове на композицията, представляващи елементи на определена мисъл, според типичния строй на много от поезиите в сбирката „Скръб“ („Il Dolore“).

Смъртта на детето — пише Фулвия Аиролди Намер — не престава да измъчва Унгарети дори когато поетът участва в страданията на човечеството, хвърлено във война. Детският образ е неотлъчен от вниманието на поета, който се опитва да подхване диалог с него в третата и последна поезия от „Времето е безмълвно“. Рязко се връзва в паметта ни обстоятелството, изразено ярко от Унгарети, че личната трагедия на поета надделява над обществената. Стиховете от третата и последна композиция в сбирката „Времето е безмълвно“, начеващи с думите „Tu ti spezzasti“ („Прекръши се твоят живот“), звучат в оригинала сериозно с истинска петпарковска тоналност.

Заслужава да отбележим на второ място краткия съдържателен очерк (осем страници) на редактора Марио Рапацо за поета Еудженио Монтале, който почва с думите: „За да си припомним за поета в момента

на неговата смърт, най-добрият начин е да поговорим за поезията му.“

Монтале принадлежи без съмнение — казва Марио Рапацо — на онази малка група поети на XX в., чийто пламък като този на древните гърци е продължавал да гори до най-късна възраст, и то защото въпреки годините поетът не е почивал никога на минали лаври и успехите му, осяществени в стилистични, лингвистични, технически и най-сетне поетически термини, са такива, та може да се каже, че са се явили по време в по-малко от половин век на поетическа дейност. Неговото въображение и инстинктът му на наблюдение според Рапацо бяха винаги така свежи, че всичко, каквото пишеше, разкриваше нова и характеристична жизненост (esistenza). Високото майсторство на поета го тласка с особена лекота и увереност към избор на предпочитани идеи и на теми, третиращи преди от него самия.

Поезията на Монтале, сътворена от спомени и връзки с предмети на миналото, внушава един непрекъснат вътрешен диалог с „един друг“, който в действителност не се явява никога и когото можем да отъждествим със самия себе си. Постепенно наистина с прочита на неговите стихове чувстваваме винаги присъствието на един слушател, който е основно необходим за точното разбиране и оценяване на технико-интелектуалната и сантименталнотворческата дейност на поета.

Както при екзистенциалистите, при Монтале също — казва Марио Рапацо — „накрая има винаги корабкрушение“ и Унгаретовото „страдание“ (soffrire) е сменено с „изгубване“ (perdere), тъй като животът за него е валиден само ако е в работа и ако може да се види и почувствува в едно дело на индивидуално узряване чрез „действията и проверката на неговите резултати“, макар това да не е винаги лесно...

Сръчността на Монтале в изследване природата на спомена и сръчността на поет, който знае да слезе дълбоко в душата на нещата. Според видния швейцарски психолог Карл Густав Юнг на артиста остава да вземе малко неща от собствения си личен живот с изключение, когато обстоятелствата на този живот подпомагат художественото им осъществяване. Но ако това съставлява отлика (distinzione) между човека и артиста, можем да кажем, че артистът Монтале се е намразил винаги в изключителни обстоятелства („casi dell'eccezione“). Неговата цел изобщо, дори в повечето случаи, е лична, винаги човешка, единствена и съставлява един опит поради факта, че иска да бъде в съгласие с това, което пише и което желае.

За уточнение, струва ни се, че трябва да от сбирката „Буря и друго“, ключът на Монталевата поезия трябва да бъде търсен в прехода (trapasso) от чистия песимизъм към ироничния, от символичното към реалното, от личното към безличното; и още в трактов-

ката на една тема, която му е толкова скъпа, колкото тази, която определя смисъла на неговата идентичност.

С интерес се четат в същия брой на „Прометео“ редица сериозно написани критически очерци, които поставят на висота съответната рубрика на списанието, а именно: „Висок стил“ и новочетеска поезия“ от Джан Луиджи Бекариа; „Поезията на Франко Фортини“ от Марин Боалио, като очеркът продължава в следващия брой: „Ерколе Пати между белетристика и театър“ от Пиетро Фраска; „Маестро от Виджевано“ след двадесет години“ от Анджело Якомудзи; „Смъртта на Жак Лакан — след Фройд, в тунела на несъзнателното“; „Бележки около изданието на популярната драма във връзка с три пиемонтски текста“ от Сандро Орландо; „Поезията на Димитрис Какавелакис“ от Винченцо Маскаро.

Списание „Прометео“, чиито първи броеве излизат в 1981 г., е периодично издание за култура с твърде широк литературнокритически и библиографичен диапазон, който обхваща разнообразен материал и поради това буди интерес и задържа вниманието на читатели от различни интелектуални среди. Читанието поставя читателите си в досег и с други национални литератури. Така в броя, който е пред очите ни, елинизът Винченцо Маскаро, един от директорите на изданието, ни запознава със съвременния гръцки белетрист Петрос Харис, от когото ни дава в превод от новогръцки един разказ „Светлини над морето“, като го съпровожда с кратка бележка за автора, за когото казва, че е роден в Атина, където живее и твори, бидейки председател на Академията и директор на авторитетното литературно сп. „Неа Естия“, най-значителното от периодичните издания в Гърция.

В броя са публикувани също значителен брой стихотворения — оригинални, на италиански поети, и преводи от чужди автори, размесени с белетристични фрагменти, които внасят любопитно разнообразие в съдържанието.

Н. Д.

ИСПАНИЯ

„NUEVA ESTAFETA“, Madrid, enero 1982, n. 38

Мадридското ежемесечно литературно и културно сп. „Nueva estafeta“ („Нова шафета“) е орган на Министерството на културата на Испания. В рецензираната кн. 38 на списанието от януари 1982 г. е поместена кратката, но съдържателна статия на Армандо Алварес Браво „Дълбоките реки“, посветена на творчеството на самобитния и необикновено интересен перуански писател-индианист Хосе Мария Аргедас (1911 — 1969), един от най-оригиналните и талантиливи романисти на

Латинска Америка през XX в. Статията разкрива личния поглед на А. А. Браво върху романа на Аргедас „Дълбоките реки“, който представлява връх на писателското му дело, и същевременно третира редица въпроси, свързани с общите художествени особености в произведенията на перуанския белетрист като цяло.

Творческото дело на Хосе Мария Аргедас е едно наистина уникално, изключително явление в съвременната латиноамериканска литература. Той е един от корифеите на „индианизма“ в литературата на континента и същевременно — негов връх. Индианизмът представлява широко идеологическо, обществено-политическо и културно движение в Латинска Америка през XIX и XX в., което си поставя за цел обективното отражение на живота на индианците в литературата и изкуството и борбата за тяхното политическо и културно равнопоставяне. В своя двухековен път на развитие индианизмът претърпява дълга еволюция от романтичното преклонение пред индианеца като образец за естествен, природен човек до активната борба за неговото социално освобождение и приобщаване към материалните и културните постижения на нациите на континента. Индианизмът създаде цяла редица своеобразни и силни произведения в латиноамериканската литература, роди много забележителни автори, достигайки своя връх в творчеството на перуанците Хосе Мария Аргедас и Сиро Алегрия, еквадорците Хорхе Икаса и боливиенеца Хесус Лара.

Самата необичайна и драматична жизнена съдба на Аргедас е обусловила неговите творби и това е подчертано от изследователя. Роден през 1911 г. в малкото перуанско градче Андауайлас, департамент Апуримак, в семейството на пътуващ съдия и адвокат, бъдещият писател още на тригодишна възраст остава без майка и прекарва тежко и нерадостно детство поради непрестанните унижения от страна на мащехата си и честите пътувания на бащата из страната, където той трябва да учи в различни градове. Това му помага от малък да опознае трудния живот на индианците и да овладее отлично техния език, да проговори на кечуа преди испанския, да се приобщи завинаги към трагичната съдба на този народ. Завършил литература в университета „Сан Маркос“ в Лима, доктор по етнология, публицист, фолклорист и общественик, проникновен познавач на индианската култура на народа кечуа, Хосе Мария Аргедас създава произведения на испански език и кечуа, като най-дълбоко от всички латиноамерикански писатели прониква в душевния свят на индианеца. Творчеството му се отличава с високо поетичен дух и реализъм, то е силно повлияно от индианския фолклор и светоглед, които авторът разкрива с явна симпатия. По-важните му произведения са сборниците с разкази „Вода“ (1935) и „Диаманти и кремък“

(1954), романите „Празник на кръвта“ (1941), „Дълбоките реки“ (1958), „Шестият“ (1961), „Цялата кръв“ (1964), „Лисицата отгоре и лисицата отдолу“ (1971), стихотворният сборник „Трепет“ (1972) — последните две творби са издадени посмъртно. Освен това е дълбоко познавач и ценител на индианския фолклор и дългогодишен изследовател на литературата и културата на народа кечуа. (За съжаление произведенията на Аргедас с изключение на автобиографичния роман „Дълбоките реки“ не са преведени на български език.)

В своята статия А. А. Браво тръгва от тезата, че ако по времето на Ренесанса Испания преживява своя „Златен век“ в литературата, а и след това има няколко други забележителни периода в културното си развитие, то именно днес, през XX в., е настъпил истинският „Златен век“ на латиноамериканската литература, която сега навлиза пълноправно в световния литературен процес и представлява едно от най-големите духовни богатства на своя континент. В златния фонд на тази литература изследователят съвсем справедливо включва и творчеството на Аргедас, към което според собственото му признание се е връщал нееднократно в дейността си на критик. А. А. Браво смята индианизма за важно течение в латиноамериканската литература, което развива един възможен образ на латиноамериканската действителност и представлява определен социокултурен комплекс и фактор в нейната история. Същевременно той подчертава, че произведенията на Аргедас се издигат в идейно и художествено отношение над другите литературни творби на това течение, защото по сила и художествено своеобразие се различават решително от тях. Критикът изтъква, че в творбите на перуанския писател невероятната наглед художествена измислица винаги е дълбоко пронизана от автентичността от неизменното чувство за достоверност на действителността, от усещането за реалност:

„Индианецът преставаше да бъде украшение, вещь или повод, за да се превърне в човек, в нещо наистина действително. При все това — и ето тук е забележителното — тази коренна промяна не пречеше на обективния, но дистанциран поглед, който обаче, използвайки съзнателно нематериален инструмент за нея, достигаше своя връх върху основата на едно абсолютно и точно сходство с онова, от което наблюдаваше.“

А. А. Браво се спира на неповторимия език и стил на Аргедас, съединил в единно цяло одахотвореността и концептуалността, за да постигне един наистина органичен езиков израз. Като посочва, че необикновеното у този писател е преди всичко неговият език, той счита, че именно драматичната жизнена съдба и своеобразният творчески път на Аргедас са обусловили това негово отношение към езика и стила.

Изследователят подчертава, че отдавна са останали в историята времената, когато латиноамериканската литература се е смятала за екзотична, защото през XX в. нейните творби се издигат до върховете на световната литература. Според него това обстоятелство важи особено много за читателя, който пряко се среща с роман като „Дълбоките реки“, защото изобразената необикновена действителност и особената чувствителност на Аргедас в този роман изискват едно безусловно приемане и навлизане в дълбочините на неговите смислово-езикови пластове. По този повод критикът привежда в статията си показателното мнение на големия перуански романист Марио Варгас Льюса за повествователното изкуство на Аргедас, който казва, че именно с този роман „индианецът навлиза в истинската действителност (курс. А. А. Браво) в перуанската литература и същевременно в красотата и мрачното насилие на Андите, в техните кръстосания противоречия, във вътрешната им поезия и митове.“

Като привежда това мнение, А. А. Браво пише, че за самия него романът „Дълбоките реки“ е творба, разкриваща света през наивния поглед и опит на едно момче, което търси своето място и единство в жестокия живот на болка и надежда. Според него романът предлага едно страшно тълкуване на колективните събития в индианския свят един драматичен поглед върху тях, което се обяснява с необикновената жизнена съдба на Аргедас. Изследователят подчертава, че Аргедас, който по произход е бял, но израства в обкръжението на индианци, навлиза в дълбочините на техния живот, за да разкрие семейните отношения, любовта и насилието в този трагичен свят, намерили най-ярък израз в бунта на жените, в жестоката чумна епидемия и в постоянния сблъсък на двете етични концепции в творбата — концепциите на господарите и на угнетените. Това е един свят, ограден от постоянна и демонстрирана отвън жестокост, свят на непрестанно насилие върху човека. Според А. А. Браво темата за насилието преминава като лейтмотив през целия роман и неизменно се съчетава с поетичния дух на творбата, характерен изобщо за Аргедас. Този дух се обуславя от близостта на героя до природата, до индианския свят, от вроденото му дълбоко поетическо чувство, което няма нищо общо с екзотиката и което пронизва целия роман. По този повод изследователят пише следното:

„Преди всичко в „Дълбоките реки“, както вече беше посочено, е налице чувствителността на една раса, папаща любовно своя език, своите традиции и дълбоко то си чувство към природата. Малко са романите, за които може да се каже това. Но обяснението на тази автентичност се корени по-далече от чувствителността на автора и от неговия професионализъм — то е у самия Аргедас, роден в

Андауайлас и израснал между слугите-индианци, заговорил на кечуа преди испанския и получил от своята биография едно рядко условие, ненамаляващо с нищо неговата сила на създател на художествени измислици: то е участвувало до дълбините на кръвта му в света, който представляват неговата литература, неговата страстна мисъл, а също и биографичните факти, и е успяло да стане творчески инструмент, отдал се на насладата от един свят, който беше главното в живота му.“

А. А. Браво смята „Дълбоките реки“ за необикновен, дълбоко лиричен и тъжен роман,

написан с голямо състрадание и болка за човека, за роман, който е реалистичен принос в голямото опознаване на Латинска Америка от читателя, за „велика словесна творба, един данък на думите и едно дело на доверие в думата“. Той не е лесно и забавно четиво, а великолепен и трагичен роман, който е влязъл завинаги в „Златния век“ на латиноамериканската литература като една от най-дълбоките реки, подхранващи могъщото и течение по пътя му към океана на световната литература.

Р. М.

„ПЪТИЩАТА НА БЪЛГАРСКИТЕ СИМВОЛИСТИ“ от СТОЯН ИЛИЕВ С., „Наука и изкуство“, 1981, 370 с.

В началото на 1982 г. Стоян Илиев защита в СССР докторската си дисертация на тема „Манифести на френските и руските символисти“. Нашият читател вече познава неговата книга на тази тема, издадена от „Наука и изкуство“. Наистина пионерско е делото на този литературовед, заел се да изясни едни от най-спорните и неразработени проблеми в съвременната ни литературна наука. Веднага чувам опонентите, които ще ми кажат, че и преди неговите книги за символизма е писано немало, и то от вещи изследователи, но, струва ми се, никой от тях не достигна дълбочината и широтата на възгледите, характерни за трудовете на Стоян Илиев. Истинско събитие за нашата културна общественост беше съставената от него антология с манифестни статии на европейските и американските символисти, излязла под заглавие „Слово и символ“ в авторизетната поредица на „Наука и изкуство“. „Литературни светове“. Благодарение на тази великолепно съставена книга получихме представа за възникването, разцвета и упадък на това течение, оказало огромно въздействие върху духовния живот през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX в. Но задълбоченият анализ, който Илиев направи на символистическото движение в света, беше само подстъп към неговата основна задача — да проследи пътищата на българските символисти, да намери най-точните формулировки за спецификата на българския модел на символизма и да разкрие обществените и духовните подбуди на творците, които се противопоставиха на традицията на критическия реализъм и потърсиха нови изразни форми, за да изповядат духовните си стремления. Първата крачка към осмислянето на тази все още спорна проблематика в историята на българската литература Стоян Илиев предприе с монографията си „Противоречивият път на Яворов“. Сега читателите получиха и капиталния му труд — „Пътищата на българските символисти“ — книга, която си поставя за задача да обори неверните оценки на явлениято български символизъм, оценки, плод на последователно прилагане на социологически детерминизъм или пък на прене-

брегване на специфичните закономерности на школата.

Авторът обобщава постиженията на българските литературни историци, той точно посочва приноса на такива изследователи като акад. Георги Цанев, Тодор Павлов, Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов, Стоян Каролов и др., съобразява се с ценните наблюдения в работите на Симеон Хаджикосев, но отива много по-напред от предшественниците си. По същество книгата „Пътищата на българските символисти“ е успешен опит за преоткриване на школата, първо задълбочено марксистическо изследване в нашата литературно-историческа наука, което не само разглежда постиженията на отделните автори, а изяснява генезиса на българския символизъм; външните влияния, феноменалното, националноспецифичното в школата, противоречията между българските символисти, техния литературен бит: списания, алманаси, сборници, манифести, книги. Стоян Илиев убедително доказва, че българският символизъм не е мода „шантиклер“, а литературно явление, което намира своето оправдание и основание в общественото движение и в духовните търсения на българите през определен период от най-новата ни история.

Първите страници на книгата представяват един необходим обзор на търсенията на европейските символисти от края на миналия век, като особено влияние се отделя на спецификата на руския и френския символизъм, защото тяхното внимание върху българските творци е решаващо. В същност това е едно умело направено и необходимо резюме на вече познатата ни книга „Манифести на руските и френските символисти“.

Своите наблюдения върху българския литературен живот авторът започва с проследяване естетическите възгледи на Пенчо Славейков, твореца, който оказва най-силно влияние върху символистите. Илиев убедително разкрива съществените различия между неща на светлия идеал и онези, които ще разбудят в стиховете си „тъмните бездни на болното съзнание“. Интересно и новаторски е очертана творческата дейност на Ив. Ст. Андрейчиц, като се обръща особено внимание на показателните противоречия, които могат да се открият в естетическите му възгледи, изразени в редица статии по страници-

те на сп. „Мисъл“ и „Из нов път“. Андрейчин гради своята естетическа теория върху френския модел на символизма, но когато се опитва да обоснове практическото ѝ приложение в българската литературна действителност, той общенява и обезсмисля принципите, като лишава платформата си от нейните изходни естетически позиции — проповядва връщане на творците към живота, към действителността. Илиев намира тези колебания много показателни и благодавление на тях набелязва още тук една от основните особености на българския символизъм: неговата сложност и противоречивост, нежеланието на българските творци да се отделят напълно от земното, влиянието върху тях на силната реалистична национална традиция.

В хода на тези размисли възниква и едно мое несъгласие с автора — той като че ли до известна степен принижавя значението на кръга и на сп. „Мисъл“ за раждането на българския символизъм, не дооценява личността и творческите принципи на д-р Кръстев. Трудно ми е да се съглася със значението, което придава на прочутата статия на Симеон Радев срещу Кръстев, публикувана в сп. „Художник“, както и с твърдението, че сдружените около „Художник“ творци имат основната заслуга за борбата срещу остарелите форми на изкуството. Борбата с Вазовия кръг — една закономерна борба между две литературни поколения с противоположни естетически възгледи — се изнася от кръга „Мисъл“. Кръстев, Славейков, Яворов, П. Ю. Тодоров — това са хората, които първи превръщат „европеизацията“ на българската литература в необратим процес, които чертаят нови пътища за художественото пресъздаване на действителността. Затова ми се струва малко лековато твърдението, че статията на Симеон Радев е една от главните причини за спирането на „Мисъл“. Кръстев не е победен в битката с „Художник“, тук причините са значително по-сложни и комплексни.

Изключително стойностни са страниците в книгата, посветени на Страшимировото списание „Нов живот“, авторът много ясно разкрива двойственото отношение на Антон Страшимиров към декадентството: от една страна, кокетнирането с неговата естетическа програма, а, от друга страна — недоверието. Илиев създава и сложен, запомнящ се портрет на критика Димо Кьорчев — центъра, около който се гради новата „идеология“. Неговите манифестни статии са детайлно анализирани, показани са идейните основания на борбата му срещу естетиката и творческата практика на „Мисъл“, като по този начин у читателите се създава явна представа за различията между направленията. Димо Кьорчев отрича на рационализма всякакви добродетели, той се обявява за интуитивизъм, за силата на „органическите преживявания на личността“. Стоян Илиев ясно е доловил и доказал, че Кьорчев

е на „границата на една нова естетическа система, която той предчувства, но все още не е в състояние рационално да осмисли и дефинира“, че „все още липсва дефинирането на този момент, който е свързан с диференцирането на едно ново литературно поколение“.

Естествено отгук авторът преминава към първите завоевания в творческата практика на българските символисти, като обръща особено внимание на среднищната фигура на Яворов, като убедително доказва, че той е поет на преходната епоха. А страниците, които посвещава на ранното творчество на Теодор Траянов, са в същност едно преоткриване на стиховете на поета, един нов поглед върху неговото творчество. Илиев проследява еволюцията на Траянов, разкрива ни неговите последователни възгледи на символизма и отражението на тези идеи в стихотворната му практика. Особено интересна е мисълта, че темата за смъртта (която обединява символистите от различни националности) се превръща в основен мотив на Траяновата поезия. В стиховете на поета присъствуват, претворени художествено, традиционните за символизма настроения — умора на духа, бягство от действителността, той живее в свой собствен свят от смътни предчувствия и призрачни видения.

Все по-дълбоко литературоведът навлиза във феноменалния свят на българския символизъм, все по-значителни са откритията му за духовната територия на творците, за особеностите на нейния релеф. Запознаваме се с художествените постижения на Людмил Стоянов, Христо Ясенев, Трифон Кунев, Емануил Попдимитров и др., откриваме различни влияния, мотиви и теми, многообразието на формалните търсения. Картината на „предманифестния“ период на българския символизъм е пълна и богата, в известен смисъл дори — несподозирана, при това Илиев успява да докаже обществената обусловеност на явленията, да представи това ново поетическо поколение като антибуржоазно, антирационалистическо — то търси в изкуството нов свят, подчинен само на законите на красотата.

Стоян Илиев отделя специална глава в книгата си за статията на Иван Радославов „Бодлер или Тургенев“ и това е напълно оправдано, защото именно тази статия има характер на манифест на българските символисти, именно в нея най-ярко се очертават различията им от творците около сп. „Мисъл“. Необходими са тук и отдалените на Бергсоновия интуитивизъм страници, защото ние навлизаме в територията на осмисления символизъм, откриваме стремежите на творците и критиците „да преодолеем“ българското здравомислие, срещаме се и с първите опити за „митотворчество“ около личността на Траянов. В тези страници Илиев успява извънредно точно да отдели една от основните черти на българските

символисти: докато при руските и френските символисти — подчертава той — неверието в разума възниква от преситеност на духа, то българският символизъм изпитва страх от буржоазния здрав смисъл, от убиването на духовния живот на личността.

Особено значение изследователят отделя на сп. „Звено“, защото открива в него притегателната младост и сила на българския символизъм. Естетическата платформа на „Звено“ следва френския вариант на символизма, но творческата практика говори за национално своеобразие. Оформят се и течения: леви (Траянов, Попдимитров, Мирчев, Хаджихристов и др.) и десни (Лилиев, Дебелянов, Ясенов, Л. Стоянов). Разбира се, „леви“ и „десни“ тук трябва да възприемат не като политическа формулировка, а като отношение към експеримента (покрайни и по-умерени). Илив анализира статиите на Лилиев, Дебелянов и Гео Милев, отделя особено внимание на ролята на Димитър Подвързачов като стожер на списанието, като душа на групата около него. Статията на Гео Милев „Модерната поезия“ основателно е наречена „нов етап в развитието на българския символизъм“. И така в сп. „Звено“ вече са оформени основните понятия, върху които се оформя платформата на символистите — „душа“, „интуиция“, „универсум“, „вечност“, „метафизика“, „символ“. Принципиите на символистката школа излизат от хаоса на противоречията.

Стоян Илив следи паралелно и постиженията в творческата практика през този период. Проникновени са страниците, посветени на Дебеляновата поезия. Авторът разкрива първо „интегриращата“ тенденция, тази, която свързва Дебелянов със световните символисти — създаването на благоприятни условия за свободни асоциации и проникване в дълбочините на всемира. Великолепен е неговият анализ на стихотворението „Миг“ — своеобразна равностметка на българския символизъм. Според Илив за френските и руските символисти духовните откровения се утвърждават като нещо реално, историческите събития за тях са само израз на символизациата на човешкия дух, докато за българските символисти духовните откровения нямат нищо общо с реалните стойности на живота. Всичко в този портрет на Дебелянов носи печата на откривателството, към нови измерения ни насочва и любопитното наблюдение, че отиването на Дебелянов на фронта напомня бягството на Верлен и Рембо. Несъмнено прав е литературоведът и в аргументираното си твърдение, че Яворов започва, а Дебелянов доизгражда българския вариант на символизма.

Не по-малка стойност има и портретът на Лилиев. Читателите виждат по новому този поет, защото тук неговите стихове ни се разкриват в светлината на символистическата традиция, доказва се силното влия-

ние на Стефан Маларме, точно се обозначават доминантните характеристики в поезията му: тоталното отрицание на земните наслади и абсолютната чистота на духа, „неподвижното движение“ към отвъдното, безкрайното, недостижимото и оттук — угасването на всички чувства, сетива, доближаването до смъртта. Прав е Стоян Илив в своя задочен спор с Атанас Далчев — не трябва да се оказва насилие над поетиката на символизма, не трябва в стиховете на Лилиев да се търси това, което там няма и не може да има: действително красотата на Лилиевия стих носи не само формално-поетически смисъл, но е и съдържателно-познавателна категория. „Вечните тайни на света“ са основният проблем, който владее съзнанието на Лилиев. Литературоведът открива и при този творец типичното за българския модел на символизма: противоречията между абстрактните преживявания и преживяванията, събудени от сивия, каменен град, печалната равностметка („както ще кажем ний на младите сърца“).

След Първата световна война започва да излиза сп. „Везни“ и българският символизъм навлиза в нов период. Стоян Илив проследява идейната еволюция в статиите на Людмил Стоянов, Николай Райнов, Гео Милев за разкриването на естетическите възгледи на последния през въпросния период е отделена специална глава, в която особено внимание е отделено на антиномията „родно изкуство“ — „модерна душа“.

Промените в историческата действителност внасят в съзнанието на поетите нови усещания и чувства. Започва кризата на българския символизъм, която особено осезателно се усеща по страниците на сп. „Хиперион“. Тук главно действащо лице е Иван Радославов — сложна и противоречива фигура в нашия литературен живот. Възгледите на Радославов са почти непозната страница в развитието на българската естетическа мисъл и Стоян Илив внимателно отделя ценното в тях, разкрива значението на критиката като „фанатичен ратник и тълмач на символизма“. Паралелно той разкрива и крайните антирационалистични тенденции в статиите на Емануил Попдимитров, мистицизма на Иван Грозев (мистико-спиритуалистичната насоченост на „Хиперион“ предизвиква не само гнева на теоретичите-марксиста, но и на естетите около „Златорог“). Вярна е констатацията, че „Хиперион“ е списание без оригинална естетическа програма, че то утвърждава с късна дата принципите на европейския символизъм.

Голяма стойност в труда имат страниците, посветени на темата „Митът за Траянов“. Илив разкрива духовните подбуди за тази митологизация на твореца, прокарвана последователно от критици като М. Бенароя, К. Стефанов, Б. Савов и др. — те искат да докажат, че Траянов не е чисто литературно явление, не е обикновен поет сред

останалите, а е свръхчовек, който надраства ограничените български условия и се слива с универсума. Това е така, защото Траянов единствен излиза извън рамките на българския модел на символизма, единствен последователно и докрай защитава една естетика, в която привличането на земните проблеми не се чувства.

Последната глава на книгата — „Символисти ли са българските символисти“ — носи обобщителен характер. Литературоведът говори за реакцията против символизма и различните духовни и обществени подбуди за нея, още веднъж очертава рамките на българския модел на символизма, изтъква ръководните принципи, които сродяват творците. Поетите търсят спасение в сферите на духа от смазващото всяка възвишена красота шествие на българската буржоазия, но те не престават и да се вълнуват от земните проблеми. „Независимо от всички крайности, през които преминават, все пак българските символисти не престават да бъдат и социални поети и те не страдат от доктринерство към проблемите на обществото, затова колкото и да ни се иска да открием в тяхното творчество проявите на „чистото изкуство“, това трудно ще ни се отпаде.“ Логично следва последният извод на автора, че „българските символисти успяват да създадат непреходни духовни ценности и тяхната поезия не е загубила значението си до ден-днешен“.

Голямо достойнство на труда е езикът, на който е написан — богат, образен. Илюв умее да увелича читателите, той не излага сухо фактите, винаги отива отвъд конкретния факт — в сферата на тълкуванията и стойностните синтези. Има страници, които се възприемат като пълноценен художествен текст.

Може би някои твърдения на литературоведа няма да бъдат приети от всички теоретици, но това е неизбежно и хубаво, защото истините за проблемите на националната литературна история се раждат именно в оживените спорове. Най-важното е, че аргументацията на автора е безупречна, а изводите му логични, че той разрушава много остарели схващания за този важен период от нашето литературно развитие, че съумява да ни покаже в нова, неподозирана светлина големи български литературни творци.

Книгата на Стоян Илиев „Пътищата на българските символисти“ има приносен характер за разкриване естетиката и художествената практика на българския символизъм. Това е капитален труд на литературовед-марксист, който проправя нови пътища за разкриване на еволюционните процеси в българската литературна история. И още по-радостен е фактът, че авторът продължава търсенията си в рамките на този извънредно плодотворен за българската литература период. Напоследък четем извънредно интересни негови статии за творчеството на

Теодор Траянов, а той публикува и непознат епистоларен материал, свързан с този творец и неговото обкръжение. Следователно можем да очакваме негова монография за живота и творческото дело на Траянов.

Георги Цанков

ПРЕВОДЪТ И БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА

(Към историята на превода в България).

С., „Нар. култура“, 1981

Сборникът от статии „Преводът и българската култура“ е една от най-значителните прояви, с които Съюзът на преводачите в България участва във всенародното чествуване на 1300-годишнината от създаването на българската държава.

Той включва 17 статии от известни учени и специалисти в тази област, които запознават читателя с превода и развитието на старите славянски литератури (П. Динеков), преводаческите школи в средновековна България (Кл. Иванова), превода през Възраждането (Дочо Леков) и с представянето на големите европейски (и не само европейски) литератури в български преводи: руската литература (Г. Германов), съветската (В. Колевски), другите славянски литератури (Боян Ничев), немската (Ст. Станчев), френската (Николай Дончев), английската и американската (В. Филипов), испанската (Т. Нейков), африканската, азиатската и латиноамериканската (Йордан Милев), античната гръцка и римска литература (Любомир Павлов).

Както виждаме, много литератури липсват, например италианската, австрийската, унгарската, скандинавските и пр., но това не може и да се очаква от една книга.

Сборникът е посветен предимно на художествената литература: научната и обществено-политическата са застъпени само в две статии, в които Г. Младжов и Магдалена Атанасова проследяват преводите на трудове от К. Маркс, Фр. Енгелс и В. И. Ленин на български език.

Тук са поместени и интересните спомени на Стоян Стоименов за преводачите на съветски книги в издателство „Нов свят“ (1932—1944 г.), статията на Траян Иванов и Александър Ангелов за издаването и разпространението на българската книга по света и голяма статия на Анна Лилова (V глава от нейната книга „Увод в общата теория на превода“) — „Диалектика на историческото и съвременното в превода. Дистанцията на времето и преводът“. Тази статия дава теоретична и методологична основа на всяко подобно изследване и би могла да подпомогне много авторите и да внесе единство в критериите в това първо по рода си издание у нас. Но тя не е била дадена пред-

варително от редколегиите, както не са дадени навярно и други указания и ограничения, поради което всеки автор е работил според разбиранията си. И в резултат значителни разлики в целите и задачите, интерпретацията и обема на статиите (от 11 до 60 страници).

И все пак сборникът има ясно определена цел — не само да покаже как е представена световната литература в българските преводи, но и да „постави началото на обща история на преводаческото творчество“, да представи делото на преводача, голямата обществена роля, която изпълнява той, правейки достояние на народа най-добрите постижения на чуждите литератури. Както посочва в уводните бележки отговорният редактор Филип Гинев, време е „без отлагане да се събере натрупаното знание за този важен дял от културната ни история, да се хвърли поглед върху основните линии на развитието му и по този начин да се очертае общата картина, да се открият проблемите, които една цялостна история на превода има да решава“ (с. 5).

Към тази задача авторите — в по-голямата си част лтератори — пристъпват от литературоведски позиции. Общо взето, те дават доста пълна и вярна информация за преведеното от съответната чужда литература на български език и косвено като че съветват читателите с какви най-значителни автори и творби те трябва да се запознаят. Това важи особено за по-малко познати у нас литератури, като например старите азиатски литератури.

Пропуски, разбира се, има. Например в статията за руската литература липсват някои автори с голямо обаяние в миналото (Надсон), а и сега (Некрасов). Много непълноти има и в статията за френската литература, а най-много — в тази за съветската. Но авторът и не си е поставял такава цел. Още заглавието „Снянито на Октомври“ ни предупреждава, че ще се разглежда влиянието на съветската литература в България. Затова тук почти липсва най-новата съветска литература. Такива познати на нашия читател имена като Ю. Казаков, Ю. Трифонов, Ю. Нагибин, Ф. Абрамов, С. Залигин, П. Проскурин, Ю. Сбитнев и др. не са дори и споменати.

По-голямата част от статиите съдържат пълни и доста подробни библиографски сведения: какви произведения са превеждани, кога и от кого. Такива са статиите за руската, немската, английската и американската, античните, испанската, персийската и други азиатски литератури. Почти липсват такива сведения за френската литература (въпреки че има такива публикации от Надежда Андреева), по понятия причини няма библиография и за съветската литература.

Много от авторите-специалисти дават преценка за избора — дали всичко преведено е заслужавало да бъде вклю-

чено в българската култура, т. е. дали картината на съответната литература, която се получава чрез преводите у нас, отговаря на реалната. Нещо повече: посочва се какво е пропуснато, какви бели полета трябва да се запълнят в бъдеще. Такива са статиите на Вл. Филипов, Т. Нейков, Йордан Милев. В тях се преценява авторът на фона на цялата съответна чужда литература и избраните за превод творби — на фона на цялостното му творчество. Оказва се например, че в очите на българския читател М. Рил, Джек Лондон, Бласко Ибанес имат много по-голяма стойност, отколкото в родината си, и че за сметка на това са пропуснати или слабо представени други, понякога по-значителни автори.

Такива авторитетни преценки са много ценни и важни за по-нататъшната на преводна дейност и за културното издигане на страната.

От посоченото дотук се вижда, че от литературоведческо гледище приносът на преводачите за приобщаване на България към световната култура е представен, общо взето, добре: получава се една доста широка и вярна картина за чуждата литература, преведена на български, дава се представа за мащабността на преводаческото дело. Това създава и вътрешна спойка между твърде разнородните материали.

Що се отнася до оценката на преводите като преводи и спецификации на този вид литературна дейност, трябва да кажем, че това е слабо и непоследователно отразено в разглеждания сборник. И тъй като подобни изследвания тепърва ще се правят, ще се спрем на тази страна по-подробно:

1. В малко статии (на П. Диневков, Кл. Иванова) е посочена ролята на преводача за духовното издигане на народа. Разбира се, в по-късните етапи на развитие това е много по-трудно и сложно за доказване, но и там този момент винаги присъствува.

2. Рядко се посочва защо е преведено дадено произведение, с какво е привлякло то вниманието на преводача (у Д. Левков, Г. Германов, Б. Ничев).

3. Малцина обясняват дълголетното на даден превод (Вл. Филипов за превода на „Хамлет“, направен от Гео Милев).

4. Малцина отбелязват промените в отнoшението и преценката за дадено произведение или за даден превод (Вл. Филипов).

5. Само в една-две статии авторът се спира на промените в преводаческия метод или в преводаческата интерпретация и на причините.

6. Почти не се засяга въпросът за промените в интерпретацията, които се дължат на индивидуалността на преводача. В това отношение изключение прави статията на Б. Ничев.

7. В малко статии са отразени оригинални мисли на преводачи за превода. Такива

сведения дават само Д. Левков и К. Иванов за началните стадии на преводаческото творчество.

8. Само Б. Ничев се опитва да обобщи обществено-исторически обусловените „видове“ превод: превод-адаптация, превод-информация и художествено-адекватен превод — и набелязва характерни етапи в развитието на преводаческото изкуство и преводаческата култура у нас, свързани с цялостното културно развитие. Авторът засяга и възможността за различен преводачески подход при превода на едно и също произведение (съпоставя превода на Д. Габе и Гр. Ленков на „Едисон“ от В. Незвал).

Изобщо от литературните обзорни статии преводаческите проблеми са най-широко застъпени у Б. Ничев и Вл. Филипов.

9. Някои автори дават твърде лаконична преценка за преводите като литературни произведения, за художествените им качества (Ст. Станчев) или съвсем не говорят за това (В. Колевски).

10. В някои статии (за френската, съветската литература) почти не се чувствава, че става дума за преводи, че се преценява делото на преводачи. Споменава се само за отделни преводачи-писатели, и то предимно от по-старото поколение, или изобщо не се споменават никакви имена на преводачи. Последното важи преди всичко за статията на В. Колевски: не е споменат нито един от майсторите-преводачи на съветска литература, липсват имената дори и на наградените от СПБ. А това е елементарна морална награда за много хора, които с години (ако не цял живот) се трудят всеотдайно и много успешно.

Общо взето, понеже повечето от авторите са литературоведи, те читират все едни и същи имена — главно на писатели и поети-преводачи — и почти игнорират отлични професионални преводачи-неписатели. А трябва да признаем, че през последните десетилетия положението съществено се промени. Появиха се нови хора — с голяма литературна култура и талант, добри стилисти и познавачи и на двата езика, — които не по-зле от писателите претворяват на български високохудожествени литературни творби. Смятам, че днес всеки, който пише за чуждата литература, особено в изданието на Съюза на преводачите трябва да знае не само имената, но и постиженията и възможностите на най-добрите, които я пресъздават на български език.

За щастие в разглеждания сборник има и статии (на Л. Павлов, Т. Нейков, Вл. Филипов), в които се изобличават, макар и може би непълно, имената на най-добрите преводачи в дадена литература, посочва се приемствеността в тази област, дори се съпоставят преводи от различни епохи.

11. В някои статии се посочват и преводачи-изследователи, които правят и науч-

ни проучвания и посвещават на своите автори теоретични статии (Т. Нейков).

Разностилието на споменатите материали се дължи навярно на това, че редколегиата не се е решила да дава препоръки за „преводаческо“ освещаване на проблемите на такива авторитетни автори (чиито имена се придружават от титлите им — нещо, което обикновено не се прави в сериозни издания).

От преводаческо гледище много интересна е статията на Магдалена Атанасова за преводите на трудове на В. И. Ленин в България. Авторката посочва някои особености на авторския стил, създаващи особени трудности, и поставя интересни въпроси за превода на заглавия, терминология и пр.

Заключителната статия на Анна Лилова допринася да се възприемат твърде разнообразни по характер, подход и обем статии все пак като нещо единно и помага на читателя при преценяването им. Какви са основните положения в нея?

1. Принципът на историзма трябва да се прилага и в преводаческото, както и във всяка обществена наука.

2. Това означава изследване на явленията конкретно-исторически, комплексно, в тяхното движение и развитие, във връзка с много причини.

3. Принципът на историзма не означава превръщане на преводаческото в хронологична история на превода, а изследване на превода в развитие.

4. Приложен към преводаческото произведение, принципът на историзма означава, че то се анализира в собствената му историческа конкретност и движение: от създаването му в съответната епоха до възприемането му от тогавашния и днешния читател — като елемент от многогранната национална оригинална литература.

Авторката обръща внимание на историчността на възприемането. Чрез превода не само се осъществява връзка и приемственост между две култури, но и в самия превод има приемственост: поколения от преводачи обогатяват езика, поетиката, културата, литературата и създават традиции. Наред с това те проявяват и новаторство. Според А. Лилова в професионално отношение най-ценното в изкуството на превода у нас е грижата и вниманието към родния език, към неговото богатство и чистота. Добрият преводач осъзнава ролята си в процеса на развитие на езика, литературата и културата.

Особена острота придобива принципът на историзма при превода на произведения от отдалечени епохи, където изниква въпросът за:

а) значимостта на произведението за чуждия народ и литература;

б) актуалността му за съвременния читател и за чужденеца;

в) амплитудата на оценката му от читатели от разни времена;

г) динамичната връзка между общокултурната ценност на оригинала и потребността от нея на читателите на превода.

С подчертано внимание е разработен въпросът за архаичността и архаизирането, който се илюстрира с интересни примери от съвременни преводи на старинни български произведения, като Житието на Софроний Врачански, Историята на Пансий, Панонските легенди и пр. Отбелязва се различният подход на двама немски преводачи (Рандов и Хербот) към историческия материал.

Приложен към изследвания в сборника материал, историческият принцип означава:

1) че трябва да се държи сметка за причините за избора на дадено произведение за превод;

2) как е било възприето то на времето и как се възприема сега;

3) какво говори на своя и какво — на чуждия читател;

4) кога и защо се възобновява интересът към него;

5) какво ново се наблюдава във възприемането му и как се обяснява то;

6) как се проявява приемствеността в превода;

7) исторически обусловени промени в преводаческия метод;

8) традиция и новаторство в работата на преводачите;

9) отражение на индивидуалността на преводача в превода;

10) грижа за езика — обогатяване и усъвършенстване на изразните му възможности;

11) обогатяване на българската поезика. За всичко това ще трябва да се държи сметка в бъдещите публикации, предвидени в дългосрочната програма на Съюза на преводачите в България.

Накрая ще подчертаем, че въпреки посочените слабости сборникът „Преводът и българската култура“ е успех за Съюза на преводачите. Той дава много на читателя и ще съдейства за издигането на неговата литературна и обща култура и за повишаване на престижа на преводачите. Макар че се появява неотдавна, той вече не се нуждае от реклама и ще изчезне бързо от книжарниците.

Иванка Васева

WERNER HERDEN. WEGE ZUR VOLKSFRONT SCHRIFTSTELLER IM ANTIFASCHISTISCHEN BÜNDNIS. Akademie-Verlag, Berlin, 1978. 236 S. ВЕРНЕР ХЕРДЕН. ПЪТИЩАТА КЪМ НАРОДНИЯ ФРОНТ И МЯСТОТО НА ПИСАТЕЛИТЕ В АНТИФАШИСТКИЯ СЪЮЗ. Академи-Ферлаг, Берлин, 1978. 236 с.

Вниманието ни към книгата беше привлечено преди всичко от една от главите ѝ, посветена на „Приноса на Георги Димитров

за създаване на Народен фронт в анстката литература“, която разкрива разглеждан досега аспект от многогодишната дейност на българския революционер на международното комунистическо работническо движение. Този повод кара да се запозная по-задълбочено гата на В. Хербен.

Основната ѝ тема, съдържаща се в заглавието, са връзките и съвм работата на социалистически и прог буржоазни писатели, обединени от на Народния фронт в Германия и по време на фашисткия режим. Този означава за областта на културата и турата още по-ясно да се свърже пр на буржоазните немски писатели и х изкуството с борбата на прогресивните циалистическо течение в тази област. обединение, намерило своето място в бата срещу фашизма и войната, дава измерение на търсените от буржоазни сатели хуманни алтернативни позиции мо съществуващото общество и им раз възможност да се издигнат до „револю но самосъзнание“, което Ленин опре като основен принцип и въздействие на с ната стратегия.

В отделните глави на книгата, които обединяват от общата изходна точка на следване и вътрешна обусловеност на мите, се разглеждат позициите на писател в емиграция, съпротивата срещу фаши кото варварство в областта на култура както и ролята и дейността на редица а фашистки списания, антологии и други и дания. Приведените многобройни приме и някои досега малко известни факти иза ват активния дял на литературата в борби и идейното израстване на масите, свързи с Народния фронт. Сред всички студии с циално място се пада на тази, която разгле да приноса на Г. Димитров за изграждан на Народен фронт между немските писател защото дейността на българския комунист чески деец в тази област е от организацио но и методологическо естество и значени б. е. тя служи като теоретическа основа в бъдещата съвместна работа на немски с циалистически и прогресивни буржоазни сатели.

Още през 1936 г. в статията си „Сте ността на мира“ Хайнрих Ман високо о ниява приноса на Г. Димитров за теорети ната подготовка и практическото осъщест ване на Народния фронт — дейност, ког според немския писател започва още с иза вата на Димитров на Лайпцигския проа и достига кулминационната си точка че изработване стратегията на политиката в Народен фронт по време на VII конгрес в Комунистическия интернационал. Друго казателство за пропагандираното от Димит ров единство в областта на културата е неговото изявление на Международния конгрес на студентите през декември 1934 г.

За студентите, за всички интелектуалци, които не желаят да бъдат използвани за разрушение и варваризъм, а искат да поставят силите си в служба на човечеството и на неговия прогрес, има само един път: да застанат на страната на борещия се пролетариат и да се наредят в редовете на единния фронт срещу войната и фашизма, да поемат борбата срещу капиталистическата система."

Активната дейност на Димитров и присъства на VII конгрес на Комунистическия интернационал линия към обединение на антифашистките сили намират жив и широк резонанс в политическите прояви и литературното творчество на Максим Горки, Аври Барбюс, Йоханес Бехер, Мартин Андерсен Нексъ, Атила Йозеф, Тодор Павлов и много други писатели. Това е и основната тема на разговорите и срещите, които след есента на 1934 г. социалистическите писатели и буржоазните представители на хуманизма провеждат като подготовка на Международния конгрес на писателите-антифашисти през 1935 г.

През 1935 г. Г. Димитров говори в Москва пред културни дейци, между които са и много немски писатели-антифашисти. Особено силно въздействие върху аудиторията оказват думите на Димитров за способността на литературата дълбоко и трайно да въздействува върху мислите, чувствата и активността на хората, както и да спомага за изграждането на революционен мироглед. Следващите месеци и години пораждат тесни контакти на редица немски писатели-антифашисти с Димитров, който всецяло подкрепя усилията им за създаване на единен фронт в областта на културата и литературата. Тук бихме посочили няколко примера, които са само загатнати в книгата на В. Херден, без да се отдели полагаемото им се значение, или въобще липсват. В писмото си до Г. Димитров от 12.III.1935 г. Йоханес Бехер изтъква, че комунистическият трибун ясно е определил задачата, стояща пред революционните писатели. Едновременно с това Бехер дава и подробен отчет за творческите успехи и планове на редица немски писатели-антифашисти. А писмото на Вили Бредел от 23.III.1942 г. също до Г. Димитров разкрива съвместната работа на немските социалистически писатели-емигранти в СССР с Димитров. Повод е издаването на антифашистка белетристика на немски език по конкретен план на Бехер и Бредел при подкрепата и съдействието на Димитров. Тази дружба и сътрудничество между българския революционер и немските писатели датира от времето на Лайпцигския процес, когато мнозина му посвещават свои произведения, а Бехер, Бредел, Ерпенек, Волф и Вайнерт се обръщат към него с писмо в знак на уважение и възхищение пред подвига му. Както знаем от едно изследване на българския германист Стефан Станчев, именно Вили Бре-

дел по-късно в романа си „Внуците“ (1953) успява най-сполучливо от всички немски писатели-антифашисти в художествена форма да пресъздаде въздействието на Г. Димитров върху немските антифашисти. Особено недвусмислено за това влияние на Г. Димитров върху писателите при осъществяването на идеята за единен фронт говори писмото на Фридрих Волф до Димитров от 4.IV.1936 г.:

„Миналата година Вие говорихте пред нас, писателите, и изисквахте с право да създаваме герои, които да служат като пример в нашата днешна борба. Аз се опитах да направя това, моля за Вашите съвети. Колко силно театърът може да въздействува за изграждането на антифашистки единен фронт, доказват представянията на моя „Професор Мамлок“ в театралния дом в Цюрих и напоследък в националния театър в Осло.“

Авторът на книгата открива конструктивен характер и голямо значение за обединението на представителите на немската антифашистка литература във формулираните от Димитров позиции за възприемане, съхранение и развитие на прогресивните исторически традиции. Импулси за творчество под този аспект се съдържат в програмната му реч пред VII конгрес на Комунистическия интернационал:

„Нас ни интересува всеки важен въпрос не само на настоящето и бъдещето, но и на миналото на нашия собствен народ.“

(Според нас не по-малко важна е и друга част от същата реч, която недвусмислено поставя въпроса за съхранение на положителното и жизненото в историческото културно минало на народите: „Тези комунисти... които нищо не правят...“, за да свържат своята сегашна борба с неговите (на народа — б. а.) революционни традиции в миналото — тези комунисти доброволно предоставят на фашистките фалшификатори всичко, което е ценно в историческото минало на нацията...“)

Въз основа на редица примери в книгата се констатира, че влиянието на Димитров и неговите концепции за единен фронт, за въздействуващата сила на литературата и за съхранението и преработката на прогресивните исторически традиции се проявява отначало в засиленото предпочитание към исторически сюжети и материали от страна на авторите. Показателно в това отношение е и становището на Вили Бредел, че немските писатели-антифашисти по онова време още не са художествено пресъздали делата на героите на немския народ, като Томас Мюнцер, Флорян Гайер, Улрих фон Хутел, нито събитията от Селската война и др., все още не са творчески преосмислили първите години и десетилетия на немското работническо движение и че тези задачи и цели трябва да се свържат с акцентирание на борбата срещу фашисткото изопачаване и фалшифициране на историческите истини.

Изхождайки от тези факти, В. Херден стига до извода, че повдигнатите от Димитров въпроси и дискусия не се ограничават само до сюжетта и историческата обвързаност на литературата, колкото и важни да са те. Неговите схващания и неговият апел към писателите допринасят за изясняване на отношението между история и настояще, на историческата роля на работническата класа в антиимпериалистическата борба и на естетическите изходни позиции за развитието на антифашистката литература. Дколко това е вярно, свидетелствуват разговорите на Й. Бехер с Хайнрих Ман, Томас Ман, Лион Фойхтвангер, Оскар Мария Граф и Франц Карл Вайсkopf, чрез които се подготвя дейността на прогресивните автори срещу фашистката заплаха за културата и хуманизма в Европа, а въпросът за Народния фронт се свързва тясно с отношението на писателите към традицията и културното наследство.

Конкретния ход на създаване на Народния фронт и сътрудничеството между писатели-комунисти и прогресивни буржоазни писатели авторът проследява убедително и с помощта на много факти в главите „Защитата на културата — изходна точка и формула за разбирателство в антифашистката борба“, „Защитата се нарича антифашистска борба. Принос на буржоазно-хуманистичните писатели към дискусията за единен фронт“, „Хайнрих Ман и Йоханес Бехер. Културнополитически аспекти на отношението между двамата писатели“ и др.

Силен интерес събужда главата, посветена на печатните издания — вестници, списания и годишници — на писателите от Народния фронт. През периода 1933—1935 г. ролята на печатен орган на немските писатели в емиграция играе издаваното в Прага списание „Нойе дойче блетер“. Поставила си за цел да задълбочи сътрудничеството между социалистическите и прогресивните буржоазни писатели в борбата срещу фашизма, редакцията на списанието привлича дори онези буржоазни антифашисти, които все още не стоят на класови позиции и не прозират икономическите и идеологическите корени на фашизма. По този начин за сътрудничество с литературни и публицистични материали наред със социалистически писатели са привлечени автори като Якоб Вассерман, Валтер Меринг, Херман Кестен, Рудолф Олден и Ариолд Цвайг. Същевременно списанието поддържа връзки с антифашистски писателски групи в самата Германия, макар че в това отношение се натъква и на отказ: Томас Ман не се включва в работата на списанието, защото през лятото на 1933 г. той все още разчита на берлинското си издателство и възможността да издава в Германия, а Карл Цукмайер отказва сътрудничество поради неразбиране на историческата необходимост от съвместна антифашистка борба.

Значителен е и приносът на седмичното издание „Егген-ангриф“, излизащо също в Прага през първите години на емиграция от страниците на което антифашистките сатели вземат отношение спрямо липсващите им от немско поданство. Чрез другите материали в това списание те се застъпват за освобождаването на Ернст Телман, Балдер Олден и Ернст Толер разказват за пътванията си из Съветския съюз.

Не по-малко важна роля в дискусията за задачите и целите на антифашисткия единен фронт играе излизащото също в Прага издана стровано списание „А И Ц“ (Арбайтер-Имстрикте-Цайтунг), обединяващо антифашистски с различен произход и възгледи. В една от книжките на списанието през 1935 г. се помещават обширни материали за Георги Димитров, като неговата защита пред фашисткия съд се свързва с развитието и стратегията на Народния фронт.

Макар че тези възможности за публикации са важни и допринасят за сплотяване на антифашистките сили, те не могат да покрийт необходимостта от самостоятелно литературно списание на антифашистката емиграция. Особено належащо става създаването на печатен орган, след като около 1935—1936 г. редица списания прекратяват своето съществуване. При тези обстоятелства инициативата на Йоханес Бехер още на Международния конгрес на писателите за защита на културата през юни 1935 г. в Париж се провеждат разговори за основаване на литературно списание в емиграция. Бертолт Брехт, Вили Бредел и Лион Фойхтвангер изразяват готовност да се заемат с оформлението и издаването на подобно списание. Идеята се осъществява с помощта на водещи съветски писатели, като Максим Горьки, Александър Фадеев и Михаил Колцов, през лятото на 1936 г. в Москва. По този повод Й. Бехер пише, че „никога досега издаването на едно списание не е имало толкова малко нужда да се обоснове, както новото списание „Дас Ворт“ („Дума“); защото никога досега най-значителните представители на една голяма литература не са се намирали в състояние, в което днес са повечето съвременни немски писатели...“ Много скоро месечникът „Дас Ворт“ в съответствие със своята задача и цел събира около себе си кръг от антифашистски и демократично настроени автори — от комунисти до християндемократи, от безпартийни до националисти, — които се обединяват въпреки по-някога огромната си географска отдалеченост в защита на застрашената от фашизма култура. Органът на Народния фронт в областта на литературата се разпространява из цяла Европа, в Ню Йорк, Индия и Австралия. Като сътрудници са привлечени видни представители на немската социалистическа литература, като Йоханес Бехер, Бертолт Брехт, Ханс Марквиза, Лудвиг Рен, Ана Зегерс, Ерих Вайнерт, Фридрих Волф, както

и редица писатели — представители на буржоазния хуманизъм, като Алфред Дьоблин, Оскар Мария Граф, Томас Ман, Хайнрих Ман, Ернст Толер, Стефан Цвайг и др. Разкази и повести, репортажи и стихотворения, откъси от по-големи епически и драматически творби на тема антифашистката съпротива, социалистическото строителство в СССР, Испанската война и др. намират място на страниците на списанието.

Авторът успешно обрисова многостранните аспекти на постигнатото чрез списанието въздействие върху читатели, културни среди и широка общественост. Чрез факти той показва, че неговата цел не остава единствено протестът срещу унищожаването на духовни ценности, но и разкриване на хуманния характер на антифашистката борба. От страниците на списанието се доказва и интернационалният характер на борбата срещу фашизма и на антифашистката литература. В една от последните му книжки Хайнрих Ман пише, че културата може да бъде защитена единствено в международен мащаб и че привържениците на демокрацията трябва да образуват единен блок, ако искат да оцелеят. Интернационалният характер на списанието и неговата значимост като печатен орган се подчертават и от обстоятелството, че в него са отпечатват творби на Горки, Фадеев, Алексей Толстой, Михаил Колцов, Аркади Первенцев, съветски поети и др. Цялостният облик на списанието и естеството на поместените в него материали дават право на автора на книгата да обобщи, че то се е превърнало в духовен фокус на свързаната с Народния фронт литература, в изразител на антифашисткия съюз между социалистически и прогресивни буржоазни писатели.

Наред с този основен принос списанието спомага за изясняването на някои теорети-

чески въпроси. Особена стойност има проведената през септември 1937 г. дискусия за оценката и мястото на експресионизма в литературата. В това отношение са интересни от литературнокритически аспект възгледите на Алфред Курела, че духът на експресионизма е предвестник и причина за фашизма, на Херварт Валден и Рудолф Леонхард, че не бива експресионизмът да се отъждествява с фашистката идеология и че наред с отавления фашист Готфрид Бен съществуват и прогресивни представители на експресионизма. Ернст Блох, Хайнрих Фогелер, Густав фон Вангенхайм и др. се обявяват за диференцирана оценка на експресионизма и принадлежащите му творци. Дискусията излиза извън тесните рамки за предмета на изкуството при експресионизма и се насочва към изясняване естетическите позиции на антифашисткото движение и на връзката между традиция и настояще, към системно и всеобщо преодоляване на формализма и декадентството.

Приносният характер на книгата се дължи на няколко нейни качества и страни. На първо място поставяме материала за Г. Димитров, който разкрива малко известен аспект от дейността на българския стратег на международното комунистическо движение и преди всичко неговата помощ и значение за обединението на всички немски прогресивни писатели в борбата срещу фашизма. Книгата конкретно и задълбочено излага съвместната работа на социалистически и прогресивни буржоазни писатели в защита на културата и традицията от фашисткото варварство и за изработване на единни нравствено-естетически позиции. Не можем да не отбележим, че книгата тежи на мястото си и чрез включения в нея огромен материал за т. нар. литература в емиграция.

Веселин Вапорджиев

SOMMAIRE

Acad. Emile Guéorgiev	3
Ilia Todorov — „Le Diacre Vassil Levski“	5
Eléna Dimitrova — Le style du poète Nicolas Fournadjiev	27
Edwine Sougarev — Entre la Balance des hésitations et la Flamme de la Révolution	52
Igor Zolotousky (Moscou) — Blok et Gogol	72
<i>Chefs-d'œuvre de la pensée esthétique mondiale</i>	
Miguel de Unamuno — Deux essais (Le chevalier de la Triste Figure)	84
(De l'érudition et la critique)	94
<i>Problèmes de la traduction poétique</i>	
Nino Nicolov — Dans le monde légendaire de l'enfance	108
Entcho Moutafov — Les traductions des livres sur les arts — 1981	117
<i>Communications scientifiques</i>	
Violéta Pénév — Mémoires de Nicolas Pénév pour son frère prof. Bojan Pénév	126
Christo Doudevski — Nicolas Ostrovsky et son roman „Et l'Acier fut trempé“ chez nous (nouveaux matériaux)	128
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de RFA, d'Italie et d'Espagne	138
<i>Revue</i>	
Ghéorghî Tzankov — „Les chemins du symbolisme bulgare“, par Stojan Iliev	144
Ivanca Vasseva — „La traduction et la culture bulgare“	147
Vesséline Vapordjiev — Werner Herden — „Wege zur Volksfront Schriftsteller im antifaschistischen Bündnis“	150

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1982
с/о Jussautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Далена за набор на 22. VI. 1982 г.

Печатни коли 9,63

Издателски коли 12,48

Подписана за печат на 25. X. 1982 г.

Тираж 1640

Коректор *Св. Тодорова*

Формат 700/1000/16
Изд. индекс 8892

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

Поръчка № 363