

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985·5



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXIX . КН. 5 . 1985

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

СЪДЪРЖАНИЕ

40 години от победата над хитлерофашизма и японския милитаризъм

Георги Пенчев — Цвете до старата каска (Размисли за родолюбието през годините на Отечествената война, отразено в нашата поезия)	3
Георги М. Григоров — Българските поети през Отечествената война	17
Иван Цветков — Лириката на Александър Твардовски	25

Николай Аретов — Книжовникът и преводачът Димитър Т. Душанов	44
Розалия Ликова — Николай Лилиев — поет на жадваната хармония	65
В. Д. Андреев, П. А. Дмитриев (Ленинград) — Н. С. Державин — един от основоположниците на съветското славянознание (Към 150-годишнината от началото на преподаването на славянознанието в университетите на Русия и СССР)	85

Профили

Евтим Евтимов — Под знака на високата мярка (Георги Джагаров)	98
---	----

Проблеми на художествения превод

Димитри Иванов — За младите преводачи на художествена проза	105
---	-----

Из световната естетическа мисъл

Томас Ман — За себе си	117
------------------------	-----

Научни съобщения

Стефан Великов — Писма на Николай Лилиев до Асен Разцветников	132
Владимир Янев — Поправките на Николай Лилиев	139

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР, Австрия и Испания	147
--	-----

Преглед

Константин Мечев — „Страници от историята на Търновската книжовна школа“ от Георги Данчев	156
---	-----

Илия Тодоров — „Paisi von Chilandar. Slawobulgarische Geschichte	157
Димитър Дочев, Ангел Ангелов — „Традиция. Литература. Действителност. Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание“, сборник	159

СОДЕРЖАНИЕ

40 лет со дня победы над гитлерофашизмом и японским милитаризмом

Георгий Пенчев — Цветок и старая каска (Раздумья о патриотизме в годы Отечественной войны, отраженном в болгарской поэзии)	3
Георгий М. Григоров — Болгарские поэты во время Отечественной войны	17
Иван Цветков — Лирика Александра Твардовского	25

Николай Аретов — Книжовник и переводчик Димитр Т. Душанов	44
Розалия Ликова — Николай Лилиев — поэт возжеленной гармонии	65
В. Д. Андреев, П. А. Дмитриев (Ленинград) — Н. С. Державин — один из основоположников советского славяноведения (К 150-летию начала преподавания славяноведения в университетах России и СССР)	85

Профили

Евфим Евфимов — Под знаком высокой меры (Георгий Джагаров)	98
--	----

Проблемы художественного перевода

Димитрий Иванов — О молодых переводчиках художественной прозы	105
---	-----

Из мировой эстетической мысли

Томас Ман — О себе	117
--------------------	-----

Научные сообщения

Стефан Великов — Письма Николая Лилиева к Асену Разцветникову	132
Владимир Янев — Исправления Николая Лилиева	139

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, Австрии и Испании	147
---	-----

Обзор

Константин Мечев — „Страницы из истории Тырновской книжной школы	156
Георгия Данчева	
Илия Тодоров — Paise von Chilandar. Slawobulgarische Geschichte	157
Димитр Дочев, Ангел Ангелов — „Традиция. Литература. Действительность. Проблеми древнегреческой литературы в мировом литературоведении“, сборник	159

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЦВЕТЕ ДО СТАРАТА КАСКА

(Размисли за родолюбието през годините на
Отечествената война, отразено в нашата поезия)

ГЕОРГИ ПЕНЧЕВ

1

Има различна обич. Една се доказва със силни и вдъхновени думи, друга с клетвена вярогност. Обичта към отечеството най-вярно се доказва с подвиг. А когато родната земя и народът са застрашени от смъртна опасност, този подвиг има най-тежката, най-суровата цена — тя е борба на живот и смърт. И тогава решителността, мъжествената готовност да рискуваш всичко заради отечеството показват най-убедително силата на обичта.

Юбилеят от разгрома на немския хитлеризъм и японския милитаризъм е повод отново да си спомним за смисъла и безценното значение на подвига. Този повод иде да ни напомни, че по пътя на човечеството има такива изригвания на човешкия дух, които надхвърлят границите на един народ, на конкретен исторически период и остават в паметта на поколенията завинаги като пример, а и като напомняне.

Такъв смисъл има подвигът на съветския народ в ония вече далечни и страшни години, когато всеки според силите си приближаваше победата. Този подвиг спаси човечеството от опасност, на която е трудно да си представим характера и размерите даже и сега. Казвам това, защото си припомням за страхотните на безчовечие и садизъм в лагерите на смъртта, защото възкръсват в паметта като войни на вечно блящата памет изгорени села и градове; вандалщината към най-съкровени за човечеството културни ценности. Никога не ще избледнее в съзнанието ми такъв непонятен за цивилизованото човечество на нашия век факт като превръщането в конюшня на дома, в който великият Л. Н. Толстой е създал много от своите безсмъртни творби. А изпепелените безценни творения на живописиста, скулптурата, на духовния гений на човечеството?

Наистина трудно е да си представим какво би станало със световната цивилизация, с напредъка на човека, ако не беше героичният подвиг на съветския човек в онази страшна война.

Тази тревога пронизва нашето съзнание днес не само като спомен, тя иде с особена острота, защото сме застанали пред пропаст и отново светът преживява тревога за своето бъдеще. И поради това по-дълбоко и пълно осъзнаваме историческия смисъл на победата над фашизма през Втората световна война.

И по-ясно ни е защо на Запад се слят с настървение да прекроят истината за миналата война, да отрекат или просто да забравят такива „факти“ като този например, че в тази война загинаха 20 милиона съветски хора. . .

Всеки, който е могъл да опознае отблизо съветските хора, да яде от трапезата им хляб, да знае близките и роднините, той винаги е долавял колко дълбоко в душите си новите поколения носят спомена за загиналите бащи, близки, роднини. Защото няма съветски човек, който да не е свързан кръвно, чрез смърт с победата над фашисткото зло. И не е чудно защо темата за Великата отечествена война и за подвига на народа продължава да бъде сред най-значителните и най-талантливо разработваните теми. Всяко ново поколение писатели прибавя към тази голяма и свята човешка тема своята мисъл, своя ъгъл на осмисляне на историческото събитие и на подвига.

Юрий Бондарев е сред най-известните и утвърдени съветски писатели, автори на книги за свещената война. Попитах го веднъж защо се обръща към времето на войната, даже когато пише за сегашния ден на съветския човек. Той, без даже да се замисля, отговори: „Защото иначе не мога, а и не бива. Тази война провери нравствената устойчивост на нашия народ, неговите човешки добродетели. А такава проверка остава за дълго време, може би за векове. Затуй не е чудно, че за времето на войната, което моето поколение преживя, сега пишат умно и талантливо млади писатели, които не са я преживели. Но споменът за нея е закодиран в нашия народ.“

Спомням си тези размисли на големия писател, защото те дават сигурен ключ. Сам Ю. Бондарев дава непрестанно все нови примери, че казаното е човешка и творческа изповед. И в последния си роман „Игра“, който изцяло е обърнат към днешния ден, изследва сложни нравствено-психологически отношения, нацелен е към душевността на съвременника, към острата идеологическа борба, отново и много органично се вмъква времето на войната, на преживяното тогава. И така героите стават по-ярки и убедителни, внасят в повествованието много по-сложен идейно-исторически смисъл. „Чрез характера на хората ние изследваме историята — пише в една своя статия Ю. Бондарев, — Чрез събитията на историята ние опознаваме човека. Ние искаме да знаем правдата за себе си, искаме да разберем и осъзнаем своя характер, изворите на духовната сила — това изостря нашето отношение към живота, към нашите близки. Това ни обединява родствено, по-остро ни напомня за мъжеството и бойното другарство, закрепени завинаги с обща кръв и борба от първата и трагическа година на войната.“ Спомних си тези думи-изповед на Ю. Бондарев още и защото те навеждат към важни теоретико-методологически проблеми, когато става дума за темата за Великата отечествена война в художествената литература.

Например за характера на историзма или по-точно за новия смисъл, който времето налага върху осъзнатия историзъм. Равнището, до което е стигнало нашето идейно и художествено мислене, убедително показва, че имаме основания да говорим не само за диалектика при осмислянето на характера на това историческо събитие като съдбовно за развитието на човечеството. Все по-ясно съзираме непозната преди диалектика в отношението между нашата съвременност и събитията от онази война. Не е само в това, че днешната писателска мисъл не се отнася към събитията от войната като към събития исторически, отминали и застинали. По-същественото е, че съвременното налага непрестанно развитие в нашето осмисляне, в историческото измерение на подвига, в усъвършенствването на човешката нравственост. И за да бъде още по-точен, трябва да кажа, че основателно можем да говорим за такова развитие и в природата на художественото обобщение или, по-общо казано, в типа на писателското мислене. Да си припомним само някои от най-новите произве-

дения на съветската литература, където точно темата за Великата отечествена война, без да е винаги основна тъкан на повествованието, извежда от нова идейно-естетическа орбита художественото осмисляне на света и на човека — „Бряг“, „Избор“, „Игра“ на Ю. Бондарев, „Денят по-дълъг е от век...“ на Ч. Айтматов, „Твоята зора“ на О. Гончар и др.

В художественото съзнание на съвременното човечество точно темата за Великата отечествена война и точно опитът на съветската литература в нейното разработване се налагат като мярка, като пример и сравнение, когато се изследва идейното и нравственото, психологическото битие на сегашния човек. И ми се струва, че тази тенденция има не само своето историческо и художествено обяснение, но тя е съществен показател за историческия смисъл на социалистическата литература в развитието на днешната художествена мисъл на човечеството. Тази тенденция ще придобива все по-важен смисъл, когато това човечество е застанало пред бездната на атомния апокалипсис, когато и някои писатели поради историческо недоглеждане или поради идейна слепота не свирят тревога за спасение. Тъжно е наистина, когато бързо се забравят историческата поука, жестоките, кървавите уроци на преживяното.

2.

Темата за войната срещу немския фашизъм има свое важно място в съвременната българска литература и в значителна степен определя не само особеностите в художествения поглед към историческото събитие, но подсказва и посоките за развитие на литературния процес в освободеното отечество. Струва ми се, че е дошло време да се вгледаме по-внимателно и с по-трезва мисъл към този период от развитието на родната литература, за да можем от сегашната висота да оценим стъореното. Не си поставям такива цели, а искам да се опитам да докосна само някои страни от поетичното отношение към народния подвиг.

Може би най-напред трябва да се постави принципният проблем — дали сме научно точно и художествено справедливи, когато изкуствено отделяме от лириката, посветена на войната, нашата партизанска поезия. Зная, че може да има и сериозни възражения, но съм дълбоко убеден, че по своя идеен и патриотичен патос, по своята дълбоко народностна основа като отклик на съкровени чувства на трудовите хора, на най-съзнателната, най-прогресивната част от обществото те са органично единни. И не би могло да бъде иначе.

Нашите партизани винаги са имали дълбокото съзнание, че са част от воюващата срещу немските пълчища Червена армия, че са бойци от тази армия и защищават същия пролетарски интернационален фронт. Партизанските поети отразяват този дух, дълбокия патриотизъм и чистия интернационализъм на борещия се народ. Затова в партизанската поезия патриотизмът и интернационализмът органично се сливат с мечтата за победата и светлото бъдеще. В стихотворението „Русия“, писано през февруари 1943 г. в партизанския отряд, поетът Веселин Андреев изразява не само съпричастност с великото освободително дело на съветския народ, но и своя дълбок интернационализъм и искрената си вяра в победата.

Гърми, земя! И бийте смело
вий, горди руски синове,
зарийте в руските предели
на Хитлер кървавия век!

А защо да забравяме, че след мъжеството и подвизите на другарите, които вдъхновяваха партизанските поети, след народната победа същите тези герои, без да си поемат дъх, продължиха вече на фронта борбата срещу фашизма? Процесът има своите отличия, но в основата си той е единен и поезията, която отразява този исторически етап от народната история, има дълбоко родство.

Свещената обич към отечеството и народа е неговият ярък белег. Защото тази обич в ония години се доказва не с красивите думи, а с мъжество.

И никак не е случайно, че певците на този подвиг и тогава и сетне са имали за пример подвига на съветския народ.

През ужаса,
през грохота на боя,
през мрака и дима
до фронта аз долитам, братя мои,
до вашата земя.

Това не е само поетично признание на Г. Джагаров от „Съветските братя“. Това е и клетва-вричане, която може да се роди само от огъня на единната комунистическа вяра:

и в моите кости нека се пречупи
зъл всеки шик. . .

Защото точно истинските синове на отечеството, които бяха верни на своята обич към отечеството и народа, тръгнаха на бой, за да защитят поруганата чест на родината, да опазят чистотата на революционния идеал.

О, как жадувам да мъстя
на тия подли чужденци и свои —
за поруганата ни свобода,
за Ботев и за теб, Родино моя! . .

В. Андреев — „На моя пистолет“

Този мотив може да се долови и в поезията на Хр. Карпачев, Цв. Спасов, Ат. Манчев, Д. Жотев, Д. Овадия и др. Когато се вглеждаме в българската поезия, която черпи жизнени сокове от изпитанието, поето от нашия народ след народната победа, за да помогне за по-скорошния разгром на фашизма, прави впечатление, че тази поезия се създава преди всичко от автори, закономерно продължили идейно-творческия си път. Те вече бяха се кръстили в името на пролетарската революция, имаха свой път в борбата и в новата революционна поезия. Това се отнася за поети като Младен Исаев и Ангел Тодоров, за Ламар. Редом с тях точно през годините на Отечествената война укрепнаха поетичните гласове на В. Петров, В. Ханчев, Р. Ралин, Ив. Бурин, Ив. Пейчев. . . Възприемането на войната като народно изпитание и като проверка на народната душевност намери талантиливо отражение и в творчеството на творци като Елисавета Багряна, Дора Габе. . .

3.

С днешна мярка можем по-справедливо да оценяваме онова, което създаде българската поезия като отклик на народното изпитание през войната. Да започнем от факта, че творци от различни поколения и с различен опит и настройка написаха значителни стихове. Той е показателен не само за отзивчивостта на нашите поети, а преди всичко за тяхната вяроност към традициите на родната литература. Тя винаги е била глас и съвест на народа, верен сеизмо-

граф за народното външение и възжелание. Онова, което покорява и сега, е умението на най-талантливите ни поети да намерят своя верен и силен глас и да покажат историческото събитие в цялата му дълбочина и смисъл. Колкото и сурови съдници да бъдем, истината иска да признаем, че още от началото, още когато вървят ешелоните и пишат куршумите, още когато от фронта често вместо писма долитат вести за гибел, още тогава поетите съумяват да осмислят вярно естетически събитието и подвига. Народът е тръгнал на голямо изпитание, но то е повеля на съвестта. Затова подвигът на синовете е колкото скъп, толкова и неотменен. Тази промисъл преминава през нашата поезия и вярно показва как на сегашния исторически етап се заражда патриотизъм от нов характер и се очертават съществени черти на реалистично-революционно начало в поетическата ни традиция.

Сред силните произведения, показали народната приобщеност към святото дело, си остава „До моя син на фронта“, едно пронизано от печал и гордост майчинско писмо на Елисавета Багряна.

Откъсна се от моите ръце,
от майчината разтуптяна гръд
и полетя с момчетата на път
ти, рождо моя, сине мой безценен.

Но това не е вопъл на безнадеждност и обреченост. Това е израз на майчината мъка и на онази народна мъка, която носи безпощадната тежест на войната, неизвестността, дебнещото нещастие, загризало безжалостно сърцето. Но основният, определящият патос иде от дълбоката вяра, че ще победят мъжеството и справедливостта:

Аз вярвам в теб и в твоите момци
със вярата на целия народ —
и тя ще ви закриля, храбреци,
във похода към правда и възход!

Наистина в това стихотворение не се долавя главното измерение на патриотичното чувство, готовността да рискуваш живота си заради победата и отечеството. Но тук се е отразила народната съпричастност освен искрената, дълбоко човечната тревога. В този смисъл имаме основание да посочим широката народностна основа на патриотичното чувство, което носи българската поезия, посветена на Отечествената война. Това искрено чувство владее и поетите, които тръгват за фронта и сами виждат как народът изпраша на подвиг своите синове:

И мерне се за миг, и пак изчезне
познат прозорец, улица, трамвай.
Тук всичко твоё близко е излезло
в шпалир „На добър час“ да пожелай.
Р. Ралин — „Заминване“

Навярно поради условията, в които се раждаше нашата поезия, тя не носи онази категорична народна решителност за мърт, предизвикана от святата жертва на скъпи хора, от палещи спомени. Точно тази черта е много характерна за народностната основа на съветската поезия от ония години. И това е понятно. Врагът беше влязъл в родния дом, той беше стъпал с бруталността си щастие, земя, семейство. Да си припомним „Влезе враг в моя дом“ на Алексей Сурков:

Влез враг в моя дом и разби,
и разпръсна той, като прах,

туй, което в живота любих,

туй, с което години живях.

На баща си топора взех,

взех го в името на любовта.

Белорусия! пред теб се заклев

да преследвам без жал врага.

(Превод А. Тодоров)

Проверката на обичта към отечеството е дълбоко личностно изживяване, но точно съзнанието, че то е изпитание пред близките, пред народа и отечеството, даже пред света, точно това съзнание придава нов и много по-дълбок смисъл на подвига. Така и сам народът сякаш е пристрастен към онова, което става на фронта, сякаш тил и фронт се сливат в едно цяло, в един устрем към победата над фашизма. И разбираме много по-ясно какъв верен исторически смисъл имаше онзи зов, който издигна отечеството през решаващите дни: „Всичко за фронта, всичко за победата!“

4.

Значителното, което младата социалистическа поезия създаде за този подвиг на народа, е обърнато преди всичко към сложния душевен свят на човека в шинел, отразява неговите трудни изживявания, неговия суров бит. Даже само напомнянето на книгите и циклите, които се появиха тогава, потвърждава това — каленият вече в сраженията поет комунист Младен-Исаев написа „Огънят“ и сякаш най-точно показва атмосферата и нравствения градус, когато се раждаше подвигът. Стиховете си Иван Пейчев събра в малкото сборничче „В минути пред атака“. Веселин Ханчев създаде своите бележити „Стихове в палатките“ — един светъл поетичен реквием за мъжеството и героизма. Радой Ралин назова своята книга „Войнишка тетрадка“. . . Не е необходимо да се изрежда всичко, но искам да отбележа, че нашите поети търсеха в обикновеното, в незабележимото даже мярката за великото, което българинът правеше пред прага на новата история. И това не бива да се забравя, то трябва да остане като памет за поколенията и като мярка за новата нравственост, която се раждаше и на фронта, в окопите, в сраженията, за да сложи разделителна черта със стария свят:

Ний помним похода далечен към Унгария,

виелиците, дунавските преправи.

И после — дръзки схватки, паднали другари

и бели вълчи нощи по брега на Драва.

...О, тия дни и нощи над родината ще светят

и вечно ще ѝ спомнят за победите чудесни!

Мл. Исаев — „Ний помним“

Имаме основания да кажем, че нашата поезия върно видя историческата основа и дълбокия корен на подвига, когато смъртта и храбростта станаха проверка на мъжеството. И точно поет като Мл. Исаев имаше правото и дълга да покаже тази идейно-нравствена свързаност между бойците на фронта и героите от партизанската борба. В своето стихотворение „На пост“ поетът, като прави графична зарисовка на суровия войнишки бит, на тръпнешката от вълчи студ зимна нощ, тъй бяла, чиста и хубава, когато водят спор картучница и пушка, ни приближава към момчето, затрупано в снега, но впило очи към врага:

Усмихне се под шубата младежът:

припомни си за бели партизански нощи

по Стара планина, за грейналия Вежен —
а споменът така е близък още!

(„На поси“)

Народният характер на войната пронизва с особена сила поетичните изповеди. В защита на освободеното отечество да живее равноправно в новия свят са се дигнали баща и син. Тъй както до вчера те заедно са орали родната земя и са я засявали с щедри семена, тъй днес редом стоят в окопа срещу фашисткия враг. Много може да се говори как нашата поезия изследва нравствения и социалния корен на човека в шинел и как точно когато докосваше умно неговото жизнено и трудово битие, тя съумя да навлезе в по-сложните пластове на неговата душевност, да намери силните извори на подвига:

Както земята работили
в село деня и ноща,
тръгнали в същата рота
двамата — син и баща.

Крачил с обоза бащата,
момъкът — с пушка в ръка.
Тъй ги повлякла войната
в своята желязна река.

(В. Ханчев — „Балада за бащата и сила“)

Тази балада е не само едно хубаво продължение на силна традиция в националната ни поезия, но тя е интересен пример как точно баладичното начало помага на художника да внуши по-силно и с по-голяма убедителност своята идея. Струва ми се, че тази балада на В. Ханчев дава достатъчно основания да разсъждаваме за естетическата природа на жанра, но в случая е по-нужно да се подчертае онова, което поетът е постигнал.

Войната си има свои сурови закони и всеотдайността, трудолюбието на работния човек придобиват друга мярка. Тръгнал е синът напред, а отзад е останал бащата. Но той непрестанно се взира и чака, тъй както някога е чакал своя син в „топлата земна бразда“. Срещата е жестока като среща по време на война. Носят насреща мъртъв сина. Старият коленичи над него, стопля го с бащиния дъх, със своята обич. И се отварят заспалите очи:

„Ставай! Отивай на смяна!
Чуваш ли, татко, стани!
Празен окопа остана!
Ти вместо мен се върни!“

Това е и прощаване, и клетва и над всичко е обичта към отечеството, дългът. Старият поема по пътя на сина. Проверката на верността към отечеството е безпощадна. Неслучайно се твърди, че точно когато застане лице срещу лице със смъртта, човекът показва своята същност, истинския си лик. Там няма място за лъжа и преструвки. Вратата и мъжеството, съзнанието, че над всичко стои великият дълг, помага на човека да покаже своята нравственост.

И отново си припомняме, че точно съветските писатели, които са преживели ужасите на войната, точно те съумяха да открият най-впечатляващо тази особеност на личността. Не физическата сила и издръжливостта определят величието на човека в трудните минути на върховното изпитание, а неговата истинска, честна човечност:

Срещу Драва—Соболч връхлетяха зелени работи,
срещу Драва—Соболч тръгна в поход смъртта.

Ала в светлото име, с дъха на живота
вие срещнахте, храбри мъже, гибелта.

(Мл. Исаев — „Драва—Соболч“)

В поемата „Горан Горинов“ на Ламар има един поетичен откъс за атаката при Пчиня, откъс, чрез който поетът е сполучил да докосне онази страна на нравствеността на своя герой, която много вярно откроява силата на патриотичното чувство.

Върви Горан Горинов по кървавите пътища на войната, върви след своята каруца, с покоряваща нежност се грижи за своите кончета. И те вярно му служат, минават и там, където други не могат да минат. Поетът ни дава да усетим селската душа на Горан Горинов, неговата човешка преданост към трудното войнско дело, което времето му е наложило. Тази негова простота и честност към земята, към хляба и хората ни помагат да докоснем чистото народно сърце, което бие под войнишкия шинел. Но най-точно и вярно улавяме неговата нравствена сила, когато започва тежкия смъртен бой, когато другарите му отбиват атака след атака. Тогава Горан Горинов, стоял досега при своите кончета, разбира, че е дошъл неговият час. Врагът обхожда другарите му, стяга обръча около тях:

Изнесе от каруцата си бомби,
залегна зад помръзналите камъни
и хвърли две с ръката си огромна, —
неравен бой на фланга се захвана.

(„Атака“)

Неравен, защото е сам срещу хитлеристката глутница. Но съвестта на патриот и човек не му позволява да бъде свидетел на подвига на своите другари. Настанал е друг час. Бихме могли да го назовем звездния час на Горан Горинов, когато се откроява с целия си блясък неговата човешка природа, неговият искрен патриотизъм.

Войната е жестокост и огнена проверка, в която не всеки има сили да издържи. Затова обичта към отечеството и верността към дълга в такива мигове придобиват смисъл на защита на родния дом, на най-святото и скъпото:

Израснаха край Шиклош двеста гроба —
най-свидните другари в тях лежат.
Мълча пред тях от болка и от злоба
и сълзите не мога да съържа.

(Р. Ралин — „Гробове край Шиклош“)

Тя е и дълбоко интимно изживяване, тя е мисъл и тревога за най-близките

За мен ли не заспиваш, мамо?
За мен ли плачеш в тоя час?
В окопа буден съм и аз.
Един за друг си мислим двама.

Но точно това съзнание трансформира мъката и скръбта в една непозната енергия на действието, на решителността и мъжеството:

Войната всяка майка мрази
и ти единствена не си.
Дано ме твойта обич пази
и от смъртта да ме спаси.

(Р. Ралин — „До мама“)

Може би В. Ханчев е намерил своето ханчевско измерение на войнския подвиг, което звучи особено завладяващо не само с драматизма на обста-

новката, когато врагът е стиснал в клещи храбрците, когато остава единствено само крехката надежда, че въпреки всичко ще победи истината, справедливостта:

Тъй лежахме — и мъртви, и живи,
обгорени с барут, мълчаливи,
неподвижни на голия рът.
И пред нас не изтрая врагът.

(В. Ханчев — „Стихове в паласките“)

Спомних си този стих, защото ми се струва, че е трудно да разберем докрай истината, която поетът е изрекъл в онова кратко, бисерно стихотворение:

Русокоса моя, чипоноса,
синеока моя дъщеря,
спиш си ти. Не знаеш ти какво са
залповете, грозното ура.

Спи, далечна, ненагледна моя!
Спи си в тишината. Нани-на!
Аз вървя сред грохота на боя,
за да пазя твойта тишина.

Това сливане на съкровено личното с голямото, с народното спасително дело е живият извор на социалистическия патриотизъм. неговият цвят, неговата най-светла красота. Когато пишат за войната, поетите се стараят да внушат, че тя е физическо и нравствено изпитание за човека. Но точно в тези изпитания се закалява волята и проличава реално чистотата на патриотизма:

Ръми — навъсен, мрачен небосклон. . .
А до колата крачи във калта
девойка лекарка с очи зелени.

(А. Тодоров — „Ешелон“)

Младостта и красотата се срещат с мизерията и неволите на суровия военен бит, за да се утвърди победата на мъжеството. И за поета тази среща е възможност да види чрез личността изживяването на върховното изпитание. Защото чрез него става проглеждането към големите цели, към победата. Навярно затова казват, че на война бързо се помъдрява:

В душите ни старост се вмъква,
косите сребреят,
но ние ще бъдем с народа до сетния миг,
защото ек боен от Драва в нас още живее,
защото завинаги всеки от нас е войник!

(А. Тодоров — „Пътища“)

Даже и гибелта на другарите, които очертават с кръвта си пътищата на войната, червената ивица на нравствено въземане, а белите им кости остават да блестят като върхове на родолюбieto, такава гибел е гибел-победа. Колко вярно е изразил това Ив. Пейчев в стихотворението си „Безименна котка“:

Лежи огромен и прострян
и сякаш пустата покрил е,
и сякаш пустата сега
пред мъртвия се е смалила.

Защото достойната смърт е може би съвсем малка крачка, но все пак крачка към мечтаната победа. Другарската гибел винаги остава като свят спомен за човека и за суровата битка, за тежкото изпитание:

Затуй боецът тук лежи
всред гилзите, суров и бледен,
с горещата си гръд прикрил
величествената победа.

5.

Нашият народ е народ миролюбив, но когато тръгва да пази честта на своето отечество, омразата му не знае предел. В лириката, посветена на Отечествената война, има произведения, в които този мотив намира свое достойно място и, ми се струва, без неговото осмисляне е трудно да се проумее цялата дълбочина и сила на патриотичното чувство. Припомняме си, че в ония военни години съветските поети издигнаха своя суров и железен глас против немския фашизъм — „Убий го!“ — и този зов беше зов за защита на отечеството, но и отплата, сурова и справедлива, заради родния дом, заради майка, любима, деца. . .

В произведенията на българските поети тази ненавист към врага и към войната иде от тъгата, че точно те са причината да остави дом, земя, близки, работа. На тази ненавист има и по-сложни и дълбоки извори. Тя е ненавист към един свят, който е чужд на човека, тя е мъст за черно минало, за скъпи жертви:

За младежа, осъден
на смърт,
си спомня
и с омраза
куршума изстреляй. . .
с езика на шмайзера
с врага говори
на великата
тема —
омраза.
(Ив. Пейчев — „Омраза“)

През онези съдбовни години родолюбието на българина има съществена прибавка, без която е невъзможно да се влезе в дълбочината на историческото време, в традициите и новото, което се ражда в душата на човека, принуден да облече войнишкия шинел, защото мрази войната и смъртта. Той е искрен и честен патриот на своето отечество, обича дом и земя, своя народ, но в същото време е човек интернационалист. Тази негова съществена идейно-нравствена особеност има своя принципиална отлика — безкрайната му обич и вяра в Съветския съюз, в Червената армия, в братята. Тя е обич с исторически корени и с неизброими народни пътеки. Но точно през тия години, когато българските войни се сражават редом със своите съветски братя, точно тогава се ражда нещо непознато и ново. И то се усеща у поетите от различните поколения, усеща се от различни посоки, в различни обстоятелства и цветове.

Например при Д. Габе този поглед е сякаш по-страничен. През пепелищата на Варшава тя гледа победния марш на съветските войни:

Изтръпна под снега
заринатия град:
какъв е тоз живот
над него що настава?
Какви са тия бодри
стъпки, що кънтят

от столица Москва

до столица Варшава!

Поетесата знае точния отговор на този въпрос, който предизвиква много външения. Знаят го и милионите хора от изстрадала Европа и от света:

Днес Изтокът е озарил снега
и мъртвите стърчащи здания.
Лети насам, подгонила врага,
хиллядокрилата Червена армия.

(Д. Габе — „Януари 1945“)

Забелязва се обща типологична особеност, когато нашите поети разкриват своето очакване и надеждата си към съветската армия. В техните поетически представи тя е вихрена, летяща, тя се носи върху крилете на победата. Може би очакването, трепетът и надеждата са пришили криле на мечтите. Защото в творбите на съветските поети за войната твърде рядко се срещат такива полуромантични, възторжени поетични образи и сравнения. Защото всеки ден, всеки километър напред за съветските войни е заплатен с неизброими мъки и изпитания, с жертви.

Когато изтъкваме начина на поетично възприемане на съветската армия, не бива да забравяме, че върху изграждането на такъв именно поетичен образ без съмнение е въздействувала и дълговечната наша братска обич, защото когато чакаш роден човек, и нетърпението е по-голямо, и е естествено по-дръзкото поетично внушение:

Тя се носи в стремителен бой
и следят я с трепет народите,
както чакат полята порой
подир засуха, подир безплодие.

(Хр. Радевски — „Армията-освободителка“)

Ламар е още по-конкретен в своето поетично усещане на подвига и на полета на червеноармейците. В свойствения за него народностен поетичен стил той възпява Толбухин не само като символ на идващата победа, но и като много конкретно възприемане на промяната, която носи нов живот:

Ветре ле, ти вихрогонино,
в Дунава що си задухал,
идва ли с тебе Толбухин,
води ли бързите конници?
Води ли братята русите
в ширни земи и просторни
с танкове гръмомоторни
вражи земи да раздруса?

„Песен за Толбухин“

Интернационалното в нашата поезия за Отечествената война е толкова многоизмеримо, че е по-лесно да се долови и идейно-художествената плътност и дълбочина на тази тематика. Много често нашите поети припомнят не само Унгарската пуста, където се разразиха най-тежките сражения на нашата армия, спомнят за Драва, Соболч, Полконя — все имена и места, където се е проверявала силата на обичта и верността към отечеството. Оживяват и образи на хора, срещнати по пътищата на войната. Дали ще е една словенка с чудни очи по думите на Р. Ралин или ще е попытна среща на ротата с прокудените от войната стопани на една къща:

И в топлие войнишки колене
отвикнали ръце децата милват.
(Ив. Пейчев — „Къща край фронта“)

Или пък ще е един траен спомен, изпят с присъщата на В. Петров нежна лиричност, в която даже житейската суровост на съдбата изглежда омекоотена:

Край пътя надписи все същи;
„Просмотрено“ — ту там, ту тук;
„Просмотрено“ — по всички къщи;
„Просмотрено“, Сержант Бончук“.

Има нещо символично нежно в този израз на братско чувство. То е и признателност, и увереност, че пътят напред, трудният път към победата, за която и ние помагаме, ще бъде чист. В това се отразява не само силно историческо чувство, а преди всичко историческата мъдрост, която и в тази експресивна лирическа зарисовка внушава дълбочината на братството:

И с нежност гледайки към знака,
ний мислехме си неведнаж:
— Да можеше да ни почака,
та да го видим този мъж!
И го видяхме. Недалече
от тебеширната следа.
Бе млад и мил. Но на портретче,
под пирамидка със звезда.

Войната си има сурови правила и безжалостно коси. Най-дръзките и смелите, онези, които проправят пътя към победата, първи срещат и смъртта. В такова свежо майско време още по-болезнени и тежки са срещите със смъртта. Поетът умее да покаже, че изпитанията в жестоките сражения не са отнели от голямата човечност на войните. И те са съхранили свящото чувство на признателност, тъй както таят в душите си и вълненията от нежния трепет на пролетния вятър, от горещата целувка на майското слънце. В този светъл оптимизъм се усеща нещо много повече от разнежването, събудено от пролетта. Истинската, дълбоката причина е в твърдата увереност, че победата вече е близо, че на смяна на загиналите застават достойни заместници:

... и пак с машините си стари
поехме в стария си път,
във пътя с надписите същи:
„Просмотрено“ — ту там, ту тука;
„Просмотрено“ — по всички къщи;
„Просмотрено“ ... Но подпис друг.
(В. Петров — „Смяна на миночистачите“)

6.

Темата за патриотизма в нашата поезия, посветена и родена през Отечествената война, позволява да се видят някои съществени перспективни особености на социалистическата литература. По-сетне, през годините на свободата и особено след Априлския пленум, те се развиха и утвърдиха, станаха характерни за нейното развитие.

В това мъжествено историческо изпитание на народа се откриоха поетически дарования, които с времето станаха бележити представители на националната литература. За тях войната не беше само тема, а и проверка, каляване

на идейните и естетическите схващания, време, което тласна творческото им развитие. Точно в поезията от това време пролича умението да се споява в органическо художествено единство дълбоко личностното, сложното вътрешно изживяване на човека с големите обществени, народни и световни проблеми.

Истина е, че като цяло поезията от това време не постигна никакви ярки художествени открития, че в редица случаи тя робува на факта и невинаги съумява да се домогне до значително, впечатляващо естетическо обобщение. Това е позната и известна истина, но когато се обръщаме към тази поезия от върха на нашето време и си спомняме, че много от тези стихове са се раждали в окопите, под свистенето на куршумите и шрапнелите, съзнаваме как точно тази тема е своеобразна проверка за силата и неповторимото на поетическите дарования. И в същото време точно тогава се родиха поетични книги, които са в темелите на съвременната ни социалистическа литература. Макар да са минали години, „Стихове в паласките“ на В. Ханчев, „Огънят“ на Мл. Исаев и някои други творби си остават сред най-значителното в социалистическата ни лирика. И е трудно да се осмислят в цялата им сложност и дълбочина днешните сполуки на поезията, днешното поетическо възприемане на такава важна тема като обичта към отечеството, ако забравяме или недооценяваме стореното от поетите фронтовици, от поезията, която възпя войнския подвиг през годините на Отечествената война.

Социално-философска основа на тази поезия е дълбоката вяра в победата, в социализма, в народната сила, в справедливостта на освободителното дело. Затова съкровено чувство на обич към родния дом, към близките, към отечеството и народа носи толкова силна жизнеутвърждаваща струя, такъв чист оптимизъм:

Родино моя, с твоя дъх аз дишам,
със твойта сила силен съм и аз.
Как бих посмял стихът си да допиша,
ако не чувам в него твоя глас?

(В. Ханчев — „Моята сила“)

Когато подчертаваме философията на историческия оптимизъм като отличително качество на патриотичната тематика, всъщност отбелязваме една от важните особености на социалистическия реализъм. Но тази светла вяра в идващото е преди всичко вяра в човека, в неговата жизнена свързаност с родната земя и народа, с тяхната история и тяхното бъдеще.

Никак не е случайно, че темата за родолюбие, за искрена синовна обич към България на социализма се утвърди през годините като основна, водеща тема на нашата социалистическа поезия, че младите поколения поети я приеха като шафета на синовна признателност и като най-точна проверка на своето патриотично откровение. В това чувство на преклонение и обич към отечеството и народа отново с голяма сила звучи органично споеното чувство за интернационално единство с братята по класа навред по света:

И взел в кръвта си миналата слава
и на „ура̀та“ скитания ек,
ти уж си войн на една държава,
а укротяваш този страшен век!

(Сл. Хр. Караславов — „Ракетен век“)

Темата за патриотизма е винаги дълбоко нравствена тема и затова тя е вярно измерение за комунистическата душевност на новия човек, за неговото най-свято човешко чувство, в което обичта към народа и родината се допълват,

а не противостоят на обичта към другите народи. Затова тъй естествено и органично патриотичното вълнение се окрилява от мисълта за бъдещето, за мирния свят на планетата.

Преди години в едно свое новогодишно приветствие към хората големият майстор на съветската литература Михаил Шолохов беше написал: „Мирът е в ръцете на тези, които държаха оръжието и с възпалени устни пресушаваха сълзите от бузите на осиротелите деца, очите на които бяха видели и завинаги запечатали в паметта си ужасите на миналата война. Мирът и бъдещето са завинаги наши!“

Мирът и бъдещето — ето истинския, несекващия извор на светлия патриотизъм, на обичта и преклонението пред паметта на недоживелите, която по-велява да мислим винаги за живите, за идващите, за съдбата и бъдещето на социалистическото отечество.

Темата за Отечествената война в българската поезия е не само документ за изстраданото и преживяното. Тя е незаглъхващ глас на паметта. Той зове за преклонение пред подвига на загиналите, зове към съвестта на живите.

БЪЛГАРСКИТЕ ПОЕТИ ПРЕЗ ОТЕЧЕСТВЕНАТА ВОЙНА (Архивни документи, спомени, публикации)

ГЕОРГИ М. ГРИГОРОВ

През първия (септември—ноември 1944 г.) и през втория период (декември 1944 г. — май 1945 г.) на Отечествената война участваха активно и с висок боен дух мнозина български писатели (повече от тридесет) като доброволци, мобилизирани или редови бойци и офицери. И още там, в окопите и землянките, сред суровите условия на фронта, те създадоха много талантили творби, носещи дъха и напрежението на барутните дни и нощи, изпълнени с оптимизъм и решимост да се постигне крайната победа над врага. . . Тези творби (стихове, разкази, очерци, репортажи, фейлетони, дописки, кореспонденции от фронтовата линия) отиваха чрез страниците на вестниците „Фронтovac“ и „Часовой“, на многобройните окопни вестници и листове, на излизащите в родината печатни издания (в. „Народна войска“, предшественик на в. „Народна армия“, както и вестниците „Отечествен фронт“, „Литературен фронт“, „Работническо дело“ и др.) сред бойците и командирите, вдъхваха им смелост и готовност за саможертва в името на народните идеали, окуражаваха ги и стопляха сърцата им, туптящи с ритъма на всенародния устрем към победата. . .

През втория период на войната (наричан понякога втора фаза) българските писатели бяха организирани и включени в културния отдел при щаба на Първа българска армия (наричан отначало пропагандна рота). Командир на този отдел, към който освен писатели са били зачислени и доста голям брой журналисти, артисти, художници, фоторепортери и др., е бил незабравимият наш поет Лалю Маринов-Ламар с чин артилерийски поручик. Ръководител на групата писатели е бил днешният наш виден поет Младен Исаев. Всеки от тези писатели, между които и мнозина поети, е имал определени задължения и военно назначение. Тук аз ще се спра въз основа на отделни документи и на архивите, които имах възможност да прегледам в Централния военен архив във Велико Търново, на дейността и на някои творби на фронтоваците поети. Естествено е, че именно те са могли най-бързо и непосредствено да откликват на всички събития на фронта, на героичните подвизи на нашите и на съветските бойци, на настроенятия, мислите и вълненията им, да изразяват техните тежнениия, тревоги и очаквания. . .

Както и другите писатели и културни дейци на фронта, така и поетите са имали възможност да работят като редактори или сътрудници във фронтовия вестник „Фронтovac“ и хумористичното му приложение „Часовой“ (Ангел Тодоров, Радой Ралин), в десетките окопни издания към отделните дивизии, полкове и поделения като дописници, кореспонденти и редактори (Иван Бурин, Валери Петров, Атанас Душков, Михаил Лъкатник, Иван Рудников)

или да участвуват във войната като редовни бойци, командири или доброволци (Веселин Ханчев, Иван Милчев, Иван Пейчев). Независимо от преките си задължения в отделните фронтови издания или като войници, офицери, военни кореспонденти, помощник-командири и дописници нашите поети, поели суровите пътища на войната, са сътворявали своите стихове там, на самия фронт: в окопи и землянки, по разкаляни и заснежени пътища, в скромни стайчки, приспособени за „редакции“, понякога „на коляно“, сред избухващи снаряди и огласяни от победоносното българско „ура“...

* * *

Още в самото начало на справедливата Отечествена война нашите най-талантливи поети не можеха да сдържат своето вълнение и бързаха да споделят устрема на целия ни народ със своите читатели, които именно от тях очакваха да чуят словото на истината и правдата. Така се появиха редица стихотворения за войната от Димитър Полянов и Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева и Дора Габе, Магда Петканова и Елисавета Багряна, Атанас Смирнов и Веселин Андреев, Александър Геров и Божидар Божилов и др. Те не участваха във войната, но също дълбоко се вълнуваха от справедливия поход на нашата армия на стотици километри от границите на родината, тръгнала редом със съветските войни да изпълни високохуманната си освободителна мисия...

Между тези творби с особена сила на изразените чувства и с голяма човешка топлота се откроява широко популярното стихотворение на голямата българска поетеса Елисавета Багряна „До моя син на фронта“, писано още в 1944 г. и отразяващо вълненията, тревогите и гордостта на хиляди майки, изпратили синовете си на фронта.

Най-колоритната фигура сред българските писатели на фронта безспорно е бил популярният и обичан от всички командир на културния отдел Ламар. Още в началото на войната той е мобилизиран като поручик и бързо откликва на настъпилите бурни събития в нашата страна с оригинални стихове. В едно свое непубликувано стихотворение, написано на машина, озаглавено „Вардар“ и предназначено за Радиото, с дата 11 ноември 1944 г., запазено в Централния военен архив във Велико Търново (ф. 3, оп. III, а. е. 38, л. 123), той пише:

Сега е друго времето и боя ни:
войникът мре за друга слава и живот.

.....
Сега са станали народите на нож
да възвестят една велика свобода,
а песента на мирния народ пробужда
с любовни думи на войника каската.
Ще дойдат дни — ще минем пак по пътища,
където много кърви са проливани,
и пак ще видим своя бащин кът
и всичките другари бодри и щастливи.

И действително, много скоро след като е написал това стихотворение, Ламар, вече като командир на цяла група културни дейци, тръгва „по пътища, където много кърви са проливани“, за да възвести „една велика свобода“... А само няколко дни по-рано, на 3 ноември 1944 г., в друго стихотворение — „Балканът пее хайдушка песен“ — той се зарича пред родината така: „и с горди чела ще те дигнем /да станеш ти рай-земя“ (ЦВА, ф. 3, оп. III, д. 41, л. 5).

В непубликуваните си спомени за войната, озаглавени „Слово с оръжие“, които Ламар преди смъртта си беше предал във Военното издателство (и които имах възможност да прегледам), той непринудено и искрено, с колоритен език и на места с много хумор, разказва за своите преживелици по пътищата на войната, за героизма и духовното благородство на българския воин освободител, за своите другари от „пропагандната рота“, за интересни и незабравими случки на фронта, за отделни епизоди, срещи и разговори с бойци и военни командири. Тук ще отбележа само някои от тях.

На една переправа на река Дунав Ламар наблюдавал един съветски войник — Ванка, — който дежурел по време на преминаването на колоната на другия бряг на реката. И за този Ванка, „с ватенка, усмихнат и закачлив“ (както го нарича Ламар в спомените си), няколко дни по-късно той написал стихотворение. Ето два куплета от него:

Ти дошъл си от Байкала и спокойно
с едри крачки преминаваш по Европа,
винаги засмян и казваш, че достойно
може всеки някъде очи да склопи.

Утре ти ще ни оставиш, но с години
ний ще помним твоята усмивка алена,
ний ще помним твоя шит костюм маслинов —
песента ти широка на Байкала.

Там, на фронта, Ламар замисля и нахвърля стихове от своята поема „Горан Горинов“. Ето как той отразява това в спомените си: „Сядам пред машината и ми дойде внезапно просветление: ще напиша една поема за нашия войник в Унгария. Нека той бъде син на моя герой от Първата световна война! . . . Дето го разстреляха при Куманово. . . . Аз пишех всяка нощ на масата, направо на машината, а Младен (Младен Исаев — б. м.) лежи в кревата и съчинява също стихове. . . . Беше важно да вдъхновим войника! А той лежеше в калните глъбини на земята и беше заприличал на грънчарска престилка. . .“

Между най-желаните и редовни сътрудници на в. „Фронтовак“, чийто главен редактор е бил писателят Иван Мартинов, е Ламар, който често се появява на неговите страници със стихове. Той винаги бързо и с остър усет за най-подходящата тема за момента откликва на събитията. Така например още на другия ден след падането на Берлин (2 май 1945 г.), в брой 87 от 3 май на в. „Фронтовак“ излиза неговото стихотворение „Втори май“, в което четем:

Че днес Берлин се срина под лавината
на тия войни, тръгнаха от степите,
укрепнали в победи през годините —
за Първи май фашизма да погребат.

Победата е постигната, но Ламар продължава да размишлява в стихове за борбата, която предстои тепърва („Размишления на фронта“ — в. „Фронтовак“, бр. 103 от 28 май 1945 г.):

Борбата е напрегната и много сложна,
дори тя в стихове не се описва,
но аз ще кажа, че дори възможно е
на пушките си яко да разчитаме.

А има дни и мъчно ще преминем
от тоя фронт към други бъднини: —

врагът е раснал с хиляди години —
и него ний ще трябва да сразим.

Ламар проявява жив интерес и към т. нар. „окопни вестници“, излизащи в отделните поделения (на брой около 200), отпечатвани на подръчни материали, но изпълняващи важна възпитателна роля сред войниците. Той сполучливо ги нарича „най-оригиналните сътворения на войнишката изобретателност“.

Неслучайно се спрях по-подробно на дейността на Ламар на фронта, защото безспорно той е играл важна роля сред другите писатели не само като ръководител на културния отдел, но и като оригинална фигура и колоритна личност. Негов най-близък другар по пътищата на войната е бил поетът Младен Исаев, с когото те са споделяли, както видяхме от цитирания по-горе откъс от спомените на Ламар, не само жилищата си, но и вълненията и преживяванията си на фронта. . .

Младен Исаев е също един от най-активните и най-редовни сътрудници на „Фронтак“, „Часовой“ и окопните издания, а заедно с другите писатели и постоянен участник в литературните четения на самата фронтова линия. Като ръководител на писателската група той често е обикалял фронта, окопите и землянките, разговарял е с войниците и в резултат на тези свои впечатления и преки наблюдения е писал стихове, посрещани с интерес и внимание от бойците. Неслучайно още в първия печатен брой на в. „Фронтак“ (преди това са отпечатани 16 броя на циклостил), излязъл на 7 февруари 1945 г., срещаме стихотворението на Младен Исаев „Български войник“. В брой 31 от 23 февруари излиза стихотворението му „Великата армия“, посветено на 27-годишнината на Съветската армия, за пръв път чествувана свободно от нашия народ. Ще цитирам две характерни строфи от това стихотворение:

И часът на Европа наближи.
Ти, Сержожа, в Берлин ще навлезеш пръв.
Ти си спомняш своята запалена хижа
и край хижата детската кръв.
Твоята армия мина през смъртни окопи —
слава на героичния ѝ път!
Твоята армия носи на мрачна Европа
свобода, на фашистите — смърт!

Широко известни са стихотворенията на Младен Исаев „Драва—Соболч“ и „Наздравица“, както и редица други, писани на самия фронт, но той е автор и на едно друго чудесно стихотворение — „Часовой на Драва“ (в. „Фронтак“, брой 49 от 20 март 1945 г.), което също е поетичен отглас на героичната и драматична Дравска епопея (6—19 март):

На Драва, в гъстите върби, ти бдиш сега,
отвъд, в раките, лежи врага.
В покоя глух
ти цял си слух.
И тая вечер ти, унесен, не видя
каква голяма бе вечерната звезда.
.....
И пак — покой. И пак се шумне в тишината:
шуми в тревата пролетният вятър. . .
А долу нещо на раките разправя
и весело пътува пълноводна Драва —
тя гони Дунав пълноводен,

Балкана — грейнал и свободен;
от твоя пост в далечната Унгария
ты носи поздрав на България.

В групата на военните писатели живо участие взема и поетът Ангел Тодоров, който завежда отдел „Поезия“ във вестник „Фронтак“. На страниците му често се появяват негови стихотворения, но той отделя много време и за редакторската си работа в армейския вестник, както и за обиколка на бойните линии като постоянен участник в литературните четения и срещи на фронта. В стиховете си Ангел Тодоров отразява високия патриотичен подем на народната ни армия и бойната ѝ дружба със съветските воители. В самия разгар на тежките боеве край Драва той публикува стихотворението си „На пост“ (бр. 41 от 8 март 1945 г. на в. „Фронтак“):

Може би, когато съмне,
тук, край бреговете житни,
буря огнена ще гръмне
и в победен марш ще литнем!
И под тоя месец бледен
чувствам: родино моя,
син съм твой, безкрайно предан —
и ще го докажа в боя!

Ангел Тодоров пише стихотворения и за Първи май („Първи май“, бр. 77 от 20 април), по повод падаването на Берлин (бр. 87 от 3 май) и излизането на стотния брой на в. „Фронтак“, за дружбата на нашите бойци с унгарския народ, за незабравимите преживявания на фронта (броеве 100 и 116 на в. „Фронтак“ и бр. 172 от 4 април 1945 г. на в. „Народна войска“). Много активно е сътрудничил Ангел Тодоров и на хумористичния вестник „Часовой“. Той пише там хумористични стихове на злободневни фронтови теми („Злободневка“ от 21 март).

Един от нашите най-талантливи поети — Веселин Ханчев, автор на неповторимите „Стихове в паласките“ — е участвувал в първия период на войната, и то на предните бойни линии като обикновен войник. Дълго време, почти цяло десетилетие, поетът носи в поетическото си съзнание тези сурово-нежни, прости и искрени „стихове в паласките“, родени „до пачките с куршуми, на походи и в люти боеве“, за да се възплътят в трайни художествени образи, носещи в себе си дишането на войната. И така до читателите стигнаха такива стихотворни проникновения като „Русокоса моя, чипоноса“, „Не, не мога да спя“, „Прощавай, моя дъще малка, прощавай ти, жена“, „Седем души сред степта кафява“, „Делихме по равно тютюн и постеля“... Нека си припомним редове от тази вдъхновена военна лирика на Ханчев:

Седем души сред степта кафява.

Шест са живи. Седмият — убит.

Гроба му шестимата заравят.

Седмият в земята е зарит.

Шест другари, с мъртвия — седмина.

Опело без поп и без Христос.

Вместо кръст — на гроба карабина.

Мъртвият — и той е с тях на пост.

И още:

Делихме по равно тютюн и постеля,
по равно — барут и мечи.

До моята пушка и твоята стреля.

До мене вървеше и ти.

На тебе и мене тежа патрондаша
по равно, другарю любим.

Ний имаме право победата наша
по равно със теб да делим.

Също в първия период на войната по разкаляните пътища през Ком на път за фронта начело на една военновременна артилерийска батарея се движи и нейният командир Иван Милчев, който вече е издал една стихосбирка като селски учител, но сега трябва да изпълни воинския си и патриотичен дълг. По-късно той ще посвети голяма част от поетическото си творчество на народната армия. Ето какво сподели с автора на тези редове днешният известен наш поет за тези незабравими дни: „И ние вървахме по стария римски път през Ком за Пирот и пеехме „Когато над Дунав се мръкне“. По-късно аз съчиних марш на батареята по метриката на същата песен и бяхме особено горди, че си имаме свой марш. Чудно ли беше тогава, че още в първия бой, някъде между Пирот и Бяла паланка, седемнадесет души от батареята окичиха гърдите си с ордени за храброст?“ Спомените си от тези дни Иван Милчев ще пресъздаде след време в стихотворенията си „Величие“, „Между две сражения“, „Защото беше чист и млад“, „9 май 1945“...

Като доброволец в Отечествената война участва и Радой Ралин. Той също не само пише стихове, но работи и във в. „Фронтак“, сътрудничи на в. „Часовой“, обикаля заедно с другите писатели военните поделения. За да отговори на изискванията на времето, Р. Ралин съчинява дори лозунгови куплети (такива пише и самият Ламар), предназначени да повдигат духа на бойците. Те са запазени във военните архиви (ЦВА, ф. 49, оп. II, а. е. 484, л. 92). Ето един от тях:

Ти бдиш на фронта — не забравяй,
боец навсякъде бди:
на всеки срещнат не разправяй
къде си бил, с кого си бил!

Наистина, и такива куплети са били необходими в ежедневието на войната, в нейните временни затишия между боевете. . . Нашите поети, сътворили по-късно високохудожествени произведения за бойния подвиг на българския войник по време на Отечествената война, между които е и знаменитата „Войнишка тетрадка“ на Радой Ралин, трябваше още на фронта да откликнат на своя боен и творчески дълг, па макар и с творби, които нямаха художествена стойност и нямаше да издържат проверката на времето. . . Но покрай набързо родилите се стихове, както знаем, бяха създадени и трайни произведения, излезли изпод перото на Ламар и Младен Исаев, Ангел Тодоров и Радой Ралин, Иван Бурин и Иван Рудников, Веселин Ханчев и Иван Пейчев, Иван Милчев и Михаил Лъкатник. . .

И в тази поредица на фронтови поети видно място заема и името на Валери Петров, автор на известното стихотворение „Девојката с двете флага“ и на много други стихотворения, написани леко и непринудено, понякога в игрива и закачлива форма. Търсен сътрудник на вестниците „Фронтак“ и „Часовой“, и той следи с жив интерес събитията и бързо и темпераментно им откликва. Когато победата вече е постигната, В. Петров печата стихотворението си „Към заминаващите“, в което се обръща към бойците, завръщащи се в родината като победители (в. „Фронтак“, бр. 106 от 31 май 1945 г.):

Летете, но недейте да забравяте,
че водихте за правдата война,

че спомените, пътьом що оставяте,
ще траят неизбройни времена.

Някои от писателите, отишли на фронта като доброволци или като членове на културния отдел при щаба на Първа българска армия, са били военни кореспонденти и дописници, редактори и сътрудници на окопните вестници. Такива са били освен Валери Петров още и Иван Бурин, Михаил Лъкатник, Атанас Душков, Иван Рудников и Иван Пейчев. Иван Бурин е играл активна роля при редактирането и списването на окопния вестник „Балканец“, издаван от Трета балканска дивизия, наречена Дравска. Самият поет по-късно (вж. сп. „Български журналист“, бр. 4 от 1975 г.) дава такава оценка за въздействието върху бойците не само на в. „Балканец“, но и на целия окопен печат: „Въздействието на печата върху бойците беше много силно. Самите войници започнаха да сътрудничат, да изпращат материали, да чувствуват себе си като създатели на тоя печат, особено на низовия печат. В своята работа се стремях да отразя някои от най-тежките и драматични моменти от живота на войската и от нейните боеве, а също така да дам образите на някои хора, които са ми направили силно впечатление.“ Такива герои, за които поетът си спомня с чувство на възхищение от тяхната храброст и самоотверженост, срещаме в някои от неговите дописки и кореспонденции във фронтовите вестници и окопните издания...

Един от най-активните редактори и сътрудници на окопните издания е бил и поетът Михаил Лъкатник. Той е редактирал хумористичния лист „Весел фронт“ и двуседмичния културно-просветен и литературен лист „На пост“, издавани от 32-ри пехотен полк при 12-а дивизия. Той е сътрудничил и на в. „Фронт-овак“, където в бр. 83 от 26 април 1945 г. четем стихотворението му „Първи май“. За подвига на героите и за утвърждаващата се на фронта бойна дружба между нашите и съветските бойци М. Лъкатник пише в стихотворението си „Смъртта на Васкина“:

И ти, войникът мургав с карабината,
и храбрият герой на СССР —
ти в своята — той в своята родина,
оставил всеки бе едно сърце.

.....
Умря си млад и непостигнал нищичко
от всичко, дето дълго бе желал.
Във къщичката схлупена и нисичка
ще плачат майка ти и твоята жена.

Своите вълнения и преживявания на фронта споделя и поетът Иван Рудников в стихотворенията си „Йози“, „Пленници“ и др. А в стихотворението „През барутни ветрове“ той разработва една от любимите си теми — за дружбата между унгарския народ и българските воини:

Не спираха ни фронтовите пламъци,
димяха бункери с разбит бетон.
Разтваряха врати вековни замъци.
И стана епос Драва—Балатон.
Помръкналата степ с другари я
пребродихме.
И с лик в зоря огрян,
в ръцете свои на Унгария
почувствахме приятелската длан.

Интересен факт е, че на самия фронт и Атанас Душков дава своя принос, като пише стихотворението „Марш“, посветено на бойците от Първа българска армия (бр. 71 от 13 април на в. „Фронтовак“):

Задружно с наште братя,
със руските орли
ний носим светлината
на утрешните дни.

.....
Със нас горят сърцата
за правда и борба —
да грейне свободата
над цялата земя!

В окопните издания, чиито страници обикновено са били запълвани от дописки и кореспонденции на придадените към отделните части военни дописници и на обикновени бойци, откликващи спонтанно на героични постъпки и други забележителни събития на фронта, можем обаче да срещнем много често и имената на наши известни писатели. Когато разгръсах страниците на окопния вестник „Бронеизстребител“ (ЦВА, ф. 49, оп. II, а. е. 536, л. 2), издаван от 8-ма дивизионна бронеизстребителна дружина, попаднах на стихотворението „Към Берлин“ от Младен Исаев (с дата 5 февруари 1945 г.):

Бойци с победи знамена,
вий тръгвате на бой отново,
зад нас е родната страна,
пред нас — врагът в нощта сурова.

Над бойните ви знамена
ще пеят белите фъртуни,
но за великата война
ще пее тих славянски Дунав.

А в окопния вестник „В бой за родината“, орган на 29-и пехотен ямболски полк, е поместено следното четиристишие от Димитър Полянов, озаглавено „Напред към Берлин“ (ЦВА, ф. 49, оп. II, а. е. 539, л. 2):

За устрем последен сигналът се дава,
върви — да забиеш и ти огнен клин,
върви — да възкръснем чрез твоята слава,
върви — да пребъдем в народ и държава!

Ето така със слово и пряко участие във войната, с перо и пушка в ръце нашите поети съумяха да изпълнят своя човешки, патриотичен, воински, граждански и творчески дълг пред родината. . .

ЛИРИКАТА НА АЛЕКСАНДЪР ТВАРДОВСКИ

ИВАН ЦВЕТКОВ

Културно-историческият и биографическият метод в литературознание-то обръщат голямо внимание на родното място на писателя, на характеристиката на неговия регион. В една монография за Любен Каравелов от 600 страници акад. Михаил Арнаудов е посветил на Копривщица около 90. За друго селище това би изглеждало прекалено много, но за Копривщица е напълно справедливо. Известно е, че във всяка страна има краища, градове и села, в които националният бит и дух, националните традиции са се запазили в най-чистия си и характерен вид, с най-силна приемственост през вековете и като национално самосъзнание са се изявявали във върховните моменти от историческия живот на народа. Някои от тях се превръщат дори в символи на националния героизъм на хилядолетната народна съдба.

В Русия такъв регион е Смоленският край или „Смоленщината“. Естествено, той не е единственият. В централната част на Русия обикновено сочат още Орловския и Рязанския край — родните места на Тургенев, Есенин и други писатели. Наричат ги литературни гнезда или огнища, играли забележителна роля в духовния живот на страната. По този въпрос на литературната география е обичал да размишлява Максим Горки.

Смоленската земя е дала на Русия блестяща плеяда от дейци в най-различни области: Михаил Глинка и Сергей Коненков, Пржевалски и Докучаев, адмирал Нахимов и маршал Тухачевски. Към тях трябва да прибавим името на „първопроходеца“ по звездните пътища Гагарин — и в литературата — Михаил Исаковски и Александър Твардовски.

Около Смоленск се разиграват едни от най-големите сражения както през Отечественната война с Наполеон в 1812 година, така и в началото на Великата отечествена война в 1941 година. По мнението на военните историци Смоленското сражение, което трае близо два месеца, има изключителен дял в провалянето на „мълниеносното“ нападение на хитлеристите. В 1917 година Смоленск е между първите руски градове, в които побеждава революционната власт и през следващата година той се превръща в страж на западните предели на младата съветска република.

Когато говорим за духа и атмосферата на региона, не можем да не съзнаваме, че картината е много по-сложна, че тук играе роля не отделното историческо събитие, колкото и значително да е то, не един или два фактора, а цял комплекс от явления: и богатите фолклорни традиции на края, и културният облик и равнище на неговите жители, и типично руската природа и типично руските черти в душевността на населението му — преди всичко на селското. От преплитането на всички тези явления и фактори се създават понякога условия за появата на голям творец с типично руски размах на таланта, на ху-

дожественото виждане, с типично руска проблематика и образност, развиваща линията на най-високите образци в руската класическа поезия.

Съзнавам напълно опасността от социологизуване, от прекалено директно извличане и обяснение на едно явление от друго. Тъкмо в това се проявяват най-сериозните недостатъци и на двата споменати метода. Най-верният критерий според нас се съдържа в самото творчество на писателя: доколко в него са се отразили характерните черти на края, доколко той е спомагал за разгръщането на таланта на писателя; собствените признания на последния.

Автобиографията на Твардовски е печатана много пъти и е широко известна. Тя е най-автентичният документ, от който можем да съдим за родната му Смоленщина, за връзката на поета с родния му край. Достатъчно би било да се акцентира само върху най-важните моменти от нея.

Роден е в 1910 година в семейство на селски ковач, който по-късно изоставя занаята си и се отдава на селски труд. В своето многолюдно семейство бащата на Твардовски успява да внуши любов към земята и към селския труд, любов към литературата, чувство на самоуважение и достойнство. Първите детски впечатления на поета са от този край, от не особено пищната природа. Младостта му и нравственото му съзряване съвпадат с огромния прелом, който се извършва във вековните селски устои — колективизацията. Твардовски сам признава, че тези години — края на 20-те и началото на 30-те, за неговото поколение, за формиране на личността играят същата роля, каквато за предишното поколение играят революцията и гражданската война. С юношески жар той се хвърля във водовъртежа на тези събития — без каквото и да е колебание или раздвоение, пише кореспонденции и стихове. Първото си стихотворение публикува в 1925 година в смоленския вестник „Работнически път“ — то се казва „Нова къща“. Колко символично е самото заглавие, а още повече съдържанието на това юношеско стихотворение:

Пахнат свежей сосновой смолою,
желтоватые стены блестят,
хорошо заживем мы с весною
здесь на новый советский лад.

След това Михаил Исаковски, който работи в споменатия смоленски вестник, посреща приветливо младия поет и публикува цял цикъл негови стихотворения. Така той става литературният кръстник на Твардовски, негов пръв учител и приятел до края на живота си. Исаковски е единственият съветски поет, чието непосредно влияние Твардовски винаги признава. „В стиховете на своя земляк, вече известния в нашия край поет, аз видях, че предмет на поезията може и трябва да бъде заобикалящият ме живот на съветското село, нашата непретенциозна смоленска природа, моят собствен свят от впечатления, чувства, душевни привързаности. Примерът на неговата поезия ме насочи в юношеските ми опити към значителна обективна тема, към стремеж да разказвам и говоря в стихове за нещо, което е интересно не само за мен, но и за онези обикновени, неизкушени в литературно отношение хора, сред които продължавах да живея.“

В литературната съдба на Твардовски се намесват още двама известни поети през 20-те години — Михаил Светлов, който отпечатва негови стихове в авторитетното московско списание „Октябрь“, и Едуард Багрицки, с чиято помощ в 1931 година излиза в отделно издание първата, все още без печат на оригиналност поема на поета „Път към социализма“.

Истинската литературна биография на Твардовски като голям поет започва с поемата „Страна Муравия“, публикувана в 1936 година. По това време той се учи в Московския университет. За тази поема той разказва:

„Със „Страна Муравия“, срещнала одобрителен прием сред читателите и критиката, аз водя началото на моите писания, които могат да ме представят като литератор. Публикуването на тази книга стана причина за значителни промени в моя личен живот. Аз се преселих в Москва; в 1938 година влязох в редовете на Комунистическата партия; в 1939 година завърших МИФЛИ, издадох нова книга стихове „Селска хроника.“

С тази книга ще започнем и ние разглеждането на лириката на Твардовски, защото и той би могъл да каже като Есенин: останалата част от моята биография е в стиховете ми. Има една крилата фраза в съвременния руски език: най-хубавата биография на поета са неговите стихове.

Най-ранната лирика на поета — от втората половина на 20-те и първата половина на 30-те години, към която авторът ѝ винаги е проявявал крайна изискателност и строгост при подбора ѝ за печат, съвсем очевидно гравитира към завършения сборник „Селска хроника“. По дух и по тематика тя се включва в основната тематична насока, подсказана от самото заглавие. Твардовски е бил винаги изключително точен в определянето на своите заглавия — тук той е проявявал дори собствената му скромност, деликатност, нетърпимост към каквото и да е преувеличение или несъответствие между съдържанието на книгата и заглавието ѝ. Стихотворна, поетична хроника за новото село, за главните събития и промени в него. Нека напомним, че думата „хроника“ от гръцкото *hronikos* има по-старо и по-ново значение: 1) бележки за исторически събития в тяхната хронологическа (временна) последователност, летопис, един от основните видове в средновековните исторически съчинения и 2) литературно произведение, което съдържа последователно изложение на събития, обществени или семейни.

Такъв поетичен летопис за родния му край и за родната му страна е първият цялостен сборник на Твардовски.

Отначало за родния край. За него стана дума в първите страници на статията. Признанията на поета са повече от красноречиви, те засягат най-скроветното в неговия живот и литературна дейност. Ето какво ни разказва той в автобиографията си:

„Свързан със Смоленския край не само чрез спомена за бащините места, детството и ранната младост, чрез годините, прекарани в Смоленск по време на моето литературно ученичество, но и чрез годините на войната, когато заедно с частите от фронта навлязах в пепелищата на освобождаваната от окупаторите родна страна, аз и в следвоенните години не губех тази връзка. Не е за учудване, че мотиви и образи от „Смоленската родина“ тъй често се появяват във всичките ми стихове и поеми, разкази и очерци.“

Смоленският край, „с всичките неповторими и безценни спомени за него“, наследен от родителите му, присъства и в повечето от ранните стихове на Твардовски. За него той е изпял истински химн в стихотворението „Смоленщина“, изградено изцяло върху контраста между миналото и настоящето, проникнато от младежки „задор“ и оптимистично светоусещане, от безкрайна вяра в победоносното обновление на този край, в тържеството на новия живот. Този контраст е изразен чрез паралелни образни системи и пространствени представи, чрез различното емоционално отношение на лирическия герой, на автора към родния край. В строфите, посветени на миналото, то е обобщено:

„Черт тебя возьми, моя родимая,
Старая Смоленщина моя!..“

а в картината на преобразования край емоционалната отчужденост се заменя с преливаща радост и гордост:

„Знаеш ли сама какой ты стала
Родина Смоленская моя?“

и във финала:

„Здравствуй, сторона моя родимая!“

Променената лексика, присъствието на думи като „родина“, „родимая“ показва разширяването на представите за родния край до пространствата на родината и прехода от обикновената привързаност или отчужденост към по-универсалното патриотично чувство, примесено с нежното и пълно приобщаване. Така още в това стихотворение се извяват отделни моменти от еволюцията на поетичното мислене, на художественото съзнание. Посоката е — разширяване на пространствените рамки на изображението, преодоляването на всякакво регионално затворено мислене, прехода към общоруската картина на живота.

Нека отбележим още една черта от поетиката на най-ранния Твардовски, защото на нея е съдено да се развие, да стане определяща в зрелите му мащабни творби: народният език, използването на разговорната образна реч („Край мой деревянный, *шитый льком*“) и използването на народни пословици като концентриран житейски опит на народа, като народна мъдрост, която в нашия случай е горчив размисъл, прекъсващ за миг плавното течение на повествованието:

Да, земля была как говорят,
Что посеешь, не вернешь назад. . .

Новото светоусещане, чувството за „голям празник“, настъпил в цялата страна, новите измерения на понятието родина най-силно са изразени в стихотворението „Кружились белые березки“. Едновременно с това е и усещането за младостта на страната, за изчезването на всичко, което би могло да попречи на най-дълбоката обич към нея:

Петь, что от края и до края,
Во все концы, во все края,
Ты вся моя и вся родная
Большая родина моя.

По-нататък понятието „Большая родина“ става едно от основните в нравствения свят на героите в поезията на Твардовски.

„Селската хроника“ предполага фиксиране, поетично претворяване на всички нови факти, събития, епизоди, които свидетелствуват за коренното обновление на живота. Оттук произтича безспорно повествователният елемент в лириката на поета през 30-те години. Този елемент мнозина свързват с некрасовската традиция. Някои стихотворения дори така са озаглавени: „Разказ на председателя на колхоза“, „Четири тона“ (разказ на бригадира), а други, като „Гост“ или „Първият трактор“, представляват разгърнато повествование за преживяванията и размислите на обикновения труженик пред лицето на новата колхозна действителност или за радостта на селяните от новата техника. Крайно интересен е „Разказът на председателя на колхоза“ — своеобразен поетичен сказ, по своя ритъм, по колоритната разговорна реч, изпълнена с диалози и поговорки, напомнящ силно ритъма и езика на поемата „Ана Снегина“ от Есенин.

Може би най-характерната черта на поезията в „Селска хроника“ е онази разтвореност, онова възторжено и безрезервно възприемане на всичко ново, което навлиза в селския живот, на общността с него, онова откриване на поезията в обкръжаващата действителност. Младостта на поета съвпада напълно

с младостта на страната, на новия живот и затова всичко е видяно през младежкия поглед с неговата свежест и първооткривателство. Новата съдба на селската девойка, новото самосъзнание на селския труженик като господар на своя живот, пред когото са открити всички пътища, особеното усещане за младост и първозданност на всичко наоколо, новите представи за труд и щастие — ето какво изпълва лириката на поета от първото десетилетие. Нейният колорит се определя и от докосването до песенната стихия, до устното народно творчество, което все още не заема онова място, което по-късно виждаме в крупните творби. Много характерни са например сравненията на този етап от творчеството на Твардовски:

*Здесь, словно резвые и молодые кони
промчались детские мои года. . .*

Воздух горьковатый как миндаль. . .

Солнце как тонкий орешник

выросло медным кустом. . .

т. е. образите се вземат от селската природа, от селския бит.

Още тук, в „Селска хроника“, възникват два образа — основни и дълбоко органични за цялата поезия на Твардовски до края на живота му — „дом“ и „дорога“. Тяхното съдържание все повече ще се разширява и преосмисля с течение на годините, ще придобива подчертано философски смисъл, т. е. ще се свързва с общочовешката проблематика. На този етап новият дом, „новая изба“, символизира тържеството на новия живот, новото понятие за щастие, а „дорога“ — новите простори, които се откриват пред човешката личност в нейната безкрайна жажда за усъвършенствуване. В един момент тези два образа ще се съберат в едно — в малката поема „Дом у дороги“, но за нея ще стане дума по-нататък.

Това са не само тъй наречените „сквозные“ образи, т. е. преминаващи през цялото творчество на поета. Те придават по-дълбок смисъл на художествената картина на света, създаван от него, и са в основата на художественото му мислене и виждане за този свят. Те сами са в движение, обогатяват се заедно с личностите, с нравствените кръгозори на лирическия герой. Някъде те пораждат истински гоголевски лиризм, лирична изповед, към която поетът прибегва не толкова често. Може би най-характерният пример е със стихотворението „Дорога“:

*А дорога, сверкая, струится
Меж столбов, прерываясь вперед,
От великой советской столицы
И до самой границы ведет.*

*Ветер пой, ветер, вой на просторе!
Я дорогою сказочной мчусь.
Всю от моря тебя и до моря
Вижу я, узнаю тебя, Русь!*

*Русь! Леса твои степи и воды
На моем развернулись пути.
Города, рудники и заводы
И селенья — рукой обвести.*

И пак с образа на пътя, с размислите за него ще започне по-късно една от основните поетични книги „Следвоенни стихотворения“ („Дорога до дому“, „Перед дорогой“ и др.).

В „Селска хроника“ има цял цикъл стихотворения, посветени на стария селски дърводелец дядо Данила, обаятелни от мек хумор, а също така стихотворения за стария майстор на печки Ивушка, за шофьори — обикновено веселящи, шегаджийи, талантливи за острата дума, находчиви за всеки отговор. На пръв поглед тези стихотворения изглеждат като битови зарисовки за комични ситуации, шрихи от новата селска действителност, но според мен тяхното значение е далеч по-съществено. Те са първите подстъпи към откриването и изобразението на руския национален характер, което ще стане главната задача на Твардовски по време на войната.

Като първи сборник на поета „Селска хроника“ носи в себе си следите на някои влияния — на първо място на Некрасов и Исаковски. От Некрасов, който е бил между любимите поети в семейството на Твардовски в Загорие, идва не само повествователният елемент, но и темата за женската съдба в миналото и днес (едни от най-силните поетични страници в „Кой в Русия живее добре“ са посветени на жизнената съдба на селянката Матрьона Тимофеевна по време на крепостното право и след отменянето му), подчертаното внимание към поезията на селския труд и селската природа, към душевността на селския труженик в новото съветско село, използването — понякога много щедро — на устната народна реч, на различни фолклорни жанрове. Влиянието на Исаковски е по-ограничено — най-осезателно то се усеща в стихотворенията, ориентирани към лиричната песен, в любовната лирика.

И все пак не можем да не се съгласим с Константин Симонов, че още този сборник носи печата на голям поетичен дар. Този дар се проявява и в твърдата решимост на младия, но вече зрял поет „да разоре дълбоко най-парливите и трудни проблеми на своето време, които са засягали и тревожили душите на милиони хора“.

Този дар личи и във виртуозното владение на стиха, в неговото широко и естествено дишане, в силата и искреността на чувството, на лиричната изповед — особено към незабравимия роден край.

Поклон мой лесам
И долинам и водам,
Местам незабвенным,
Откуда я родом,

Где жизнь начиналась,
Береза цвела,
Где самая первая
Юность прошла. . .

Родная страна!
Признаю, понимаю:
Есть много других,
Кроме этого края.

И он для меня
На равнине твоей
Не хуже, не лучше,
А только милей.

За тысячу верст
От любимого края
Я все мои думы
Ему поверяю.

Я шлю ему свой

Необходимо е още сега да отбележим, че за разлика от Михаил Исаковски, чиито шедьоври бяха лиричните песни, с поразителна простота разкриващи народната душевност, Твардовски много рано изпитва потребността да излезе от нейния кръг, от поетичната хроника за селото и да се насочи към мащабни художествени картини, към епичния жанр — по-точно към лиро-епичната поема, която обхваща по-дълбоки пластове от народния живот, поставя си по-всеобхватни задачи. Епосът както винаги се стреми да отрази най-крупните, най-драматичните моменти в битието на народа и страната. Поемите на Твардовски „уловиха“ именно тези моменти: революционните преобразования в селото — колективизацията, всенародното бедствие и всенародния подвиг — войната, великият размах на следвоенното строителство и новите простори пред Съветската страна. Затова те станаха основният дял в творчеството му, в тях поетът е изразил своето виждане за гигантските събития с най-голяма пълнота. Може би с най-голяма сила важи това за военните години 1941—1945, когато поетът беше изцяло погълнат от „книгата за боеца“ — народния епос „Василий Тюркин“. Всичко останало, написано паралелно с него, той озаглави отново с непретенциозните думи „Фронтowa хроника“.

Тази хроника започва малко по-рано и обхваща отделни епизоди от войната с Финландия. Но нейното съдържание са преди всичко преживяванията на поета през Великата отечествена война, която рязко промени съдбата на всеки отделен човек, изправи го пред най-съдбоносните проблеми на самото съществуване на нацията. На първо време във „Фронтowa хроника“ преобладават разказите за спечелено сражение, моменталната скица за връхлетялата мъка, черти от военния бит, баладичният тон, мисълта за изоставения дом, омразата срещу немския нашественик:

Он опоганит, осквернит, отравит
На долгий срок заветные места.
И даже труп свой мерзкий здесь оставит
в земле, что для тебя священна и чиста.

Несъмнено това е публицистична лирика, непосреден отклик на военните събития. С течение на времето поетичният арсенал се разнообразява, появява се и традиционният песенен стих, с традиционните обръщения към родината и родния край, а също така и по-вгълбен размисъл за всички ония, присъщи на мирното човешко съществуване ценности, които войната подхвърля на изпитание и унищожение („Когда пройдешь путем колонн“). В изображението на войната се очертават различните стилистични акценти — от тържествената, дори декларативна реч за „суровия съд“ над врага и „свещеното отмъщение“ до естествената разговорна интонация и много рядко до хумора. За разлика от централното произведение през военните години „Василий Тюркин“, което е истинско съкровище на народния хумор.

Най-силните стихотворения за войната ще срещнем обаче в следващия сборник на Твардовски „Следвоенни стихове“, който обхваща времето от 1945 до 1960 година. След победоносното завършване на най-страшната в човешката история война, след всемирноисторическия подвиг на съветския народ, който имаше небивал световен отзвук, напълно закономерно беше за поет като Твардовски да осмисли в творчеството си преживяното от съветските хора, да разкрие философския смисъл на отшумелите събития. И затова в следвоенната му лирика виждаме, от една страна, естествената гордост на съветския човек, съпоставянето на последната война с историческия път на Ру-

сия, историко-патриотичната и историко-революционната тема („Кремль зимней ночью“, „Москва“ и др.). Но особено се налага темата за жестокия спомен от войната, за подвига на загиналите и отговорността на живите, за приемствеността между онези, които жертвуваха живота си за честта и свободата на родината, и днешните съветски хора, които в мирно време трябва да продължат подвига им. Погледнато по-широко, по-философски, това е темата за безсмъртието на подвига и неизтребимостта на живота, за паметта като достойние и най-висша отговорност.

Едва ли някъде тази тема звучи така неотразимо, както в стихотворението „Я убит подо Ржевом“ — един от върховете в следвоенната лирика. Стихотворение — монолог на падналия боец, който говори от името на всички мъртви, беседа и закланение, мисъл и призив, изповед и завещание. Разнообразието в ритъма, особената интонация на обръщението, неочакваните паузи, вътрешните рими, по-дългите и по-късите поетични фрази създават особена сугестивност на стиха и тя личи още в началото:

Я убит подо Ржевом,
в безымянном болоте,
в пятой роте, на левом
при жестоком налете,

а в последните строфи, където гласът на мъртвия войник се слива с гласа на автора, усещаме пронизващата мелодия на завещанието:

Ах, своя ли, чужая,
Вся в цветах иль в снегу...
Я вам жить завещаю —
Что я больше могу?

Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой отчизне
С честью дальше служить.

Горевать — горделиво,
не клонясь головой,
ликовать — не хвастливо
в час победы самой.

И беречь ее свято,
Братя, счастье свое —
В память воина — брата,
что погиб за нее.

Тази тема намира продължение в стихотворението „В тот день когда окончилась война“ — то е сякаш отговор на монолога на мъртвия войник и обет на живите пред „уроците по мъжество“, размисъл за взаимната връзка между паднали и живи, между тържествения салют на победата, на завършилата война и „великото прощаване“, неотделимостта на съзнанието за величието на мига — от една страна, и скръбта за отсъстващите от всенародното тържество — от друга. В този размисъл, в това „велико прощаване“ има нравствена красота, характерна за руския национален характер. Тя е продиктувала и клетвената интонация на финалната строфа:

Суда живых не меньше павших суд.
И пусть в душе до дней моих скончанья
Живет, гремит торжественный салют
Победы и великого прощанья.

Горчивата памет за войната, за незабравимия ѝ първи ден и за победния 9 май застава поета непрекъснато да размисля за повторно изгубеното детство, да вижда с нов поглед всичко около себе си, да носи тази „жестока памет“, докато не изчезне опасността от нова война. През втората част от този период забелязваме очевидни промени: все по-често възникват фрагменти на бъдещата медитативна лирика, която преобладава в последния сборник на поета, все повече в тематичния обсег влизат проблемите за делото на твореца, за общочовешки ценности като приятелството, което е по-силно от смъртта и вечността, за бързотечащия живот и неговата изстрадана сладост.

И още един преход — към епоса „Шир след шир“. Тъкмо по това време Твардовски извършва своето пътешествие през Сибир до Далечния изток и в поетичния му дневник се появяват нови картини със светли багри, с оптимистично звучене — сякаш докосването до тези светове, до размаха на новото строителство носи душевно изцеление и възраждане у поета, прекъсва мъчителната творческа пауза, освобождава го от тягостните кошмари на спомена, открива нови простори в поезията му. Нищо, че в първите стихотворения „Две Оки“, „От Иркутска до Братска“, „Разговор с Падуном“, „Еще о Сибири“, „Байкал“ преобладава описателният елемент за днешния ден на този край. След тях ще дойде голямото лиро-епично обобщение, една поема, чието заглавие изразява не само новото светоусещане на поета, но и промените и надеждите в живота на неговия народ.

Знаменателно е, че и новия етап в своята лирика „Стихове от последните години“ Твардовски открива със стихотворението „Дорога дорог“, т. е. най-главният път, пресичащ най-необятните простори между двата океана — символ на големия път, по който е тръгнал съветският народ. Образът на този път поражда епичния образ на „народа-богатыр“, с поетиката на епоса, с изрази като „сила молодецкая“, „даль богатырская“ и пр. Поетът съизмерва своя път, своя поетичен подвиг с подвига на своя народ и с още по-голяма сила усеща общността си с него, със своите съвременници, с по-голяма тревога говори за отговорността на твореца, на поетичното слово. Програмно в това отношение е стихотворението му „Слово о словах“. То отразява една от чертите на новото време, настъпило след 1956 година, порасналата отговорност и възискателност на художника, обусловена от порасналото самосъзнание на читателите му.

Да, есть слова, что жгут как пламя,
что светят вдаль и вглубь — до дна,
Но их подмена словесами
Измене может быть равна.

Вот почему, земля родная,
Хоть я избытком их томим,
Я, может, скупю применяю
слова мои с делам твоим.

Които са преживели това време помнят как отекнаха в съзнанието на всички думите:

Стыжусь торчать с дежурной одой
Перед твоим календарем —

като укор към разплодилата се по време на култа към личността календарна, публицистична поезия, предизвикана от конюнктурни съображения, нестоплена от лично преживяване, убиваща в зародиш природата на поетичното слово. По това време Твардовски бе една от централните фигури в съветския литературен живот, неговият авторитет беше неоспорим, неговото слово отекваше надалеч.

„Думи, които парят като пламък, които светят надалеч и надълбоко“ — тази мисъл за отговорността на твореца пред обществото става постоянна в последните му стихове, тя е изразена в различни варианти и образи. Например в стихотворението от 1963 година „Есть книга — волею приличий“, изпълнено с ирония и сарказъм за книгите от „приемната на времето“ от официалната фасада и за книгите, които горят във времето.

Възникват и мотиви от късната лирика на Пушкин, мотиви сродни на философската поезия на Тютчев за преходността на човешкия живот, за неизбежните загуби, за творческата самозабрава („душа стесняется лирическим волнением“), за миговете на болка и самота — онези мотиви, които сме zapomнили от гениалната изповед на Пушкин „Воспоминание“ с удивителния финал:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Между тези медитативни стихотворения има два шедевъра, които най-често спират погледа на изследователите и просто на читателя, който веднъж е обикнал света на тази поезия, свикнал е с нейното нравствено излъчване и е способен да съпреживее и горчивото самопознание, и горчивите угризения, присъщи на крайно съвестлива личност. В тях се сливат споменът, размисълът, тъгата, неопределеното усещане за нещо безвъзвратно отминало, за собствената вина. Става дума за „Который год мне снится, повторясь“ и за „Я знаю никакой моей вины“.

Алексей Кондратович, автор на една от монографиите за Твардовски, говорейки за рядката обемност на мисълта в късната лирика на поета, продължава по повод на последното стихотворение: „В някакъв размисъл от шест реда — „Я знаю никакой моей вины“ — проблясва такава поетична дълбина, в тях като че ли се е побрала цялата съдба на самия поет, а заедно с него и на фронтното му поколение, и едновременно непостижимостта на странното, но реално чувство, когато живещият няма вина пред падналите, но нещо гложди сърцето му, сякаш тази безвинна вина все пак съществува.“

Я знаю никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сбересть, —
Речь не о том, но все же, всё же, всё же, же...

Това трикратно повторение „всё же“ предава остротата на самоугризенятия, на вината, която всъщност не съществува.

Често явление в „Стихове от последните години“ е самовгълбяването, самоанализа, отхвърлянето на всичко дребнаво — дребнавия успех, дребнавата власт — онова, което прави твореца най-малко свободен. От този самоанализ се раждат безценните откровения за творческия процес:

А только б некий луч словесный
Узреть, не зримый никому,
Извлечь его из тьмы безвестной
И удивиться самому
И вздрогнуть, веря и не веря
Внезапной радости своей

Боясь находки, как потери,
Что с каждым разом все больней.

Колко сродно е това откровение с ясно осъзнатия творчески принцип на Пастернак:

Но поражение от победы
Ты сам не должен отличать.

Темата за самостоятелното творческо търсене, за особения дар на поета сам да открива големите истини на времето и да ги изрази абсолютно неповторимо, тъй като в истинското изкуство няма повторими неща, звучи като императив, като непоколебимо убеждение. Индивидуалният нюанс, индивидуалната черта в цялата медитативна лирика на Твардовски си остава неочакваното съчетание на горчивия размисъл с горчивата ирония, невъзможността да се откъсне от земните грижи дори при общуването със звездната вселена:

Сладкой бессоницей юность мою
Звездное небо томило:
Где бы я ни был, казалось, стою
В центре вселенского мира.
В зрелости так не тревожат меня
Космоса дальные светлы,
Как муравьиная злая возня
Маленькой нашей планеты.

Всъщност това е само по-висша степен, по-концентриран израз на една от родовите особености в поезията на Твардовски: поетът винаги се чувствава неотделим не само от своя народ и от своята страна, от тяхното всекидневие, но и от човешкия род изобщо, от „злите разправии“ на планетата. И когато е най-философски настроен, и когато е изцяло вгълбен в своята рефлексия, той не напуска обективната, реалната линия в своето творчество, в основата си остава оня земен поет, когото познаваме от по-рано. Ако можем да говорим за философска система, за основен философски принцип на битието с оглед на поетическото му светоусещане — то именно това е принципът, с който Твардовски прави равностойност на творчеството си. И то е формулирано с пределна ясност и категоричност като „поетичен закон“ в едно от последните му стихотворения — „К обидам горьким. . .“ (1968).

С тропы своей ни в чем не соступая,
Не отступая — быть самим собой.
Так со своей управиться судьбой,
Что в ней себя нашла судьба любая
И чью-то душу отпустила боль.

Вгледайте се в последните два реда, защото те са благородната, хуманистичната програма на поета, в пълна хармония с най-високите традиции на руската класическа поезия: да извиси човека, да го пречисти от болката му, да му бъде нравствена и духовна опора. Твърде характерно е, че Твардовски не вижда нито поезията (и творчеството изобщо), нито живота извън болката — т. е. преживяното дълбоко, изстраданото, без което няма духовен живот, истинско духовно развитие на личността. Той я разглежда в нейната диалектическа връзка с друго човешко състояние — студенината, затварянето в себе си, отчуждеността от другите. Защото истинската болка събира, обединява хората. А специално за болката, свързана с творческата съдба на поета — той я нарича „святая боль“, той изповядва:

Быть может эта боль — залог
Того, что славы слаше,
Когда пронзает холодок
Удачи настоящей.

По-детайлно прочитане и изследване на късната лирика на Твардовски наистина ни отнася към пушкинската медитативност и рефлексия, към философските обобщения за човешкото битие в поезията на Пушкин. Но тя — тази лирика е в удивителен синхрон с рефлексията и откритията на съвременниците, например на посочения вече от нас Борис Пастернак. Когато Твардовски се обръща към себе си и към читателя и сам си отговаря:

Что нужно, чтобы жить с умом?
Понять свою планиду:
Найти себя в себе самом
И не терять из виду.
И труд свой пристально любя, —
Он всех основ основа, —
Сурово спрашивать с себя
С других не столь сурово.

— нима това не ни пренася почти изцяло в друга, също дълбоко изстрадана поетична декларация:

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.
.....
И должен ни единой долькой
Не отступиться от лица
Но быть живым, живым и только.
Живым, и только до конца.

Винаги ме е поразявала, буквално пронизвала удивителната сила на това трикратно повтаряне на „живым“. „Живым“ — значи с будна съвест, значи със свое лице, за което настоява Твардовски, значи не позорна казионна слава, а способност за самоотдаване, за отзоваване и съпреживяване на „светата болка“ на другите.

Можем да посочим и редица примери от лириката на Леонид Мартинов от същото време — „Със смирение не се пише стихотворение“ или последната строфа от стихотворението „Такие звуки есть вокруг“:

А кто-то где-то много лет
Стремится сглаживать и править.
Ну что-ж! Дай бог ему оставить
На мягком камне рыбий след.

Но нека продължим още малко, за да се убедим, че и в тази сфера на философската лирика се изявява общозначимостта, всенародността на поезията на Твардовски, способността му да стане най-силен изразител на определени интелектуални търсения, преживявания, размисли за мястото на поета във всенародния живот, за висшата цел и отговорност на поезията. Неговият съвременник Николай Заболоцки с не по-малко убийствена ирония и гняв от тази на Леонид Мартинов обобщава своите впечатления от някои поети в стихотворението си „Читая стихи“:

Любопитно, забавно и тонко:
Стих, почти не похожий на стих.
Бормотанье сверчка и ребенка
В совершенстве писатель постиг.

И в бессмыслице скомканной речи
Изошренность известная есть.
Но возможно ль мечты человечьи
В жертву этим забавам принести?

Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарady
Надевает колпак колдуна.

Това стихотворение бе цитирано изцяло от Николай Тихонов в един негов предговор към поезията на Заболоцки.

Тук можем да отбележим не само паралелни мисли и образи, но и общ патос, общ гняв към всичко, което принижавя значението на поезията, високата мисия на поета. Впрочем, що се отнася до Пастернак — у Твардовски има още по-убедително съответствие. Третата строфа от цитираното вече стихотворение „Что нужно, чтобы жить с умом?“ звучи така:

Хоть про сейчас, хоть про запас
Но делать так работу,
Чтоб жить да жить,
Но каждый час
Готовым быть к отлету.

Това „жить да жить“ е нещо като доминанта, както и у Пастернак, основен призив към себе си, към предназначението на поета.

Размислите за живота и смъртта, несъгласието с често срещаната житейска философия, че „краят е един“, както и да живееш, каквото и да правиш, изпъхват едно от последните стихотворения на Твардовски. То е продиктувано не от житейско примирение с неизбежността на смъртта, а с ясното съзнание за всичко онова, което я преодолява, което прави силен човека при срещата му с нея:

Но, боже мой, и все таки неправда,
Что жизнь с годами сходит вся на клин,
Что есть сегодня, да, условно, завтра,
Да безусловно вздох в конце один.

Нет, был бы он невыносимо страшен,
Удел земной, не будь всегда при нас
Ни детства дней, ни молодости нашей,
Ни жизни всей в ее последний час.

Мисълта за старостта, за смъртта изглежда е занимавала постоянно поета през последните две-три години от живота му. Те бяха, както знаем, години на „свята болка“, а в края и на големи страдания. Той знаеше вече за неотвратимия край. И можем само да се учудваме на жизнената сила, на духовната издръжливост на неговата личност, която и в последните години от живота си гледа мъдро на околния свят, открива новото му лице, новите му преобразования. А природата застава пред него, „изпълнена с добро“, есенните дни, равносметката на годината, са като „антоновски ябълки“. Може би в този пантеизъм, в това преоткриване и приобщаване към природата е най-голямата близост на Твардовски до Тютчев. Когато четем:

Перед какой безвестною зимой
Каких еще тревог и потрясений
Так свеж и ясен этот мир осенний
Так сладок каждый вдох и выдох мой?

веднага ми идва на ум Тютчевското:

Есть в осени первоначальной
короткая, но дивная пора.

и многобройните Пушкинови медитации за есента, но най-вече една от последните му:

Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Так нелюбимое дитя в семье родной
К себе влечет меня.
В ней много *добраго*: любовник не тщеславный
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

Би било интересно да изясним какво е отношението на съветската критика и литературна наука към късната философска лирика на Твардовски. Тя е предмет на все по-усилващо се внимание и на опит за по-проникновено тълкуване с желанието да се открие определена система от философски възгледи ако не за цялото човешко битие, то поне за отделни неговия страни. За нея пишат Адолф Урбан, Александър Михайлов, Владимир Лакшин, А. Турков, А. Македонов, А. Кондратович, а в последно време все по-системно и задълбочено я изследва А. Павловский, който публикува редица статии в сборници и списания. Но един от първите бе Владимир Лакшин, имал щастието да познава отблизо поета, да се докосва почти ежедневно до неговия свят. Още в 1971 година той писа в статията си „Новата лирика на Твардовски“: „В тези стихове е очевидно философското начало, което граничи с пантеизъм и наред с това виждаме познаването на съкровените движения и противоборства в човешката душа, толкова характерни за Тютчев. А заедно с него — завещаният от Некрасов демократизъм и социалност, поетичното усвояване на делничната, трудовата плът на живота...“ Но отбелязвайки присъствието на едни или други традиции, Лакшин определя своеобразното ново виждане на поета като „самобитно, излязло се в съответствие със самата личност на поета“. И изрично подчертава, че задачата на критиката е да осмисли този феномен и да разкрие „елементите на онова неподражаемо ново, което ни удържа от желанието да търсим в нея отблясъци от велики имена и което ни позволява да кажем при прочитането на тези стихове само едно: това е Твардовски“.

Еволюцията на Твардовски към философската лирика през 50-те и главно през 60-те години се оценява от всички изследователи като „нов и характерен етап в неговото творчество“ и като „едно от най-важните явления“ в цялостното развитие на руската поезия, като се подчертава и „присъствието на определени класически традиции“ и „диалектичното съчетаване на общото и особено в историческото развитие на руската философска лирика“.

Засега се очертават главно две тенденции в тези оценки. От една страна (В. Смирнов и др.) — признанието, че Твардовски „не просто е започнал да пише за „друго“ (т. е. появата на нова тематика, много по-широка), но и „по друг начин, като едновременно с това си остава именно Твардовски“. Което означава, че наблюдаваме не толкова изменение в поетичния му свят, колкото разширяване и задълбочаване. „В поетичния стил на Твардовски — изтъква В. Смирнов — виждаме същия явен и безусловен поет на обективната, реалната линия. Новото, „неочакваното“ в неговата поетика идва предимно по

линията на лиризма и усиляването на рефлексията, а не на смяната на словесно-образния строй.“

Мисля, че можем да се съгласим с това схващане. То ни предпазва от преувеличения, от откъсване на късната лирика от цялостната поезика на Твардовски. Още повече, че в подкрепа на него се припомнят верни и съществени факти: съзнателното ориентиране на поета към традицията на руската класика в нейното демократично разклонение и дори по-широко — към национално-народната, трудовата представа за света и живота; отстояването — с поразително постоянство, навсякъде — на принципа за простотата, високата естественост и народната същина на изкуството; липсата на културно-исторически асоциации, на историософски или гносеологически формули от книжен произход.

Другата тенденция, която още е в развитие, търсене, се стреми да открие по-завършени философски възгледи в късната лирика на Твардовски, опирайки се на вечните теми и „хамлетовски въпроси“ в нея, на все по-честата употреба на понятието „дума“ през последното десетилетие. Константин Симонов е близък до тези наблюдения. В своя предговор към съчиненията на Твардовски той пише, че в късната лирика на поета поражда не толкова формата ѝ, „колкото усещането за едно важно нещо: колко далече напред е помислено за живота, с каква дълбочина, печал и мъжество, които ни заставят отново да помислим за самите себе си, за това, как живеем и как работим“. „Дума“ означава главна мисъл, главна изходна и гледна точка, през призмата на която се оглежда светът. Затова приемаме напълно обобщението на А. Павловски, че „мисълта на Твардовски — за времето, за народа, за себе си, за преходността на отделната съдба и безкрайността на живота, за смисъла на битието, за природата и за мястото на човека в нея, е крупна и многомерна. Епохата не само намираше в неговите създания своя пластичен зафиксиран образ, но и художествено се осъзнаваше посредством търсещата и безстрашна мисъл на поета.“

Ето до каква висота и генерални обобщения достига съвременната светска критика при разглеждането на медитативната, философската лирика на Твардовски. Усещаме плодотворното взаимодействие между голямата поезия и съжденията за нея. Поезията дава богат материал, богати подтици за размисъл и обобщения, които надхвърлят границите на литературата. Само за най-велики поети може да се каже, че „епохата осъзнава себе си чрез търсещата и безстрашна мисъл на поета“.

Впрочем след смъртта на Твардовски бе публикувано едно негово писмо до Константин Ваншенкин, в което той засяга разглеждания проблем. В него той говори за необходимостта от „някаква генерална мисъл („дума“), от някакво всепоглъщащо чувство, от задачи, търсене“. Тази генерална мисъл се дешифрира от критиката като идейно художествен център и възел, който организира цялата поетична система в едно цяло. Нещо като знаменития принцип на Александър Блок „В името на!“

Накрая ни остава да отговорим на въпроса: има ли развитие от Некрасов към Пушкин у Твардовски и как да се схваща то? Можем ли да твърдим, че вътрешната еволюция в неговото художествено съзнание, виждане, изображение се заключава в това движение от жизнената, битовата, социалната фактура към философския размисъл, рефлексията, екзистенциалната общочовешка проблематика? Към мъдрото прозрение и просветление, което е плод на горчивото, но неизбежно познание за живота, на зрелия, изстрадал всичко ум, на душата, познала и светлата печал, и страданието, и изобщо всички човешки състояния. Мисля, че всеки еднозначен отговор би ни завел в нова схема, би ни затворил очите пред многообразието на явленията в литературата. Нямаме право да свързваме Некрасов, поезията му само със социалната проблематика

или с обективно реалното изображение. Корней Чуковский е употребил грамадни усилия, за да ни докаже, че няма всъщност противоречие — така както са го схващали естетите и нихилистите през XIX век между двамата поети. Има различни епохи, различни императиви на времето, различна природа на таланта. Всемирната и всечовешката отзивчивост на Пушкиновия гений е била уникална и неповторима. Обаче Некрасов от млади години е усещал обаянието на Пушкиновата поезия. По-късно Белински, който оказва най-силно въздействие върху личността и възгледите на Некрасов, му помага да разбере цялото величие на руския национален гений. От страниците на своето списание „Съвременник“ (започнато някога от Пушкин!) той призовава революционно-демократичната младеж през 60-те години да се учи от Пушкин на благородство в постъпките и мислите; освен това напълно е споделял писаното от Чернишевски за Пушкин, а именно: Пушкин е „един от онези хора. . . които всеки русин трябва най-много да уважава и обича“, когото „всеки от нас е длъжен да го почита. . . като човек, допринесъл много за нашата родина“.

Най-неоспоримият факт обаче се съдържа в „Последните песни“ на Некрасов, изпълнени с пушкински размисли и образи, с медитативност, характерна за всяка философска лирика. Затова противопоставянето Пушкин—Некрасов не издържа критика в научно отношение.

В такъв случай най-правилно би било, ако кажем, че движейки се от Некрасов към Пушкин в цялата си лирика, най-вече в късната, Твардовски не изключва първия за сметка на втория, а ги съчетава и си остава просто Твардовски. Той съчетава по нов начин обективното изображение, предразположението към вещния свят, към реалното обкръжение с генералната мисъл за света и човека, с медитацията.

Тук обаче има друг момент, който не бива да се забравя. Той засяга първите детски и юношески впечатления, формирането на самата личност на Твардовски. В неговото семейство — в Загорие, Смоленския край, любимият поет е бил Некрасов. Баща му е знаел наизуст цели поеми от Некрасов и това безспорно се предава на синовете му. Обкръжението, в което израства Твардовски — селският живот, селската природа, не само закрепва в паметта му тези произведения, но изостря и усилюва интереса и любовта му към поета на „скръбта и от мъчението“, към автора на „Коробейници“ и „Кой в Русия живее добре“. И дори като известен поет и главен редактор на списание „Новий мир“ той е виждал много неща през света на Некрасов, изразявал ги е чрез стихове от него. Владимир Лакшин разказва следните случаи из всекидневието на редакцията:

„Когато в кабинета му се появяваше познат литератор, Твардовски можеше да го смая с въпрос — читат от Некрасов:

Сходится в хате мой
Больше и больше народу.
Ну, говори поскорей
Что ты слышал про свободу?

И заставахе с изумено-изпитателен вид, посочвайки влез лия с показалеца си.

Твардовски упорито вярваше, че всяко зло е за кратко време, всяка беда ще отмине, че трябва да се очакват от живота добри промени, а от хората — добри новини. А когато узнаваше нещо неприятно, но привично, казваше с насмешка, клатейки глава:

Ну, спасибо, ямщик. Розогнал
Ты мою неотвязную скуку.“

Разбира се, това са житейски подробности от всекидневното общуване, но те говорят много за пристрастията и привързаностите на поета, за това, че Некрасов е присъствувал неизменно в неговия свят, че поезията му е била в постоянния обиход, като форма на отреагиране, на изразяване собственото душевно състояние. И веднъж — като поетичен цитат, като органична част от негово стихотворение за „светата памет за жертвите („Та кръвь, что пролита не даром“).

Освен това, както посочихме вече, дори и в последните си стихотворения — фрагменти, откъслечни зарисовки и размисли по повод, Твардовски не излиза от сферата на обективното, реалното изображение. Макар и да е писал немалко градски стихотворения и любовна лирика, Некрасов остава в творческата памет, в представите на Твардовски като певец на добре познатия му и любим селски свят. Като художник, в чието творчество устната народна поезия намира почти гениално претворяване.

Обръщането към общочовешката проблематика, към вечните теми води Твардовски не само към Пушкин и отчасти към Тютчев, но и към шедьоврите на древната лирика. Владимир Лакшин свидетелствува с какво внимание е чел Твардовски например една елегия от древногръцкия поет Теогнид от Мегара, в която се казва:

Дух мой, терпи и мужайся, хоть боль твоя выше терпенья,
Ведь не раба у меня — жалкое сердце в груди.

Не е безинтересно да проследим не само далечната, но и по-близката традиция, да потърсим общи теми или мотиви, общи тенденции у Твардовски и неговите най-близки предшественици и съвременници — например Блок, Ахматова, Маяковски. Ще се задоволя тук само с няколко наблюдения, тъй като въпросът изисква специално и детайлно проучване. На един въпрос на Корней Чуковски: „Не е ли оказал Некрасов влияние върху вашето творчество?“ Александър Блок отговаря: „Оказал е голямо“. Естествено, това влияние върху автора на „Ante lucem“ и „Стихове за Прекрасната дама“ е било от съвсем друг род. Некрасов е могъл да влияе върху Блок не пряко, а с оная част от своето творчество, която е кондензирала в себе си художествените достижения на Пушкин и Тютчев, Достоевски и Толстой. Могъл е да развълнува художественото съзнание на Блок с използването на богатата образност на устната народна поезия. Творецът на безкрайните монолози, на интимната лирика цял живот е търсел път към народния живот и народната душевност, към онова „раздолье удалое и сердечная тоска“, за което се говори в народната песен. Некрасов му е помагал в тези усилия. И тук е една от допирните точки между Блок и Твардовски — общия учител, макар и в различна степен. Но можем да открием доказателства и в самата поезия на Блок. Например в стихотворението „Танец“ от 1906 година:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!
Эй, желтенькие лютики,
Весенние цветы!

Там с посвистом да с присвистом
Гуляют до зори,
Кусточки тихим шелестом
Кивают мне: смотри.

Този танцов ритъм, това вживяване в духа на интонацията на частушката, на народното творчество ни отвежда направо в художествения свят на Твардовски от поемите „Страна Муравия“ и „Василий Тьоркин“. А в лебедовата

песен на Блок, в поемата му „Дванадесетте“, частушката и фолклорът изобщо изпълняват първостепенна функция. И накрая, някои литературоведи като Н. Скатов търсят аналогии между образа на Христос като възплъщение на светостта на революцията и образа на Тьоркин, представен в следния стих:

Он идет святой и грешный,
Русский чудо-человек.

Едно по-цялостно изследване вероятно ще разкрие много общи черти между двамата толкова руски и толкова общонационални поети.

С Ахматова, на която той посвети една от най-проникновените си статии (може би най-хубавата в цялата съветска критика) и към която е изпитвал искрено уважение и „свърхпочтение“, го свързва преди всичко общата им принадлежност към високата пушкинска традиция. Тази статия-некролог, излязла през март 1966 година, е озаглавена „Достойнството на таланта“. От спомените на Алексей Кондратович узнаваме, че Твардовски „отлично е разбирал истинската тежест и значение на Ахматова“. С нейната поезия той се запознава някъде към 1929—1930 година от известната христоматия на И. Ежов и Е. Шамурин „Руската поезия на XX век. Антология на руската лирика от символизма до наши дни“. Но представата му за нея е била като за поетеса, съвременница на Блок и Брюсов, която отдавна не е сред живите. По-пълното запознаване с поезията на Ахматова идва по-късно, малко преди войната, когато излиза сборникът „Из шести книг“. За първи път разговаря с нея по телефона през септември 1959 година като главен редактор на „Новый мир“, за да ѝ поиска стихове за списанието. А по странен парадокс на съдбата първата среща между двамата поети става в Италия, в замъка Урсиньо, където на Ахматова връчват литературната награда „Етна-Таормина“. Там Твардовски произнася реч. Основните мисли от тази реч влизат по-късно в статията му „Достойнството на таланта“. Но преди да преминем към нея, ще бъде интересно да узнаем мнението му за едно от стихотворенията на Ахматова, напечатано в първата книжка на „Новый мир“ от 1963 година — „Родната земя“. Твардовски споделял:

„Колко прекрасно и целомъдрено е нейното отношение към родната земя, която е и обикновена земя, по която ходим, и нещо повече от земя, почва. И мотоме е намерила от своята поезия много точно и всичко обясняващо: „И в мире нет людей бесслезней, надменнее и проще нас“. Как ли само не я наричаха! Естетстваща — беше една от най-меките ругатни, а тази „естетстваща“ пише за земята, както би могла да напише за нея селската жена: „Ноложимся в нее и становимся ею, оттого и зовем так свободно своею.“

В споменатата вече статия ще отбележим два главни момента, които ще ни помогнат да видим общото у двамата поети:

„Поезията на Ахматова означава преди всичко естественост, неизмисленост на чувствата, поезия, характерна с необикновената съсредоточеност и възискателност на нравственото начало. . . В своята цялост тя е лиричен дневник на поет, който много е чувствувал и много е мислил, на съвременник на сложна и величествена епоха, макар и отразена в този дневник далеч не в цялата ѝ пълнота и значителност.“

„Поетическата школа на Ахматова — при всичките особености на нейния стил и при наличието на най-близки влияния, изпитани на младини — е на първо място пушкинската школа, школата, от която излязоха и тръгват толкова много и толкова различни майстори на нашата поезия.

Лириката на Ана Ахматова е неотделима част от нашата национална култура, едно от живите и не губещи своята свежест разклонения в дървото на великата руска поезия.“

По-силни думи, по-висока оценка на творчеството на Ахматова не е изричал никой друг в съветската критика и литература.

Можем да обобщим казаното дотук и да формулираме по най-краткия начин онова общо, което свързва поезията на Твардовски с поезията на Ахматова.

1. Общата им принадлежност към пушкинската школа като част от руската национална култура. Не само в най-общ план, а в конкретните изяви на тяхното творчество като лаконизма, естествеността на чувствата, високото майсторство, отношението към поезията като към висш съд, високо призвание, философски размисъл.

2. Патриотичните интонации и патос във военната лирика на двамата поети — цялата военна лирика на Твардовски и поемата му „Василий Тьоркин“ и стиховете на Ахматова от цикъла „Вятърът на войната“, особено „Мъжество“ с величавата му интонация и тържествен ритъм — като в националния епос:

Ний знаем какво на везните лежи
и знаем какво се задава.
Часът на мъжествена рат приближи.
И с нас мъжеството остава.

3. Пейзажната лирика на Ахматова и стихотворенията от същия дял в късната лирика на Твардовски („Пред пролет ни спохождат дни такива“ от сборника „Бялото ято“ и др.), докосването на поетесата до селския живот, до душевността на обикновените селянки, отразена в стихотворението „Ти знаеш, мъча се в неволя“ от сборника „Броеници“ и др. Ето първата и третата строфа от него:

Ти знаеш, мъча се в неволя,
Кръвта ми вече занемя.
Но съхранила съм отколе
любов към тверската земя.

.....
Небето сиво и убито,
под него вятър не звучи...
И смугли селянки, които
ме гледат с укорни очи.

От всички тези съпоставки и сближения произтича един главен извод: лириката на Твардовски е един от върховете, от най-значителните моменти в историческото развитие на руската класическа и съветската поезия. Тя е неотделимо звено от националната поетична традиция. Когато един поет издържа съседството и сравнителното изучаване с друг голям поет, това означава, че неговото място в националната култура е неоспоримо и той само извисява духовния си ръст пред своите съвременници.

Оригиналното в лириката на Твардовски е съчетанието на обективното, некрасовско начало в нея с медитативното и философското начало от поезията на Пушкин, като последното явно преобладава в късната лирика на поета. На тази лирика бе съдено да стане едно от философските обобщения за нашето време. Тя е пример за крайно интересната еволюция на художественото съзнание, на художественото мислене и извисяването му до върховете на световната поезия.

КНИЖОВНИКЪТ И ПРЕВОДАЧЪТ ДИМИТЪР Т. ДУШАНОВ

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Димитър Т. Душанов (1837—1904) е един от скромните, редови труженици на книжовното поле от втората половина на XIX в. Той не създава произведения, които да грабват умове и сърцата на съвременници и потомци, името му се среща рядко в изследванията на литературните историци. Същевременно животът и делото на Душанов доста точно представят възможностите и стремежите на масовия тип интелигенти, изнесли на плещите си последните десетилетия на робството и културния градеж от първите години на свободата.

Роден в Казанлък, Душанов тръгва по познатия път — учи и учителствува в родния си град, продължава образованието си в Одрин, а след това и в прочутата гръцка Велика школа в Цариград. Тук той подготвя и първия си книжовен труд — „Прикаската на Авраама, еврейният Тенедский“ (Цариградски вестник, г. IV, бр. 278—279, 26 май—2 юни 1856). Това е преводна творба, взета вероятно от гръцката преса и имаща може би френски произход. Любопитната, дори пикантна „алжирска“ история, преведена не много сърчно, е по-скоро биографичен, отколкото творчески акт на деветнадесетгодишния младеж, който по това време е принуден да напусне училище поради липса на средства.

За дълги години Душанов посяга към перото, само за да води търговските книги на своите работодатели в Цариград, Галац и Тулча или за да се обърне към своите близки и приятели, между които е и Г. С. Раковски, който дори възнамерява да го направи свой „спомощник“ в издаването на „Дунавски лебед“¹. Поради разклатеното си здраве Душанов се прибира в Казанлък и навлиза в учителското поприще, донесло му много успехи и огорчения, включва се и в борбата с униатите. За няколко години (1864—1867) учителствува в Карнобат и отново е в родния си град, където свързва живота си с калоферската учителка, сръбкия по произход, Рахил Барак (1844—1888) и двамата поемат задружно общия си път в учителското и книжовното поприще.

Скоро младите съпрузи подготвят първите си книжки, издадени от печатницата на П. Р. Славейковата „Македония“, с която са в активна кореспонденция². Ръководейки се от мисълта, че „най-добрата наука за децата е примерът“, Душанов се е постарал да събере и преведе различни благонравни примери в „Бисер и безценни камъни за украшаване душите и сърцата на децата“ (Цариград, 1869). Впрочем съставителството на Душанов е предпо-

¹ Архив на Г. С. Раковски. Т. I. С., 1952, 107—108. Вж. също т. II и III.

² С. Баева. Дневникът на в. „Македония“. — В: Литературен архив. Т. I. П. Р. Славейков. С., 1959.

лагаемо, доколкото не е открита книга с подобно съдържание и заглавие в книжнината на съседните народи.

В „Бисер и безценни камъни. . .“ са включени кратки поучителни повествователни творби от най-различни източници — религиозната литература, Езоповите басни³, два фрагмента от произведения на видния американски просветител, книжовник, учен и политически деец Бенджамин Франклин. Те са и най-обемните в книжката. Единият — „Понаведи ся! Понаведи!“ — е печатан и порано в съставения от П. Калянджи „Другар на децата“ (Одеса, 1863), а вторият — „Свирката“ — ще се появи скоро след това като „Пищялката“ в превод на Л. Йовчев (Читалище, г. I, 1871, кн. 2). В повечето фрагменти моралът е предаден афористично, твърде често с народни поговорки. Така например след прочутата басня, наречена тук „Шурецът и мравити“, четем: „Който лете лудува, той зиме гладува. — Който лете пее, той зиме плаче. Хрътка, която седи все на опашката си, не лови зайци. Който не работи, нека и не яде. Който не внася хляб в къщи, гладът го изпъжда оттам по среде нощи. Труд глад отвлеча и мързел го навлича.“

Включени са и поучителни случки, свързани с исторически лица или поне с конкретни места: „Корнелия, жена на един римски велможа“, която се гордее със синовете, а не с нажитите си, „австрийският цар Йосиф“ и пр. „Красната дума“ пък представя благородството на „един руски княз“ „в стаята на един прочут парижкий лекар“. Но все пак акцентът пада върху религиозните четива и басните. Направени са и плахи опити да се представи училищният живот, но твърде декларативно и идеализирано. Например в „Не бягай от училището“ е показана съдбата на дете, което предпочита игрите пред учението — след време то е принудено да стане слуга в училището, тъй като не умее нищо. От фрагмента „Най-голямата трапеза“ косвено може да се съди за това, как Душанов си представя идеалното обучение. Представа, към която той несъмнено се е стремил.

Пак във връзка с училищните си занимания Д. Душанов подготвя и следващия си труд — „Кратка българска история по питане и отговор. За първоначалните училища. . .“ (Цариград, 1870, II изд. 1872, III изд. 1874, IV изд. 1882). Още в предговора се забелязва характерната за книжовника добросъвестност. Авторът пише: „При нейното нареждане аз съм се домогвал до издадените до сега от тоя вид наши ръководства: от Царственика, Симеонова века на руский язык (от Сп. Палаузов — бел. Н. А.), Войниковата Българска история и Цанковата, и съм притуриал что-годе и за сегашното състояние на българити...“ „Доста време е изминало, откак Хр. Павлович издава своя Царственик, без да спомене, че следва Паисиевата история.“

Книгата на Душанов е патриотичен по дух учебник, който не претендира да представя нови факти и концепции, а да запознае учениците от „първоначалните училища“ с миналото и настоящето на българския народ. Авторът доста сполучливо борови с формата на въпроси и отговори, за да навлезе непосредствено в преподаваната материя. Немалко място е отделено на поновите събития — борбата за църковна независимост и развитието на учебното дело. Душанов е безкомпромисен в обвиненията си към гръцкото духовенство, което за него е основният противник наред с чуждите религиозни пропаганди.

Съобщение за излизането на „Кратка българска история. . .“ се появява и откъд Дунава (Свобода, г. I, бр. 21, 27 март 1870). Оттам идва и обширната рецензия за второто издание на книгата. В. Друмев, който е неподписаният ѝ

³ „Зъмска опашка“ е № 234, „Костенурка и орел“ — № 347, „Шурецът и мравити“ — № 332 според номерата в най-пълното българско издание — Езоп. Басни. Пловдив, 1982.

автор, отправя редица упреци — за прекалено придържане към историите на Войников и Др. Цанков, за преподаване на „папагалско“ знание и пр. (Периодическо списание, г. I, кн. 5—6, 1872). С много от твърденията на именития рецензент трудно можем да се съгласим. Автор и критик се разминават в разбиранията си за целта на разглеждания труд, който не е научно съчинение, а учебник. И друго. В никакъв случай подбраните от Друмев примери не са типични, те посочват отделни несполуки, но не и недостатъците на цялото.

Душанов затаява в себе си обидата, но след две години намира повод да отговори, изпадайки и той от своя страна в крайни и субективни квалификации: „Добро е да ся изобличаваме, защото тъй само ще можем и ние да дойдем един ден с науката си до желания край; но желателно е да бъдем и по-благородни оценители и критици на каквото и да е помежду ни произведение. Тук ми е изпречена пред вид критиката уж (по-хубаво псувната отгоре ми) на Българската ми история от страна на Браилското Бълг. Книжовно Дружество. Сякоя от почитаемите читатели на VI книжка е видял как г-н Критик наместо да посочи в нея недостатъците на учебника ми и неговото погрешаване, пристрастно си възвива кам самото ми лице да мя цапа и дялка дебелашки по кефа си, или по кефа на другити. Това той прави и кам сякого от нашити книгописатели и издатели.“⁴

В наши дни историците са по-малко строги към труда на Душанов. Разглеждайки възрожденските учебници по история, Е. Манасиева на няколко пъти вижда в „Кратка българска история по питание и отговор“ прояви на положителни за епохата тенденции — „внесяне на сведения за културната история“, поместване на резюмета на отделните глави, „по характер въпросите са твърде разнообразни“ — пише авторката и смята, че те допринасят за патристичното възпитание на учениците⁵.

През 1869 г. Душанови се установяват в Хасково. По това време Димитър се запознава с Н. Геров, с когото за в бъдеще ще поддържа немалка кореспонденция. И в Хасково Душанов се откроява в живота на града, и тук има последователи и врагове. Той е човекът, който изразява радостта на хасковци от фермана, даващ църковна независимост на българите⁶. Няколко месеца по-късно обаче градът е обхванат от остър конфликт, „Право“ и „Македония“ многократно печатат дописки по този повод, Душанов е принуден да отговори на обвинения. Тук той спотаева обидата си, тонът е спокоен, обективен⁷.

По това време се появяват сведения за едно произведение, приписвано от някои на Душанов, но вероятно излязло изпод перото на Рахил. В дописката за годишните изпити в девическото училище четем: „След свършекът на изпитанието стана един разговор между госпожиците от първий клас, на който предмета, излишно е да ви го кажем тука, защото като ся случи едно странно лице на изпита ни и зе го и ся обеща, че ще го обнародва. Най-забележителното беше по видимо в този разговор много приличните движения и точните произношения на актрисите.“⁸ Днес може само да се гадае дали дописникът не е съпругът на Рахил, а „странното лице“ — редакторът на „Македония“. С по-голяма сигурност може да се твърди, че споменатият „разговор“ — това е сценичната реализация на „Момичешки разговори“, появили се в следващия (68-и) брой на вестника с подпис „Душанов“.

⁴ Вж. предговора към История на православната християнска черква. Съставена... от Д. Т. Душанов. Пловдив, 1874.

⁵ Е. Манасиева. Учебниците по българска история през Възраждането. — Исторически преглед, 1971, кн. 6.

⁶ Вж. Македония, г. IV, бр. 32, 10 март 1870.

⁷ Право, г. V, бр. 29, 14 септември 1870.

⁸ Македония, г. IV, бр. 67, 20 юли 1870.

Налагат се някои пояснения. Съпругът на Рахил по правило се подписва Д. Т. Душанов, докато името на съпругата често се среща като Рахил Душанов — без -а в края (това -а като форма за родителен падеж нерядко придружава името на Димитър). Така че още подписът допуска предположението, че Рахил е автор на творбата. Н. Начов също смята, че тя е съставила „Моми-чешки разговори“, като добавя, че някои нейни работи излизат с подписа на съпруга ѝ⁹. Въпреки това в богато документирания си труд Ст. Каракостов разглежда диалога като дело на Димитър¹⁰. Все пак, като се има предвид проблематиката, а също и езиковите и стилови особености на творбата, авторството на Рахил е по-вероятно.

През същата година се появява още една книга с неясно авторство. На корицата ѝ четем „Зла жена. Смешно представление в три действия и Женско сърце. Прикаска. 1870“, а на втората титулна страница, на която е посочено само първото произведение — „Зла жена“, — е отбелязано „побългарил Д. Т. Душанов“. Ст. Каракостов е склонен да повярва на Д. Фингов и Н. Начов, че преводач на „Зла жена“ е Рахил¹¹, но, от друга страна, на няколко пъти не се разграничава от израза „побългарил Д. Т. Душанов“¹². Д. Фингов действително пише категорично „най-напред избрахме за представление „Зла жена“, превод от Рахилия Д. Душанова“¹³, но Н. Начов потвърждава представлението, а не авторството на превода¹⁴. Сякаш за да ни обърка напълно, К. Старчев, без да посочва източници, пише: „Първата пиеса на Казанлък изнесли през зимата на 1869 г. Представена била пиесата „Зла жена“ по превода на учителката в девическото училище Рахила Душанова. В дописка до в. „Право“ Д. Душанов пише, че през тая и следващата година капиталът на читалището се увеличил с шестотин жълтици.“¹⁵

Пиесата е представена в Калофер, където учителствува Рахил. Освен това „Зла жена“ е превод от бащиния ѝ сръбски език (който едва ли е преграда и за Димитър) — достатъчно ли е това, за да обори написаното на корицата (но само на едната)? Или да приемем компромисното предположение, че Рахил е работила сама върху превода в Калофер и после той е редактиран от съпруга ѝ? Подобно предположение като че ли примирява двете крайности, но, както е известно, средните пътища не винаги са най-добрите. Впрочем авторството на превода не е чак толкова престижно — в края на текста стои бележка: „Умолявам се почитаемият преводач да ни извини за малко някои поправки, които дерзнахме да направим в настоящия му труд.“ Не е ясно за какво точно става дума: за грешки, за редакторска намеса или за съкращения, извършени по извънлитературни съображения.

Ал. Теодоров-Балан и след него Ст. Каракостов установяват, че пиесата е превод от едноименната творба на Йован Стерия Попович, публикувана през 1838 г. (II изд. 1867). По жанр е водевил, приспособен първоначално към сръбска, а след това и към българска обетановка, като българският вариант следва точно сръбския с някои промени в имената.

Сюжетът е изграден върху противопоставяне между капризната чорбаджийка Мария и Пена — добра и непретенциозна жена на кундурджия. Противо-

⁹ Н. Начов. Калофер в миналото. С., 1927, 200—201.

¹⁰ Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 202.

¹¹ Пак там, с. 613.

¹² Пак там, с. 371, 612, 614.

¹³ Д. Фингов. Спомени из живота ми. — В: Сборник на „Калоферска дружба“. С., 1908, с. 141.

¹⁴ Вж. Н. Начов. Цит. съч., с. 252.

¹⁵ К. Старчев. Казанлък. С., 1964, с. 52. Дописката не е открита, не се намират и сведения за споменатото представление. Фингов и Начов пишат за Калофер.

поставянето обхваща както характерите, така и бита в двете къщи. Мария пожелава да си разменят дрехите, а заедно с тях — домовете и съпрузите. Преобличането и произтичащите от него припознавания — един древен драматургичен похват — довеждат до редица перипетии, изпъстрени с грубоват хумор, предназначен за по-непретендиозна публика. Моралът е изведен открито, той е и твърде примитивен, но пиесата има сценични качества — малко действащи лица, единство на време, съвременен декор и реквизит. Играна е в Калофер през 1870 г. и това е първата театрална проява за града. Не може да се каже в каква степен Ст. Каракостов е прав, когато пише, че „Зла жена“ влиза в репертоара на „почти всички активни театрални трупи в страната“¹⁶, но скоро след това в „Новини от Търново“ на в. „Македония“ може да се прочете: „Преди половин година се представиха Лесинговата „Емилия Галоти“ и Душановата „Зла жена“, която (да речем някак си) не направи добро впечатление на нашите дами.“¹⁷

След „Зла жена“ в книгата е прибавена и още една творба — „Женско сърце“, която според Н. Начов¹⁸ и други е произведение на Рахил. Това е кратък разказ със сюжет от античността. В Ефес вдовица се затваря в гробницата на мъжа си. Слугинята ѝ неуспешно се опитва да я отклони от желанието да умре; стотник, който трябва да пази телата на двама обесени, я разубеждава и тя скланя да стане негова жена. Но единият труп изчезва и стотникът решава да се самоубие, за да не бъде наказан. Тогава жената предлага да обесят трупа на мъжа ѝ, тя не може да допусне толкова скоро да овдовее втори път.

Предельно простата история предизвиква интерес по няколко линии. Тя неочаквано ни отнася към древен източен (индийски) обичай, според който жените трябва да последват мъжете си в смъртта. Тук нещата са смекчени очевидно много преди творбата да попадне на българска почва. Мястото на действието е пренесено в древна Елада, обичаят е заменен с желание на жената, мълчаливо одобрено от съгражданине ѝ. Подобен мотив се среща в прочутия сборник „1001 нощ“, където е свързан с чуждоземен за арабите обичай. В ориенталската новела на Волтер „Зади́г или за съдбата“ мотивът се среща в две разновидности — като отхвърляне на кървавия обичай и като проява на женското неверие. Откъси от „1001 нощ“, а също и „Зади́г“, са превеждани у нас през Възраждането. Сходен мотив може да се открие и в популярната у нас по това време „Индийска хижа“ на Бернарден дьо Сент Пиер, преведена през 1850 г. от Ан. Гранитски. Така че, без да е в пряка връзка със споменатите творби и без да има литературните им достойнства, „Женско сърце“ на Рахил Душанова все пак попада в контекста на значителни произведения от световната литература, познати у нас.

Колкото и да е механично и случайно събирането на „Зла жена“ и „Женско сърце“ в една книга, то все пак получава неочаквани значения. Двете творби, обединени от „женската“ проблематика, се противопоставят една на друга, те изразяват различни възгледи за жената, а и за живота. На примитивния морал от „смешното представление“ противостои хуманната идея на разказчето. Злата, капризна, но вярна жена, разглеждана като негативен пример, стои редом с по-малко вярната на своя съпруг вдовица от втората творба, където „женското сърце“ и неговите вълнения са представени с разбиране и съчувствие.

Завърнал се в Казанлък и попаднал в принудително бездействие, Душанов подготвя „по Цимермана“ статията „За темпераментите или човеческите телосложения“ (Читалище, г. I, 1871, кн. 19). Интересът му към д-р Цимер-

¹⁶ Ст. Каракостов. Цит. съч., с. 372.

¹⁷ Македония, г. V, бр. 50, 14 декември 1871.

¹⁸ Н. Начов. Цит. съч., с. 201.

ман¹⁹ е траен, Душанов пише още две статии по негови съчинения, а още предишната година в писмо до Н. Геров си поръчва руския превод на Цимермановия труд „Мир до сътворение човека“, който не е използвал при написването на разглежданите тук статии. А те са сред най-доброто от възрожденската ни научнопопулярна книжнина. Особено „За темпераментите. . .“, която не се различава съществено от множество днешни публикации на същата тема, така привлекателни за широк кръг читатели от всички епохи. Тук се срещат и отгласи от еволюционната теория, и опити за характеризирание на национални отлики, и описание на четирите типа човешки темперамент — сангвиничен, холеричен, флегматичен и меланхоличен.

Втората статия — „Производителността на човека“ (Читалище, г. II, 1871, кн. 5), е разгърната възхвалява на човешките възможности, тя представя редица биологически и социални особености на човека. По-късно Душанов пише и „Причини, по които според Цимермана, не са все еднакви умствените способности у хората“ (Читалище, г. III, 1873, кн. 10). Тук са разгледани човешкият мозък, различията между отделните народности и раси, спомената е и френологията, като са отхвърлени някои расистки възгледи, облечени в научна форма.

Душанов участва в борбата за черковна независимост. Но на него му са по-присъщи учителското призвание, книжовният труд. И тъй като мисълта и знанието са силната му страна, с тях той се намесва в народното дело — пише голямата статия „Йераршията или свещеночначието на източната православна християнска църква от основаването ѝ до днес“ (Право, г. VII, бр. 15, 19 юни 1872), която е отпечатана на цялата първа страница на вестника. Това е в известен смисъл възловият проблем на обществения живот от тези години, поне на легалните му форми. По него се изказват практически всички изяви на общественици, споровете са остри, на живот и смърт. Чужд на яростните полемики, Душанов спокойно излага фактите, несъмнено е неговото предпочитание към по-опростената и сведена до минимум йерархическа стълбичка, но той не бърза да изкаже категорично мнение, не се нарежда и сред най-радикално мислещите свои съвременници.

В излязлата два дена по-рано статия — „Нашете читалища“ (Турция, г. III, бр. 18, 17 юни 1872), се долавят житейските огорчения на Душанов. Но и тук той предпочита по-общите разсъждения пред конкретните факти и оценки за казанлъшкото читалище. По същото време той напуска родния си град и се установява в Плевен.

Най-широк отзвук има една побългарена творба на казанлъшкия книжовник — „Вапсаните яйца по Великден. Прикаска. Приспособил Д. Т. Душанов“ (Цариград, 1872). Темпераментна е реакцията на Л. Каравелов: „Тая книжка не е ни за пред кум, ни за пред сват. Подобни писатели заслужават не насърчаване, а тояга. Ако насърчаваме глупците, то тия щат да направят още по-големи глупости. Чуete ли, г. Найденов?“ (Свобода, г. II, бр. 9, 26 август 1872).

Не така блестяща като стил, по-разгърната и по-въздържаща е рецензията, излязла вероятно изпод перото на Тодор Икономов. В нея се твърди, че творбата е компилирана от „някоя стара и глупава повест“ и от драмата на Войников „Велислава“; критиката е насочена преди всичко към анахронизми и логически несъответствия. И все пак авторът заключава: „При всичките противоречия повестта на г. Душанова може да послужи за прочитание на децата, понеже в нея няма нищо такова, което да им докара лоши мисли и да им навреди на нравите“ (Читалище, г. II, кн. 21, 1872).

¹⁹ За Цимерман и неговите преводи у нас вж. Н. Андреева, Немската научна литература в България през Възраждането. — Годишник на ВИТИЗ, т. XVI, 1974, С., 1976.

Повестта „Вапсаните яйца“ повтаря само епохата и някои от героите — исторически лица от драмата на Войников, но сюжетът е напълно различен. Логически и исторически несъответствия наистина има, но все пак напълно в духа на времето, преценките са твърде строги. Както отдавна е установено, повестта е побългарен вариант на творба на немския книжовник Кр. Шмид²⁰ — един от най-популярните у нас през Възраждането чужди автори. „Вапсаните яйца“ е изградена като легенда, която „обяснява“ по присъщия за легендите начин възникването на обичая да се боядисват яйца. В стила на жанра е героите да са идеализирани, да изразяват една по-висока нравственост. По думите на Н. Андреев повестта е „една от най-хубавите творби на Шмид“²¹. Душанов пренася действието в средновековна България и назовава главната героиня „Мъдра, цар Тертеровата снаха Светославица“. Патриотичната тенденция налага редица изменения, разгледани още от Ст. Минчев. Наред със задължителните — един граф става княз и пр., авторът на преработката прокарва и други изменения, които са свързани с представата му за положителен герой. Така например Светослав е характеризиран като „почтен и учен“ срещу „много богат и юнак“ в оригинала, шастливият край довежда и до построяване на училище, премахнат е разказ за Христос и пр.

Откроява се и една друга особеност на повестта, която е характерна за възрожденската ни книжнина като цяло — идеализирането на по-примитивния, но затова пък по-честен, по-непорочен живот на селянина. Началото на тази тенденция може да се търси още при Паисий, който противопоставя простите български орачи и копачи на учените, но корисни гърци. Това противопоставяне се съдържа в по-голяма или по-малка степен в творчеството на почти всички възрожденски белетристи, публицисти, преводачи; особено категорично е то при Ил. Блъсков; ще го открием и в следосвобожденската ни литература, а дори, с големи изменения, и в наши дни.

„Вапсаните яйца“ достига до един от централните проблеми в творчеството на възрожденските ни книжовници — взаимоотношенията между знаещия, образования човек и народа. Разбира се, съмнения и спорове около главното няма — духовно издигнатият трябва да бъде учител и водач на народа. Интересното тук е, че наред с нравственото възпитание се търси и подобряването на живота в чисто битов план — започва отглеждане на така полезните кокошки. Подобни тенденции могат да се открият и в някои произведения на Ив. Богоров, П. Р. Славейков, Ю. Ненков („Село Златарица“, 1871) и др.

По интересен начин е разгледана и връзката между личните преживявания и отношението към родината. От ревност към Мъдра Светославовият брат Смилец предава България на татарите. Внушава се идеята, че неетичността в личния живот води до измяна на голямото, на народа. Тази мисъл е резултат от побългаряването, от съзнателните усилия на Душанов. Така че снизхождението в цитираната рецензия се оказва неуместно. Във „Вапсаните яйца“ не само „няма нищо такова, което да им навреди на нравите“, а напротив — по-търсено е не само нравствено, но и патриотично въздействие.

Ако разгледаната по-горе „Кратка българска история...“ е предназначена за учениците от първоначалните училища, то следващият учебник на Душанов предполага по-друга публика. „История на православната християнска черкова. Съставена по учебниците на Александровци, Рудакова и Ласкариса и допълнена за българската черкова по съчиненията на Гилфердинга, Дринова и Каролева. От. Д. Т. Душанова“ (Пловдив, 1874) в много по-голяма степен е

²⁰ Вж. Ст. Минчев. Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения. — СбНУ, кн. XXVI, С., 1912, 64—69.

²¹ Н. Андреев. Произведенията на Кристоф Шмид в България през Възраждането. — Год. на ВИТИЗ, т. VII, 1962, С., 1963.

научна история, богата на факти, на тълкувания и детайли. Освен изследванията на руските учени авторът има предвид и българските книги: „Исторически преглед на българската църква от самото ѝ начало и до днес от Марина Дринова“ (Виена, 1869) и „Уроци по българска черковна история. Преподавани в Габровското мъжко училище от учителя Р. Каролева“ (Цариград, 1873). От предговора научаваме, че Душанов още преди четири години е превел „историята на Александра Ласкариса — един от най-новите учители на православната черква“, но не е издал труда си поради липса на средства.

За този, който се интересува от разглежданите проблеми, книгата е интересна с много данни за религиозни спорове, секти и пр., всичките датирани и предадени сбито. Но за учениците от Възраждането трудът е твърде претрупан с факти, особено по история на руската черква. Ценни са сведенията за българската черковна история от по-ново време — дейността на чуждите религиозни пропаганди, включително и в Казанлък, за борбите с тях, в които авторът взема участие.

Качествата на книгата са забелязани от „Периодическо списание“ в обширна неподписана рецензия. В нея В. Друмев разглежда новия труд на Душанов, както и цялостното му дело, връща се към предишната си рецензия. Като констатира, че от досегашните трудове на книжовника „не може човек да си състави от тях някое добро мнение за учените и педагогически способности на г. Душанов“, авторът твърди, че „новият труд ни представя съвсем друго нещо и ние не можем, освен да похвалим г. Душанов за тоя му труд“²². Скоро обаче авторът се отдалечава от първоначалното си намерение и се спира на някои недостатъци, повечето действително съществуващи. Други са въпрос на гледна точка, както например предпочитанието на „предметно“ представяне на материала вместо „хронологическия“ подход, за който се застъпва В. Друмев. Но отношението е добронамерено, критикът забелязва, че „тая история надминува силите на учениците и не може да им служи за учебник“, но продължава, че „обаче тя може да бъде добро ръководство са самите учители“. С едно обаче не можем да се съгласим — „Езикът на тая книга е доста гладък и ясен, само не е сериозен — съобразно със съдържанието, а е лекичък и не исторически, а газетни.“ Към немалко от публицистичните и другите съчинения на Душанов би следвало да се отправи обратният укор — стилът им е твърде тежък и тромав.

След като известно време работи в Плевен (1872—1874), Душанов отново се връща в Казанлък, където завършва следващия си книжовен труд — „Кратко тълкувание на божествената литургия. Съставено от священника Йоанна Николский и допълнено с тълкуванието на по-главните празници, които празнува православната черква. Превел Д. Т. Душанов“ (Пловдив, 1875). Тазия книга е с особен просветителски патос. Тя цели да хвърли светлина върху главните религиозни обреди и празници, като по този начин, от една страна, запази православието от чужди примеси, а, от друга, правейки разбираеми ритуалите, да се противопостави на отлива от църквата. Едва ли защото преводачът разглежда религията като последна цел, по-скоро той вижда в нея един от белезите на народността.

Както и в предишните си книги, и тук Душанов не достига до фанатизъм в защита на догмата. Така например по отношение на Символ-веруюто той съобщава, че има няколко тълкувания, без да се обвързва с твърдения, че само едното е истинно. Но, разбира се, българското общество през 1875 г. е отишло много напред, най-прогресивните народни водачи са достигнали до идеята за разделянето на църквата и образованието, за задържащата роля на рели-

²² Периодическо списание, г. I, кн. 9 и 10, 1874.

гията в общественото развитие. И затова лаконичната реакция на Хр. Ботев е изпълнена с убийствен сарказъм: „Неуморимият труженик в нашата педагогическа литература г-н Душанов е превел от руски език книгата „Кратко съкращаване“. . . Защо ли г-н Душанов не преведе и следующето съчинение: „О глупостях и безумии болгарских мудрословеснейших ослов прослепителя“. Това творение би било твърде полезно за нашите учители и свещеници“ (Знаме, г. I, бр. 14, 2 май 1875).

Книгата е спомената на два пъти и от в. „Напредък“ (г. IX, бр. 23 и 38, 4 януари и 19 април 1875). На една от бележките по незначителен повод Душанов отговаря в „Източно време“ (г. II, бр. 13, 10 май 1875). Тази бележка, писана в Севлиево, е единственият документ за краткотрайното учителствование на Душанов в града. След Освобождението Душанов възнамерява да преиздаде книгата. Текстът е прегледан от Екзархията и преводачът получава писмо, подписано от Екзарх Йосиф, в което духовната цензура посочва множество грешки, дребни по същество, повечето печатни, но и канонически²³.

Следващата книжовна изява на Душанов разкрива както педагогическите му разбирания, така и литературната му осведоменост. Статията „За преподаването на всеобщата история по Н. В. Гоголя“ (Читалище, г. V, кн. 12—13, 1875) е излязла изпод перото на автора на „Мъртви души“. На руски тя е публикувана три пъти²⁴ под заглавие „План преподавания всеобщей истории“ в „Журнал Министерства народного просвещения“ (1834) и като „О преподавании всеобщей истории“ в сб. „Арабески“ (1835), откъдето е препечатана в т. V от събрания съчинения на писателя (1856). Както личи от заглавието, Душанов вероятно я познава от „Арабески“ или от събраните съчинения, а това означава, че той се е срещнал най-малко още с включената в първата част на сборника повест „Портрет“, а може би и с „Невски проспект“, „Записки на един луд“ от втората част, или пък с цял том статии на Гогол, включващи „Избрани места от преписката ми с приятели“.

Несъмнено учителят се е спrial точно на тази статия, защото е търсил директна полза, стремил се е да подпомогне преподаването на история в нашите училища. Но и тук има известно разминаване с идеята на Гогол, който пише статията, за да разкрие своите възможности и научна компетентност и по този начин да получи университетска катедра в Киев. Така че идеите му се отнасят до университетското, а не до училищното изучаване на история. Гогол защитава тезата, че всеобщата история не трябва да се разглежда като механично натрупване на факти. „Тя при сичко това трябва да обема в пълна картина и цялата човешчина. . . Да покаже сичкия онзи велик процес, който с кървави трудове е издържал свободния дух на човека. . .“

За да изясни своята мисъл, авторът прави кратък преглед на световната история, като акцентува върху най-важните според него събития. Неговите разсъждения издават не само доброто му познаване на материята, но и поне минимално навлизане в чисто педагогическите страни на въпроса. „Слога на учителя трябва да е разпаден и привлекателен, щото да може да завладее вниманието на слушателите си в най-горна степен.“ Така Душанов превежда мисълта на великия писател, стремежът се да не се отклонява от нея. Несъмнено със същите намерения се е изправял казанлъшкият даскал пред своите ученици. Тук, както и в статиите му „по Цинмермана“, присъствието на нашия книжовник е дискретно. Той не говори от свое име, не разкрива пряко пристрастията си. За неговите разбирания може да се съди преди всичко по подбора на творбите и авторите.

²³ Вж. НБИБ—БИА, ф. 17. а. е. 4.

²⁴ Вж. Н. В. Г о г о л ь. Полное собрание сочинений. Т. VIII, Л., 1952, 26—39 и 753—754.

Мисленето и идеите на Душанов се разкриват откъм най-добрата им страна и в статията „Защо ни не върви напред“, поместена на уводно място във в. „Напредък“ (г. X, бр. 53—54, 2 и 9 август 1875). Засягайки важни проблеми от общественото ни развитие, авторът остава чужд на някои предразсъдъци, обкръжаващи разглеждането им по това време. Той надхвърля младежките си критики на „европеизма“, които се срещат в писмата му до Раковски; трезво и умно търси перспективните тенденции в общественото развитие. Тази статия на Душанов се нарежда до най-доброто, писано по въпроса от Ив. Богоров, П. Р. Славейков, дори Каравелов.

Все по същото време според М. Стоянов²⁵ в „Лексикологическа граматика за изучаване на французският език и стил. Съставил Н. Марков“ (Пловдив, 1875) „има обява за „Математическо и физическо землеописание от Воленс, преведено от Д. Душанов“. Но в екземпляра от книгата, съхраняван в Софийската народна библиотека, обявата отсъствава, а и преводът на Душанов остава непечатан.

* * *

Още по време на Руско-турската война и след Освобождението Душанов заема различни административни постове в Казанлък и Хасково, а от 1880 г. до Съединението е началник на канцеларията на директора на народното просвещение в Източна Румелия, един от най-близките сътрудници на Й. Груев, а след това и на К. Величков.

По това време в Пловдив с особена сила се разгаря издаването на учебници, продължава традицията, чиито основи са положени от Хр. Г. Данов, Др. Манчов и др. Душанов е един от активните преводачи и съставители на учебни помагала. През 1882 г. излизат няколко негови труда с различна насоченост. Преиздадена е „Българска история. Кратка на питания и отговор.“ Душанов подготвя и „Кратки практически наставления за как трябва да се преподават уроци в начални училища. Нагодил по Д. Г. Петридеса за Ръководство на българските начални учители.“ Силната страна на учебника са конкретните методически препоръки към учителите.

Амбициозни задачи си поставя и „Ръководство от нагледно предметно учение. Наредил по Милана Кобали за помагало на българските първоначални учители Д. Т. Душанов“ (Пловдив, 1882). През същата година книжовникът подготвя и „Учебник за счетоводство или държание на търговски книги и най-употребително писалищно знание. Наредил по А. Фон-Дер Зее за българските средни и реални училища.“ (Пловдив, 1882, II изд. 1884). В този преведен от руски учебник примерите са дадени с български лични имена, градове и фирми.

Не е запазен екземпляр от „Начала от ботаника от И. Д. Хукера“. За него може да се съди по отзива на Ив. Вазов: „Началата на ботаниката на И. Д. Хукера са написани за селските училища в Англия. Г. Душанов е бил доволно честит в избора си.“²⁶ Трудно могат да се открият екземпляри и от още една книга, преведена от Душанов през същата година — Даворин Тръстеник „Добра домакиня за млади момичета“²⁷.

На много добро ниво, стегнати и богати на информация са двата учебника, които Душанов превежда от гръцки. В първия от тях — „Кратка психология и логика от Аристидас К. Спатаки, доктор на философията. Преведе за

²⁵ М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957, с. 93.

²⁶ Наука, г. II, 1882, кн. I. Цит. по: Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XVIII. С., 1957, с. 402.

²⁷ Вж. Български книги. Т. V. С., 1981, с. 468.

употребяване в българските средни училища Д. Т. Душанов“ (Пловдив, 1883) — само на 91 страници се представят основните въпроси и понятия на две науки. Вторият е значително по-разгърнат — „Учебник по история на педагогиката от Аристид К. Спатаки. . .“ (Пловдив, 1883). Тук Душанов е не само преводач, той обогатява труда в две направления — прибавя текстове, в които разглежда развитието на образованието в България, и отделно за „Бел-Ланкастерската метода“, която е разпространена далеч не само у нас, така че по същество е допълнена и основната част от учебника.

Според Негонцев и Ванев „заслугата на Душанов като педагог се състои и в това, че той за пръв път у нас е дал кратко изложение върху българското образование от 892 до 1883. . .“²⁸ Би било пресилено и неточно да се абсолютизира значението на двадесетината страници, озаглавени „Българе. Тяхното възпитание“. По тези въпроси е писано не един път и по-рано, наистина обикновено в печата и по някакъв конкретен повод. Частта, посветена на образованието преди Възраждането, въпреки несъмнената историческа осведоменост на автора съдържа по-общи изводи и наблюдения, изведени предимно по логически път, не на основата на конкретни изворови данни. Твърде общо е разгледан и възрожденският период. Но не може да се отрече концептуалността на авторовото мислене, стремежът да се систематизира известното.

В Пловдив под редакторството на директора на народното просвещение започва да се издава сп. „Училищен дневник“. Душанов помества тук две методически статии (г. I, кн. 5 и 7).

След Съединението Душанов се връща към учителската професия, продължава и книжовната си дейност, търси нови сфери на изява. Подготвя още една книга, посветена на грижите за децата — „Училищна диетика. Сбор от практически знания и правила, които се отнасят до запазване здравето на децата, които ходят на училище, написана по д-р Германа Кленке, Вл. Фармаковский. Преведе от осмото допълнено и преработено издание по най-новите издирвания в областта на училищната хигиена Д. Т. Душанов“ (Пловдив, 1896). Печатни екземпляри от книгата не са запазени, тя не е включвана и в описите, не я привлича и никой от изследвачите на Душанов. Но нейното отпечатване се потвърждава от два кратки отзива²⁹. Запазена е черновата от ръкописа на Душанов, в която се вижда упоритата му работа над текста, борбата му с езика, желанието да добави нови сведения. Книгата издава учудващата информираност на преводача в областта на медицината и хигиената. Разгледани са изискванията към училищните сгради и стаи, осветлението и отоплението, размерите на чиновите, организацията на времето и пр., като се привеждат много данни, които Душанов сам е събирал³⁰.

С печатна покана през 1887 г. Душанов съобщава, че е превел „Бабата“ — роман съвременен и много наиздателен из живота, от Емил Ризбург, прочут френски белетрист³¹. По всичко личи, че достатъчно „спомощници“ не се записват и романът не вижда бял свят, по-късно Душанов не го включва в два списъка на свои книжовни трудове, които прилага към документите си за пенсия. Там фигурират две книги, които също не са отпечатани — „Нагледно труфило за майки“ от Аристотелеус и „География: Африка, Австралия“³².

²⁸ Хр. Негонцев и Ив. Ванев. Образованието в Източна Румелия. Пловдив, 1959, с. 113. Тук от педагогическа гледна точка са разгледани дейността на Душанов и учебниците му.

²⁹ Вж. Българска сбирка, г. III, кн. 4, 1896; Библиотека, г. III, кн. 14, 1896.

³⁰ НБИБ—БИА, ф. 17, а. е. 5.

³¹ Пак там, а. е. 4.

³² Пак там, а. е. 10.

Душанов започва да мисли и за мемоари. През 1891 г. той завършва ръкописа „Ученическите и учителските ми възпоминания по вървежа на учебното дело у нас от време на килиите до днес“³³. Наред с чутото за бащата и дядовците те представят живота на Душанов от детството до Априлското въстание. Един друг ръкописен текст, останал недатиран, представя премеждията на автора през следващия период — от 1876 до началото на 1878 г. Той е по-личен, въпреки че и с него Душанов си поставя задачата не само да разкаже за себе си, но и да документира своето време, без обаче да успее да обхване с погледа си по-цялостно преломните исторически събития, на които е свидетел. Вторият текст е озаглавен „Из спомените ми от миналото. (Русите в Казанлък)“³⁴.

Не е известно с каква цел са писани двата текста и дали се е предвиждало да бъдат печатани. Те са запазени в автограф, издават обмислената работа на Душанов, съдържат доста поправки, а вторият текст има и чернова. И в двата мемоарни текста има много и интересни сведения и наблюдения. Първият започва с разглеждането на частните библиотеки в рода на Душанов. Тази начална част е особено ценна днес, когато научната ни мисъл по-целенасочено и от нови методологически позиции достига до разглеждането на библиотеките, на книжните сбирки и читателските интереси като общокултурен и литературоведски проблем, сведенията за който обаче намаляват с годините. Душанов документира не само своето време, достатъчно отдалечено вече от нас, но и времето на своите дядовци, в чиято библиотека се пазели френски, немски, италиански и, разбира се, руски книги, включително и един превод на Корана — нещо рядко и при днешното книжно обилие. И редом с тях — множество ръкописи, някои от които съдържали апокрифи.

Не по-малко интересни са двата мемоара и с въвеждането в душевността на българина от средата на миналия век. Въпреки въздържаността си по отношение на собствената си личност пред нас се очертава един богат на светлосенки образ. В него наред със скромността, книголюбието, начетеността се различават и дискретното самочувствие на учителския и попски потомък, родственик на тежки търговци, очакване да се получи необходимото уважение, респект пред училищните ритуали, но и пред салтаната, стремеж за близост със силните, страх пред не чак толкова големи опасности и наред с него — гражданска смелост, но в определени рамки, невинаги точен поглед към историческите събития. . .

Вторият текст е мемоар в строгия смисъл на думата — авторът описва своите преживявания в един период от време, съдбовен за историята на народа. Но Душанов не се задълбочава в историческите събития, не търси причините и същността им, не се опитва да предвиди последиците. Нещо повече — той е пределно лаконичен и по отношение на конкретните събития, определящи не само народната, но и неговата лична съдба. Твърде малко пише за хода на военните действия, за събитията, които не е наблюдавал, но не може да не е знаел и които безспорно са го вълнували. Днес трудно може да се проникне в мотивите, които са го ръководили при подбора на описваните събития; от спомените му отсъствуват и важни семейни събития — раждането на единствената му дъщеря например. Душанов отделя много повече място на казанлъжските първенци, отколкото на някои народни водачи, до които поне за момент се е оказал в близост. Но докато това е слабост от гледна точка на историка, то за този, който иска да надникне в епохата през очите на един от нейните редници, спомените на Душанов са една хубава възможност. Още

³³ Арх. на БАН, ф. 1, оп. 2, а. е. 1292.

³⁴ НБИН—БИА, ф. 17, а. е. 5.

повече, че този редник е несъмнено интелигентен човек, нелишен от усет за детайл, от способност да гради диалог, въобще от писателска дарба, която тук се забелязва най-отчетливо.

* * *

В края на 80-те години започват да се появяват Душановите преводи на антични творби. В „Христоматия по изучаване словесността. Съставили Ст. Костов и Д. Мишев“ (Пловдив, т. I, 1883; т. II, 1889) са включени негови преводи на „Прикованият Прометей“ от Есхил, „Антигона“ от Софокъл и „Облаци“ от Аристофан. Въпреки че го надхвърля, Христоматията на Костов и Мишев има учебно предназначение. Същата насоченост, макар и недекларирана пряко, имат и всички преводи на Душанов, а и огромната част от светската ни книжнина през XIX в. като цяло. От тази насоченост се определят както подборът, така и известното опростяване на творбите. В труда на Костов и Мишев са представени наистина предимно христоматийни творби, като отделни епизоди са преразказани, а други — преведени точно. Така е поне в раздела „драматическа поезия“.

Сред преводите на Душанов като че ли най-значителни са съкращенията в „Прометей“, може би защото трагедията няма изпълнена с напрежение фабула и затова е акцентувано върху финала. По друг начин е представена „Антигона“, където преведените и преразказаните епизоди се редуват последователно и логично. При подреждането на творбите не е спазена хронологията — на първо място стои „Антигона“, а след това идва „Прометей“. Като че ли в такъв ред са извършени и преводите — „Антигона“ прилича на по-ранен опит, тук са повече насилията над езика, целящи да вместят текста в някакво силабическо стихосложение. Учудва нещо друго — от свое име Душанов пише гладко и малко приповдигнато, стреми се да не допуска просторечие и делнични обрати. А и в двата превода на класически трагедии се откриват простиранодни, снижени думи и изрази, като тяхната употреба не е функционално обусловена. Въобще за Душанов „Антигона“ и „Прометей“ са период на навлизане в една нова област — в следващите преводи, като се почне от „Облаци“, той ще се откаже да следва някакъв стихотворен размер, ще избистри концепциите си.

Сполуката в „Облаци“ е по-значителна и поради това, че творбата на Аристофан и според жанра си — комедия, и според характеристиката на героите допуска употреба на снижени разговорни изрази. Под фарсовия облик Аристофан изисква от читателите известно познаване на древногръцката философия, история и социална мисъл, за да бъде разбран по-цялостно, поставя и сериозни проблеми пред преводача. Изследователите на комедията и днес си задават същностни въпроси, на които не могат да отговорят. Преводът на Душанов дава възможност да се получи по-пълна представа за преводаческите му разбирания въз основа и на това, което не е достигнало до читателите.

Сюжетът на „Облаци“ е предаден изцяло, но отделни епизоди са преразказани. Началото — първите една-две страници — не е преведено от Душанов, в текста стои бележка „Прев.“. Това не е изключение за Христоматията, най-много е провървяло на „Ревизор“ — освен отбелязания в съдържанието Ив. Иванов в текста на Гоголевата комедия се срещат пояснения „Из Христом. Ив. Вазов и К. Величков“ и „Прев. Ив. Христович“.

Ограничавайки се с предаването на сюжета, Душанов пропуска най-вероятно съществено някак същностни черти на комедията. От него не разбираме, че главният герой Стрепсиад освен другото е женен за разорена аристократка, чието влияние върху възпитанието на сина им е основната причина за

комедийните злошастия. В преразказаните части са се загубили и някои характерни според Аристофан особености на неговия Сократ, твърде различен от представата, която изграждат за него другите антични автори. По-различни причини са довели до смекчаването на езиковия хумор в „Облаци“, най-яркият случай е името на Сократовото учебно заведение — обикновено на български, а и на руски то е назовавано с някакъв вариант на думата „мислителница“, а при Душанов стои безличното „училище“. Всичко това прави от „Облаци“, а и от другите му преводи на антични драми адаптации на първоизточника. Днес подобна характеристика не звучи особено ласкателно, но нека не забравяме, че това са все едни от първите преводи на антични творби. Връзката им със съвремението на преводача е твърде далечна, все още не е култивирана способността да се възприема една творба исторически.

Христоматията на Костов и Мишев е посрещната с обширна рецензия от д-р Кръстев, който, както е известно, е строг и безкомпромисен съдник. „Най-лоши са преводите: на Х. Кесякова из „Конрад Валенрод“ и „Dzind“ от Мишкевича; откъслеците из поетиката на Аристотеля, Гетевия „Каракончо“ (Erlkönig) от М. Балабанова: гръцките трагедии от Душанова; из XVII и XVIII п. на Илиадата от Ф. Велиева, из „Божествената комедия“ и други.“³⁵ (В скоби казано, Костов и Мишев приемат критиката и в следващите издания се появяват други преводи на „Прометей“ — „Прев.“, на „Антигона“ — от П. П. Славейков, на „Едип цар“ — от Ив. Вазов, освен от Велиев „Илиада“ е представена и от Н. Бончев, Б. Горанов, Ив. Вазов.)

Като констатира, че „най-слабий дял е драмата“, д-р Кръстев продължава: „За двете старокласически трагедии четецът напразно ще се мъчи да угади в проза ли са преведени или в стихове. Впрочем тоя въпрос е маловажен и главното е, че те мъчно се четат и без всякаква наслада. Г-н Душанов е щял по-добре да стори да е превел и тях, както и комедията на Аристофан — в чиста проза, а не в такава стихотворна проза, която собствено не е ни стих, ни проза.“

Навлизайки в старогръцката драматургия, Душанов се залавя за една от най-представителните творби — „Едип цар. Трагедия от Софокла“ (Библиотека, 1894, кн. 1). В бележка редакцията на списанието напомня за поместения в Христоматията на Вазов и Величков превод на една сцена от драмата, но Душанов първи представя цялата творба и това е първият пълен печатан български превод на драма от Софокъл³⁶, а може би и от древногръцката драматургия като цяло.

Душанов предава цялото смислово богатство на трагедията, въздържа се от изменения и адаптации. Тук той окончателно достига до своята преводаческа платформа, на която в бъдеще ще остане неизменно верен — максимално придържане към оригинала. Известно е ключовото място, което „Едип“ заема в културата и цялостния мисловен строй на XX в. и дори само от тази гледна точка преводът е особено актуален.

Душанов се насочва и към „Едип в Колон“ (Библиотека, г. III, 1896, кн. 14), но преводът не е печатан изцяло — въпреки бележката „следва“ в края на текста. Тук откриваме и едно интересно пояснение за Евменидите: „Не са ли те същите сладки и медени Самодиви?“ Долавят се отзвуци от мисленото на Раковски, пречупени през спокойната рационалност на Душанов, който избулгва изкушението на побългаряването.

³⁵ К. Кръстев. Случайни литературни бележки. — Критика, г. I, 1891, кн. 7—8. Цит. по: К. Кръстев. Етюди и критики. С., 1894, с. 263.

³⁶ Известен е и един ръкописен превод на „Антигона“. Вж. М. Стоянов, Цит. съч., т. I, с. 411.

В редактираното от В. Благоева „месечно списание за литература и обществени знания“ „Дело“ се печата следващият Душанов превод на Софокъл — „Еант Бичоносецът“ — първият български превод на „Аякс“³⁷. И тук книжовникът работи с присъщата му прецизност, стреми се да поясни митологическите и историческите подробности. При желание могат да бъдат намерени немалко изрази от типа на „за името на боговете“, „наместо аз“ и пр., дразни редовното назоваване на вестителя „обаждач“ или определянето на Одисей и Менелай като „воеводи“ и пр., но не това е същественото, а откриването, макар и неведнага, на своя област — древногръцката литература, последователност в избора на представяните творби, въздържане от побългаряване и стремеж към точност.

„Аякс“ все пак не е от най-представителните произведения на старогръцката драматургия и като се има предвид, че тя като цяло не е позната у нас по това време, с особена сила възниква въпросът за избора на творбата. Мисля, че не е невъзможно да се разтълкуват мотивите на преводача. От една страна, въпреки че „на сцената“ се появява Атина, която извън сюжета време е извършила нещо свръхестествено, в творбата отсъствуват характерните за други древногръцки трагедии елементи — кръвосмешение, деус екс махина, липсват чужди на новите времена обичаи, вярвания и пр. Напротив, проблематиката е напълно универсална — какво трябва да бъде поведението на достойния, силен, но ошетен човек (Аякс, който не е получил полагащите му се доспехи на Ахил); какво трябва да бъде отношението към победения противник (Одисей оспорва присъдата на Агамемнон да не бъде погребан самоубилият се Аякс). Струва ми се, че и двата проблема са близки на Душанов. През целия си живот преводачът се е стремил искрено, може би невината успешно, към подобно поведение — гордо и величествено да посрещашипещите се отсякъде бедн. Няма нищо по-човешко от мисленото отъждествяване с прославени образци, и то невината се изживява с края на юношеството. За Душанов такива образци може би са „Еант Бичоносецът“ и „гръцкия воевода“ Одисей, такива, каквито ги рисува Софокъл. Сходни са мотивите, насочили Душанов към старогръцката литература като цяло, наред, разбира се, с желанието да се представят класически творби, за които времето отдавна е произнесло своята присъда.

В списъците на трудовете си Душанов включва и „Ифигения в Авлида“ от Еврипид, както и „Галатея Василиаде“ от новата гръцка литература³⁸, но и двата превода не са намерени.

Интересът на Душанов към гръцката история го насочва и към един друг превод — „Императрица Теодора. Исторически очерк от В. Топалов“ (Светлина, г. IV, 1894, кн. 11—12; г. V, 1895, кн. 1—4). Времето на Теодора, на император Юстиниан (527—565) и на Велизарий е един от възловите периоди в историята на Византия. То е богато на събития, на ликантни факти и е привличало нееднократно писатели и историци. У нас през Възраждането е превеждана драмата „Велизарий“ на немския писател Трауцшен от Ан. Кипиловски и З. Симеонов през 1844 г., независимо един от друг, а след това и от Т. Шишков през 1873 г.; през 1870 г. се появява преработката на М. Петров, а четири години по-късно Ив. Добровски превежда откъс от едноименния роман на Мармонтел. Но преведената от Душанов творба има съвсем друг характер, тя се противопоставя както на сантименталните и изкуствено привнесени патриотични моменти във възрожденските ни преводи, така и на някои неточности във византийската историография (Прокопий и др.). И в този сми-

³⁷ Дело, г. I, кн. 3—5, 1894—1895. Името не е толкова деформирано, колкото може да се допусне от пръв поглед. Аякс е форма за родителен падеж от Аянт (ос).

³⁸ НБИВ—БИА, ф. 17, а. с. 10.

сьл очеркът добре се вписва в следосвобожденските тенденции в българската култура.

Ако трябва да се потърси сред книжовните трудове на Душанов делото на неговия живот, то това безспорно са преводите на Омир. Тук той също е един от първите, като отново му е отказано щастието да бъде първи, а знайно е, че именно първите остават в паметта на поколенията. Завинаги са влезли в нашата литературна история, а и в историята на литературните ни нрави преводът на „Илиада“ на Гр. Пърличев и реакцията на Н. Бончев. Понякога историята се повтаря, макар и лишена от трагичния финален жест. . . Но преди това нека хвърлим поглед към най-ранните опити³⁹. След Пърличев Н. Бончев се опитва да покаже как трябва да се превежда този шедевър, по-последователни са усилията на Ф. Велиев; сравнително малки откъси печатат П. Р. Славейков и Ив. Вазов. Почти едновременно с Душанов работят Р. Горанов и Ал. Балабанов, тогава още ученик. Но първи публикува пълен превод Душанов, в това отношение той все пак е първи⁴⁰.

Отначало Душанов публикува откъси (Светлина, г. V, 1895, кн. 5—10), а след това и отделна книга. За авторската самооценка може да се съди още от предговора. Тук преводачът говори за себе си не от позиция на самозащита или нахърнено достойнство, нито се задоволява само с обичайните разяснения за необходимостта от труда. Той споделя свои лични, доскоро дълбоко спотаявани пристрастия и вълнения: „Окичени и богато нашарени с изрази и епитети, само Омиру свойствени, те (Омировите поеми — бел. Н. А.) ме са пленявали още от ученическата скамейка и винаги при благоприятие ме са занимавали, докато се и зах с преводите им. . .“

По времето на Душанов, както и днес в много по-голяма степен, е имало автори, които лесно и безболезнено въвеждат читателите в „светая светих“ на своето творчество. Душанов не е от тях. Затова и лаконично казаното, по-уоткрехнатата врата впечатлява и подкупва. Книжовникът не цели чрез откровеничене да спечели нашите симпатии, да прикрие недостатъците на своя труд. Напротив, при него винаги рационалният момент е по-силен от емоционалния, самочувствието за достойно свършената работа не замъглява погледа му за несвършенствата. Първото и основното е, че преводът е в проза. Въпреки че в Цариград е обучаван в писане на стихове, след опита с трагедиите, а може би и след критиката на д-р Кръстев Душанов осъзнава, че поетичният превод не е по силите му. Същевременно за него е ясно, че е трябвало да превежда в стихове „както ми си щение, по образец на някоя от нашите народни песни, той ми се не владее, излезе по-горен от моите сили. . .“ И затова си поставя разумна и постижима задача — не може да му се отрече нито скромността и трезвата самооценка, нито успехът: „Преводът ми е дословен и ласкава се, че и точен, без отклонения от първообраза. . . Работил съм с убеждение, че докато не може да има у нас *най-хубав*, не е грях да има и *по-малко хубав* (курс. Д. Д.); че само тъй, малко по-малко ще може и ний, като други да имаме *най-хубави* свършени работи. . .“

Различен е изказаният по друг повод девиз на първия наш преводач на Омир — „с въ р ш е н с т в о и л и с м ъ р т“. Душанов му противопоставя „м а л к о п о м а л к о“. Едва ли трябва да се отрича единият за сметка на другия. Още повече, че това са два психологически типа, два характера (а носителите им не са чак толкова противоположни в житейското си поведение), които са насочени към едни и същи народополезни цели. Нещо повече,

³⁹ Вж. Ал. Милев. Българските преводи на „Илиада“. — Изв. на Института за литература. Т. XX, С., 1969.

⁴⁰ Оморова Илиада в проза. Преведе от стереотипните германски издания Д. Т. Душанов. Пловдив, 1899. (II изд., 1917). Второто издание не е запазено, то е известно на Ал. Милев библиографски.

те взаимно се допълват; всяка епоха има нужда и от двата типа и си ги създава, защото истински ценното и голямото се постига от задружните усилия и на редовите труженици, и на амбициозните водачи, които проправят пътя пред тях. Не може категорично да се твърди, че без Пърличев Душанов не би достигнал до своя пълен превод на „Илиада“, но логиката, правилото, което винаги има изключения, в развитието е такова — едни дръзко тръгват напред, а други упорито продължават техния път и достигат до целта.

За да се открият качествата, а и недостатъците в труда на Душанов, може би ще е полезно едно сравнение с двата най-престижни превода на Омировата поема. И нека вземем христоматийни епизоди — началото на поемата и сцената с прощаването на Хектор с Андромаха (песен VI, стихове 476—496). При Душанов те звучат така:

„Пей, богиньо, пагубен гняв на Ахила Пилеев, кой е нанесъл много, с хиледи, беди на Ахейци, па и в Ад е пропатил много души на мъжествени херои, а пък сами е направил плячка на кучета и госба на птици, и то всичко се е вършило все по воля на Зевса, откак се разотнаха и скараха вече веднъж Атреев, цар на мъжъе и божествен Ахил. . .“

„...Зевсе и други богове, дайте вече и на тойзи мой син да стане като мене твърде личен между трояни и той мощен и благ да царува храбро на Илион; и като се връща от бой да може нявга някой да каже: „Той е много погорен от своя баща“; а да може да носи и попръскани с кръв плякосани оръжия, откакто убие неприятел мъж, та и майка да се радва от душа.“

„Както каза той, сложи свой син в ръце на обичлива съпруга; и тя го прие в благовонна пазуха и се усмихна просълзена; а съпруг я видя и съжали, и я помилва с ръка, продума, наименова я и рече:

„Божествена, не ми разстройвай толкова много сърце; защото никой мъж не може ме прати против съдба в Ад; а от съдба никой, казвам, от мъжъе не е можел да избегне, ни лош, ни добър, като се роди веднъж. За туй иди си у дома и си гледай работата, стан и хурка, па и на слугини заповядвай да идат по работа; а бой ще загрижва мъжъе, кои са родени в Илион, че мене най-много.“

И като рече тъй славен Ектор, взе конегрив шлем; а обичлива си съпруга тръгна за дома и все се обръщаше да погледне цветлив (съпруг) и лееше сълзи. . .“

Ас. Разцветников не е чужд на Душановата идея да се превежда „по образец на някоя от нашите народни песни“. Нека видим неговия вариант на същите откъси.

Пей за гнева на Ахила, сина Пелеев, богиньо,
гибелний гняв, що докара мъки безброй на ахайци,
що във Аида изпрати много души на юнаци,
(тъй стана волята Зевсу) — и всичко от оня ден, в който
се разделиха за пръв път след свада синът на Атрея,
мощний вожд на данайци, и Ахилес богоравний.

„Зевсе и всички безсмъртни! О, дайте на моето чедо
като баща си да стане, прочут сред войските троянски,
личен по сила да бъде, Троя могъщ да владее.
Нека един ден да кажат, като от битка той иде:
„Тоя надмина баща си!“ Нека врази да убива,
брони във кръв да донася, майце си сърце да радва!“
Тъй рече той и подаде на своята свидна невеста
мило чедо и тя го притисна на пазви ухани
и през сълзи усмихна; а Хектору жалба припадна,
та със ръце я погали и той и продума и рече:

„Скъпа, недей да тъгуваш тъй много в сърце си за мене — против съдбата не може никой в Аида изпрати. Казвам ти, никога никой, ни храбрия, ни страхливия, щом тука веднъж роден е, не може съдбата избягна. Ти иди си във къщи и твоята си работа гледай, гледай стана и вретеното, бли над слугините къдри да не стоят, а войната — ще бъде тя грижа на всички войни, родени във Троя, а най-вече от всички — на мене.“ Рече и шлема си гривест пое светлобронния Хектор, а пък невястата драга потегли назад към палата, като се често обръщаше, леейки сълзи безбройни.

Преводът на Бл. Димитрова и Ал. Милев стои най-близо до метриката и духа на оригинала:

Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила Пелеев,
който донесе безбройни беди на войските ахейски,
прати в подземното царство душите на много герои,
тях пък самите предаде за плячка на стръвните псета,
пир за грабливите птици. Тъй волята Зевсова стана,
след като в свада жестока се скараха и разделиха
мощният цар Агамемнон и вождът Ахил богоравен.

.....
„Зевсе и други безсмъртни! Дарете сина ми обичен,
като баща си да стане известен сред всички троянци,
тъй да е силен и храбър и Троя със мощ да владее!
Нека да казват за него, когато от битка се връща:
„Той и баща си по храброст надмина.“ След тежка победа
кървава плячка да носи и своята майка да радва!“
Рече и сложи детето в ръце на своята съпруга.
Тя се усмихна през сълзи, пое го на пазви ухани.
Хектор това забеляза и жал му обхвана душата,
нежно с ръка я погали и думи такива й каза:
„Свидна! Недей изтезва сърцето си с толкова горест!
Мимо съдбата не може човек да ме прати при Хадес.
Смятам, че никой от хората своята съдба не избягва;
нито героят, ни слабият, щом е роден на земята.
Хайде върви си във къщи и своята работа гледай —
стана и хурката. Карай слугините сръчно да вършат
тяхната работа къщна. За битката грижа ще имат
всички герои във Троя, но най-много аз ще се грижа.“
Хектор тъй каза и шлема си с конската грива наложи.
А пък съпругата мила си тръгна безмълвно за в къщи.
Често назад се обръщаше, леейки сълзи горещи.

Няма съмнение, че преводът на Душанов отстъпва на другите два. Да се очаква противното, би било не само свидетелство за отсъствие на художествен вкус, но и проява на неисторическо мислене. Но не много по-различна грешка би било и пълното отричане на Душановия труд. Самият Ал. Милев, който единствен в по-ново време се е занимавал с превода на Душанов, посочва някои от достойнствата му — сполуки при отделни омировски епитети и др. „Той е знаел добре езика на поемата, но е бил затруднен в преводаческата си работа от недообработения си български език.“⁴¹

⁴¹ Ал. Милев. Българските преводи..., 113—115.

Ако потърсим закономерната последователност във възприемането на една творба от типа на „Илиада“, ще открием, че преводът на Душанов представлява един важен етап. Той има някои основни предимства пред опитите на съвременниците и предходниците — пълнотата и дословността; за разлика от някои други Душанов работи със старогръцкия текст. По превода му може да се състави доста добра представа не само за сюжета на поемата, но и за нейния стил, за съдържателното ѝ богатство. По този начин той може да послужи като важно стъпало в развитието както на преводаческата ни традиция, така и на литературната осведоменост на българина. Може да се каже дори, че при добро желание внимателният читател би трябвало да получи известна представа за епическата стихова организация на творбата. Разбира се, до хекзаметрите е още далече, но все пак преводът на Душанов по нещо се приближава до Омир или поне до библейската епична стихова традиция. Естествено не само днес, но още през 90-те години на миналия век по-чувствителното ухо е било подражено от някои езикови особености на Душановата „Илиада“ и на първо място от това, че преводачът доста последователно се въздържа да членува. Недостатъци могат да се открият и в някои синтактични конструкции, както и в избора на отделни думи. На тях могат да се противопоставят немалко сполучливи решения. Не може да се отмине и фактът, че при Душанов е намалено понякога твърде силното фолклорно влияние, което се забелязва при Пърличев и Велиев, липсват и русизмите на Н. Бончев, а и прокрадващото се тук-там просторечие при Велиев — все неща, които не са забелязвани от съвременниците, а и по-късно.

Всъщност критическа оценка получава едва Душановият превод на „Одисея“. Той остава недовършен, отпечатани са на откъси 19 от общо 24-те песни⁴². Първото споменаване е съвсем кратка вестникарска бележка: „За превода на г. Душанов ще забележим само, че Хомеровата „Одисея“ не е право, а Омирова; той знае гръцки и следователно знае, че гръците пишат и изговарят Омир, а не Хомер. . . Иначе неговият превод като дословен, както ни уверяват, заслужава нашето внимание и е доста сполучен.“⁴³

Следващият отзив обаче е убийствен и това впечатление се засилва от факта, че и той е подхвърлен мимоходом. Пенчо Славейков разглежда три литературни списания, между които и „Българска сбирка“. Критикувайки П. П. Карагюлев, поетът пише: „По безграмотност с него може да се конкурира само Душанов.“ И по-долу: „Или имате за цел да поощрявате бездарните книгопапачи като Ив. Белов, Добри Данев, Илия Савов, Душанов, Узунов и пр.“⁴⁴

И още един удар от същата посока. Отново се разнася гласът на д-р Кръстев. По-разгърната от предишните два отзива, неговата блестяща като стил рецензия не е много по-богата на аргументи. Критикът има твърде високи изисквания, които не отговарят нито на етапа, в който се намира българското преводаческо изкуство, нито на целите на Душанов. Впрочем трябва да се имат предвид както принципната строгост на Кръстев, така и нескритото отношение на кръга „Мисъл“ към „Българска сбирка“. Ако се съди по заглавието на рецензията, тя е насочена към списанието, но разглежда само поместения в книжката превод от „Илиада“. Но нека се вслушаме в думите на един от заслужено най-авторитетните български критици:

⁴² Българска сбирка, г. I, 1894, кн. 4, 5, 8—10; г. II, 1895, кн. 6, 8—10; г. III, 1896, кн. 2—5, 7—9; г. IV, 1897, кн. 1, 2, 4; г. V, 1898, кн. 3, 6, 7, 10. Откъс от песен IV в „Христоматия. . .“ на Костов и Мишев (г. II, второ изд., 1898). Тук е поместен и друг откъс, преведен от „М.“, вероятно Мишев.

⁴³ Прогрес, г. IV, бр. 95, 4 септември 1896.

⁴⁴ Знаме, г. III, бр. 51, 55, 59, 60, 69, 22 октомври — 25 декември 1897. Цит. по П. П. Славейков. Събрани съчинения. Т. IV, С., 1959, с. 28 и 33.

„Без комплименти казано, нас ни е непонятно как един човек, който претендира — и, може би, не само претендира, — че има литературен вкус, може да публикува такива преводи, лишени от литературна цена. Ний не се съмняваме, че преводачът г. Душанов знае отлично старогръцки език; че той владее добре и българския — но каква полза в случая от всичко това. Неговият превод не е превод на Омира, нито въобще превод на поетическо творение, а е просто заместване на гръцки думи с български, при което заместване е била безмилостно пропъдена далеко богинята Киприда, а заедно с нея и всички ония чародейни красоти, що са пленявали човечеството от хиляди години. . .

Нужно е, прочее, един редактор да има индиферентността на г-на Бобчева към такива тъмни води во облацех, като поезията и поетическия дъх на Омировото творчество; нужно е една публика да има литературното безвкусице на читателите — или само абонатите? — на „Българска сбирка“, за да бъде възможно да се поднася от страна на едно *литературно* списание — и то няколко години наред — такъв един антилитературен превод!

Съжалявам, че трябва да оставим присъдата си без нужните докази с цитати из самия превод. То е много лесно да се направи; а всеки читател, който би си дал труда да прочете поне една песен от тая „Одисея“, ще намери, вярваме, присъдата ни снизходителна.“⁴⁵

Всеки критик има право да определя степента на своята възискателност, в известни граници има право и да борави по-свободно с личността на автора и издателя, да прехвърля недостатъците, а и собственото си отношение към тях от единия към другия. В още по-голяма степен това важи за един д-р Кръстев. Но може би именно на него, дори за 90-те години само на него, не е позволено тихомълком да пише за „Одисея“ като за творба, която без уговорки и веднага спечелва неподготвеното и неподправено възхищение на читателите. И изхождайки от тази предпоставка, да очаква преводът да грабне читателя, да се чете на един дъх, а ако това не стане, да обвинява преводача в „профаниране на Омир“. Встрани е останал и главният проблем — една литература се нуждае от традиции, преводачески и общокултурни, за да може да създаде задоволяващи изискванията на д-р Кръстев преводи на Омир. А такива традиции у нас по времето на Душанов все още няма. Оказва се, че това не може да разбере нито Н. Бончев, който пише за превода на Пърличев, нито двадесетина години по-късно д-р Кръстев.

От всичко казано дотук съвсем не следва, че преводът на Душанов е съвършен за своето време, вероятно е бил възможен и по-добър; за това свидетелствуват и съвременните му преводи на откъси от поемите на Омир. Но не трябва да се отричат достойнствата му, да не се виждат постиженията.

Недоволен както от оценката, така и от тона на критика, Душанов реагира не без раздразнение. „Там г. К. К. разглежда повърхностно именно моите преводи из Омира, печатани в „Българска сбирка“, и в бележката, която прави към тия ми преводи, уж казва нещо, а пък нищо не казва.“⁴⁶ Дотук все пак не липсва известна обективност, но скоро в отговора се явяват и лични обиди, които не защищават преводача по най-добрия начин.

„Мъдрословестний г. Д-р не за пръв път ме заявява и си опитва перото в старогръцките ми преводи, но не съм намервал за нужно да му отговарям, защото, освен злоба, друго не се lee от перото му към мене. На това основание и сега не искам да му възразявам, защото който не иска да гледа от носа си по-нататък, не заслужава тая чест.“ С годините Душанов е станал по-рязък. Той също почти не привежда аргументи в своя защита. Но дори и когато е

⁴⁵ Мисъл, г. VIII, 1898, кн. 8. Курс. на К. К.

⁴⁶ Българска сбирка, г. V, 1898, кн. 10.

гневен, Душанов не изпуска от погледа си съзнанието за несъвършенствата на своя труд. „Никога не съм имал претенции да препоръчам преводите си за безпорочни и като такива, които имат изящността и силата на оригиналния Омиров стих и стил. . . Този ми е първият и последният отговор към всякого от моите зоили, които ми бяха задеали старешките кости.“

Последното твърдение не е напълно точно. Накратко Душанов отговаря и на бележките във в. „Прогрес“, като разяснява принципите, към които се е придържал при транскрипцията на имената⁴⁷. По-късно тези принципи ще бъдат отхвърлени както от теорията, така и от практиката, но в тях има известна логика и те са напълно възможни в един период, когато липсва пълна нормативна регулираност на езика.

На тези въпроси се отделя повече място в следващата рецензия. Тя излиза изпод перото на тридесет и три годишния тогава бъдещ академик—езиковед, историк и литератор, Беньо Цонев. Той има немалко конкретни бележки — за членуването, неточни думи и конструкции, представяне на имената ту по новогръцки, ту по западноевропейски традиции. Но наред с тях Б. Цонев открива и положителното, и то едва ли защото е по-проницателен от д-р Кръстев или Пенчо Славейков. „Истина, преводът му не е в стихове, а в проза, но в проза удобно четлива. . . Преди всичко трябва да признаем г-ну Душанову, че той се е стремил да бъде колкото се може точен преводач на оригинала и в това си стремление, ако и да успява, пак се срещат някои места в превода, които не могат се похвали с особена точност.“⁴⁸

Душанов най-сетне е попаднал на достоен и добронамерен критик, който би могъл да му бъде полезен. За съжаление твърде късно се осъществява тази задочна среща, „Одисея“ е последният му значителен книжовен труд, който при това остава недовършен. А още през 1887 г. Душанов се е готвил да издаде цялата поема в книга. Тогава той отпечатва и специална покана⁴⁹ за спомощници на „Илиада“ и „Одисея“. Какъв е бил откликът, не знаем, но бял свят вижда само първата поема.

Бавно догаря животът на книжовника и преводача Д. Т. Душанов, остащите от енергията си той влага в усилия да получи прилична пенсия. Далеч назад са останали годините, през които е общувал почти като с равни с Раковски, Н. Геров, Петко Славейков, Н. Павлович, М. Дринов — днес са запазени само фрагменти от кореспонденцията му с тях. Несъмнено много повече от интересните моменти в житейския му път са недокументирани. Запазено е и творчеството на Душанов, което респектира като обем, а и с литературните и педагогическите си достойнства; то съдържа едни от първите преводи на Гогол, на Омир и древногръцките драматурзи. И въпреки че упреците към него са повече от похвалите, заслужава си да се прочетат отново отзивите на В. Друмев, Тодор Икономов, Л. Каравелов, Ботев, Вазов, д-р Кръстев, П. П. Славейков, Б. Цонев. Чрез тях, както и чрез делото и житейския път на Душанов, разбира се, може би неусетно ще доуплътним представите си за преломното време от втората половина на българския XIX в.

⁴⁷ Българска сбирка, г. III, 1896, кн. 8.

⁴⁸ Училищен преглед, г. III, 1898, кн. 11, 1253—1257.

⁴⁹ НБИН—БИА, ф. 17, а. е. 4.

НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ — ПОЕТ НА ЖАДУВАНАТА ХАРМОНИЯ*

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

Някога критиците и читателите на Траянов видяха в него най-яркото изражение на българския дух, на непокорното древноезическо скитско начало, устима в стиховете му непокорството на исихасти, адамити и богомили. Лилиев, чието творчество беше най-близо до основните естетически принципи на символистите (поетичен език, различен от грубия език на прозаичното всекидневие, превръщането на образа в символ, в знак на духовното преживяване, на скритото „аз“ на поета и на невидимия глас на нещата, извеждането на контрастното до общото — до космоса, до идеите, до абсолютното и неговите координати — безкрая и вечността), бе възприеман като представител на космополитното, на индивидуалистичната поезия, откъсната от живота и актуалната съвременност, от националните извори.

Лилиев бе отричан като безполезен поет и от довчерашните си приятели и съмишленици по пътя на символизма като Л. Стоянов (който пише отрицателни статии за него на страниците на сп. „Хиперион“, а по-късно във в. „Щит“), и от тези, които, за да вървят напред, да творят нова естетика на делничното, на всекидневното в поезията, на прозаизирания език и нова, предметна образност, като Далчев, воюваха заедно с кръга „Стрелец“ с обаянието на Лилиев, стремежи се да го преодолеят в собствената си душа и поезия.

Едва през последното десетилетие нашата литературна критика можеше да види у Лилиев не само създателя на блестящ със своята виртуозност и музикалност стих, не само поета, който можеше да превръща езика в настроение и музика, но и изразителя на най-тънката душевност на българина, представителя на моралната чистота, кристално чистото, безумно синьо небе на нашата поезия; да види в негово лице поета на своеобразната духовна съпротива срещу жестоката буржоазна съвременност — съпротивата на нежността и духовната устойчивост, да почувствува бледата светлина, излъчваща се от сърцевината на една невероятна по своята чистота и духовен финес поезия¹.

Основната грешка в тълкуването на Лилиев се състоеше (макар че Г. Цанев, Вл. Василев, Ив. Мешков изясниха основни черти от поетиката и есте-

* Статията е част от по-голямо изследване. — Б. а.

¹ Вж. статиите на: Е. Каранфилов. Николай Лилиев. — В: Български поети. С., 1965; Кр. Куюмджиев. Николай Лилиев. — В: Силуети. С., 1978; Б. Делчев. Н. Лилиев. — В: Познавах тези хора. С., 1968; а преди това: Ив. Мешков. Беатриче на нашата поезия. — Златорог, г. VIII, 1927, кн. 1; Г. Цанев. Н. Лилиев. — Златорог, г. XIII, 1932, кн. 2—3 и др. Особено ясно е изразил тоя основен момент П. Зарев. Николай Лилиев. — В: Панорама на българската литература. Т. II. С., 1975, който подчертава, че без да е борческа натура, Н. Лилиев е „борец за чистотата на духа, за очертаване на идеалното и етичното“.

тическия поглед на Лилиев още през 20-те и 30-те години) в недостатъчното изясняване на спецификата на явлениято Лилиев като естетически феномен, като една от най-характерните прояви на символизма в нашата поезия, с оглед на онези промени, които символизмът внасяше в художествената поетична структура, в художествените конвенции на епохата, в изграждането на образа и разбирането на неговите функции. До известна степен подобна задача си бе поставил Ив. Мешекос с книгата „Н. Лилиев. Романтик и символист“ (1927—1937). Мешекос засегна редица характерни моменти в естетическия поглед на Лилиев — безкрайната перспектива, в която Лилиев съзерцава света и която прави реалността „прозрачна“, която в предметите търси знака, символа на връзката с цялото, както и хармоничното съчетание на конкретно и абстрактно, на безкрайно и отвлечено, на субект и обект, на космичното „с простотата и искреността на цветчето“ — към което се стремяха символистите в теорията за символа. Но Мешекос твърде много наблегна на религиозния елемент у Лилиев, твърде много подчерта развитието на Лилиев по посока на идеята за единство на личността с космичното (като реализирана хармония и преодоляване на конфликта между човека и враждебното време в „Луни петна“), което замъгли проблема за връзките на Лилиев със съвременността, отзвучаването на времето в неговата поезия и живата, непосредствена връзка на Лилиев с природата.

1. ПОЕТ И ПРИРОДА

Лилиев, поетът на слънцето, на лунните петна, на птиците в нощта, на нежната бяла тъга и на вечното припламване на духа, на най-чистата приказка на сърцето. . . Трудно е с една дума да се намери определението на неговата поезия, защото състоянията на неговия лирически герой се преливат: между светлината и мрака, копнежа и неверието, жаждата за любов и безсилието на отпуснати ръце, между чувството за самотност и морето на светло съзвучие, между чувството за ранимост и образа на душа, изплела път към звездни висини. . .

В тая тиха, светла поезия на бели чувства, на кристално ясни образи и „сложна верига от едва доловими състояния“², която често се оприличава с леко набраздена повърхност на спокойно и чисто езеро — в основата на тая поезия, в която на пръв поглед изпъкват хармонията и копнежът по хармония, светлата и избистрена тъга, лежи едно основно противоречие — противоречието на поета при срещата му с живота. През 1932 г. Г. Цанев писа: „Противоречието у Лилиев изниква при срещата му с живота. . . То е противоречие между неговата чиста, девствена душа и грубия жесток свят, противоречие между неговите блянове неземни и неясни! — и безпощадната действителност, противоречие между собствената му природа — жадуваща хармония, но безсилна и безволна — и разрушителното начало в живота. . .“³

Кротост, смирение, безутешност — да, това е така. Но колко прав бе Вл. Василев, когато, наричайки Лилиев (заедно с Д. Дебелянов и Ем. Попдимитров) поет на смирението, писа: „Вслушайте се добре — в тия херувимски песни ридас животът.“⁴ Хармонична и съдържаща вътрешна дисхармония, примирена и родена от конфликтността, възпяваща самотата и изпълнена с болка от тая самотност, с копнеж по нереализирани слънца и жажди, почиваща в спомена и непрекъснато изтегляща се към далечината — такава е тая пос-

² Г. Цанев. Николай Лилиев. — Златорог, г. XIII, 1932, кн. 2—3.

³ Пак там.

⁴ Вл. Василев. Поети на смирението. — Златорог, 1936, кн. 9.

зия — кристално светла, чиста и съдържаща скрития вик на ужасно от живота сърце.

Хармонията в поезията на Лилиев е повече блян по хармония, копнеж по красотата и хармония, копнеж по самореализация в света на красотата, в един свят, до който не достигат жестоките, раняващи жизнени противоречия. В тоя аспект живее миналото, възкръсва детството, ражда се копнежът по необятното, пътят към звездни висини. Светът на светлината, на белите, припламващи вълни, на пеперудените крила и пролетния звън е една душевна реализация, едно огледало на най-чистите копнежи в една обществена действителност, която лирическият герой на Лилиев не приема. Едно сърце, оприличаващо се на трепет на лютия, трепти и ридае при допира със света, една безумно бяла мечта стене сред жизнения зной. Героят на тая поезия се движи между самотата и болката от тая самотност, между хармония и чувство за нарушена завинаги хармония, между примирение и жажда за възторг, между усещането за непрогледна нощ и очакване на лъчи, които да блеснат, между зов към света и съзнание за безответност на света, между безумни копнежи и безпомощни неми рече. . .

Смиреност, ритъм, вълна на съзвучия, музика, в която потъват всички противоречия в една поезия, по своя вътрешен характер, по законите на своята собствена естетика, по своята социална основа заредена с противоречия. . .

* * *

Лилиев започва своя творчески път през 1905 г. с две пародии в „Българан“, сътрудничи в „Оса“, „Смях“, а през 1906 г. печата стихотворения в сп. „Демократически преглед“. Сред стихотворенията със сантиментални, неосмислени още настроения, без ясна идейна и художествена концепция, в която се чувствава неасимилираното още влияние на Яворов и П. П. Славейков, стиховете на Н. Михайлов (който ще стане Лилиев в „Съвременник“ на Георги Бакалов) издават по-голяма поетична култура.

Потърсим ли обаче изходната позиция, точката на тръгването в поезията на Н. Лилиев, ще я намерим в светлата романтична нагласа на първите химни за пролетта и слънцето в „Съвременник“. Тръгнал от двойното усещане за светлина и болка в първите си стихотворения, от влиянието на Яворов и Пенчо Славейков, в „Съвременник“ Лилиев помества наред със стиховете за тъга и мъртва любов стихове за слънцето, в които се чувствува поглед, отправен към целия свят, със светлината и мрака, със смъртта и раждането; стихове, в които има и движение, и близост до живота, и опиянение от природата и светлината. Копнеж по бленувани зори, копнеж по слънце, по сърца, които сред мрака гонят слънчевия път, които пеят химни на слънчевия блясък — такава възторжена прослава на слънцето, изпълнена с богата духовност, нашата поезия дотогава не познава. „Към слънцето“, „Към пролетта“, „Към природата“ — това са пролетни химни, навесияни от оптимизма на социалистическите идеи, чиято атмосфера Лилиев по това време попива в себе си, изходна позиция на неговите душевни полети, на високата му духовна мярка за живота и човека. Слънцето, което оставя светла дияра в пътя си, което ражда живот, разтваря сетивата на поета за природата:

Мое зрение и слух,
слънце, слънце!

(„Цар слънце“)

Тръгнал от тоя копнеж по слънце, по любов, по непознати небосводи, Лилиев се оформя като поет на хармонията, на красотата, на светлите чувства.

В неговата бяла, чиста поезия се разкрива една душевност, която се реализира в гамата на светлината — не на ярката, изгаряща, наситена с бунт светлина, а светлина-сияние, съвършена хармония, музика на копнежа към съвършената красота, която се усмихва във всеки слънчев лъч и ромон на ручей. Само скритият копнеж по слънце може да създаде и светлата елегичност, и дълбоката вълна на скрито творческо вдъхновение, което ражда в часовете на вечерна печал и звездни желания жаждата за творческа реализация, и она вълнуващо човечен, съкровено величествен химн на смъртта, живота и творчеството:

Ще мога ли в часа, когато чезне
вечерната печал, и бог люлее
на вечността желанията звездни,
последната си песен да изпея?

(„Измамний пламък на скръбта“)

В тая нежно-бяла поезия има скрита широта и сила, има чувство за вътрешно отстояване, дълбоко и мъдро възприемане на природата. Преди Багряна да изпее песните за своите „дни бели и черни“, за радостта и скръбта на живота, Лилиев, с една кристална чистота и нежност, достигна до това съвършено единство на най-голямата нежност и болка, до това мъдро приемане на единството на светлината и мрака:

Не скърби по звучали на съне вълни,
по отронени в буря тревни,
забрави
вси печали
и спомени!
Мрачини ли ни чакат?
Може би.
Може би светлини.
Забрави светлината и мрака!

И бихме могли, перифразирайки един съвременен стих, да кажем за условната, отрицателна форма на тези стихове — самоотрицанието на копнежа — най-силната форма на копнеж.

Любовта към светлината и слънцето е создала най-хубавите стихотворения на Лилиев: „Светло утро“, „Тихият пролетен дъжд“, „Съмна в сънните градини“, „На Тракия сред звучните поля“ и др. Поетът търси излаз в света вън от себе си, но не в света на острите обществени противоречия и борби, а в света на природата. Отвърнали лик от действителността, която не приемат, Лилиев и нашите поети символисти са същевременно твърде близо до земята чрез своята жива връзка с природата. Единството на субективното и обективното при един подчертан превес на претворяване, на субективизиране на материалното се извършва в света на природата, където поетът търси опора на своята вяра и неверие, на своята жажда за душевно равновесие. В тая пределна субективност се ражда поезия с обективен смисъл и съдържание. Поезията на Лилиев е едно поетично разтваряне на личността за природата — не толкова за предметни усещания, неща и явления, а за света — хармония, ритъм, музика, светлина.

В стихотворения като „Вървя смирен, вървя самин“ се представя една смирена самотност, в която се чувства стаена сила, която приема мечтаното, непознатото като духовна мярка, свързвайки го с утринната свежест, с чувството за откритие, за поетично претворяване, за вътрешна устойчивост. Пътуването към непознатото, към мечтаното — път към далечината — асоциира със странно сините простори, с подема на душата и раждането на света.

Поетичната хармония на тези стихове се ражда от хармонията между човек и природа. Сам поетът заявява:

Невидима флейта опива
цветята на бял водопад,
душата честита се слива
с душата на целия свят.

(„Възкръсват в душата живели“)

Поезията на Лилиев познава и минути на „черни падения“, и „безумния миг на възторзи и сенки замрели“; но до възторга всякога стои тъгата, самотната нежност и ръце, които ранени зоват, и вълната на хармония и съзвучие, и прозрачно бял, сребърен ручей. Противоречията в тая поезия се докосват, душата се движи между висини и бездни, но от това докосване на контрастите се ражда не драматично напрежение, а светла елегичност, обгърната от „море от съзвучия“.

Поетът търси утеха в природата, но в тая художествена сплав между природата и човешки изживявания се е получило нещо повече от обикновена близост. В „Сред есенното запустение“ дърветата живеят в него, здрачът пада в него, вечерният час се смирява в сърцето му; външният свят не само хармонизира на духовното, той живее като част от неговото „аз“, функционално натоварен със съдържанието на цялото. Настъпила е пълна поетична симбиоза между света в човека и света вън от него, едно естетическо преодоляване на външната, механична връзка между природата и човека, един начален тласък на преодоляване на статичността и дискурсивността в поетичния образ и стих.

В романтичната мечтателност, в особената безплътност и неопределеност на Лилиевите образи няма рязко скъсване с действителността, няма мистично отлитане от нея. Още на времето Г. Цанев отбелязва, че жизнените впечатления на Лилиев, пречистени от суровите багри и шумове на всекидневието, пречупени многократно през съзнанието, през цялостния душевен мир на поета, се възплъщават в художествени образи. В тези образи е отпаднало всичко второстепенно, всички подробности — останали са само блясъкът, нежният трепет, усещането за светлина и мрак и техните безкрайни нюанси.

Светът в тая поезия е разложен на фрагменти, на малко на брой поетични компоненти, които сложно варират помежду си. Представата за водите, за вълната — ритъм на живота, представата за светлината и въздуха отвеждат към класическите източници на живота, към основните стихии на природата и битието.

Изтъкан от асоциации, от фрагменти, превърнати в символ, в знаци на душевното състояние, в подвижния поетичен свят на Лилиев нещата се преливат, светът е съзерцателен и интимно приближен, образите — неуловими и осезаеми. Метафоричните, символични образи изпускат лъчи в много посоки, загатват, а не назовават, внушават чувствата, преливат емоционалните нюанси, като се движат между светлината и мрака и техните светлинни и емоционални гами. Празничните крила на пеперудите събуждат не само утрото и светлината, а и самата безбрежна шир и в това събуждане на безкрайността и светлината е едно от естетическите оправдания на тази поезия.

Дошли от материалния свят, образите на Лилиев се превръщат в белези на едно общо духовно състояние, в ноти от една мелодия, в части от една свежа хармония, от една неуловима безкрайност, която не потиска с огромността на всемира, безкрайност — нежна мелодия, пречистена хармония, изкристализирана нежност. Представата за безкрайното, за безбрежността в „Светло утро“ се свързва с основния, повтарящ се образен фрагмент — пеперудите и тънките сребърни крила — в едно общо усещане за кристален звън и събуждане на утрото.

На мястото на ярките зрителни впечатления е дошла музиката. Музиката е една от ключовите позиции в естетиката на символизма и играе огромна роля в поезията на един от учителите на Лилиев — Верлен. У Лилиев тя органически се е срасла със съдържанието на неговата поезия, по-скоро — с начина му на възприемане на света. Музиката за Лилиев е белег на хармония; тя лежи в особената сплав между физическото и духовното в неговата поезия, в хармонията между земя и небе, тя просмуква вътрешната дисхармония на неговите изживявания, характеризира противоречията, хвърля върху образите нежен, прозрачен воал, изважда ги от тяхната земна тежест и предметност в света на неуловимата нежност, на безпределното, където господствуват меките, ефирни съзвучия. „Ритъмът на Лилиевата поезия — пише Вл. Василев — е в безкрайната преливност на движението, не в неговия удар.“⁵

Понякога съдържанието на творбите се изгражда върху един музикален фрагмент, върху един емоционален нюанс. Цялото стихотворение „Кому се усмихваш любов?“ е обрामчено от тоя стих-повторение, който определя характера на основната мелодия. Един образен и музикален фрагмент взема ключова позиция и в „Пламват нежни, пламват бели“. Стихотворението е изтъкано от бели вълни, звездни висини, нежност, сребърни люлки. Белег на тоя подвижен, неуловим, течащ, ритмично люлеещ се свят са припламващите бели вълни — вълни-копнеж, вълни на пролетно вдъхновение, вълни — светъл благослов на любовта и младостта. Образът на вълните носи в себе си физическата и духовна представа за движението и покоя, за мимолетното възбуждане и вечността, съдържа ритъма и основната мелодия.

Лилиев умее от природното явление да извлече песен, може би най-нежната песен в нашата поезия, както е в „Тихият пролетен дъжд“, от музикалното повторение на един рефрен, при който деликатно се мени само предлогът („с“, „в“), да създаде сърдечна мелодия, да превърне музиката на стиховете в душевен ритъм, да отвори врата от моментната импресия към целия вътрешен мир на поета, към това преливащо единство от изгредели надежди, скрити сълзи, възторг и уплаха, надежди-искри, които изтляват. Безкрайна гама от надежди, болка, помръкнала вяра, ранен възторг, угаснали подеми е загатната леко в една мека мелодия, пролетно ведро, неуловимо съкровена и светло-меланхолна. Самата тяга в тая поезия е светла, овладяна, превърната в музика, в пролетно усещане за дъжда.

Мелодията в тая поезия е основен компонент на творбата, белег на чувството, елемент на духовните преживявания. Тя не само свързва частите на творбата, тя придава качества, емоционална боя на вътрешното действие, превръща страданието в съкровена носталгичност, природата — в духовна земя на поета.

Поетът не враждува нито с природата, нито с времето и пространството, нито дори със себе си. Музика, природа, душевно състояние, вечност и мигновеност — всичко тук е една музикална и светлинна хармония — хармония между човек и природа, при която и вътрешното противоречие (надежда и умирање на надеждите, възторг и уплаха) се превръща в скрито движение, в музика, вълна на душевния ритъм, съкровеност и яснота.

В това отношение поляризацията с Яворов е безспорна, въпреки че Лилиев в своята поезия тръгва от Пенчо Славейков и Яворов. Ако Яворов е буря, Лилиев, както твърди Мешеков, е дъга след бурята; ако Яворов максимално изостря противоречията, Лилиев ги обединява в музиката, ако Яворов допира в трагично напрежение полпосите на душевните състояния, Лилиев ги потапя в светлината, в нежността и хармонията.

⁵ Вл. Василев. Поети на смирениято. — Златорог 1936, кн. 9.

И когато говорят за безнадеждност и безумие („Безнадеждни са моите думи“), в стиховете на Лилиев се чувствува една светла струя, която идва от музиката на стиха, от кристалния звън на стиховете, от превръщането на скръбта в поезия. В тия стихове думата тежи не със своята материална тежест, а със своя музикален акцент.

В тоя подчертано субективизиран свят, свят — музика и мелодия — границата между физическото и духовното е неуловима. Както всички символисти, Лилиев понякога персонализира част от душевното състояние, превръща мечтата в самостоятелен субект („Роса ли градина ръси“) или вместо субективното „аз“ на твореца герой става „душата“, която гасне, мълчи, блуждае („Пред тебе есента въздъхва“). Но у Лилиев абстрактните понятия съдържат живото чувство, асоциират с природни явления и усещания, най-абстрактното се докосва с живата жажда-любов.

В тоя субективизиран свят, многократно пречупен, отразен, подчинен на душевното състояние, на свободната асоциативна връзка между фрагментите, на вътрешното движение на емоциите, липсва мистика. Лирическият герой на тая поезия непрекъснато се стреми към далечното и безкрайното, оставяйки на земята. Поетът претворява конкретните впечатления на основата на духовното, преобразява конкретния свят, без да отлита в друга, извънсветовна действителност. Неговият свят е конкретен и дематериализиран, на границата, където материалното се превръща в духовно съдържание и където духовният образ носи следите на материалното. Неговата метафорично-символна образност отвлеча от конкретния поглед и косвено, обогатена от настроение, чувство, духовно съдържание, отново се връща към усещането за човека и природата.

Нещо повече, в света на Лилиев, където впечатленията са превърнати в музика, където скръбта и самотата стават песен, където дъждът и есента раждат меланхолично светли мелодии, се получава усещането за непосредствено присъствие на човека и природата. Природата и човекът, без да притежават материална тежест, се разкриват в своите художествени вариации непосредствено, вълната на скръбта „приижда“, процесът на душевната промяна се извършва неуловимо пред очите на читателя, невидимите струи „трепват“, глаголят „чуй“ внушава сегашност на действието и присъствието. Единството на конкретното и неопределеното, на мигновеното и вечното, на крайното и безкрайното разкрива зад хармонията движение, зад музикалната лекота — белезите на скрита дълбочина.

В тая поезия на светлото примирение смъртта е част от живота („Към пролетта“), нюанс от нежната гама на самотата, а понякога — жизнепулсиращо докосване на живот и смърт. В „На светлото утро разсветния звън“ представата за живот и смърт се превръща в апотеоз на живота, в жажда за сливане с „живота на всяко растение“:

И шъпна: „Животът и ранната смърт
се раждат, безсмъртна, в душата ти пламенна —
стопли ме със своята безчувственост каменна —
бъди милосърдна към мене, о твърд!

(„На светлото утро разсветния звън“)

По този начин в тая поезия се подготвя не само идейният и естетически крах на символизма (по силата на неговите вътрешни закономерности), но в нея зрее и жаждата за сливане със земята, радостта от съществуването, макар и вплетени в друга идейно-емоционална система.

Конкретното и неопределеното, мигновеното и вечното живеят също с подвижни граници в тези стихове. Тук, където думата и образът се осмислят в цялостна мелодия, всичко е на границата, преминава едно в друго, нюансира

единичното, преминаващо в множествено число, потъва в безкрайността на времето и пространството, и, обратно — безкрайността и всемирът се отразяват в капчицата роса.

Стихотворението „Да можех“ е ключ за разбиране на вътрешните полета, на духовните пространства и далечина в тая поезия:

Да можех и днес окрилен
от прежните нежни мечтания,
с великата жажда за ден,
за нови и нови познания,
да търся, в живота пленен,
живот и разумни желания,
от цветни слънца озарен
в най-тъмните земни страдания,
не вярвал бих жалък завет,
че тук съм осъден да крея,
безцелни лъчи да пиляя,
отритнат, безличен и клет,
не бих си простил, че живея
живота на скъден сонет.

(„Да можех“)

Чувството за самотност, излишност, обреченост, болката от разпилян живот и красота, от „безцелни лъчи“ и откъснатост от живота са се срещнали в това стихотворение с един огромен душевен идеал, който, макар и нереализиран, макар и лишен от вярата за реализация, чертае изходните позиции, скрития идеал на поета, високата вътрешна мярка. Вътрешният идеал на тая поезия опира във великата жажда за ден. Оттук и това присъствие не само на белия цвят, но и на далнините и безкрая в нея, като мярка за скритата безкрайност на идеала и на неговата непостижимост, на болката от неговата нереализация.

В основата на стихотворения като „Знам сърдечно свиден кът“ лежат конкретни наблюдения от определен кът на природата, но всички усещания и представи са пренесени в един невидим край, в неопределено място и пространство, „в сърдечен свиден кът“, където нещата стават необикновени, придобиват романтична неопределеност, израз на дадено душевно състояние. Светът на Лилиев съдържа в себе си двойното усещане за трепета на непосредственото живо чувство, за непосредствения източник на усещането и същевременно опира в идеала за безкрайното и вечното, за абсолютната красота и хармония, опира в душевната и естетическа съпротива на поета, който противопоставя на ужаса на реалната действителност една друга, сътворена, поетична действителност, една втора, духовна действителност — между небето и земята, между живото впечатление и безкрайността, между конкретния поглед и чувство и мелодията на вечното и неуловимото.

В тая поезия, която се отблъсква от грозното, в която има далечини, летене („летя като птица бездомна в безкрая“), самите песни са „птици в нощта“; песни, които гонят хармонията в безкрайността и в тъгата по нея излъчват музика и копнеж по красотата. В тая поезия тъгата и красотата се доближават и ако в живота хармонията и красотата не намират своето покритие, тук, в чувството за безкрайност, в музиката, в светлината на стиховете, се сливат и естетически се реализират. Оттук това особено превръщане на Лилиевата поезия в друга действителност, в свят на реализирана хармония, на светлина, лъчи и усещане за далечина и вечност; оттук непрекъснатото присъствие на безкрайното и честата намеса на вечността не само като бягство от преките форми на

раняващите противоречия на живота, но и като една висока духовна мярка за живота.

Време-хармония, едно психологическо усещане за по-висок духовен план на мимолетните душевни трепети присъствува в стихотворения като „Небето е безумно синьо“. Елементите от света на природата отвеждат човешката душа към усещането за времето. Представата за далечното и безкрайното, за отлитащото време или вечността от звезден прах, за необятност, неизвестни далнини и време-забравата у Лилиев не носи смърт и унищожение, а, обратно, внушава хармония, осмисля естетически самотата и връзката човек — природа като едно сливане с ритъма на небе, вода и време, с душата на природата. Чувството за време се трансформира у Лилиев в чувство за спокойно единство и хармония, ритъм и песен и светло примирение с живота и смъртта — едно приемане на живота и смъртта като плавен ритъм, като усещане за безумно синьо небе, за позлатени вълни и пътуване към непознати далнини. Представите за вълни и мелодия-ритъм се свързват вътрешно с усещането за времето, натоварено със същите емоционални нюанси, свързващо в равновесие и хармония частите на творбата.

Както романтиците, нашите поети символисти не са чужди на диалектиката миг и вечност, на разтварянето на вечността в един величествено тих миг или на разкриването на всемира в трептенията на потока:

От ранина обезумял аз пих
безбрежността на родните простори —
и вечността за мене се разтвори
във миг един величествено тих:

Аз чувах неразгаданите бори,
трептенията на потока лих —
и цялата всемирност проговори
в извивките на моя детски стих.

(„От ранина обезумял аз пих“)

Взаимодействието между крайното и безкрайното, между сребърните лъчи и вечността възкресява представата за всемирното взаимодействие между нещата, за което пише един от вдъхновителите на Лилиев — Бодлер. То разкрива съдържанието на символа, формиращо се в съзнанието на нашите символисти, като белег на безграничното, на неуловимата духовност.

Крайното и безкрайното, мигновеното и полъхът на вечността са се съединили в едно от характерните за Лилиев стихотворения „Съмна в сънните градини“. Тук Лилиев е успял да претвори представата за небето, отразено в капката роса, в лека, трепетна, въздушна мелодия за чудната хармония между земя и небе, да превърне трепета на сребърните лъчи в благослов на живота, да създаде най-нежната, мека мелодия, своеобразен химн на слънцето, на раждането на живота, на утрото в човешката душа. Леки, подвижни асоциации между капките роса, лъчите, небето, вечността, движенията в човешката душа, между величественото и нежното създават един цялостен свят, в който животът и вечността се докосват.

Излязъл от едно конкретно състояние на човека и природата, поетът се издига до общочовешки проблеми. Някакви далечни асоциации с Фет има в последната строфа, където съкровеното се издига до общочовешки патос, утринното бленуване — до повик към човешка искреност, към самонамиране и отърсване от лъжите.

2. ПОЕТ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

А) ТЪГА ПО НЕИЗЖИВИЯНОТО

Поет на самотата, на бягството от буржоазната действителност — от нейната култура и духовен климат, — Лилиев страда от тая самотност и откъсване от живота. Много правилно Вл. Василев в статията си „Поети на смирението“⁶ казва: „Личността у тях е, наистина, откъсната от колектива... Но чувства се мъката от това откъсване. Самотата у тях (Лилиев, Дебелянов, Ем. Попдимитров — б. м., Р. Л.) е просто самотност на осиротелия, от която би искал да излезе. Защото носят в себе си чувството на единицата, която е принадлежала на цялото. И при много случаи връзката с колектива се възстановява и те се сливат с него.“

До основното противоречие между поета и действителността достига и Г. Цанев в цитираната статия. Докато у Яворов противоречията са преди всичко в самия него, „противоречието у Лилиев изниква при срещата му с живота. То е противоречие между неговата чиста, девствена душа и грубия жесток свят; противоречие между неговите блянове, и неземни, и неясни — и безпощадната действителност, противоречие между собствената му природа — жадуваща хармония, но безсилна и безволна — и разрушителното начало в живота.“⁷

Стремежът към хармония у Лилиев, снежната белота на неговия блян — „чист и нежен“ — опира до дисхармонията със средата, с действителността. По тоя начин хармония и дисхармония се преплитат в неговите стихове, преминават една в друга, както се преплитат и взаимно проникват самотата и болката от тая самотност, примирението и вечното припламване на душата...

Пориви и безсилие на поривите изпълват много от стихотворенията на Лилиев. Но ако у Яворов, Хр. Ясенов и Дебелянов е отразен самият драматичен процес на изживяването, у Лилиев остава да звучи тонът на светлото примирение, на горко безсилие, на самотна, меланхолна жажда. И затова така обикнат наред с образа на самотните, протегнати, зовящи за обич ръце е и образът на птица бездомна в безкрая, чувството за тъжни, самотни полети, чезнещи в безкрайното.

Само такава светосъзерцание може да породи образи, които съдържат в себе си и противоречието, и чувството за хармония, да превърне безнадеждността в светъл копнеж по любов, душата — в трепетна лютня, да съедини представите за лъчи и безумие („Безнадеждни са моите думи“); само по тоя начин може да се роди от отрицанието на лъчите и светлината-сияние, от категоричната изява на безнадеждността — трепетната песен на копнежа. Само така можем да почувствуваме и словосъчетанието „мечта безумнобяла“, в което болката, безумието угасват в белота, превръщат се в нестихващ копнеж.

А може би поетът е успял естетически да претвори жизнената и психологическа драма в светлина и хармония затова, защото в дъното на неговите песни присъствуват слънцето и детството, непрекъснато се самозаражда едно слънце, разпръскващо бяла светлина и чисти копнежи, и една приказка на детството, неумираща, странно съчетаваща се с болката, с противоречията, със самотата; и една способност на вътрешното „аз“ на поета през отрицанието, през неверието да не се примирява със себе си, да чувствува вина пред живота, да отразява „великата жажда за ден“ („Да можех“).

Болка по неизживяното, безсилна жажда за ден, самотност и копнеж по близост по един многократно опосредствуван начин разкриват болезнения допир до действителността, конфликта между поет и среда:

⁶ Вл. Василев. Поети на смирението. — Златорог, 1936, кн. 9.

⁷ Г. Цанев. Николай Лилиев. — Златорог, г. XIII, 1932, кн. 2—3.

Отровна мисъл ме похити,
бездомен, горък, чужденец,
аз хлопам морен по вратите
на хора тъмни и незнани.

(„Отровна мисъл ме похити“)

Копнеж, очакване, тревога и невярваща любов, ранена светлина и неухващ копнеж по светлина са поетичният израз на вътрешната драма на поета, чиято нежност се блъска в стените на една безумно жестока действителност. Блян и действителност — основният конфликт на всяка романтична и символическа поезия — лежи в основата и на това особено вълнообразно движение на Лилиевата поезия, в това непрекъснато люлеене между тихото, светло примирение, очакването и копнежа по недостигнати страни, по светли бъднини, между хармония и нестихнали жажди:

Години моята душа трепти,
като водите на заключен ручей,
и чака, плаха, някой да отключи
градините на здрачни самоти.

.....
Пръсни надвисналите мрачини
и утоли нестихналите жажди
по модри, недостигнати страни!
Виж, — вихрена сред бурите се ражда
надеждата, и трепетна изгражда
лазурите на светли бъднини.

(„Години молта душа трепти“)

Болката по неизживяното е вътрешен двигател на много от стиховете на Лилиев. Чувството за недостигната любов, за неизвършен душевен жест, за непроявена дързост, усещането на човек, който стои безсилен пред вратата на живота, горестна молба и зов за живот и непокрытие с реалните сфери на живота изпълват стиховете:

Аз не разбих желязната врата,
която води в сенките на рая,
и моята душа ридай в безкрая
като прогонена мечта.

(„Аз не разбих желязната врата“)

Тоя мотив за липса на жизнена реализация ще мине по-нататък у Далчев като мотив за отчуждението на съвременния човек, ще варира като жажда за пълно жизнено покритие, за пълна реализация в пространството и времето в поезията на Багряна и в най-новата ни поезия. Тук, у Лилиев, той не почива още на философската основа на отношението човек—пространство и време; тук той е горестна молитва на душата, молба и стон, музикални вариации на болката от една нереализираща се в живота душевност, на болката от неизживяното.

6) НЕ ЛЮБОВ, А КОПНЕЖ ПО ЛЮБОВ

Между поета и действителността стоят нереализираните копнежи като драма на личността и драма на отношението човек и действителност. В сферата на нереализираните копнежи представи, понятия и чувства се дематериализират, отлитат в сферата на далечното и романтично-непостижимото. Не любов, а копнеж по любов изпълва стиховете на Лилиев:

Жената, която от паметни дни
сърцето ми пламенно страстно обича,
живее в незнайни, далечни страни
и Ничия Никога тя се нарича.

Образът на жената — романтично видение, напомняща „синьото цвете“ на немските романтици, говори с най-чистия глас на приказката и до голяма степен е ключ за разбиране на тая поезия, в която любов, природа, приказка, романтичен блян се сливат в единна, светла, елегична мелодия.

Любовният мотив у Лилиев е форма на дълбока, съкровена самоизява. Както при Яворов, любовта — по-точно блянят по любов, романтичното видение за любимата и любовта — е израз на вътрешното „аз“ на поета, на неговия глас по абсолютното, по чистата духовност; копнежът за недостижимата Ничия Никога у Лилиев е копнеж по духовна реализация, копнеж по универсално хармоничното, по земя за духа и сърцето, по съвършено човешко съпричастие в сферата на най-висока и чиста духовност. През очите на бляна, съня и видението любимата, както всеки друг елемент от поезията на Лилиев, е една болка за нероденото, за това, което не е било, което се стопява в безпределността на далечината. У Лилиев представи и понятия се преливат — любовта и жената са понятия, родствени на понятията блян и мечта, на представата за далечина и непостижимост; една проекция на чистата духовност, която граничи с представите за светлина, вълна, безконечност, и, както всеки друг образ у Лилиев, се ражда от копнежа и изчезва в безкрайното, в „чиста хипотетичност“, за която говори Вл. Василев в статията си за Лилиев.

Безспорно е влиянието на Маларме върху стихотворението на Лилиев „Не знай, тоя път извежда ли“; безспорна е жаждата на Лилиев към миражите на абсолютното, които у него са населени не с мъртвото „Нищо“, а със странната болка и странната радост на девствената чистота и непристъпната красота на самотата, с виденията на „изумяващата младост“, които се сблъскват с чувството за обреченост и прокълнатост, с ужаса и странната радост на несъбудената плът. Струва ми се, че това равновесие на болката от неизживяното и радостта от абсолютната чистота на духа витае над цялата поезия на Лилиев, над всеки неин мотив и цвят на чувството.

Песните на Лилиев трудно могат да се нарекат любовни песни, дори и когато в това „ние“, от чието име се води лиричният монолог, се обхваща невидимият адресат — невидимото присъствие на бленуваната любима. Нейният образ не само не е реален, той се стопява в атмосферата на стиха, в чувството и усещането за природата, за дъжда и самотата („Кръгозори надвесени“).

Дори и когато „ние“ е замесено с по-конкретното „ти“ („Отровна мисъл ме похити“), това „ти“ не означава конкретен адресат на диалогичната реч, а един цялостен, мечтан образ, усложнена форма на разговор със себе си, със своята мечта. Това „ти“ в обръщението към любимата („Не скърби по звъчали на съне вълни“) е само форма на удвояване на „аза“, форма на разговор със самия себе си, както разговорите с двойника на „аза“ — душата на поета.

И когато любовта се проектира в миналото като любов-спомен („В глухото поле“), поетът отново дематериализира изживяното, придава му условно битие, изравнява мечтата и миналото, превръща миналото във форма на копнеж. Споменът за детската любов („Приласкай ме, вълна“) ни отнася в приказната, далечна страна, в мечтаната и непостижима, неземна изгубена страна на любовта на Е. По. Белият, прозрачен ручей, вълната на нежност и морето на хармония и съзвучие стават образи-символи на това, което е било и което не е било, на една мечта, отнесена в детството, и на един блян, останал завинаги непостижим и несбъднат. Това двойствено звучене на спомена, на звъна на

миналото показва отново, че не любовта, а копнежът, не тъгата по изживяното, а отгласкването на мечтата в детството, в невъзвратимостта на миналото ражда най-хубавите песни на Лилиев за любовта.

Болката от неродената любов, копнежът по жената без име е вопъл на тоталната самотност на поета. И като че ли думата „любов“ в неговите стихове се употребява само като нюанс, като форма за израз на чувството на копнеж, неприютност, безнадежден зов и самотност („Безнадеждни са моите думи“).

в) В СФЕРАТА НА ДЕТСТВОТО И СПОМЕНА

Но Лилиев не само се стреми да уравнива вътрешното противоречие; той слиза понякога до дълбините на тези противоречия и елементите на самоанализ се превръщат в нов източник на поезия, на психологически драматизъм, на вълнуваща искреност. В стихотворения като „Приижда вълната на моята скръб“, „Светкавици на моята ранна нощ“ и др. в различни вариации се отразяват душевната биография на поета, скритото докосване на незнайни върхове и произподни, съзнанието за безплодни блянове и неугаснала скръбна вяра. Понякога елегията и вътрешният драматизъм се преливат, в елегично съкровения тон се набира драматичен протест против света и собствения затвор и чувството прераства в жажда за разбиване на собствените вериги:

Но аз ще разкъсам скрепений печат
на своя затвор, непознат и позорен,
и сам аз ще бъда в огромния град,
целунал смъртта си, бездомен и морен.
О, аз ще разкъсам скрепений печат!

(„Приижда вълната на моята скръб“)

Подобни стихотворения са присъда над действителността и картина на сложното драматично отношение между личността и света вън от него. Силата на драматизма произтича от неговата двуплановост и двупосочност — драматизъм в отношението поет и общество, личност и среда и драматизъм на вътрешните противоречия на безсилие и жажда, на скръбна вяра и неверие, на непрекъснато припламване и тиха примиреност. Образът на прииждащата вълна, заредена с вътрешна буря, се свързва дълбоко с вътрешното неспокойствие, с душевната драма на поета и неговото поколение.

В лилиевската белота на образите, в хармоничния ритъм на стиховете се крие една безкрайно богата и безкрайно нежна и неуловима вариация на идеи, скрити мисли и противоречия, потопени в тъжната светлина, в люлеещата се вълна на неуловими душевни движения. Самотност и копнеж по близост, пориви и безсилие на пориви, жажда за обич и болка по неизживяното, чувство за нереализация в живота, болката по любов, безсилна да призове човешко име, ужасът по непромълвени слова и викащи ранени и молещи за обич ръце — това са образи и мотиви, живи човешки чувства, които по сложен емоционален път отразяват драматизма на времето и сърдечната драма на поета. И затова именно в стихотворения, където най-силно подчертава отчуждението си от света и хората, Лилиев най-ярко изразява копнежа по щастие и болката по неизживяното:

Не съм живял, самият съм бил, смили се, тъмни боже!

(„Безкрайна жала и жива мъртвец“)

Вътрешната съпротива срещу действителността намира опора в детството, в спомена, в приказката. Един сложен процес на неприемане на действител-

ността, на нейната духовна атмосфера, едно съзнание за противоречието между поезия и действителност води Лилиев до опоектизиране на самотата, превърната в нежно романтично чувство, в тъжно и светло примирение. Много от неговите стихове разкриват копнежа по обич, която не намира покритие в живота, разкриват нарушената сърдечна връзка със света. Хармонията тук се установява на друга плоскост — във вътрешните поетични сфери на духовния мир на поета, където приказката, детството, копнежът по далечината и красотата на природата се сливат в единен ритъм.

Миналото — това е условната художествена земя в поезията на Лилиев, населена със спомени, които невякога почиват на реално преживяното, с любов, която може би никога не е съществувала, с представи за бяло, пълнозвучно щастие, което се самоотрича в тока на лиричния монолог. Миналото в стиховете на Лилиев е така безплътено, както и мечтата, изравнено с копнежа, с душевните жажди и тяхната непостижимост, то е само емоционална опора на бляна и неговото угасване, далечина, в която се губят реалните измерения на времето, където минало и неопределеност на бъдещето, „някога“ и „никога“, споменът и вечността се допират.

Най-пълно миналото се разкрива в стихотворения като „Над твоя дом спокойствие“, където споменът живее като мотив за незагасналото в душата детство, като възкръсване на приказни светове в душата, като мотив за ненакърнена душевна цялостност и хармония. Връщането към детството е връщане към слънчевата вяра и приказката за жар-птица на щастието; то е трепнала в сърцето светла мелодия и угасване на мелодията, едно улавяне на приказката и светлината в момент, когато умира. Детството живее по особен начин в поезията на Лилиев — на границата, където мечтите и спомените угасват, на границата, където поетът зове и отрича всеки зов и всяка надежда, където си спомня и отрича спомена, лишен от конкретността на действително изживяното.

Спомен и отрицание на спомена — то е бегло видение на минало щастие и заличаване на спомена в тъжния императив на забравата, една дематериализация, разпадане на спомена, превръщането на видението-спомен в емоционален звук, в мелодия, която се удавя в тъжното елегично „аз не помня“ („Приласкай ме, вълна“). Превърнат в мелодия, в душевна материя, споменът понякога граничи у Лилиев със съня, придобива условно художествено битие, опорна точка на светлина, която угасва, на мечта с обратния знак на миналото, с условното битие на лилиевското „може би“ („Не скърби по звучали на сън вълни“).

В „Лунни петна“, където теренът на бленуването, на мечтата, на разрешаването на мотивите на плоскостта на вечността се увеличава, споменът и миналото все повече се превръщат в мярка за далечина, в чувство за отлитане на времето, граничат с очакване, лишено от надежда.

Но въпреки тъжната самодистанцираност на сегашното от миналото тая поезия на сребристобялото и безумно синьото като цяло е една реминисценция на детството и света на приказката. Вярно е, че Лилиев нито отива в детството, нито го извиква при себе си в настоящето; неговият спомен е безплътен като мечтата, примирен като видението, но той отвежда в оня свят на чистота и недосегаемост на мечтата, който се ражда само в аромата на приказката. Чистотата, носталгичното притегляне на небеса и висини в поезията на Лилиев е не връщане към детството, а плод на неугаснало в душата детство. Белотата на Лилиевите копнежи издава връзката на неговата поезия с приказната жар-птица на детските мечти, с неувяхващата нежност и съкровеност на душата на поета.

Основното противоречие в стиховете на Лилив засяга отношението между цялостния духовен мир на поета и обществената действителност. Това е конфликтът на душа, устремена към красота и хармония, чиито блянове падат покосени пред вратите на живота; това е живото противоречие между неговата светла душа и грубата действителност. В стиховете на Лилив ридае сърце, твърде нежно, за да приеме жестокостта на един суров и безсърдечен свят. В тях прозвучават нотките на един хуманизъм, на едно критично отношение към действителността, удавени в чувството за самотност и безсилие. С много болка и чувство за ненужност прозвучава горкият вопъл:

Във тоя век на хищно изстребление —
о, господи, нима съм аз за там?

(„В тоя век на хищно изстребление“)

В основата на тези стихове се чувствава болката на човек, чийто свят на нежна красота ридае „във века на хищно изстребление“.

Проблемът поет и действителност лежи дълбоко в основата на Лилиевата поезия. Със същото основание, с което го определяме като поет на хармонията, можем да посочим дисхармонията на поета с тогавашната буржоазна действителност. Неприемането на света води до бягството като единствен изход, до генерализация на самотата и същевременно — до живата човешка болка и чувство за пределна ранимост.

Настъпват годините на войната, на първото крушение на символистичната естетика. Поетите символисти още не са направили своите решителни изводи, но в тяхното творчество по един или друг начин се откликва животът. През 1916 г. излизат стихотворенията на Л. Стоянов от „Меч и слово“, с които поетът плати данък на известни свои патриотарски увлечения, но в тях за пръв път образът на индивидуалността се смали пред величието на родината и за пръв път поетът потърси път за слизване на земята. През това време Траянов пише своите „Химни и балади“, някои от които разкриват пътища на художествено извисяване и нови хуманитарни настроения, и най-хубавите си стихотворения от „Български балади“ — „Смърт в равнините“ и „Тайната на Струма“. По-земни, по-прости, с повече обективни връзки с обществената действителност са изпълнените с хуманизъм стихотворения на Дебелянов. В „Звено“ Лилив помества стихотворенията „Девственик“, „Пред прага“, „Даниел“, „Умора“, в които се долавя сгъстяването на скръбта, прониква чувство на безпокойствие, на ужас дори, назрява вътрешната буря и заедно с нея — безсилен копнеж за покой. Но в „Звено“ са поместени поемите „Война“, „Към родината“, стихотворението „Тълпите“, което идва да покаже, че в упоритото призоваване на спокойствие и възпяване на самотата се набира тревога, чувствува се търсене на път, на спасение, желание за примирение и невъзможност за такова примирение. Характерно е стихотворението „Заветен сън“, в което ясно е показана вътрешната драма на поета. В копнеж по „странни безумни томления“ той се обръща към земната твърд и търси спасение в нея. Безнадеждността и възторгът на вечната младост се блъскат в гърдите и поетът търси спасение, опора в живота в жизнените сили на земята — източник на живот.

Както в откъсите от поемата „Война“, така и в стихотворението „Звездите бледнеят в небесната твърд“ Лилив се обръща с лице към събитията, към ужаса на войната, зове земята, рисува образа на войниците, които в своя сън виждат честита страна:

где всички живеят безбурно, где няма
война.

Целият свят на поета се бунтува срещу войната. Неговата мечта придобива друг, обективен характер, в неговия покой се раждат неща, които надхвърлят рамките на обикновената умора, на личното, затворено „аз“; в него зрее копнеж по всеобщ, човешки покой, красота и мир.

Както повечето символисти, Лилиев се обръща към действителността чрез чувството за родината. Въпросът за родината се превръща във вътрешна равностметка, в самокритичен поглед на поета, в глас на неговата разбудена обществена съвест. И само при такова дълбоко вглеждане в себе си, резултат на въздействието на обществената действителност, само при такъв самоанализ, при който се разклащат индивидуалистичните устои на неговия свят, поетът може да изрече стиховете:

Не знаех твоя мир ли любя
и твоята безбрежна шир,
но знаех, ако те изгубя,
че ти ще станеш мой кумир —
и тръгнах гузно след тълпите,
безсилен да ги отрека —
и ето, плискат ме водите
на легендарната река!

(„Към родината“)

Тоя път на преливане на личното в общественото се чувства най-добре в поемата „Градът“ и в „Тълпите“. Животът и поетът са две противоположни враждуващи начала. Сърцето със своята светлина, безпомощност и нежност риде по жестоките друмища на живота. Но ето че в най-силната болка и самотност се врязва жаждата за сливането със света. Настъпва умората от самотата: осъзнаването на самотата довежда до желание за нейното преодоляване. Настъпва оная жажда за възплътена, реализирана обич, когато поетът вижда „брат у всеки непознат“, когато копнее сам да бъде всред града и да се слее със своите сестри и братя.

Лилиев не вижда истинския лик на тълпите и до голяма степен в техния образ проецира самия себе си. В неговите стихове липсва драматизмът на пълното отричане на индивидуалистичното минало, на сблъскването на две естетики, както е у Хр. Ясенов или в зрелите стихове на Л. Стоянов. Неговият копнеж за сливане с живота остава преди всичко копнеж, а не воля за активно действие. Колкото и едностранчив да е обаче образът на тълпите, важното е друго — той е плод на разбудената гражданска съвест на поета, на един по-реален допир с действителността, когато животът се изправя пред твореца и заявява за своите права, когато самите тълпи тръгват и хлопат на неговите врати въпреки чувството му за собствено безсилие.

3. СЛЕД ВОЙНИТЕ. „ЛУННИ ПЕТНА“

а) ИЗОСТРЯНЕ НА КОНФИКТИТЕ

Настъпват годините след войната. Люшканията и противоречията на поета-символист навлизат във върховен кризисен момент. Умира един идеен свят и изпод праха на разрушените индивидуалистични замъци се възвраща нова вяра. Мнозина поети-символисти разтвориха очите си за света и уморени от безплодни търсения и копнежи, от своите извънсветовни миражи, потърсиха твърда земя за мечтите си, направиха решително усилие да се слеят с новия живот. Завърши вътрешната драма, намериха своя изход и разрешиха

ние противоречията в творчеството на Хр. Ясенов, стремително и бурно се ориентираха към новото Ем. Попдимитров, а по-късно и Гео Милев, разлюляха се символистичните скрижали на Л. Стоянов. Огнените взривове на „Везувий“ на Хр. Смирненски се срещнаха с „лунните петна“ на Лилиев. Изчезваше завинаги един свят, чийто последен представител не искаше, не можеше да го напусне, но не го бранеше, не го защищаваше и сам сред собственото си безсилие го отрече, угасвайки сред неговите залязващи сияния.

В „Лунни петна“ Лилиев остана поет на романтичното светоусещане, на нежните символи. Но колкото и да се оградяше от тряска на бурните събития, по косвен път големите обществени сътресения се чувстваха и в неговата поезия. Както в „Святая светих“ на Л. Стоянов, така и в „Лунни петна“ на Лилиев положителното въздействие на външната обективна действителност съжителствуваше с едно засилване на негативните психически процеси, с едно заостряне на вътрешните конфликти. Съзнание за прекършени надежди, напразен зов за щастие, засилено чувство за безпомощност и безответност изпълват стиховете. Образите на прекършени крила, на възнеши по пътя мечти, на погаснали надежди, на слова, които гаснат без зов, свидетелствуват за безкрайната драма на човека, който все по-ясно чувства, че животът го отминава, че неговият свят умира, че той остава без цел и без светлина на пътя, обезверен в своите собствени надежди, повярвал в своето собствено безсилие.

Развитието на обществената действителност се явява като странен катализатор на чувството, като едно изостряне на процесите. Настъпило е някакво душевно узряване за външните и вътрешните противоречия; усилила се е тревогата, съзнанието за конфликтите, изострили са се противоречието със света и чувството за собствено безсилие, усилило се е трагичното разминаване между жажди и действителност, расте трагизмът на самотата и болката.

В „Лунни петна“ наред с по-голямата изкристализираност на образите и чистота на ритмите се увеличават отчуждението, за дълбочава се противоречието с живота, появяват се яворовски нотки на отчаяние и ранена вяра, достигащи до трагичен вопъл, до нарушаване на хармонията с всемира и времето. Но заедно с всичко това се изостря социалната съвест на поета и се подготвя историческата равностетка със себе си, със своето творчество, с историята. Стихотворенията „Те отминават с песни безродната ни стряха“ и „Като утеха сетна проблемат небесата“, както и поемата „Родина“ показват, че тези два момента — изостряне на болката и на обществената съвест — са двете лица на един и същ процес, на един и същ протест срещу живота. Заедно със съзнанието за историческото развитие, за историческата правота на масите расте и съзнанието на поета за безсилието да се догони животът, трагичното чувство за обреченост и излишност.

В съзнанието за противоречие между мечта и действителност, за „сразени мечти“ („Като утеха сетна“) прозира диалектиката на изминатия душевен път, началната точка на полет, окрилени надежди и чувство за безплодност на мечтите, за сразени мечти, за отчужденост, безродност и излишност. Диалектиката на вярата при Лилиев не отива по-далече от самокритичното начало.

В своите социални чувства Лилиев тръгна от стихотворения като „Аз чуввам сърцето на мъртвия ден“ („Съвременник“, 1909), където се съединяват уитмановското чувство за природата, за творческото начало на живота и усещането за бъдещето. Влиянието на Бакалов, на социалистическите настроения се чувства и по-късно в „Моята родина“ („Борба“, 1914), където отново проблясва вярата в бъдещето. Проблемът за бъдещето живее и в „Към далечния“. Ако Хр. Радевски и Вапцаров в една друга действителност се обръщаха към историята, за да разкрият драматизма и героиката на своето време,

Лилиев от името на едно друго, наситено с трагизъм поколение се обръща към бъдещия човек, за да попита ще си спомни ли за тези, „що страдаха тук?“, за да напомни за болката и жаждата на своето поколение, за страданието на копнежи, недочакали своята реализация, за напразни надежди и безумна, неудовлетворена жажда за светлина и бъдеще.

Поетът символист има очи и за социалната неволя, за неудовлетворения копнеж по щастие на хората във от него, за нуждата, в която „позорно се мре“, за неспокойствието на тълпите, за кипежа на улиците и града („Градът“); тълпите за него са носители на вековно страдание, на издигаща се тревога и макар да спира до болката, живата социална съвест на поета поглъща болката на другите и той чува: „Те тръгват и хлопат на моята врата“ („Тълпите“).

В годините на най-голямо обществено, революционно напрежение и най-голям трагизъм за поета образът на тълпите в неговите стихове се развива: те са носители на новото, на историческата правда, те вървят смело към слънцето, готови да преодоляват по пътя си всяка болка и съпротива. Поетът съзнава, че бъдещето, вечността е с тях:

Те отминават с песни и с радост безметежна
ще срещнат всяка болка, ще срещнат всеки грях:
тях слънцето ги чака и пролетта безбрежна,
и смелата надежда, че вечността е с тях.

(„Те отминават с песината“)

Но точно в тези години у Лилиев расте съзнанието за собствената драма и безсилие. В стиховете му има устрем към звездите и спрян полет, съмнение, невъзможност да се намери отново пътят към живота, безсилие да се тръгне след тези, които отминават с песен. „Те отминават с песни безродната ни стряха“ е съзнание не само за личната човешка и творческа драма, а преди всичко съзнание за идейно-естетически крах на символизма, на едно творчество, отминато от развитието на живота и на историята:

Те отминават с песни безродната ни стряха
и ние двама с тебе оставаме сами.
Напусто към звездите душата се стреми:
безгрижния ни полет съмненията спряха.

(„Те отминават с песни“)

Струва ми се, че в тези стихове е казано много за съдбата на нашия символизъм. Той бе отречен по два пъти — чрез революционния прелом в творчеството на повечето поети символисти, чрез естетическото развитие на поезията през 20-те години и чрез трагичното съзнание за излишност, изоставане от историята в изповедта и творческата съдба на Лилиев.

б) ДРАМАТИЗЪМ НА РАВНОСМЕТКАТА

Идейно-естетическата равностметка има своите корени дълбоко в психологическата драма на поета. Духовната равностметка назрява в двойственото отношение към тълпите на големия град, в чувството за сливане с тяхната болка, в разширяването на личността до животрентящото „ние“ и в това проекциране, удвояване на „аза“ в света на хората и в трагичното чувство за неговата историческа непригодност. В равностметката на Лилиев тежи големият въпрос за жизнената реализация, за стойността на изживените дни, тежи горчивата болка от непостигнатото:

По моите безлистни клони
не тегне грозд, не тегне плод

и моята въздишка гони
слънца в незнаен небосвод.

(„Сред есенното запустение“)

Най-голямата вътрешна, психологическа драма на тая поезия е в болката от нереализираната жажда за пълнокръвен живот, в недосегнатите плодове на живота и търсенето на спасение и бягство във от него.

В „Лунни петна“ заедно с увеличаване на коефициента на дематериализацията и двумирието расте и драматизмът на вътрешната равносметка. В „Увяхват спомени и песни“ се чувства дълбоко вътрешно родство с тревогата и тъжната равносметка на Дебелянов. По дебеляновски звучат стиховете:

Къде са нашите надежди,
къде са нашите венци?
Потайни извори огледат
ликът на скръбни мъртъвци.

(„Увяхват спомени и песни“)

Сгъстява се чувството на излишност и безсилие, на трагична ненужност и заедно с това расте съзнанието за ненужност и безплодност на бляна, расте критичното съзнание за изминатия път, чувството за безсилие и плаха надежда за ново духовно възраждане, за светъл час над бури и мъгла.

Мотивът за вътрешната равносметка, съпътстващ нашата символистична поезия, лежи на границата между неверие и готовност за нова вяра и същевременно при новата историческа действителност след войните у Лилиев взема връх съзнанието за разрыв между поет и история, между творчество и действителност, което довежда, както при Рембо, до решително скъсване с поезията.

Някога Рембо осъзна крушението на творческите илюзии, безсилието на романтичните чудеса, безплодността на алхимията на словото, на вярата в чудесното претворяване на света и нещата и предпочете живота пред измислените светове и илюзии. У Лилиев равносметката е също така категорична, исторически осмислена, като равносметка между поезия и живот.

Двете нива, двата плана на равносметката — психологически, духовен, засягащ проблема за вярата, душевния крах на вярата и обезсилената воля, и обективен — засягащ проблема за пътя, за срещата на поета с историята — у Лилиев трагично се съединяват в мълчанието, в отказа от поетично творчество.

През 1924 г. в „Златорог“ се отпечатва поемата на Лилиев „Ахасфер“, писана почти едновременно с „Родина“ (1925). Тая поема е едно допълнение към образа на лирическия герой от тоя период. Много опосредствувано, много сложно отражение на новата обществена атмосфера, тя изразява неспокойствието, трагиката на лирическия герой, напуснал сферата на хармоничния бял покой, отразява вечното неспокойствие на човешкия дух и противоречията на поета, безсилен да намери тяхното разрешение.

Кризата на твореца заговори най-силно с гласа на мълчанието. Воден от своята висока творческа етика, поетът замълча, за да изпее своята красива лебедова песен през 1934 г. с цикъла „Край морето“. Съкровено и величествено, с дълбок и искрен лиризъм звучат тези стихове за собствената песен — последна и вълнуваща равносметка за своята поезия, непригодна, по думите на самия поет, да поведе към борба, да тръби и събужда.

Приказката и животът са се слели в тези радостни вечерни песни, в които се разкриват ярките проблисъци на едно ново, по-земно светоусещане, на една тоналност, изчистена от скръбта, свързана с духовния климат на друго време.

Дори и тишината в тези стихове е заредена с вдъхновение („Тишина“) като поема, издигаща се към небето, като един творчески подем на душата преди агонията на смъртта, като един красив, величествен залез на творчеството на поета, като едно вдъхновено прощаване с поезията.

Чувството за разминаване с живота, с историята Лилиев облича в прекрасна, величествена елегичност. В неговите стихове на тъжна равностетка се разкри драматизмът на разминаването на историята с една поезия, в която имаше много красота и човечност, много блян по слънце, високи духовни хоризонти. Затова и естетическата драма на поета бе запълнена с елегия и трагизъм и с една висока мярка за човешко и творческо достойнство; затова и цикълът „При морето“ с толкова блясък разкри нераздадените съкровища на душата на поета и неговата поезия сведе ниско лика си пред живота, за да се прости с него.

Н. С. ДЕРЖАВИН — ЕДИН ОТ ОСНОВОПОЛОЖНИЦИТЕ НА СЪВЕТСКОТО СЛАВЯНОЗНАНИЕ (КЪМ 150-ГОДИШНИНАТА ОТ НАЧАЛОТО НА ПРЕПОДАВАНЕТО НА СЛАВЯНОЗНАНИЕТО В УНИВЕРСИТЕТИТЕ НА РУСИЯ И СССР)

В. Д. АНДРЕЕВ, П. А. ДМИТРИЕВ (ЛЕНИНГРАД)

В историята на славянознанието особено място заема следдоктоврийският период от неговото развитие. Той започва с трудовете на първите изтъкнати съветски учени-слависти — Н. С. Державин, В. И. Пичета, В. Д. Греков и др. Началният етап на съветското славянознание се опира органично върху традициите на родната и чуждестранната славистика. В това се пречувват обективните закони на приемствеността в движението на научната мисъл.

Огромният фактологически материал по история на националната и световната славистика, натрупан към границата на XIX—XX в., създадените в класическото славянознание на миналото методологически опит и методика на научноисторическите търсения — всичко това не е могло да не се отрази върху начинанията на родоначалниците на съветското славянознание. Но в тяхната научна и обществена дейност отчетливо се съзира и качествено различният теоретико-методологически принцип на възникналата нова славистична школа. Нейна база става марксистко-ленинското учение. Съществено важен методологически фактор е ориентацията към осмисляне и научно-обективно изтълкуване на комплекса от социално-обществени функции на славянознанието като наука, влизаща в идеологическата система от знания, призвани да помагат за построяването на социалистическото общество¹. Именно на тази основа възникват научните изследвания на съветските слависти в социологията, историята, етнографията, фолклористиката, литературознанието, езикознанието и другите области, които „свидетелствуваха за определено изместване на вниманието на изследователите от древния период към най-важните явления на литературата през XIX в., към постиженията на съвременните революционни писатели“². Действително, изместването на научноизследователските интереси на учените от традиционната за руското и чуждестранното славянознание на миналото проблематика към епицентровете на общественото

¹ Ю. В. Готье. Славяноведение в России и СССР (публикация А. Е. Москаленко). — В: Из истории университетского славяноведения в СССР. М., Изд.-во Моск. ун-та, 1983, с. 158.

² В. И. Злыднев. Изучение болгарской литературы в Советском Союзе. — В: Формиране и развитие на социалистическата култура в България. С., БАН, 1976, 115—116.

културните движения на славянските народи в ново и най-ново време (XIX—началото на XX в.) характеризира типологическите тенденции не само в литературознанието, но и в другите сфери на славянознанието³.

Един от пионерите на съветската славистика е Николай Севастианович Державин (1877—1953). За научно-обществената дейност на този забележителен учен са написани статии⁴, съставена е библиография на трудовете му⁵, за него се споменава почти във всяко изследване по история на славистиката. Между впрочем още не е осъществен цялостен анализ на общественно-научната му дейност.

Известно е, че академик Н. С. Державин се е изявявал твърде разнообразно — във фолклористиката, етнографията, историята, езикознанието, литературознанието и редица други области на знанията за славянските народи. Значителна част от неговия живот и дейност са неотделими от формирането и развитието на славянознанието в Ленинград. На нас, авторите на настоящата статия, споменът за Н. С. Державин е особено скъп: той е бил приват-доцент* (1912—1917), а след това — професор (от 1917) в Петербургския университет, първи съветски ректор на Ленинградския (Петроградския) университет (1922—1925), ръководител на факултета по език и литература (1925—1928), завеждащ катедрата по славянска филология (1928—1948) и катедрата по славянски литератури (1948—1953). Ние имаме щастието да се учим и да започнем своята педагогическа и научна работа в Ленинградския университет при Н. С. Державин, под крилото на неговите проникателни идеи, в непосредствено общуване с него през последните години от живота му.

³ Вж. по-специално в кн.: Советская болгаристика. Итоги и перспективы. Материали конференции, посвященной 1300-летию Болгарского государства. М., Наука, 1983.

⁴ Вж. например: П. Н. Берков. Академик Николай Севастьянович Державин (К 70-летию со дня рождения и 50-летию научной деятельности). — Вестн. Ленингр. ун-та, 1947, № 12; Чествование академика Н. С. Державина. — Вестн. АН СССР, 1948, № 4; С. Б. Бернштейн. Академик Н. С. Державин (К 70-летию со дня рождения). — Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, 1948, вып. 6; К. А. Копержинский, Э. А. Якубинская, Лемберг, А. В. Разумовская, С. С. Советов, В. М. Тимофеев. Лауреат Сталинской премии 1948 г. академик Н. С. Державин. — Вестн. Ленингр. ун-та, 1948, № 7; В. Т. Дитякин. Исследования по славяноведению. — Славяне, 1947, № 7; Он же. Лауреат Сталинской премии академик Н. С. Державин. — Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, 1949, вып. 8; Н. С. Державин. Некролог. — Вестн. АН СССР, 1953, № 2; С. С. Советов. Академик Н. С. Державин. Некролог. — Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. обществ. наук, 1953, № 3, вып. 1; Николай Севастьянович Державин. Некролог. — Славяне, 1953, № 4; Николай Севастьянович Державин. Некролог. — Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР, 1953, № 11; В. С. Петренко. Витатий ученый (до 90-летия з дня на рождения Н. С. Державина). — Украинский историчный журнал, 1967, № 12; В. И. Злыднев. Празднование 100-летней годовщины со дня рождения академика Н. С. Державина. — Советское славяноведение, 1978, № 1; Н. К. Жакова. Памяти выдающегося ученого-слависта Н. С. Державина (К 100-летию со дня рождения). — Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. истории, языка и литературы, 1978, № 4. Списъка на материалите, публикувани във вестниците, вж. у: М. Г. Булахов. Восточнославянские языковеды. Биобиблиографический словарь. Т. II. Минск, 1977, с. 177. Статии, публикувани в България: Д. Божков. Професор Н. С. Державин — апостол на българската култура в Русия. — В: Н. С. Державин. Добруджа. С., 1930; А. Бурмов. Академик Н. С. Державин и българската история. — Исторически преглед, 1945, кн. 1; Ив. Лекков. Проф. Державин и неговите научни заслуги. — Българо-съветска дружба, 1945, кн. 12; Т. Павлов. Николай Севастианович Державин. — Съвременник, 1945, № 9; Н. С. Державин. Некролог. — Славяни, 1953, № 4; Акад. Н. С. Державин. — Славяни, 1957, № 2; 100 години от рождението на акад. Н. С. Державин. — Език и литература, 1977, № 5.

⁵ Николай Севастьянович Державин (Материали к биобиблиографии ученых СССР). Вступ. статия П. Н. Беркова. Библиография составлена А. М. Асафовой. — М.—Л., 1949; К. Н. Державин. Список трудов академика Н. С. Державина в области славяноведения. — Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР, 1953, № 11.

* приват-доцент (рус. дорев.) — частен, нещатен, хоноруван доцент. — Бел. прев.

В настоящата статия ще се постараем да очертаем само най-съществените контури от облика на Н. С. Державин — учения в една от главните области на неговите научни интереси — в областта на южнославянската (предимно българската) филология.

През 1896 г., след като завършва със златен медал Симферополската гимназия, Н. С. Державин постъпва като студент в Историко-филологическия институт в Петербург; от втори курс той се прехвърля в Историко-филологическия институт на княз Безбородко в Нежин, който завършва през 1900 г. След завършването на висшето си образование Н. С. Державин в продължение на няколко години преподава руски език и литература в Батумската (1900—1904) и Тифлиската (1904—1907) гимназия. От 1907 г. неговата дейност е свързана с научните центрове на Петроград. Тук най-ярко се разкрива талантът на Н. С. Державин като педагог, учен, организатор, обществен и политически деец. На два пъти (през 1903 и през 1910 г.) той посещава с научна цел България.

Интересът към изучаването на езика, литературата и етнографията на българския народ се поражда у Н. С. Державин още в годините на учението му в Нежин и е поддържан от известния славист М. С. Дринов. Пътванията до България укрепват интереса му към славистиката, разширяват научния кръгзор на младия учен, обогатяват го с нови знания.

Като филолог Н. С. Державин се проявява за първи път в началото на 1900 година, бидейки студент в Нежинския историко-филологически институт (1897—1900): през 1900—1902 г. се появяват първите му публикации, посветени на бита и говора на българите—преселници в Южна Русия (именно от тази среда произхожда Н. С. Державин, който е роден в село Преслав в бившата Таврическа губерния).

Необходимо е да се споменат първите му филолого-етнографски изследвания, защото в тях се полагат основите на дейността на бъдещия учен-славист: трайното внимание към духовната култура на българите като един от народите на южното славянство, използването на строго документираните материали (включително и лични наблюдения), умението да ги подложи на систематична обработка, да установи идейната връзка между тясно специалните наблюдения и перспективата, задачите на научния, идеологическия живот на съвременността. Изследванията на Н. С. Державин в областта на културата и езика на българските колонисти в Южна Русия завършват със създаването на капиталния труд „Българските колонии в Русия“ (т. I — Материали по славянско-етнографии. С., 1914; т. II — Язык. Обзор говоров. Пг., 1915), който бива представен от него през 1916 г. като дисертация за получаване на степента „магистър“. В това изследване е дадено комплексно етнографско, историческо и диалектоложко описание на българските преселници в Русия. Изучавайки езика на колонистите, Н. С. Державин за първи път в руската наука си служи при диалектоложките записи на живото българско произношение с фонограф. Оценявайки този труд, през 1948 г. известният съветски славист С. Б. Бернщайн казва: „От онова време са изминали повече от 30 години, но работата, проведена тогава от Н. С. Державин, продължава да бъде образец за точност на диалектоложки записи.“⁶ Това проучване не е загубило и в наши дни своето научно значение, макар и поради това че в културата и езика на колонистите, описани от Н. С. Державин, са се съхранили много старинни особености, които отдавна са изчезнали в самата България.

По такъв начин разглеждането на ранните езиковедски проучвания на Н. С. Державин показва как локалните изследвания на младия автор впо-

⁶ Чествование академика Н. С. Державина. — Вестн. АН СССР, 1948, № 4, с. 95.

следствие започват да прерастват във фундаментални трудове, опиращи се на формиращата се цялостна концепция за комплексното изучаване на духовната култура на славянските народи. Това е бил дълъг и по своему сложен процес. Сред различните негови причини и обстоятелства трябва да се отделят такива като постоянната и енергична обществена работа на учения (в Батуми, Тифлис, Петроград), като последователността, целеустремеността в изработването на принципите, на методиката на научноизследователската дейност. Всичко това довежда до известен конфликт в научноакадемичните среди, когато Н. С. Державин представя за защита своята магистърска дисертация (1916)⁷.

Възникналите и развили се в предреволюционната епоха черти в облика на Н. С. Державин — общественика и учения, се проявяват най-пълно в неговата дейност от съветския период⁸. През междувоенните десетилетия, и по-специално през 30-те години, с особена релефност се проявяват качествата на Н. С. Державин като учен от социалистическата епоха — общественик, педагог, организатор на научни колективи, изследовател. Съществено важни са и неговите научни, теоретико-методологически постановки, опиращи се на гражданското, класово-партийно разбиране за ролята на науката в социалистическото строителство. Определяйки програмата на научната дейност на организирания и ръководен от него Институт по славянознание към АН СССР (1932—1934) в Ленинград, той по-специално казва, че сега трябва да бъде решително отхвърлена „старата и рутинирана идеология на „науката за науката“, господстващата в славянознанието „филологическа формалистика“, която „държеше в окови и лингвистите, и историците, и историците на литературата, и етнографите, и фолклористите“. И по-нататък: „за нас и нашето поколение славянознанието сега е нещо повече, отколкото само комплекс от ограничен кръг филологически дисциплини“, „необходимо е максимално да се активизира проблематиката и методологията на цялата наша наука като цяло...“, „ние съсредоточаваме вниманието си преди всичко върху живата съвременност и си поставяме като задача изучаването на интересувашата ни група народи в културно-историческо, стопанско, историко-литературно, езиково и битово отношение“⁹.

И през 30-те години, и по-късно Н. С. Державин неуморно говори и пише, че „нашите славяноведски интереси не се побират нито материално, нито методологически в рамките на старата „филология“, поради което именно ние предпочитаме да говорим не за „славянска филология“, а за *славянознание* като комплекс от дисциплини, обхващащ действително всички страни от социалното творчество на изучаваните от нас народи и техните национални култури“¹⁰. Той вижда задачите на славянознанието в това, да „осветли процеса на развитието на езика, речта и художественото творчество със светлината на марксистко-ленинската диалектика и да постави нашата наука в служба на интересите на социалистическото строителство“¹¹.

Принципиално новаторските методологически постановки на учения получават реалното си изпълнение в трудовете му по история на България и на нейната най-нова литература. В историята на родната ни славистика едва ли е имало — до появяването на изследванията на Н. С. Державин — толкова

⁷ По-подробно вж. в статията: П. Н. Берков. Краткая характеристика научной, педагогической и общественной деятельности. — В: Николай Севастьянович Державин (Материалы к библиографии ученых СССР), 8—12.

⁸ Пак там, 13—16.

⁹ Н. С. Державин. Наши задачи в области славяноведения. — Труды Института славяноведения Академии наук СССР. Т. I. Л., 1932, с. 8, 12.

¹⁰ Пак там, с. 13. За дейността на Института вж. в кн. В. И. Злыднев. Русско-болгарские литературные связи XX века. М., Наука, 1964, с. 145.

¹¹ Ученые записки МГУ, 1946, вып. 107, с. 24.

капитални опити за нова трактовка на историята и културата на един от другите славянски народи от позициите на марксистко-ленинската методология. Затова те са придобили и общометодологическо значение за съветската славистика и съвременен свидетелствуват за обективните процеси на интеграция на славяноведските дисциплини. В наше време Д. Ф. Марков пише следното по този повод: „Интеграционните стремежи станаха особено осезателни в междувоенния период и в годините на Втората световна война. Изглежда, че техният обективен израз беше схващането на необходимостта от единни научни учреждения, обхващащи целия славяноведски комплекс. Първият опит от подобен род беше предприет в нашата страна, където през 1932—1934 г. в системата на Академията на науките на СССР съществуваше ръководеният от Н. С. Державин Институт по славянознание (в Ленинград).“¹²

С такива интеграционни стремежи трябва да си обясним и изследванията на Н. С. Державин, появили се през 30-те—40-те години. По същество те представяват комплексен подход към българската история и литература. Ученият не се отдалечава напълно от традиционната историографска проблематика на родното славянознание. За това свидетелствуват неговите проучвания за българо-славянските древности, за историята и културата на древна и средновековна България, за литературата на националното възрождане на българския народ. Такива са изследванията „Троян в „Слово за похода на Игор“, „Очерци по история на българската възрожденска литература (краят на XVIII — началото на XIX в.)“¹³, главите за българската култура и литература от времето на Първото българско царство в книгата „История на България“¹⁴. През 30-те години са написани и трудовете по най-нова история и литература на България: „Очерци по история на българската литература от епохата на капиталистическия натрупване и промишления капитализъм. Стоян Михайловски като сатирик“ (1932), „Социология на литературно-художествения образ на Бай Ганю на Алеко Константинов“ (1934). Това са пионерски изследвания. За първи път в съветското славистично литературознание от марксистки научни позиции обстойно се разглежда литературно-обществената дейност на крупните писатели на критическия реализъм в българската литература — на художниците съвременници Ст. Михайловски (1856—1927) и Ал. Константинов (1863—1897). Новаторската същност на тези проучвания се състои също и в това, че Н. С. Державин ги пише като фрагменти от вече концептуално замисления тогава от него труд по история на българската литература. В анотацията към книгата за Ал. Константинов, наречена скромно „очерк“ (178 с. печатен текст), той съобщава за своя замисъл: „След настоящия, втори очерк трябва да последват очерци, посветени на Иван Вазов и неговата група, на Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пею Яворов и др. По набелязания план всички тези очерци като цяло трябва да съставят III том на „История на българската литература.“¹⁵

Нека отбележим, че впоследствие от набелязания план за история на българската литература в нея влизат също книгите за Ив. Вазов (1948) и Хр. Ботев (1948). Но на Н. С. Державин не се удава да напише цялостна история на българската литература.

И така, и в литературоведската област от славяноведските интереси на учения трябва да се констатира последователността, концептуалността на

¹² Д. Ф. Марков. Славистика как комплекс научных дисциплин. — В: Методологические проблемы истории славистики. М., Наука, 1978, с. 11.

¹³ Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941.

¹⁴ Н. С. Державин. История Болгарии. Т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, 52—90.

¹⁵ Н. С. Державин. История болгарской литературы. Т. III. Эпоха промышленного капитализма. Вып. 2. Алеко Константинов, 1863—1897. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, с. 3.

намеренията, изразили интеграционните стремежи на съветската славистика от предвоенното време.

Необходимо е обаче да кажем и това, че в литературоведските изследвания на Н. С. Державин от онзи период се пречупват и общите теоретико-методологически постановки на младата съветска наука, по-специално очевидното (исторически обяснимо за онова време) прекалено увлечение от социологическия анализ на историко-литературните явления. А това в редица случаи не е можело да не доведе до опростено тълкуване на естетическите категории и понятия. Затова някои положения, формулировки, отделни страни на аргументацията в изследванията на Н. С. Державин за Ст. Михайловски и Ал. Константинов днес предизвикват несъгласие, изглеждат прекалено праволинейни, еднозначни. Такава е например социологически оголената формулировка „литература от епохата на капиталистическото натрупване и промишления капитализъм“ или обширните исторически и социално-икономически сведения и справки, призвани да пояснят обществената атмосфера на живота и творчеството на писателите¹⁶. В. И. Злиднев справедливо пише следното: „Не всички положения, издигнати от Н. С. Державин през 30-те години, могат да бъдат приети безусловно сега (имаме предвид такива негови трудове като „Стоян Михайловски като сатирик“ и монографията „Алеко Константинов“, в които в най-голяма степен се е отразил опростено-социологическият подход, присъщ по онова време на мнозина наши литературоведи), обаче общата насока на изследователската мисъл — разкриването на националната специфика, на националните достойнства — беше вярно определена още тогава, а по-късно получи развитие и обосновка.“¹⁷

Комплексният подход е характерен и за изследванията на Н. С. Державин в областта на славянските езици, интереса към които той запазва през целия си живот.

От самото начало на своята педагогическа и научна дейност Н. С. Державин отделя голямо внимание на изучаването на руския език и литература. Още през 1914 г. той публикува „Елементарен курс по руска граматика за самообразование“. Автор е на многобройни статии за творчеството на Пушкин, Лермонтов, Белински, Гончаров, Херцен. През 1913—1914 г. той чете в Петербургския университет курс лекции по методика на преподаването на руския език и литература, резултат от който е и излезлият през 1917 г. и нееднократно преиздаван негов труд „Основи на методиката на преподаването на руския език и литература в средното училище“. „В този труд — отбелязва С. Г. Бархударов — прогресивният методист-мислител Н. С. Державин се базира на идеите на бележитите представители на руската педагогическа мисъл, води борба с привържениците на класическото, формално-логическото направление в преподаването на езика, а също така и с привържениците на тесния практицизъм в училището.“¹⁸

Като славяновед с широк профил Н. С. Державин разработва проблемите за произхода на славянските езици, взаимоотношенията на източно- и южнославянските езици, изменението на диалектите и много други въпроси. Характерно е, че още в първите си произведения авторът не изследва само ези-

¹⁶ Н. С. Державин. Очерки по история българской литературы эпохи капитализма Т. I. Стоян Михайловски (1856—1927). Л., Изд.-во АН СССР, 1932, с. 95. (Докладвано на заседанията на Института по славянознание на 21 декември 1931 г.).

¹⁷ В. И. Злиднев. Указ. соч., с. 118.

¹⁸ Чествование академика Н. С. Державина. По-подробно за трудовете на Н. С. Державин в областта на руския език вж. у: М. Г. Булахов. Восточнославянские языки. Т. II, 172—177.

ковия материал. Той се стреми към всестранно изучаване на славянството, привличайки наред с езиковия материал данни по история, археология, етнография и литература. Тази особеност е характерна и за по-късните трудове на съветския учен. Като пример за такива изследвания могат да послужат книгите на Н. С. Державин „Племени и културни връзки между българския и руския народ“ (М.—Л., 1944), „Произход на руския народ (великоруски, украински, белоруски)“ (М., 1944), „Славяните в древността. Културно-исторически очерк“ (М., 1946), а също така и статиите, в които се осветлява произходът на някои неславянски езици: „Албанознанието и албанците“ (Язык и литература, 1926, т. I, вып. I, 171—192), „За наименованието и етническата принадлежност на гагаузите“ (Советская этнография, 1937, № 1, 80—87). В тези проучвания широко са представени езиковата проблематика и езиковият материал, но те не са чисто лингвистични. Те също не са загубили научната си ценност за съвременното езикознание, макар че в тях за съжаление в определена степен се е отразило влиянието на погрешните, но общоприети по онова време постановки на „новото учение за езика“ на акад. Н. Я. Мар.

Съществено значение за характеристиката на облика на Н. С. Державин — учения и общественика, имат и неговите лични връзки с дейците на българската наука и култура, установени през 30-те години. В условията на много жесток цензурен контрол над получаването на съветската кореспонденция в монархофашистка България¹⁹ Н. С. Державин поддържа сравнително редовна преписка и книгообмен с българските си колеги — Г. Бакалов, Ас. Златаров, Д. Божков, Ст. Романски, М. Димитров, Й. Иванов, Т. Боров, Ал. Теодоров-Балан и др., с редколегиите на тогавашните български обществено-литературни издания — „Нова литература“, „Златорог“, „Мир“, „Литературен глас“, „Изкуство и критика“ и др.²⁰ През 1935 г., когато в Ленинград се събира Международният конгрес на физиолозите, в качеството си на делегат на конгреса нашия град посещава забележителният български учен и общественик, поборник за демокрация и българо-руска взаимност, професор от Софийския университет Асен Златаров. В излязлата една година по-късно книга „В страната на Светите“ (1936) той между другото разказва и за своите ленинградски срещи с Н. С. Державин:

„Державин живее от тридесет години в Петербург—Ленинград и неговото познаване ценностите и историята на града ми бе от особена полза. Води ме той: в Смолни, в Лятната градина и музея на Петра Първи, в Дома на учениците, в необятния Парк за отход и култура, дето пихме по чаша бира и изгубихме пътя и цял час трябваше да бягаме и питаме, за да си намерим вратата, отгдето влязохме и дето ни чакаше автомобилът. Ходих с него по продоволствени магазини, разглеждахме дворци, улици и паметници. Сочих ми проф. Державин „какво е било и какво е сега“ и добавя: „Асен Христович, съдете ни, както искате, но едно трябва, като честен човек, да не преиначавате: фактите на нашия нов живот. А аз съм убеден, че тия факти са в наша полза — те са нашето упование и нашата гордост.“ И добавя той: „Каквото видите, особено живота на нашия трудящ се народ, не казвайте, че е вече социалистическо

¹⁹ По-подробно за това вж. в: Съветската литература в България. 1918—1944 г. Т. I—III. С., Изд-во на БАН, 1961—1969.

²⁰ Вж. за това по-специално: Съветската литература в България. Т. I. С., 1961, с. 178; В. И. З л ы д н е в. Асен Златаров и его общественно-культурная деятельность (К 75-летию со дня рождения). — Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР, 1961, № 32, 68—69; в личните документи на Н. С. Державин, приложени към монографията „Алеко Константинов“ (История болгарской литературы. Т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1935), се пази списък на лицата и учрежденията (сред тях — и българските), на които е било изпратено посоченото издание (в личната библиотека на В. Д. Андреев).

царство. Ние още не сме тука, но ние го строим това царство и елате ни вижте след 10 години. Но и друго не забравяйте: за да се оцени ръстът и значението на това, което Вие имате възможност да видите, трябва да го сравните с това, което беше преди революцията — тогава ще разберете колко много и велико сме направили.“²¹

Приведеният пример е характерен шрих от личния и обществения облик на Н. С. Державин — не само учен, но и убеден пропагандист на съветския начин на живот.

В навечерието и по време на Втората световна война, когато Хитлеровият фашизъм обявява изстребителен расов поход против „непълноценните“ славянски народи, Н. С. Державин разкрива най-добрите качества на своята личност като човек и учен. С нова и необичайна сила се проявява общественият темперамент на учения-славист и патриот Н. С. Державин в годините на Великата отечествена война. Той публикува множество статии в текущия централен и местен периодичен печат („Правда“, „Ленинградская правда“, „Балтийски флот“, „Известия“, „Комсомольская правда“, „Вечерняя Москва“, „Труд“, „Красная звезда“ и др.)²². Участва в работата на много създадени през онези години научно-обществени организации — член е на Всеславянския комитет (1942), председател на Антифашисткия комитет на съветските учени (1942—1949), член на Славянския комитет на СССР (1945), влиза в състава на ред-колегията на списание „Славяне“ и т. н. Н. С. Державин многократно изнася лекции, доклади и речи на събрания на представителите на съветската общественост в защита на славянството, против расистката политика на Хитлеровия фашизъм²³.

През онзи период, когато особено нараства интересът на съветската и чуждестранната общественост към историческите съдбини на славянството, обществено-публицистичните и научните изказвания и трудовете на Н. С. Державин придобиват актуален идеологически, политически и обществен смисъл в чужбина и особено в България. Именно през тези години се създава издадената по-късно „История на България“ в четири тома (1945—1948).²⁴

Историята на българите е постоянна тема, преминаваща през цялото научно творчество на Н. С. Державин. Още в 1900 година в „Славянские известия“ и в „Известия ОРЯС АН СССР“ се появяват неговите рецензии за книгите на С. Бабичев „Крумовото законодателство“ (1907), Л. Нидерле „Славянските древности“ (1908), Г. Цонев „Праотечеството и праезикът на българите“ (1909), свидетелстващи за интереса на младия учен към проблемите на преселването на славяните на Балканите, на етногенезиса на прото-българите и за дълбокото познаване от него на чуждестранната славянска историография. По-късно в редица проучвания Н. С. Державин се обръща към решаването на тези сложни въпроси, а също така и на въпроса за образуването на българската държава (Славяне и Византия в VI в. — Язык и литература, 1930, т. VI; К вопросу о славянской колонизации полуострова. — Борьба классов, 1933, № 10; Древние фракийцы и славяне. — Известия АН СССР,

²¹ Ас. Златаров. Избрани съчинения в три тома. Т. II. С., Наука и изкуство, 1966, с. 27.

²² Вж. в: Николай Севастьянович Державин (Материалы к биобиблиографии советских ученых), 60—61.

²³ Вж. в статията: А. И. Хватов. Академик Н. С. Державин и съветската българистика. — В: България — 1300. Статии и изследвания на ленинградските българисти. С., Наука и изкуство, 1983, с. 163.

²⁴ Н. С. Державин. История Болгарии. Т. I (1945); Т. II (1946); Т. III (1947); Т. IV (1948). М.—Л., Изд.-во АН СССР.

1944, вып. 2—3, т. III и др.). В „История на България“ най-пълно са изложени възгледите на Н. С. Державин. Стремейки се към търсенето на нови методи за изследване, Н. С. Державин в редица случаи изказва недостатъчно обосновани гледни точки (по-специално по въпроса за етногенезиса на българите)²⁵. Но той убедително разкрива славянската основа на българската държава, доказвайки, че „не Аспарух със своята пѣстра по народниѣстѣ състав дружина е създател на първата славянска държава на полуострова, а местното славянско общество, т. е. самият славянски народ“. Н. С. Державин обосновава непредизвикващото съмнение нито у съветските, нито у българските учени положение, че българската държава е възникнала в резултат от вътрешното и закономерно развитие на производителните сили и обществените отношения у славянските племена, а не е била изкуствена, привнесена отвън²⁶. В „История на България“ — широко замислено концептуално изследване — Н. С. Державин проучва обширен период от историята на братския български народ — от времето на появата на българите на Балканския полуостров (VI в.) до освобождението на България от руската армия (1877—1878). Към този капитален труд трябва да се добавят и много други изследвания, спомогнали за укрепването на взаимното разбирателство, дружбата и сътрудничеството между народите на СССР и България като „Племенни и културни връзки между българския и руския народ“ (1944) и др. Своята научна работа той схваща като фактор от обществено-патриотичната, гражданската, партийната работа, насочена към сближаването на народите²⁷.

Както е известно, обществено-научните заслуги на Н. С. Державин бяха високо оценени. Освен със съветски отличия и правителствени награди (той беше награден с два ордена „Ленин“, с медали, бе избран за действителен член на АН СССР през 1931 г., за член на Президиума на АН СССР през 1942 г., за действителен член на АПН РСФСР през 1944 г., за почетен член на Белоруската АН през 1947 г., през 1948 г. му бе присъдена Държавната награда на СССР) Н. С. Державин беше удостоен с избирането му за действителен академик на Българската академия на науките (1946), избран за почетен доктор на Софийския университет (1944), за почетен гражданин на Пловдив и Свищов, за почетен член на редица български научно-обществени дружества, с името на Н. С. Державин беше наречена една от улиците в София, той бе награден с български орден. Във всичко това се отразява националнопатриотичното признание в България на обществено-научната работа на Н. С. Державин, която стана органически съставно звено във веригата на научно-историческата приемственост между класическата руска славяноведска наука на миналото и нейния съветски етап. В същото време е необходимо да отбележим, че в признанието на обществените и научните заслуги на Н. С. Державин от българския народ, от народнодемократична, социалистическа България, на изучаването и популяризицията на чиято история и култура той посвети своя научен живот, се проявяват най-добрите качества на съветския научен работник.

Венец на научните изследвания на Н. С. Державин са неговите последни книги — „Христо Ботев“ (1948) и „Иван Вазов“ (1948). Това са най-значителните проучвания на проблематиката из историята на българската литература

²⁵ Сръ.: Л. Б. Валев. Изучение вопросов истории Болгарии в Советском Союзе. — В: Советская болгаристика. Итоги и перспективы. Материалы конференции, посвященной 1300-летию Болгарского государства. М., Наука, 1983, с. 8.

²⁶ По-подробно вж. у: В. Г. Таранова. К оценке работ Н. С. Державина по проблемам ранней истории болгар (VI—VII вв.). — Вопросы истории славян. Воронеж, 1980, вып. 6, 115—125.

²⁷ Вж. в: Николай Севастьянович Державин (Материалы к биобиблиографии советских ученых), 60—61.

от XIX—XX в. Тези последни книги са написани в съответствие с общия план-замисъл за създаване на история на българската литература. Този план е предвиждал излагане на материала по следния начин: 1. Древна и средновековна българска литература. 2. Литература на Българското възраждане (П. Хилендарски, С. Врачански, Г. С. Раковски, Л. Каравелов, Хр. Ботев). 3. Литература на независима България (Ив. Вазов, Ст. Михайловски, Ал. Константинов)²⁸. Както вече беше казано, на учения не се удаде да напише цялостна история на българската литература.

При все това изходните принципи на Н. С. Державин—учения, очертават принципиално важните пътища, водещи към създаването на марксистка история на една от южнославянските литератури — българската. В трудовете на учения от 30-те—40-те години са намерени опорните точки, поставени са историко-социологическите акценти върху най-съществените етапи от нейното историческо развитие. Неговата трактовка на историко-литературното значение на творчеството на Ив. Вазов като художник-класик, представител на национално-патриотичното движение от втората половина на XIX в., оказва съществено влияние върху българската историко-литературна мисъл и спомага за установяването на исторически обективен поглед върху огромното наследство на писателя (по-специално по време на празнуването на 100-годишнината от рождението му — през 1950 г.)²⁹.

Накрая е необходимо да отбележим още една съществена страна от научно-обществената дейност на Н. С. Державин — педагогическата. Още през годините на своето ректорство в Ленинградския (Петроградския) университет, в периода, когато завежда катедрата по славянска филология, той полага педагогическите основи на подготовката на филолози—русисти и слависти. Но едва в следвоенните години, когато най-остро възникват нуждите на държавата от квалифицирани кадри от специалисти-страноведи по другите славянски социалистически страни, става възможно да бъде разгърната планомерна подготовка на такива кадри. Тя е уредена в редица вузове на страната, в това число и в Ленинградския университет. Тогава с пълна сила се разкрива педагогическият талант на Н. С. Державин.

Взгледите си за висшето училище, за ролята на науката, в това число и славистиката, в живота на социалистическото общество Н. С. Державин определя още през 20-те години, когато е ректор на университета и ръководи там огромната работа по преустройството на целия научен, педагогически и възпитателен процес. За идеите, които развива, отстоява и изпълнява в живота Н. С. Державин в качеството си на ректор на университета, може да се съди по неговия труд „Висшето училище и революцията“, публикуван през 1923 г. В него той по-специално пише: „Като реформира старото висше училище в духа на основните принципи на Октомври, революцията не игнорира нищо от успехите на неговата положителна работа в миналото. . . не игнорира и неговите самоотвержени труженици, доколкото у тях открива свои приятели и сътрудници. . . Става дума не за отричане на Висшето училище и науката, не за игнориране на неговите културно-исторически заслуги и заслугите на не-

²⁸ Последователността на публикациите е такава: История Болгарии, т. II — Болгарская литература эпохи первого болгарского царства (52—90); т. III — С. Врачанский (79—92); т. IV — Г. Раковский (115—121); Л. Каравелов (147—219). В: Сборник статей и исследований в области славянской филологии (1948): за П. Хилендарски (63—124); за С. Врачански (125—169). Към казаното трябва да се прибавят „очерците“ (книгите): Стоян Михайловский (1932), Алеко Константинов (1935), Христо Ботев. Поэт-революционер. 1847—1876 (1948), Иван Вазов. Жизнь и творчество (1948).

²⁹ Вж. по-подробно в статията: В. И. Злыднев. Борьба за идейно-художественное наследие И. Вазова. — Ученые записки Института славяноведения АН СССР. М., 1954, т. VIII, с. 159 и след.

говите труженици, а за органичното му включване в системата на новия ред на нещата, в името на най-доброто изпълнение от него на своето високо предназначение в живота — да бъде център на истинско научно творчество и с всички свои средства да служи на интересите на работническата класа, да разрушава предразсъдъците на стария свят и да утвърждава революцията. . . На какво науката може да служи с по-голям възторг, ако не на тази прекрасна и широка задача, която сега стои пред цялото човечество!“ (с. 28).

И в наши дни не са загубили актуалността си следните думи на Н. С. Державин: „Революцията строи нов живот. В това строителство Висшето училище е един от най-важните му, крайъгълни камъни. Революцията не отрича нито висшето училище, нито науката. Тя приема и утвърждава и едното, и другото, но изисква от тях безусловно служене преди всичко на интересите на работническата класа, т. е. на интересите на истинската просвета на широките трудови маси и на стопанското възраждане на страната“ (с. 47). Задачите на културното строителство Н. С. Державин формулира по следния начин: „Органичното сливане на науката и труда — ето я крайната задача на пролетариата в областта на неговото културно строителство“ (с. 6). Тези идеи той продължава да отстоява и в следвоенното време, оглавявайки отново създадения отдел по славянска филология.

Н. С. Державин завежда до 1948 г. катедрата по славянска филология в Ленинградския университет. От 1948 г. до края на живота си във връзка с разделянето на катедрата на две самостоятелни единици той ръководи катедрата по славянски литератури. Една от най-важните задачи, която се налага да решава по онова време съветското висше училище, е задачата по създаване на нови научни кадри в областта на славянознанието. Недостигът от кадри е обусловен не само от това, че след Октомврийската революция подготовката на филолозите-слависти е тясно свързана с подготовката на преподавателите-русисти и има предимно литературоведски характер. Кадровите затруднения са свързани и с неправилната оценка на значението на славяноведските изследвания от страна на някои научни школи, по-специално от школата на акад. Н. Я. Мар. За годините на своята работа във филологическия факултет на Ленинградския университет Н. С. Державин сплотява около себе си редица талантиви слависти от по-старото поколение, като В. Г. Чернобаев, К. А. Пушкаревич, К. А. Копержински, С. С. Советов, Е. А. Якубинская-Лемберг и др. Подготвени са мнозина млади учени, за които славистиката става основна специалност. Същевременно от 1941 до 1949 г. Н. С. Державин е професор, а известно време — и завеждащ катедрата по славянска филология на Московския университет, където се решават аналогични задачи.

Във филологическия факултет на Ленинградския университет Н. С. Державин чете на студентите курс лекции по история на българската литература, по историческа граматика на българския, полския и сърбохърватския език, води занятия по български език, ръководи работата на дипломанти и аспиранти. Той разработва и чете оригинален курс по увод в славянознанието, в който всички въпроси, предвиждащи запознаването на студентите с основите на славистиката, се разглеждат и интерпретират в процеса на излагането на историята на славянската филология. Той обича педагогическата работа. Неговите университетски курсове, лекции и семинари, по спомените на учениците му, винаги интересни и живи, са били в същото време огледало, отразяващо текущите му научни интереси и занимания. Така неговият курс лекции по история на литературата е могъл да бъде слушан няколко години поред. Курсът е имал едно и също название, но лекциите като правило всяка година са били други по съдържание. Въпреки голямата си заетост и в университета, и в академията Н. С. Державин винаги е намирал време за беседа със своите уче-

ници, дипломанти и аспиранти, с младите преподаватели за техните научни интереси, занимания, за тяхната работа. Хората, които са сътрудничали с Н. С. Державин, винаги са се удивлявали на необикновената му памет, на изключителната му тактичност при решаването на сложни и заплетени въпроси, на уменията му веднага да съзре същността на проблема и бързо да намери оптималното, най-необходимото в дадения момент решение³⁰.

В специализираните отдели по славянска филология се разработват целенасочени учебни планове, предвиждащи комплексна учебно-методическа, мировгледна и специална подготовка на студентите-слависти — както теоретическа, така и практическа — с цел активното овладяване от студентите на съвременните разговорни езици и на комплекса страноведски дисциплини, характеризиращи историята и културата на съвременните славянски народи. Вузовската славянска филология стана масова, комплексна славяноведска дисциплина, насочена към многостранното формиране на съветския специалист — в онова направление, в което работеше Н. С. Державин.

Н. С. Державин е първият съветски учен, който започва да разработва историята на славистиката. Той убедително разкрива социално-политическите фактори, обусловили издигането на славянознанието към началото на XIX в. на едно от първите места в научния, културния и обществен живот на руското общество, и показва, че решението за създаване през 1835 г. в руските университети на специални катедри по „история и литература на славянските наречия“ и утвърждаването на славянознанието в качеството на университетска дисциплина става официално признание за значителните постижения на родната наука в областта на славистиката, отразяващо широкия интерес на руската общественост към съдбините на братските славянски народи, към тяхната история, езици и литератури.

Н. С. Державин придава голямо значение на осветляването от марксистско-ленински позиции на отделните исторически етапи от развитието на родната славянска филология и на дейността на забележителните учени-слависти, което намира отражение в статиите му за М. В. Ломоносов, А. А. Шахматов, П. А. Лавров и др. Но основното си внимание той се стреми да отдели не на традиционните описателно-биографични очерци за учените, а на изследването на развитието на науката в отделните славистични центрове и в страната като цяло. Именно в такъв план е бил замислен и неговият капитален труд „История на славяноведските филологически изучавания в Русия и СССР“, чийто ръкопис се пази в архива на Н. С. Державин в Държавната публична библиотека „М. Е. Салтиков-Шчедрин“ в Ленинград. В такъв план са написани и публикуваните от него статии „Славянската филология в Петербургско-Ленинградския университет“ и „Приносът на руския народ в световната наука в областта на славянската филология“. Оценявайки дейността на дореволюционните славяноведе-филолози, Н. С. Державин по-специално пише: „В областта на изучаването на славянската филология Петербургско-Ленинградският университет винаги е заемал водещо положение не само в нашата страна, но и в цялата световна славистична наука. Научната дейност на професорите-слависти от Петербургско-Ленинградския университет преди Октомврийската революция — П. И. Прайс (1842—1846), акад. И. И. Срезневски (1847—1880), акад. И. Я. Ягич (1880—1886), акад. В. И. Ламански (1865—1899), П. А. Лавров — и на техните многобройни ученици представлява изключително ценен принос на руската наука в областта на славянската филология, в съкровищницата на световната наука“ (Славянская филология в Петербургско-Ленинградском

³⁰По-подробно вж. у: В. Д. Андреев, П. А. Дмитриев. Талант и труд. К 100-летию со дня рождения академика Н. С. Державина. — Ленинградский университет, 1978, 10 марта, с. 8.

университете. — Труды юбилейной научной сессии Ленинградского университета. Секция филологических наук. Л., 1946, с. 99—100).

Многогранната и плодотворна изследователска, педагогическа и организаторска дейност на Н. С. Державин, един от основоположниците на съветското славянознание, в много отношения предопредели по-нататъшното развитие на славистиката в СССР, умножавайки постиженията и славата на съветската наука. Поздравявайки Н. С. Державин със 70-годишнината от рождението му и с 50-годишнината от научната му дейност, Президиумът на АН СССР справедливо отбелязва: „Със своите забележителни трудове в различните области на славянознанието, историята, литературата, фолклора, етнографията, езикознанието и историята на славянските литератури Вие, продължавайки най-добрите традиции на руските учени, застанахте в редиците на онези, които издигнаха високо авторитета на съветската наука в целия свят, особено в славянските страни.“³¹

Преведе от руски: Ралица Маркова

³¹ Чествование академика Н. С. Державина, с. 95.

ПОД ЗНАКА НА ВИСОКАТА МЯРКА (ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ)

ЕВТИМ ЕВТИМОВ

Понякога един стих, понякога едно стихотворение може да стане причина за преобразяване на цяло съзнание. Такова чувство изпитах аз, когато прочетох стихове на този съвременен поет. По-късно всичко ново, родено изпод неговото забележително перо, аз търсех по страниците на печата или в книгите, които носеха неговото име. Той написа нови, много по-силни творения, но сега отново ми се струва, че неговата поетическа биография е събрана именно в два стиха, които запомних и с които го обикнах като творец. Те съдържаха цялата истина за един необикновен талант, той е целият в тях, и продължавам да си мисля, че каквото и да напише, то винаги ще носи моралния заряд на тези стихове-изповед:

Аз душата си
в слаби ръце никога не съм носил.

Когато го попитах по повод на тези стихове коя е неговата висока мярка за поезия, той ми отговори с една дума: „Ботев!“ Аз потръпнах от вълнение. Той ми беше казал своята житейска и творческа парола и тя определяше високата мярка на неговото поетическо верую.

Тогава нещо се промени в моето мислене. Защото бях прочел поезия, на която повярвах. Сегашният читател сам може да си представи какво впечатление са ми направили тези нови поетически вълнения сред уморителния хор от банално стихосъчинителство. Сякаш бях се докоснал до един нов свят, сякаш бях надникнал през върховете на една нова планина, откъдето се вижда непознато пространство. Зная, че не всеки ще се съгласи с тези мои размисли и аз не укорявам никого. Аз просто говоря за своето отношение към една поезия, на която аз съм длъжен, и защото тя ме е окриляла. Защото тази поезия ме научи да не „нося душата си в слаби ръце“. Защото, както пише нейният автор, „трябва да не падаме на колени пред подлещите на важни и неважни служби“, а високо да всем знамето, осветено от силата на ново, априлско време. Поезия за времето и поезия във времето. Тази поезия ми откри нещо непознато и ново за съвременната поезия.

Тогава някои още ме убеждаваха, че поетът се създава. Сега определено мисля, че той се ражда. Тогава някои ме учеха, че времето издига поета на високата вълна. Сега зная, че поетът е също този, който може да извиси своето време. Тогава ме уверяваха, че един от първите признаци за дълголетие на поета е преди всичко неговото житейско дълголетие. Сега зная, че искрите от неговите неприкосновени мигове сътворяват дълголетие на творческото

мислене. Поне за мен е така, когато отново влизам в богатия постичен свят на Георги Джагаров.

Аз го познавам от своите прощъпудни крачки, на които някога протегна върна ръка. Аз съм запомнил както неговите радости, така и неговите тревоги. Той е от онези няколко големи творци на нашето време, които изживяват полюсни драми. Той е ту безкрайно нежен, ту безкрайно суров. Това е присъщо на големите личности, защото те са големи, тяхната големина се определя от тяхното непрекъснато горене. Понякога си мисля, че той блъска с яростни юмури по нашите съвести, за да ги събуди от тишината, понякога усещам, че на прозорците ни остава по едно лирично цвете, за да ни каже „добро утро“. Това е Георги Джагаров — човекът и поетът, творецът и гражданинът. За неговото мислене няма граници, няма униформи, които да го спират. Когато е нужно да се изрази силата на една съвест, той я превръща в знаме, за да бъде високо над главите ни, да се вее, недокосната от ежедневието и закостенялото. Когато говорим за априлското разкрепостяване в поезията, аз с чиста радост ще посоча неговото име. Да, именно тогава, когато новото се възприемаше твърде трудно, той намери сили да осъществи своя мощен талант, да каже неща, които за други биха прозвучали по-иначе. Може би затова е един от най-големите поети на нашето априлско време и на бъдещето. Може би това го прави Георги Джагаров.

За този свят — „и прекрасен, и грозен“ — той ще изповяда една от най-човечните клетви:

Той е капка от мойто сърце.

Така ще нашепва, когато отвеждат другарите му на разстрел; така ще мисли, когато стои пред надписите с имената на убитите си бойни другари и ще търси своето име до тях; така ще мисли, когато го изправят на разпит между четирите стени; така ще мисли, когато пише едни от най-светлите си песни за днешния ден. Затова има пълното право да каже, че този свят е негов, че за този свят е решен на всичко. Това ярко се откроява в творчеството му, където отстоява истината за този свят и се бори за нейната победа.

Всеки стих ни среща с този свят — безкраен и малък, но винаги обичан. Дори когато споделя съкровенията си болки за приятели, които са изменили на доверието, или своите неповторими любовни изповеди; когато плаче от радост или пее от мъка; когато държи върху своята длан една капка роса или една цяла планета; когато чрез своя прокурор води борба на живот и смърт за чистотата на партийните идеали; когато в своята неповторима публицистика търси опорни точки при Ботев и Вазов. Всичко това той посвещава на тази шепичка земя, наречена България, на този свят, който гледа през неговите очи. И въпреки това — продължава да се тревожи за него, да задава въпроси, да пита:

Всичко тоя свят ми е дал,
а в замяна
аз какво му нося, мили хора,
аз какво му нося?!
—

Отговора на този въпрос ние трябва да търсим в неговото самотно и новаторско творчество.

През последните години много творци разнообразиха жанрово своето творчество. Георги Джагаров направи същото. Но докато при някои има категорична разлика между поезия и проза, между поезия и драматургия, при него аз не открих никаква особена граница в главното направление на творческите му усилия. Творецът понякога сменяше работната си дреха съобразно с

целите, които си поставя, но средствата и мислите винаги си оставаха едни и същевременно неповторими. Например когато пишеше за чистотата на околната природа на тази малка земя, всъщност това беше темата на неговите бележити стихове за чистотата в отношенията между хората, за които той неведнъж е заплаквал над белия лист. Например когато възпяваше борбата между прокурора и следователя за истината, аз винаги си мислех за онази неумолима революционна истина, която озарява неговите песни за антифашистката борба. Исках да направя някакво разделение, да поставя знак между една или друга творба, но при него това не беше възможно. Той трябва да се възприема цялостно, защото всичко, излязло изпод неговото перо, е продължение на нещо, което вече е било или което трябва да бъде. Оставам с чувството, че той всъщност пише едно произведение, което допълва, продължава и обогатява. И остава винаги нов.

Понеже съм пристрастен към поета, искам още отсега да отбележа, че в нашата нова поезия той написа малко любовни изповеди, но те се нареждат до най-доброто, сътворено в историята на българската интимна лирика. Аз бих споменал „Ще си отидеш“ и „Есен“, които по своята магическа сила определят герба на една поезия, съпричастна с вълненията на много читатели. Но когато се връщам към неговата „Раздяла“, не мога да пестя своите чувства, защото това е творба, която може да служи като образец за интимна лирика. А може би — и за поезия. Защото това стихотворение, едно от най-кратките, е събрало в себе си цяла поетическа вселена.

То попада и на млади, и на възрастни. Аз съм убеден — то ще попада и на тези, които ще дойдат след нас, защото в себе си съдържа нещо неповторимо. Наглед — просто, но същевременно много силно и необикновено. Струва ми се, че такива стихове се раждат много рядко, но когато се родят, те са белязани с дълголетие. Колко устни до днес са нашепвали тези трагически и същевременно величествени стихове; колко сърца са тръпнели от вълнение, когато са изричали:

А сега накъде?

Толкоз пътища бели,
само пътя към тебе
е черен.

Такива мисли ме вълнуват, когато чета цялото му творчество, когато сам определя точните измерения на съвременната поезия — да бъде от Ботев до Ботев, от връх на връх, от век на век. Още по-точно — да бъде поезия, съзвучна с най-високите идеали на нашето време. Два пъти вече той е писал за гения на българската поезия — Ботев, но аз оставам с чувството, че неговите посвещения са много повече. Веднъж ще призове, че трябва поезия, но като Ботевата, друг път ще припомни, че само Ботев е истинският гений на нашия духовен живот. Може тази джагаровска категоричност да е предизвикателна за някои ценители на изящната словесност, но за мен това е убедително и искрено. Защото, както вече бе подчертано, той може по ботевски да удари плесница на самозабравилия се подлец и в същото време да отрони сълза над троха стъпкан хляб от минавача. И аз не само му вярвам, но заставам до неговото борческо поетическо рамо, когато изповядва:

„Какво е искал да каже Ботев? Само едно: там, на Балкана, е прострелян един народ, бит и изтерзаван, тъпкан и клан цели петстотин години, но тоя народ е жив, той е героичен народ, с могъщи сили и огромни таланти, и него го очаква светло бъдеще.“

Чета тези думи на публициста Георги Джагаров и чувам горещия глас на поета Георги Джагаров, който някога беше написал за Христо Ботев:

Нощта на спомена е толкоз тиха,
но тръпнат враговете ни от страх,
че от куршума, с който те убиха,
сега куршум отливаме за тях!

Това е Георги Джагаров — неделим, когато публицистично размишлява за поета Христо Ботев, неповторим, когато поетът Георги Джагаров пише за публициста и героя Христо Ботев. Героят е един, подвигът е един и поетът с еднаква любов пише за гения на българския народ, когато му посвещава публицистични страници или римувани преклонения. Аз познавам и обичам този Георги Джагаров — твореца, който с априлско дръзновение поднася венеца на своето слово пред делото на този, който е станал основен връх в развитието на българската поетична мисъл. Другаде, пак за Ботев, Георги Джагаров ще каже:

„Едва ли има българин от десетилетия насам, който да не се вглежда в синове и внуци с мълчаливата надежда, че там някъде, в дъното на очите им, ще открие някакво пламъче, поне някаква искрица от Христо Ботев.“

Тази мисъл, това самочувствие, тази неутолима жажда се усещат във всеки стих на поета, във всеки ред на публициста. Може навсякъде той да не говори за своя любим поет, но неговият дух присъствува като отзвук, като ехо от нещо, което трябва да се случи, да стане истина, да се сбъдне. Понякога имам чувството, че когато говори за Ботев, Георги Джагаров говори за своето отечество, за достойнството на българина, за неговия дух. От един дух той сътворява една вселена, от една капка — един необятен океан, от един вик — едно предчувствие за докосване с вечното и непостижимото. Затова, когато изрече това име-символ Ботев, аз дотичам: Българийо! И може би не се лъжа. Защото нашата земя съществува навсякъде в тази негова книга, която е продължение на неспокойните, всеотдайни поетически копнения по съкровено и неповторимото. Аз не мога да си спомням за поема от поетическото творчество на Георги Джагаров. Спомням си само за неговите дръзновени драми, които отново говорят за ботевските импулси у твореца. Но ако трябва да търсим поразгърнато поетическо творение след неговите драматургични пътувания в необятното, несъмнено това е неговата поетическа публицистика, която дава нови измерения на родното поетическо слово. Както в стиховете си, така и тук той търси силата на думата, полага я като основен камък, когато изгражда един образ, едно настроение, един свят. Поетът, истинският поет, си остава навсякъде такъв. Защото самотното слово, за каквото и да бъде употребено, създава самотнитни светове. Като тези на Георги Джагаров.

При него словото придобива активна позиция, става действие, участник от първа класа. Удивително силни стават размислите на Георги Джагаров, когато навлиза в света на творци като Вазов и Яворов, като Смирненски и Вапцаров. Аз съм направил за себе си една справка. Успоредно на всяка негова творба има и нова: ако насреща стои стихотворение, от другата страна се откроява ярката мисъл на публициста. За народния поет на нашето отечество Иван Вазов той говори с преклонение пред родното:

„Той не е там, в миналото, където най-често го търсим, а там, пред нас и над нас, в бъдещето, където, огряно от утринното слънце, сияе изстрадалото, но прекрасно и свято лице на майка България.“

Тези вдъхновени размисли аз откривам в цялото поетическо творчество на поета, но най-ярко са изразени те в класическото стихотворение за любовта към отечеството, което знаят и децата. В духа на горните размисли Джагаров пише:

Земя като една човешка длан...
Но ступи се във тази длан сурова

стакана с византийската отрова
и кървавия турски ятаган. . .

За тази поетическа изповед, която намира своето ново, високо продължение в публицистиката на поета, Георги Караславов приживе казваше, че ако се направи антология от петте най-хубави стихотворения за България, едното непременно ще бъде това на Джагаров. Още с появата му крупният български белетрист беше усетил този силен, джагаровски замах, който само с два стиха беше съумял да изрази своето преклонение пред род и родина. И затова сега, когато по своему открива родолюбието на Вазов или Ботев, на Смирненски или Вапцаров, отново се връщам към поета. Той присъства всеотдайно, именно — присъства, участва и тук, където средствата на публициста са изцяло съпричастни с огъня на големия поет на нашето време.

Помня времето, когато се роди неговото стихотворение за Пеню Пенев. Дръзките тонове в него, трагично-драматичната изповед тогава смутиха някои ценители на поетичното изкуство. Имаше опасност да отпадне книгата, тъй като някои смятаха, че не е време още да се пишат такива стихове. Георги Джагаров устоя. Той го включи в една от книгите си. Научил за това посвещение, веднъж Пеню Пенев ми каза, че това е една от големите радости, които е получавал. Той не само ценеше високо, но и обичаше творчеството на Георги Джагаров и го изразяваше открито. И имаше право, защото тук личеше една взаимност, която не е чест спътник на поетите. Георги Джагаров споделя с болка за поета и приятеля:

„Предаността не се измерва с клетви. Пеню знаеше това. Той предпочиташе да се кълне пред комунизма с дела, с поезия. Затуй отвършаше остро, когато засегнаха честта му на поет и гражданин.“

Връзката на тези размисли, на това човешко отношение към поета беше изразена така:

Творци на вицове и сплетни,
шумяхте вие до зори,
присмивахте се над Вапцаров
и с Ботев спорехте дори.

Както се вижда от тези сравнения, поезията и публицистиката се допълват, извисяват творчеството на Георги Джагаров, правят го много по-богато и самородно от това, което ни беше известно досега. Такива сравнения могат да се направят с редица статии, есета и изказвания, правени от него през различни години. Като препрочитам и едното, и другото, аз отново си мисля, че той е един от най-последователните поети в нашата литературна история, един от най-устойчивите и възискателни радетели за самобитно художествено слово.

Когато чета произведенията на Георги Джагаров, аз си мисля за неговото присъствие в нашия живот. Присъствие е малко да се каже, по-скоро трябва да говорим за участие, защото той влияе със своето слово, предизвиква и още от първия стих човек усеща една власт, наречена поезия. Може би това беше една от причините преди години да се спори за неговата поезия, да се оспорват отделни негови настроения и възгледи. Може би затова, неразбран от някои закъснели ценители на поезията, той посвети онова стихотворение на Пеню Пенев, в което има нещо много лично. Тогава, тровен от техните предварително изковани присъди, той искаше да се скита из нощните градини сам, да преосмисля своята творческа съдба и да се връща отново при хората, които всякога са му давали сила. Може би затова някои не разбираха неговите приливи и отливи. Забравяха друго: че ако няма приливи и отливи, ако няма възгледи, ако няма сблъсъци, нито морето е море, нито творецът е творец.

Трябваше да минат години, за да го преоткриват отново и отново, макар че още с появата му той беше открит преди всичко от българските читатели и особено от тогавашните млади поети, на мнозина от които стана литературен кръстник. Той знаеше силата на своето слово, умееше да го владее, да го подчинява на своя талант и да извайва с него образи, които биха правили чест на всяка световна поезия. Може би това се получи с Георги Джагаров, защото знаеше какво търси, какво преследва и какво може да постигне с всяка дума, излязла изпод неговото перо. Това най-силно се открива в онова едноименно стихотворение, което той посвети на поезията и което отначало не можаха да усетят дори творци, които го ценияха. Някои от тях помислиха, че с това повтарящо се „аз“ поетът се самоизтъква и едва ли не го обвиниха в рекламност. Но точно тук беше заложено главното, което искаше да ни каже явлението Георги Джагаров:

Аз дойдох, за да кажа
нова, трепетна дума,
по-добра от зърното
и по-зла от куршума.

Тези думи се сбъднаха, те сега са реалност. Той не само дойде в нашата поезия, но същевременно каза категорично своята нова поетическа дума и тя вече се чува извън пределите на съвременната българска литература. Аз съм виждал как говорят именно за тази „джагаровска дума“ (и под небето на Атина, и под Айфеловата кула). Голямата гръцка поетеса Рита Буми-Папа казваше за поезията му, че е изградена от музика и общочовешки истини. После добавяше, че такава поезия дава сили на човека, ражда нови възмения и прави хората силни. Това е поезия-личност, поезия-характер, поезия-бъдеще.

Под този звезден знак са сътворени едни от най-силните творения на Георги Джагаров независимо от техния жанр. Аз вече имах възможност да изтъкна, че той е навсякъде поет, че за неговото слово има само една истина — да намира поезия и преди всичко съвременна. Той създава многообразно и монолитно творчество. Даже няколко стихотворения, които още приживе могат да бъдат определени като класически за нашето априлско време, не могат без другите. Те взаимно се допълват и обогатяват, както рожбите в едно семейство, независимо от това, че едно е по-силно от другите. Те, взети заедно, правят голямото семейство на Джагаровата поезия. Той рядко увеличава това семейство, но когато наистина го увеличи, се бори това да бъде достойна рожба за неговия талант. Или, както сам обича да се шегува, лъвицата може да роди само едно отроче, за разлика от зайците, но то винаги трябва да бъде лъв.

При други това би ми звучало като афоризъм. Но аз съм убеден, че Георги Джагаров за себе си е приел това измерение: ако е стихотворение, да бъде голямо, ако ли не — по-добре да не се ражда, както сам определя понякога.

За априлския поевей в живота на нашата страна сега се пише и винаги ще се пише. Но не друг, а поетът Георги Джагаров пръв откри и узакони в литературния процес появата на ново поколение творци. Тогава, когато отделни литератори с далтонистки поглед бързаха да лепнат клеймо тъкмо на това ново, което все още неизвестни млади поети внасяха в съвременната поезия, за да я обновят и раздвижат, той пръв излезе в тяхна защита. Беше публикувал вече една статия, в която поздравяваше появата на новото поколение поети, като не забравяше едновременно с това да предупреди някои от тях за отделни отклонения. Той, самородният поет, вече беше се зарадвал на тези нови поетични кънове, които пробиваха тавана на догматичното поетическо виждане и се показваха пред света чисти и открити. Тази изповед прави чест на Георги Джагаров, че се оказа прозорлив и верен на себе си. Той пише за тогавашните млади, които сега са сред челните строители на съвременната поезия:

„Кой не е чувствал, че през последните години в поезията става нещо ново, може би още твърде неясно и твърде неопределено, но нещо, което набира сили, което расте и настъпва неотменно и неудържимо, какво беше то, ние не знаехме: само се мъчехме да го отгатнем. Поезията се събуждаше за нови дни, за нов цъфтеж, за нова радост.“

Ето как ярко тази мисъл е намерила своя поетически блясък в стихотворението, което той посвети на младите поети по онова време:

Нещо ново
стъпва тука.
По рътлини,
по долини,
из градини,
из алеи
нещо властно
и сурово,
нещо ясно,
нещо ново
се заражда,
никне,
зрее.
Но къде е то?
Къде е?

Отново откривам тази джагаровска последователност при отстояване на позицията, това извисяване на поетическото светоусещане. Той никога не си оставя, както се казва, коня в калта. До последния миг извежда своята мисъл, своето верую на предната линия, там, където е горещо, и я подсилва. Когато трябва стих — тръгва със стих, когато само стихът не е достатъчен да изрази цялостното му духовно и идейно състояние, той привежда в пълна бойна готовност своята драматургическа нагласа или своята полемична публицистика. Това има пълно покритие с личността на твореца.

На Георги Джагаров принадлежи тази безпощадно-страшна и същевременно безпощадно-вярна изповед:

„В края на краищата не е важно колко стихове си написал, а какви са тези стихове. Има автори, които с десетки стихосбирки не оставят дори следа в душата ни, докато Христо Ботев само с няколко стихотворения вече повече от сто години определя насоката на националната ни съдба, на личното и общественото ни поведение. Такъв е геният и нека той да бъде пример за нас и сега, и завинаги!“

Този пример той е избрал за себе си и го следва от начало до край. Цялото му творчество е изпълнено с електричеството на високото поетическо напрежение, едно поетическо електричество, което дава енергия на съвременното писателско слово и което поддържа винаги своя висок поетически волтаж. Това е големият талант — да умееш да извличаш от словото сила, да претворяваш тази тайна в творчеството, да създаваш духовни ценности, които несъмнено са принос в съкровищницата на съвременния духовен свят. Познавам поета много отдавна и въпреки това той всеки миг може да изненада с една мисъл, с един стих, макар през последните години да публикува твърде малко творби. Това още веднъж ми дава правото да мисля, че той е верен на своята изповед — да посяга към белия лист, когато е убеден, че ще може да каже нова и голяма дума, че ще изтръгне от натрупаните вълнения една нова искра за себе си и за хората. Да, верен на себе си и още по-верен на своя учител. И когато заявява — от Ботев до Ботев, няма съмнение, че Ботев трябва да бъде високата мярка, по която се измерва един истински творец.

За себе си той е избрал тази достойна мярка.

ЗА МЛАДИТЕ ПРЕВОДАЧИ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

ДИМИТРИ ИВАНОВ

Младите актьори казват, че за тях най-трудното е да получат роля. Младите преводачи имат по-малко основания за такова твърдение.

Преводачите на млади преводачи (на възраст до 35 години) са повече, отколкото бихме могли да очакваме, като имаме предвид броя на членовете на Кабинета на младия преводач. Изводът е, че младите преводачи работят по-активно от останалите.

Този извод се гради на съпоставка на (приблизителни, наистина) цифри:

броя на излезлите през последните години преводи на членове на Съюза на преводачите (671 членове на съюза, от които с превод на художествена литература се занимават около 300 души; цифрата става към 400, ако броим по два пъти имената на онези, които превеждат от два езика; що се отнася до неславянските литератури, преводачите са 168) и

броя на излезлите през последните години преводи на млади преводачи (членовете на кабинета — 271, от тях художествена литература превеждат 144 души, за неславянските литератури цифрата е 85).

Казваме, че младите работят сравнително интензивно и освен това са по-активни в областта на художествения превод от по-възрастните си колеги, защото от всеки 10 члена на съюза художествена литература превеждат четирима, а от всеки десет члена на Кабинета на младия преводач художествена литература превеждат шестима. Цифрите, за които отново припомням, че са приблизителни, са: 300 от 671 за членовете на съюза, 144 от 271 за членовете на Кабинета на младия преводач.

Тази констатация се отнася до последните няколко години. Заслужава да си поставим въпроса, дали тя ще продължи. Направената проверка сочи, че тя не само ще продължи, но и ще се засили. Това личи от договорите, сключени с издателствата. От 63 договора, които издателствата са сключили за следващите три години (1985—1987), съотношението е 35 към 28 в полза на младите преводачи. Такова е положението във всички езикови групи (без да броим редките езици, защото там един-два сключени договора рязко променят картината). Например при договорите за преводи от италиански и френски (за книги, които трябва да излязат от 1985 до 1987 г.) съотношението е 16 към 10 в полза на младите.

Това голямо относително участие на младите в превода на художествена литература от неславянски езици е според мен положително явление. Колкото и непълни да са цифрите, върху които се основават изводите ни, струва ми се, няма място за спор: продукцията на младите до голяма степен влияе на облика на цялостната преводаческа продукция у нас.

Качеството на превода у нас зависи — а в бъдеще още повече ще зависи — от качеството на превода на младите.

От изключително голямо значение е с какви редактори работят младите, какви възможности им се предоставят, какви срокове им се дават, какви книги им се възлагат.

Положих плахи усилия да установя дали има никакви литературни територии, където младите да са предпочитани или пък които те предпочитат. Бях с впечатлението, че младите предпочитат съвременното пред класиката, предпочитат литературния експеримент пред утвърдения литературен шедьовър. Впечатлението ми не се потвърди. Имена на млади преводачи

стоят под крупни представители на чуждоезичната класика, също и под произведения на съвременни автори. Повечето от младите преводачи, с които говорих, ми казаха, че просто не могат да избират — нито имат такива права, нито пък съществуват възможности да се избират. Съгласих се с тях. Наистина, критерият за преводите е един — можем да ги делим на добри и лоши, не на преводи на стари и млади преводачи; литературни територии, които да са запазени периметри за млади и стари, също не може да има. Отговорността на млади и стари е еднаква; трудностите, на които се натъкват — едни и същи.

Сега някои конкретни примери:

Повестта „Изложба на рози“ от унгарския писател и драматург Ищван Йоркен (1912—1979) е преведена от Йонка Найденова. Ищван Йоркен е познат на българските читатели и зрители преди всичко с повестите „Игра на котки“ (1966) и „Семейство Тот“ (1967), както и с техните сценични реализации. „Игра на котки“ е поставяна у нас най-малко два пъти: една трагикомична парабола. Една скоба: за разлика от по-младите преводачи аз с колебание употребявам думата „парабола“ — за мен тя е твърде свързана с физиката и математиката. От друга страна, „притча“ пък е твърде свързана с библейските текстове. При нас е — струва ми се — трудно да се пренесе съществуващата в някои неславянски езици двойна форма: парабола и парабла (парабола, когато се касае за параболично огледало например, и парабла, когато става въпрос за притчеобразна поетика в експресивната драма и проза на XX век — Ануи, Кафка, Голдинг). Имам впечатлението, че младите проявяват по-голяма смелост, когато употребяват думата парабола.

Да продължим с притчата. За преводачите от неславянски езици пренасянето на раннохристиянски и въобще на библейски и религиозни образи и понятия от чужд текст в български превод става по-трудно, отколкото беше по-рано. Помагалата — трудности за набавяне — са главно Старият и Новият завет, но различното мирогледно оформяне на нашия и чуждия читател, различният арсенал от метафори, с които си служат писателите в славянските и неславянските литератури, правят задачата на преводача трудна. В най-добрия случай той е принуден да пренесе един образ или метафора, които в оригиналния текст са леснодостъпни за средния читател, а в преводния текст са разбираеми за по-възрастните читатели.

Сега да се върнем към „параболата“ (може би все пак по-добре е да кажем „притчата“) на Ищван Йоркен, която ни даде повода да се спрем на една от разликите в славянската и неславянската литературна традиция.

Задачата на преводачката е била отговорна — Ищван Йоркен вече беше получил известност със „Семейство Тот“ (1967) — творба, показваща „духовния модел на фашизма“, безпомощността на малкия човек.

„Изложба на рози“ (1977) е произведение, в което авторът чрез поведението на трима неизлечимо болни — учеп, работничка и писател — ни кара да се замислим за стойностите в живота. Преводачката Йонка Найденова е успяла да пресъздаде своеобразната атмосфера на произведението. Забележките на рецензентката Николина Стоянова са според мен справедливи и добронамерени — не поставят под съмнение стойността на превода като цяло.

Едно пояснение: при съставянето на тази част от настоящия доклад, която се отнася до испанскоезичната литература, са използвани оценки, съдържащи се в писмени рецензии за споменаваните произведения. За другите преводи от неславянски езици също са използвани мненията на рецензенти.

Хуан Карлос Онеи (Уругвай) е един от големите майстори на словото в Латинска Америка: действието на повечето му романи, повести и разкази се развива в несъществуващия град Санта Мария, който обобщава социални, психологически и културни черти на съседните Уругвай и Аржентина. Неповторими белези на творчеството на Онеи са неговият език и стил. Дългите изречения, сложните синтактични периоди в прозата на Онеи означават предаване с големи подробности на всяко действие, състояние, мисъл.

Преводачката Райна Стефанова избира един добър според мен път: схванала е и се е помъчила да предаде с цялата ѝ сложност синтактичната структура на оригинала.

Добре, че е проявила чувство за мярка — на места особеностите на оригиналния текст могат да бъдат запазени само в ущърб на българския синтактичен строй и словоред. Освен това

запазенето на структурата на оригинала е, струва ми се, разтегливо понятие. Склонен съм да мисля, че на испанскоезичния литературен и говорим изказ са по-свойствени, отколкото на нашата традиция онези водопади от думи, които в един случай могат да бъдат красноречие, във втори случай — бърливост, в трети — богата нюансировка и задълбоченост на авторската мисъл.

Или ако решим да пресъздадем цялата ритмико-синтактична структура на романа, получаваме степен на усложненост, която на български звучи по-необичайно, отколкото на испански, където, струва ми се, има по-голяма толерантност към многословието.

Не искам в никакъв случай размислите, които споделям, да звучат назидателно. Желяз само, изхождайки от собствения си преводачески опит, да обърне вниманието на колегите върху това, че пресъздаването на ритмико-синтактичната структура си остава онова, което беше и преди: въпрос на дозировка. В каква доза трябва да пресъздадем структурата на оригинала, е въпрос, чийто ясен отговор, струва ми се, няма да намерим в трудовете по теория на превода. Тези трудове, макар че могат да повишат професионалната ни култура, за един обикновен практик като мен нямат стойността на ключ към разрешаване на един такъв проблем като споменатата дозировка. Тя, струва ми се, е нещо, което всеки от нас ще определя във всеки конкретен случай — зависи от автор, епоха, близост на две литературни традиции, степенята, в която авторът се отклонява от собствената си езикова и литературна традиция.

Ето защо не осъждам, а приемам едно привидно противоречие в превода. То се състои в това, че, от една страна, е налице опит да се пресъздаде твърде точно онова, което нарекохме ритмико-синтактична структура на романа, а, от друга страна, може да се възрази срещу превода на заглавието, прякора на един от главните герои. „Хунтакадверес“ означава събирач на трупове. Би могло да се преведе просто така или да се търси друго заглавие, а не да се транскрибира заглавието на оригинала. На съкратената форма на прякора — Хунта (Събирача), която често се среща в текста, също може да се възрази, поради това че буди неподходящи асоциации. Но аз наричам противоречието привидно, защото смятам, че трябва да се признава правото на преводача да приема свое мерило за точност, различно в различните случаи.

Също така съм склонен да приема едно малко ексцентрично твърдение, че „по-добре две грешки, отколкото една“. Имам предвид не някакви груби грешки, които естествено винаги е по-добре да бъдат избягвани, а отклонения от оригиналното звучене, като замяна на метафора със сравнение, замяна на силен образ с по-слаб образ поради това, че един език разполага с един резерв от устойчиви словосъчетания, а друг език — с друг такъв резерв и двата никога не се покриват напълно.

В такъв случай, смятат някои колеги, след като на едно място си отнел нещо от автора, намери друго място в текста, където да му го върнеш. Ако някъде си бил принуден да смачкаш един силен образ, другаде, на подходящо място, би могъл да позасилиш един слабичък образ, за да запазиш онази степен на образност, която е съвкупност на всички образи, съдържащи се в оригинала. Вярно е, че този метод на компенсация означава удвояване, най-малкото увеличаване на отдалечаванията от оригиналния текст.

Боя се да препоръчам подобен метод, но в много случаи го намирам за оправдан. Във всеки случай той си остава спорен, а преводачът, след като си е послужил с него — с гузна съвест.

За сборниците често се казва, че съдържат типични и неизбежни слабости. Една от тези слабости е разностилието, когато в един сборник участвуват много преводачи, представящи много автори. Ще се разгранича от това мнение — разностилието може да бъде и качество. Имам предвид антологията „Иберийска фантастика“, в която са представени Хорхе Капос, Алфонсо Алварес Вилар, Хуан Атиенса, Дордиу Гимараеш, Ерберту Елдер, Мариу Енрике Лейрия, Хуан Хосе Планс, Карлос Буиса, Педро Санчес Паредес, Франсиско Гарсиа Паван. В сборника участвуват — от испански: Е. Юлзари, М. Славова, Н. Велева, Н. Карпачева; от каталонски: М. Генова; от португалски: Е. Юлзари, З. Найденова, М. Алексиева. Предимно млади хора — трима от тях дебютанти.

Струва ми се, че участието в сборник е най-добрата възможност за преводаческо дебютиране и нашите издателства постъпват правилно, като не се отказват от тази практика,

а дебютиращите преводачи (не казвам младите, а дебютиращите) постъпват разумно, като не смятат, че участието в сборника е израз на недоверие към техните възможности.

Един друг сборник — „Спяща любов“ от Хосе де ла Куадра — поставя пред преводача (Марин Галовски) задачата да вкара в употреба позабравен лексически материал, да намери уместни неологизми. Също и да преминава от един езиков слой към друг, да намери лексически и граматически трансформации — една сложна и, общо взето, успешно решена задача.

Сборникът разкази от Карлос Фуентес (преводач Райна Стефанова) е сполука като литературна находка, макар че още не познаваме големия му роман „Терра ностра“. Традиционното структуриране — едно плавно повествование — е в хармонично противоречие със съвременните герои от Мексико. Нещо похвално: търсене на по-дългочечни жаргонни изрази на български език. Защото всичко остарява, но нищо не остарява така бързо, както модерното, а българските езикови моди — имам предвид жаргона — са много провинциални, дори махленски и не дават (според мен) възможност за пълноценно трансформиране на чужд жаргон.

Същевременно в превода са вкарани в употреба седем глаголни времена вместо четирите, употребени в испанския текст, с други думи, не е забравено глаголното ни богатство. На него винаги се натъкваме, когато превеждаме от български на чужд език; виждаме, че в българския оригинал са употребени повече глаголни времена, отколкото употребяваме в чуждия език, виждаме, че комбинативността на българския глагол с предлози е ненадмината (например „той отгладува колата си“ или „изпонапихме се“). А когато правим обратния превод — от чужд език на български, сме склонни да пренесем в превода по-бедните глаголни възможности на чуждия език. Естествено в някои други области чуждият език може да е с по-богати възможности, които не могат да се пренесат на български. Но компенсацията, за която вече говорихме, струва ми се, се изразява тъкмо в това: езиковата гъвкавост (или стилистична или мисловна пластичност), която на места се оказва непреносима на български, да компенсираш с други средства там, където пък възможностите на нашия език са по-богати, и там — наблягам много на това, — където подобна езикова компенсация не ще представлява „дописване“ на оригинала, няма да намирисва на авторизиран превод.

„Песен за слепци“ на Карлос Фуентес ми дава повод да припомня нещо, което мен лично ме дразни; не става въпрос за някакви грешки на преводача, а за една болест на нашето книгоиздаване: изведените под линия обяснения. Ако в случая са обяснени такива неща като „маримба“ или марката „Бенсън“, другаде сме срещали обяснения на още по-елементарни неща.

Във всеки случай тази слабост не може да се припише на младите преводачи, нито пък на преводачите въобще, а на редакторска практика, която е наследство от едно предишно културно национално равнище.

Желанието да обясняваме на читателя кое какво е продължава да е силно въпреки настъпилите промени в културното равнище. Освен това не е лошо да помним, че ако кажем „джонсънът се задави и лодката спря“, никак не е нужно да обясняваме, че „Джонсън“ е марка извънбордов бензинов двигател — читателят ще се досети, макар и да не разбира от моторни лодки.

Като че ли на непрещизна редакторска работа се дължат слабостите на превода на романа „Джой“ от Чавария. Ако преводачката София Георгиева пише „библиотекарски плъх“ вместо приетото на български „книжен плъх“ или „плат за чували“ вместо „зебло“, или „фалшива аларма“ вместо „тревога“, или „намерете ме по микровълната в колата ми“, дори един редактор, който не знае езика, на който е написан оригиналът, би могъл да оправи тези неща. Иначе романът е сполучлив избор на ДВИ.

Понеже вече засегнахме въпроса за онези редакторски несполуки, които се отразяват на преводачите — особено на дебютиращи преводачи, ще се спра на превода на „Маре нострум“ („Г. Бакалов“ — Варна), поверен на Екатерина Делева, талантлива представителка на младото поколение преводачи (както пише в рецензията си Тодор Нейков).

Бласко Ибанес е нещо като Майн Рид: в годините между двете войни той е бил в България значително по-известен, отколкото в родината си. Авторът обича морето, пътешествията, превръща романа в туристически справочник. Не пропуска повод, за да изнесе на читателя лекция за географията, фолклора, океанографията, флората и фауната на Средиземноморието,

кулинарията и прочие. Романът е конгломерат от доста разнородни елементи, което усложнява работата на преводача. Така един роман като „Маре нострум“, който може да не е бисер на изящната словесност, поставя на изпитание общата култура и енциклопедичната подготовка на нашата коледжа, а това би се случило с всеки един от нас, ако трябваше да превеждаме тази книга. Освен за океанографията, историята, географията, флората, фауната и кулинарията Ибанес пише още за морско дело, военно дело, администрация, юриспруденция, търговия, а да не забравяме, че действието се развива в няколко страни.

Преводачката е положила похвални усилия, за да се справи с тези трудности, ровила се е явно в енциклопедии, консултирала се е със специалисти, но не е могла да избегне многото опасности, които текстът съдържа. Намесата на редакторката е била стилна, не езикова, а тъкмо по отношение на стила преводачката има немалко сполуки.

Изглежда, че по-млад колега, извикан от дадено издателство, трябва да се въздържа да приеме поръчката, преди да е прочел книгата, преди да си направи сметка ще му стигне ли срокът, преди да се увери, че може да се облекне на един редактор, който ще го извади от затруднения.

Нещо повече — всеки от нас знае, че даден автор му „лежи“, а друг (може би не по-труден) го оставя хладен.

Знам какво може да ми се възрази: кой млад преводач ще пропусне предложената му възможност, кой може да се прави на аристократ и да казва: „Този автор ми отива, този не ми допада.“ А и ти, който сега ни поучаваш — не си ли правил грешки?

Отговорът е: „Да, правил съм!“

Романът на испанския писател Мануел Васкес Монталбан „Южни морета“ е превод на Христина Костова и е издаден от „Хр. Г. Данов“ (въпреки че в заглавието има думата „морета“ — профилирането на издателствата по чисто формален белег е нещо учудващо, но това е друг разговор).

Монталбан е журналист: фразата е неусложнена синтактически, стегната, мисълта — директна, без много-много нюанси. Но се изисква познаване на съвременни навици и вкусове, на текущите събития, с други думи — фоновия знания.

Постигната е лекота и еквивалентно звучене; жаргонът звучи достатъчно автентично, не е побългарен дотолкова, че да дразни. Преводческата свобода е схваната доста широко. В случая с Монталбан това е допустимо. Макар и ненавсякъде (казваме „акционерно“ не „анонимно дружество“).

Добри думи могат да се кажат за романа „Градината на Финци Контини“ от Джорджо Басани, макар че заслугите по-трудно се приписват някому, отколкото укорите.

За недобрия краен резултат укоряваме и преводач, и редактор.

За добър краен резултат не знаем кого да похвалим, защото не знаем кой какъв дял има в общия успех.

Преводачът е Румяна Първанова, редакторът — Бояна Петрова.

В преводите от немски език успехи на нашето книгоиздаване са „Два празни стола“ от Ерик Нойч (превод на Боряна Вълчева), книгата на Роберт Музил „Лутанията на възпитаника Тьорлес“ — превод на Надя Фурнаджиева, редактор Вили Брюкнер, „Помощникът“ на Роберт Валзер в превод на Елена Матушева-Попова, редактор Надя Фурнаджиева, „Разходка по езерото“ от Валтер Матиас Дигелман, превод на Невена Царева, редактор Надя Фурнаджиева, романът на Ханс Хелмут Кирст „Обречен на успех“, преведен от дебютиращия (струва ми се) Красен Русев с редактор Мария Драганова, „Сенки в рая“ на Ерих Мария Ремарк, превод на Емилия Драганова с редактор Надя Фурнаджиева.

В „Тьорлес“ на Музил е постигнато разграничение между говорните навици в различни обществени слоеве; постижение е преводът на Роберт Валзер — този пишещ на немски швейцарец от началото на века, към когото сега се проявява толкова голям интерес — един изтъкнат майстор на изящната словесност, повлиял на Франц Кафка, характерен с това, че грубата реалност и приказното съжителствуват на неговите страници, което не прави никак лека задачата на преводача.

А другият швейцарец, нашият съвременник Валтер Матиас Дигелман, си служи с диалози, които са така поднесени, че могат да се схванат като вътрешни монолози, което е също изпитание за преводача.

Всички почти без изключение млади преводачи имат ухо за съвременните обрати в речта, за онези думи и изрази, които наричаме жаргонни. Те проявяват според мен готовност да поемат по-голям преводачески риск от възрастните си колеги; по-смели са, когато един жаргонен израз в оригинала решават да предадат с онзи уличен или ученически жаргон, който е познат на тяхното поколение. За тях не са словесен навик жаргонните пластове, от които черпят. Но все пак те са един твърде пресен езиков спомен. Толкова пресен, че още не са свикнали с мисълта, колко бързо се демодират жаргонните говори и колко провинциален е, общо взето, българският жаргон. Както знаем, езиковата история е свързана с националната. Ние не сме имали нито „де милиьо“ — престъпния свят в Марсилия, нито Чуждестранния легион в Северна Африка, нито пристанищните квартали на Ротердам, нито Чикаго от времето на Ал Капоне, нито бандите в Одеса от началото на века. Та жаргонът е предимно език на затворена среда в условията на големия град. В една селска България е било възможно развитието по-скоро на диалектни, отколкото на жаргонни форми. И в този езиков пласт — жаргона — има велики сили; ние не сме сред тях. Няма за какво да съжаляваме. Но не трябва и да го забравяме.

Изразът „да отбиеш номера“ е достатъчно устойчив, за да бъде успешно употребен, за разлика от турцизми като „абдал“, които биха кънтели странно между стените на един интернат за обучение на юноши от знатни семейства.

А ако в оригинала има диалектен говор — да кажем баварски или бретонски? Какво да правим тогава? Естествено не можем да се обърнем към шопския или към някой друг регионален говор. Всички те имат много силен локален колорит, а локалният колорит е непреносим и не може да се използва като средство за транспониране на чужд локален колорит. Най-правилно постъпват онези от колегите, струва ми се, които превеждат диалекта не с диалект, а с просторечен български език. Те схващат диалекта не толкова като регионален, колкото като социален език, свидетелстващ за принадлежността на героя към определена обществена среда. Онези от младите колеги, които използват — в умерена доза — съзнателни отклонения от правописа, са постигнали, струва ми се, най-приемливите резултати.

Романът на Ханс Хелмут Кирст „Обречен на успех“ — превод на Красен Русев, редактор Емилия Драганова — ни връща към нашумялата книга, с която се бяхме запознали навремето — „Наричахме го Обесника“. Макар че книгата е „обречена по-скоро на пазарен, отколкото на литературен успех“, тези преводи са особено важни, защото се четат много и играят голяма роля във формирането на националните ни езикови навици. Преводът на такава стилистично непретенциозна творба не може да бъде някакъв преводачески връх. Но е много важно той да бъде приличен и тъкмо това е постигнато. В наложените от оригинала рамки Красен Русев се е представил добре (мисля, че това е негов преводачески дебют).

„Сенки в рая“ от Ерих Мария Ремарк е превод на Емилия Драганова, с редактор Надя Фурнаджиева. Интересно ми беше да прочета рецензията на Венцеслав Константинов, който се спира на ограничените изразни средства и речника на автора, на особеното място на Ремарк на границата между сериозната и тривиалната литература. „Сенки в рая“, чийто тираж във Федералната република достига 120 хиляди, сигурно би се разпродада и със 150-хиляден тираж в България. Тъкмо това е книга с огромно езиково въздействие — една от онези много четени книги, които са в състояние да повлияят върху езиковите навици благодарение или по вина на преводача. Емилия Драганова се е справила добре със задачата си. Исках — но не успях — да определя доколко и дали въобще тя е трябвало да обогати езика на Ремарк, да го превърне в по-художествен. Според някои от колегите такова нещо е допустимо — за Ремарк наистина казват, че той пише като вестникар, който борави с 500 думи. От друга страна, има езици — английският например, — в които съществува по-голяма поносимост към стеснен речников фонд. Не знам дали при немския тази поносимост е толкова голяма, колкото е в английския, затова ми е трудно да изляза с категорично заключение, дали езиковата опростеност при Ремарк трябва да бъде толкова уважавана, колкото езиковата опростеност при един Хемингуей например.

Романът „Загубата“ от Зигфрид Ленц се появи в превод на младата преводачка Боряна Вълчева. За Зигфрид Ленц читателската ни публика си състави мнение още през 1968 г., когато у нас бе издадено произведението му „Час по немски“. Романът „Загубата“ е доста хаотичен от стилна гледна точка, с противоречива лексика и претоварен синтаксис; осведомиха ме, че възприемането му не е лесно за онези, които го четат в оригинал. Може да се отбележи, че дори при бегло преглеждане на българския превод проличава словесната култура на Боряна Вълчева, за която тази творба е първата отговорна задача. И тук има някои отклонения от оригинала, за които може да се спори. Не става въпрос за неуместно употребени думи, а за нещо друго: прочитът на превеждания текст е бил като че ли повече емоционален и по-малко разсъдъчен, затова се е стигнало до безупречно звучащи, но неточни неща като: „който също като него изглеждаше младолик, въпреки че и той бе над 40-те“ вместо „който изглеждаше толкова по-млад от него, въпреки че и той бе над 40-те“ или: „притисна се до парапета и заслиза бавно, чак като съзря секретната брава на вратата“ вместо „заслиза, докато съзря секретната брава“ и др.

„Въздух наизем“ от Маргарета Екстрьом стигна до нас в превод на Теодора Жебелова и Антоанета Приматарова-Милчева. При Маргарета Екстрьом има много образи — и конкретни, и обобщаващи, фантастичното прелива в реално, без да може да се определи точната граница между едното и другото. Намерени са подходящите форми, за да се предаде това; граматическите структури не са предадени механично от шведски на български, глаголните форми са заменени с причастия, прилагателната — с други граматични категории, умело са променяни глаголните времена. Подбрани са сполучливи лексикални и синтактични покрития — накратко — един успех.

Същото може да се каже и за „Доктор Глас“ на шведския писател Ялмар Сьодерберг — едно от интересните явления в шведската литература от края на миналия век, — многопластово произведение, написано на изящен и точен език. Трудно ми е да определя какъв относителен дял в успеха има преводачката и какъв — редакторката (Антоанета Приматарова-Милчева, Вера Ганчева).

Стефан Начев преведе от холандски романа „Макс Хавелар“, написан през 1860 г. от Едуард Доувес Декер-Мултатули. Едно такова произведение поставя преводача пред доста проблеми. Стефан Начев е успял да вникне в подтекста на авторската мисъл през лабиринт от несвършващи изречения. И все пак е направил един много ясен превод, на места е импровизирал, срязвал е фразата, без да наруши ритъма на повествованието. Изглежда, че Начев се е опитал да осъвремени емоционалния и описателен език на автора. Аз не възразявам срещу такъв подход — това е един стремеж произведението да се възприеме тъй, както е било възприето в една друга страна, в едно друго време, от един друг обществен слой. Така че книгата, написана преди повече от век, се чете на български свободно и леко, по-леко, отколкото ако беше написана на български преди един век. Може и така.

Поради глада за преводна драма бързо се разграби сборникът пиеси на Харолд Пинтър („Кухненският асансьор“, „Ничия земя“, „Измяна“). Особено интересно е да се правят сравнения между преводите на професионални преводачи и често срещаните преводи, правени от режисьори и актьори. В случая не можах да направя една такава съпоставка. Що се отнася до други такива съпоставки, които съм правил по-рано, те винаги са ме насочвали към извода, че драмите, преведени от актьори и режисьори, са със сценичен диалог, който е лек за актьорски изговор на сцената, но съдържат доста смели смислови отклонения и такива отдалечавания от оригинала, които карат човек да мисли, че актьорите не трябва да превеждат, тъй както и преводачите не играят на сцената. Въпреки че като правило преводаческите преводи са по-добри (което е малко спорно) и по-точни (което е безспорно), не всички от тях се извисяват достатъчно над актьорските преводи (към тях причислявам и преводите на приятелката на актьора или на делята на режисьора).

Случаят с Пинтър е твърде интересен. При него има кратки и много близки до разговорната реч изречения, с пределно опростен лексикален състав и синтактична структура. Излиза, че текстът на Пинтър не е никакво сериозно преводаческо изпитание. Но простотата на много неща се оказва привидна, а пестеливостта — заредена с напрежение и облечена в оптимален

езиков израз. Тези трудности на преводаческото и сценичното пресъздаване на Пинтер излизат нахана в постановката на „Рожден ден“ в театър „София“ — по превод, който е далеч от стилистиката на драматурга, и — не по-малко важно — в оригинала героите на Пинтер казват едно, а актьорите на сцената на театъра „София“ казват друго.

Антония Парчева е решила проблемите с променлив успех. Преводът ѝ е, общо взето, точен, значително по-точен от преводите на нашите театрали. Положени са усилия да се раздвижи диалогът, проявен е вкус към разговорната идиоматика. Тези постижения се отнасят за „Кухненският асансьор“ и „Измяна“, но не и за „Ничия земя“. Споделям мнението на Николай В. Попов, който смята, че в „Ничия земя“ някои непълни в смислов и синтактично отношение реплики са удължени, логизирани и „обяснени“, а това може да породи загуба на специфичната недоизказаност, неясното и нервно напрежение в диалога и монолозите.

Още нещо: скъсена е стилистичната (а оттука — характерологичната и социалната) дистанция между претенциозно изисканата фактологична реч на Спунър и честите прояви на безцеремонна грубост и агресивност на останалите герои, особено в репликите на Фостър и Бригз, чиито жаргонизми достигат по-осезаемо до вулгарност, отколкото в превода. Българският език дава, струва ми се, възможности за равностойно транспониране на вулгарността, а и сценичната ни практика сега допуска такива пасажии.

Романът на Джоузеф Хелър „Нещо се случи“ е преведен от Огняна Иванова. Задачата ѝ е била сложна: Хелър е ефектен игрословец и тъкмо когато решиш, че не е нищо повече от това, разбираш, че си го подценил. Езикът му е съвременен, разговорен, идиоматичен. Мисля, че равностойно транспониране на български е невъзможно; във всеки случай особено важно е как ще определиш прага на поносимост към т. нар. „свободен изказ“. При нашата литературна традиция, и въобще в славянските литератури, този праг е по-висок, в англосезичните литератури този праг е по-нисък — толерантността е по-голяма.

В превода са демонстрирани качествата, необходими за сполука. Тези качества не са приложени в еднаква степен навсякъде. Налице е навлизане в тона на оригинала, в много случаи — сполучливо предаване на вица и дори на каламбура. Струва ми се, че проличава дали един превод е правен с удоволствие и вживяване. Това не е гаранция за успех, не е предпоставка за успех. Намерени са точни и звучни решения било със средствата на родноезиковия идиом (вади му душата; има едно на ум; хайде нашите), или с професионалния жаргон (приключена папка), или с хубави попадения в думи, фрази, изречения. Споделям заключението на Спас Николов, че в този превод се борави добре с глаголно-именните обрати (да се изпречи), постигнати са ритмично-звукописни ефекти (похотлива и угодлива; весел ли си, кисел ли си). От друга страна, има случаи не на неразбиране, а на недоглеждане: армията няма да вълече, а ще мобилизира, не „възрастно“, а „по-голямо“ момче.

Едно деликатно място въобще са игрословието. Как да се запази двузначността? В различните случаи разполагаме с различни средства, понякога с много ограничени и неизразителни, понякога с никакви. Как да постъпваме тогава? Ето още един случай, когато както рецензентите и критиците, така и теоретичите на превода могат само мъдро да ни напътствуват, но не и да ни помогнат. Единственото, което можем да направим, е да си блъскаме главата и да се надяваме на щастливото хрумване, което ще дойде, когато най-малко го очакваме, или въобще няма да дойде. И тогава разликата между онзи, който има повече, и който има по-малко изострена преводаческа съвест ще бъде само тази, че единият ще бъде по-гузен, когато предава превода си за печат, а вторият — по-малко.

Там, където игрословието е схванато и е намерен еквивалент — отлично; там, където се прави буквален превод, знаещият оригиналният език може да се досети, но крайният резултат е както в случаите, при които двузначността не е доловена. Същественото е, че я няма в превода.

Съзнавам колко несвършен е методът, който споменах: да върнеш на автора онова, което другата си му отнел. Та нали там, където връщаш дълга си, може да попаднеш в друг контекст, друга динамика на действието, друго внушение на повествованието, и вместо една вреда нанасяш две. Все пак в някои случаи не е лошо да използваме — доколкото го имаме — уменията си чрез недомлъвки, паузи, уместни форми на жаргона, да се опитаме да постигнем оригиналния динамичен еквивалент.

Разбира се, въпросът е много сложен. Понякога ние сме безсилни. Героят е скандализиран от това, че четиринадесетгодишната му дъщеря употребява вулгарни изрази и ако в българския вариант възмущението е придружено с блед пример, читателят ще си каже, че в чужбина са по-благовъзпитани и се смущават от най-невинни грубости. Не мисля, че вярната препоръка е да засилваме градус на вулгарност и цинизъм в преводните ни издания. Изходът — колкото и несвършен да е той — е търсенето на своеобразен еквивалент сред по-познатите нива на нашия жаргон. А когато и това е невъзможно? Тогава може би по-добре е да пропуснеш не само шокиращата дума, но и шокирането на литературния герой, който се е стреснал от нея. Пак излиза, че по-добре две грешки, отколкото една. Съзнавам колко трудно защитима е тази позиция пред академичните умове. Изказвам я не като препоръка, а като споделен размисъл между колеги.

Една от наградите на Съюза на преводачите за 1981 г. справедливо бе присъдена за превода на Джеймс Джойс „Портрет на художника като млад“ — превод на Николай Б. Попов, редактор Спас Николов. Образността в произведенията на този писател е толкова сложна, че от преводача се изискват широка култура, лингвистични, литературни и исторически познания. Що се отнася пък до езика на Джойс, той открай време е предмет на спорове и теории. Езикът в „Портрет на художника като млад“ започва с разсъждения от детството в съответния им изказ, преминава през студентския жаргон, който съжителствува с академичния стил, с речта на ирландското село и от всичко това пък трябва да лъха атмосферата от края на века заедно с (цитирам Аглика Маркова) тържествения литургичен език, характеризиращ духовното оформяне и съзряването на главния герой. Лингвистичните средства изграждат точна социална характеристика на епохата и значението на тази характеристика изчезва, ако не ѝ бъде намерен равносетен езиков израз. На изискванията, които произведенията на Джойс поставят, преводачът е отговорил със задълбоченост: свободно борови — при това съвсем на място — с образци от различни български стилове, с речника на православната църква, с лексиката на символистите, с българската диалектна лексика. Като се прибави и компетентното есе, написано вместо предговор за Джойс, става ясно, че имаме не само едно преводно, но и литературно постижение.

„Критикът като художник“ от Оскар Уайлд е преведен от английски от Ангел Герасимов и Герасим Величков. „Критикът като художник“ ни представя есетата на Уайлд. Казват, че те съдържат теоретичните концепции на английския декаданс от края на миналия век, макар че аз лично винаги съм бил по-склонен да свързвам Уайлд с развлекателната стойност на парадоксалното остроумие, с постичност, която се представя за циничност, а не с литературни концепции и теории.

Ако есетата на Уайлд бяха само една програмна декларация на течението „изкуство за изкуството“, нямаше защо да ги превеждаме — тези виждания са един анахронизъм. А онзи, който иска да ги прочете, защото са важен литературно-исторически паметник, сигурно ще може да ги прочете в оригинал. Значи есетата имат и друга стойност — така поне аз мисля — и тази стойност е художествена. Тогава точното стилово претворяване на Уайлд не е най-важното. То е всичко (позволете ми да се изразя по уайлдовски). В полза на превода може да се каже, че при четене без справка с оригинала от читатели, непознати с автора и езика му, текстът тече сравнително леко. Само че има изкривявания. Един пример: „Критиката, поне висшата критика — разсъждава Уайлд, — е по-творческа и от самото творчество... В самата критика се съдържа нейното основание за съществуване — сама за себе си тя е предел, край.“

Но не става дума за край. Английската дума „енд“ означава и цел — значи критиката не е край, а е самоцел или цел сама за себе си.

На друго място — прочутите думи на Уайлд, който казва, че от литературна гледна точка Киплинг е гений, който говори като простак. Думата простак е моя, тоест мой превод. Уайлд казва, че Киплинг изпуска предихателните (онези букви „ейч“, изговаряне като предихателно „х“, което лондонското простолудие не изговаря). Става въпрос за артикулация, за фонетика. Смисълът е, че Киплинг пише с говора на простолудието — тъй както и на български може да се каже „убава работа“ вместо „хубава“. Пропуснатите аспирати са станали в превода липса на аспирации, т. е. липса на амбиции. Излиза, че Киплинг е един неамбициозен гений.

Срещаме твърдението (както посочва Сп. Николов), че Шекспир вероятно би казал, че от значение е само драматургическият текст, а всичко останало е бутафория, декор. Уайлд не казва бутафория или декор, казва „картон и кадифе“ или може би „панделка и плюш“. В българския превод е станало, че важен е драматургическият текст според Шекспир, а всичко останало е „търчи-лъжи“. Смесовото отклонение може и да не е толкова голямо. Но поне в моето читателско съзнание „търчи-лъжи“ излъчва атмосферата на търговските безистени от преди 50 години, напомня за предприемчивите полутърговци-полумошеници от улица „Пиротска“, но никак не приляга на салонната епиграмност, на елегантността и изискаността на Оскар Уайлд. Преводачите Ангел Герасимов и Герасим Величков имат много добри отделни попадения, съвнесни и логически сполуки.

Добри думи могат да се кажат за превода на Димитрина Кондева на „Към Франция с попътен бриз“ на Хърбърт Бейтс. Всеки превод създава определено усещане — тук усещането е, че е работено добре, без бързане. Като че ли много млади преводачи и преводачки работят днес с бързина, която превишава техните преводачески възможности, а и преводаческите възможности въобще. Показано е умение да се пресъздават и повествователна, и пряка реч, и пейзажни, и ситуационни картини, които при Бейтс често са изградени върху една трудна за превод метафорика. Вероятно в бъдещите си преводи Кондева ще разбира по-свободно необходимостта да се превежда точно, ще следва синтаксиса на оригинала по-малко пълно.

Автобиографичната книга на Сидни Поатие „Този живот“ е преведена от Марта Симидчиева, с редактор Мариана Шипковенска. Книгата е „нормална“ — не претендира за високи художествени качества, няма ги сложните идейно-образни похвати на голямата литература, но в нея има топлота и искреност. Достатъчен е един добросъвестен превод и тъкмо това е постигнато. Налице е верен усет в употребата на разговорни или жаргонни изрази, например „помислиха, че е куку“ — достатъчно силно, за да оцвети фразата, достатъчно понято и за несвикналите с изрази, достатъчно устойчиво, за да не бъде причислено към зашифрирания език на истинския жаргон. На места Симидчиева е прибегнала до обяснителен превод, съобразявайки се с фоновите знания на българския читател. Например: „писалка уотърман“, преведено като „скъпа наглед писалка“. Приемам това — не като метод въобще, а в случая: обаятелният актьор Сидни Поатие не е велик писател — не го казвам снизходително; мисля, че подобно опростяване на текста не е престъпление. Макар че изискването за конкретност е валидно и за журналистите: не се пише „птичката пее на дървото“, а „сойката писука на крушата“. Онези, които не помнят това правило, никога не са го знаели.

Романът „Алегра“ на белгийската писателка Франсоаз Мале-Жорис е преведен от Райна Стефанова. Българският текст е онова, което наричаме „изпипан“, проявен е добър усет към загатнат и директен смисъл и едно особено рядко срещано качество: компенсация на дължините. Според мен това е осъзнатата необходимост да използваш езиковите възможности на родния български, за да съгъстиш изказа там, където е възможно. И по този начин да компенсираш онова удължение на оригиналния изказ, което преди това си допуснал. Само един, но красноречив пример: — „ан бюван келкъ гут дьо ликьор, ел а девеню вивант“, „ел е девеню вивант“ — четири думи — съгъстено на български: тя „живна“. В границите на умерената разговорност, находчиво, експресивно, точно и най-важното — съгъстено.

„Тропизми на мисълта и словото“ на Натали Сарот е в превод на Силвия Вагенщайн и Ерма Гечева. Натали Сарот е сложна авторка, при нея не са приложими традиционните междужанрови разграничения между романа, повестта и есето. Преводачките са се справили добре. Авторката използва всекидневни думи, които сами по себе си не предизвикват проблеми, но като съчетание, разгледани на синтактично и смислово равнище, изискват едно добро вникване. При това фразата на Натали Сарот не е традиционна като синтактичен строеж, смисловите гнезда са разкъсани и свързани с многоточия. Казват, че това било един предречен акт, фиксиран писмено, преди да се формулира окончателно езиково; мисълта и думата все още били свободни от законите на речта. Изреченията, които са изградени по този начин, се разпадат, защото са все още недокомпозирани, отделните им елементи не са съвсем слепени. При това положение текстът не е много ясен и е онова, което се нарича „слабо комуникативен“. Как да се постъпи? Най-напред е трудно да превъзмогнеш собствената си съпротива срещу точното предаване на

такъв един текст, без да го дообясняваш (ако допуснем, че си го разбрал). А след това трябва да преодолееш съпротивата на коректорското звено в издателството, защото всеки коректор ще ти каже: „Така не може да се пише“. На някои места в превода многоточието на Сарот са заменени с точки — там, където логическата постройка го изисква по традиция. Аз лично допускам такова нещо, не го смятам за слабост. Съзнавам, че по-издържан е другият подход: да се приеме, че всеки препинателен знак, всяка дума и словосъчетание имат своите семантични стойности. Че оригиналната синтактична организация поражда оригинален смисъл, който трябва да се уважава и да се преведе максимално точно. Само че стигаме до един парадокс. Уважаваш неща, които самата Натали Сарот не уважава особено. Дали една безцеремонност към нейната синтактична организация няма да е по-близка до Натали Сарот, макар че ще се отдалечи от текста на Натали Сарот?!

„Дивият петел“ на Мишел Турние е преведен от Мария Георгиева и Нина Венева. Мишел Турние е безспорно добре представен в този сборник разкази, като се започне с предговора на Георги Цанков. В някои от разказите има недобро боравене с глаголните времена, диалогът, вместо да е грубоват разговорен, става изкуствен, има буквализми като „муцуната на любимата девойка“, „качването към Париж“, „трасето Париж—провинция“ вместо „Париж—Прованс“. Но тези неща се отнасят само до последния разказ „Местността „Моминя сълзи“, който стои като прищип към томчето разкази, преведено на стабилно професионално равнище.

„Цели дни сред дърветата“ от Маргьорит Дюра се появява сравнително неотдавна, но едно време беше поставен на сцена: сценичната постановка беше озаглавена „Цели дни по дърветата“. Няма да се занимаваме със заглавието. Преводът на Иван Кюсев предизвиква някои спорове по чисто преводачески въпроси, така че не можем да го отменим с мълчание. След като се запознах с цитираните примери, мисля, че преводачът е имал пълното право да преведе „шу крут“ не като „кисело зеле“, а като „кисело зеле с наденица“, тъй като го купуват в колбасарница и „шу крут“ в случая е ядене, приготвено с кисело зеле, а не просто кисело зеле. Преводът предизвиква спор и с други свои пасажки, например с това, че на френски слънцето има свойството да поема върху себе си цвета на небето и в такива случаи цветът на слънцето означава цветът на небето, не цветът на самото слънце: „Ен солей бльо дьо прентан“, „ен солей гри д’ивер“. Вземайки страна в спора, искам да поясня, че не съм против споровете — нищо страшно не е станало, както се казва.

Това са беглите ми забележки върху продукцията на младите преводачи от неславянски езици през последните три години. Основните изводи, струва ми се, са следните:

Техният напредък е безспорен. Нивото на преводите продължава да се издига. Заслугата за това е до голяма степен на младите преводачи. Те работят по-интензивно от възрастните си колеги и вече слагат определен отпечатък върху облика на преводаческата ни продукция. В немалко случаи обаче приемат да работят със срокове, които превишават техните възможности или дори човешките. Приемствеността между поколенията, предаването на опит не може да се осъществи чрез поучителни слова, чрез доклади. Само чрез съвместно запознаване с произведенията на майсторите на нашия език и на майсторите на нашия превод. Също в онези — за съжаление редки случаи, когато младият преводач работи с опитен редактор, който е в състояние да му помогне.

Искам да се спра на едно постижение според мен — превода на „Малкият Жан Хоризонта“ на писателката от Гваделупа Симон Шварц-Барт. Преводът е на Афродита Морчева.

„Малкият Жан Хоризонта“ е сбор от притчи, легенди — митологията, религията на антилците, сплетени с митовите на племената от Черна Африка. Романът е многопланово произведение — както за фолклора, така и за загубената самоличност на един народ.

Задачата — а тя е много добре разрешена — е онези натуралистични описания на секс, които биха могли да прозвучат като „порно“, да се предадат с детската наивност на оригинала, която ги прави да се възприемат поетично, като отражения на едно светоусещане, което е твърде различно от нашата душевност и мерило за приличие.

Въобще за преводачите от неславянски езици сексуалните сцени са проблем. За изобилието от сексуални мотиви в неславянската — имам предвид в англоезичната и въобще в западно-европейската литература — сигурно могат да се дадат аргументирани обяснения. В края на

краищата англезичната литература и въобще англосаксонската културна традиция е била сковавана от пуританството и от запрещенията на една викторианска епоха, когато краката на едно пиано, на едно кресло или друг мебел са били прикривани с калъф, защото все пак са крака и да се разголят, е било смятано за неприлично. Сега като че ли е настъпила реакция, някакво отприщване и след вдигането на викторианските забрани се отива в другата крайност — към вулгарен натурализъм. След лицемерното премълчаване на секса, някаква вълна на сексуализация залива редица национални литератури.

Да приемем, че това е така или приблизително така. Но как да постъпваме ние, преводачите, в практическата си работа? Лицемерното премълчаване на секса е, общо взето, чуждо на народната ни душевност; отнасяло се е за един тънък градски слой на еснафството, докато селският български народ е продължавал да се псува без задръжки, просто като възклицание, както в трудовата дейност, така и при общуването на публични места. Ние нямаме англосаксонски или западноевропейски комплекси — нито наслоения от пуританството, нито от салонна изисканост, до каквато горките ни еснафи не са могли да се извисят. Така че нямаме комплекси, които да избиваме. Само че при нас като че ли се появи твърде голяма пропаст между литературния и говоримия език: онова, което е, общо взето, приемливо като обществено поведение, става неприемливо, ако е написано черно на бяло. Някаква закъсняла пуританщина, която никак не засяга нормите на обществено поведение, но господства в писмената реч, става белег на славянската литературна традиция.

И ако си преводач от славянски език, нямаш проблеми, защото оригиналът отговаря на една литературна традиция, която е като или почти като нашата. Но ако превеждаш от неславянски език?

Съкращението не е най-добрият метод.

Завоалирането — също.

Вероятно най-добре е да се налучка същата степен на шокиране на читателя, както в оригинала. А тази равностойна степен на шокиране може да се постигне и с по-малка доза натурализъм, като имам предвид нашето „неопуританство“. Но тази доза не трябва да бъде толкова слаба, че да обезсмисля логически оригинала (например излиза, че някой е възмутен, когато изречението е толкова смекчено, че не е никак възмутително). Прекомерно слабата доза води и до друга беда — тя допринася за задълбочаването на пропастта между нашата книжовна и разговорна реч. Книжовната ни реч е, струва ми се, в окови, напомнящи за нормите, които са се спазвали по времето на Балзак. Но и онези норми са били крайна точка на амплитудата на едно махало. Преди въпросните норми е имало един френски XVIII в., в който не се е правела особена разлика между смешното и неприличното и чувството за хумор е било разбираемо доста свободно. Достатъчно е да се сетим за „История на галантните жени“, която днес се цени като старопечатна книга, а навремето — поради свободоезичие.

А тъй като преди малко споменах за Балзак, да не пропусна добрата работа на младия преводач Венелин Пройков, с което и приключвам.

ЗА СЕБЕ СИ¹

ТОМАС МАН

Днес трябва да ви разкажа нещо за моята работа, за живота ми като писател. Но не бива да ви учудва, ако подхвана задачата си като разказвач или с по-тържествената дума като епик: това ще рече, като следовник на музата, която обича да се прави всичко най-основно, да се рови в далечното минало и настоява да се започва „ab ovo“², от началото на всяко нещо. Запитат ли ме, как израснах като творец, за историята на моята творческа дейност, аз търся отговор в нейните корени, в най-ранните ѝ кълнове и подтици, и ги откривам в детските си игри.

Може би това ще ви учуди, възможно е да ви се стори дори съмнително. Ще кажете, че детската игра е нещо универсално, че всяко дете играе и че не е нужно тя да ни въвежда в изкуството или да ни подготвя за него. Естествено, че не е нужно. В повечето случаи детският инстинкт за игра бива преодолян чрез органическия процес на узряване. Постепенно надделява известна безслънчева сериозност и човекът става тогава един завършен филистер. В отделни случаи обаче съзряващият живот запазва инфантилното — не в патологичната му форма, което би било всъщност инфантилизъм, тоест духовно и морално изоставане на едно примитивно стъпало, а напротив — съхраненото детско чувство, нагонът към играта се свързва с духовна зрелост, с най-висшите импулси на човека, със стремежа към истина и добро, с порива към съвършенство и се превръща в онова, на което отдаваме почит с името изкуство и творчески процес. С една дума, издигаме на почит инфантилното, играта, макар и на художника да не му приляга особено добре, когато се държи с прекалена бюргерска достопенност или някаква ритуална тържественост, защото в основата на неговата същност лежи детското, примитивното и игровото, онова, което между другото наричаме „талант“ и без което и с двойно повече дух и морал той не би станал творец.

Нека да вземем за пример големия актьор. Може би при него примитивният корен на изкуството се долавя най-добре. Тук той е комедиантското, първичният маймунски инстинкт за копиране и подражаване, едно фокусничество, експлоатиращо за показ собствените си физически качества. Казвам: корена, защото в по-издигнати и по-щастливи случаи това прафокусничество поема в себе си голяма част от духовното, от човешки значимото, израства до сферата на творческо възсъздаване, става феномен на личността, творческо изживяване от първостепенен разред. Ала този процес на извисяване не би бил възможен без примитивната ядка на комедиантския инстинкт, наричан талант, артистична жилка и така нататък, който на сцената не може да се замени нито от образование и интелигентност, нито от любов към поезията и духовни амбиции.

И тъй като говорим за театъра, спомнете си за възникването на драмата от религиозните мистерии и средновековния роман. Драмата, доведена от Шекспир до своя апогей, възникна,

¹[On Myself] (англ.) — върху мен самия, разказано от самия мен; заглавие на доклад, изнесен на 2 и 3 май, 1940 г. пред „Семинара по немска литература на XIX и XX век“ в Принстънския университет, САЩ.

²„От яйцето“ (лат.), от самото начало (цитат от Хораций. Поетическо изкуство. С., 1984, с. 147).

след като многопластовото действие на приключенския роман бе пренесено на сцената като физическо изображение. Разказваната досега история се предлагаше едновременно на погледа и на слуха от истински, говорещи хора, които приемаха маските на персонажите от романа и се идентифицираха с тях. Това значеше въвеждане на светски елемент в мистериите, приток на сюжети от нерелигиозната сфера. Ако обаче си припомним детинската природа на желанието и на порива, дали живот на първата народна сцена и първата мистерия, струва ми се, че ще добием вярна представа за възникването на драмата. Малкото момче, което, погълнало безброй индиански истории, само си кичи главата с пера, само цапоти лицето си с бои, само улавя копчето, или, както казват актьорите, „се дегизира“, и като се слива с героите от любимото си четиво, накрая лично изиграва приключенията, подхранвали дълго време въображението му — това малко момче не постъпва по-различно от народа, който изважда на сцената в карнавално одялени образите от своя митичен, религиозен, белетристичен свят.

Ако се върна към собствените си игри — индианските истории нямаха никакъв дял в тях. Те никога не са ме въодушевлявали, нито пък са вдъхновявали въображаемите ми игри, защото това стори гръцката митология. Дървеното ми люлеещо се столче се наричаше „Ахил“, кръстия го сам аз, а оттам вие ще се досетите за ранните ми занимания с „Илиадата“. В действителност Омир и Вергилий заемаха през юношеските ми години мястото, което при други деца заемаха „Последният мохикан“. Твърде рано се почувствувах пред вратите на Троя, на Итака и на Олимп тъй у дома си, както моите връстници в страната на „Кожения чоран“. И онова, що тъй жадно бях погълнал, аз го представях в игрите си.

Тази игра бе видима, забележима от другите. Обаче имаше и невидими, за които не бе нужен инструментариум, при които аз с безмълвно задоволство исках да почувствувам независимата сила на фантазията си, а нея никога не бе в състояние да ми отнеме. (Характерно е, че в романа-фрагмент „Изповедите на авантюриста Феликс Крул“ съм имал предвид именно тези игри на фантазията.) Дори и да имах урок по нещо, да бях на разходка или да ми четяха някоя приказка, не бе нужно нито за миг да прекъсвам тази игра, и това именно бе практичното в нея.

След всичко казано няма съмнение, че най-чистата си радост от игрите дължа на кулени театър. Начина, по който ръководех тази формация на изкуството, съм описал изчерпателно в една от най-ранните си новели „Палачо“, а в жизнеописанието на Ханс Бундерброк също е подчертано това занимание. Наистина забележително е каква роля играе куленият театър в живота на начеващи писатели, и то не непременно на пишещите драми; да си спомним за изповедите и спомените на Гюте във „Вилхелм Майстер“ и на Готфрид Келер в „Зеленият Хайнрих“. Обичах тази игра до такава степен, че мисълта някога да я надрасна ми се виждаше невъзможна.

И все пак аз нямам спомен за дълбок прелом, за рязка граница между детската игра и художествената практика. Защото първите литературни наеви, с които се почувствувах обързан, бяха както едното, така вече и подстъп към другото. Истинският, формалният нагон към играта предхожда самото преживяване и чувството; лишен изобщо от съдържание, той посяга на първо време към заети отнякъде мнимы съдържания, преди още да разполага с едно действително, дошло от живота и от опита съдържание. Тези първи мои писателски опити имаха единствено практичната цел да осигурят на семейния ни театър някакъв основен текст. Поблизко до същинските ми литературни замисли бяха драмите, които малко по-сетне съчинявах в петостепен ямб под влияние на Шилер, а именно на неговия „Дон Карлос“, и вече не бяха предназначени за детския театър, а създадени заради тях самите и претендираха да бъдат поезия.

Съдържания с личен отпечатък, опитът, почерпан от любов и приятелство, така както ни го предлагат задружният живот в училище и еротиката на първите уроци по танц, намериха покритие едва в лиричните творби на четирнадесет-петнадесетгодишния, който се въодушевляваше от Хайне и Щорм и се мъчеше да им подражава.

Бих желал да вмъкна тук и нещичко във възхвала на подражанието, което по мое убеждение и опит в определена възраст съвсем не е белег на литературна немощ и липса на талант, а, напротив, е симптом за литературна раздвиженост и усет за стил. Днес, пък и отдавна, на мен ми приписват индивидуален стил, по който ме разпознават; ала имаше време,

когато творческата ми потребност се изразяваше единствено под формата на подражание, и аз още помия ученическите години, когато в дневниците и белетристическите си опити с робска радост копирах съвсем точно необикновения прозаичен стил на оглавяваната от Херман Барвиенска школа на символистите, с която тогава за първи път влязох в допир, и намирах в това истинско творческо удовлетворение. По-късно в същия полупродуктивен дух на имитиране се въодушевихах от Кнут Хамсун и не написах нито ред, ако не се получише звученето на ранните му майсторски творби „Глад“, „Мистерия“ и „Пан“. Повтарям, в известни граници подражанието е по-скоро признак на талант, отколкото на безнадеждна липса на индивидуалност.

Трябвало да е било по време на моето увлечение по онази виенска художествена проза, когато се осмелих да изпратя под псевдоним една от моите ученически работи, пресилено изтънчената и колоритна проза със заглавие „Цветна скица“, до фейлетонната редакция на един вестник в родния ми град Любек. Беше авантюра с унизителен изход, защото произведението не само че не подходеше за вестника, но и по един предизвикателен начин излизаше извън неговите рамки. В редакцията обаче седеше някакъв надут редактор от Берлин, който под напечатания учтив отказ бе написал: „Ако често ви спохождат подобни хрумвания, наистина би трябвало да предприемете нещо срещу тях.“ Не бях така съкрушен, както би могло да се очаква, защото да държиш в ръцете си истинско писмо от редакция бе все пак някакъв резултат. Споделих с вас този малък свой опит заради утехата, която съдържа; подобни преживявания на начинаещите са част от писателската им биография и не вешаят нищо с оглед на бъдещи, по-добри резултати.

Лиричната сфера щеше да се окаже толкова малко моя творческа родина, колкото и драматичната. Обаче мина доста време, трябва да беше около двадесетата ми година, докато в съзнанието ми взе да се утвърждава предположението, че ми е съдено да стана разказвач. Съсредоточаването ми върху прозата води началото си от контакта с европейското разказваческо изкуство, с великите произведения на французи, руси и скандинавци, които по време на натурализма и освежителните веяния, следователно през 90-те години на миналия век, триумфално навлизаха в Германия. Зола, Толстой, Тургенев бяха моите богове; преди всичко не спирах да чета и препрочитам Тургенев — „Пролетни води“, „Първа любов“, „Степният Крал Лир“, но най-вече неговите „Бащи и деца“, които и днес още причислявам към най-сполучливите майсторски произведения на европейския роман. По-късно изключително полезно за литературната ми подготовка към „Буденброкови“ бе изкуството на скандинавския роман в лицето на един Киланд и на Ли, които направо възнамеряха да наподобя. В случая пред мен витаеха като образец на подражание Киландовите търговски романи, при все че после се получи нещо коренно различно.

Първият ми литературен успех, ще рече първият разказ, който бе одобрен и отпечатан от една редакция, бе по времето, когато след напускане на гимназията живеех вече в Мюнхен един вид като студент. Това беше една песимистична любовна история, озаглавена „Падналата“. Тя не само че бе издадена от водещия на основаното от Михаел Георг Конрад и излизащо по онова време радикално-натуралистично и полемично списание „Ди Гезелшафт“, но стана причина и за едно топло и насърчително писмо от прочутия лирик Рихард Демел, а по-късно и повод за лично посещение на възторгнатия поет, чиято ентузиазизирана човечност беше открила в моята вопиешо незряла, но може би нелишена от мелодичност творба следи от дарование, така че до края на живота си той съпътствуваше жизнения ми път със симпатия и обнадеждаващи пророкувания.

Това бе началото на моята обществена изява, начало, предхождано от много негодни за пред публика подготовки и последвано от много също така негодни опити, с които се връщах назад. Трябвало да отбележа, че моят същински пробив в литературата дойде с разказа „Малкият господарин Фридеман“, който изпратих от Рим, където прекарвах една година от моето неуставно и експериментиращо тогава съществуване, до редакцията на „Нойе Дойче Рундschau“, орган на издателство „Самуел Фишер“, и там за моя радост и гордост той наистина се появи. Отзвукът, който тази история, дала името и на първия ми сборник с разкази, предизвика в голямото издателство, бе толкова голям, че получих покана да представя там още веднага всичко, което съм написал. Навярно можете да си представите каква нова епоха откриваше писмото на

водещия в литературния модернизъм издател, числящ между своите автори Ибсен, Хауптман, Бьорнсон, Херман Банг и Рихард Демел, за невзрачния младеж, отдаден в Рим на своите писателски опити.

Тази меланхолична история на малкия гърбушко представлява крайтъгълен камък в моя жизнен път дотолкова, доколкото подлага един основен мотив, който играе в целокупното ми творчество същата роля, както лийтмотивът в единичната творба. Героят е онесправдан от природата човек, който с разумна съдържаност и философско примирение съумява да се справи със съдбата си и изцяло да пригоди живота си към спокойствие, съзерцание и мир. Появата на една забележително красива, но студена и жестока жена води до отприщване на страстта в този защитен живот, която срутва цялата постройка и унищожава дори самия безропотен герой.

Върху свързващия и в известен смисъл обединяващ целокупното ми творчество основен мотив, прозвучал за първи път в „Историята за малкия господин Фридеман“, десетки години по-късно аз обърнах внимание в египетската книга на моя разказ за Йосиф: „Колко нищожен, сравнен с извечното начало на света, е прогледът към нашия отминал живот! И все пак, вътрешният ми взор, устремен към индивидуалното, интимното, се рее също тъй из неговите дълбини и далечни хоризонти, както насоченият по-машабно поглед към ония на човешкото битие — разчувствуван от познанието за повтарящото се и в него единство. Не повече от всеки друг бих могъл да проникна назад, в зората на първия си ден, в мига на своето рождение или дори още по-далеч: то лежи в хаоса, предшествуващ първия проблясък на съзнанието и на спомена — както по отношение на прогледа към личното, така и към този на общочовешкото. Ала още в началото на нашата духовна продуктивност, още с навлизането ни в културния живот, както някога е сторило това човечеството, оформяйки и давайки за него своя крехък принос, ние срещаме съпричастие и предпочитание, които ни карат с радостна почуда — и нека бъде все така — да усетим и да разпознаем това единство: отнася се до идеята за изпитанието, за пробива на опияняващо-разрушителни и унищожителни сили в един овладяан, обречен на съдържаност живот, заложил всички свои надежди на достойнството и на условното щастие. Песента за извоювания, привидно непокатим мир и тази за живота, помитащ с радостно безгрижие ценната за нас майсторска творба; и в началото, както и в зрелостта, всичко се свежда до усъвършенствването и до овладяването, до идването на чуждия бог. И в есента на живота, когато с отрада бродим из утрото на човешкия ден, под знака на това единство, отново се чувстваме привлечени от същото съпричастие.“

И в началото бе, както и в зрелостта: нишката следва от „Малкият господин Фридеман“ до „Смърт във Венеция“, появилата се много по-късно история за идването на „чуждия бог“; а какво друго е страстта на Потифаровата жена към младия чужденец, освен пак рухването, крушението на едно извоювано чрез благодарумие и лишние висококултивирано поведение: поражението на цивилизацията, шумният триумф на потиснатите нагони.

Към времето, което прекарах в Италия — в едногодишно съжителство с моя брат Хайнрих в Рим и живописните му околности, спада и първият ми роман, който се осмелих да напиша, или поне наченките му. Имам предвид ханзейско-патрицианския роман „Буденброкови“, на който дадох подзаглавието „Упадък на едно семейство“. Преди това бях написал малка поредица от разкази-скици от рода, да речем, на „Луизхен“, „Разочарование“, „Палачо“, и бях напълно убеден, че моят жанр е късият разказ, тъй както се бях учил в школата на Мопсан, Тургенев и Чехов; смятах, че никога няма да мога да се заема с голямата форма на романа. Именно в Рим прочетох малкия по обем роман на братя Гонкур „Ръоне Мопрен“ и останах — както по-късно ще да се окаже — възхитен по много продуктивен начин от прелестта и яснотата на композицията на тази съставена от кратки глави книга; толкова възхитен, че събрах смелост и си казах: в края на краищата, на това си способен и ти! Огледах се за подходящ сюжет и, естествено, най-близо бе преживяното през собственото детство, историята на моето семейство; а обкръжението — моят роден град. Спрях се на този избор и се опитах с помощта на спомена за сродни литературни образци от Норвегия и Дания да стъкмя сюжета съобразно възможностите и намеренията ми. Събрах материал, и в Палестрина, в Сабинските планини, родното място на големия църковен композитор³, се залових да пиша първите глави. Замислен

³ Джовани Пиерлуиджи да Палестрина (1525—1594) — италиански композитор, предимно на католическа църковна музика.

бе роман от 200—250 страници по образа на норвежките семейни хроники. Обаче после се оказа, че книгата имаше своя собствена воля, която далеч надхвърляше моя замисъл и щеше да се развие в един двутомен роман за немското бюргерство. А това бе задача, твърде тежка за неукрепналите ми още сили и творческа неопитност и представляше за мен бреме, което можех да преодолея само със стиснати зъби и крайно напрежение — търсейки опора и помощ от великаните на клонящото към своя край столетие; спомням си, че тогава четях предимно „Ана Каренина“ и „Война и мир“ и черпех сили за задача, за която щях да се покажа дорасъл само ако постоянно се опирах на най-великите. Отпътувах заедно с набъбналият над всички очаквания ръкопис обратно за Мюнхен, където след две години и половина често прекъсвана работа той бе завършен някъде около началото на века. Ръкописът постъпи в издателство „Фишер“, с което се чувствавах обвързан след излизането на „Малкият господин Фридеман“. Още си спомням как го опаковах: толкова несръчно, че ми падна капка горещ восък върху ръката и се вдигна ужасен мехур, който дълго време ме измъчва. Ръкописът беше невъзможен. На онова време пишешката машина още не се смяташе за подразбиращо се от само себе си оръдие на писателския труд — онова, което предадох на пощенското гише, бе ръкописен том, поставящ най-неприятното от всички изисквания към редактор и словослагател, а именно — писал бях и от двете страни на листа! Ала не за това мислеше младият автор, той бе преизпълнен само от страха, че е принуден да повери на пощата единствения екземпляр от своя труд. Първоначално исках да препиша ръкописа — обърнете внимание, на ръка! — но по-сетне обемът му ме разколеба и се отказах. И тъкмо защото беше уникат, се реших да направя пощенска застраховка и до обявеното съдържание „Ръкопис“ написах стойност — мисля, дори 400 долара. Пощенският чиновник се усмихна. . .

Така тази книга, моята първа рожба, ако не вземем под внимание предлагащото я томче с разкази, по своя път по света, на първо време в неизвестността, в едно издателство, където свършено чужди хора щяха да се произнесат върху достойнствата и недостатъците на моите дългогодишни усилия, върху това, ще го бъде или не неизвестният начинаещ. И днес още, когато си спомня това време, ме обзема безкрайно учудване, дори нещо като уплаха пред смелостта, а би могло да се каже дори пред лекомислието на младия новооглашен поет, който с необяснимо упование в бога бе заложил бъдещето си в една работа, написана на презумиша. Никой не знаеше тогава за неговата книга, никой специалист не го насърчи или обезсърчи, публика му бе семейният и приятелският кръг, пред който четеше отделните глави; да, одобрението бе налице, хората се забавляваха, но само както с някой съвсем личен въпрос, едно фамилно удоволствие без обществен отзвук. Припомних си тия неща отново през 1929 г., при връчването ми на Нобеловата награда в Стокхолм, когато на банкетата починалата през тия дни Селма Лагерльоф ми призна, че и с нейната най-прочута творба „Йоста Берлинг“ положението не било много по-различно, а именно, че била написала книгата си за своите племеннички и племенници: „Това беше просто забавление като всяко друго. Мислех си, че ще излезе нещо смешно.“ Написаните с най-големи претенции творби невинаги са най-сполучливите. Затова пък правило за мен е, че великите творби са били плод на скромни претенции. Амбицията не трябва да стои в началото, п р е д и творбата. Тя трябва да расте успоредно с нея и да принадлежи повече на нея, отколкото на самия творец. Няма нищо по-фалшиво от абстрактната и не насочената амбиция, съществуваща самоцелно и независеща от творбата, бледата амбиция на „Аз“-а.

Не бива да се мисли, че на книгата веднага ѝ провървя. Критиката с недоволство задаваше въпроса, дали многотомните „тухли“ случайно пак не са дошли на мода. Сравняваше романа с боксуващ в пясъка камион. Естествено, от читателската публика и от печата скоро се чуа и други гласове. Така например един болав и междувременно отдавна починал критик, Самуел Люблински, заяви, че значението на тази книга ще расте с времето и тя още дълго ще се чете от поколенията. Как въздействува подобна оценка на автора? Изпълни го с радост и гордост, не ще и съмнение. Но дали го изненада? Дали това признание и подреждане между изпълващите го с удивление големи имена го смая? Не мога да твърдя. Всъщност това не беше по права ми. Моето тогавашно равнодушие ми се струва показателно за своеобразното, из-

пълнено с предчувствия душевно състояние на начеващия автор, на всички начеващи автори; тази дълбока вътрешна увереност за съществуването на сили, които се нуждаят наистина от време, за да се разгърнат, ала непохватимо са налице. Те жадуват бездруго за потвърждение, но същевременно избързват с оная дързост, която при писателя тъй често върви ръка за ръка със страха от света.

Въпреки всички трудности в продължение на една година бе разпродадено първото издание от 1000 екземпляра, а сега романът доби еднотомния си облик, в който щеше да тръгне по своя забележителен, най-малко от неговия автор предвиден житейски път. Твърде скоро докато похвалите, сега вече и в чуждия печат, се трупаха, изданията взеха да се гонят. Това бе славата. . .

Не бива да изпадаме в крайност, казвайки, че успехът е недоразумение, но несъмнено на въздействието в цялост е присъщ елемент на недоразумението. Успехът на „Буденброкови“ е доста нагледен пример. Романът бе възприет като продукт на така нареченото „родно изкуство“, като севернонемски бюргерски разказ, продължаващ белязаната от Ройтер традиция на долионемски хумор. Тези черти — а те бяха безспорно налице — помогнаха на моята книга въпреки нейния песимизъм да спечели немската читателска публика, която, поне в началото, пропусна да съзре всички извъннационални, европейски влияния, влезли се в нея, та дори и нещо повече — онова, което я правеше общоевропейска; защото днес с пълно право можем да твърдим, че с тази книга немският роман заяви своите претенции за световната валидност. Беше пробив в световната литература, в която меродавните епически приноси на изтеклото столетие бяха дошли не от немска страна, а на първо място от французи и англичани и по-късно — от скандинавските и руските писатели. И все пак в моя роман, макар да се бе школувал от чужди образци, националното, регионалното (от своя страна подхранвано пак от най-разноородни източници като Ройтер и от мотивационната техника и симфоничната диалектика на Вагнер) се запази като ясно разпознаваем, подчертано немски елемент. От друга страна, решаваща за неговото въздействие бе все пак една интернационална или, нека кажем спокойно, общочовешка черта: защото в тази хроника на едно бюргерство, което от наивния практицизъм израства до духовна висота, от търговското стига до изкуството — а с това се показва, че упадъкът може да означава също и изтъняване и извисяване — се отразяваше всеобщ световен процес, на който тогава всички бяха съпричастни. Бяхме стигнали тъкмо на средата, между стихийната експанзия на индустриалните „Грюндеряре“⁴ и Световната война, която щеше да възвести края на бюргерската епоха; бащите бяха нейни създатели, самите ние — наследници, а вече усещахме голямата умора, вещаеща края. . . Този актуален мотив в книгата ми бе почувствуван навсякъде еднакво, хора, напълно чужди един на друг, в Марсилия, Копенхаген, Мадрид по-късно ме уверяваха, че било съвсем същото и при тях. Извисяването до сферата на духовното в редуването на поколенията беше цивилизаторски закон, а това, че авторът бе поставил дух и биология в известна опозиция, че бе приел духа като продукт на биологичен процес на разпадане, подкрепяше господстващата на времето идея, базирана сяко с о ц и а л н и я детерминизъм, без робски да й се обрече.

Не мога да говоря за романа „Буденброкови“, без да си припомня изключителното душевно изживяване, играещо толкова важна роля в последната част — имам предвид изживяването, наречено Шопенхауер, чиято творба Томас Буденброк чете към края на своя живот и тя му помага, тъй да се каже, да узрее за смъртта. Тук аз говоря за преживявания от образователен характер, към които спадаше и първата ми среща с критиката на културата на Ницше, а нали тъкмо Ницшевите идеи се смесват във вдъхновените от Шопенхауер глави тъй своеобразно с неговата философия.

Не ще и съмнение, че духовното и стилистично влияние на Ницше се хвърля в очи още в първите ми прозаични опити. Ако тук искам да говоря за моето отношение към този комплексен магически образ, веднага трябва да го сведа до индивидуалните ми наклонности и гра-

⁴ Периодът между 1871—1873 г., през който на основата на исторически предпоставки се отбелязва скокообразно развитие на капитала в Германия.

ници. Контактът ми с Нише бе във висока степен определящ за мен; обаче никоя образователна сила не е в състояние да промени нашата субстанция, да ни направи по-различни от това, което сме. Гьоте бе казал, че трябва да с м е нещо, за да н а п р а в и м нещо. Обаче, за да можем в някакъв по-висш смисъл да н а у ч и м нещо, трябва вече да с м е нещо. Органичното включване и вътрешно преображение, които етиката и творческото изкуство на Нише намериха у мен, бяха още от самото начало съпровождани от противодействие и дистанциране.

Романът „Буденброкови“ носи подзаглавие „Упадък на едно семейство“. Това е натуралистично-фаталистично изживяна история на упадък, обрисувана с Шопенхауеров песимизъм, долнонемски хумор и подземна Вагнерова музика, но същевременно и на една изтънчена одухотвореност, на откъсване от бюргерската ограниченост, на извисяване в духовната сфера. Противоречието между духа и живота бе вече латентно в бюргерския роман. То се превърна в обвения с приятна ирония основен мотив на новелата, която и до днес може би стои най-близо до сърцето ми и продължава да е обичана от млади хора — на „Тонио Крюгер“.

Концепцията на тази творба лежи далеч назад, по време на работата ми над „Буденброкови“, и е свързана с едно мое пътуване до морски бани на реката Зунд в Дания, играло също известна роля в разказа. То е ядката на изживяванията, около която се разраства многопластовата кратка поетична творба. Писах я много бавно, особено лирико-есенцистичния среден дял, разговорът с изцяло измислената руска приятелка Лизавета ми отне месеци. . . „Тонио Крюгер“ се появи през 1903 г. в същото списание, както и „Малкият господин Фридеман“ и намери много радушен прием. Сравнен с разказа „Смърт във Венеция“, с който най-тясно се родее, новелата блести пред него със свежото си лирично чувство и погледната чисто художествено, твърде възможно е, че тъкмо музикалните и качества спечелиха сърцата на читателите. Тук за първи път епичната композиция бе схваната като тематична духовна тъкан, като симфоничен комплекс от взаимодействия, както по-сетне в по-голям мащаб стана с „Вълшебната планина“. Преди всичко езиковият лейтмотив в „Тонио“ не беше вече както в романа „Буденброкови“ само натуралистичен, задвижен отън и чисто дескриптивно, а бе придобил идеална емоционална прозирност, която го разкрепости от механичното и го издигна в царството на музиката.

Ще бъде само една литературна констатация, ако добавя, че този начин на одухотворяване на разказа ме постави в известна дистанция от господстващия, духовно непроницаем, компактен натурализъм на онова време. Разбира се, той оказа влияние и върху мен, ала „Тонио Крюгер“ показва, че аз с няколко още други събратя по съдба вече го бях преодолял още когато се намираше в своя апогей. За моя радост разбрах, че този мой литературен любимец — колкото и поколения да са израснали междувременно и колкото и да се е променил типът на младия човек — продължава все още да привлича млади хора, защото в него те преоткриват себе си. В това няма нищо чудно, защото е типична младежка творба с хамлетовската си меланхолия, с „отвращението от познанието“, пропита е със същата духовна и морална чувствителност спрямо пошлата реалност на света, с която по-сетне се варира същата тема във възникналния по него време, но не така индивидуално обогатен разказ „Тристан“: стеснителната любов на духовния човек към прозачния, цъфтящ живот; любов, спалена от „копнеж, меланхолична завист и малка доза презрение. . .“.

Проблемът за твореца, диалектичното противоречие между дух и изкуство, от една страна, и „живот“, от друга, продължава да играе преобладаваща роля в този творчески кръг, стигащ до „Смърт във Венеция“, и намери превъплъщение и в моя единствен драматичен опит „Фигуренца“. Представена е ренесансова Флоренция от 1492 г. — Лоренцо де Медичи, големият поклонник на красотата, и Савонарола, монахът аскет, се борят за надмощие; просветителят, скептичният земен дух на хуманизма срещу тоталитарната държава на бога, човекът на изкуството срещу моралиста, който нарича сам себе си човек на изкуството, а същевременно е светец и не желае да го признае, когато умиращият Лоренцо го назовава брат, враждуващият брат по дух. . .

Тази творба ми създаде много грижи, доколкото попадна някак между жанровете, тя вече не бе както досега разказ нито пък истинска пиеса — макар че немският театър много-

кратно показа интерес към нея и постави цяла серия от не дотам несполучливи представления. Спомням си преди всичко за една постановка във Виена, изнесена от най-отбрани актьорски сили наскоро след Първата световна война. Дали бе революционната атмосфера, или друго нещо, но представлението породило много силно в мен чувството, че тази пиеса е изпреварила редица неща, които по-късно щяха да се проявят в действителността: залезът на един изцяло естетически ориентиран образователен мироглед под напора на фанатизъм, който осъзнава своята примитивност и съзнателно извлича предимства от слабостта на естетизма към любопитство. Онези внушения и предчувствия, които изпитах единствено тогава, се отнасяха до предстоящи за Европа събития.

Явно е, че тази диалектика позволяваше да се разглеждат нещата не само от един зрителен ъгъл, проблемът се разслояваше многократно. Ако в „Тонио Крюгер“ дух и изкуство се противопоставят на живота, то във „Фиоренца“ аскетичният, абсолютизиран до Нищото дух се обръща срещу изкуството, разбираемо като пречистена наслада от живота. В следващия ми роман „Негово Кралско Височество“ отново се обсъжда съществуването на твореца, съюзно изразено като дворцова история, но този път, под влияние на мотиви от личен характер — когато писах тази книга, бях се току-що оженил — с оптимистични виждания.

Последваха „Изповедите на авантюриста Феликс Крул“, което не бе нищо повече от едно ново превъплътяване на проблема за творческата самота и илюзорност, но този път в криминалната сфера. Ала онова, което от стилистична гледна точка ме привличаше, беше още неовладяната автобиографична директност на формата, също така невероятно духовно очарование криеше за мен и възможността да па о д и р а м големите автобиографии на осемнадесетото столетие, включително и Гьотева „Поезия и истина“. Съществуващият днес фрагмент писах с голямо удоволствие и не ме учудва, че познавачите го смятат за най-доброто и сполучливо нещо, което изобщо съм съчинил. Във всеки случай нека да е най-индивидуалното, защото изразява отношението ми към т р а д и ц и я т а, което е сърдечно и в същото време необвързано; това щеше да проличи по-късно още по-ясно във „Вълшебната планина“, с която по мое мнение завършва пародираща историята на немския образователен роман.

Повестователният мемоарен тон на „Крул“, една изключително шекотлива [политически] еквилибристика, не бе по силите ми за продължително време и вътрешно аз вече бях по следите на нови неща, когато през 1912 г. посетих Лидо де Венеция. Там се съчетаха редица курioзни обстоятелства и впечатления, от които покълна идеята за онзи разказ, чието заглавие носи името на града на лагуните. „Смърт във Венеция“ бе замислен като една бързо осъществима импровизация покрай работата над авантюристичния роман; ала всяко нещо има своя собствена неотменна воля и с мен се случи същото, както вече някога при „Буденброкови“ и по-сетне при „Вълшебната планина“: историята на издигналата се до почти творец фон Ащенбах се разрасна... Вещност всяка творба е поначало една фрагментарна, обаче затворена в себе си реализация на нашето Аз, а в тази тук се страснаха като истински малки кристали множество неща, за да създадат една пъстра мозайка, чиято многоотносителност и кръжене из безброй сфери можеше да предположи автора си към бленуване. Относителност, аз обичам тази дума, когато мисля за нея, тя се покрива за мен с понятието значимост — бих рекъл дори, че значимото не е нищо друго освен относителност към най-различни неща. Всичко съвпаднаше по един особен начин и както в младежката творба „Тонио Крюгер“, така и в „Смърт във Венеция“ нито един шрих не бе измислен — подозрителният гондوليер, младежът Тадзио и неговите близки, осушеното заминаване поради размяната на багажа, холерата — всичко бе дадено от реалността, оставаше само да се вмести в мозайката. В процеса на тази работа изпитах чувство на суверенно удовлетворение, каквото иначе не познавах.

Първоначално замислите ми бяха съвсем други. Появи се желанието да взема за обект на моя разказ късната любов на Гьоте към Улрике фон Леветцо, да представя деградацията на един високо издигнат дух чрез страстта към едно прелестно, невинно създание на живота — оная тежка криза на Гьоте, на която дължим неговата прекрасна карлсбадска елегия, оная вих от дълбините на неговото разстроено и заплениено съзнание, оная лудост на сърцето, която едва ли не стана негова гибел и във всеки случай бе означавала смърт преди биологичната му смърт. Тогава не се осмелех да възкреса образа на Гьоте, не се уповах на силите си и се отказав

Сътворих един модерен герой, символ на нежния тип, когото, обляхнат от симпатия, бях вече изваял в по-ранни творби, един брат на Томас Буденброк и Джироламо Савонарола, значи герой символ на слабостта, който работи до ръба на изтощението, за да даде всичко, което може: с една дума, герой от типа на кръстения така от самия мен „етик на постижението“. Вършило този Густав фон Ашенбах има чертите на Густав Малер, на големия австрийски музикант, който тъкмо тогава се бе завърнал тежко болен от едно концертно турне в Америка; а кралската му смърт в Париж и Виена, която съпреживявахме крачка по крачка чрез ежедневните бюлетени във вестниците, ме накара да дам на героя от моя разказ фанатично строгите черти на скъпия на сърцето ми талантлив музикант. Отново моя тема бе опустошаващият пробив на страстта, унищожението на един изграден, привидно напълно овладяван живот, който чрез „жудия бог“, чрез Ерос — Дионис бива деградиран и тласнат в абсурда. Творецът, закрепостен към света на сетивното, не може да стане истински достоен; тази основна тенденция на горчиво-меланхолична скептика спрямо всяка творческа дейност в изкуството е изразена в изповедта (наподобяваща Платоновите диалози), която вложих в устата на белязания вече от смъртта герой.

Това е особено морално себеобуздаване чрез една книга, самата тя с преднамерена ирония, изтъкваща в своето изложение, в своята проза онова достойно и овладяно поведение на личността, което се заклеявява в нея като лъжа и шутовщина. Меланхолично-скептичната критика спрямо творческата същност на изкуството изобщо, упражнена от морална и човешка гледна точка, така както се манифестираше в „Тонио Крюгер“, в „Тристан“ и във „Фиоренца“, бива доведена в „Смърт във Венеция“ до един кулминационен връх; в същото време се порицават и педагогическите домогвания, които евентуално биха могли да се промъкнат в самочувството на твореца; домогвания, наклонности, идеи — всичко това бе започнало да играе роля в съществения ми живот, откакто се бях отърсил от периода на младежка уединеност и бохемство. Тези идеи и домогвания развих в есето „Гьоте и Толстой“, което поставя в непосредствена връзка света на автобиографията, на изповедта с педагогиката, човешкото образование и възпитание. Посочих как възпитателният елемент съзнателно или не, вече живее в автобиографично-изповедния и израства от него. „Никой — твърдах аз — не е възприемал когато и да е своето. Аз като изразител на културна мисия и не е щадил сили в осъществяването на тази задача, без да опре и до възпитателното въздействие над външния свят, до щастието и достойнството на един водач на младежта и ваятел на човека; а мигът на това прозрение, който настъпва едва с жизнения ни връх, е най-възвишеният в живота на продуктивния човек.“

Сметнете, че е пример за странно двупоточно постично мислене, ако същият автор, който в есето се изяви по този начин, в разказа с почти флагелантски песимизъм отрича на всяка творческа и поетическа дейност призванието за каквото и да е педагогическо въздействие. Ала въпреки всичко колко дълбоко бе пуснала корен в духа ми идеята за възпитанието, показва фактът, че следващият сюжет, който похванах, противно на всички предвиждания и намерения се превърна в ръцете ми в късна форма на немския образователен и възпитателен роман — имам предвид „Вълшебната планина“.

И така, „Смърт във Венеция“ заема в личния ми живот като писател, а същевременно в епохата, на която принадлежи този живот, едно своеобразно открояващо се двойко положение. Разказът се появи през 1913 г., следователно в навечерието на Първата световна война, с която бе отбелязан краят на една епоха за Европа и се откриха нови съдбовни светове за онези, които я надживяха; и на тази неслучайна за моето чувство позиция на синора между две епохи съответствува напълно ролята, която разказът играе във вътрешния ми живот, доколкото отбелязва в него последната и крайна степен, един завършек; морално и формално разказът бе най-заостреното и наситено изображение на декадентския и художествен проблем, под чийто знак стоеше моето творчество от „Буденброкови“ насам и който със „Смърт във Венеция“ получи действително завършена форма — в пълно съответствие със завършеното оформление на цялостната индивидуалистична проблематика на клонящата към катастрофа бюргерска епоха. Моят личен път, който ме бе отвел до „Смърт във Венеция“, нямаше продължение, от него нямаше излаз и аз бях съвсем наясно, когато навремето добронамерени приятели изразяваха загрижеността си — „как изобщо бих могъл да работя по-нататък“, — само че към тази загриженост

се отнесох със същата инертност, със същата смесица от фатализъм и упование в живота, които бяха присъщи и на неутвърдената ми младост. Действително, въпрос на виталност е дали може да се преодолее или не една критична точка, една точка на относително и условно съвършенство, каквато аз бях достигнал: дали е възможно да се разхлаби здравоспоеното, издържата напълно форма, да се поддържа тонусът на продуктивността, като се вляят в нея нови съдържания, да се разширят духовните устои на живота ни и да се гради по-нататък и по-нависоко — или дали новите веяния на времето няма да ни обрекат на повторение или занемаване. Тук изборът не идва от волята, той е процес на развитие; и ако в момента изобщо не го осъзнаваме, то се дължи на това, че развитието никога не е категорично скъсяване със старото и отживялото, което още няма представа за новото и идващото, а че старото в своя край съдържа вече елементи от новото, а то възприема от своя страна елементи от старото и ги доразвива. Това е отношението на „Смърт във Венеция“ към „Вълшебната планина“. В историята за Ашенбах вече прозвучават немалко неща, които са чужди за стария бюргерски свят, затова пък насочват към едно ново следбюргерско поведение, въпреки че в иронично-песимистичен план то е доведено до абсурдност. „Вълшебната планина“ е до голяма степен още една романтична книга, книга, която симпатизира на смъртта. И все пак тя ни показва пътя от един индивидуален свят на страдание към света на нов социален и човешки морал и в никой от предишните ми книги не би могла да се срещне онази мисъл, спогодила Ханс Касторп в сяня му върху снега: „В името на любовта и на доброто човек не трябва да допуска смъртта да властвува над мислите му.“

Животът, също и този на твореца, на писателя, не е план, който се провежда, а е развитие на една даденост, която се осъществява; затова на младини можем да изпитваме само смътно доверие по въпроса, как ще проверви на някого; а как му е провервяло, това можем в зряла възраст само изпитателно да обгледаме. При мен в началото стои романът на немското бюргерство, в средата — романът на европейската проблематика и диалектика, и накрая — доколкото мога да предвидя — митът на човечеството за Йосиф и неговите братя. Това е така или иначе един жизнен път. Не е амбицията, която ме е водила по него; вървял съм го, защото така дойде.

През 1912 г. жена ми заболя — впрочем не много тежко — от възпаление на белите дробове, което все пак ѝ наложи да прекрати половин година във високопланинския санаториум на швейцарския курорт Давос. Посетих пациентката там, горе, за няколко седмици и когато прочетете главата в началото на „Вълшебната планина“, наречена „Пристигане“, където Ханс Касторп вечеря със своя болен братовчед Цимсен в ресторанта на санаториума и за първи път вкухва атмосферата на това място и живота „при нас тук горе“, — когато четете тази глава, всъщност вие имате пред себе си едно доста точно описание на собствените ми чудновати впечатления оттогава.

Може би тук е мястото да кажа нещичко и за техниката на писателското наблюдение изобщо. Ако има автори, които дебнат, тъй да се каже, с подострен молив своите близки и в себе си водят бележки относно външния им вид, характерни особености и прочие, то аз в никакъв случай не принадлежа към тях. Не ми е присъщо да следя жестовите и мимиката на хората. Както не търся сюжети, така не съм хукнал да дира и впечатления. Аз не „изживявам“ сензациите; напротив, бих казал, че отношението ми към впечатленията от живота е значително пасивно, приемам ги подсъзнателно — оптичните и акустичните възприятия някак си цъпрат капка по капка в мен, образува се един фонд от човешки черти и разновидности, от който, когато настъпи продуктивният момент, мога да черпя. В моите по-късни творби, в романите за Йосиф и в най-новата ми работа — романът за Гьоте, където вече става дума предимно за основните човешки ценности, натуралистичният портрет отстъпва все повече на заден план; ала и в по-ранните ми произведения съществено за мен е било стилизирането и одухотворяването на натуралистично наблюдавания материал и ако като фигури на мои творби съм вземал модели от живота, то, както е случаят с Ашенбах в „Смърт във Венеция“, чертите на прототипа се смесват с подтици от съвсем други източници, кръстосват се най-разнообразно, за да се слеят при крайния резултат в едно художническо единство и в него „портретираният“ със смущение открива себе си, но същевременно и не се открива.

Мисълта да направя от монте впечатления и преживявания в Давос един разказ се затвърди у мен твърде скоро. Веднага му поставих заглавието „Вълшебната планина“, като той не претендираше за нещо повече, освен да стане хумористичен антипод на „Смърт във Венеция“, също и по отношение на обема, значи една само малко удължена short story⁶. Атмосферата му щеше да представлява смесица от смърт и развлечение, така както я бях усетил на онова странно място там горе. Обаянието на смъртта, триумфът на опияняващо безредие над живот, обречен на най-висш порядък, описани в „Смърт във Венеция“, трябваше да се пренесат на хумористична плоскост. Един обикновен герой, комичният сблъсък между зловещо приключение и бюргерска честност — това беше моето намерение. Но скоро ме обхвана тайно предчувствие, че съществува опасност този разказ да се удължи прекомерно. „Самоизмамата на твореца“, постоянно повтарящото се подценяване на едно начинание този път доста рано отстъпи място на предчувствието, че историята в Давос „си го носи в себе си“ и че мисли за себе си много по-различно от мен. Това засягаше и външната форма, защото, бих казал, разгърнатият, хумористичен английски стил, с който тогава си почивах от строгостта на „Смърт във Венеция“, изискваше повествователна широта и необходимото за това време. После настъпи войната и нейното избухване ми даде наистина веднага края на романа в ръцете; а вътрешният опит, който излякох, обогати книгата неимоверно много, но прекъсна написването ѝ за години.

Много време след сключване на мира, едва през 1924г., излязоха двата тома, възникнали от концепцията на short story, държали ме в свой плен не седем, а едно на друго цели дванадесет години.

Какво бих могъл да ви кажа върху книгата и начина, по който тя трябва да се чете? Аз мисля, че особената структура, композицията на книгата е причина, щото удоволствието на читателя да се засили и задълбочи при повторния прочит — също както трябва да познаваме вече една музика, за да ѝ се насладим истински. Музика, композиция — говорил съм за това и по повод на по-ранните си произведения — за мен романът, разказът, е бил винаги една симфония, творба на контрапункта, една тематична тъкан, в която идеите играят ролята на музикални мотиви. Във „Вълшебната планина“ тази техника е приложена по най-сложен и всепроникващ начин, а с това е свързано и моето малко настоячиво изискване — да бъде прочетена повторно: музикално-идейният комплекс от взаимодействия, който образува, може да се прозрے истински едва когато тематиката му е вече позната и сме в състояние да тълкуваме действащия символично афоризъм не само в ретроспекция, но и перспективно.

С това аз повдигам въпроса за мистериата на времето, която романът разглежда в множество варианти. Той е роман за времето в двояк смисъл: исторически, защото се стреми да обрисова духовния облик на една епоха, на предвоенна Европа, и после, защото времето само по себе си е негов обект. Самата книга е това, за което разказва — докато описва херметическото омагьосване на младия герой в безвременното, тя сама, с помощта на художествените си средства, се стреми да съхрани времето, опитвайки се да даде на музикално-идейния комплекс, който обхваща, във всеки миг пълна реалност и да създаде едно магическо „nunc stans“⁶.

Ала нейната амбиция да постигне пълно сливане между съдържание и форма, между същност и явление и винаги да бъде това, за което се отнася и разказва, тази амбиция не спира дотук. Историята на Ханс Касторп е историята на една градация; в трескавата херметика на Вълшебната планина един обикновен герой бива доведен до възможността да извършва морални, духовни и чувствени приключения, за каквито преди не е дори сънувал. Ала историята на неговата градация е в същото време и градация сама по себе си, като разказ. Тя си служи наистина със средствата на реалистичния роман, без да е такъв, постоянно надхвърля границите на реалното, като символично го показва и прави прозирно. За възприятието на читателя всички фигури са нещо повече, отколкото изглеждат: само застъпници, представители и пратеници на духовни сфери, аксиоми и светове. Надявам се, че заради това те няма да останат сенки и бродещи алегории. Напротив, опитът ме е успокоил, че всички тия личности — Йоахим, Клавдия Шох, Пиперкорн, Сетембрини и както и да се казват, се

⁶ Разказ (англ.).

⁶ Неизменно „сега“ (лат.).

възприемат от читателя като пълнокръвни хора, за които той си спомня, сякаш са негови истински познати.

Онова, което се научава да разбира моят скромнен герой, дължен да извърши своя път между всички тях, е, че всяко по-висше здраве трябва да се постигне чрез дълбокото изживяване на болест и смърт; също както грехопадението е предпоставка за изкупление. „Към живота — казва веднъж Ханс Касторп на мадам Шох — към живота има два пътя: единият е обикновеният, прекият и добрият. Другият е лош, води през смъртта, и той е гениалният.“

Това схващане за болестта и смъртта като необходим преход към познанието, към здравето и живота, превръща „Вълшебната планина“ в Initiations-Roman⁷. Това определение не идва от мен; дължа го на един млад изследовател от Харвардския университет, който свързва „Вълшебната планина“ и нейния герой с една голяма традиция — не само немска, а световна традиция. Този вид поезия той нарича „The Quester Legend“⁸. Нейната най-прочута немска проява е „Фауст“ на Гьоте, обаче зад Фауст, вечния търсач, стои групата от поезии за Граал, и нейният герой, все едно дали се казва Гавайн, Галахад или Парсифал, е именно търсещият и питащият, който преброява небето и ада, опълчва се срещу небе и ад и сключва съюз със загадката, с болестта, със злото, със смъртта, с другия свят — светът, който във „Вълшебната планина“ се поставя „под съмнение“. А най-младият в редицата на търсещи герои, обяснява същият изследовател, е моят Ханс Касторп, един „guileless fool“⁹, подобен на Парсифал, на Гьотевия „Вилхелм Майстер“. Наистина, какво ли друго е немският възпитателен роман, който, както вече споменах, „Вълшебната планина“ изглежда че приключва по един пародиращ начин, освен пречистен и одухотворен приключенския роман? Както виждаме, Ханс Касторп има благородно, мистично-рицарско потекло: той е типичният, в най-висш смисъл любовният Neophyt¹⁰, който доброволно, уви, твърде доброволно, приема болест и смърт, защото още първият допир с тях му донася обещание за изключително разбиране, за насърчаващи приключения. Ханс Касторп като търсителя на грала — не съм подозирал това, когато пишех за него; самият аз бях един „guileless fool“. Обаче Граалът, който Ханс Касторп, макар и да не намира, не предугажда в предсмъртния си сън, е идеята за човека, концепцията за една бъдеща хуманност, преминала през най-дълбокото познание за болестта и смъртта.

От своя връх Ханс Касторп бива смъкнат в европейската катастрофа, която, както вече споменах, прекъсна работата ми над „Вълшебната планина“ за години. По време на войната написах „Размисли на един аполитичен“ — едно самоизследване, което ми костваше много мъки, книга, която искаше да „ликвидира“ войната и нейните проблеми, ала, както по-късно щеше да се окаже, се превърна за творческата ми работа, а именно за останената на заден план „Вълшебна планина“, в незаменима подготовка и разтоварване. Останал съм верен на тази си склонност да внасям мисловно разтоварване в поетически начинания чрез „паралелни есеистични акции“, дори нямам нищо против да чувствавам тази своя критично-полемична страна като една външно не проявена и съществена съставка на моето същество и в никакъв случай само като въпрос на чувство за дълг.

Към следващата поетична творба пристъпих едва след написване на „Вълшебната планина“ до известна степен и като увеичаване на този завършек. Така възникна новелата „Безредие и ранно страдание“, която ми е толкова скъпа, че съм склонен да я причисля към най-доброто, написано от мен. Ако в Германия тя бе приета дружелюбно, то се дължеше отчасти на това, че в нея виждаха отразени в меланхолично-хумористична светлина често пъти гротескните злочестия на германския следвоенен и инфлационен период, ала тя бе картина на времето си още и с това, че по един деликатен начин загатваше проблема за поколенията, който войната с особена острота бе поставил, придавайки му след мрачните настроения на „Размислите“ със своята любов към миналото автобиографичен акцент. Автобиографично е още и описанието на бащината любов, която вдъхва на импровизацията човешка топлина; навярно на първо място на нея дължи тя сърдечния си прием.

⁷ Роман, поставящ начало (англ.).

⁸ Легенда за търсача (англ.).

⁹ Простодушен глупак (англ.).

¹⁰ Новоприет в тайна или в религиозна общност (гр.).

Това интермеццо принадлежи вече към времето, което посветих — нека си послужи с езика на Гьоте — на следващото си „главно занятие“: работата над Историите за Йосиф — макар и да не бях почнал още истински да пиша. Обаче занимаването с този библейски митически сюжет спада към това време. Предпочитания и възможности за интерпретация, към които не съм имал усет през моята изцяло обвързана с бюргерския реализъм младост, сега, в годините, когато човек клони от специфичното към общовалидното, вече се насочиха към подобен сюжет, преди още да бе узряло решението да го подхвана, а именно — към проблема за човека. Първите си познания за библейския сюжет като всички от онова четиво, което наред с приказката принадлежи към първите впечатления на детството. Моята научна подготовка — ако смея така да се изразя — за египетския том на Йосиф води началото си от ученическите ми години.

Непосредствен подтик, възбудил интереса ми към Йосиф, дойде от страна на един познат мюнхенски художник, който ме помоли да му напиша увод за една папка с илюстрации, едно хубаво графично изображение на съдбовните пътища на Йосиф, сина на Иаков. Направих справка в старата семейна библия и там, „намерих“ потвърдено написаното от Гьоте в „Пoesия и истина“: „Тази непринудена история е крайно привлекателна, само че ни се струва твърде кратка и човек се смята призван да я извае в детайли.“ Аз още не предугаждах доколко тези думи щяха да ми служат като мото през дългите години на работа.

Споменах преди за моята „научна“ подготвителна работа над Йосиф. Би било наистина нелепо, ако отрека, че писането бе предхождано и съпровождано от много проучвания, много издирвания около „изворите“; ала моята история за Йосиф не трябва да се схваща като „исторически документиран“ роман и културно-историческа панорама. Тя е и остава на първо място белетристична творба, която би искала да ѝ се насладят, а не да я проучват; и на тия, които се възхищават от моята ученост, аз с удоволствие разказвам, че именно тия подробности, които би трябвало да се смятат за научно издирени, в действителност са свободно съчинени. Те са продукт на онова, което наричам „съприкосновение“ — настойчивата близост със сфера, която ни учи да говорим на нейния език и да съчиняваме в нейния дух.

Следователно, не научна творба, а „fiction“¹¹ в истинския смисъл, рожба на фантазията. И все пак научна, в смисъл, че с разказваческите си похвати дръзва към подстъпите на познанието, било в тъмата на дълбоката древност или в непрогледната нощ на неосъзнатото, дирения далеч назад, в дълбините на времето, или което всъщност е еднозначно, в дълбините на душата. Любопитството да научим нещо за най-ранното и най-древното битие на човека, предхождащо разума, това антропологично любопитство за произхода и целта на човека е живо във всички нас и интересът към мита е във висша степен характерна страст на нашето време. На мен по-скоро ми се привличаше сплавянето на симпатия и разум в ирония, която не бе нужно да е светотатствена. Мит и психология — щяха ли да вървят заедно? Помислих си, да. Струваше ми се, че би могло да стане весело, ако посредством една митическа психология опитам една психология на мита.

Какво означаваше това за мен, изразих веднъж в един доклад, посветен с любов на човека и изследователя, когато смятам за един от най-големите откриватели в историята на човешкия дух. Имам предвид Сигмунд Фройд. Неговото тълкуване на душата се докосваше многостранно до моето схващане за смисъла на митичното и за ролята, която то заема в живота на заглавния герой. Какво друго е моят Йосиф, освен отново една разновидност на твореца и неговата проблематика: творец, доколкото със своето подражание на бога действувал неосъзнато. Говорих вече за „инфантилизма“ на твореца. — Инфантилизъм — каква роля играе този чисто психоаналитичен елемент в живота на всички нас, какъв съществен дял има в изграждането на човека като битие! Живот, това ще рече тръгване по следи, живеене по подражание, идентификация с един явен или завешан митически образец!

Бях замислил еднотомен разказ, като част от един исторически триптих, чийто други две изображения щяха да третират испански и немски антиподи. Какво излезе, вече ви е известно.

¹¹ Художествена творба (англ.).

Старата песен! Моят епичен педантизъм, фанатизмът на „ab ovo“, ме принуди да включа прасторията и бащината одисея на моя млад герой.

В началото работата ми над библейския сюжет се смеси с обичайните прибавки и „странични занимания“, между които едно есе върху „Амфитрион“, комедия от Хайнрих фон Клайст, което е в пряка връзка с проблема за мита в „Йосиф“. За щастие обаче този път имаше и едно поетическо отклонение — ако и творбата да дължи своето възникване на повидимому доста повърхностен подтик. Тогава прекарвах лятото в един малък курорт на Балтийско море и имах намерение да продължа работата си над „Йосиф“, защото не съм свикнал да бездействам дори и през ваканцията. Ала това щеше да означава да се лиша от морето, защото за „Йосиф“ ми бяха необходими голям брой книги и бележки, които морският вятър би отнесъл. И тъй като не желаех да се затворя в стаята, реших, докато трае ваканцията, да сложа „Йосиф“ към дело и да започна една малка работа, която можех да пиша, седнал в плажния кош, и да изсмуча, тъй да се каже, от пръстите. Така бе създаден разказът „Марио и фокусникът“, който носи подзаглавието „Трагично приключение през време на едно пътуване“; историята на хипнотизатора, който накрая бива застрелян от своята жертва. Политико-моралният намет, неизразен обаче с думи, бе разбран тогава в Германия твърде добре, много още преди 1933 г.: разбран със симпатия или с недоволство — а именно като предупреждение срещу изстъпленията на един диктатор, които в катастрофата на спасителния за човечеството край биват преодолени и ликвидирани.

След завършване на първия том на „Йосиф“ реших да посетя най-послед местата, които смятах, че в представите си познавах тъй добре — не с цел да проучвам, а изключително заради една самопроверка. И пътуването до Палестина наистина ми потвърди онова, което вече знаех: че поетичното творчество е всъщност „измисляне“ на реалността.

След завършване на втория том дойде немската катастрофа, която ме накара да напусна страната си, или по-правилно: да не се завърна в нея, защото тъкмо тогава се намирах на едно турне от сказки в чужбина. Последвах пет години в Швейцария, през които възникна „Йосиф в Египет“, но те положиха началото и на моя засега последен роман — „Лоте във Ваймар“, замислен бе като кратък отдик, подобно на написването на „Безредие и ранно страдание“ след „Вълшебната планина“, но ето че отново той излезе една обемиста книга. Вече споделих как още преди двадесет и пет години, когато бях погълнат от „Смърт във Венеция“, у мен се зароди мисълта да направя Гьоте, най-големия поет на Германия, обект на един разказ и как тогава не ми стигна необходимата смелост за подобно самонадеяно начинание. На шестдесетгодишна възраст дръзнах да поставя мастития старец на сцената — казвам на сцената не без умисъл, защото дълго се колебах дали този сюжет не подхожда повече за театър — поради своите комедийни елементи, които го правят по-съвършено издание на сродната нему творба „Негово Кралско Височество“. Началото на „Лоте във Ваймар“ е комедийно — една изискана възрастна дама пристига и отсяда в странноприемницата на малкия околжен град, където внася лесно обяснимо въълнение — тя не е коя и да е, а самата мадам Шарлоте Кестнер, родена Буф, тази Шарлоте Буф, на която Гьоте издигна паметник в „Страданията на младия Вертер“. След толкова много години прототипът все още не е надмогнал вътрешно това преживяване и се надява, при повторната среща с постигналия почести и слава приятел от младини, на един happy end¹², на едно обяснение, което ще донесе разрешение на дългогодишния мъчителен въпрос: защо се е „влюбил в една годеница“ — та нали още тогава Лоте е била сгодена за човека, чието име носи и сега, вече като вдовица и майка на много деца — и коя всъщност е била причината, тласнала младият поет на „Бурните устреми“ към нея, а после го е накарала така внезапно да избяга; както е бягал винаги от жените, които е обичал, чак до старини!

Дали Лоте получава задоволителен отговор, нека реши читателят. Началото е комедийно, сякаш една игра, в която е въвлечен Гьоте; самият той — извоювалият достойнство творец — се явява много по-късно; виждате как отново ме занимава същата тема — извоювалият достойнство дух, който под маската на външно лукавство крие от света най-съкровената си същност.

¹² Щастлив край (англ.).

Той е геният, на когото служим и който не благодари, а само дарява именно чрез това, че съществува, един велик човек, а същевременно вече не и човек; това кара хората да го смятат често за студен и безсърдечен, дори мефистофелски-нихилистичен. Тяхната любов към него не е лишена от омраза, колкото ги ошастливява, толкова той ги и потиска. Той е бащата, който предизвиква нашето почитително възмущение. Обаче и той, геният, е жертва, но в същото време и жертвоприносител; той е пламъкът, ала и горящата свещ, която жертвува своята плът, за да пръска светлина. . .

Ако съм сполучил да доближа до читателя феномена на природата — този велик човек и хуманист, — дължа го единствено на извършената подготвителна работа за „Йосиф“, на дългогодишните ми усилия около мита. Защото и този последен роман засяга един мит, мита за за Гьоте. Книгата поставя предусловия — и може би това вече не е изкуство. Авантюристичното, заложено в реализацията на един мит, оживява само ако този мит ни е близък — в нашия случай, следователно, това е митът на немската културна традиция. Вълнуващото, онова което изобщо прави от тази книга роман, отпада, щом тази близост липсва. Като оправдание нека ми послужи това, че митът за Гьоте, първо, е излязъл далеч от рамките на немската възпитателна сфера и се е превърнал в изживяване за целия свят и, второ, че всъщност книгата не се занимава само лично с него, а с гения сам по себе си, с проблема за великия човек.

Този роман повтаря впрочем играта на Йосиф. Подражанието на бога, което се харесва на Рахилиния син, отговаря на моето подражание на Гьоте: идентифициране и мистично сливане с о т е ц а. — Сега Йосиф трябва да възкръсне от втория си гроб: по заобиколен път, с една индийска новела, която в момента ме привлича, аз се опитвам от ваймарския свят на немски хуманизъм да навляза отново в неговата сфера. Позволете ми да обобща творческите си възгледения с Гьотевия стих:

Велики боже, помози,
труда ми ежедневен наспори!

Превела от немски със съкращения Донка Илинова

ПИСМА НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ ДО АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

СТЕФАН ВЕЛИКОВ

В Централния държавен исторически архив (ЦДИА) се съхраняват хиляди ценни и интересни материали и документи за нашата и световната история по политически, стопански, културни и други въпроси. В личните фондове има и много писма, ръкописи и други материали от наши писатели и културни и обществени дейци, които са богат извор за научно изследване.

Работейки над справочника „Български писатели“ (заедно с Георги Константинов и Цветан Минков), който излезе през 1961 г. (и подготвяйки ново издание), попаднах на интересни писма от Николай Лилиев до известния наш поет, драматург и преводач Асен Разцветников (ф. 142, оп. 1, а. е. 310), които представляват научен интерес. Публикувам ги по-долу, като изоставям няколко визитни картички и телеграми по случай Нова година, имен ден и пр.

Освен това публикувам и една рецензия на Лилиев — „Иван Вазов на руски език“, — която съхранявам в личния си архив и която досега не е видяла „бял свят“.

Разцветников има отдавнашно познанство с Н. Лилиев. В началото на 30-те години те започват кореспонденция, която продължава до смъртта и на двамата. Писма от Разцветников до Лилиев се съхраняват в личния архив на Лилиев. (Вж. БИА. НКВ, ф. 719, а. е. 257.)

1

Драги Асене Разцветников,

Добре, че не ви намерих: така по-лесно ще мога да повтора молбата си, без да видя гримасата на лицето ви, без да чуя повторно думите ви, че не мислите да превеждате одата на Шилера „An die Freude“¹. Ако не ви е възможно, върнете на Г. Константинов² нотите и стихотворенията (оставям ви книгата на Тютчев³ — там е поместен преводът на „Песнь радости“, стр. 271).

Щом Тютчев е превеждал тази ода, ако намерите свободно време — защо да не я преведете вие на български? (Не мислете, че се шегувам — аз само ви моля да преведете три строфи и трите куплета, всичко тридесет стиха за 6 дни — по 5 стиха на ден!)

Много ще ви благодаря, ако ви бъде възможно да свършите и тая работа, работливи Асене Разцветник!

София

Четвъртък 2 ч. сл. пл.,

16 април 1931

До виждане
Н. Лилиев

Оригинал, лист от тетрадка.

¹ „Ода на радостта“.

² Георги Константинов (1902—1970), литературен критик и историк.

³ Ф. И. Тютчев (1803—1873), проникновен руски лирик-мислител.

Въпреки внимателната молба на Лилиев „Ода на радостта“ не е била преведена по това време от Разцветников. Едва през 1942 г. във в. „Заря“ Разцветников помества съкратен превод на „Одата...“ (В. „Заря“, бр. 6190, 23. IV. 1942 г.).

2

Господин
г. Асен Разцветников
София
ул. Стефан Стамболов, 10
Варна, 10 октомврий 1932

Драги Асене Разцветников,

Още веднъж ви благодаря за вниманието, което проявихте към мене, и искрено ви желая да напечатате наскоро сборката⁴ си и да ми я изпратите. Книгата на Г. Цанев⁵ излезе ли вече? Много поздравя на всички.

С най-добри чувства към вас
Н. Лилиев

Оригинал, ръкопис. Илюстрирана картичка с изглед на бул. „Мария Луиза“, Варна.

⁴ Вероятно става дума за стихосборката „Планински вечери“ от Разцветников, която излиза от печат едва през 1934 г.

⁵ Книгата на Георги Цанев „Писатели и творчество“, София, 1932.

3

Драги Асене Разцветников,

Съжалявам искрено, че не мога да ви благодаря едновременно за хубавото писмо и за сборката⁶, която, мисля, все ще се решите да печатате още тая година. При вашия случай, когато всичко е готово, не е хубаво да се отлага задълго. Дано през 1933 най-сетне направите това, което отдавна чакам.

Получих от Г. Цанев няколко думи. Не съм му благодарил още, защото не съм виждал книгата му — няма я дори по книжарниците. И. Д. Николов⁷, когото срещнах случайно веднаж, не я бил виждал още. Да е живот и здраве „све“ ще я видим някога, нали?

Питате и за мене — добре съм, зает съм с училищна работа⁸, която поглъща току-речи цялото ми време, но аз не съжалявам, нито се каия за нещо. Така е по-добре поне засега — повярвайте!

Ако наистина се чувствувате много уморен — време е да починете и да помислите, като си почивате, за своите работи. Тъкмо така може би ще свикнете и с мисълта, че трябва да печатате книгата и да напишете още по-хубави неща, за своя и за наша радост.

Желая ви да бъдете по-светъл и да довършите успешно всичко, с което сте се заловили.

Варна

Н. Лилиев

4 декември 1932 г.

Оригинал, ръкопис. Лист за писмо. В началото на писмото написано с друг почерк: *центурирано*.

⁶ Има се предвид все още неиздадената книга „Планински вечери“.

⁷ Вероятно има се предвид книгоиздателят Димитър Николов, един от тримата собственици на книгоиздателство „Хемус“.

⁸ По това време (1932—1934) Лилиев е преподавател по френски език във Висшето търговско училище във Варна.

4

Господин Асен Разцветников
бул. Ст. Стамболийски, 10
София

Варна, 26 декември 1932

Драги Асене Разцветников,

И за телеграмата⁹, и за писмото ви благодаря сърдечно. Хубаво станало, че и вие сте проветрили душата си и сте подишали въздуха на Търново. Ако не сега, след време, който е жив, ще прочете, какво ви е нашепнал любимият град в тия студени дни, когато дори край Черно море слизаме вече под нулата. Книгата на Ив. Мешеков¹⁰ и аз не съм виждал, но за мене е оправдано: аз не съм виждал още дори книгата на Георгия Цанев. Не се съмнявам, че и това ще стане. За всичко има ред. Защо да се бърза? С най-добри чувства.

Н. Лилиев

Оригинал, ръкопис. Илюстрирана картичка с изглед на ул. „Преслав“, Варна.

⁹ Телеграма на Разцветников, изпратена до Лилиев по случай имения му ден — Николден.

¹⁰ Книгата на Ив. Мешеков „Трудово-спътническа литература“, София, 1933. На няколко места в нея (с. 12, 61, 94 и др.) се споменава името на Н. Лилиев).

5

Асене Разцветников,

Кога мислите да дойдете в театъра? Наминете още днес!

Инак—стражар!

София, 25. дек. 1934

До виждане

Н. Лилиев

Оригинал, ръкопис. Бележка.

6

Господин

Асен Разцветников

бул. Пенчо Славейков, 40

София VIII

Николай Лилиев

моли г. Ас. Разцветников, ако може, още днес да дойде в театъра (до 8 часа в.), ако не може — утре.

София, вторник, 18 септ.

Оригинал, ръкопис. Визитна картичка.

Асене,

Представете си, най-късно в понеделник, сутринта, трябва да имаме превода на V действие от „Тартюф“¹¹. Ще чакаме да го представите. Дотам е стигнала работата.

София

3 февруари 1937 г.

Много здраве

Николай Лилиев.

Оригинал, ръкопис. Бележка.

¹¹ „Тартюф“, комедия в пет действия от Молиер. Разцветников я превежда за постановка в Народния театър. Премиерата се е състояла на 20 март 1937 г. През същата година комедията излиза от печат като издание на библиотека „Вечни извори“. Преводът е посветен на Н. Лилиев и Н. О. Масалитинов.

8

Асене,

Понеделник, 3 ч. сл. пл., в М-вото на Нар. просв. при г. П. Бояджиев¹², заседание.

Да се видим там!

22. XI. 1937

Н. Лилиев

Оригинал, ръкопис. Бележка.

¹² Бояджиев, министър на народната просвета (1936—1937).

9

Драги Асене Разцветников,

У Вас имало един екземпляр от „Гигантът“¹³ на български, който бил театрален. Г. Директорът Ви моли веднага да го върнете. (Моля да върнете и немския екземпляр, ако е у Вас.)

София

До виждане и всичко най-хубаво

20 окт. 1943.

Н. Лилиев

Оригинал, ръкопис. Бележка.

¹³ „Гигантът“, пиеса от Рихард Билингер. Пиесата е играна през 1943 г. от Варненския театър.

ИВАН ВАЗОВ НА РУСКИ ЕЗИК

Стогодишнината от рождението на нашия голям поет Иван Вазов се отбелязва с особена тържественост в Съветския съюз. Във връзка с тая стогодишнина Държавното издателство „Художествена литература“ в Москва е предприело за 1950 година издаването на най-значителни Вазови творби в три книги. Първата книга „На родината“¹⁴ е сборник от стихотворения на Иван Вазов, съставен от Собкович, под редакцията на Луговской и Собкович, художници —

Билъ и Мухина. Наистина и друг път Вазов е превеждан на руски — романът „Под игото“, някои разкази и отделни стихотворения, — но за пръв път се осъществява „систематизиран“ превод на Вазови стихотворения. В превода вземат участие известни руски поети, познати и като отлични преводачи на поетически творби: Железнов, Чуковски, Кудрейко, Павлова, Белов, Зенкевич, Тихонов, Луговской, Бауков, Журавльов, Гатов, Городецки, Мартинов, Ушаков, Еголин, Асеев.

Макар всяко едно от Вазовите стихотворения, поместени в тоя сборник, да е писано по случай, техният избор не е случаен. Обединява ги преди всичко голямата любов, с която са се отнесли преводачите към своя труд. Тая любов се чувства още в превода на първото стихотворение от „Пряпорец и гусла“ — „Борът“, — направен от Железнов.

Изобщо, преводачите на нашия поет са работили с необикновена грижа и са успели да ни представят Вазова в неговия духовен ръст от „Пряпорец и гусла“ до „Люлека ми замира“. Като не се смята поемата „Грамада“, дадена в сполучливия превод на Асеев, сборникът завършва с „Монте песни“. Съзнанието, с което е живял поетът, се оправдава напълно от стихотворенията, които предлагат тази изключителна песен. „Чрез многобройните нишки на своето творчество Вазов кръвно е свързан със съдбата на своята многострадална родина. В нейната история няма да се намери нито едно по-значително събитие, което да не е отразено в поезията или прозата на Вазов“. В тоя смисъл сам поетът говори за себе си: „История съм жива тук на сичките трептежи на Балкана.“

С „Пряпорец и гусла“ всъщност започва истинската творческа дейност на Вазов, която продължава над половин век — „епоха на героични борби за национална и политическа независимост“. Участието на Вазов в тайния Сопотски революционен комитет, създаден от Каблешков, водител на Априлското въстание, и общуването му с българските революционни демократи в Румъния са изиграли решаваща роля в неговото идейно развитие. По това време, както убедително е показал в своята монография акад. Державин, Вазов изпитва силно въздействие от поезията на Ботев. Стихотворението „Панагюрските въстаници“, преведено от Белов — и стихотворението „Свобода или смърт“, преведено от Павлова, са били писани през пролетта на 1876 г., в разгара на Априлското въстание. В превода и на двете стихотворения са отразени революционните настроения на народа. Стихотворението „Радечки“, което в ония години се е Пеело от всички и е звучало като революционна Песен, е преведено с особена лекост от Павлова. От двадесетте стихотворения, които съставя сборката, не е преведено само „Сиромашкия“. В инак хубавия превод на Чуковски четвъртият куплет на стихотворението „Де е България“ е преведен така, че върху думата Охрид пада изкуствено ударение.

Вторият отдел на книгата е съставен от единадесет стихотворения, взети от сборката „Тъгите на България“. „На англичаните, чието правителство се е явило дори в защита на Турция“, е посветено стихотворението „Политика“, преведено от Железнов, който е превел и стихотворенията „На България“ и „Жалбите на майките“; от Чуковски са преведени две стихотворения: „Заточеници в Азия“ и „Към Европа“ — дето ямбите на оригинала са възпроизведени с голямо майсторство, цезурата гони седмата сричка, без да сече думите; от Белов са преведени две стихотворения: „Дизраели“, с което се заклеймява тогавашният пръв министър на Англия лорд Биконсфилд, и „Боят при Гредетин“ — 16 септември 1876, в Сърбия; от Кудрейко е преведено едно стихотворение: „На лирата ми“; от Зенкевич — две: „Каблешкову“ и „При Морава“. Познатият и у нас съветски поет Николай Тихонов е дал поетичен превод на неизменните чувства у Вазова към единствения народ — руския, „който се е отнасял с дълбоко братско съчувствие към българите“; предал е патоса на тия „прости“ песни, тяхното ритмично разнообразие, не е пожертвувал словесното им богатство. И тая част от стихотворението „Русия“, която на руски започва със стиха „Напред, де чуват се въздишки...“ и продължава до стиха „Един стон, един глас: Русия!“ — звучи в превода на Тихонов напълно оригинално.

В своята сборка „Избавление“ Вазов изказва „радостта си от подвига на руските войски и от освобождението на България през 1878 г.“. Чувството на всенароден подем определя тона на сборката и нейния оптимизъм. Всяко едно от шестте стихотворения, дадени в този отдел, е свидетелство „за дълбоката признателност и любов на българския народ към великия народ-освободител“, художествен „документ“ за достойно изпълнена задача; да се отрази и

в превода възторгът, с който са обляхнати Вазовите стихове, тяхната неподправена прелест и простота. Преводачите са изхождали от предпоставката, че най-близо ще бъдат до оригинала, до музикалността на Вазовата поезия, че не ще нащърбят нейната художественост, нейния цялостен образ, ако спазят ритъма на стихотворенията, броя на сричките, еднаквата римовка, най-строгата точност в думата на езика, на който превеждат. По този път те са успели да създадат и атмосферата, в която живеят тия стихотворения, за да звучат и днес като напълно съвременни.

От Луговской е преведено едно стихотворение: „Топът заехтя“ — прекрасно възпроизведено на руски; от Бауков — „Южнославянска солидарност“; от Зенкевич: „Здравейте, братушки“, от Журавльов: „Погребаните солдати“ — и в двете стихотворения е предадено настроението, спазен е размерът на оригинала; от Белов — едно стихотворение: „Епитафия“, по-светена на лорд Биконсфилд.

Богат материал за своите творби Вазов е черпил от народноосвободителната борба на 70-те години. Без този материал мъчно бихме могли да си представим една от най-хубавите книги в българската поезия: „Епопея на забравените“ и в превода отделът „Епопея на забравените“ се открива с „Левски“, преведено от Гатов. Силабическият стих на оригинала с цезура след шестия стих се е превърнал в амфибрахий, който на места се нарушава и дори тогава цезурата не се чувствава. В амфибрахий е преведено и стихотворението „Раковски“ от Луговской, който е дал с особена сила героичния патос на опълченците на Шипка. Нему би трябвало да се отдаде особена благодарност не само за редактирането на сборника, а и за всички стихотворения, които е превел — на първо място по своята висока художественост — за превода на „Опълченците на Шипка“. Към „Епопея на забравените“ Вазов сам е причислил и стихотворението „Бунтът“, написано в памет на погиналите за свободата герои от Априлското въстание. Даден е образът на поета революционер Христо Ботев. Авторът на предговора Марков е намерил най-хубави думи за това стихотворение, преведено от Кулрейко без съкращения. И в превода се чувствава пламенната вяра в народа и родината, с която вяра е живял Вазов. Изобщо, „мисълта за бъдещето на родината у Вазова е свързана с мисълта за трудовия народ“. В поемата „Грамада“ например „авторът, по думите на Марков, е изобразил борбата на бедните селяни с кулачеството: с грамадата камъни се символизира народната ненавист към експлоататорите и прелателите. Поемата е написана в задушевен народнопесенен стил.“ Тъкмо този „народнопесенен“ стил е предаден в хубавия превод на Асеев, в който е запазен и духът на поемата, и игривият стих, и нейният размер, и нейната римовка, който наистина напомня „доста близко“ поезията на Тарас Шевченко. Вазов сам признава, че по това време (1879) се е намирал под впечатленията на големия украински поет, на неговата поема „Катерина“, която му е подсказвала и ритъма на Вазовата поема — хорей.

Поезията на Вазова по своята художествена непристорианост стои „доста близко“ до народното творчество. В отдела „По народни мотиви“ са поместени шест песни: „Мома Ангелина“, в хубавия превод на Белов; „Змия в пазуха“ и „Калинкин сън“, преведени с голямо изкуство от Сергей Городецки; баладата „Самодивска дружба“ и „Майчин съвет“, в превода на които Ушаков е вложил своето стихотворно майсторство; „Злата и майка й“, преведено с голяма точност от Павлова.

В редица пейзажни стихотворения, включени в сборката „Поля и гори“, Вазов е изразил своята „привързаност към родния край“. Но тия чудесни картини на родната природа никога не са били „самоцел на естет. Те винаги са препратени с размисли върху съдбата на родината и народа“. От „Поля и гори“ са преведени дванадесет стихотворения: „Пред гумното“ и „Отечество любезно“ от Железнов, „На Ком“, „По райските долини“, сякаш изляно в прекрасния превод — толкова близо по размах, настроение, по точност до оригинала — шесткуплетно стихотворение, написано в пещи седмосрични и шестосрични ямби — „Кръгзорът на Пловдив“ от Журавльов, „Раненият опълченец при Шейново“ и „Възпоменания от Батак“ от Павлова; Сергей Городецки е предал двете части на „Родопите“, не е преведена третата част на оригинала; Луговской е превел в духа на оригинала едно от най-хубавите Вазови стихотворения: „Българският език“, макар в последния куплет с изреждането на трите неособенно изразителни прилагателни — „великолепен, звучен и красив“, да се възпира някак устременият полет на Вазовия

въдновен патос; Зенкевич е превел две стихотворения и ако за превода на „Не се гаси туй, що не гасне“ биха могли все пак да се направят някакви уговорки, за „Паметници България“ би трябвало да се намерят най-хубавите думи—доколкова тия „паметници на България“ са издигнати с любов към българския автор — дори когато дактилическата рима в оригинала е съставена от две думи и в превода тя се явява сложна; стихотворението „Към свободата“ е възпроизведено от Мартинов.

Към отдела „Под нашето небе“ са прехвърлени две стихотворения: „Два бука“, преведено с голямо чувство за мярка от Павлова, и „Пирин“, даден в превода на Городецки. Журавльов е превел само първите три куплета от „Нивата“. Макар известният стих на Некрасова „Сейте разумное, доброе, вечное!“ да подсказва, че трябва да се даде пълният дактилически размер на стихотворението, Журавльов е превел двата стиха — първият и третият в единадесет вместо в дванадесет срички, като е заменил дактилическата рима с женска и с това е нарушил своеобразната хубост на стихотворението. От Гатов е преведено прочутото Вазово стихотворение „Керванът“. Журавльов е превел формално доста свободно и „Поету“ и „Стогодишнината на Пушкина“, написано „по случай столетието от рождението на Пушкина“. Луговской е превел две стихотворения: „Двайсетий век“ и „Напред“. В превода на първото стихотворение, поне в първите три куплета, е запазена постройката на оригинала, запазен е „безпогрешният амфибрахий“, както сам Вазов е обичал да се изразява. Четвъртата строфа в превода със своя нащърбен амфибрахий, сричките са намалени с една в превода на последните три стиха, се явява никак безсилна да изрази чувството, което вълнува поета: не се получава сякаш въздишката, изтръгната от сърцето на поета: „А как изжаднял е човешкият род за правда, за мир и за щастие!“ Стихотворението „Трансвал“ и в оригинала, и в превода на Зенкевич звучи напълно съвременно — „Опять гремит война“. Но крепката вяра, че „славна победа“ на света ще бъде „гигелта на войната“ — ни се внушава с убеждаваща сила.

В отдела „Скитнишки песни“ са поместени деветнадесет стихотворения, преведени от Городецки, Журавльов, Зенкевич, Луговской, Мартинов с рядко стихотворно майсторство. Книгата „Скитнишки песни“ е печатана през 1899 година — ще рече, напълно справедливо се отбелязва, че „Под нашето небе“ от 1900 година продължава мотивите на „Скитнишки песни“ и в един все по-оптимистичен дух застъпва „ония граждански добродетели, които са основа на силата и величието на един народ“. Поетът става проводник на идеите на хуманизма, изразител на дълбоката мяра в светлото бъдеще на народните маси. Преводите и на стихотворенията, влезли в отдела „Скитнишки песни“, са построени върху размера и римовката, дадени от автора в оригинала. Тъкмо тях са се стремили да постигнат преводачите, за да бъдат най-близко до съдържанието на стиховете, което при Вазова, борец за литература „на висок граждански патос и художествена простота“, е неделимо от формата. Вазов е чувствувал и писал по български, черпил е въдновение не от чужди извори, а — „от българската, от богатата и здрава българска душа“, живял е с прогресивните идеи на своето време, никога не е живял с мисълта, че може да бъде откъснат от народа, съзнавал е дълбоко „общественото назначение на изкуството“, опирал се е на великите руски писатели, с вяра в освободителната мисия на великия руски народ.

Вазов високо цени своята сбирка „Люлека ми замириса“. От „песните“, които я съставят, Журавльов е превел шест, още първата — „Из прозореца“, вълнува със своята сърдечна простота, постигната и в превода. Мартинов е превел две: „Родната реч“ и „Жива история“.

В отдела „Разные стихотворения“ участвуват току-речи всички преводачи, чиито имена срещаме и в преводите на стихотворенията, поместени в другите отдели: Железнов, Белов, Чуковский, Зенкевич, Еголин, Павлова, Журавльов, Мартинов. Преводът на Зенкевич на „Монте песни“ закрива отдела. Тия седем куплета — едни от най-лиричните, които е отронило сърцето на поета — са намерили ярко отражение в превода на М. Зенкевич.

Какво ни носи — на нас, българите, тоя скъпоценен дар от братския народ? — Преди всичко, един нов Вазов, когото сме познавали още от деца и когото сякаш отново откриваме в хубавите преводи на руските поети — един Вазов, който е обичал родината си по-силно от всичко, който е живял с дълбоката вяра, че за нея ще изиграят по-светли дни.

Оригинал, ръкопис.

¹⁴ Иван Вазов. Родине. Избранные стихи. Перевод с болгарского. М., 1950, Составитель А. Собкович. Предговор „Великий поэт — патриот“ от Д. Ф. Марков.

Отговорът на въпроса, как поправя даден творец, би завършил само с емпирични натрупвания, с ненужно изследване на „талаща“, останал след създаването на творбата, ако не ни доведе до необходимостта от отговор на друг вид въпроси — защо се поправя, как в ново са внесли поправките (или преработките)* в идейно-методологическо и естетическо отношение, най-сетне — как но (на ново равнище) взаимодействието между изследваните варианти функционира не само спрямо окончателния вариант, а и спрямо развойните линии на творчеството на автора, които са детерминирани от променената социално-естетическа среда. Само при това положение текстологичните операции биха имали значение на операции от аналитичен тип, биха подпомогнали вникването в психологията, творческото умение, морала на автора. Но те биха подпомогнали и нещо много по-важно от гледна точка на конкретния анализ на интересуващата ни творба — съпоставката на различните варианти ще ни разкрие не само мъките на творчеството, но и основанията на това творчество. Заложените в окончателния текст идеи и мотивноформалната им дълбочина ще се разкрият във възможно най-изкрystalизирания си характер. Това е в края на краищата пътът, по който може и следва да се преодолее опростенческо-дидактическите прийоми на заниманията от текстологически характер.

И така — пред нас са четири варианта на поемата „Градът“ от Николай Лилиев:

1. В сп. „Наш живот“ от 1912 г., кн. 3—4, с. 132.

2. В писмото на Николай Лилиев до Николай Райнов от 2 март 1915 г.*

3. В стихосбирката „Птици в нощта“ от 1918 г.

4. В стихосбирката „Стихотворения“ от 1932 г.**

Именно последният вариант на поемата се смята с пълно основание за нормативен, всички по-късни издания на Лилиевата творба са съобразени само и единствено с него.

Един поглед върху посочените по-горе варианти ще ни доведе до следните по-характерни наблюдения:

А. Пунктуация — очевиден е стремежът към опростяване, изразен най-ясно в постепенното премахване на запетаята с тире(—)и тирето(—)за сметка на запетаята(.). Първите два знака са по-„претенциозни“, те привличат повече вниманието върху себе си, докато запетаята поради значително по-честата си употреба не изисква акцентуване на читателското внимание. Очевидно поетът, поначало твърде чувствителен към всички естествени промени в езика ни, и тук следва тенденцията към пунктуационно опростяване на българската графика. Примери в това отношение има много, но те едва ли биха интересували читателя, поради което му предлагам да приеме на вяра твърдението или пък да направи сам сверката. С пунктуационните изменения е свързан и въпросът за изписването на отделни думи с главни букви. Маниерното изписване на „Нужда“, „Те“, „Тълпи“, „Градът“ и т. н. в 1. и 2. се заменя от по-опростеното. Изписване с малка буква. И тук, както и в споменатия случай с пунктуационните редакции, поетът явно се съобразява с измененията на новото време.

Б. Графика на стиха и строфичните цялости — никакви съществени различия тук не се наблюдават. По-голям интерес будят частите, започващи с „Аз не послушах сърдечни моления“, „На страшен съд вървят тълпи“, „И всеки тленен ден, когато тъжний звън“. Очевидно е установеното отношение на Николай Лилиев към отделните строфични и стихови цялости.

* Вж. по въпроса: М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С. 1965, 375—416.

** Една щастлива находка в новосъздадения музей на пловдивската литература към НБ „Иван Вазов“ в Пловдив съдържа пет писма от Н. Лилиев до Н. Райнов. Тези писма са писани през периода 1912—1915 г. от Пловдив и Свищов, където поетът е учителствувал. Писмата са коментирани и отпечатани в Годишника на ПУ „П. Хилендарски“ за 1983 г. от автора на настоящото научно съобщение. Споменатото тук писмо съдържа цялостен вариант на поема, изпратена очевидно по молба на Н. Райнов.

Например:

- 1.,3.,4. — Аз не послушах сърдечни моления,
тръгнах към чужди земи. . .

съд...". Тази част съществува в три варианта. Ето примери от тях:

1. — На страшен съд
вървят тъпци —
не спи, кипи
градът.
2. — На страшен съд вървят Тъпци.
не спи, кипи Градът.
- 3.,4. — На страшен съд
вървят
тъпци,
не спи,
кипи
градът.

Очевидни са тук колебанията на поета. В резултат — намерена е най-удачната графична редакция, която създава по-голяма раздвиженост на частта в сравнение с организиратите по класически начин други цялости. Така се акцентира върху ритмико-интонационното и идейното различие на тази част спрямо другите, което следва да подскаже, че тя е своеобразен обобщителен център, „скрита“ доминанта в поемата. На този въпрос ще се върнем в по-нататъшното изложение.

В заключителната част — „И всеки тленен ден. . .“ — дейността на поета се е концентрирала върху разграничаването на отделните стихови цялости чрез интервал между тях. В 1., 2., 3. са дадени три интервала, а в 4. остава само един — пред възклицанието-поанта „О призраци в нощта, бездомни мои братя“.

В. Лексикални промени — те показват стремежа на Н. Лилиев не към цялостни лексикални корективи, а към епизодични поправки. Ще дадем само някои от по-интересните в това отношение случаи. Например:

2. — . . . трьгнах — и в спомена —
цял свят пред мене е. . .
1., 3., 4. — . . . трьгнах — и *ето че* цял свят. . .

В 1. и 2. — „Трепетни зори обаждат /ден в *огромний* Град“ е заменено с „Трепетни зори обаждат/ в *разтленний* град“. В 1., 2., 3. — „На живота несмълкният грохот“, а в 4. епитетът „безспирият“; в 1., 2. — „незайни, *потайни* страни“, а в 3., 4. става „далечни *незайни* страни“. Има и още примери, но те не са от принципно ново естество и представляват интерес само от тясно текстологична гледна точка. При всички случаи лексикалните промени обаче показват, че поетът многократно се е връщал към творбата си, че я е оглеждал от всички страни, което най-ясно проличава от следващите наблюдения.

Г. Брахиологични и плеонастични редакции — тук въпросът е най-сложен и труден за изясняване. В това отношение различията между четирите варианта са най-големи, съществени и провокиращи към по-цялостно изследване.

** Отсега нататък за краткост ще цитираме само цифровите обозначения на вариантите. Напр.: „В 3. поетът...“ и т. н.

Нека като начало приведем откъс от писмото, което придружава изпратената на Н. Райнов поема:

„Това е то „Градът“, мой драги Николай, който ми искаш. Чувствителни поправки не съм направил — и намирам, че най-добре ще бъде да се съкрати съвсем. Защото и този „Град“ е една неспокояваща работа, каквото е, впрочем, — цялото мое „творчество“ (К, во кайш?).“

Ще подминем твърде скромната преценка на поета за собственото му творчество. На това творчество времето никога не е слагало кавички. Ще отбележим обаче това, че Николай Лилиев не удържа обещанието си да съкрати поемата. Напротив, във варианта към писмото той е прибавил две строфични цялости, които не са публикувани в сп. „Наш живот“. Те липсват и в по-късните варианти и затова ще ги цитираме дословно.

И така след стиха от втората част — „в пропасти мрачни без вожд“, поетът вмъква:

Хлопат се пътници
трамваи, приручени
в своя безропотен
бяг, —
гонят площади
навеки заключени
в стръвни възбуди и мрак;

Тези непознати от другите варианти стихове се продължават от вече известните — „буря се носи над град и селения. . .“ и т. н.

Другата непозната от различните варианти строфа е поместена между строфите, започващи със стиховете „Трепетни зори обаждат“ и „Сред трясък и тревога“. Тя гласи:

Будна утрин ги е сбрала,
с будния си чар,
да извиват на спирала
блуден булевар.

Приведохме тук тези два непознати пасажа заради информацията, която представляват за познавачите на Н. Лилиев, но по-късно отново ще се върнем към тях, водени от други по-същностни съображения.

Нека отбележим, че в 1. и 2. липсва третата (по нормативния текст) част от поемата — двете деветстишнни строфи, започващи с „Трепти умората на сънний град“. Означаваше ли това, че тя е по-късно създаване? Не, защото има солидни сведения, че редакторът на „Наш живот“ Антон Страшимиров е предложил тези две строфи да отпадат, тъй като звучали много оптимистично, а цялата книжка е била посветена на трагичната гибел на поета Димитър Бояджиев. Как обаче да си обясним, че тази част липсва и в писмото до Н. Райнов? С възприемането на варианта от списанието ли? С желание именно с този вариант да бъде запознат приятелят? Но тогава защо е било необходимо прибавянето на вече цитираните и нефигуриращите в журналиния вариант строфи?

Ще отговорим веднага на тези въпроси. В момента на изпращане поемата до своя приятел Н. Лилиев е възприемал творбата си по-цялостна без „оптимистичната“ трета част. Върху подобна трактовка безспорно се отразява настроението на поета и заобикалящите го след двете войни, тревогата от идващата трета, от обезумяването на света. Точно поради това неуместно биха звучали стихове от рода на „утрото, надежди и спасение, /разгъва своята лазурна дреха. Животът се пробужда вечно млад. . .“; „мечтите неродени се възеха“ и пр. Без създадената вече, но непубликувана все още тогава част от поемата творбата на Лилиев звучи значително по-цялостно и в унисон с тревожната 1915 г. Това е въпрос не само на художнически такт, а и на гражданско светосъзнание, защото ние можем да обвиняваме символистите в много отношения, но не и в това, че не са безукорни като синове на народа си, че имат обществено-политически грехове.

Да продължим по-нататък. В стихосбирката „Птици в нощта“ (1918) Н. Лилиев не само включва частта, за която говорихме, но и две нови строфични цялости. Първата следва непосредствено двете строфи, начеващи с „Трепти умората на сънний град“. Тя гласи:

Пред мене се разлистя цвят огромен —
градът замрежен вечно в прах и дим —
градът, де аз се губя обездомен —
за себе и света неуязвим.
И миналото тъне в тъмен спомен,
за който не заслужава да скърбим.

Втората добавка към поемата следва окончателната пета част и предхожда частта, започваща с „На страшен път вървят тъпни“. Тя гласи:

О, тоя грохот на града —
безбрежен — тъмен — неизбежен —
под скръбний шъпот на дъжда —
о, тоя грохот на града!
Изплитат своя свитък нежен
безшумно паднали тъми
и в неизведената вечер —
не аз ли стъпям — заплепен —
и в упоение прочитам
изваните в миг слова —
словата на нечуван ритъм?
О, тоя грохот на града!

Тези две добавки в окончателното (нормативното) издание на „Стихотворения“ (1932) са изхвърлени и днес не се познават от никой друг, освен от онези, които са си поставили задачата да изследват по-пространно творчеството на Н. Лилиев. Естествено, ние отново ще се върнем и към този въпрос, но и тук ще отбележим, че включването, а впоследствие и изключването на тези стихови цялости има конкретен, психологически и свързан с естествените творчески колебания характер.

За какво става въпрос? Известни са тесните другарски и творчески продуктивни контакти между символистите и особено Подвързачов, Дебелянов и Лилиев. Тези връзки са на основата на безкористно и при всички случаи плодотворно другарство. Но близките контакти понякога крият и опасности, те могат да уеднаквят, да „нивелират“ специфичното за характера и творчеството. За радост това не се е случило при споменатите автори. И все пак в годините непосредствено след смъртта на Дебелянов неговите най-близки другари отново и отново преглеждат публикациите на поета, готвейки за издаване книгата му. Пък и сама по себе си традицията на Дебелянов е доста силна, неговите стихове излъчват флуидите си и те не са могли да не повлияят на онези, които са имали душевно устройство, близко до неговото.

Така първата от двете цитирани стихови цялости звучи напълно дебеляновски. В нея има нещо много от атмосферата на „Пловдив“. Прецизното око на Лилиев по всяка вероятност е открило тези „наноси“ и с твърда ръка поетът премахва онова, което придава вторичност на вдъхновеността му. Но по-важното е друго — двете строфи твърде много акцентуват върху индивидуалните изживявания, върху пряката намета на лирическия аз, което е в разрез с преобладаващо обективния патос на творбата. Решението на Лилиев да отстрани тези две части е несъмнено с оглед липсата на по-обемна и психологически пълноценна информация, която те следва да съдържат. По същество те не пресъздават нови движения на чувството, не внушават никакви качествено различни представи за състоянието на героя. При това вклиняването на втората от двете части между „неизгледни редици, тъй много /где ще идат безпомощни те“ и „На страшен съд вървят тъпни“ прекъсва стремителния ход на изображението, ненужно сменя ракурса от драматично обективизираното изследване на тъпите и тяхното движение към меланхоличното самотничество на героя, което достатъчно категорично е изведено като осно-

вен мотив в първата и последната част от поемата, за да бъде преповтаряно, за да звучи рефреново-описателно в цялото на поемата.

По този начин зрелият, трезвият Н. Лилиев от 30-те години, Лилиев, който е презрял ми голеното (но испугубилото вътрешното му равновесие) опиянение от славата и от усвояването на каноните на естетиката, довела го в края на краищата до безплодие, мъжествено отстоява принадлежността си към най-прецизните и самовизискателни творци на българското поетично слово. Това, разбира се, е общата констатация, която би могла да придобие своето конкретно звучение при по-пълното разглеждане на поне някои страни от поемата. Тези страни в светлината на разглежданите варианти и естетико-проблемни колебания на поета можем да видим по-уедрени и мащабни, а в известен смисъл — и по-изненадващи, съотнесени към цялостното поетическо дело на Лилиев.

И така, ние показваме как поправя Н. Лилиев въз основа на сравнението между четирите познати ни варианта. Но, както се подчерта още в началото, отговорът на въпроса, как би бил относително безсмислен и ненужен, ако не води до отговорите на естествено следващите въпроси — за що и в името на какво. Това може да стане само на основата на по-аналитичното вглеждане в поемата.

„Градът“ — „една творба може би с най-характерното урбанистично излъчване в нашата поезия“¹ — е създадена от творец, когото Иван Мешков определя като „артистична аскетична натура, рожба на патриархално набожна провинция“². Изследователят акцентува върху „стъкловете“ на тази натура. . . със съвременния динамичен град, материалистична цивилизация и модернистично изкуство на Запад“³.

Осъзнатостта на подобно стълкновение от поета е очевидна. Факт е, че той изобщо не поправя онези части от поемата, които имат проблемно-концептуален характер в това отношение. Така например първата част, в която е налице конфликтът между патриархално хармоничното и личността, излязла извън сферата на неговото влияние, първата част, която сякаш поставя трагическата теза и акцентува върху нея, изобщо не е преработвана от Лилиев. Нищо чудно — в нея са заложени основните мотиви на поемата, които впоследствие получават своята емоционална и социалнопсихологическа интерпретация: мотивите за пътя-безпътница, за изгубването на паметта за светлото, за онези „затмения“ и „съмнения“, които водят до усещането за призрачността на живота. Разгръщането на тези мотиви в поемата се осъществява чрез относителното им обективизиране в едно пределно обемно в рамките на символизма социално повествование, което получава свой синтетичен образ във финалната част, също непознаваща чувствителни преработки. По същество тази финална част се разделя на две половини, чиято съдържателно-смислова основа е в обобщението за безнадеждния живот на включената в социално несправедливата система маса и в обобщението за меланхолията на изтерзаната от самотата личност, която въпреки стремежа си не е успяла да завърши цикъла на развитието си и отново да се слее с колективното. Двуделността на тази част сякаш подчертава драмата на индивидуалното, останало социално автономно съзнание. Затова отново, вече в особено трагичен аспект, зазвучава темата за призрачното, но не само като мярка за непознатата действителност, а и като мярка за човека и неговата стойност: „О, призраци в нощта, бездомни мои братя“.

Поетическият пролог на поемата напомня предупреждението на хора в античната трагедия, нейната пределна драматичност получава потвърждение в индивидуалната изповед на героя — „Аз не послушах сърдечни моления. . .“. Не е страшното това, не е страшното, че героят излиза извън привичните рамки на живота, страшното е, че нему поначало, по родов белег, е чужда дисхармонията, остротата на противоречията плаши девствената му социална съ-

¹ Здравко Чолаков. Философски проблеми в българската поезия. С., 1979, с. 173.

² Иван Мешков. Николай Лилиев. Романтик-символист. С., 1973, с. 7.

³ Пак там, с. 7.

вест. Затова той вижда връзката вмежду скръбната действителност и бурята, но не и себе си в тази буря — тя отново и отново го кара да търси упование или в спомена, или в стремежа към индивидуално-анонимен и лишен от социална значимост жест. Така, отчужден от родното, героят е отчужден и от социалното и възприема това като трагедия. Неговите стремежи са предимно центростремителни — той търси сливане с вътрешното, духовното и това го отчуждава от изявите на обществената енергия, затваря го в кръга на обреченото самотничество, което, безсилно да се противопостави на обективността, достига до апотеоз на самото себе си.

Апотеозът на самотничеството е най-ярък в поместените в „Птици в нощта“ (1918) две части. Тези две части явно интерпретират темата за безпомощността и вътрешното величие на личността и функционално-кореспондират със социално-психологическата същност на времето след войните, когато Лилиев, подобно на честните интелектуалци от неговия кръг, се усеща духовно разгромен. Едновременно с това двете части подчертават дистанцията между поета и новите социални веяния на времето (изразени от Смирненски). Тази дистанция по-късно Лилиев се опитва да преодолее, да коригира или поне да намали, съкращавайки двата пасажа. Но това става чак през 30-те години, когато неговата житейска зрелост го тласка към преоткриване на някогашните бродове към общността.

Стремейки се да създаде пределно психологическия характер на взаимоотношенията си с действителността, поетът „чисти“ поемата от наносите на предметно-вещественото. Отпадналите други две строфи съдържат в себе си указания за съзнателно проведената линия на отказ от предметното визионерство — изхвърлени са образите на трамваите, площадите, булеварда, която не са натоварени с допълнителна символна характеристика. Така е демонстриран стремежът на школата — по-малко детайли, по-малко елементи, които имат пряко свързваща с действителността насоченост, за сметка на духовно уедреното, на конкретизацията в областта на психологическите изживявания.

И тук се срещаме с едно доста любопитно, но и мъчително за поета противоречие. От една страна, Лилиев премахва строфи и стихови цялости с явна символистическа тенденция, а от друга — провежда линията на съзнателно разграничаване от връзката действителност—художествено изображение. Различните редакции и свързаните с тях колебания достатъчно категорично посочват това раздвоение, което най-общо и съвсем грубо казано се разкрива в опозицията школа—дарование. И ако все пак каноните на символистическата интерпретация в „Градът“ са максимално преодолені, това се дължи най-вече на факта, че терзанията на лирическият герой не са абстрактно-метафизически, че са в непосредствувана връзка със социалното битие, което не може да не даде отражение и върху похватите на поетическото изображение.

Героят на Лилиев е „изгубен“, „беден син“ на вече изчерпалата своята сила общност, но все пак „пепелта на Клаас бие в сърцето му“, изживяното и надрастнатото като общовалидна ценност патриархално-родово начало заявява за себе си. Оттук произтича и стремежът за сливане с тълпите, породил най-оптимистичните по своето внушение акценти в поемата:

Аз виждам брат у всеки непознат,
и сред тълпата, що гърми край мене,
мечтите неродени се възеха.

Уви, този стремеж не довежда до новото, до осмисления социален идеал. Твърде поразена е психиката на героя, за да може той изведнъж да излезе от скривалищата, където се е укрило светлото му, но уплашено от абсурдите на света аз. Защото действителността има и опасната особеност да поразява неприспособимите към нея в най-уязвимото място, във вярата. Нека си припомним Дебеляновото — „И в своята вяра сам не вярвам аз“. Това не е само неверие във възможностите за изцеление на обречената любима. Това е неверие, което се е просмукало в порите на жадуващата живот вяра. Така е и с героя на Лилиев — той не съумява да намери у себе си сили за нещо повече от съпричастност, от готовност за индивидуален подвиг, от жертвеност, която не води до сливане с тълпите. „Да ловя желанията смътни“, „да бъда страж на тъмни и безпътни“ — ето какво единствено може героят, а то е недостатъчно и той сам съзнава това. Силите му, поривите му на чистата му душа не са в състояние да променят с нещо света. Оттук идва и мъчителният въпрос за пътя на другите — „Къде отиват те?“. И веднага

като отговор — проскирането на собствената съдба върху съдбата на милионите (уви, ние сякаш не познаваме друга мярка за света освен мярката на собствените си преживявания):

те са жертви на вечния поход
към далечни, незнани страни.

Колко близко и в същото време колко далечно звучи това, съотнесено към поезията на Смирненски. И неговите братя са жертви, и неговите герои са устремени към далечните страни. Но жертвите раждат героите, далечните страни — желанието за тяхното овладяване в името на социалния идеал. И при Смирненски градът е символ на робството, но той изтърпва под тежките стъпки на пролетарските тълпи. Лилиев, както взче споменахме, идентифицира живота на своя герой с живота на тълпата, предсказвайки гибелта на устремите, на илюзиите и идеалите. Тълпите също подобно на героя са самотни, безпомощни роби на „демони зли“; животът им е лишен от социално-нравствена перспектива. Особено ярко проличава това в предпоследната част на поемата, която още в началото на настоящата статия определихме като своеобразен обобщителен център, като „скрита“ доминанта на творбата. Размишлявайки върху стиховата организация на тази част, Атанас Далчев определя опита на Лилиев като „смел и интересен“, отбелязвайки, че „стихът тук е сведен до метричната си единица: една стъпка — един стих“. В същото време обаче строгият опонент на Лилиев твърди: „Едва ли ще изтърпи един по-строг анализ този подбор от думи, някои случайни и дори неуместни, подредени само по звученето си, несъгласувани, без граматическа и логическа връзка.“⁴

Подобно твърдение наглед е твърде меродавно и близко до истината. Неговата грешка обаче е в това, че то изхожда преди всичко от предпоставките, валидни за творчеството на самия Далчев. Тук няма да е неуместно да цитираме думите на великия Пушкин: „Съдете поета съобразно законите, които той сам създава за своето творчество.“ Генералното методологическо указание, което със свойствената си изненадваща простота изказва изродният поет, сякаш ни дава ключ към проникването във взаимно изключващите се, но невъзможни един без друг поетически светове. В тези светове действуват различни закони и ние нямаме право да ги съдим с едни и същи мерки, неотчитайки специфичното за тях. Не става въпрос, естествено, за някакъв естетически и литературоведчески плурализъм, а за изработването на способности и подходи, които биха ни помогнали да вникнем в неповторимостта на творческите интерпретации.

В случая Н. Лилиев наистина се стреми към изграждането на пределно акустично внушение, дори в разрез с елементарната логика и естествеността на българския синтаксис. Фразировката е асоциативно начупена и елиптична, недоизказаността на съжденията е очевидна, но подразбираща се. Динамиката на социално-психологическите изживявания и трансформациите им намира покритието си в динамиката на фонетичните, стилистичните и ритмико-интонационните решения. При това символистичната натовареност на тази част е пределно изчистена. Налага се образът на неспящия, кипящия, гърмящия велик и безлик град, който сякаш поглъща всичко, който символизира страшния съд над множеството. Сред него свършва вечният път на тълпите, които сякаш попадат в ада на пленничеството, ненамерили кът, трагически неспокойни. Темата за града като символ на робството в тази част добива своите най-рефлени и в същото време духовно-психологически измерения, които „компенсират“ липсата на по-предметно-вещественото изображение, което е в стила на Ат. Далчев. В тази част Н. Лилиев достига до обобщеното изложение на духовната си съпротива срещу обезличаващата сила на капиталистическата действителност, макар че не намира възможност да противопостави на бруталността социалноперспективното. Отсъствието на действителен революционен патос в изживяванията на героя го разпъва на жестокия кръст на съмнението, осъжда го на страдалческото идентифициране на тълпите чрез себе си. И затова не е случайно, че в развитието на доминиращите в поемата чувства поетът достига до осъзнаването на другите като призрци в нощта, като роби на кипналата за живот плът.

⁴ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 81.

Всъщност тук е и водоразделът между поемата на Лилиев и създаденото от новата социална поезия след войните. По своята стилистика „Градът“ трудно може да бъде отличена от някои творби на Смирненски, но социалните разрешения на юношата са от съвсем друг порядък. И не само това — както показва Никола Георгиев в една ранна своя статия — в поезията на Смирненски „често се появява ритмично противопоставено редуване на символистически и реалистически елементи, при което реализмът излиза от сблъсъка укрепенал и жизнено перспективен“⁵. Този сблъсък е роден от контраста между традиционните решения на символизма и новаторски разкритата действителност със средствата на социалистическия реализъм, като пряко следствие от това е „обезсилването на символизма“. Подхващайки мотивираното на основата на конкретен анализ твърдение на Н. Георгиев, бихме могли да го използваме и в обратната му насоченост, за да си обясним съществуването на реалистични и символистични отразявания в поемата на Н. Лилиев. Става въпрос за това, че стремежът към реалистично изображение в „Градът“ се сблъсква с противоположни идейно-художествени определители, което води до общото впечатление за принадлежността на творбата към символистичната идейно-естетическа концепция за действителността и човека. Но тази концепция не е всевластна и безметежно доминираща, тя е „ерозирана“ от наличието на исторически актуални и духовно значими акценти, от съвсем не метафизически, а от напълно социално обусловени страдания. За това едва ли е справедливо мнението на Симеон Хаджикосев, че поемата „не надхвърля познатия трафарет на символистичната образност“⁶. Едно такова твърдение е твърде категорично и не държи сметка за сложната природа на „Градът“. Пък и авторът доста осезателно набляга върху тезата си за „по-реалистичния и демократичен характер на българския символизъм“⁷, за да не си позволим усъмняването в правомерността на отношението му към „Градът“. За поемата си самият Лилиев отбелязва: „Тук съм се помъчил да отразя не само обществените борби, но само неравенството и насилията в огромния капиталистически град, но и всичко, което ми даваха улиците, тълпите. . .“⁸ С други думи, налице е осъзнатото желание да се обединят в едно социално значимата тема и рефлексите на индивидуалното съзнание. И ако все пак си позволим да не приемем художественото реализиране на така очертаната творческа задача, едва ли би следвало да подмием с лека ръка честните поетически терзания на поета, сложните перипетии около създаването на едно от най-ярките му произведения, което и в контекста на символизма, и в контекста на Лилиевото наследство има средищно значение.

От една страна — неистов стремеж към родовото, социалното, светлото, от друга — невъзможността този стремеж да получи съответстващия му социален еквивалент. От една страна — интуитивен и съзнателен стремеж към цялостна реалистична фактура, от друга — непрекъснато оттласкване по посоката на субективно-общото, безволевото, индивидуално-психологическото. Това, естествено, определя напрежението на поемата, но и води до логичен резултат — тя функционира в цялото на естетиката, която Лилиев представя в най-завършен вид независимо от съществуването на редица определители с над-или откровено извънсимволистична характеристика. Отбелязваме това не за да подценяваме създаденото от поета, а за да подчертаем още веднъж трудностите, които трябваше да преодолява духовно богатата личност, личността, която не потърси в школата параван за егоцентризма, себелюбието и самообожествяването си, а излезе към съкровеното човешко общуване.

Неистовата борба на Лилиев с поемата има своето значение, което не е само художествено, при цялостно постигнатия творчески успех. Това е и борба за нов път, за ново усвояване на действителността, за вникване в нейната многоизмерност. И не грешка, а драма, драма, заплатена с цената на честно мълчание, на десетилетна вяност към изкуството, на стоническо изстраждане на духовната криза е целият по-нататъшен път на Лилиев, който в „Градът“ осъществява най-пълното си приближаване до тенденциите на едно направление, на което принадлежеше бъдещето.

⁵ Вж. Плямък, 1968, кн. 18. Никола Георгиев. Великият преобразовател. (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски), с. 12.

⁶ Симеон Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 55.

⁷ Пак там, с. 13.

⁸ Цит. по: Стефан Попвасилев. Езикови и мемоарни очерци. С., 1978, с. 174.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 2, 1985

В юбилейната рубрика „Към 40-годишнината от победата“ са поместени статии на С. Страшнов „Родени от войната (За поетическите поколения)“ и на Ал. Рубашкин „Еренбург на война“.

Статията на С. Страшнов е посветена на поетическите поколения, „родени от войната“. В началната част е направен преглед, в който се проследява употребата на понятието „поетическо поколение“. В допушката епоха — се казва в статията — поетите се характеризират съобразно с литературните жанрове, които разработват — елегик, одописец, баладик и т. н. Същевременно съществува и друг принцип на обединяване — около крупни художествени индивидуалности — например „поет на пушкинската епоха“, „поет от тютчевската плеяда“, „поет от некрасовската школа“ и др.

В съветската критика разговор за поетическите поколения започва през 20-те години — един от първите, третиращ тази тема, е А. В. Луначарски, който в 1924 г., когато общото внимание е приковано към борбите на литературните групировки, дава обемна сравнителна характеристика на първата и втората вълна на пролетарската поезия. В литературата се появяват нови форми на развитие, поетите се освобождават от груповите пристрастия и в средата на 30-те години — пише Страшнов — е било възможно да се говори вече за „няколко поколения съветски поети, всяко от които носи със себе си свои теми, поставя си свои поетически задачи“. Въвеждането в оборот на новото понятие „поетическо поколение“ е продиктувано от самия характер на изменилия се литературен процес.

В тази връзка е отбелязана и мисълта на видния съветски литературовед М. Б. Храпченко, който казва: „В XX век не само значителните, но и повече или по-малко забележимите изменения в характера на образното творчество в много по-голяма степен са свързани с колективните усилия на писателите, отколкото в XIX век, когато основните пътища на литературното развитие се определят преди всичко от творческите завоевания на големи художници на словото.“

Страшнов се спира и на направеното в тази насока от немския литературовед Ю. Петерсен — той разглежда факторите, които водят до създаване на литературни поколения; това са сходното идейно наследство, датата на раждането, образованието, личната връзка, единство на преживяното, един и същ образец за подражание и стил и др.

Нуждата от понятието „творческо поколение“ се повишава там — пише Страшнов, — където художникът съзнателно се ориентира към сближаване с действителността, а различните литературни обединения се отнасят едно към друго без антагонизъм. Всичко това е особено актуално за изкуството на социалистическия реализъм. Но въпреки известни опити да бъде определено понятието „поетическо поколение“ — счита Страшнов — все пак някои аспекти на проблема остават неизяснени. Първо, това е въпросът за съотношението между социални и литературни поколения, а следователно и въпросът за художествената специфика на последните. Второ — изтъква Страшнов — трябва да се замислим над това, в каква степен творческата еволюция на писателя зависи от момента и характера на неговото съвместно с поетическата генерация самоопределение. Това ще позволи да се изясни диалектиката на взаимодествието в литературния процес на общото, особеното и индивидуалното.

Авторът се спира на гледището на историци и социолози, според които между отделните поколения съществува интервал, възлизащ на повече от три десетилетия. Страшнов изтъква, че за художниците подобни цикли са много по-къси — в случая той цитира една мисъл на Й. В. Гьоте, който казва: „Човек, в зависимост от това, дали е роден десет години по-рано или по-късно, ще бъде съвсем различен, що се отнася до собственото му развитие и до въздействието му върху външната среда.“ В преломни епохи — пише Страшнов — отрязките се скъсяват понякога до три-четири години, защото писателите са надарени с повишена чувствителност към това, което става в действителността. Литературните генерации са по-подвижни, по-мобилни от социалните.

В основната част на статията си авторът насочва вниманието на читателите към т. нар. фронтово поетическо поколение — една от малкото творчески генерации,

която здраво се е утвърдила в съзнанието на читателите и критиката. Колкото повече се отдалечаваме — пише Страшнов — от отделната 1945 г., толкова по-остро осъзнаваме особеното положение, което заемат в нашето общество поетите фронтови с техния жизнен опит, духовни и нравствени принципи.

В статията са набелязани три ешелона, три вълни фронтови поетически поколения. Първото е поколението на „четиридесет и първа година“ — най-характерно за него е конкретност, достоверност, непосредственост и драматизъм на преживяното.

В края на 40-те и началото на 50-те години постепенно, скромно, но солидно и с достойнство в литературата навлизат поетите от втората поетическа вълна. Те естествено се насочват към поезията на Ал. Твардовски, чието влияние върху поезията в първите години след войната е по-силно от всякога.

Часть на поетите от третата вълна — пише Страшнов — удари едва тогава, когато отново, както по време на военното предбрение, от художника се изисква да гледа надалече и да осмисля събитията широко и обемно. Поезията на третата вълна — изтъква авторът — е предназначена от риторизъм, органични за нея стават самоирионията и патетиката.

В статията са характеризирани и разглеждани подробно с имена и творби и трите поетически вълни.

С течение на времето обаче — пише Страшнов — границите между трите военни генерации се заличават и сега „юношите от четиридесет и първа“ са вече в очите на младите стихотворци единно страшно поетическо поколение — такъв значителен и нравствен ориентир, какъвто са били за тях самите навремето Н. Тихонов, Ал. Твардовски, А. Сурков. В историята на руската съветска поезия фронтовото поколение поети са зенето, което свързва първите поколения съветски поети с най-последните. В сърцата на творческата младеж от 80-те години „живее наследствената болка“ от войната, както се изразява един от нейните най-млади представители Ю. Поляков.

Ал. Рубашкин е посветил изследването си „Еренбург на война“ на военната публицистика на Иля Еренбург. В статията се проследява пътят на военния писател и кореспондент Еренбург от момента, когато на 26 юни 1941 г. във вестник „Красная звезда“ се появява неговата първа статия за войната, до деня на победата — 9 май 1945 г. Еренбург е бил на основна работа в „Красная звезда“, но е писал и за много други издания — „Правда“, „Известия“, „Комсомольская правда“, „Ленинградская правда“, „Учительская газета“ и много други. Статиите, написани от Еренбург, открити досега, наброяват повече от 1500. Рубашкин изтъква, че е невъзможно, поне засега, да се открие в кои вестници и списания са били препечатвани статии на Еренбург, защото това би означавало да се

изследва целият световен печат от онези години.

Военната тема в творчеството на Еренбург не е просто един от етапите на неговата литературна работа. Военните статии на Еренбург, дори ако той нищо друго освен тях не беше написал, щяха да му осигурят място в историята на нашата култура — пише Ал. Рубашкин.

Авторът привежда мнения на изтъкнати писатели, журналисти, обществени дейци за ролята на писателя воин през Втората световна война. В предговора към книгата на Еренбург „На Ленинград“ Н. Тихонов пише: „Той пише така, без да си поеме дъх, както, без да си поемат дъх, се сражават на фронта... Обичат го и тази обич е заслужена. Той не пренебрегва малката бележка, ако в нея може да изрази голямата правда. Той пише много, пише страстно, никога със студения. Огнят на неговите статии изгаря...“ А Алексей Толстой казва: „Неговата гневна, кипяща от ненавист сатира срещу фацистите не е жило на оса, а смъртоносен картечен откос. Неговите малки статии, изрязани от вестниците, могат да се видят забодени с кибритени клечки на стената на блиндажа на първата бойна линия...“

Рубашкин изтъква афористичността, образността на военната публицистика на Еренбург, отбелязва нейното жанрово разнообразие — той е еднакво огнен и когато си служи със статията, кореспонденцията, памфлета, фейлетона, бележката. В зависимост от жанра се променя и адресатът му — бойците от Сталинградския фронт, ленинградци в блокадата, децата от окупирани територии.

Изследването на Ал. Рубашкин е с няколко подзаглавия: „По фронтовите пътища“ — където са отбелязани пътуванията на Еренбург по най-горещите точки на фронта; „Невероятно известен сред бойците“ — тук авторът се спира на невероятната популярност на Еренбург сред обикновените бойци, подчертана е връзката на писателя с бойците. Еренбург е получавал хиляди писма от фронта и когато го попитали отговаря ли на всички, той потвърдил: „На всички. Без изключение. Всички те са мои приятели.“

В статията е отделено място и на друг интересен момент във военната публицистика на Еренбург — в раздела „Любов и ненавист“ Рубашкин привежда думите на Еренбург за това, колко трудно се е удала на съветските хора ненавистта: „Трудно е да се живее с ненавист в сърцето — пише Еренбург, — но няма друг изход. Ненавистта не ни се удаде лесно. Ние я заплатихме с градове и области, със стотици хиляди човешки живота. Но сега нашата ненавист узря, тя вече не мъти главите като младо вино, тя премина в спокойна решимост. Ние разбрахме, че на земята не можем да живеем с фашистите. Разбрахме, че тук няма място за отстъпки, нито разговори — касае се за най-простото:

за правото да дишаш“ (редове от статията „Оправдане на ненавистта“).

За Еренбург — публициста от военните години, за това, как той се сражава с врага, колко много е направил за победата, могат да бъдат посочени свидетелства от много съвременници. Публицистиката на Еренбург остави следи в съзнанието на цяло поколение. В статията си „Майсторството на публициста“ Е. Хенри, сам майстор на публицистиката, твърди, че „Еренбург без съмнение е най-големият публицист на Европа през 40-те години“. Неговите антифашистки статии от времето на Втората световна война са влезли в историята на този период и онези, които помнят, знаят, че тук няма никакво преувеличение. Такова отношение към публицистиката на Еренбург имат мнозина — Рушачкин посочва имената на М. Калинин, на маршал Баграмян, адмирала от флота И. Исаков, генерал П. Батов; възторга си от статията на Еренбург са изказвали И. Майски, А. Колонтай, техен почитател е и Е. Уелс, а писателят Джон Пристли ги препоръчва на английските читатели.

В рубриката „Жизнь. Искусство. Критика“ е поместена статията на В. Ивашева „Към проблема за натурализма в западните литератури от втората половина на XX век“. Статията няма претенции, както изтъква сама авторката, да разрешава проблеми на натурализма като метод. В нея Ивашева споделя свои наблюдения и бележки върху натурализма и неговите функции в западните литератури през последните четири десетилетия. Елементи на натурализъм — се казва в статията — могат да се открият едва ли не във всяка книга, написана от автор, чийто метод е право и основание е квалифициран като реалистичен. В западните литератури — твърди Ивашева — можем да кажем, че наред с натурализма като литературно течение съществува и натурализъм в описанието на отделни сцени, предаване на отделни мотиви в произведения, справедливо определени като реалистически. В. Ивашева изтъква, че много прозаични, драматурзи и дори поети днес на Запад, без да са представители на натуралистическото изкуство, прибегват по похватиите на натуралистическото писане. Според нея това често се налага от предмета на изобразяване, от темата, от проблематиката. По какъв друг начин — задава въпрос Ивашева — могат да бъдат изобразени лагерите на смърта, в които са убити милиони хора по време на Втората световна война? Като класически пример Ивашева посочва „Огънят“ на А. Барбюс — тази книга никой читател не може да си представи без силните черти на натуралистическото изображение — в дадения контекст те са художествено оправдани и необходими. Подобен е случаят и с романа на Е.-М. Ремарк „На Западния фронт нищо ново“ — въпреки че натуралистическите планове в него са очевидни, няма основание той

да бъде причислен към натуралистическото течение в литературата.

Изводът, до който стига В. Ивашева, е следният: натурализмът като течение, формирало се през 60-те години на миналия век, и натурализъмът като похват, към който прибегват писатели реалисти в XX век, се различават.

Въз основа на свои наблюдения върху редица творби на западни автори В. Ивашева е на мнение, че писателите прибегват до натуралистически описания тогава, когато това налага самото съдържание на изобразяваното събитие, самата тематика, която подтиква към натуралистически похвати на изобразяване. Елементите на натурализъм в широкото разбиране на този термин, натуралистическите похвати, които твърде често се използват в съвременни реалистически произведения, са само една от особеностите на новите форми на реализма от последните десетилетия.

В рубриката „Жизнь литературной критики“ е поместена информация за научната конференция, организирана от Института за световна литература и Съюза на съветските писатели на тема „А. К. Воронски в светската литература“, посветена на 100-годишнината от рождението на видния деятел на съветската култура, критик, прозаик, публицист А. К. Воронски.

Във встъпителното слово на В. Озеров е изтъкнато значението на А. К. Воронски като литератор, автор на значителни художествено-биографически и публицистически произведения. В. Озеров пише: „Най-хубавите страници от литературно-критическото наследство на Воронски са посветени на великите достижения на реализма, в който той вижда не битописание, а художествено, многообразно разкриване на жизнената правда, на човешката психология, средство за повишаване на социалната активност на хората. Воронски е писал вдъхновено за безсмъртната руска класика, за нейните уроци по гражданственост и литературно майсторство.“

Важни моменти от биографията на А. Воронски са разгледани в доклада на Е. Сидоров — „А. К. Воронски — писател, критик и публицист“.

П. Куприяновски изнася доклада „Ленинската тема в публицистиката и мемоарите на А. К. Воронски“.

Докладът на В. Акимов е на тема „А. К. Воронски и обединените сили на съветската литература“.

На конференцията е бил разискван и въпросът за взаимоотношенията между А. В. Луначарски и А. К. Воронски, а Н. Дикушина посвещава доклада си на темата „А. К. Воронски и А. М. Горки“.

В. Воздвиженски изнася доклад за „Проблемите на психологията на творчеството в литературната критика на А. К. Воронски“.

В заключителните думи на В. Шчербина е изтъкнато значението на постигнатото от

конференцията, за да бъдат осветлени началният период на съветската литература и ролята на А. К. Воронски за обединяването на писателските сили, като същевременно се посочва, че още много предстои да се работи в тази насока.

Мария Блажева

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1984, кн. 3

В рецензираната книжка на списание „Зин унд форм“ привлича вниманието изследването на Ханс Рихтер „Съвременната проза на Германската демократична република в жанрово и стилстично отношение“.

Авторът изхожда от обстоятелството, че в съвременната литература жанровете постепенно загубват своята някогашна определителност. Днес може да се говори за „дифузия на жанровете“. И този процес намира проявление в прозата на ГДР. Елизирането на лириката, така настойчиво изискано от Бертолт Брехт, днес се извършва непрекъснато. В същото време обаче прозата по различните пътища се доближава до лириката. Стихотворения в проза, някога почти непознати в немската литература, днес се появяват все по-често. Но дифузията на жанровете не засяга само трите основни литературни рода — лирика, епос и драма — в тяхното взаимодействие, а преминава границите на художествената литература и навлиза в други езикови области и словесни форми на усояване на действителността.

Литературната проза на ГДР все повече се свързва например с постиженията на съвременния фейлетон, който през 60-те и 70-те години се превръща в явление с художествени качества. Това обстоятелство се дължи най-вече на усилията на Хайнц Кноблох в тази насока. Неговите фейлетони обединяват литературната изискателност с общодостъпността и често биват възприемани като своеобразна поетична проза, отбелязва авторът.

В съвременната литература на ГДР особено място заема автобиографичният жанр, като т,к могат да се разграничат три негови разновидности. Така например Макс Шценбек, известен физик, публикува през 1977 г. книгата „Импулси и въздействие. Крачки по моя житейски път“. В предговора си той изтъква, че не желае да предложи автобиография, а „само да разкаже за периоди от живота си, които са били особено важни за развитието на мисълта и поведението му“. Шценбек не може, а и не желае като писател да засенчи учения, какъвто той е. Не се представя за белетрист и не демонстрира художествени достойнства в тесния смисъл на думата, но затова пък предлага един документ на основ-

но преработен житейски опит, заключава Ханс Рихтер.

Втората разновидност на автобиографичния жанр намира израз в книгата на Рут Вернер „Соня съобщава“, публикувана през 1977 г. Авторката не смята този разказ за своя живот през времето на дейността си като комунистически разузнавач в Китай, Полша, Швейцария и Англия (1930—1950) за „литературна творба“. Но макар че и тук няма нищо измислено, а всичко се основава на действителни събития и документи, книгата на Рут Вернер притежава силно поетическо излъчване, посочва авторът на статията. Според него и двете книги, на Макс Шценбек и на Рут Вернер, са принос към съвременната литература на ГДР, защото имат място в контекста на литературната комуникация.

Като трета разновидност на жанра може да се определи книгата на Макс Вандер „Добро утро, хубавице моя!“ (1977), която съдържа деветнадесет портрета на жени, създадени въз основа на магнетофонни протоколи. Жени с различен произход и в различна възраст разказват тук за своя живот, за своите желания, преживявания и проблеми, за своите радости и страдания. Техните разкази са подбудени, а също обработени от Макс Вандер, но в последна сметка субстанцията на портретите съдържа неподправена действителност, отбелязва Ханс Рихтер. И това въсвем не е никакъв „неонатурализъм“. Този сборник има направо символично значение в съвременния литературен процес на ГДР — той демонстрира буквално характера на днешната проза в тази страна като медимум на общественото съзнание, заключава авторът.

Всичко казано дотук не означава, че традиционните форми на повествователната проза за изигрвали и своята роля. Така например старата форма на анекдота се преобразува под перото на един Фолкер Браун, когато той търси по-ярко изобразяване на новите процеси в социалистическото общество през 60-те и 70-те години. Също така особен разцвет преживява в литературата на ГДР новелата, която усвоява нови форми и перспективи например в творчеството на Ана Зегрес. Така нейната новела „Среща на път“ (1972) описва въображаемата среща на трима писатели, които живеят в различни епохи — Е. Т. А. Хофман пристига в Прага, за да се срещне там с Николай Гогол, но в едно кафене се натъква на Франц Кафка. Тази измислена, фантастична среща позволява на писателката да конструира разговор между тримата творци. Те беседват върху писателския труд и неговия смисъл, върху литературата и нейните задачи, измерения и възможности. Накрая текстът на разказвача дословно се покрива с речта на Ана Зегрес, произнесена на Седмия конгрес на писателите в ГДР. По подобен начин ученичката на Ана Зегрес Криста Волф в творбата си „Няма място.

Никде“ представя една художествено конструирана среща между Клайст и Гюндероде, наситена с есесистични размишления на авторката. Може да се каже, че редица писатели от различни поколения все по-често включват приказно-фантастични елементи в прозата си. Така те придават едно допълнително измерение на творбите си и засилват поетическото внушение, насочват вниманието на читателите към иносказателния пласт на повествованието.

Причинят на смесването на жанровете се осъществява още по-очевидно в областта на големите белетристични форми. От поредицата романи, които биха създадени през 70-те години, авторът посочва три различни характерни случая. Първомайсторът на сорбската литература в ГДР Юрий Брезан въвежда в романа си „Крабат“ (1976) образа на сорбския Фауст, за да може да разгърне широко епическо платно при изобразяването на света. И понеже за герой на своята книга избира един народностен персонаж с чудотворни способности и умение да се превъплъщава, Брезан има възможността да фабулира свободно, да си служи с елементи на приказката и легендата, с историческата действителност или с всевъзможните поражения на фантазията, да преплита минало с настояще, да пренася героя си в пространството и времето, посочва авторът.

Подобен, но със своя специфика е романът на Ирмтрауд Моргнер „Животът и приключенията на трубадурката Беатрис според свидетелствата на нейната компаньонка Лаура“ (1974). Героинята на Моргнер е средновековна френска красавица, която след многовековен сън пристига в ГДР, за да провери как стоят нещата с любовта и с еманципацията на жената в този нов свят. Този мотив е развит в традицията на комичния роман, като е използвана съвременна монтажна техника. Включен е епизодичен материал от „работилницата“ на самата писателка, откъси от неотпечатан неин роман, разкази и репортажи, отнасящи се до живота на различни граждани на ГДР, произведения на други писатели, интервю с един биолог, реч на министъра на здравеопазването пред Народното събрание на ГДР, размишления на Гьоте, изказани пред Екерман, извления на един член на Стокхолмския институт по международни въпроси във връзка с войната във Виетнам и т. н. Също и този опит на Ирмтрауд Моргнер е продуктивен и получи признание, отбелязва авторът на статията.

Също и романът на Криста Волф „Детство по образци“ (1976) се структурира не от една предметна фабула, а от интеграцията на три сюжетни комплекса, които от своя страна са свързани чрез образа на разказвачката. Първият сюжетен комплекс се отнася до детството на писателката, вторият — до пътуването, което тя предприема със семейството си, за да види своя роден град, и третият — до мисловния и работен процес, който стои в

основата на възникването на самата творба и я съпровожда. Наред с личните спомени значителна роля тук играе и документалният материал. За реконструкцията на света от детството се използват вестници, излизали през съответната епоха. Но все пак документалните откъси остават на заден план, те са органически вилетени в тъканта на повествованието, като само му придават нещо от спецификата на пътеписа и личния дневник. Своя характер книгата получава от естетичната съставка, която обуславя нейната завършеност, но и нейната откритост. Читателят се сблъсква с едно естетическо единство, но в същото време се чувствава подтикнат към „сътрудничество“ при извеждане на художествената истина.

Ако книгата на Криста Волф все още може да бъде наречена роман, то обичайната терминология се оказва недостатъчна по отношение на една от най-хубавите книги в литературата на ГДР от последно време, подчертава авторът. Става дума за книгата „Вечерна светлина“ от Шефан Хермлин, публикувана през 1979 г. Подобно на Шеенбек и Шефан Хермлин описва своя житейски път, но неговата книга е истински антипод по отношение на автобиографията на известния учен. Писателят Хермлин не се срами да разкрие живота си; онова, което той прави, е поетическо разгълкуване на собственото съществуване, на своя произход и жизнен опит. Двадесет и седемте относително самостоятелни текста, които в методическо и техническо отношение силно се различават един от друг, създават в своята цялост убедителното единство на голяма поема в проза, отбелязва авторът на статията.

Ако се разгледа съвременната проза на ГДР в стилистично отношение, може да се установи твърде противоречива картина. И все пак съществува една ярко изразена обща тенденция към *автентичност*. Автентичността е характерен белег и на цяла поредица тематични антологии, които могат да се определят като показателни за литературата на ГДР от 70-те години. Наред със сборници интервюта с писатели жив читателски интерес предизвиква книги като „Любовни и други обяснения. Писатели за писатели“ (1972), „Най-хубавата книга на света. Как се научих да чета“ (1973), „Началото. Писатели за първата си творба“ (1974), „Важна е само истината. Писма на писатели от ГДР“ (1975), „Познайства“ (1976), „Години на учение. Разкази и спомени“ (1980). Автентичното изобразяване на една индивидуалност като доминираше стилистична насока в литературата на ГДР от 70-те години все още не означава отвърщане от жизнените проблеми на обществото, а, напротив — това е път към точното им художествено изследване, подчертава Ханс Рихтер. Функцията на този вид литература е преди всичко социална — тя представлява опосредстване на житейски опит, предоставя материал за ди-

схия върху „ценностите на живота“ и е същностен елемент на социалистическото демократизиране.

Венцеслав Константинов

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1984,
кн. 183—184

От по-особено значение в рецензираната книжка е изследването на Едгар Пил „Масите и властта“ на Елиас Канети. Една фантастична антропология“.

В романа на Канети „Заслепенето“ психиатърът Георг Кин, брат на синолога Петер Кин, развива една теория на масите, в която влиза целият му опит с умопобърканите. В тази теория масите са обозначени като „страшно, диво, излъчващо мощ и алчност животни“ и това животното дреме у всекиго от нас. „Дълго преди да е било обхванато като понятие и да е било опошлено, „човечеството“ е съществувало като маса! Въпреки своята възраст то е най-младото животно, същинското създание на Земята, нейна цел и нейно бъдеще“, четем в романа „Заслепенето“.

Онова, което в романа все още може да се приеме като великолепна метафора, като литературен образ, Канети схваща буквално в изследването си „Масите и властта“, разбира го като неопровержима действителност. „От нищо не се страхува повече човекът, както от докосването на неизвестното“, се казва в началото на социантропологичната студия. И въпреки това сякаш в същото време човекът е обладан само от един копнеж — да се претопи в онова „единствено създание с петдесет глави, сто крака и сто ръце, които реагират по един и същи начин, с една и съща цел. В най-голямата си възбуда тези хора наистина се чувствуват като нещо еднородно и само физическото изтощение ги сломява“, намираме в „Масите и властта“. Така Канети описва как в бойния танц ордата се превръща в маса. Но „всички тръпнещи маси — именно благодарение на ритъма, който господства в тях — по нещо си приличат“. Само че през последните столетия масите са станали по-големи, техният рев, излизащ сякаш от една уста, е рев на хиляди и хиляди хора, които например през 1933 г. се проточаха в дълги факелни шествия пред своя нов вожд и ревяха „зиг-хайл“, продължава Канети.

Намерението да се заеме с основно изследване на явлениято Канети има още като младеж. Но подтик за това са преди всичко детските му преживявания в стария Русчук, неговия роден град, отбелязва авторът на статията. Още съвсем малък Канети усеща странната промяна у хората, когато една нощ над града се появява Халесвата комета.

Възрастните са обхванати от панически страх, цяла нощ престояват пред домовете си и гледат към небето в очакване на някаква световна катастрофа. „Това продължи много дълго, никой не чувствуваше умора и хората се притискаха плътно един в друг. При това не виждам нито баща си, нито майка си, не виждам никого от онези, които създадоха живота ми, поотделно. Виждам ги всички заедно и ако по-късно не бях употребявал тъй често тази дума, бих казал — виждам ги като маса, вцепенена маса, тръпнеща от очакване“, четем в автобиографичната книга на Канети „Спасеният език“.

Кометата на небесния свод като непонятна божествена сила, вдъхваща страх и преклонение, която насочва погледите и неизразимите очаквания на хората в една-единствена посока, привлича детето с магическа власт, посочва Едгар Пил. Подобно е положението и с горящата съседска къща в Русчук, притегляща всички, които са я видели или само са чули за нея. „Малко се страхувах да стоя така съвсем сам, но се чувствах привлечен и аз — може би от огъня, може би ме теглеше посоката, към която виждах да тичат всички“, пише Канети в „Спасеният език“. Обаянието на огъня и това на масите изглежда едно и също. И по-късно, в изследването си „Масите и властта“, Канети се опитва да обясни, че огънят трябва да бъде приет на право като символ на масата.

След години Канети ще свърже детските си преживявания с други разтърсващи впечатления, свързани с човешката маса. Това са избухването на Първата световна война и голямата инфлация, а най-вече демонстрациите във Франкфурт след убийството на Ратенау. Тогава гимназистът Канети е седемнайсетгодишен. В спомените си, озаглавени „Факел в ухото“, той записва: „Аз бях обхванат от масата, това представляваше някакво опиянение, човек загубваше самия себе си, самозабравяше се...“

За Канети масата си остава загадка. И към тази загадка не можем да се доближим с категоричните на културната критика, защото те предполагат само презрение към масите. А Канети е стигнал до разбирането, че масите като явление са един от главните проблеми на човечеството, отбелязва авторът. „От нищо не се страхува повече човекът, както от докосването на неизвестното“ — за Канети това първо изречение от „Масите и властта“ е първа крачка по трудния път да се обхванат един свят и една епоха, в които човекът функционира като индивид и като необикновено натрупване на човешка маса. В това противоречие Канети търси и разрешение на загадката. От една страна, у човека съществува стремеж към самоизолация, той се затваря с имуществото си в свой дом и се стреми да избегне всяко съприкосновение с други хора, като за това е изградил сложна система от конвенции за безболезнено съвместно съществуване; от друга страна обаче, цялата тази

самоизолация е свързана с необикновена нервност и напрегнатост, която изчезва само при потъването в човешката маса. „Масата е единствената ситуация, при която този непрекъснат страх преминава в своята противоположност... Само всички заедно могат да се освободят от изолацията... Заради този ошастяващ миг, когато никой не е по-добър от другия, хората се превръщат в маса“, четем в „Масите и властта“.

И задачата, която Канети си поставя в своето социоантропологическо изследване, е да изясни какъв е механизъмът на това превръщане, на това преминаване от болезнен страх от съприкосновение към тотално опиянение от потъването в масата. Канети не говори за масов нагон, но въпреки това търси причината в някакви предизателни форми на съществуване. Особено набляга той върху човешката способност за превъплъщения, като я открива преди всичко у животните — най-известният пример за това е способността на хмелеона да се преобразява видимо съобразно със заобикалящата го среда. Канети смята, че подобна способност за превъплъщение може да се открие още в най-ранните периоди на човешката история. Опознаването на животните, които са заобикаляли и застрашавали човека, е резултат не само на наблюдение, но и на твърде интимно отношение, на вчувстване, на приобщаване към ситуацията на животното. Например вълците твърде отдавна са приковавали вниманието на хората. Ето защо те се появяват като митически зверове при толкова много народи. „Разказите за хора, които, маскирани като вълци, нападат другите и ги разкъсват; онези ранни легенди за леща, отгледани от вълци — всичко това и ред други неща доказват колко близко е стоял вълкът до човека“, пише Канети в „Масите и властта“. По-нататък той смята, че от вълците човекът е усвоил навика да ходи на лов групово, в „глутиница“. Това групово придвижване и нападане на жертвата не само увеличава, но и мултиплицира човешката сила, защото тук се прибавя опиянението от близостта на другите, от увереността на колективното действие.

Способността за превъплъщение е според Канети способност да се доближаваш до всичко, до животни и растения, до духове и богове, с две думи — това е способността да се опознава светът интимно, извън неговата видимост. И тук Канети намира основата, върху която развива своята фантастична антропология.

Венцеслав Константинов

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“, Madrid,
XLVI, № 91, enero-junio de 1984 año

Испанското литературно списание „Ревиста де литература“ („Литературен преглед“) излиза два пъти годишно в Мадрид като

шестмесечно периодично издание на Института за испанска филология „Мигел де Сервантес“ към Испанската кралска академия на науките и разглежда въпроси на литературната теория, история и критика и естетиката. Има пет раздела: „Изследвания“, „Научни съобщения“, „Документи“, „Рецензии за книги“ и „Библиографска информация“. В рецензираната книжка № 91 от януари—юни 1984 г. привлича вниманието статията на Хосе Фернандес Монтесинос „Езикът на Гонгора“, придружена от уводна бележка под название „Необходимо пояснение“, написана от Хосе Поло от Мадридския университет.

В тази бележка Хосе Поло обяснява, че при преглеждането на неиздадените приживе ръкописи на испанския литературовед Салвадор Фернандес Рамирес, които е смятал да подготви за печат, неочаквано е открил сред тях набраната на коректури „рецензия“ (а по обем и обхват на разглежданите въпроси — статия) на покойния Хосе Фернандес Монтесинос „Езикът на Гонгора“, посветена на известната книга на испанския поет и критик Дамасо Алонсо „Поетическият език на Гонгора“, чиято първа част излиза от печат през 1935 г. в Мадрид. Откриването на тази непубликувана „рецензия“ сред ръкописите на С. Ф. Рамирес се обяснява от Х. Поло с близката дружба между него и Х. Ф. Монтесинос, както и с факта, че през 30-те години С. Ф. Рамирес е бил секретар на т. нар. „Център за исторически изследвания“¹, изиграл огромна роля в новата културна история на Испания. Тази публикация е трябвало да види бял свят още през 1936 г., но поради започването на Испанската гражданска война от 1936—1939 г. излизането ѝ е било осуетено, а по-късно поради различни причини Х. Ф. Монтесинос не се връща към нея. Х. Поло смята за необходимо включването ѝ в научно обръщение, макар и петдесет години по-късно, с оглед на неоспоримата роля и място на големия испански поет на барока Луис де Гонгора (1561—1627) в духовния живот на Испания през XVII—XX в., както и на неговия проникновен изследовател Дамасо Алонсо.

Дамасо Алонсо (роден в 1898 г.) е изтъкнат испански поет от т. нар. „поколение от 27 г.“, което даде най-големите съвременни лирици на Испания: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хорхе Гилен, Педро Салинас, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Висенте Алейсандре, Луис Сернуа, Емилио Прадос и Мануел Алтолагире, и в същото време — забележителен есеист и литературен

¹ Център за исторически изследвания, направен още Студентската резиденция — създадено през 1910 г. в Мадрид от големия испански учен Франсиско Хинер де лос Риос научно-изследователско и учебно заведение, което по характера си на свободен университет е противостояло на официалния Мадридски университет.

критик. Преподавал в миналото испанска литература в различни чуждестранни университети, носител на Национална награда за литература, председател на Испанската кралска академия на науките (1968—1982), той е един от най-ерудитивните и задълбочени изследователи на творчеството на Гонгора през XX в. Неговата поетическа и научна дейност винаги са вървели ръка за ръка. Пътят му в поезията е показателен за общата насока на развитие на „поколението от 27 г.“, което създаде „Втория златен век в испанската литература“. Дебютирал през 1921 г. със стихосбирката „Чисти стихове, стихчетата за града“, която заедно с втората му книга „Вятърът и стихът“ (1925) е в руслото на т. нар. „чиста поезия“, по-късно той под влияние на трагичните събития, разгърсили Испания, се насочва към социалната тематика, към животрептящите проблеми на своето време. Със стихосбирките си „Деца на гнева“ (1944) и „Мрачна вест“ (1944) Д. Алонсо разкрива трагичната съдба на своята родина и възражда в Испания социалната и реалистична поезия, чието развитие е било жестоко прекъснато след края на Гражданската война.

Х. Поло припомня, че Д. Алонсо заедно с другите поети от „поколението от 27 г.“ през 1927 г. във връзка с 300-годишнината от смъртта на големия поет на испанския барок, основоположника на култеранизма в испанската литература Луис де Гонгора организира преиздаването на неговите произведения и реабилитирането му в паметта на потомците, възстановяването на неговото истинско място в историята на испанската литература, оспорвано от изследователите в течение на три века. Поезията на Гонгора оказва много силно влияние върху поетите от „поколението от 27 г.“, чиято многогранна дейност за възстановяване на историческата справедливост по отношение на големия испански творец спомага за формирането на собствените им естетически възгледи и за коренен прелом в отношението на по-късните изследователи през XX в. към творчеството на Луис де Гонгора, особено към неговите две поеми „Мит за Полифем и Галагея“ и „Самоти“ (1613), за които най-много е бил отричан. Х. Поло подчертава, че в тази борба на „поколението от 27 г.“ за реабилитиране на поетическото наследство на Гонгора особено голяма роля са изиграли преиздаването на поемата „Самоти“ с великолепен увод на Д. Алонсо (по същество — разгърнато есе под название „Яснотата и красотата на „Самотите“), преиздадените от Хосе Мария де Косио „Романси“ на Гонгора и известната „Поетическа антология в чест на Гонгора“, подготвена и публикувана от Херардо Диого и съдържаща произведения на поети от XVII до XX в., от Лопе де Вега до Рубен Дарио. Били са подготвени и няколко други книги в чест на 300-годишнината от смъртта на Гонгора, но за съжаление те не са видели бял свят.

В приведената от Х. Поло рецензия за книгата на Д. Алонсо „Поетическият език на Гонгора“ (1935) Х. Ф. Монтесинос нарича Д. Алонсо „най-надареният и най-подготвеният за това дело испански критик“, характеризира с най-ласкави думи неговия труд: „Изследването на Алонсо е един от най-изящните в стилистично отношение трудове, които е могло да вдъхнови творчеството на който и да е европейски поет, книга, в която пламъкът не пречи на критиката... Филологът и писателят у него са равноправни...“ Х. Ф. Монтесинос напомня в рецензията си, че Д. Алонсо е написал книгата си още през 1927 г., във връзка с тържественото чествуване на 300-годишнината от смъртта на Гонгора, когато издателството на известното испанско сп. „Ревиста де Оксиденте“ („Западен преглед“) отпечтава юбилейните томове, но поради редица причини я е публикувал едва през 1935 г. вече във втора редакция. По същество книгата продължава неговите изследвания върху лириката на испанския поет на барока, започнати с есето му „Яснотата и красотата на „Самотите“, (1927) и свидетелства за траен научен интерес, продължил и по-късно.

Разглеждайки подробно книгата на Д. Алонсо „Поетическият език на Гонгора“, Х. Ф. Монтесинос подчертава, че в своето изследване авторът не просто изяснява въпроса за поетическия свят на Гонгора, за неговия специфичен начин на поетически изказ, а и разкрива задълбочено духа, атмосферата на сложния испански XVII в., когато е живял големият поет на барока, изяснява особеностите на Испанския ренесанс и барок, на т. нар. „Златен век“ в историята на испанската литература. Разглеждайки обстойно същността на испанския култеранизъм, чийто основоположник е Гонгора, Д. Алонсо се стреми към всестранно осветляване на това литературно направление, към задълбочено разкриване на всички негови аспекти, към обяснение на причините на неговото възникване и развитие, на ролята му в историята на испанската лирика. Х. Ф. Монтесинос изтъква, че Д. Алонсо справедливо свързва появата и същността на култеранизма с редица исторически и литературни обстоятелства, търси корените му в самата характеристика на испанския XVII в.: „Култеранизмът се създава поради исторически причини, които не можем да пренебрегнем“, пише Д. Алонсо. Именно затова поезията на Гонгора, развила се в две различни направления, не е могла да бъде разбрана от неговите съвременници. От една страна — прост, ясен, почти народен по стил стих в романсите и летрилите² на Гонгора, от друга — услож-

² Летриля (letrilla) — един от поетическите жанрове на испанския „Златен век“ — приетствие или писмо в стихове с ироничен или сатиричен рефрен; стихотворение, близко по форма до песента.

нен, изпълнен с необичайни метафори, многобройни латинизми и неологизми „тъмен“ стил, характерен преди всичко за неговите поеми „Самоти“ и „Мит за Полифем и Галатея“, с които именно той става основоположник на култеранизма и които най-вече определят мястото му в историята на испанската литература. Оттук, пише Алонсо, изследователите са получили основание да заговорят за „двама Гонгоровци“, за двойствения образ на поета. Х. Ф. Монтесинос посочва, че в своя труд Д. Алонсо убедително е доказал високата художествената стойност и историческата неизбежност на възникването на новия поетически език на култеранизма, създаден от Гонгора, който, от една страна, наистина изглежда прекалено метафоричен, претрупан с необичайни и неочаквани изрази, със сложни синтактични обрати, с невероятни по смелостта си поетически образи, с много латинизми и неологизми, в духа на преклонението на Гонгора пред класическата древност и латинския език и на решението му да реформира „несъвършения“ според него испански език на своето време, а, от друга, води до създаването на нов тип поетика, до непознато преди това в историята на испанската литература издигане на ролята на метафората, до новаторски по същество поетически образи, до изключителна музикалност и съвършенство на стиха, до обогатяване на поетическия език с нова лексика, до истинска революция в испанския синтаксис. Времето показва, че всички неологизми на Гонгора се възприемат от испанския език и се употребяват в него и до днес, пише Х. Ф. Монтесинос. „Много трудно е да се чете поемата „Самоти“, но проникването в нея прилича на ослепителен

слънчев лъч“, обобщава той. Времето оправдава необичайния поетически речник на Гонгора, показва сложността на творчеството на този най-оспорван автор в историята на испанската поезия, повлиял благотворно след триста години върху „поколението от 27 г.“, което по-късно се отдалечава от лириката на Гонгора, но запазва завинаги като свой характерен белег богатата метафоричност на стиха, стилистичното съвършенство и изящество и задълбочения психологизъм, така характерни за техния учител по поезия. В този смисъл Х. Ф. Монтесинос смята, че изследователският труд на Д. Алонсо „Поетическият език на Гонгора“ хвърля нова светлина върху творчеството на един от най-талантливите и своеобразни испански поети, разкрива го от нова гледна точка и извършва прелом в изследователското мислене за Гонгора и за испанския барок като цяло. Рецензентът пожелава на автора да издаде втора част на своята книга, в която да доосветли проблемите около поезията на Гонгора и на „испанския XVII в. — най-диалектичния по дух век в нашата литература“, които според него и занапред ще привличат вниманието на литературоведите.

Публикацията на написаната преди половин век рецензия на Х. Ф. Монтесинос „Езикът на Гонгора“ и краткият коментар на Х. Поло разкриват нови факти от богатата проблематика на испанския „Златен век“, на творчеството на Луис де Гонгора и на поетите от „поколението от 27 г.“, които заемат централното място в испанската лирика на XX в.

Ралица Маркова

„СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА НА
ТЪРНОВСКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА“

ОТ ГЕОРГИ ДАНЧЕВ, Изд. „Наука и изкуство“,
С., 1983. 256 с.

Историко-литературните изследвания на проф. д-р Георги Данчев са естествено и непосредствено свързани с двадесетилетието, което вече има зад себе си Великотърновския университет (отначало педагогически институт) „Братя Кирил и Методий“. Отначало като асистент, а след това като титулярен преподавател по средновековна българска литература Георги Данчев, така да се каже, по необходимост се налагаще да бъде най-вече историк на Търновската книжовна школа. И с течение на годините той наистина стана неин научен летописец. Заедно с редица други научни приноси в тази област на нашето литературно минало най-ново свидетелство за привързаността му към тази тематика е последната му книга със скромното заглавие „Страници из историята на Търновската книжовна школа“.

Трудът е замислен и осъществен като равностметка на достигнатите от автора резултати най-вече около живота и творчеството на книжовника и писателя Владислав Граматик и на неговия съвременник и покровител, също книжовник и писател, пославянчението потомък на византийски аристократи Димитър Кантакузин. Тия двама толкова значителни творци наистина не са работили в Търново, но въпреки това са пряко свързани с него, защото са продължителни на ония тематични и художествени начала, които са характерни за творчеството на патриарх Евтимий и Григорий Цамблак. Достатъчно е да се припомним, че в сборниците на Владислав Граматик се намират редица съчинения на двамата именити търновци, а също така преписи на Пространното житие на Константин-Кирил Философ, което, както може да се съди от „История во кратце о болгарском народе словенском“ на Йеросхимонах Спиридон Габровски (издадена през 1900 г. от акад. В. Н. Златарски), патриарх Евтимий е приемал за достоверен исторически извор.

Повечето от събранияте в „Страници“ изследвания имат подчертан приносен характер, но като най-съществени могат да се

преценят изводите на автора за различните редакции на „Рилската повест“ от Владислав Граматик, на която Г. Данчев е открил непознат досега в науката препис, съхраняван в Москва. Напълно оправдано авторът публикува този препис и така представата за известността и значението на Владислав Граматик като писател получава нови мащабни измерения: вижда се още по-определено как неговото литературно творчество е свързано с живота и изпълнява определени обществени функции. С тази публикация Г. Данчев продължава градивната традиция, оставена като завет на поколенията от вдъхновения историк на българската литература от XV—XVII в. Полхроний Агапиевич Сирку (1855—1905).

Значителен е приносът на Г. Данчев и за разкриване на творческия и социалния образ на Димитър Кантакузин. Неговата изпълнена с драматизъм стихотворна „Молитва към Богородица“ той изучава разностранно, благодариение на което този външно погледнато религиозен текст се разкрива като богат и съдържателен, идеен и исторически документ за времето, когато балканските християнски народи вече са били изцяло попаднали под властта на османските турци. Затова и молитвата е преизпълнена с чувства на страдание и резигнация. Особено важно е, че Данчев поставя точка на съмненията дали най-напред обширното стихотворение е било написано на гръцки и след това преведено на славянски (среднобългарски). Авторът изнася редица факти, от които се установява, че „Молитвата“ е била позната в по-стари (главно руски) преписи от първото печатно руско издание на А. Сатановски от 1660 г.

Установеният по безспорен начин факт, че Димитър Кантакузин (потомък на византийско-гръцката императорска династия на Кантакузиниците) е писал на среднобългарски език, има изключително културно-историческо значение. В негово лице т. нар. „гръко-славянска културна общност от XIV—XV в.“ намира своя връх. През втората половина на XV в. Димитър Кантакузин е най-значителният южнославянски (български и сръбски) поет, създал освен „Молитвата към Богородица“ и българоезично житие за Иван Рилски. Освен това той, както се каза, е подпомагал и поощрявал морално и материално Владислав Граматик във всичките му творчески усилия, документирани така бле-

стящо в запазените и до днес негови автографи, имащи характер на своеобразни антологични на българската и сръбската литература от IX до XIV в.

Чрез делото на Димитър Кантакузин е била продължена и обогатена една практика от началото на XV в., когато непознат за сега по име български книжовник е съставил т. нар. „Безименна хроника“, в която се осъжда несъгласията между управниците на балканските християнски народи — вражда, довела до такива печални последици в 1396 г. (когато била завладяна България), 1453 г. (когато под властта на турците паднал и Константинопол) и 1459 г. (когато напълно били покорени от нашествениците и сръбските предели, поставени под османски протекторат след печалния завършек на Косовската битка от 1389 г.). При това в Хрониката е възхвалявана политическата мъдрост на император Йоан Кантакузин (1347—1354), вероятно правдоно на Димитър Кантакузин. Императорът предлагал на българи и сърби политически и военен съюз за борба срещу турците, но срещнал хладен отказ и подигравки, което натъжава непознатия летописец. Но този песимизъм и воплите на Димитър Кантакузин чертаят с обратен знак оптимистичните линии на бъдещето, в грядущите дни на което и двамата писатели виждат свободата.

Изследванията на Г. Данчев разкриват с документация и изводи както българското, така и общобалканското и европейското значение на Търновската книжовна школа, чийто насилиствено прекъснати от нашествието изяви и насоки са своеобразно продължение на кирило-методиевските традиции от IX—X в. При новите условия и обстоятелства българската литература показва своята динамичност — при създаване на „криза“ да отпътува в сродните славянски държави и най-вече в Русия. Изучените и решени от Георги Данчев проблеми убеждават по свой начин колко предвзети и преднамерени са опитите на някои съвременни слависти да отрекат „второто южнославянско влияние в Русия“ — културно-исторически феномен, за изследването на който толкова много допринасят през последните тридесет години акад. Д. С. Лихачов.

Изнесените и разтълкувани от автора данни убеждават още, че естествено последвалите османското нашествие сътресения към средата на XV в. започнали постепенно да бъдат преодолявани — започнал бавен, но последователен процес на съживяване и напредък на литературната дейност. Основното в този процес е било съзнанието на балканските народи за народностно достойнство и самобитност. Отделно за българите пренасянето на раклата с мощите на Иван Рилски от Търново в Рилския манастир е било събитие от първостепенна важност, тъй като един белег и още повече символ на някогашна независима България е бил в продължение на седмици пред погледа на хиляди: някогаш-

ната българска независимост е била по не-принуден начин припомнена на българското население по дългия път от Търново до Рила. От 1469 г. нататък тя е била в манастирската обител всенародно достойна. Вратата е целителната мощ на светеца се е преобръщала в надежда, че България ще пребъде — мисъл, която присъствувала и в самия разказ във връзка с пренасянето. Чрез мощите на Иван Рилски, смята Владислав Граматик, ще се въздигат „западните български предели“.

Археографските проучвания на Георги Данчев свидетелствуват също, че произведението на Димитър Кантакузин и Владислав Граматик са били еднакво разпространени в България, Сърбия и Московска Русия. Особено важно доказателство в този смисъл е новооткритият (съкратен в историко-летописен план) препис на „Рилската повесть“, издаден от изследователя със съвременна пунктуация (с. 235—243). Впрочем добре известно е, че към личността на Иван Рилски като славянски светец руските книжовници са проявили внимание още през XII в.: в Галицкото евангелие от 1144 г. за него има специално календарно упоменание.

Написана стегнато и непретенциозно, книгата на Георги Данчев е принос в съвременното българско научно знание за Търновската книжовна школа. Събраните заедно изследвания чертаят в единство картината на един от най-значителните периоди в историята на старобългарската литература.

Константин Мечев

PAISSI von CHILANDAR. SLAWOBULGARISCHE GESCHICHTE. Aus dem Bulgarischen übersetzt, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Norbert Randow. Leipzig, Insel-Verlag, 1984, 172 S. (Insel-Bücherei, N 683)

Името на Норберт Рандов е добре познато както на приятелите на българската литература в Германската демократична република, така и на специалистите у нас. Достатъчно е да се припомнят само две негови заслуги: преводът на пространните жития на Кирил и Методий, претърпял вече няколко издания и отбелязан с многобройни положителни рецензии в чуждестранния печат, и изданието на „Житие и страдания грешного Софрония“ в превод на немски език, също посрещнато с необикновен читателски интерес.

Неотдавна станахме свидетели на нова българистична изява на Норберт Рандов — издадения в края на 1984 г. от авторитетното лайпцигско издателство „Инзел“ немски превод на Паисиевата „История славеноболгарская“. Всъщност това е вторият цялостен превод на Паисиевата история на чужд език (първият превод, излязъл преди няколко години, бе направен на полски от Франтишек Корвин-Шимановски). Дори при най-беглата

съпоставка на двата превода веднага се забелязва голямата разлика: докато изданието на Корвин-Шимановски е един добър превод в традиционния смисъл на думата, Норберт Рандов си е поставил задачата да подготви не просто обикновен превод, а научно издание на Паисиевата история на немски език.

Онова, което прави най-силно впечатление в изданието на Рандов, е безспорно богатият и прецизно изработен реално-исторически коментар. По своя обем той е почти колкото текста на самата Паисиева история (обхваща около 500 обяснения, подредени за удобство в общ азбучен ред под формата на именен показалец). Тук са обяснени всички споменати от Паисий лични имена; обяснени са също географските и етническите названия, както и литературните произведения и книжовните паметници, за които се говори в „История славеноболгарская“. Трябва да се подчертае, че в немалко случаи Рандов е бил изправен пред необходимостта да преодолява сериозни трудности при идентифицирането на личности или географски обекти, означени в текста на Паисиевата история с вече забравени или изопачени имена; в други случаи той е трябвало да посочва допуснатите от Паисий неточности или фактически грешки, дължащи се на недостатъчните исторически знания на неговото време или пък на недостатъчното ниво на собствената му историографска подготовка. В този си вид коментарът към изданието далеч надхвърля задачата да направи текста на „История славеноболгарская“ по-понятен за немския читател. Той е резултат на задълбочено и критично прочитане на творбата — прочитане през погледа не само на добросъвестния преводач, но и на изследователя, отлично запознат с делото на Паисий Хилендарски и с неговата епоха. Ето защо коментарът на Рандов в редица отношения има приносен характер. Дори на български език все още липсва издание с толкова богат, задълбочен и разностранен коментар.

Изследователският подход на Норберт Рандов към Паисиевото дело проличава също в краткия, но компетентно написан „Послеслов“ към изданието. „Почитан от българите като баща на тяхното национално Възраждане, атонският монах Паисий Хилендарски отдавна трябваше да заеме заслужено място в пантеона на големите европейски личности, чието дело е оказвало живително въздействие върху духовния облик на нашия континент или поне на част от него“ — отбелязва в началото Норберт Рандов. По-нататък, след като представя личността на Паисий, той очертава накратко състоянието на изследванията върху неговото дело, спирайки се по-конкретно върху няколко въпроса: а научната стойност на Паисиевата история, за нейните извори, за езика, на който тя е написана. Много е говорено досега за значението на „История славеноболгарская“, но

струва ми се, че никой преди Н. Рандов не е забелязал една нейна особеност, органически свързана с по-нататъшното развитие на българската литература — яркото чувство за реалност, свойствено на трезвия, реалистичен дух на българина: Но не само националноосвободителното движение на българите е било подтикнато от историческото изображение на Паисий; в него за пръв път се проявява и една от най-важните черти на новобългарската литература — нейното ярко чувство за реалност. Творби, в които автентичното битие на народа или поне на един негов представител е в центъра на произведението, като автобиографията на Софроний Врачански, „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов или „Строители на съвременна България“ на Симеон Радев, винаги са били от изключително голямо значение за оформяне на мисловността и литературния стил в България. От тези произведения най-лесно могат да се извлекат обособени представи за същността на българския народ, заложена във всички негови исторически форми на проявление. В началото им прочее стои „История славеноболгарская“ — заключава Рандов. Ясно е, че в случая се касае за един нов поглед върху безсмъртната творба на Паисий — поглед, който е възможен само отстраня, от известно разстояние.

Колкото до качествата на самия превод, трябва да се подчертае, че той се отличава с вещина и прецизност. Норберт Рандов познава отлично не само българския език, но също българската литература и българската история, дори българската душевност. Всичко това се е отразило благоприятно върху изпълнението на една толкова сложна задача, каквато е предаването на Паисиевото слово на чужд език. Както споделя в едно свое интервю (в „Антени“, бр. 51 от 19 дек. 1984 г.), Рандов се е старал да постигне старинно звучене на превода: „Стремях се той да звучи малко старинно, но не архаично. Това е доста тънка работа. Дума по дума съм проверявал превода няколко пъти. Всичко може да се преведе — само се иска кътовски труд. Помагаше ми историята на Енгел. Сега предстои нейното издание в издателство „Наука и изкуство“ — също в мой превод. В нея има изрази, характерни за немската историография от XVIII в., и аз ги приех. Днес никой не ги употребява, но те се разбират по смисъл. Има също особености в лексиката, в подреждането и съчетаването на думите.“ Но с тази задача — сама по себе си извънредно сложна — съвсем не се изчерпват трудностите, които е срещнал преводачът. Езикът на Паисий е толкова особен, толкова своеобразен, че дори най-добрите български специалисти се затрудняват в тълкуването на отделни пасажки, понякога дори полемизират помежду си (какъвто е случаят например с различните мнения за значението на изрaza „простим болгаром просто и написих“); различната интерпретация пролича-

ва най-нагледно в съществуващите преводи на съвременен български език. Но ако нашите специалисти изпитват затруднения, какво да кажем за един преводач чужденец?! Натъквайки се едва ли не на всяка крачка на „трудни места“, Рандов се е обръщал ту към един, ту към друг от наличните преводи, справял се е с публикациите езиковедски изследвания, консултирал се е с български специалисти, но в крайна сметка решението е трябвало да вземе сам. „Девет пъти съм я превеждал дума по дума! Спорил съм с български езиковеди за отделни пасажки. Дълги часове съм говорил с Ангелина Мишчева и накрая тя се съгласи с мен. . .“ — споделя той в споменатото интервю. Срещат се отделни случаи, когато Рандов не възприема нито едно от съществуващите тълкувания, а отстоява своя интерпретация. Едва ли е уместно да се впускам в подробности, но тук се налага да поясня мисълта си с един пример. В началото на оригиналния Паисиев предговор има един израз, който не е затруднил особено преводачите на съвременен български език: „Вземлите ви читатели и слушатели роде български, кои ревнуете и усрдуствете по своего рода и по свое отечество болгарское и желаете разумети и знати известно заради своего рода болгарского и за ваши отци и претци и царове и патриарси и с(ве)тих како са испрво поживели и преишли и вам потребно и полезно ест да знаете извесно деяния о(те)ц ваших како шо знают сви други родове и язци за нихен род и язык“. Вещност касае се по-точно за двукратно употребената дума „известно“, която нашите интерпретатори не се поколебават да предадат на съвременен български език с „известното“ или „което е известно“. Рандов обаче ни предлага друго тълкувание — той превежда това място от текста със старинната немска дума „gewißlich“ (= сигурно, положително). В случая това не е произволно отдалечаване от оригинала, а опит за по-дълбоко, по-вярно проникване в смисъла на авторския текст. И наистина, ако разгледаме внимателно останалите изрази, където Паисий употребява същата дума, ще се убедим, че Рандов има основание за подобно тълкуване: „И испрво тако написали летописци их, но руски и московски печатени истории показуют известно како е ц(а)р грчески Маноил призвав турци испрво на Болгария“ (в разказа за Иван Шишман); „за того ц(а)ра Йоана Шишмана не имает известно писато что с ним било или убили его турци. . .“ (в същия разказ); „Грци испрво не писали по реду, а ныне не имеют писато известно све за болгарии и хробрости их. . .“ (в главата „Зде потребно совокупити заедно имена царом и царом болгарским koliko се обретают и кой по коего царствова“); „За то гречи известно знают и тако написано обретае се в грчески стари отечни рукописи. . .“ (в откъса за седмочислените от главата за българските светци). Във всички тези случаи Рандов си служи със

същата старинна дума „gewißlich“. Независимо от това, дали ще се съгласим с неговата интерпретация, или не, ясно е, че тук става дума не просто за превод, а за задълбочен критически прочит на Паисиевия текст, за упорито търсене на неговия дълбок, вътрешен смисъл, който понякога остава скрит зад фасадата на привидно понятни думи. В изпълнение на този сложна филологическа работа Рандов се е обръщал към съществуващите преводи на Паисиевата история на съвременен български език (най-често на П. Динеков, Н. Филипов и Б. Райков), справял се е с различните издания на оригинален език (главно на Ал. Теодоров-Балан и Й. Иванов), държал е сметка за интерпретацията на неясните пасажки в някои от преписите на „История славеноболгарская“, стигал е дори до нейните основни извори — „Книга историография“ на Мавро Орбини и „Деяния церковная и гражданская“ на Цезар Бароний. Неговата работа би била, разбира се, значително улеснена, ако разполагаме с едно критическо издание на Паисиевата история. Тъкато по редица причини таквото издание у нас все още няма, наложило се е преводачът да изпълнява някои несвойствени за него задължения, да стане същевременно и изследовател на Паисиевия текст. Може би той не навсякъде да е сполучил в своите интерпретации (това ще се изясни, след като бъде подготвено въпросното критическо издание), но все пак похвално е, че не е подходил към задачата формално, че се е опитал да проникне под повърхността на видимите от пръв поглед явления.

Дори само за това, че е превел Паисиевата история на немски — един от разпространените европейски езици, — Норберт Рандов заслужава нашата признателност, защото, както отбелязва сам той в своя „Послеслов“, по този начин се открива възможност Паисиевото слово да бъде оценено по достойнство и извън пределите на България. А като се има предвид, че разгледаното издание не е просто превод или поне далеч не е само превод, извършената работа заслужава най-висока оценка. Струва ми се, че не би било пресилено, ако я наречем истински културен подвиг.

Илия Тодоров

ТРАДИЦИЯ. ЛИТЕРАТУРА. ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ. ПРОБЛЕМИ НА СТАРОГРЪЦКАТА ЛИТЕРАТУРА В СВЕТОВНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. СЪСТАВИТЕЛ Б. БОГДАНОВ. Изд. „Наука и изкуство“, С., 1984 427. с.

В сборника „Традиция. Литература. Действителност“ участвуват автори от различни страни, използващи различни методологии и различни научни езици. В това отношение сборникът е привлекателно разнообразен, а

в друго — привлекателно единен. Накратко — сборникът е богат. Разбира се, не е безупречен като съставяне — някои неща биха могли да отпаднат, да се добавят други, а също като превод — някои статии биха могли да се преведат по-чисто. Отказваме обаче да заемем критична гледна точка, защото няма нищо по-лесно от това. Представеният огромен материал — цялостно развитие на старогръцката литература, обхващащо 15 века, и необозримият брой трудове върху него — обезсилват и правят неужни възраженията. Едно нещо обаче трябва да се каже — това е първият преводен сборник от този род у нас, който представя богатството на литературознанието и защитава престижа на аналитичното занимание с литература в културоложки план върху определен материал*. Работата на преводачите и на редактора при неустановеността на литературоведската терминология, при сложността на включения в сборника статии, изискващи не само познаването на гръцката античност, е била изнурителна и деликатна. Пред нас е книга, чийто текст ще въздейства именно поради успешното си изпълнение на български. Вособена степен това важи за преводите на Б. Атанасов, които позволяват да се долови в българския висока трудност на немските текстове.

Повечето от работите в сборника са глави от изследвания, станали вече класически: „Мимезис“ на Аuerбах, „Гърците и ирационалното“ на Е. Додс, „История на античната естетика“ на Лосев, „Откриване на духа“ на Бр. Снел, „Пътща и форми на ранното гръцко мислене“ на Х. Френкел. По значимостта на настоящия неголям сборник можем да се досещаме за значимостта на онова, което е останало непреведено. Включени са още няколко студии, твърде важни за разбирането на античността — на В. Кранц, С. Аверинцев, О. Фрайденберг, А. Лески, Фр. Адрадос, Аза

* Нека по този повод кажем няколко думи за търсената от читателите библиотека „Литературни светове“, от която занапред ще очакваме още ценни книги. Досега свикнахме тя да ни предлага книги, чийто руски оригинали са достъпни, или книги от далечното минало на литературознанието (Сент-Бьов, Брандес, Тен), или пък томовете, иначе хубави, но по-подходящи за издателствата на художествена литература (Мороа, Цвайг). Може би с настоящия том библиотеката „Литературни светове“ е решила да не страни от „специализираното“ съвременно литературознание, защото доброто литературознание не може да бъде тясно специализирано, макар понякога да се преструва на такова. В този смисъл рецензирият сборник възбужда първоначалните надежди. Обществената необходимост от него, разбира се, е извън всяко съмнение, а бързото му разпродаване изглежда като потвърждение на това.

Алибековна Тахо-Годи. Много уместно е включването на двете ценни социологични статии на Ю. Давидов и Ж. П. Вернан. Останалите работи в сборника са на равнището на изброените. Въстълпението на съставителя по право и не просто защото така е прието се нарежда до останалите статии със свой глас в мощния диапазон на сборника, който без уговорки може да се причисли към авторските книги на Б. Богданов, ако мярката за авторство е деликатната изработка на едно сложно цяло. Във въстълпението се разглеждат основните понятия, организиращи като идея съставянето на сборника. Привлекателната вещина, с която са написани бележките, ги превръща в ориентир и понякога във внимателен коректив на мненията на авторите; необходимо допълнение към сборника, те без друго карат специалиста да не съжалява за изпуснатите бележки на оригиналите. Няма обаче именов показалец.

В най-добрите статии забелязваме едно обстоятелство — затруднени сме да определим гледната точка на авторите спрямо тяхната материя. С малки изключения гледната точка не ни се натрапва и почти не можем да кажем какви възгледи притежават авторите по този или онзи проблем. Става дума не за това, че авторите нямат възгледи, а за своеобразния начин на тяхното излагане. Когато казваме, че историкът на литературата притежава възглед или гледна точка, наблюдаме на притежанието, на това, че той има нещо. Очакваме, че ще следим неговата гледна точка, която като светлинен сноп ще насочва погледа ни в определена посока. Виждаме активността на автора да овладее предмета си, несъзнавано да го направи свое притежание, виждаме неговата реакция към материала, представяща се за самия материал. Накратко, принудени сме да следим активността на гледната точка вместо това, което се изследва.

Статията в сборника не ни заставя да следваме собствената активност на една или друга гледна точка или възглед. Трудно е да се формулира какъв е характерът на тези статии и къде се крие методологичното им своеобразие. Нека започнем с това — те преместват вниманието от своята гледна точка към многообразието на историческия материал. Онова, което присъства в статиите, е самият материал; неговата основна характеристика е целостта, липсата на части, изолирани и достатъчно обособени в себе си. Много от авторите, израсли като учени в лоното на филологията, започват своя път към материала с изследване на езикови детайли. Това изглежда като противоречие с посочената основна характеристика на материала. Грънчали от детайла, от дребното и частното, те стигат до схващания за човека, за човешко поведение и до обобщителите на старогръцката култура. Езикът е за тях отклоненият човешки опит; намерени са не просто значението на ключови думи у Омир или Хезиод,

несъпадащи със значенията на същите думи в по-късния старогръцки, нито само правилата за свързване на елементите на епоса и на античската драма в структурата (статияте на Бр. Снел, Додс, Френкел, Давидов, Лески). Открито е същественото — човешкият опит — и то възстановен отвътре, в собственото си развитие и непрекъсната активност.

В това движение от повърхността на езиковите и художествени детайли към дълбочината на обобщителите на културата отпада следваната посока и историкът се намира сред материала (inter-est), налице е активността на самия материал, неговото незатъмнено от нашите възгледи или интерпретации присъствие. В този смисъл авторите не реконструират редки неща или „отломки от мъртво музейно минало“. Вече можем да кажем нещо по-определено за методологията на статиите. Тъй като самият предмет не позволява на историка на старогръцката литература и култура да се заплесва по отделното и частното, вниманието към цялото е основна характеристика и на самите изследвания. Това определя и отношението на авторите спрямо фактите. Те не схващат фактите като нещо обективно и независимо от човешките действия, като нещо несъотнесено към определено поведение и разбиране — фактите са само пресечни точки на ценности и човешки отношения. Ще отбележим още една важна характеристика на изследванията — в тях е преодоляно насилието над материала, дошло като последица от подчиняването му на определена гледна точка. Ето защо активността на възстановения човешки опит продължава да действа и извън границите на статиите във внушението за изтъпано изобилие на човешки поведения, реакции и възгледи. Така откриваме още една хуманистична характеристика на целия том — приемане на разнообразието и култивиране на способност за ориентирване в него. Такава са и особеностите на изследвания материал. Характеристиките на материала са характеристики и на самите статии. Долавяме пулсирането на живот в тях и това е пулсирането на възстановения и движещ се човешки опит. Сега по обратен път разбираме каква е гледната точка на авторите — тя е в оживяването на подборния и подреден материал, в неговото реално тук-сегашно присъствие. Четейки работите, публикувани в сборника, ние следим съотнасянето с нас на един протяжен във времето опит.

Искаме да подчертаем — конституиращо за отношението е неговата обратна активност, от миналото към нас, а не от нас към миналото. Тогава миналото престава да бъде нещо, за което притежаваме някакви знания, за да стане нещо, което присъствува около самите нас. Един пример. Преводът на Омировите поеми е крайно необходим, но съвършено недостатъчен, за да бъдем поставени в отношение към тях. Обикновено сме склонни да виждаме — още от училище — общочовешките им страни, което означава да видим себе

си, но в антични одежди, да намерим това, което ни е известно, и преди да прочетем поемите. Тази гледна точка без съмнение има право на съществуване и притежавайки я, не се придвижваме особено към разбирането на Омир.

Нека се спрем във връзка с това на две достатъчно различни статии — на „Определянето на фантазията“ на Уйтман и на „Старогръцката „литература“ и близкотоизточната „словесност“ на Аверинцев. В V в. пр. н. е. в Гърция има сложна политическа ситуация. Комедията на Аристофан преодолява нейната хаотичност, като създава една съвсем своя и в много отношения недействителна действителност. Тази своеобразна действителност е приложима към нас чрез една съпоставка с живописата на С. Дали (самата тя така трудна за разбиране, както комедията на Аристофан) и с буфоната на нямото кино. Неочакваната съпоставка не само приближава комедията на Аристофан, но същевременно отдалечава от нас Дали и нямото кино, разтваря пределите на нашата съвременност, а в този смисъл — и собствените ни предели. Това превръща съпоставянето в нещо повече от едно съпоставяне. Превръща го в обяснение, което разширява нашата реалност. Не авторът, а описанията на картините на Дали и на сцените от филмите на Лаурел и Харди и Харпо Маркс обясняват творчеството на Аристофан. Античният и съвременният опит се движат и оглеждат един в друг.

Това изглежда толкова необикновено и се среща толкова рядко, че ще го повторим: „античният и съвременният опит се оглеждат един в друг“. Такава е позицията на сборника и тази позиция изглежда актуална. Методологичните сражения, в които днешният литературовед е длъжен да се включи, така както гимназистът трябва да си вземе матурата, са едната страна на проблема за литературознанието, другата страна на което се вижда веднага, щом се досетим, че от една възраст нататък човек чете не за да възприеме убеждения и не за да знае и да покаже на другите, че знае, а за да сравнява своя опит с тоя на другите, да се оглежда в него и следователно да се направи видим за самия себе си.

Във възмъзната активност на Аристофан, Дали, Маркс, Лаурел и Харди е извършена една трансформация. Възстановен е не просто един античен опит. В хода на статията започваме да явяваме, че в Атина през V в. пр. н. е. могат да използват опита, който видим резултат е творчеството на Дали и на нямото кино, за разбиране на съществени страни от своята култура и собствено поведение. Сходен извод може да се направи и от великоленната студия на Аверинцев. Човешкото поведение в старогръцката култура, съпоставено с различното поведение на юдейската, създава възможността за взаимно проникване, което убеждава в тяхната незавършеност и незатвореност. В работите на Аверинцев и на Уйтман е изпълнено съществено-

то условие, което позволява разширяването на нашата реалност чрез присъствието на миналия опит в тук-сегащото. Условието може да се формулира и така: да се избегне опасността на гледната точка, на нашата активност към материалa, да се постигне присъствието му чрез временно отстраняване не само на гледната точка, но и на самите себе си, да не се замества изследваният човешки опит с разсъждения върху него. Когато налага върху чуждия, несвоя опит своите възгледи и знания, историкът на литературата всъщност го покрива с тях и го унищожава. В този смисъл активността на гледната точка е при нуда, която превръща историята на литературата в атрибут на собствените размишления, а не в енергия, преобразуваща самите нас и едва като следствие на това преобразуваща и нашите размишления. Заслуга на съставителя е, че не срещаме в сборника статии, подменящи възстановяването на опита чрез квазианализ на собствените си знания, проблеми и ограничения. Ако се спираме толкова подробно на проблема за гледната точка, то е, защото нейното отсъствие или активност е от решаващо значение за методологията на литературно-историческото изследване.

Но да се върнем към работите на Уитман и Аверинцев. Без съмнение ще открием в статията на Уитман и липсата на граници, свободното придвижване между античната и съвременната епоха, липсата на така характерната за европейските филолози интелектуалност, чиего внимание е насочено предимно към образцовите постижения на културата. В прекрасното хрумване да се поставят един до друг Аристофан, Салватор Дали, Стенли Лаурел и Оливър Харди е проявена и една познавателна демократичност, която авторът превръща в методология. Освен това нашето безпокойство, дали развитието на културата има обобщители, разбираеми и вън от създалата ги среда, е премахнато.

Съпоставката на Аверинцев е от друг тип, тя предполага определена подготовка, да да се възприеме и верифицира. Тонът е този, който въздейства и при по-слаба осведоменост за материята от страна на читателя, защото Аверинцев, казвайки много неща, сякаш че казва още повече. Това е основна причина за мощното въздействие на работите на съветския историк на културата, дори когато остават неразбрани. От гледна точка на съдържанието съпоставката, извършена от Аверинцев, е по-трудно достъпна и интелектуална и диатрибният тон на автора я променя и жизнено я преодолява, докато съпоставката на Уитман се разполага в отворено площадно пространство. Като методология обаче и двете заедно с „Белсгът на Одисей“ функционират по сходен начин.

Да кажем, че в споменатите три статии, както и в статиите на О. Зеел и О. Фрайденберг, времената започват да се движат, макар и явно, ще бъде твърде общо. Не се анализират готовите структури, а се възста-

новява в един възможен план пътят до тези структури, движението и собствената активност на опита, довел до структурата. Получава се нещо привлекателно и неочаквано — вече готовата структура се оказва незавършена, разкрита е вътрешната ѝ сила да доведе до нов опит и вместо само край, тя е и ново начало.

Когато говорим за възстановяването на минал опит (като активност, а не като притежание), възниква въпросът — осъзнавани ли са от съвременниците тези негови страни, които ние виждаме? Могли ли са хората от епохата на архаиката, класиката или елинизма да изразят по този начин схващането си за човека, за времето или за изкуството? Разбира се, ние знаем неща, неизвестни за тях, имаме друг опит и го изразяваме с език, който не може да не е различен от техния.

Сравнени помежду си, статиите също са изпълнени на различни, но близки научни езици. Една от приликите е характерното за филологията свърхстарателно виждане в де тайлите на текста (Акрибия). Този начин на раздробено вглеждане е предизвикан от значителната пространствена и временна отдалеченост на текстовете, от желанието да не се сгреша, да не се размине филологът със скрития смисъл. С други думи, вниманието към огромния и разсипан масив от исторически, езикови и литературни сведения е предизвикано от херменевтична необходимост. Акрибията не може да се пренебрегне или отстрани — не е и необходимо, тя обаче не е ценност сама по себе си. Изчерпващото проучване на текстовете е началото на пътя от текста към един възможен отминал свят. Включените в първия раздел статии представят образцово достойнствата на откритата — приемаща и излъчваща влияния — филология. Те са в осмислянето и свързването на детайлите в комплекси и чрез това в постиганото съществуване на езика, литературата и историята, в крайна сметка — на човека.

В други статии (на Вернан, Давидов, Циглер и Кл. Прео) пряко се наблюдава културната среда в широк план, което изисква еднa социологичен език, за да се изрази нейната динамика. Опитът да се свържат в цялост различни страни на културата поражда философски проблеми и съответен език за назоваването им, дори тогава, когато не става изрично дума за категориите или разволя на старогръцката философия (статии на Френкел, Лосев, двете статии на Аверинцев, Давидов, Снел). Философският план, предизвикан от цялостния поглед върху проблемите присъствува, макар и не така явно, и в другите статии.

Разнообразието, което не е голямо, но все пак е налице, повдига въпроса за ефикасния научен език, с който трябва да се изследва старогръцката, а в по-общ план — и всяка европейска история на литературата. Онова, което виждаме тук, е следното. Сложното разностранно съчетаване в статиите се прибли-

жава към материала и допуска като своя възможност да бъде коригирано от него. Когато казваме, че научният език се приближава към материала, това не е само пространствена метафора. Самият материал се поддава на изследване и разкрива своеобразието си при съотносим с него език, при език, чиито категории не се налагат, а взаимодействуват с него и „се оформят от неговата плътност“. Във внимателното приближаване на езика към историческия материал се изпробва възможността за отношението, което би могло да се осъществи. За нито един от авторите не може да се каже, че работи с езика само на една научна област, езикът им е винаги съчетание в търсенето на комплексен език, и това е предизвикано от комплексността на предмета.

Ако авторите не се занимават на първи план тясно с проблемите на литературата и на художествеността, причината е, че литературата е недостатъчно затворена област, която не може сама да установи езика за своето изследване. Историческите особености на една литература (дори когато тя е достатъчно обособена и наблюдаема, каквито изглеждат съвременните европейски литератури) са свързани с особеностите на пораждащата я културна и социална среда и не могат задоволително да бъдат обяснени без нея. Литературата е част от по-голямо цяло и за доброто ѝ познаване трябва да се познават особеностите на цялото. Коя история на литературата би могла да не си задава въпроса за това, как съществува човекът в своето поведение, ако иска да остане история? Този въпрос не отменя проблема за литературната специфика, защото човекът и неговото поведение стават други, когато на тях се гледа през един текст, и съвсем други, когато този текст е литература. Тази специфика е конкретно-историческа величина, тъй като, изразвайки от определена среда, литературата въздейства върху нея, като решава нейни проблеми. Тя може да бъде разбираана като универсално положение, но такова разбиране също е следствие на специфична историческа ситуация. Става дума не за готовите структури, а за поддръждането и корекцията на опита и на действителността, което извършва художественото творчество.

Това положение става по-очевидно в по-стара, с по-ниска степен на различеност и специализираност културна среда. На подобни предпоставки, а именно, че социалното напрежение има свой психичен корелат, който също толкова напрегнато се отразява в изкуството, се основава предположението на К. Циглер за характера на елинистическия епос. Социалните промени и движения, смята той, се отразяват във всички изкуства на една епоха, затова, ако открием особеностите на средата, които се повтарят в изкуството на елинизма, ще открием какви са били особеностите на загубения елинистиче-

ски епос. По сходни подбуди в статиите на Снел, Додс, Ярхо, Френкел литературата се разглежда като документ на културата, а не като специфичен художествен феномен. Съпоставени с тях, статиите на Фрайденберг, Адрадос, Лески и Тахо-Годи сякаш са по-специфично литературни.

Научният език на статиите, казахме, е винаги сложно разноречие, за да е по мярката на изследваното цяло, и заедно с това този език е съвременен. Авторите не си служат с категориите на старогръцката култура като със свои собствени; вече създадените използват, а други конструират. По начин, разбираем за нас, научният език преформулира непознатото, като го приближава. Когато Снел и Френкел възстановяват Омировата представа за човека и схващането за времето в архаичната епоха или когато Вернан и Давидов реконструират социално-психологическите основания на атическата трагедия и нейната функция, те извършват това не с езика, на който е бил изразяван и осмислян този опит. Дори когато гледната точка отпадне, езикът е този, който установява отношението с миналия опит. В този смисъл той е прозрачен и е начин на съществуване за нас на самия минал опит.

Срещата между съвременния език и изследвания материал предпазва от двете опасности — превръщането на миналото в наша представа, която ще се използва за някакви цели, и задоволяването с този образ на миналото, който то е създадо за самото себе си. И в двата случая отношението не съществува, закрито от еднопосочната гледна точка. Да се изследва една отдалечена култура само със собствените ѝ категории, изглежда невъзможно. Дори да допуснем, че може да говорим за едно отминало време на един от неговите езици, то това ще бъде стилизация, защото изследователят няма същите преживявания, същия личен и социален опит. Онова, което не съществува в стилизацията, е битието на езика, наподобява се само готовата му форма. . . А и тази стилизация е ненужна, защото отново би изисквала съвременно разбиране и тълкуване. Взаимодействието става възможно, когато прилаганият език не е готова форма и е обогатен с друг опит, различен от този на изследваната среда. Вътрешната енергия на научния език, усиlena от срещата с историческата среда, може да разшири не само нашето, но и собственото пространство на средата, да разкрие и онова, което е съществувало, но е останало неосъзнато за старите гърци, онова, което вече не е вътрешна представа на старогръцката култура за самата нея.

Дотук бяха разисквани две важни за методологията на сборника положения: авторите успяват да възстановят един човешки опит и го постигат с помощта на съвременен научен език. Двете положения са в противоречие, което изглежда е неотстранимо, съставлява същността на историческото изслед-

ване и е гаранция за неговата възможност в границите, в които то е възможно. Все пак трябва да се съмняваме, че възстановеният опит е действително съществувалянт; по-скоро възстановява се винаги един възможен опит, който ни е необходим. Затова и този сборник може с полза да бъде четен и от „структуралисти“, ако все още ги има, и

от „рецептивисти“, доколкото са се появили, защото, по думите на един голям днешен литературовед, „зад фразата „съвременният читател не чете специализирано литературознание“ се крие човек, който изобщо не чете литературознание“.

Димитър Дочев, Ангел Ангелов

SOMMAIRE

40 ans depuis la victoire contre le fascisme et le militarisme japon

Guéorgui Pentchev — Une fleur et un vieux casque	3
Guéorgui M. Grigorov — Les poètes bulgares durant la guerre patriotique	17
Ivan Tzvetkov — La poésie lyrique d'Alexandre Tvardovski	25
Nikolaï Aretov — L'homme de lettres et le traducteur Dimitre T. Douchanov	44
Rosalia Likova — Nikolaï Liliev, poète de l'harmonie	65
V. D. Andreev, P. A. Dmitriev (Léningrade) — N. S. Derjavine — un des fondateurs de la science slave soviétique (Aux approches du 150-e anniversaire du début de l'enseignement des études slaves dans les universités de Russie et de l'URSS)	85

Profils

Evtim Evtimov — Sous le signe de la haute mesure (Guéorgui Djagarov)	98
--	----

Problèmes de la traduction poétique

Dimitri Ivanov — Des jeunes traducteurs de la prose artistique	105
--	-----

A travers la pensée esthétique mondiale

Thomas Mann — Parler de soi même	117
----------------------------------	-----

Communications scientifiques

Stéphane Vélikov — Lettres de Nikolaï Liliev adressées au poète Assène Raztvetnikov	132
Vladimir Yanev — Les corrections de Nikolaï Liliev	139

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de l'Allemagne Démocratique, d'Autriche et Espagne	147
--	-----

Revue

Konstantin Metchev — „Pages sur l'histoire de l'école littéraire de Tirnovo“, par Guéorgui Dantchev	156
Ilya Todorov — „Paissi von Chilandar. Slawobulgarische Geschichte“	157
Dimitre Dotchev, Anghel Anghélov — „Tradition. Littérature. Réalité. Problèmes de la littérature grecque ancienne dans la science littéraire mondiale“, recueil	159

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА
ВСИЧКИ РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ ЕДИНСТВЕНО В ДВА МАШИНОПИСНИ ЕКЗЕМПЛЯРА (ИЛИ ОРГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52.
бл. 17 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *К. Тошева*

Дадена за набор на 29. III. 1985 г.

Подписана за печат на 18. VI. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,25

Издателски коли 13,28

Тираж 1700

Изд. индекс 10208

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6 Поръчка 244