

ИТАЛИАНСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ МОЯ ЛИТЕРАТУРЕН ОПИТ (Поглед към типологиите на Възраждането)

ДРАГОМИР ПЕТРОВ

Препрочитайки неотдавна романа „Антихрист“ на Емилиян Станев, отново ми направиха впечатление онези места, където, описвайки през погледа на своя невръстен още герой атмосферата на Търновград от навечерието на османското завоевание, той се домогва до пресъздаването на една духовност, която съдържа определени елементи на „стилновиизъм“, с други думи, на нещо, което предхожда петраркизма и без което петраркизмът не би бил възможен. Особено оезателно бе това усещане в страниците за идеалната любов, която малкият Еньо, „син на царския зограф“, изпитва към също тъй невръстната шерка на цар Иван Александър, излъчващи едно златисто сияние, което събужда представата за Дантевото обожание към Беатриче.

Не допускам, че Емилиян Станев, който неотдавна ни напусна, е познавал доклада на проф. Рикардо Пикио¹, обнародван в актовете на симпозиума „Петрарка и петраркизмът в славянските страни“, където се казва: „Писателското изкуство на българските исихасти... се движеше в схеми, недалечни от онези, създадени на Запад чрез брака между платонизъм и пицеронияство“, дори защото по времето, когато е писан „Антихрист“, този текст не е съществувал, а модата на исихазма още не се беше появила сред нашите историци на изкуството и литературата. Затова ще се опитам да обясня това, което тук ми прави така силно впечатление. То е, че Емилиян Станев, човек с голям писателски дар и разностранни интереси, особено към всичко, което се отнася до историческата съдба на българина, но в никакъв случай системен ерудит; Емилиян Станев, който положително не е имал съзнателно културоложко отношение към Италианското възраждане като класически модел за съотнасяне, но за сметка на това имаше безспорна и голяма интуиция, е почувствувал в стремежа си да възстанови едно културно-историческо съзнание за гъжественост, нуждата да запълни в него някакво празно поле, с това, което си позволявам да нарека условно един български „стилновиизъм“, или „петраркизм“, на късния XIV в.

Наистина той не стига никъде до неоплатоничното схващане за божествения произход на всяка земна красота (което би освободило неговия герой от средновековната дилема дух и плът) и това щеше да прозвучи фалшиво в един исторически роман за Българското средновековие, или „предренесанс“, ако искаме той да отговаря на научно постигнати истини. Но трябва да подчертаем, че стремейки се да извлече една философско-историческа формула за българския национален характер и историческа съдба, като се движи в дуалистичната схема за веществено творение на Сатанаил и небесното творение на бога, той се отдалечава от класическото православно разбиране за земната хубост като възлещение на дявола с допускането, че тя може да бъде и божествена. А това вече е една догадка, която може и да не противоречи на историческата правда.

¹Riccardo Picchio. Su alcune analogie fra la tecnica scrittoria e gli stili della letteratura slava balcanica nel XIV secolo. — B: Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi, atti, Zagreb-Dubrovnik, 1978.

Навярно тук му е мястото да припомним, че в областта на философията и литературата, две взаимно свързани явления, които по същество изпълват съдържанието на понятието „хуманизъм“ и оттам на самия термин Възраждане, са *неоплатонизмът* и *петраркизмът*. Неоплатонизмът, обявявайки всяка възплътена красота за проява на божественото, предлага оная шастлива философска формула, която присажда християнството върху езическата по същество подложка и така освобождава изкуството от повелата на аскетическия идеал. А петраркизмът на основа на неоплатонизма и на рицарския култ към дамата, преминал през провансалската поезия, сицилианската школа и поезията на „стиlizовизма“, ще одухотвори и идеализира телесната хубост на жената, като я освободи от проклятието и греховността.

Наистина данните, с които разполагаме, не ни дават право да говорим за пряко, а още по-малко за значително влияние или присъствие на Петрарка и петраркизма в България. В своите „Цариградски сонети“ (1895) Константин Величков, първият му български преводач, разкрива богатото културно съзнание, но не възплаща отвлечени философски идеи и категории. В тях ние откриваме по-скоро чертите на жанровата поезия и влиянието на някои френски романтици от XIX в. Що се отнася до Кирил Христов (1875—1944), никой български поет не е бил така далеч не само от неоплатоническия идеал за жената и любовта (без които поезията на Петрарка е немислима), но изобщо от склонността към съзерцание и философски размисъл. Той може да бъде разглеждан само като пълен антипод на петраркическата система от етични и естетични стойности дори при допускането на една изначална генетична връзка с нея. Не така стои обаче въпросът с типологическите аналогии между традициите на петраркизма и неоплатонизма в европейската поезия и някои явления в българската литература, чието проследяване представлява съществен литературен интерес. То би трябвало да започне с разглеждане на ония феномени в средновековната българска култура и особено в културата на XIX в., които говорят за присъствие на неоплатонични идеи, и да завършат, колкото и неочаквано на пръв поглед, но в същност дълбоко закономерно, с тези неоромантични интерпретации на същите идеи в българската поезия от края на миналия и началото на сегашния век, с търсенето на които собствено и започнахме.

Значи ли всичко това, че трябва да приемем Българското възраждане като нещо, което би настъпило, още по-богато и пълно, плод на непрекъсната приемственост, още през XV в., ако не беше турското завоевание? Или че такова, каквото се развива през XVIII и XIV в., то е само закъснелият и осакатен плод на нашия XIV в.? Трябва ли да приемем телеологическата схема на В. Н. Лазарев, който оправдава Византия чрез Флоренция? Но независимо дали ще осъзнаем нашето Възраждане като нещо, до което така или иначе би достигнало старобългарското общество, или ще го разглеждаме като свършено нов процес, станал възможен поради упадъка на османския ред, все по-осезателно подкопан от отгласа на европейския разцвет, при всички случаи „петраркизмът“ става нужен, за да запълним една празнина в нашето историческо съзнание за това, което сме, той е трябвало да бъде създаден било от „предренесанса“ на старобългарската култура, било от същинското ни Възраждане, но тъй като приемствените връзки с първото са били загубени, а второто в историческата си приприяност не го е създало, то той е останал един от дълговете, които следосвобожденската ни култура, още дълго развиваща се под неговия знак, е трябвало да изплати. Това определя значението на италианската култура — еталон в рамките на европейската система от стойности — до времето на френския класицизъм: една епоха вече доста късна за Запада и доста ранна за нас, ако съдим по това, че тогава там същинското Възраждане е приключило и е дошъл ред на барока, на националните монархии и на национално-буржоазните революции, докато ние тепърва ще започнем, в началото доста плахо и мъчително, да се вписваме с онуй, което представлява това Ново време. Има ли тук място да си припомним оня стих от първата Дуинска элегия на Райнер Мария Рилке, който в български превод гласи: „... трудно е мъртъв да бъдеш, трябва безспир да догонваш“?

Така или иначе голямата драма в българската култура, и то не от вчера, се заключава в незавършеността на нейните епохи и в разрушаване на мостовете, които ги свързват. Неслучай-

но в края на 1924 г. Кирил Цонев² пише на Асен Василиев в Мадрид: „Докато не се създадат оновите на най-новото изкуство у нас, което да води началото си и да държи връзка с нашето изкуство от епохата дори преди Възраждането и да мине през останалите векове, не може да се изгради това ново изкуство.“ Писмото, което цитирам, изразява едно културно съзнание, носено навярно не само от Кирил Цонев. Иначе 30-те години, които сега преоткриваме, не биха се превърнали в този тъй плодотворен период от новата ни културна история, когато бива намерена като че ли най-щастливата формула за това, как да се впишем в европейския контекст, оставайки верни на своя дух и традиции. А ако трябва да се запитаме, какво представляват състените натрупвания, извършвани в такива години на разцвет от култури, сложени исторически като българската, ще трябва навярно да си отговорим, че що се отнася до изразните форми и идеалните съдържания, това са процеси на ускориено настигане и на обрънато назад възсъздаване.

Плод на 30-те години е и поезията на Атанас Далчев с нейната богата веществена фактура и преднамерено неелегантен, дори чепат стих, чиято художествена и духовна неконвенционалност се постигат в рамките на най-конвенционалната строфика и схеми на римуване. Както заради особеностите на своята поетика, така и заради философската си същност тя неведнъж е предизвиквала сравнения с поезията на Монтале, без да има почва за търсене на каквито и да било генетични връзки между двете явления. Съществуването на един Далчев, който по-късно стана и преводач³ на Монтале, може би обяснява донякъде защо в България Монтале, по-скоро може би този Монтале — Далчев, остана в сянката на оригиналния поет Далчев, за чиято естетическа актуалност можеше да се съди по афоризма, определящ го като „незаконен баша на младата българска поезия“. Затова пък през тези години значително по-щастлива се оказа съдбата на един друг италианец, когото смятат за третия и последен голям връх на херметичната поезия в Италия между двете войни — Салваторе Куазимодо, чието творчество стана широко известно в България през 1961 г. — след излизането на книгата с неговите стихове.⁴

Редно е може би да призная, че избрах тази тема след немалки колебания тогава, когато до датата на симпозиума, където трябваше да я изнеса,⁵ оставаха броени дни. Редно е да призная също така, че развивайки я, аз се почувствувах изкусен да изместя нейния център от една проблематика с емпирично-приложен характер към размисли с по-общо и донякъде хипотетично естество, в което емпириката на „моя литературен опит“, особено при последвалите завършания към нея, все по-определено ставаше частен, макар и красноречив пример. А поддавайки се на тази съблазън, аз си послужих с Емилиян Станев като смокинов лист пред нескромността на думите, които щях да си позволя „про домо миа“. Така или иначе откриването на Куазимодо у нас и неговото превеждане съвпадна с разкрепостяването в културния ни живот в края на 50-те години и търсенията на онова поколение млади поети, което влезе в историята под името „априлско поколение“. Това беше времето, когато и аз пишех първите си стихотворения, мъчително домогвайки се до един нов поетичен език, който да бъде съвременен и едновременно с това български. Бяхме изпълнени с надежди, възторг и дързост. Но отново загубената приемствена връзка с плодотворното време на 30-те години отваряше една празнина и ни правеше не продължители на културен процес, а онези, които трябва да го започнат едва ли не от началото. Така в хода на собственото ми поетично дирене, с чувството, че съм лишен от почва и образци, на които да се облегна то, направих първите си опити за превод на Леопарди и първите обнародвани у нас преводи на Унгарети.⁶ Но именно поезията на Куазимодо, чиято следва-

² Кирил Цонев. Път в изкуството. Т. 1. С., 1969.

³ Тези преводи, работени в сътрудничество с Александър Муратов, бяха направени нарочно за моята антология „Осем съвременни италиански поети“. С., 1967.

⁴ Салваторе Куазимодо. Животът не е сън, преведе от италиански Драгомир Петров. С., 1961.

⁵ Става дума за симпозиума „Италиано-български културни връзки“, уреден в Неапол и Позитано от Неаполския Източен институт през юни 1979 г., чиито актове се намират под печат.

⁶ Септември, 1956, кн. 12. Основно преработени, тези преводи влязоха по-късно в антологията „Осем съвременни италиански поети“.

на еволюция по посока на една гражданска проблематика го правеше, що се отнася до идейната съдържателност и вътрешно сроден на Вапцаров, се яви като един модел на това, което би могло да бъде развитието на поетичния език у нас след Разцветников, Фурнаджиев, Багряна, Далчев и неговите преки следовници в началото на 40-те години. Разбира се, аз схванах и осмислих всичко това по-късно. Но от онези дни остава и досега незабравима творческа радост, която ми доставяше претворяването на неговата поезия на български. Нито за миг тогава не изпитах чувството, понякога мъчително, изискващо усилия и самодисциплина, че трябва да пречуя собственото си аз, за да се превъплътя в една чужда индивидуалност и да усвоя един чужд свят. Имах усещането, че превеждам собствената си поезия на нейния роден език.

Днес, когато почти двадесет години след неговата поява на български се питам какво предопредели особено щастливата литературна съдба на Куазимодо у нас (щастлива, що се отнася до броя и качеството на читателите, а не на изданията), разбирам, че това се дължи на Сицилия. Защото родният му остров, който той вдъхновено възпя, е също така кръстопът, където са се срещали Гърция и Рим, древността и варварството, християнството и ислямът, Византия и Западът в кървавите битки на времето, за които той говори със своя странно равен, мек и всепроникващ глас, кътиещ с прилива в дълбоките зеленявали кладенци на историята. Тази му именно способност да даде израз на едно надлично, атактично съзнание, избликващо от тъмнините на историята, ще обясни най-добре неговата функционалност в българския културен контекст, където в навечерието на 30-те години Фурнаджиев и донякъде Багряна бяха тръгнали по същия път, макар и с други поетични средства, черпейки от духа на фолклора и синкретичния характер на нашата народна култура, която векове наред беше поглъщала и трансформирала духовните енергии, добили в Италия индивидуално съзнание чрез Данте и Петрарка. Към това трябва да се прибавят и сходствата в пространствените представи за света и тук, и там организирани по отвеса, чиито образни изпълнения остават кладенецът, вулканът пещерата, огънят и други мистични символи, изразяващи стремежа за откриване на абсолюта по вертикала и в дълбочина, а не по откритата шир на световното пространство. Защото освен всичко друго Куазимодо е единственият познат ми италиански поет, комуто е присъщо онова, което испанците наричат „канте хондо“, а Лорка „дуенде“.

Тези особености на българския „пространствен образ на света“, както неотдавна се изрази един литературен теоретик,⁷ са засвидетелствувани преди всичко в нашия фолклор и народна песен, които до днес съдържат най-високите художествени образци, създадени на български език. Идещи от едни тъмни дълбочини, където съжителствували с древни ритуали и обредни химни (Пенчо Славейков), те са възпелти и съхранили в най-автентичния и вид онази земна и същевременно деликатна сетивност, свързала ни завинаги с културния басейн на Средиземноморието, по чиито брегове цъфтяха големите култури на древността и Средновековието, където се извърши синтезът между варварството и елинизма, между Изтока и Запада. С тези най-непреходни особености на българската художествена култура и творчески инстинкт, наклонен не към всесветски месианистични идеи и боготърсачество, а към одухотворяване на предметния свят, свързан с ежедневиен живот и труд на човека, както и с нуждата от известни образци, които литературният процес е имал тогава, бих искал да свържа и естетическата актуалност на онази антология, в която излезе Далчевият Монтале, в контекста на 60-те години. Лично за мен по време на работата ми над нея особено творческа радост ми достави превеждането на Унгарети, защото за втори път изпитах усещането за пълно сливане с формата и словото на един поет, писал сякаш нарочно, за да бъде преведен от мен на български. Заедно с поезията на Далчев и тази на Кавафис, която стана известна у нас също в края на 50-те и началото на 60-те години, Куазимодо и „Осемте италиански поети“ бяха сред настоящите книги на израстващото тогава поколение стихотворци. С тях езикът на херметичната поезия получи свое съответствие на български и то е достойние на българската литература, т. е. представлява етап, който вече не може да бъде прескочен. За плодотворността на тези четива днес в различна степен и по различен начин свидетелствува творчеството на някои поети, които се нареждат сред най-доброто, което създадоха 60-те години и тяхното продължение до днес.

⁷ Георги Гачев. За българския и руския образ на пространството и движението. — Литературен фронт, 30 ноем. 1978.

И завършвайки с въпроса за „сгъстените натрупвания“ в развитието на поетичния език, бих искал да кажа, че именно те пораждат навярно и това себенадскачане, онези изригвания в живота на националните литератури и езици, когато, долавяйки зова на бъдещето, един гений е можел, рязко изпреварвайки писмената езикова практика на своите съвременници, да създаде с един замах този национален език, който ще запази своята съвременност и след векове. Това са случаите на Данте, Пушкин и Ботев. Но очевидно преводът също е средство, за да бъдат създадени и развити в един език способности за такава изразност, каквато новите задачи и условия изискват от него. В нашата история кирило-методиевското дело е най-ярък пример от такова естество.

С уроците, които лично аз извлякох от това ми общуване с херметичната поезия, е свързано, мисля, известно отношение към езика и един начин на работа, които си изработих и прилагам нататък, превеждайки било стилновистите и Микеланджело, било Фосколо и Леопарди, било дори Чезаре Павезе. Той се състои в изваждането навсякъде, където това е възможно, на думата от конвенционалния контекст или от контекста, добил конвенционалност в течение на годините, и поставянето в този контекст на неочаквани, синонимни или близки по значение думи, които не са се похабили и огладили в него и звучат свежо като открития, защото се съпротивяват. Така съм се стремил да избягна чувството за завършен литературен език, със застинали езикови похвати и да възвърна нещо от очарованието на примитива, което четенето на стилновистите и ранния Данте доставя, с други думи, да възстановя онази първооткривателска свежест на поетичното слово, с която то е звучало за съвременниците на тези автори, пък и за нас. Воден от това желание, съзнателно съм се стремил да се освободя от оня, превърнат в съвършен инструмент език на Яворов и особено на Лилиев, защото съм имал усещането, че той вече не се съпротивява, няма мускулатура и това ми е внушавало чувство за безкръвие, за липса на жизненост. Същевременно, без да се отказвам от достигнатото при тях стихотворно умение и съвършенство на формата, съм се стремил да я изпълня със свежест, с истински народни думи, изрази и дори неологизми, било засти от народната песен и възрожденски поети като Чинтулов, Каравелов и Петко Славейков, било подсказващи с нещо аромата на тяхната епоха. Защото, връщайки се към едно вече подхванато разсъждение, българският преводач на стилновистите не би могъл просто да се обърне към езика на едноименната или аналогична школа в родната си поезия и ако не иска да ги превежда с езиковия реkvизит на модерните школи, което би било анахронично и, строго погледнато, безстилно, той би трябвало по ретроспективен път да направи едно хипотетично възсъздаване на този език. Изобщо аз не съм от онези, които смятат (по-точно, които вече смятат), че преводът трябва чисто и просто (както ни учеха преди 20 години) да звучи тъй, сякаш, казано образно, авторът е писал в наше време, на нашия език. Най-малко, защото една тъй опростена рецепта заличава диалектиката на целия културен и литературноисторически контекст, в който живее дадената творба.

Но значи ли всичко това, че „възсъздаването“, за което става дума, може да започне оттам, където народната песен е започнала да преминава в лично творчество, като игнорираме цялото по-сетнешно развитие на нашата поезия? Оттам, където дионисиевското надлично безвремие на народния синкретизъм е започнало да се превръща в чувство за лична неповторимост и за история? Значи ли, че можем да се обърнем към Беатриче с „мило либе“, както се бе опитал Димитър Бояджиев в едно ранно свое стихотворение, без да станем смешни? За съжаление не. Това е можел да си позволи само Данте, ако се беше родил тук и ако беше писал на нашия език, но не и неговият преводач. Ето фокуса, в който се събира цялата противоречива сложност (или богатство?) на нашето културно развитие, където решаването на всяка частна задача бива предопределено от степента, в която са били решени предходните исторически задачи, поради което във всеки исторически миг се наслаждава ехото на едно изтекло хронологически, но не и исторически отряло време. Как тези времена ще бъдат примирени и съчетани, в какви съотношения и пропорции, това е вече въпрос на личен усет, именно тук започва творчеството и предишанията са неуместни.

Лично аз, след като бях вече публикувал няколко сонета на стилновисти в преводи, които не ще да са били без някои качества, а претърпяха и преиздания, постепенно започнах да търся различни поводи, за да обнародвам нови преводни варианти на същите сонети.⁸ Освен по-голяма точност и гъстота (постигната и чрез заместване на шестостъпния ямб с петостъпен, който е класическият размер в нашето силаботоническо стихосложение, отговарящ на италианския дванадесетосричен стих) в тях търсех по-голяма автентичност по посока на езиковата неконвенционалност чрез заместване, да кажем, на „роза“ с „трендафил“, на „път любезен и красив“ с „тъй приветлив и кичест й е друма“, на „живее в нищета“ (в моралния смисъл), с „пара не струва“ чрез въвеждане на думи като „добрува“ (за поглед, който изпитва зрителна наслада), „светува“ и др. под., които характеризират търсеното от мен отдалечаване от една албумна стилизация. Ще си позволя два примера:

Гuido Гуйницели:

Върви по своя път любезен и красив
и с погледа дарен смирява гордостта ти;
не вярваш ли — във вярата те посвещава.
Не може я достигна никой нечестив
и пак ви думам: с добродетелите святи
от лоши мисли всекиго освобождава.

И Гuido Кавалканти:

Цветята — туй сте Вие; Вие сте и злака,
и всичко що е хубост и е чистота;
а станът Ви по-светъл е от зрака —
несрещналият Ви живее в нищета.
На тоя свят не ще се срещне сред рояка
от прелестни жени по-нежна красота;
пред Вашето лице забравя мигом всяка
несмелост, който се бои от Любовта.

Живеете от други деви окръжена
и любовта Ви, без да ще, краси и тях;
харесвам ги затуй и моля ги смирено
да Ви почитат; да Ви пазят, моля плах,
да служат те на личността Ви възвисена,
защото най-достойната сте между тях.

А може би прекомерната и насилствена стилизация иде именно по този втори път? Не бе ли именно тя, която накара един прочут музикант да възкликне: „Ванда Ландовская и все ее клавишины!“? Не, не всеки случай е сам за себе си и зависи от вложения усет и чувство за мярка.

Ще се опитам да изясня по-добре своите езикови предпочитания, като цитирам октавата на най-прочутия сонет от Чехо Анджелиери в превод на един мой събрат⁹ и в мой превод.

О, огън аз да бях, бих прогорил света;
а вятър — щях на пух и прах да го направя.
Защо не съм порой, та цял да го удавя?
И бог — за да го блъсна в пропастта?
О, папа ако бях, как щях да отмятня
на разни християни, както подобава.
Да бях тиранин, зная как се управлява:
коли без оглед пола или възрастта.

Тъй приветлив и кичест й е друма,
че с поглед всяка хубост тя лекува —
не вярваш ли, ще те дари и с вяра.
Не я достига злият, злата дума,
че в нея добродетелта ликува —
съзреш ли я, доброто ти разтвара.

Не сте ли Вие цветовете, злака
и туй с което погледът добрува?
Че станът Ви по-светъл е от зрака —
невиждалият Ви паря не струва.
Такава прелест нийде сред рояка
създания световни не светува.
Когато любовта стеснява, всяка
боязни губи, щом Ви се любува.

От своите другарки окръжена
и тях харесвам зарад любовта Ви
и моля ги, любезни, защитена
да бъдете, да Ви почитат с нрави,
че служат на особа възвисена,
която бог най-хубава направи.

Де огън аз да бях — света да сторя клада;
и вятър — в него да се развършея;
вода да бях — с потоп да го залее
и бог — да го натикам с радост в ада.
Де папа аз да бях, с каква наслада
от християни щях да богатея;
а цар да бях — как щях да съумея
да взема всекому главата млада.

⁸ Мои преводи на стилновисти са обнародвани в „Антология на световната любовна лирика“. С., 1967, 2 изд., 1979; „100 шедьоври на баладата“. С., 1974; „100 шедьоври на европейската любовна лирика“. С., 1976; „100 шедьоври на сонета“. С., 1979; „Помогай ни любов — ренесансови импресии“ (програма за спектакъл на Народния театър „Иван Вазов“), сезон 1979—1980; в „АБВ“, 25 март 1980.

⁹ Георги Мицков. Преводът е цитиран по „Антология на световната любовна лирика“. С., 1967. В „100 шедьоври на сонета“ е включен преработен вариант на същия превод, чиято

Първият превод, навярно е по-елегантен, но за мен по-общ и аморфен като изразност, се радва на някои предпочитания. Не твърдя, че вторият е по-хубав, но смятам, че той е по-точен, по-гъстен и по-ударен като форма и израз, с повече мрачно разрушителна злорада и стръв. В него бих подчертал запазването на конюнктивна „да бях“ пред по-завоалираното и усукано „ако бях“ (неслучайно Ботев възкликва „Да бях поет, поет като Пиншурката!“); думи като „Развършея“, „натикам“, „богатея“ и особено изразът „да взема всекиму главата млада“, който е почти наготово взет от народно песенния и народноприказния словесен реkvит.

Ще продължа с няколко примера от Леопарди и Фосколо. В „All'Italia“ аз избягвам да превода „acerbo fato“ с точното, но затова пък лесно и познато „горчива съдба“ и предпочитам „стипчива смърт“; в „Ultimo canto di saffo“ „sia non arride spettacolo molle“ не превеждам с „не се усмихват нежни гледки“, а с „не се усмихват вече гостолубиво/тез образи.“; в „Il sabato del villaggio“ не се страхувам да превода „e reca in mano/un mazzolin di rose e di viole“ с асоцииращото по посока към фолклора „завила китка теменуга и трендафил“, за да избягна баналното албумно „държи в ръка букет от рози и от теменужки“; подобен резултат съм търсил в „A Silvia“, превеждайки „Tu pria che l'erba inaridisse il verno“ с „преди слана да ослани тревите“, използвайки един стилистичен обрат, присъщ само за нашата народна песен, но не и за Леопарди; пак в „Il sabato del villaggio“ „recente luna“ не превеждам с лесното „нова луна“, а с „напълнила месец“; в „La ginestra“ избягвам да превода „in purissimo azzurro“ с лесното и шлагферно „в лазура чист“ и го предам с „в синевата прецедена“; по-нататък превеждам „dolce alberghi“ със „заслоните уютни“, а в „Il tramonto della luna“ не се плаща да добавя прилагателното уютни към съществителното „склонове“, за да изразя особената нежност, вложена във „voi colinette e piagge“, изразено на италиански с умалителното „colinette“. А в „Грациите“ на Фосколо съзнателно търся думи и изрази като „маргарит“ вместо „перли“, отново „трендафил“ вместо „рози“, „кочия“ вместо „колесница“, „дене“ вместо „дни“, „гиздавост“ вместо „градиционност“ или „изящество“, „мермър“ вместо „мрамор“, „хорà“ вместо „танци“, „имане“ вместо „богатство“, „сподобихте“ вместо „получихте“, „дарове проводи“ вместо „изпрати подаръци“, „делата чутни“ вместо „славни дела“ и не се плаща от турцизма „бахчи“, защото в нашия език този вид турски заемки все по-определено придобиват нещо патриархално и идилично за разлика от новонавлзащите в бюрократичния и технически жаргон русизми и американизми. Днес не бих претендирал, че всички тези решения са безспорни или най-добрите възможни, но мисля, че при всички случаи те ясно онагледяват предпочитаната от мен насока на дирене.

Узряването и прилагането на този маниер, обусловен, както казах, от опита ми при превеждането на херметиците и от т. нар. „поетика на думата“, може да бъде проследен, ако се сравнят преводите ми на Петрарка,¹⁰ правени преди това, където съм се стремил преди всичко към пластическа елегантност, и преводите на стилиновистите, осъществени, след като съм бил минал вече по този път. По подобен начин съм осъзнавал своята задача и превеждайки лириката на Микеланджело,¹¹ но тук един качествено различен момент се състои в нарастващата роля на съпротивата на езика, третиран като материал, който трябва да бъде преодолян, тъй както скульпторът преодолява мрамора, за да извади и освободи образа, който се съдържа в него. Върху това разбиране бе търсено и звученето на моя превод, който се стремеше да избегне една основна опасност — гладкото и лесно течение на стиха. Неделимо свързан с тези задачи бе и стремението ми да загатна онова чувство за езиково-художествена отдалеченост, която четенето на оригинала буди и която, мисля, че оправдава леката архаизация на речта. За него говорят и предпочитанието на „цяя“ пред „лек“ или „лекарство“, на „дивен“ пред „божествен“, на „върше“

октава звучи така: „О, огън ако бях, подпалил бих света;/ а вятър, сях на пух и прах да го напая./ Защо не съм порой — за миг да го удавя?/ Или път бог — та да го блъсна в пропастта?/ О, папа ако бях, аз смакул бих кръвта/ на християните, тъй както подобава./ Тиранин ако бях — знам как се управлява./ без жал бих колил аз и тъпкал бих гланта.“ Тъй като в него се чувствуват съвсем ясно ръката и вкусът на съставителя и редактор Петър Велчев, предпочетох да цитирам като по-автентичен първия вариант. Но, струва ми се, и двата онагледяват достатъчно добре разграничението между тези две разбираня за превода на ренесансовата поезия, които се опитвам да очертая.

¹⁰ Франческо Петрарка. Сонети, превод от италиански Ат. Драгиев, Ст. Петров и Др. Петров. С., 1959.

¹¹ Микеланджело Буонароти. Лирика, подбор и превод от италиански Драгомир Петров. С., 1971.

пред „клони“, на „глумя“ пред „подигравам“ на „шение“ пред „желание“, на „думам“ пред „говоря“, на „палати“ пред „дворци“, на „болярин“ пред „богат“, на „найдем“ пред „намерим“, на „върл“ пред „труден“ и т. н. Свързани с народната словесна изразност, независимо че за някои днес тя звучи архаично спрямо албумната стилизация, на която е била подложена представата за сонета у нас, тези думи са по-автентични и в повечето случаи и по-кратки. С това те внасят в контекста, или така ми се струва, една агресивна напрегнатост, която съм търсил и която тук е нужна. И, както вече загатнах по повод сонета на Чехо Анджелиери, те са свързани с едни други лексикално-стилистични пластове, отвеждащи този път към поезията на Ботев, чиито звучения тук ми бяха много полезни, за да постигна това, което вече нарекох мрачно-разрушително ожесточение. Ще си позволя да цитирам като пример само последната терцина на сонета „Se da'prim'anni aperto un lento e poco“, като подчертая особено неговия последен стих:

Че ако млади огън ни разплаква,
тъй сух и в пламъци така грабливи,
нима духът ще трае в жили ядни?

Но моят вкус към пластичен, веществен и моделиращ език, богат на точни подробности, който от вкус прерасна във възглед и който получи окончателното си развитие, когато превеждах Микеланджело и след това Фосколо,¹² бе вече в голяма степен узрял в процеса на работата ми над песните на Леопарди,¹³ които преведох предимно по време на моето лекторство в Рим през 1963—1964 г. Мисля, че този „класицистичен романтик“ заедно с Фосколо са единствените случаи в моята преводаческа практика, когато превежданият поет има шо-годе литературно-историческо съответствие с явление в нашата литература. Тези поети на „Ризорджименто“, на български пак Възраждане, но не на културата и личността (защото тази епоха, на италиански *Ринашименто*, е завършила още в началото на чинкуечентото (XVI), а възраждане на нацията — Фосколо и Леопарди творят в началото на XIX в. — тези поети на Ризорджиментото, казвах, намират у нас повече или по-малко близки успоредници в лицето на П. Р. Славейков, Ботев, Вазов и П. П. Славейков. Наистина аналогията е пак малко пресиленна, защото ако и тук и там е налице идеализирането на „древната слава“, това у италианските романтици не е само могъщата империя на римляните (тъй както у нас българското царство бива възкресено от Паисий, Николай Павлович, Васил Друмев, Добри Войников и др.), а и онези хуманистични ценности на духа и културата, създадени през епохата на Възраждането (Ринашименто), спрямо които нашето национално възраждане ще остане в дълг към националната ни култура. Но поне що се отнася до поетичния език, с който тези поети трябваше да се изпълнят на български, тук не се поставяше задачата за „хипотетично ретроспективно възсъздаване“ или за „антиципиране“ развитието на националния поетичен език, а за умело използване на пластове, които вече съществуват у споменатите български поети. Затова, когато „бялата“ красота на един богат, пластичен и неподложен на лилиевска дестилация български език ме понесе в стихията си, аз почувствах до голяма степен своята задача изпълнена. Обръщайки се към поезията на Вазов и главно на Пенчо Славейков, недостигнала още тази опасна за мен формална елегантност, която започваше да ме плаши именно тогава, аз постигах и леко патиниращата архаизация, която придава особена прелесть на един език, изпъстрен с красиви латинизми и усложнени антични конструкции.

Наистина предстоеше ми да изпитам мъчителното раздвоение между строгата антична пластика, която моделира словото чрез законите на триизмерността и завършва стиха не чрез рима, а чрез умело натрупване на езиковата материя, и свободното, пръснато и случайно наглед римуване на някои стихотворения, към които се връщах с добросъвестно насилие над себе

¹² Уго Фосколо. Сонети и поеми, превел от италиански Драгомир Петров. С., 1971.

¹³ Джакомо Леопарди. Блуждаещи звезди, подбор и превод от италиански Драгомир Петров. С., 1965.

си, за да се разочаровам веднага от евтиния вкус, който издаваше възпроизведената на български мрежа на звуковите съответствия. Тази дилема, без да жертвувам навсякъде и изцяло формата, аз реших все пак в полза на езика. Защото тази „бяла“, малко тежка реч единствена бе в състояние да изрази чувството за пластичност на формите, за морен унес на сетивата, за гъста и влажна прозрачност на въздуха, в който диша и живее поезията на Леопарди. Когато днес се връщам към този изминат път и към опита, събран по него, разбирам колко субективни и неопределими рационално предпоставки предопределят успеха на преводача при претворяването на един автор или на едно стихотворение. Ако Кузимо и Унгарети, както вече казах, ми предоставиха усещането, че лиша сам, а не че превеждам тяхната поезия, чувство, което не ми е било съвсем чуждо при стилновистите и при Петрарка въпреки формалните трудности на сонетната форма, която навсякъде възпроизвеждах точно, то споменът за работата ми над Леопарди се на подражание хармонична простота само донякъде предават въздействието на оригинала. Постигнатото при превеждането на други, основни и не по-малко трудни творби, като „Възпоминания“ и „Нощна песен на един овчар, който броди из Азия“, ме изпълва със удовлетворение и малко нескромна гордост. А някои по-средни (според общоприетата от коментаторите оценка) творби, като „Захождането на луната“, на времето, когато бях млад и лекомислен, имах претенцията, че звучат на български по-силно, отколкото на италиански.

Опитът от претворяването на този Леопардиев класическичен романтизъм ме изправи пред поезията на Фосколо по-готов, с изработени вече критерии и ми спести лутане и несигурност. Днес все още смятам своя превод на „Гробниците“ и „Грациите“ за един добър адекват на оригинала. А преводът ми на Микеланджело, при раждането на който усещането за мълчаливо и същевременно сладостно преодоляване бе най-силен, днес смятам за най-високия си успех като преводач.

Споменах за изградилите се у мен в процеса на тази работа вкус и разбиране за поетически език. Той се утвърди чрез отхвърляне на онова, което покойният Григор Ленков, незабравимият преводач на „Евгений Онегин“, нарече един разговор, няколко месеца преди преждевременната си смърт, „изячен буквализъм“. Това е практика, изхождаща от убеждението, че добрият поетичен превод може да представлява механично съединение на две качества, всяко от които се постига едва ли не по автономен път: точност и хубава поетичноезикова форма. Това схващане, което подхранва т. нар. подстрочни преводи, разделя момента на вникването в оригинала от неговото стихотворно претворяване и превръща превода в нещо като решаване на ребуси. Според мен днес именно то е източник на блестящото, но кухо версифициране, винаги на най-съвременния, нормализиран език със стих, често пъти по-звънък и правилен, отколкото има оригиналът (без лесните и познати рими на класиците), избягващо подводните трудности и специфични особености на оригинала (тъй както често правят на руски) дори в работа на иначе способни млади хора, за които не може да се каже, че работят по подстрочници. Защото раждането на една поетична творба, дори преводна, е процес, който не може да се облекчи само върху реквизита от готови изразни средства, с които разполага родната литература. То изисква собствена, лична езикова инвенция и способност за езикови синтези от различни стилни и лексикални пластове, съществуващи осъзнато или латентно в родния книжовен и не книжовен език. Неслучайно Атанас Далчев казваше, че поезията започва оттам, където свършва езиковата норма. Тъй както оригиналната поезия не може да бъде механично съчетание от мисъл с форма, така и преводът не може да бъде съчетание на точност с форма. Те са нещо по-сложно и диалектично. Те са любов, а освен привличане и съединение любовта е борба на противоположни начала и преодоляване. Без следите на тази борба между мисълта и езика, между съдържанието и формата не може да има изкуство. Резултатът може да се приеме с лекота, но той трябва да носи следите на сладостната мъка от преодоляването. Защото, както казваше Бретон в „Пътят за Сан Романо“, поезията, това са измачканите чаршафи на зората, върху които е станало обдаването. Стиховете, които не носят следите на това интимно тайнство, за мен представляват същият ерзац, който е нес кафето пред филджана, кипнал бавно в горящата пепел, наситила тъмната течност с мириса на дървото и дыма.

1) След всичко казано дотук навярно не би прозвучало изненадващо, ако заявя, че за мен преводът е бил нещо трудно отделимо от собствената ми поезия. Често той се е превръщал за

мен и в средство за поетична изява, когато друга възможност за това ми е липсвала. А перифразирайки една мисъл, която бих прочел някъде за Куазимодо, мисля, че не бих бил далеч от истината, ако кажа и за себе си, че дейността на преводача скриваше първия образ на поета, който в тази работилница претопяваше, изковаваше и каляваше елементите на оня език и стих, които са неотделими от неговия собствен стил. Не ше да е без значение и това, че посредством преводите на Куазимодо аз най-добре почувствувах духа на старогръцките и римските лирици, чрез други италиански преводи се запознах с поезията на Лорка и Сеферис (когато те не бяха още познати у нас) и дори с Елиът и Андрич, двамата автори, които изиграха голяма роля в моето развитие като автор, в изграждането на това, което представлява навярно моята поезика.

Значи ли това, че моята поезия не дължи нищо на италианската? Естествено не. Лично аз, по-добре от когото и да било, бих могъл да различа интонациите, дошли в нея от Куазимодо, Монтале, Леопарди и петраркистите. Но това не са Куазимодо, Монтале, Леопарди и петраркистите такива, каквито ги знае читателят на техните оригинали, а такива, каквито са останали при повторното им възпроизвеждане, чрез синтеза от езикови пластове, заети от Пенчо Славейков, Вазов, Ботев и стария Славейков, от предхождащите го възрожденски поети и от народната песен, сплавени и излети във формите на силаботоническия стих, огънат и скроен така, че да наподобя пулсирането на силабическата метрика, но синтез, при извършването на който върховният господар и съдия е оставал мойят собствен усет, вкус и езикова изобретателност.

Когато, превеждайки „Аспазия“ на Леопарди, за да предам внушението на израза „quando tu/dotta all'etatrice“, се видях принуден да се отдалеча от него и да потърся някаква подобна изразителност в „и ти тъй знаеш в онуй отровно/изкуство на съблазната“, аз не подозирах, че четири години по-късно, пишейки своите „Византийски елегии“¹⁴ и по-точно стихотворението „Размисъл“, леко променени, тези думи ще отекнат отново в съзнанието ми като единствено-то възможно словесно съчетание, с което мога да характеризирам „жените/умели в любовта и знаещи в онуй/изтънчено изкуство на съблазната“. Дали тогава аз ограбвах Леопарди? Не смея да отговоря с „да“ или „не“, но тогава имах усещането, че именно аз преди четири години съм бил ограбен и сега вземам обратно само това, което ми принадлежи.

Собствено, ако по отношение на идейната съдържателност моята поезия е едновременно екзистенциална и философско-историческа, то смея да твърдя, че източниците на нейната поезика са предимно културноисторически. Чрез митологизирането на една лична драма, превърната в метафората на „откраднатата икона“, в „Кладенци“¹⁵ се бях опитал да изградя хипербола с непрестанно растящо семантично съдържание, която да се слее с една историческа съдба, чийто мистичен символ става сладостната тъмнина на кладенците, в дълбоките огледала на които търся раздробените късове на собственото си лице, загубено в очите на отнесените го в чужди земи икони. Продължавайки по същия път да дира поетично-синтезираната същност и смисъл на българската история, в „Битие“¹⁶ и главно в цикъла „Харман на ветровете“ се опитах да извлека от тази история вечните морални категории на човешкото поведение — верността и предателството, властолюбието и неподкупността, свободолюбието и продажността. Ясно е, че една такава осъзната творческа задача предполага като своя предпоставка и като свой краен резултат възстановяването на едно цялостно културноисторическо съзнание за тъждественост, ретроспективно възстановяване на сринатите от историческите опустошения мостове към началото, към изворите на това, което сме. В един такъв процес на културна реинтеграция, който е бил винаги осъзнатият и инстинктивен стремеж на моята поезия, преоткриването на 30-те години и съживяването на техните постижения можеше да бъде само една първоначална стъпка. Вече цитирах извънредно показателното от тази гледна точка писмо на Кирил Цонев. Споменах и за това, че в него големият български художник изразява съзнанието за една културноисторическа драма, породена от незавършеността на етапите в нашата история. Сега ще добавя, че то изпреварва теоретическите постановки за ускореното развитие на литературата,¹⁷

¹⁴ Вж. Dragomir Petrov. Poèmes, „Pierre Seghers“, collection „Autour du monde“. Paris, 1970; Dragomir Petrov. Fintini. „Univers“, Bucaresti, 1974.

¹⁵ Драгомир Петров. Кладенци. Стихове. Варна, 1967.

¹⁶ Драгомир Петров. Битие. Стихотворения. С., 1977.

¹⁷ Георги Гачев. Ускореното развитие на литературата. М., 1964.

които днес представляват ключ за разбиране на българската литературна и културна история в ново време. Защото тази култура, която за по-малко от два века трябваше да изживее своя Ренесанс и своето Просвещение, за да създаде в края на XIX в. литературния романтизъм и реализъм, продължи през следващия век да усвоява задъхано етапите на световния литературен процес, познавайки символизма, експресионизма, а подир тях и други школи и течения. Същността на този вид развитие, органични въпреки всичко, защото отговаря на вътрешните обществени нужди, има два главни аспекта: от една страна, то съдържа опасност от еkleктизъм, повърхностност и мъртво раждане на недоносени плодове, а, от друга, създава предпоставките за богата многопластовост, дължими на обстоятелството, че всеки разглеждан етап решава не само преките си, присъщи нему задачи, но се явява наследник и на недовършените реализации от предхождащите го, и то не непосредствено етапи. Това е неговата по-интересна страна, която съдържа възможности за пораждање на своеобразни и сложни явления, изпълнени с голямо вътрешно богатство и напрежение. Люлката на такива явления у нас е периодът на 30-те години, не само пропит от съзнанието за това, какво представлява тогава европейската и световната култура, в която ние трябва да намерим своето място, но и за нуждата да възстановим връзката с нашето културно минало, за да не загубим, разтваряйки се в света, своята тъждественост с нас самите. Това съзнание предопределя едно избирателно, а не слъпо подражателно отношение към световните школи и течения, които можем да открием в най-добрите постижения от онова време. И това именно отношение обяснява защо в тази модерна епоха, когато парижката школа е в апогея си, примерът на Италианското възрождение запазва за българската литература и изкуство по-голяма степен на актуалност, отколкото за други балкански и източноевропейски култури.

Тук ще си позволя още едно отклонение. Известно е, че любовната лирика на Иван Вазов, титана на нашата национална литература, не блести с философска сложност и дълбочина. Не бихме могли обаче да кажем същото за представителите на онази нова, качествено различна по сложността на идеите си литература, която започва своя път у нас през 90-те години на миналия век и началото на сегашния с внушителната фигура на Пенчо Славейков. Сплитайки в един сложен възел проблеми, които останаха недокрай решени от предхождащата го възрожденско-просветителска и романтично-патриотична литература, по създаване на един ценностен идеал за свободната и независима личност, той си поставя задачи на модерната тогава европейска литература и философия, каквато бе тази за изграждане на силната личност и „свързочевека“. Извършвайки синтез между средствата на психологическия реализъм и неоромантизма, Славейков пръв у нас разработва и проблема за творчеството като духовен подвиг, по сили само на осенените от божествен огън. Такива са „Луд гидия“, „Микеланджело“, „Cis-moll“ и др., но особен интерес за нас представлява поемата „Фрина“, която за първи път в българската литература разглежда въпроса за женската красота като възпълнение на божественото начало сред хората. Ясно е, че това представлява по същество разработка на основната неоплатонична концепция, която в различни варианти пронизва поезията на Петрарка, на петраркизма и на предхождащите ги явления, от които те черпят. Свързан с духовните брожения на своето време обаче, във „Фрина“ Славейков интерпретира неоплатоничния идеал за красотата, на която неговата героиня иска да издигне храм, в светлината на модерните тогава идеи за изключителната личност. Като своеобразна проява на „петраркизъм“, който в различна степен на изчистеност и осъзнатост култивира неоплатоничния идеал, може да се разглежда също така творчеството на Яворов, Дебелянов, Лилиев и Емануил Попдимитров. Самият Яворов се самоосъзнава като „демон“, носител на чувството за греховност, който иска да похити невинната любима и същевременно се бои за нея. За Дебелянов пък жената е „грех“ и „гигел“, които отклоняват душата от своя стремеж към чистота, към онази духовна и платонична любов, която е загатната алтернатива в „Легенда за разблудната царкния“. За творчеството на Лилиев и Емануил Попдимитров е присъща цялостна духовна идеализация на любовта и жената: у първия стремежът към чистотата и девствеността пронизва цялото му творчество заедно с чувството за тяхната обреченост в един груб и греховен свят; а в поезията на втория пък, изпълнена с чувство за космическа хармония, в която животът е разрешен — „навън във висшата премъдрост на творението; навътре в нравствения закон“ (Вл. Василев) любовта става най-жив-

неното и най-свято чувство, озарено от ореола на едно религиозно преклонение. Така в тази екзистенциално-трагична поезия, съзвучна с мрачните съзрения на Киркегор, остава да трепти един златен сноп слънчева светлина, която търси косите на идеалната любима, за да заиграе по тях като богородичен ореол. Щеше ли това да бъде възможно, ако тези поети на големите съвременни метрополиси, певци на греха и ученици на Бодлер, не бяха израснали край така бързо заглъхналата чаршия на българските възрожденски градчета и не бяха закърмени с чистотата на един етичен идеал, възможен само в онова ранно буржоазно общество на труда и чистите нрави, което у нас не можа да извърви своята естествена историческа елипса. Ярък пример за подобна вътрешна диалектика и за актуалността на италианското куатроченто е творчеството на Владимир Димитров — Майстора, осъществяващо един далеч не еkleктичен синтез от изразни средства, присъщи на живописата на експресионизма и кубизма, продължавайки нерешените докрай от Захари Зограф и Станислав Доспевски задачи на възрожденския портрет по създаване на един ценностен идеал. В различна степен същият подход би могъл да ни разкрие дълбоката вътрешна логика в творчеството на художници като Златю Бояджиев (през първия си период), Васил Стоилов и споменатия вече Кирил Цонев, който завършва в нашето ново изкуство един много важен процес: съсредоточаване на вниманието от общото към единичното и неповторимото, процес извънредно показателен за прехода от Средновековието към ново време. Неговите фигури — не вече загатнат релеф върху двуизмерен, макар и разпиряващ се фон, а самостоятелно съществуващи в едно също триизмерно пространство, което представлява самостоятелна категория, предмет на любопитство и изследователска страст от страна на художника, завършват пътя, започнат от Захари Зограф и Николай Павлович.¹⁸ С тях българското изкуство е пристигнало окончателно в новото време въпреки идещата още от Византия монументалност на образа.

Съблазнителна литературна аналогия на тези наблюдения представлява именно поезията на Атанас Далчев, където предметите и нещата заживяват своя неповторим живот, стават градиво за цяла една поетика, която въпреки своята „модерност“ е включила в себе си „иманентната“ склонност на българския творчески дух, тъй ярко осъществен в народната им песен, да одухотвори предметния свят, свързан с ежедневието на хората. Така и тук, под благодарно-декадентската одежда на този български бодлерианец откриваме не само уроците на Фосколо (и Далчев като П. Славейков съжаляваше, че е срещнал Италия след други уметвени изкушения, макар и не в края на жизнения си път), но и едно познавателно любопитство, присъщо за зората на светската градска цивилизация, наричана още буржоазна, макар и пропит с късен екзистенциален трагизъм.

Продължението на този процес, който дава повод за наблюдаването не само на типологически сходства, но, както ще опитам да покажа, и преки връзки с италианската култура, ни дава Валери Петров. И преди ми е минавала мисълта, че някои италиански поети не са били съвсем без значение за творческия път на някогашния ученик от италианския лицей в София, но сега, когато осмислям критично цялата тази материя, тяхното значение ми се представя като очевидно. Става дума за сантименталната самонасмешка на Гуидо Гоцано и за жанрово-битовата лирико-повествователна ирония, присъща на крепускуларистите, сред които той особено изтъква, и на италианската диалектална поезия. Някакъв гласък, получен от тях, според мен без съмнение му е помогнал да осъзнае естествените си предразположения и да открие онзи свят на градското ежедневие, на безцелните хлапашки скитания по неделните улици с чудото на фотографията (у Гоцано дагеротипите) и празника на киното от епохата на неговата зора, света на първите сантиментално-иронизирани влюбвания, жанровата пьстрота и социалната напрегнатост на градския живот непосредствено преди и по време на Втората световна война. Помогнала му е с целия този нов поетичен свят да внесе в нашата култура и още един много съществен принос — осъзнатата възможност изкуството да бъде интелектуална игра и забава, както това става в светското градско общество, а не непременно откровение свише или ритуал, както беше през Средновековието или в народния синкретизъм и както остана до късно в страните на източното православие.

¹⁸ За тези наблюдения съм задължен на жена ми, Велина Братанова, и на незавършената и още работа върху българския натюрморт.

Така този български „крепускуларизъм“, чиито представители са също така Вутимски, Б. Райнов (?), ранните Ив. Пейчев и Б. Божилов, възникнал върху способността да се опоетизират добрите стари неща с дъх на безвкусице и посредственост, таванският и кухненският реквизит не само с чувство на плачлив сантимент, но у най-добрите си представители и с иронична дистанция, бележи развенчаването на класическите буржоазни идеали и ценности, преди те да са били създадени и възпитани, както това бе сторено другаде от Вермеер и Шарден. Но докато у нас той идва след Далчев, чиято духовност притежава още много стоическо достойнство, Монтале в Италия следва крепускуларистите и поезията му съдържа един гносеологически отказ. Това е разликата в историческото място на двамата големи поети в собствените им литератури.

Но в същност да заговоря за Валери ме подтикна не толкова амбицията да хвърлим нова светлина върху поезията му, колкото желанието да изправа на крака тъй объркания и мистифициран у нас въпрос за творчеството като акт на пълно „откривателство“. За да не се връщам прекалено назад, ще кажа само, че в края на 50-те и началото на 60-те години повечето от нас („новаторите“) си представяхме оригиналността на поезията по един детински наивен начин. Слушал съм неведнъж да се казва по редакции или в кафенета, на мен или на други, че този „образ“, да речем, бил много „нов“ и „оригинален“, а пък онзи не чак толкова, или че го имало вече, същият или подобен, у едикого си. Едва ли не ние си представяхме поезията като сбор от оригинални метафори, което подтикна веднъж Кольо Инджов да предложи след речника на римите да бъде издаден речник на метафорите. Тогава ние едва ли не си записвахме „оригиналните“ „образи“, които ни хрумваха или прочитавме някъде, за да ги употребим в стихотворенията, които ни предстоеше да напишем, и ревнувахме ония, които успяваха да ги употребят преди нас. А свежата и неочаквана метафора може наистина да бъде хубаво нещо, но не тя прави поезията оригинална, а органичността на она поток от слово, чувство и мисъл, в който този „образ“ намира мястото си. Истинският поет, а и просто изобретателният човек може да измисли колкото си иска или колкото му трябват метафори, но не те създават поезията, а тъканта, в която биват вътъкани. Един образ може наистина да е навян отнякъде, а може да съдържа и съзнателно литературно позоваване. Не е там въпросът. Защото не отделният камък прави сградата — важното е в нея той да бъде на мястото си, тъй както и най-оригиналният „образ“ също би могъл да бъде открит някъде из по-ранната поезия, ако някога наистина бъде направен речник на метафорите. Тук бих искал да напомня, че Брамс ни най-малко не се е смущавал от Бетовеновата тема, която използва в IV част на Първата си симфония, а такива примери има много. Колкото до средствата, Моцарт още по-малко се е тревожил за това, че използва средствата на Хайдн, а най-малко от всички такава тревога е можела да изпита някоя от многобройните издънки на великата Бахова фамилия, защото средствата са въпрос на майсторство, а майсторството се учи при майстор. Работата е да имаме към тях избирателно, а не еkleктично отношение, а нашите fugи и симфонии да бъдат майсторски като тези на старите майстори. Останалото идва от само себе си, защото ако майсторът е наистина личност, той не би могъл да не остави върху майсторлъка си нейния отпечатък. И защото стилът е устойчива система от надлични условности, присъщи на дадено време, и няма нищо по-естествено от това художникът да се изразява със средствата на епохата си. Така че абсолютизирането на „оригиналността“ и претенцията към художника за пълна новост на това, което казва, и на това, как го казва, не е само наивно, но представлява според мен продукт на специфични симбиози, извършени при специфични за нас исторически условия. Първата от тях е срещата на византийско-средновековното отношение към словото и художествената форма като към божествено откровение с онова присъщо на романтичния индивидуализъм въздигане на изкуството като жреческо откровение на художника и неговата „изключителност“, вярата в която му позволи да си прикачи дръзко и предизвикателно титлата „творец“, пазена дотогава само за бога. (Това е най-вече случаят на руския символизъм, чието присъствие по силата на своята интензивност у нас идва веднага след това на френския.) А втората се съдържа в демографския взрив, който изсипа в градските литературни кафенета всички онези момчети от Странджа, Граово, Горноджумайско, чиито баби са се любили със змейове, засукали с детството си синкретичното безвреме на она дионисиевски механизъм, който веднага превръща личното във всеобщо, а историята в митология. В града, към който те са се стремили, но който още ненавиждат, в който зъзнат, изтръгнати и без

корен, те са изпълнени с особено чувство за своята самотност, която превеждат като неповторимост, чувство за това, че светът започва от тях, че техните книги и картини трябва да ги обезсмъртят, че техните паметници, архитектурни и градоустройствени проекти ще бъдат издигнати на празна ливада, където нищо преди това не е имало. Това е съзнанието на човека от раннобронзовата епоха, изправен пред научно-техническата революция на XX в. Това е липсата на чувство за история, носител на което у нас е бил донякъде възрожденският град, отново отнет на гражданите.

* * *

Но ето, че това ми отклонение стига по-далеч, отколкото възнамерявах, и сега се чувствавам затруднен да продължа. Първоначално смятах да изведа вътрешната логика на собственото ми поетично приключение, или, ако щете, на моя културен донкихотизъм, от същите основания, с които Владимир Димитров — Майстора съчета кубизма с куатрочентото. Това ми намерение почиваше на убеждението, че то представлява естествено продължение на 30-те години и започва оттам, където те свършват. В това има голяма част от истината, но не цялата. И за да бъде убедителен пред самия себе си, трябваше да спра при Майстора. Сега, в този контекст, примерите на Кирил Цонев, Далчев и Валери Петров ми дават да разбера колко по-далеч от възстановяване мостовете с предосманската епоха е стигнало нашето развитие по пътя на една градско-светска, т. е. буржоазна култура. Защото, както казва Лионело Вентури, „докато на божественото откровение стига образът върху повърхността, представянето на човешкия живот има нужда от пространство в дълбочина, от трето измерение“, което поражда стремеж към единичното, гносеологическата радост от изследването, интелектуалната игра в изкуството и откриването на случайността¹⁹ като закономерност в квантовата механика.

Още в „Комунистическият манифест“ последователното хуманистично гледище на неговите автори разкри ярко античовешкия абсурд, стоящ в основата на постоянните и все по-чести технологически революции, във все по-бързото морално остаряване на производствата, преди те да са се изчерпали технически, за да произнесат своята нравствена присъда върху капитализма. Днес някои употребяват понятието „съвременно индустриално общество“. „Бързо живей, бързо мечтай, бързо работи!“ — възкликва Л. Левчев. Докога! Съвременният човек изпитва все по-болезнена нужда да заживее сред неща постоянни и установени, за да може да познае родния си град, квартала на своето детство, дома, в който е виждал светлината на този свят. А първоначалната естетическа радост от играта на случайностите поражда страх от тях и копнеж по покой, желание да спрем и да се огледаме. В „Арсенио“ Монтале казва:

... . този миг
многоочакван негли те спасява
от твоите пътешествия, звено от
една верига, неподвижен ход, безумен
копнеж, Арсенио, по неподвижност*.

Не са ли тези психологическите предпоставки, които подтикнаха някои съвременни философи да станат пророци на „ново Средновековие“?

А има и нещо друго. Социалната динамика, всички обществени и производствени революции, разрушаването на много традиционни микро- и макроструктури събудиха повишения интерес към нашето минало и корени, към народопсихологията и философията на националната ни история, към „иманентните“ черти на нашия народностен дух. Това също ни отправи към Средновековието, към народното творчество и народната митология — царство на универсалното, а не на партикуларното. Погледнато така, парадоксално, но и дълбоко закономерно, аз се явявам в собствените си очи значително по-догматичен и „средновековен“ от „градскобуржоазния“ Левчев с неговия инстинкт за играта на случайностите в този вечно променлив свят. Така у мен живее обрънатата назад носталгия по „завършените осветени форми“, които ние

¹⁹ Вж. бел. 18.

с огромни усилия „искаме да овековечим, строим“ /от камък язове и саркофази“, заедно с хората по завършване на ония културни процеси, които в своята историческа припаяност и скоростност нашето Възраждане завеща на следващите поколения. Трагично противоречие! Затова навярно се чувствавам най-добре в куатрочентото и ще се върна там, където трябва да спра.

Чувал съм да се казва, че моята поезия съдържа нещо от духа на късния български XIV в., нещо от това, което би било навярно нашето неродено българско куатроченто. Тези мнения са показателни: не за моите постижения — за моите възжелания. И връщайки се към споделената в началото мисъл за художествената интуиция на Емилиан Станев, понякога се питам до каква степен бих осъществил аналогичните домогвания на поезията ми, облегнат само на своята интуиция. Затова съм длъжен да споделя, че години наред аз посещавах и опознавах тази благословена земя, търсейки в Асизи, Перуджа или Орвието изчезнали сили, в Търново или Преслав, изтръпвах, когато откривах в пропорциите или обема на умбрийските или венецианските къщи, или в наклона и дължината на стрехите им неща, които съм виждал в Трявна или Жеравна, струваше ми се, че разпознавам в Маестата на Дучо оная „деликатна техника на главите“, която Грабар описва в Боаяна, опитвах се да потъна в здрача на Санта Мария д'Ара Коели или на Сант Амброджо, представяйки си, че това е голямата Плискова базилика на Борис, чиито основи днес едва личат, мъчех се да си представя по киострото на Сан Джовани ин Латерано как са изглеждали манастирските дворове в моята страна, дирих във фреската на Беноцо Гоцолли образа на последния известен Шишмановец, цариградския патриарх Йосиф. Не знам дали тези видения са плод на интуиция или бленуване. Но в каквато и степен тези мои поетични възжелания да са били осъществени, във всички случаи те остават дължими не само на „българските писатели-исихасти“, възкресли духа на платонизма в края на XIV в. (навярно тук най-много приличам на Кавафис, който ползува по подобен начин византийската литература), но и на онези италиански поети, неоплатоници, които превеждаха такава любов и ревност. Днес плод на този труд е не само езиково-терминологичната цялост на неоплатоничната поезия, чиято българска успоредница се съдържа в моя превод на Микеланджеловата лирика, но и някои акценти в личното ми творчество, говорещи за предразположение към някакъв петраркизъм (или може би още по-точно гонгоризъм), просмукали го през множество езикови и културни филтри, формообразуващи и осмислящи предпоставки. А истинският дълг на това творчество към италианската поезия не се заключава в интонациите, дошли от този или оня автор, а в един цялостен дух, нека го наречем „идеалистичен“, който се съдържа в културата на Възраждането и без който ние не бихме могли да изплатим ипотеки, оставени ни от нашето национално възраждане по създаване на ценностни, хуманистични идеали за земния живот и дейност на човека.