

РЕЦЕПЦИЯТА НА ФРЕНСКАТА МОРАЛИСТИЧНА КУЛТУРА У АТАНАС ДАЛЧЕВ

ЕЛЕНА ВЕСЕЛИНОВА

„Погрешно е да се мисли, че има творец, свободен от всякакво влияние. Такъв творец би съществувал само вън от историята. Всеки е малко или много повлиян и онова, което наричаме самобитност, е не толкова отсъствие на влияние, колкото способност да се асимилират влияниията.“ (фр. 279)¹

Колко точни и същевременно добре дефинирани са наблюденията на Далчев за самозараждането, тъй невъзможно и в литературата, както и в живота. Необходимо е, казва той, да има винаги и един външен агент, който да оплоди и приведе в движение съществуващите сили, като ги извади от тяхното първично равновесие. Формулирайки тези мисли, Далчев има предвид не само себе си, но и националната традиция, в чието начало стои преводаческата дейност, побългаряването и компилацията, и чиито оригинални творчески постижения са резултат от благородното обшуване с други литератури.

За да се проследи рецепцията на една литературна традиция у даден автор, трябва да се имат предвид няколко неща: литературният климат на епохата, националната традиция, същностните страни от неговата биография и особеностите на личността му.

С интереса си към френската култура Далчев е в традицията на българската литература, която от Възраждането до началото на века в значителна степен се формира под френско влияние². Изпитали са го много от нашите най-известни писатели: Вазов, Михайловски, Яворов, Дебелянов, Лилиев, К. Константинов, Далчев, поетите от 40-те години и пр. Наблюденията на Светозар Игов в статията му „Преводът и българската литература“³ са, че по отношение на философията, френските просветители, философи и моралисти (от Монтен, Декарт, Паскал, Кондорсе, Ла Бюеси до Бергсон и Гюстав Льобон) са имали върху българската общественост много по-голямо влияние от немското системотворчество. Най-ярък пример в това отношение е Ст. Михайловски, у когото това влияние е по-видимо, докато при Далчев то е асимилирано и затова по-трудно доловимо.

Далчев е от авторите, у които литературната рецепция се преплита с контактологията. Той получава солидно европейско хуманитарно образование — завършва философия и „педагогия“ в СУ „Кл. Охридски“, слуша лекции по история на изкуството в Италия, два пъти пребивава във Франция, като посещава лекции в университета в Париж и завършва курс за преподаватели по френски език към Сорбоната в

¹ Цит. по: А. т. Далчев. Съчинения в 2 тома. Т. 2. Проза. С., 1984. Тук и по-нататък ще се посочва само номерът на съответния фрагмент.

² Срв. по-подробно: а) Г. Милев. Влиянието на френската литература върху българската литература. — В: Г. Милев. Съчинения в 3 тома. Т. 3. С., 1976, с. 50—54; б) Н. Генчев. Франция в българското духовно Възраждане. Литературна монография. С., 1979.

³ С. в. Игов. Преводът и... — Съвременник, 1982, кн. 4, с. 397—417.

Тулуза. Вкусът му към френската моралистична мисъл се формира последователно и трайно. Мнозина негови съвременници, а и самият той в своите фрагменти, подчертават, че изграждайки се като творец, се учи не толкова от поети, колкото от прозаисти, носители на моралистична и екзистенциална философия. За отбелязване е, че Далчев възприема френската моралистика не само от нейните класически представители — Монтен, Декарт, Паскал, Ларошфуко, Лабрюйер, но и от техните продължители — модерните френски писатели Пол Валери, Ален, Клодел, по-нататък — Сартр, Камю. Той е първият преводач на някои от тях.

През 20-те години Далчев е един от участниците в кръга „Стрелец“, чиято цел е издигане българската култура на европейско ниво. Няма да разглеждам дейността на тази толкова разнолика, но ерудирана литературна група, безспорно допринесла за поляризирането на световно известни и модерни творци у нас. Ще се огранича с делото на Далчев, и то във връзка с интересувания ни проблем. През този период и после през 30-те и 40-те години той превежда изключително проза. Може би това има връзка с факта, че изграждайки се като поет, се школува предимно у прозаисти. Голямата култура и личното предпочитане издигат превода му на висота. За времето 1930—1946 г. от превежданите от него в литературната периодика автори по-голямата част са френски: Андре Жид, Абат Морьо, Анри дьо Монтерлан, Анри Сюарес, Франсоа Мориак, Тиери Моние, Пол Валери, Ален, Пол Клодел, Морис Жуандо, Жан-Пол Сартр. Това е свидетелство за пиетета на Далчев към едни от най-интересните творци в края на XIX и началото на XX век, към „големите“ от „Nouvelle Revue Francaise“⁴ (Жид, Клодел, Ален, Валери), и то към тяхната есеистика и фрагменти. Тези автори са непознати на българския читател (а по-голямата част от тях са непреведени и до днес), но с представянето им Далчев отговаря на друга една потребност. Между двете световни войни става особено популярно есето, с неговата кратка и стегната мисъл, със свободата на съдържанието, формата и тълкуването. Нашата литература, която няма традиции в това отношение, бива заляна от есеистична проза — преводна и българска, в интерес на истината — невинаги на висота. „Есета пишат всички върху всичко“, иронично констатира Далчев и изразява възмущението си от бързината на нашите есеисти да се обособят в отделно дружество и да напишат първо „есе върху есето“. „Каква разлика между великите им предшественици! Някога Монтен беше кръстил размишленията си „Есета“ („Опити“) от скромности, за да извinni лутаниците на мисълта си, а днес неговите български последователи се кичат с тая дума като с титла за благородство“ (фр. 43). Познавайки класата на първомайсторите, Далчев реагира на явлението чрез редица критически бележки и чрез преводи на световни есеистични образци.

В една по-късна статия⁵ Далчев посочва някои изходни положения, които да служат за ръководни начала при избора на произведения от чужда класика: съвременност на класиците; съобразяване с вкуса на читателя; подбор на добър преводачески кадър; превеждане на автори и произведения с оглед интересите на родната ни литература; издаване на поредици, включващи схващания върху поетическото изкуство от древността до съвременността и пр. По-нататък той споделя, че у нас съществува тясно схващане за литературата и ние често я отъждествяваме с нейните четири рода: лирика, драма, епос и белетристика. При такова схващане според него извън ползрението би останала значителна част от книжовното наследство на Франция, „защото Монтен, Паскал, Ларошфуко, Сен Симон, Мишле, които са между най-великите френски писатели, не са нито поети, нито драматурзи, нито романисти. Очевидно в нашия списък ще трябва да се направи място и на някои историци, мислители, моралисти, създа-

⁴ Авторитетно френско списание, създадено в навечерието на Първата световна война. Вж. Г. Цанков, Андре Мора. — В: А. Мора, Френски писатели на XX век. С., 1980.

⁵ А. Далчев. Някои изходни положения при избора на класици. — В: А. Далчев. Т. 2. С., 1984, с. 270—277.

тели на една книжина, в която със средствата на художественото слово се излагат неща от науката, философията, социологията и изобщо от живота“⁶.

Тези кратки, но съдържателни мисли на Далчев представляват истинска програма за преводаческо издаване и в крайна сметка, усвояване на една изключително важна насока от френската култура — моралистичната. Същевременно те са директно указание за големия интерес, който той храни към нея.

Особено внимание заслужава фактът, че Далчев пръв превежда на български Паскал, представен от Франсоа Мориак, изд. Славянски, библиотека „Безсмъртни мисли“, 1940 г. и Монтен, представен от Андре Жид в същата поредица 1941 г. Тогава той е бил на 37-годишна възраст, близка до тази, на която са били самите те, създавайки великите си произведения. Това е така може би по две причини: „за да може човек истински да ги оцени, не бива да е прекалено млад, без житейски опит и разочарования“, казва Цвайг⁷ и пише портрет за Монтен през 1941—42 г., защото „от Монтен днес ме занимава и засяга само това: как той през време, подобно на нашето, се е освободил вътрешно и как ние, четейки го, можем да почерпим сили от неговия пример“⁸.

Не се знае защо Далчев извършва преводите през този период, но нищо чудно да е поради същите съображения. Ще се позова на два от неговите фрагменти за превода, първият от които показва какво значение има той за литературата: „Чуждата литература, особено, когато е преведена, влияе не по-малко от родната“ (фр. 380), а вторият — какво значение има за преводача: „Художественият превод ми напомня прозорец, в който образите от улицата се смесват с отраженията на предметите вътре в стаята. Той е произведение толкова на автора, колкото на преводача“ (фр. 4). В много от своите бележки Далчев отбелязва, че най-сполучливи се явяват ония преводи, при които има духовно родство между автор и преводач и в многообразието на превежданите автори единството трябва да се търси не вън, а вътре в личността на преводача.

Това обяснява в много отношения превода на Монтен. „Les essais“ са преведени фрагментарно, „Монтен в Монтен“, т. е. само неговите съждения, без многобройните примери, които дава. Подборът е на Андре Жид, но е допадал на Далчев, защото това е „Монтен на XX век“ — фрагментарен, кратък, стегнат, отговарящ на идейните търсения в началото на века. С този превод Далчев подчертава и предпочитанието си към една поетика, която се изразява в следното: „Някои стихове или мисли имат върху нас много по-голямо въздействие откъснати, когато ги срещнем отделно, отколкото да ги четем в текста, гдето не ги забелязваме“ (фр. 165). С тази мисъл досега се тълкуваше единствено поетиката на Далчевите фрагменти⁹, но явно това е трайно убеждение и предпочитание, което се отразява и на останалото му творчество.

Чрез преводите на Монтен и Паскал Далчев запознава българския читател с една от важните насоки на френската литературна традиция — моралистичната, и пренася някои принципи в сферата на европейското битие на твореца като отказ от литературност, жизнена и творческа мяра, автоцензура и самоконтрол на емоциите и пр. Ще проследя близостта между Далчев и френските моралисти (възприемани в по-широк план, както вече споменах) именно по отношение на житейското им и творческо поведение, като изтъкна най-общите и принципно важни прилики.

Един от сходните факти е уединението на твореца и възможностите, които то осигурява. За Монтен уединението разгръща кръга на интересите му, извежда го навън: „Когато съм сам, аз се нахвърлям с по-голяма охота върху проблемите на държавата и света“ (III, 3)¹⁰. На Паскал дава възможност за боготърсачество и апология на християнската религия, на Декарт и Пол Валери осигурява търсене на единен метод на познание, защото „като се отказва от света, човек си осигурява възможността да го

⁶ А. Далчев. Някои изходни положения при избора на класици. — В: А. т. Далчев. Т. 2. С., 1984, с. 277.

⁷ С. т. Цвайг. Портрети на европейски писатели. С., 1984, с. 27.

⁸ Пак там.

⁹ Срв. по-подробно: И. Славов. Мъдростта на поета. — Септември, 1968, кн. 6, с. 237—241.

¹⁰ Цит. по: М. Монтен. Опити. Т. I—III. С., 1975.

опознае“ (П. Валери). При Далчев уединението е породено от отчуждението и в такъв смисъл той няма нужда да го търси.

Уединението предполага вкус към самотата — Монтен намира за по-поносимо да бъде винаги сам, отколкото никога да не може да остане насаме със себе си. Неговата самота е търсена и не води до трагични колизии, докато за Далчев тя е мъчително екзистенциално състояние. Всеобщо е признанието обаче, че на обществени места човек е много по-самотен, отколкото на уединени. Така Монтен сред тълпата се вгълбява и никъде не разговаря тъй съсредоточено със себе си, както на изискващите церемониално благородумие места. За да разгърне своите екзистенциални размишления, Далчев насочва мисълта си към града и градския пейзаж: „Изглежда, колкото са по-културни, толкова хората са по-затворени и уединени. Събирайки ги на едно място, цивилизацията ги раздалечава един от друг. Човек е истински самотен само в града“ (фр. 268). Бихме могли да потърсим корените на това специфично за Далчев световещане в традициите на френския рационализъм, под чиито идеи той в значителна степен се формира. Така например поради същата причина Декарт избира за наблюдение и размисъл най-развития по онова време търговски град — Амстердам. Там, в „пустинята на един погълнат от работата си народ“, той се оттегля в уединение. Същото прави и Пол Валери, а Камю нарича градовете „населена самотност“.

Самотното битие на Далчев предопределя характера на предметността в неговата поезия. Поетът възприема обектите съобразно със своето вътрешно емоционално състояние. Погледът му се спира върху безлюдните изоставени печални стаи, вехтите и прихлупени хижи, зазидания, забравен балкон и те вече носят психологическата натовареност на авторовото чувство. Подбрани са бедните квартали не само от социално съчувствие, но и защото в бедността винаги има някаква самотност, от която никой не се интересува. Тази избирателност на предметния аксесоар личи и в някои от неговите фрагменти: „Отдавна дървото беше напуснало хората и света, и сега само в тесния и мрачен двор умираше, забравено от всички“ (фр. 83). Този фрагмент е свидетелство и за жанровото ингриране при Далчев, резултат от неосъществените в стихове фрагменти. Жанровото преливане у Далчев е интересно за наблюдение. Неговата поезия например е силно прозаизирана, а някои критици определят фрагментите му като „малки стихове в проза“¹¹. Отделни стихотворения са поетическа интерпретация на афористично формулирана мисъл (стих. „Кон“ и фр. 210), а някои бележки обясняват или доразвиват заложената в стихове идея. Същото се забелязва и при преводаческите и критическите изисквания (да се анализира поетиката на произведенията и да се превеждат схващания за поетическото изкуство) — нещо, което говори за синкретичност на принципите. Но това е материал за друго изследване.

Когато става дума за предметността в поезията на Далчев и връзката ѝ с моралистичните размишления по този въпрос, общността идва от вкуса, от предпочитанията. В разсъжденията си за поезията Монтен казва: „Аз искам в речта да преобладават предметите, за да запълват въображението на слушателя, и то така, че да не остава никаква следа от думите“ (I, 26). При Далчев тя е израз не само на предпочитание, но е изведена и в естетически принцип.

Вкусът към уединение е може би една от основните предпоставки за друг общ, същевременно интересен и даващ възможност за пространен коментар факт, а именно — отказът от литературството като професия. Няма да се спирам на Монтен, който поначало е намал желанието, съзнанието и самочувствието за писателска дейност поне до трета книга. Ще се огранича до съпоставка между Декарт и Пол Валери, от една страна, и Далчев — от друга.

„Декарт не желаел да бъде писател по професия. Той се записва войник-доброволец, за да може „да се пилее насам-натам, старасейки се да бъде по-скоро зрител,

¹¹ С. Хаджикосев, „Който търси съвършенство...“ — Септември, 1984, кн. 6/^м малки стихове в проза“ — прави се алюзия за Бодлер/.

отколкото актьор в комедията, която се разиграва в света.¹² Приема ролята да бъде неизвестен и се оттегля в Холандия, защото „само от мен зависи да живея тук непознат за всички“¹³. Осигурявайки си възможност за свободни творчески занимания, той *20 години не публикува нищо*.

Пол Валери, който е търсел близост с Декарт, също се отказва от литературството като професия. Неговите възгледи дори са по-радикални, защото изисква това и от другите. Обхванат е от мисълта, че най-силните, най-великите умове на човечеството трябва да останат неизвестни. Така се обяснява и неговото многогодишно мълчание. Той *20 години не публикува нищо*.

Валери се опитва да определи кое довежда великите умове до популярност и достига до извода за допусната грешка от тяхна страна. Той явно се е възползувал от една мисъл на Паскал, макар в много отношения да му опонира. Ще цитирам първо Паскал: „Останалите в тайна добри дела са най-ценни. Срещна ли подобни примери, те много ми харесват. Все пак не са останали съвсем неизвестни, щом се знаят, макар да са били положени всички усилия, за да не се разчуят. *Случайният пропуск, поради който са се разчули, проваля всичко* (к. м., Е. В.). Най-хубавото в благородните постъпки е желанието да бъдат запазени в тайна“ (фр. 159)¹⁴.

Според Валери: „Това, което наричат висше същество, е същество, което се заблуждава. За да му се удивляваме, трябва да го видим, а за да го видим, трябва то да се покаже. И то ми показва, че е обхванато от глупавата мания за собствено име. *Така всеки велик човек е бялзан с някаква грешка. Всеки ум, считан за велик, започва с някаква грешка, която го прави известен*“¹⁵ (к. м. Е. В.).

Точно затова Пол Валери се е възхищавал от Декарт, Спиноза и Маларме преди да познаят славата.

Далчев също е от ония творци, които приемат да бъдат неизвестни. И той *20 години не публикува нищо*. Фрагментарността при него е съзнателно освобождаване от литературството¹⁶. Ще приведа няколко цитата, които обясняват позициите му:

„Нищо не похабява, мисля, тъй лесно един писател, както заниманията му само с литература“ (фр. 33).

Може би НЕПОПУЛЯРНОСТТА осигурява на един писател по-дълго траене, което го предпазва от подражание и разхитяване.“

„Известността носи със себе си окови: зависимост от читателите, от критиката, зависимост дори от собственото ти предишно творчество. Бих искал да пиша всеки път така, като че започвам за първи път“ (фр. 29).

Може би така трябва да тълкуваме отказа от литературство — като отказ от зависимост, като свобода.

Уединението, липсата на желание за популярност „предполагат презрение към славата, защото тя не е друго освен одобрение на нашите постъпки от страна на околните, постъпки, извършени пред погледа на всички. Този, който иска да бъде известен на другите, той още по-малко желае да се грижи за почит и слава“ (Монтен, II, 16).

Единственият начин да си обясним несекващата слава на моралистите е в достойнството, с което я постигат, следвайки убеждението, че „най-краткият път към славата е да правиш по съвест това, което другите вършат заради нея“ (Монтен, III, 2).

Валери, който упорито се стреми и проповядва към анонимност, все пак става изключително известен и популярен. По думите на Мороа невъзможно е да се приеме славата с повече скромност и простота, благородство и ирония. Ирония може би заради случайно допуснатата и от него грешка, която прави великите хора известни.

¹² Вж. А. Мороа. Френски писатели на XX век. С., 1980, с. 75.

¹³ Пак там.

¹⁴ Цит. по: Б. Паскал. Мисли. С., 1978.

¹⁵ П. Валери. Об изкустве. М., 1976, с. 91.

¹⁶ Срв. И. Славов. Мъдростта на поета. — Септември, 1968, кн. 6, с. 237—241.

Не по-различно е и кредото на Далчев, за когото „делото на твореца трябва да бъде безкористно. Затова и всяка истинска слава е посмъртна“ (фр. 235). С инстинкт за самосъхранение той предпочита да я вижда от време на време и скришом от другите, защото славата променя човека и пречи на твореца. Далчев е виждал самозабравянето в резултат на славата. Той бяга от успеха не заради самия него, а заради тези, които го имат. Срамува се да прилича на тях. Затова смята, че „в живота на един свободен творец най-мъчителният и опасен момент е признаването му“ (фр. 217).

Шом от всички човешки слабости стремежът към слава е най-неизкореним и най-упорит, шом всичко друго, но не и тя може да се раздели, шом дори философите отвръщат с най-голяма неохота лице от нея, трябва да притежаваш вътрешна сила, неизкушеност и достойнство, за да не се подладееш на нейните съблазни. А това, оказва се, е възможно за разглежданите автори. Те следват принципите, които проповядват. Това определя жизнената и творческата мяра, която си поставят, както и самоконтрола и автоцензурата, която си налагат.

У Монтен мярката се третира повече като морална категория, като умереност. Той препоръчва да бъдем умерени в мисления, съжденията, нравите, във всичко. По думите на Исак Паси неговите възгледи водят до перифраза на Протагор — човек може да не е мярка на всички неща, но у човека всичко трябва да има мярка. Паскал също проповядва да не се прехвърля границата на естественото, да не се преувеличава незначителното и да не се подценява значителното. По отношение на красноречието и стила трябва да се намери такава форма, която да съответствува на сюжета, без излишни допълнения, но и без пропуски.

За Пол Валери и за Далчев мярката е жизнена позиция, стил на поведение, професионална етика. Тя е и творческо кредо, защото „един писател личи и по това, което той не си позволява да пише“ (фр. 22). Колко много достойнство и висок критерий има в тази мисъл на Далчев, който не си позволява не само да публикува, но и да пише слаби работи. Той отнася чувството за мярка на всички равнища, дори във словото тя трябва да се усеща. То трябва да е така подбрано, че да умее да казва и същевременно да премълчава. Като музиката и словото е изтъкано от звуци и от паузи, от думи и мълчания. Особено важни са тези изисквания за поезията, която „умира от много музика“.

Ще цитирам мисълта на Вишневски за Пол Валери, която в пълна степен важи и за Далчев: „Той е човек на мярката и мъдрия такт във всичко — в изкуството, в отношението си към предметите и хората, в твърдостта на принципите си, в жизненото си поведение. Това е доминираща черта на цялата му натура, на характера му, дори на неговата външност.“¹⁷

Чувството за мярка поставя въпроса за самоконтрола и автоцензурата, а те — за високи критерий. Показателен в това отношение е фр. 380 на Далчев за Петър Безруч, написал през живота си една-единствена книга. Далчев казва, че не знае на кое да се учудва повече — на нея, или на това, че писателят не е написал друга след нея. „Несъмнено той е виждал как събратята му всяка година издават все нови и нови книги, виждал е чуждия успех — и което е още по-забележително — знаел е своя собствен, и при все това не се е съблазил: останал е с тази единствена книга до края на живота си. А е живял дълго — над 80 години“. Далчев е ценял достойнството и високия критерий на Безруч, защото сам ги притежава. „Казват, че по-късните, добавени стихове били по-слаби. И така да е, значи е м о г ъ л да разбере, че са по-слаби, и не си е п о з в о л и л да ги умножава“ (разр. Ат. Д.).

Тази самовъзпитателност и уменията да прецениш собственото си творчество по достойнство е въпрос, занимавал дълго Далчев като творец и критик. Това е самосъзнание и принцип на творческо поведение, присъщо на моралистичната етика. Докато Далчев се възхищава от тази страна в поведението на Петър Безруч, Монтен се възмущава от обратното при Цицерон: „Да пишеш лоши стихове не е голям недостатък.

¹⁷ А. Вишневский. О Поле Валери. — В: П. Валери. Об изкустве. М., 1976, с. 24.

Но това, че той не е разбирал колко тези стихове са недостойни за славата му, говорят за слабост на ума му“ (II, 10).

Непрекъснато се натъкваме на принципа близост в оценките на Далчев и моралистите. Фрагментът за Петър Безруч е не само оценка на чуждо дело, но и автохарактеристика, защото Далчев престава да твори поезия, когато поетическите му изисквания са по-високи от възможностите да ги осъществи. Затова във времето „всеки поет се оценява по това, как изглежда като свой собствен критик“¹⁸, казва Пол Валери, за когото най-важното нещо е собственият критерий.

И Валери, и Далчев не си позволяват да публикуват нещо, неподложено на строг и прецизен собствен критически анализ. При тях всичко е овладяно, съдържано, премислено и тогава написано и предоставено на читателя. Това се определя от рационалистичния подход към творческия акт. Рационалното начало е иманентна особеност за френската литературна традиция. Може би само романтизмът и интуитивизмът дават воля, единият на емоциите, другият на подсъзнателното у човека, а също и някои авангардни течения от XX век, които са плод на модернистични отрицания на всякакви закони и конвенции по отношение на творчеството и творческия процес¹⁹. В основната си част френското изкуство фаворизира интелектуалното начало в творческия акт (реалисти, класицисти, моралисти, символисти се изказват за овладяност в изкуството, грижа за формата; отделно целият XVII и XVIII век са подчинени на идола на Разума, а XX — на Интелекта).

Моралистичната култура е построена изцяло върху основите на рационализма. Не е необходимо да доказваме с мотиви, достатъчни са имената на нейните представители: Монтен, който не е склонен на пориви, породени без заповедта и намесата на разума; Декарт, подчинил всичко духовно в своята философия на Разума; Паскал, който търси истината не в пространството, а във високоорганизираната си мисъл; Ларошфуко — създал съвършената, рационалистично построена максима; Лабрюйер, който повече от всичко цени ума и презира глупостта; през XVIII век Волтер, Вовнарг, Шамфор също отдават дължимото на Разума, а през XX век Пол Валери почита Интелекта. Забележителна е силата на непресекващата национална традиция и в още едно отношение — нито един писател, като се започне от Монтен и се стигне до Камю, не е пропуснал да се изкаже за Яснотата. Тя е първо изискване за стила и главен критерий за мисълта, защото „яснотата краси дълбоките мисли“²⁰. По този повод ще поясним още веднъж, че Далчев е усвоявал принципи и от двете страни — от моралистичната на XVI, XVII век и от тази на XX век в лицето на Пол Валери, чиито идеи през 20-те и 30-те години са особено популярни. Интересът на Далчев към Пол Валери се е подхранвал и от сходното им положение в литературата — постсимволистичното.

Анализирайки Бодлер и плодотворното влияние, което той търпи от Едгар По, Валери изтъква, че в литературата е възможно нещо дотолкова да съвпада с вътрешните ти разбирания, че като го срещнеш у друг писател, да го приемеш като свое собствено достойние²¹. Не става въпрос чак за такова пристрастие от страна на Далчев, защото той е имал и възражения спрямо теориите на Пол Валери, но последният е оказал безспорно влияние върху нашия поет в тематичния и формален подбор на фрагментите.

Според Пол Валери и поезията, и прозата трябва да бъдат синтез на мисълта, на чисто интелектуалното. Той възприема творческия акт като нещо пресметнато и логическо и прилага математически методи в литературата, заявявайки, че писането приема за него винаги образа на някакво пресмятане, а стиховете му са преди всичко „des exercices“. Валери несъмнено достига до крайност в желанието си да сведе писането на поезия до степен, „която ражда комбинация, притежаваща необходимостта на математическа формула“, и по думите на някои специалисти самата му поезия е опровержение на това.

¹⁸ П. Валери. Об изкустве. М., 1976, с. 139.

¹⁹ Срв. по-подробно: Р. Ликова. Проблеми на европейския символизъм. С., 1985.

²⁰ Вовнарг. Размисли и максими. С., 1985, фр. 4.

²¹ Срв. Положение Бодлера. — В: П. Валери. Об изкустве. М., 1976.

Чужд на спонтанността Валери смята вдъхновението за добре изучена техника, а изкуството за висше упражнение на интелекта. Така той възприема универсализма на Леонардо да Винчи като резултат от пълно овладяни творческо-интелектуални възможности. В произведенията на изкуството той винаги търси следите от творческите усилия, откъдето идва и безапелационното определение — „съвършенството това е труд“²².

Далчев също е убеден, че изкуството е противоположно на спонтанността, че е подчинено на разума и автоконтрола на емоциите. Според него изкуството започва „отвъд всичко непосредствено и е толкова по-значително, колкото на по-основна обработка бъде подложен чувствения материал“ (фр. 228). Ще цитирам още един от Далчевите фрагменти, илюстриращи мисълта: „Стихът в голяма степен ме е приучил на гъсто писане, в което да няма нито една случайна или излишна дума (к. м., Е. В.). Но трябва да призная, че това писане сега ме кара да се откажа от стиха. Моите сегашни изисквания не могат да се примирят нито с допълнителните думи, нито с парафразите, неизбежни при стихотворната реч“ (фр. 183).

Този фрагмент е концентриран израз на някакво от основните изисквания на Далчев: дълбоко премислен рационален подход към творчеството, чувство за мярка, съчетано с точност, автоцензура и висок критерий.

Другата страна на рационалното мислене е съмнението. Далчев отбелязва, че за да се стигне до научно мислене, каквото е необходимо за литературата и литературната критика, се изисква съмнение в общоприетото и дисциплина на ума. Той се обявява и за точност на изказа, което също произтича от рационализма. „Трябва да се придържахме о конкретните неща. Те ни предпазват от общите фрази и големите, но празни думи“ (фр. 8). Научното мислене, за което говори Далчев, винаги се е свързвало освен с точност, дълбочина и дисциплина на ума, но и с една широта на творческите интереси, която би могла да се нарече универсалност. Това качество цени най-вече Пол Валери, изтъквайки го не само у личности като Аристотел, Дидро, Леонардо, Декарт, Кант, измисления г-н Тест, но и в отделни размисли: „Има нещо по-ценно от оригиналността — това е универсалността. Първата се съдържа във втората, която я използва или не, в зависимост от потребностите си.“²³ Далчев обаче се придържа към мисълта на Паскал, поставена за мото на статията му „Универсалността на Асен Златаров“: „Il est bien plus beau de savoir quelque chose de tout que de savoir tout d'une chose; cette universalité est la plus belle.“

L'homme est plein de besoins: il n'aime que ceux qui peuvent les remplir tous.“

„Прав е Паскал — анализира Далчев, — няма нищо по-хубаво и по-дълбоко от една универсалност. Тя освобождава учения от издребняването, обикновена участ на повечето специалисти, разширява кръгзора на мисълта му, обогатява го с нови гледища и засилва творчеството, защото пренасянето на методите от една наука в друга е играло винаги ролята на опрашване“ (последното изречение е косвено съгласие с опитите на Валери да внедри методите от другите области на познанието в литературата и изкуството).

Според Далчев стойността на универсализма не се изчерпва само с преодоляването на специализацията. За него стремежът към всеобхватност има своето главно значение другаде и по-надълбоко: „... той връща на човека неговата пълнота и го приближава до живота.“ За Далчев дейност, която не служи на живота, е безсмислена. С един жизнуетвърждаващ реализъм той се противопоставя на всяко изкуство, откъснато от действителността.

Съпоставка между Далчев и френските моралисти може да се прави още върху размислите им за живот—смърт, младост—старост, приятелство, честност, красота, съвършенство. Интерес представляват и наблюденията върху поетическия занаят — собственения и чуждия. Подобни наблюдения са неизбежни за големите поети по ду-

²² П. Валери. Об изкустве. М., 1976, с. 148.

²³ П. Валери. Об изкустве. М., 1976, с. 164.

мите на Бодлер, защото в техния духовен живот „неминуемо настъпва критичен момент, когато те искат да преосмислят изкуството си, да открият неясните закони, по силата на които са творили, и да извлекат редица предписания за безпогрешно поетическо творчество“.

Далчев е имал за пример и Валери, чиито бележки за поетическото творчество са неизброими. Размислите за език, реч, стил, за конструктивните елементи на стиха се срещат и при двамата. Да вземем за пример разсъжденията на Валери върху стиховете на отделни поети: „J'aime la majesté des souffrants humaines.“ („Обичам величието на човешките страдания“, Вино). Този стих не може да се осмисли, казва Валери, защото в човешките страдания няма никакво величие. Но той е прекрасен, защото „величието“ и „страданието“ образуват прекрасен акорд от пълните значения на думите. В болката, в тъгата, в унието няма нищо величествено и възвишено и да се търси смисъл в този стих е невъзможно. „Следователно безсмислицата може да ражда великолепно по сила звучене“ е изводът. Съвсем същото е при Юго: „Un affreux soleil noir d'ou rayonne la nuit“ („Ужасно черно слънце, излъчваше нощта“). „Недостъпен за въображението, този негатив е прекрасен.“²⁴

Подобен подход използва и Далчев: „Огромно слънце в моя мир залязва. Очарованието на тоя стих на Лилиев иде безспорно в значителна степен от музикалността му, но няма съмнение също тъй, че повече отколкото на трите „о“ в думата „огромно“, то се дължи на нейното пластично внушение: слънцето се явява уголемено на хоризонта“ (фр. 122).

Освен от Н. Лилиев Далчев коментира стихове и от Хр. Ботев, П. Яворов, К. Христов, поетите-символисти. Той изразява вкуса си към изследване, което се състои в разлагане цялото на части и в анализиране на всяка една от тях, защото „частта е по-малка от цялото, но може да бъде по-хубава от него“ (фр. 166). С фрагментите си Далчев подчертава верността си към композиция, с която „за да разкриеш едни неща, трябва да скриеш други“. За да изпъкне един образ или да прозвучи пълно един напев, казва той, трябва да се създаде наоколо му празнота, фон от тишина. В съседство с други впечатлението отслабва. То добива неочаквана острота и сила, когато е изолирано и действа само. Така е и със средствата за израз (ср. фр. 165).

Една „рекапитулация“ на написаното показва, че Далчев се придържа към този похват във фрагментите, критическите си бележки, фрагментарните преводи. В поезията му той е забелязан от проф. Санта Грачоти, който го формулира като „катарзис на отчуждението. Този вид катарзис се изразява в „подбор на действителността и изолиране от нея на нужния детайл, подсилвайки значението му, чрез изчистяване пространството около него“²⁵. Почти няма изследване за Далчев, в което да не се обръща внимание на медиатора, който се натрапва в поезията му — прозорецът и неговите варианти — огледало, стъкло, очила, вода. Те застават между лирическия герой и действителността и я отразяват така, както той я вижда (нещо, което забелязахме и в подбора на предметността). Стана дума и за жанровата интеграция при Далчев. Тя се забелязва още веднъж между стихотворението „Огледало“ и единствената „Приказка“ на Далчев. И в двете произведения се използва една и съща символика — огледалото, но с обратни функции. В стихотворението митът се създава пред нас — „чудото дохожда“ върху огледалото и в него израстват улици, къщи, стобори, блясват сини небеса, отразява се един нов, дивен, нереален и чуден свят. Хамалинът е приведен под тежестта му, но това вече не учудва зрителя, защото е повярвал в единството на реално и нереално. В приказката, която прилича по-скоро на библейска притча, напротив — огледалото унищожава света. Повествованието се осъществява с иносказателен маниер. Съществувал е град, който би могъл да се нарече идеален. И понеже щастието и идеалното съществуват само в мечтите и представите, градът трябвало да загине. Тук Далчев тръгва в обратна посока. Докато в поезията му нещата от дей-

²⁴ П. Валери. Об искусство. М., 1976, с. 149—150.

²⁵ С. Грачоти. Поезията на Атанас Далчев. — Литературна мисъл, 1982, кн. 2, с. 18—25.

ствителността се неутрализират чрез създаване на идеален, приказан вариант, в „притчата“ приказното се демитологизира, т. е. светът е представен като идеален и по-неж това е невъзможно, той бива унищожен. Това става чрез същото огледало, чиято мито-функция тук се изразява в поглъщането и унищожаването на този щастлив и затова не-реален свят: „Хората не разбирали що става, те не само че не се уплашили, но сами отивали при джуджето. Нещо ги теглело, мамело ги, викало ги и тези, които били по-далече, се блъскали и се провирали, защото страшно им се искало да видят джудже-то и да погледнат в огледалото. Джуджето вървяло, без да спира, и събирало града в огледалото и през където минело, зад него ставало пусто.“ После джуджето хвър-лило огледалото в морето и се скрило в една канара. Денят угаснал и всичко замряло.

Случва се събитие, изпълнено със смислов драматизъм, но в повествованието не се усеща никакво напрежение и драма. То започва спокойно и плавно, а това, което би трябвало да предизвика трагедия, се осъществява безболезнено, дори в радостна надпревара. Покоят не е нарушен. Краят възстановява мнимо разклатеното равновесие и движението съвсем замира.

Далчев преплита утопията с библейската притча. Той противопоставя идеалното на невъзможността то да съществува (трайна позиция, интерпретирана в три вариан-та — стих. „Кон“, фр. 210 и „Приказка“). От едната страна е „градът на слънцето“ от мермер и злато, с жители, незнаещи що е скръб, а от другата — библейската трак-товка, че „щастieto на земята е грях и земята не търпи щастие, защото щастieto е на друг свят“ (постановка, която занимава и други наши писатели, напр. — Е. Станев и неговите герои — княз Сибин, Еньо-Теофил). Идеалното е унищожено, това, което е „било“ — вече го няма, и то чрез огледалото, събрало в себе си щастливия и затова нереален свят. Счупва се огледалото — загива и градът. Нито камък не останал от него, а „само една приказка по-тежка от камък“. Огледалото — символ на отразения, измислен свят е основен структурен компонент в двете произведения — стихотворе-нието и „Приказка“. Чрез неговата символика се осъществява плавното преливане от реално към фантастично и от фантастично към реално.

В творчеството на Далчев се осъществяват трите вида катарзис, разгледани под-робно от С. Грачоти — на драматичното участие, на отчуждението и на митичното създаване. При последния вид Далчев отново прилага похвата за разлагане цялото на части, които „после поетът сглобява в един метаезик, който няма нищо общо с об-разния синтаксис на действителността“²⁶. Анализирайки митологизирането в поезията на Далчев като най-зряла фаза в процеса на създаването на „нов свят“, Грачоти пред-полага, че Кавафис, Монтале и Валери може би повече от другите са придружавали поета по този път към мита.

Това отклонение от темата бе направено, за да се очертаят повече насоки в тъл-куването на Далчевата поезика, най-характерните от които са разлагане цялото на части и изолиране на детайл от действителността чрез изчистване на пространството около него. Към тези похвати той се придържа с една трайна последователност и ги прилага еднакво успешно в поезията, фрагментите и в подбора на преводния материал.

Може да се обобщи, че Далчев създава критико-есеистични, филологически, есте-тически и нравствен тип фрагменти, които от гледна точка на обема са кратки и раз-гърнати. Отличават се със стегнатост, аргументираност, лапидарност и простота. По подобие на баснята мисълта обикновено бива изведена в поантата, и то в афористична форма, така че да обобщава съдържанието. Да вземем за пример фр. 10, който приключва с обобщението: „... в изкуството ваят не намеренията на авторите, а пости-женията им.“ Тази мисъл преди това е дефинирана от съдържанието. Става дума за амбицията на Йовков да пише романи и отишлите напразно в това отношение усилия, защото „Чифликът край границата“ и „Гороломов“ са несполучливи. И тъкмо ко-гато не се е стремил към това, издавайки сборника с циклични разкази „Ако можеха да говорят“, той създава своя истински роман. Същата мисъл е интерпретирана в

²⁶ С. Грачоти. Поезията на Атанас Далчев. — Литературна мисъл, 1982, кн. 2, с. 18—25.

друг вариант по отношение на Яворов, който е търсел прилика с Ботен и именно защото я е търсел, не е приличал и не е могъл да прилича на него. Следователно и тук основната мисъл е, че важи не намерението, а резултатът. (фр. 65, доизяснен в статията „Отговор“). Примерите показва, че макар да извежда накрая основната мисъл, тя е ръководна при „съставянето“ на фрагмента и Далчев избира такива примери, ситуации или автори за коментар, които да са в нейна услуга, да я обосноват.

В някои от фрагментите обобщенията са метафорични. Други приличат на двучлени миниатюри, при които заглавието обобщава темата в афористична форма, а съдържанието я разгръща (фр. 317, 338, 359, 364, 370, 386, 388, 423, 427). При тях заглавието може да съществува като самостоятелна мисъл.

В зависимост от наличието или отсъствието на повествователност фрагментите биват лични и безлични. Безлични са афористичните фрагменти — Далчев е създател и на такива, имайки за образец формалносъвършените максими на Ларошфуко, както и родната фолклорна традиция. Този тип фрагменти са предадени в наративна форма, без емоционални изблици, строги и съдържани.

На едно място Пол Валери изтъква, че някои писатели сякаш виждат мислите си. Далчев го потвърждава за себе си: „У мене мисленето е било винаги свързано със зрението: аз като че виждах мислите си“ (фр. 392). Затова може би фрагментите му са спокойни и точни съзрения, отражения на духа, изкристализирали късове от мисъл, чувство и ритъм.

В своята статия „Мъдростта на поета“ Иван Славов отбелязва, че в избора на форма Далчев се е раздвоявал между Паскал и Пол Валери: „Коя от тия две нагласи е по-подходяща, за да открия истината и я изразя най-просто?“ — запитвал се е многократно поетът, докато се определи към Паскал — „апологетът“, воювал за нещо, в което вярва. Харесват ми неговата яснота и аргументираност. А също и начинът, по който излага своите мисли, е много близък до фрагмента.“²⁷

Далчев усвоява, приема и популяризира тази важна страна от френската култура — моралистичната. Но той не просто трансплантира принципи отвън, а ги преосмисля по националному и ги преадресира във вид удобен за възприемане. Това определя и тяхната голяма популярност. От моралистите на XVI, XVII век той е взел моралистичния патос като етика и образец на поведение, а от моралистите на XX век — литературно-критическите възгледи, творческите изисквания и преценки. Той въвежда някои принципи в чисто литературен план: в поезията — медитативната лирика, като форма до голяма степен поетите от 40-те и 70-те години; а в прозата — афоризма и фрагмента, като ги осмисля национално.

Категорично отнасяне към един или друг автор не може да се направи, защото акумулираното и талантливо пресътвореното представя един съвсем нов вариант, който е специфичен и строго личен. По отношение на формата това, което доближава Далчев до високата класа на френските моралисти, е стремещт му към съвършенство. Неслучайно той формулира: „Който търси съвършенство, осъден е да създава само фрагменти“ (фр. 270). В търсене на това съвършенство Далчев по подобие на големите писатели „извади от душата си един свят и успя да му даде форма“.

²⁷ И. Славов. Мъдростта на поета. — Септември, 1968, кн. 6, с. 237—241.