

Списание за библиотечни и информационни науки,
книгознание и литературна история

БИБЛИОТЕКА

ТЕМАТИЧЕН БРОЙ

„СИНХРОНИИ НА МОДЕРНИЗМА
(ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ, НИКОЛАЙ
ЛИЛИЕВ, ГЕО МИЛЕВ)“

Съставител

доц. д-р Елка Димитрова



ГОДИНА XXIII (LXII)

3'2016

ГЛАВЕН РЕДАКТОР **АСЕН ГЕОРГИЕВ**

РЕДАКТОР **ПЕТЪР ВЕЛИЧКОВ**

КОРЕКТОР **НАДЯ КАЛЪЧЕВА**

ПРЕДПЕЧАТ **ГЕОРГИ ИВАНОВ**

СНИМКИ **ИВАН ДОБРОМИРОВ**

КОРИЦА **ХРИСТО КЪРДЖИЛОВ**

ПЕЧАТНИ КОЛИ 11. ФОРМАТ 70×100/16. ТИРАЖ 250

НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“. 1037 СОФИЯ,
БУЛ. „ВАСИЛ ЛЕВСКИ“ 88

ТЕЛЕФОНИ НА РЕДАКЦИЯТА: 9183 220, абонамент и продажби 9183 152

E-mail: a.georgiev@nationallibrary.bg; peturveli4kov@abv.bg

ПЕЧАТНИЦА НА НБКМ. СОФИЯ 2016

РЪКОПИСИ НЕ СЕ ВРЪЩАТ. ISSN 0861-847X

На корицата: „Композиция“ – художник Гошка Дацов. Из книгата на Ружа
Маринска „Гео Милев и изкуството“

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

проф. д.ист.н. Иван Илчев
проф. д.ф.н. Боряна Христова
проф. д.ф.н. Анка Гергова
проф. д-р Кирил Топалов
проф. д.изк. Симеон Недков
проф. д.ф.н. Красимира Даскалова
проф. д-р Ирена Петева
проф. д-р Стоянка Кендерова
доц. д-р Александра Дипчикова

РЕДКОЛЕГИЯ

гл. редактор Асен Георгиев
редактор Петър Величков
членове:
проф. д-р Алберт Бенбасат
проф. д.ф.н. Оля Харизанова
проф. д.с.н. Цветан Давидков
проф. д.ик.н. Желю Владимиров
проф. д.ф.н. Николай Аретов
доц. д-р Людмила Андреева
доц. д-р Владя Борисова
доц. д-р Антоанета Тотоманова
доц. д-р Цветанка Панчева
доц. д-р Елисавета Мусакова
доц. д-р Калина Иванова
д-р Анета Дончева
Росица Чернокожева

Съдържание

СЪБИТИЯ

Елисавета Мусакова, Бояна Минчева

„Благословен с мъдростта“ 7

СИНХРОНИИ НА МОДЕРНИЗМА (ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ, НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ, ГЕО МИЛЕВ)

Елена Азманова-Рударска

Ритуалното слово в лириката на българските модернисти.

Ритуал и посвещение 11

Цветана Георгиева

„Пчела–кошер–мед“ – общ мотив за Емануил Попдимитров

и Анри Бергсон..... 26

Мая Горчева

Между „Звено“ 1914 и „Звено“ 1928. Поезията на Николай Лилиев

и Емануил Попдимитров и литературните проекти на Гео Милев,

или за отчуждаването на поетите и залеза на поезията 32

Бисера Дакова

Декаденти и бохеми в българския символизъм 46

Николай Кирилов

Светлината в сянката и сянката в светлината. Едно наблюдение

върху структурата на драматизма във „Вампир“ на Антон Страшимиров 57

Калина Лукова

Мирисът на меланхолията, парфюмът на прощаванията и душата мимоза 65

Михаил Неделчев

Магията на пейзажите и легендите от Краище.

„Светла“ – една забравена идилия на Емануил Попдимитров 70

Мария Огойска

Съзерцание на духовни същности в поемата „Преображение“

на Емануил Попдимитров 76

Иван Христов

Гео Милев и Сирак Скитник – (а)синхронен примитив 86

Росица Чернокожева

Инвенциите на класически приказни мотиви в две поеми

за деца на Емануил Попдимитров. Психоаналитични акценти 93

Хенрике Шмит

Модернизъм под прикритие. Антологийните проекти на Валерий Брюсов и Пенчо Славейков	102
Списък на авторите	120

ОТКЛИК**Цветан Давидков**

Другите – измерения на екзистенциалното	121
---	-----

МИНАЛО**Радка Пенчева**

Кирил Гривек – възторжен певец на морето. 120 години от рождението му.....	125
In memoriam	130

Петър Динев

Дневници 1933–1992	131
--------------------------	-----

Всеки автор получава по 1 брой от списание „Библиотека“, в който е поместен негов текст. Хонорари се изплащат само на поръчани материали.

Приемен ден за автори – сряда от 14 до 15 часа.

Списание „Библиотека“ се издава от Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. Действителен собственик – Министерство на културата на Република България.



На 26 май встъпи в длъжност новият директор на
Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“
доц. д-р Красимира Александрова

„Благословен с мъдростта“

Елисавета Мусакова, Бояна Минчева

„Blessed with the Wisdom“
Elissaveta Moussakova, Boyana Mincheva

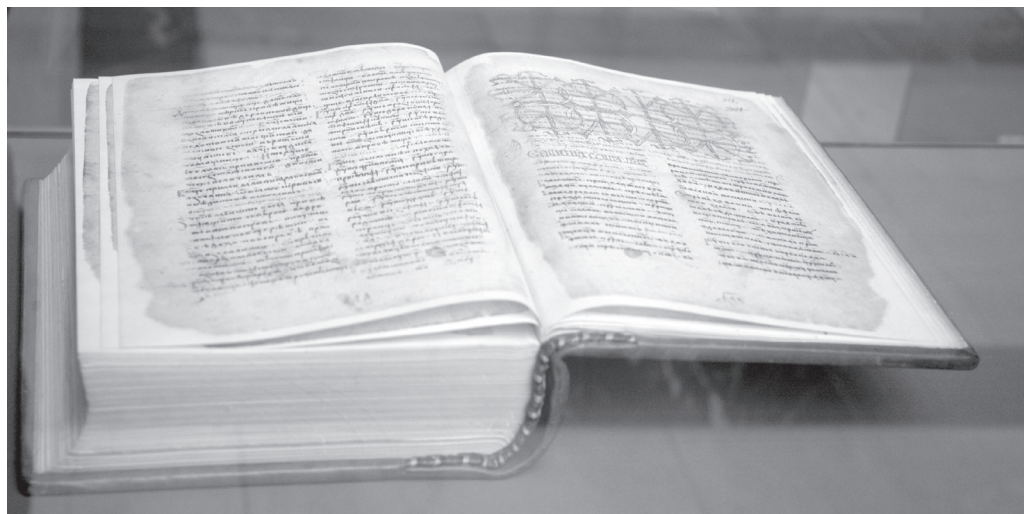
Summary

National Exhibition „Blessed with the Wisdom“ is hosted by the National Library Sts. Cyrill and Methodius on occasion of 11 of May – feast day of the saints – in commemoration of the 1100th anniversary of St. Clement of Ochrid's death.

Key words: National Library, feast day of Sts. Cyrill and Methodius, 1100th anniversary of St. Clement of Ochrid's decease

На 11 май – деня на Светите равноапостоли Кирил и Методий – в Централното фоайе на Националната библиотека беше открита изложбата „Благословен с мъдростта“, посветена на 1100-годишнината от успението на св. Климент Охридски, на патронния празник на Библиотеката и професионалния празник на българските библиотекари. Събитието е част от Националния културен календар на Министерството на културата, а годишнината е включена в календара на ЮНЕСКО за 2016 година.

Изложбата, която се представя за първи път в Библиотеката, предоставя на посетителите възможността да видят български ръкописи, датиращи от Среднове-



Празничен миней от 1435 г., писан от книжовника Димитър

ковieto до Ранното българско възраждане, български и чуждоезични инкунабули и старопечатни издания, документи от фонда на Българския исторически архив. Част от включените експонати, като сборника със слова от XIX в., принадлежал на Найдeн Геров, хърватския глаголически буквар на Примож Трубар, отпечатан в Тюбинген през 1561 г., фотографиите от честването в Охрид на свети-Климентовия празник 8 декември през 1916 и 1917 г. се показват за първи път, а изложениите научни изследвания, свързани с живота и творчеството на старобългарския книжовник, учител и просветител маркират интереса към неговия живот и дейност – вдъхновени от мъдростта и с ореола на святостта. При откриването проф. Искра Христова-Шомова, която благодари за поканата да участва в изложбата, се спря на „охридското наследство“ на св. Климент, на създадения от него модел на образование, какъвто е имало тогава само в големите градове във Византия. По нейните думи „Той е обучил 3500 ученици, което означава, че се опитал да направи масово и дори задължително всеобщо образование. Тази образованост, която той е задал в Охрид, след това има изключително дълготрайни последиствия в следващите векове“. Освен неограничения духовен дар на грамотността и образованието, който св. Климент Охридски оставя на своите ученици, той е автор на над двадесет похвални и поучителни слова и химнографски творби (служби) за светци и християнски празници, образци на средновековното ораторско и химнографско изкуство. Неговото книжовно дело е свързано с най-стария период на славянската и българската литература и е най-тясно преплетено с дейността на св. Кирил и св. Методий. Чрез многобройните преписи на творбите му, направени през столетията, те се превръщат в модели за съответните жанрове от писмената култура на южните и източни славяни.

Забележителният принос на първия български епископ за разпространението на книжовност и познание на български език е оценен през вековете от творците на нашата и чуждоезикова книжнина и литература. Възхваляван в слова и химни, жив в паметта и народното предание, св. Климент Охридски получава прозвището „Златният“ от населението на Охрид.

Да се представи в изложба святото дело на Климент Охридски, е лесна задача в сравнение с писането за него, на фона на обширната научна библиография, натрупана от XIX в. до днес. Но не съвсем лека се оказва работата по избора на експонати, защото дори в Националната библиотека ръкописите, съдържащи Климентови творби или отразяващи култа към светеца са доста ограничен брой. На изследователите е добре известно, че Климентовото творчество и богослужебната му прослава са засвидетелствани в книжовни паметници, намиращи се преди всичко в руските библиотеки. И тъй като по очевидни причини нямаше как тържествената годишнина да бъде отбелязана с гостуващи експонати, трябваше да се използват максимално наличните възможности на нашия библиотечен фонд. На една от тях обръща специално внимание И. Христова-Шомова: богослужебна книга (миней) от 1435 г. (НБКМ 122), която съдържа единствения засега познат препис от старобългарска служба, посветена на св. Климент. Химнографската творба, написана скоро след смъртта на светеца от анонимен автор, негов непосредствен ученик, е

открита от Евтим Спространов в ръкописа, наричан и Охридски миней. В службата се казва: „Стоим пред почитаните ти мощи, Клименте златозарни“.

Извън този ръкописен паметник с изключителна ценност и извън основния изложбен състав от ръкописи и старопечатни книги подборът на експонати се оказва неочаквано разнообразен. Наред със съвременните научни издания стоят поетични произведения – стихотворението „Охрид“ на Райко Жинзифов, изданието и черновата на Емануил Попдимитров за стихотворението „На св. Климент Охридски“, Вазовото стихотворение „Свети Клименте!“ в стихосбирката му „Песни за Македония“, носеща автограф от 1916 г. Стари фотографии и картички от първите десетилетия на XX в., с изгледи от Охрид, където се прославя Величкият епископ, учителят и просветителят и където се пазят неговите чудотворни мощи, не просто разнообразяват витрините, но вписват представените в тях книжовни паметници в контекста на историческата памет.

Както при всяка изложба, така и сега от уж добре познатите сбирки изскочиха изненадващи находки, предизвикани от различния поглед. Тъкмо те правят експозицията оригинална и тъкмо чрез тях не само публиката разширява „образователния си хоризонт“, но и онези, които, изпълнявайки мисията на всяка национална библиотека да разпространява многообразно знание, издирват подходящите експонати. Такива са споменатият най-ранен печатен глаголически буквар, излязлата заглавна страница, изработена от Харалампи К. Тачев за тържествения лист от честването на 1000-годишнината на св. Климент, fotografia на Георги Трайков (1916) с дървения орелеф на св. Климент и фотографиите, документиращи празниците в Охрид. Акценти поставят и находките от категорията на „добре забравеното“: красивата кирилица в Рибния буквар на д-р Петър Берон и странната дата 27 април в Банишкото евангелие, отбелязваща паметта на неясно кой Климент, наличието на акростихови части с името Климент в ръкописи от сбирката (НБКМ 523 и НБКМ 896) и списъкът на българските архиепископи в ранното издание на Дюканжовия списък от 1680 г., притежаван от нашата библиотека.

В течение на годините отделът „Ръкописи и старопечатни книги“ изработи своя концептуална изложбена стратегия. Тя нито е екстравагантна, нито е професионална тайна, а просто се състои в търсене на разказ с няколко отправни точки и колкото се може повече преплетени в него сюжетни нишки. Без да е търсена троична символика, ядрото на изложбата съставят три експоната – миней от 1435 г., който, освен единствения познат засега препис от старобългарската служба за св. Климент, съдържа и Климентови творби; празничният миней от XIII в. (НБКМ 113) с канона на службата за Полагането на ризата и пояса на св. Богородица във Влахерна, чийто автор е Климент; гръцката служба (аколутия) за св. Седмочисленици, отпечатана по повеля на охридския архиепископ Йоасаф II в Мосхополе през 1742 г. От друга страна, включените в експозицията паметници очертават три основни теми – творчеството на свети Климент, прославата на паметта му през вековете, научния интерес към делото му. На тяхното разгръщане служат празничните ръкописни минеи с Климентовите трипеснеци (НБКМ 523, Скопския миней НБКМ 522), със славянския превод на гръцката му служба и краткото му житие от Димитър Хоматиан (Стружкия миней НБКМ 542), заедно с

други български, сръбски, руски и гръцки ръкописи и печатни книги, следвани от календарите в средновековните ръкописи (НБКМ 881) и възрожденските печатни календари и месецослови. Сред паметниците на модерната българска книжовна култура и наука, в чиито фундаменти стоят литературното и учителското дело на светеца, акцент е поставен върху първия новобългарски превод на Житието, направен от Партений Зографски. В тази връзка чрез печатните буквари присъстват и старобългарските азбуки, с препратка към спорния въпрос кои са другите букви, които Климент изобретил за по-голяма яснота.

На проф. Боряна Христова, както обикновено принадлежи авторската идея за изложбата, а за осъществяването ѝ работиха сътрудниците на Отдел „Ръкописи и старопечатни книги“. Организатори бяха д-р Елисавета Мусакова и д-р Бояна Минчева, която стана и кръстник на събитието. Подбора на фотографиите от сбирката към отдел „Български исторически архив“, същинската проучвателска работа, цялостния подбор на илюстративния материал и оформянето на витрините с експонати извършиха Нона Петкова, д-р Елена Узунова и Росица Кирилова, всяка в своята компетентна област, разработиха специфични тематични акценти, а зад прецизно извършената реставраторска работа в няколко от експонатите стоят д-р Ивайла Богданова и нейният екип. И докато участието на „домашните“ се подразбира – към тях прибавяме колегите от отделите „Връзки с обществеността“ и „Дигитализация. Фотографска дейност“, – то в действието „изложба“ има още участници, чиито имена и роли не бива да бъдат пропуснати – проф. Искра Христова-Шомова, автор на вдъхновените текстове, посветени на св. Климент; проф. Вася Велинова, чиято научна консултация очерта водещата линия в подбора на експонати; фирмата „Принт Визия“, с управител Александър Хинков и отговорната за връзките с клиенти Любомира Андреева, които осигуриха изискания дизайн и висококачествения печат на изложбените табла, поканата, плаката и банера.

Ритуалното слово в лириката на българските модернисти

Ритуал и посвещение¹

Елена Азманова-Рударска

Ritual Expression in the Lyrics of Bulgarian Modernists

Ritual and Dedication

Elena Azmanova-Rudarska

Summary

This article aims to reveal a specific feature of Bulgarian verses during the first half of the 20th century – Its rituality. Different forms of confessions in verse like spells, prayers and chants are being analysed as well as their transformation from poetry into ritual. Works of P. P. Slaveikov, P. K. Yavorov, Ven Tin, T. Trajanov, L. Stojanov, Em. Popdimitrov, Iv. Grozev, N. Liliev, M. Belcheva and others are reviewed. Different levels of reception from the translated texts of Heine and Goethe are shown.

Key words: Ritual expression, poetry, spell, prayer, chant

Ритуалното слово изразява различни степени на общуване със света. Докато химните представляват възторжено оптимистична „оратория“ за великите и героичните представи, а молитвата е изповеден шепот пред олтара на обожественото, маршовете пък динамизират в подредена емоционална цялостност субект и обект, то клетвите във формата на заклинания подчертават тържествеността и открояват себеотдаването на лирическия говорител. В този смисъл те демонстрират една висша жертвеност – с готовността си за отказ, висш идеал – прераснал в своеобразен олтар на чувствата и висша отговорност – на субекта пред обекта на изразяване. Затова заклинанията приемат различни форми – от вричане, обричане на собствената си личност до заричане на други субекти. Така заклинанията се превръщат в своеобразен *завет* – към света, към другите или към себе си.

Заклинанията са своеобразна трансформация и синтез на молитва, клетва и химн в едно. Пример за това са сборниците „Химни и балади“ и „Български балади“ от Т. Траянов. Смяната на тоналността от 1912 г. в сборника от 1921 г. и по-късно в този от 1941 г. е виден – докато „Химни и балади“ търси *поривът към*

¹ Текстът е част от по-голяма разработка по проблемите на лириката, вж. Азманова, Ел. Ритуалното слово в българската лирика след Освобождението. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2013.

началото², то „Български балади“ изразява героичната обреченост на лирическия субект. Докато „Химни и балади“ пресъздават стремежа към хармония, светлина и съответствия, то „Български балади“ „акордира“ пространството с наситеността на предопределението, неизбежността и мистицизма. Докато „Химни и балади“ представят стремеж на лирическия субект да се изравни с божественото, то „Български балади“ разкриват реализацията на богоборческия дух. Докато „Химни и балади“ са израз на новия стих, модерната поезия, символистични настроения, то „Български балади“, преди „Пантеон“, раздвижва поетическите експликации в посока на изживяване на модерните тенденции, най-вече символизма в неговата „остраненост“ на лирически герой и лирически субект.

Според Ив. Младенов *основният поетически патос* в „Химни и балади“ е *изначално светло*³. По отношение на принадлежността на творбите към една или друга конвенция смята, че *Траяновата молитва е химн на богинята Любов*⁴, а *Химните в тази книга са колкото химни, толкова и молитви*⁵. Освен „приближеността“ на творбите, в мнението на Ив. Младенов прави впечатление и тяхната неопределеност. Може да се каже, че докато молитвите при Траянов са форма за възстановяване на хармонията, то заклинанията му са богоборческият жест.

В „Български балади“ творбите със заклинателна формула се разоряват, а такива с химнично предопределение се умножават за разлика от изхвърлената от заглавието конотация. Въпреки че са част от стихосбирката, те се превръщат в самостоятелни текстове. Форматът на заклинанието, за разлика от клетвата, е свързан с духовното израстване. Това ритуално слово взема от химните славослова, от молитвите – измолването, от клетвите – предизвикателството към надчовешкия, божествения свят.

В композицията на макротекста „стихосбирка“ у Траянов прави впечатление семантичното подреждане на стиховете вътре в макрожанровата структура: молитва–заклинания–химн–марш. Разбира се, тези проявления са свързани с конкретни образи в макротекста, но тяхната реализация и взаимоотношение зависи от позиционирането им един спрямо друг, което се дължи изцяло на авторовата интенция.

По отношение на макротекстуалната функция е показателен и поетическият цикъл „Клетви, химни и послания“ от стихосбирката „Меч и слово“⁶ на Л. Стоянов. При него посоката е от високото ритуално звучене на клетвата, натоварена и с магическа функция, през високо ритуалното също звучене на химна, но социализиращ до поетическите послания на твореца, индивидуални търсения на страдална душа. И двете стихосбирки – и на Траянов, и на Стоянов – са посветени на покрусата от войните. И двата поетически типа изразяване търсят измеренията на героичното, стойностното, пантеонното (неслучайно по-късно Т. Траянов ще

² Младенов, Ив. Т. Траянов в развитието на българския символизъм. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 1997, с. 94.

³ Пак там, с. 95.

⁴ Пак там, с. 95.

⁵ Пак там, с. 98.

⁶ Стоянов, Л. Меч и слово. героични песни за България: 1915–1916. София: Напред, 1917.

издаде и такъв сборник). Различното в тях са образите носители на творческата инвенция.

Сборникът на Траянов е много по-мощен, притежава различна лирическа настройка, която се променя във времето – както композицията, така и наименованието на някои творби. Това е подробно изследвано от М. Дачев⁷ и не е предмет на настоящото проучване. Същевременно текстът държи знание за тези промени, но те не оказват пряко влияние върху настоящата тема. В крайния си вид от 1941 г. (има и по-късни редакции, но не те принадлежат на автора) „Български балади“ е сборник от 28 творби, чрез които последователно е изведена идеята за въздигане на българския дух от пепелищата на отчаянието. Баладите са подредени и композирани в строг ред, който последователно извежда от покрусата и отчаянието към *апокалиптични иносказания*⁸. Промените между двете издания (от 1921 и 1941) засягат ритуалното слово в неговата приемственост и тоналност. Това е баладата „Молитва на пророка“. Известно е, че тя има и по-ранна публикация от 1921 г. и тогава е само „Молитва“, посветена на Л. Стоянов. През 1921 г., в състава на „Български балади“ тя се превръща в „Молитва на пророка“, а след нея, както подчертава М. Дачев, следват „Заклинанията“.

Цикълът на Л. Стоянов „Клетви, химни и послания“ е част от друга, по-голяма стихосбирка и се състои от шест творби, които са обединени от идеята за покрусата и разочарованието. Сборникът на Траянов звучи оплаквателно за жертвите, докато в този на Л. Стоянов стиховете са своеобразни посвещения. Интересното у Стоянов е, че след четири творби, свързани с реминисценции от войната („Към сръбския народ“, „Албион“, „Русия“, „Към синовете на Рейн“) следват две творби с посвещения – „Слънцепоклонник“, посветено на Д. Дебелянов, и „Николай Райнову. Акростих“. Лесно може да се обясни присъствието на стихове, посветени на убития вече Дебелянов. Творбата, посветена на Н. Райнов обаче, като последна за цикъла го „затваря“, като придава тържествено молитвено звучене. Неслучайно е избрана формата акростих, познат най-вече от „Азбучна молитва“, превърнала се в своеобразен модел в българската литература за славослов, съчетан с молитвено слово. От друга страна, акростихът е изпълнен в жанра на сонета. Тази „дисциплинираща“ стихова организация подпомага, от една страна, композиционния завършек на целия сборник, а от друга – кореспондира много лесно с другата част на сборника. Като форма-обръщение, лирическият герой търси връзката между земното и небесното, смъртното и вечното и надмогването на идеята за нетленния човешки дух, стремящ се към съвършенство. Финалните стихове на творбата откряват тези „послания“:

*В грядущето вървиш към царствена Голгота,
убил сърце скръбта на земната награда!*⁹

⁷ Дачев, М. Слово и образ: български балади. Теодор Траянов. Сирак Скитник. София: Планета 3, 2003, с. 47–49.

⁸ Дачев, М. Слово и образ: български балади..., с. 51.

⁹ Стоянов, Л. Меч и слово..., с. 104.

Освен идеята за оцеляването и пребъдването на националната идея, тук прави впечатление и саможертвата в името на бъдещето. Така ритуалното слово приема трансформации и в посока на себеотрицанието, което представя лирическият Аз в позицията на своеобразна връзка между емпиричното настояще и идеализираното бъдеще.

Тези посвещения обаче очертават една невидима на пръв поглед „нишка“ по степен на усвояване на тези кодове за родното: Н. Райнов–Д. Дебелянов–Л. Стоянов–Т. Траянов. И четиримата разработват специфични мотиви за българската литература, но и търсят измеренията на личното. Лирическият Аз в творбите на изследваните поети (Дебелянов, Стоянов, Траянов) изразява не само търсенето на модерните поети, но и промяната във възприемането им на света – един нов свят, неподдаващ се на рационалните измерения преди войната, свят, търсещ да изрази себе си чрез мистичната саможертва и духовното съвършенство.

Много силно модерното е вложено и в друга стихосбирка на Л. Стоянов – „Святая святых“¹⁰. Известна като „Лиричен молитвеник“, стихосбирката предлага ансамбъл от образи, които се обединяват от идеята за светостта. Тук молитвеното слово е вложено и на макротекстово ниво (заглавието на сборника), и на микротекстово ниво (самата творба, изграждаща цикъла), като молитвени кодове се откриват и вътре в някои от творбите, и като самостоятелни текстове. „Молитва“ (публикувана за първи път) е позиционирана към края на стихосбирката – от общо 40-те стихотворения тя е 37. Всички творби в сборника изразяват ритуално слово, ритуална реч, ритуален жест или полисемантичен образ, свързан с митологични първообрази. Стихосбирката няма композиция на мистичен посвещенски ритуал, каквито са „Видения и съзерцания“ на Ив. Грозев, „Сънят на любовта“ на Ем. Попдимитров или „Песен на песните“ на Т. Траянов. Въпреки това произведенията изразяват втори пласт на значения не само поради митологическата си натовареност, но и поради леко архаизирания език и стил.

След „Молитва“ творбите, които следват обаче, сякаш затварят своеобразна врата към таен свят – „Алелуя“ е възглас, изразяващ хвалебство, славослов, възхвала. Следваща е „Скрижали“, която пресъздава мита за заветното слово. Предпоследна е „Възвръщане“, която изразява образа на пътника, завръщащ се в родната земя и съдържа скрита препратка към библийската притча за блудния син. Последната творба „Притвор“ не просто представя едно пространство от църковния храм, а изразява двойствеността на ситуацията през погледа на човека („оглашен“), стоящ в това „междинно“ пространство – между света и храма, между мирското и свещеното, между обикновеното и тържественото, между ежедневието и ритуалното, между профаното и посвещението. Така „Молитва“ е не в смисъл на „молба“, а на „зов“, тържествено ритуално слово, изричано в ситуация на самовглъбяване. Тази „Молитва“ на Стоянов е повече размисъл, отколкото диалог, а търсената връзка е между два свята – светът на доброто и злото. Обръщението е към Яма – според йога това е първият стълб, който изгражда универсалните морални примери, буквално означава „юзда“ или „повод“. Така светът на християнството и източният

¹⁰ Стоянов, Л. Светая святых. лиричен молитвеник. 1919–1923. София: Факел, 1926.

свят се събират в едно пространство, за да изразят по-ясно намеренията на „молителя“. А неговата молба звучи повече като заклинание – липсват славословът, специфичните изрази-формули за една молитва, от тях е оцеляло само обръщението, нещо характерно и за клетвата. Специфични анафорични форми („тези, що“), наподобяваща Ботевия стих в „Моята молитва“, въвеждат образите на деморализираното общество, а лирическият Аз се оказва своеобразен обвинител, който изисква не пощада, а наказание:

*Нека, подобно трева,
стигнат ги, властни и силни,
твоите, о, Яма, обилни
гръмоподобни слова!*

Но едновременно с това се активира и прошката – като част от заклинателния дискурс, прошката е възможността да бъдеш добър пред себе си заради самия себе си. Едно по-внимателно вглеждане в класическата форма на молитвата „Отче наш“ разкрива точно това – възможността да се прости, както и молещият се също да даде опрощение: „прости ни дълговете, както и ние ги прощаваме на нашите длъжници“. Според източните религии, в какъвто контекст се оказва творбата, отношението към прошката е вид трансформация, прераждане и преминаване в по-висше съзнание. Така Азът едновременно изразява своята промяна и търси трансформацията на общността, което го обвързва със социални регулативни функции.

Новото светоусещане на модерната литература задава нови стойности на лирическият Аз, развили се под въздействие на различни философски и философско-религиозни концепции – Кант, Шопенхауер, Ницше, Бергсон, Толстой са само част от имената. Видно е, че в основата си преобладава немското влияние, което е особено силно не само за преломните години между XIX и XX в., но и до 1944 г. успява да активира творческото съзнание на българина.

Религиозно-мистичното изразяване на лирическият Аз е свързано с неизменно-то описание на ритуално посвещение. Всяко стихотворение очертава следващ етап от своеобразния път на Аза към неговото познание. Такъв модел на макротекст ни представя Иван Грозев с единствената си стихосбирка „Видения и съзерцания“¹¹. При Грозев Азът на лирическият герой се оказва в състояние, готов доброволно да страда и да умира в името на своя Бог, защото знае, че това не е смърт, а път към прераждането, а с това – и към съвършенството на душата. Самата стихосбирка е публикувана през 1919 г. – тогава Грозев е вече и теософ (ок. 1905), и масон (1918)¹².

¹¹ Грозев, Ив. Видения и съзерцания. София: Гужгулов и Котев, 1919.

¹² През 1918 г. Грозев е привлечен към масонска ложа „Зора“ № 1, основана в София, 27 ноем. 1917 г. Неин първوماйстор е П. Мидилиев, по-късно го замества Д. Точков, масон 18-а степен. През 1928 г. заедно с Н. Райнов основават масонска ложа „Богомил“ – първата комасонска ложа в България. Вж. Недев, Н. Българското масонство (1807–2007). Пловдив: ИК Хермес, 2008, с. 457.

„Видения и съзерцания“ не е само сбирка на публикувани вече стихове, а е сборник, чиито творби са подредени по строго определен ред и задават едно от смисловите ядра в творчеството на Грозев – идеята за стремежа към съвършенство, укрепването на човешкия дух и търсенето на хармония във вселената. Във „Видения и съзерцания“ тясно се преплитат теософските идеи и символизъмът. Започвайки с две подчертано комуникативни творби – „Призив“ и „Зов“ – лирическото търсене преминава през идеята за ада, разпятието, жертвата, т.е. несъвършеният живот, който в поредица от изпитания, прераждания и посвещения достига до Нирвана и Съвършенство. Емблематичното себеизразяване на Аза е най-силно заявено в творбата „Аз есм“, която стратегически е изнесена в края на стихосбирката и представлява кулминацията на преображенията. В сборника са положени различни времеви и идейни образи – еврейският Яков, древногръцкият Дионисий и древноиранският Заратустра. Намират място както розенкройцерските девизи, така и черковнославянски цитати от Библията. Употребени са и цитати от Ел. Блаватска. Така композицията на сборника се овладява от теософската идея, че няма „висша“ религия, а всички народи са равни помежду си. По подобен начин стихосбирката съвместява творби с различни трактовки на една и съща тема. Поетическият маниер разчита на наслагването на образи, но и на тяхното взаимопроникване, допълване, надграждане. Поетическата визия в сбирката „Видения и съзерцания“ е подчинена на идеята всеки стих да интерпретира ритуала на посвещение и израстването на Аза от обикновен в съвършен. Присъстват и морето, и планината, като своеобразна точка на осъзнаването на изминатия път и приемането на новите предизвикателства, както и небето, което също е „йерархизирано“ – според теософската доктрина трябва да се мине през три посвещения, след което душата изпада в усамотение и страдание от собствената безприютност. След осмислянето на този етап от духовния път, следва Нирвана, а после се достига и до Съвършенството на освободения дух.

Тук няма да бъде разглеждана цялата стихосбирка, което вече е направено¹³, а ще се очертае само мястото на ритуалното слово в цялостната тъкан на сборника. Във „Видения и съзерцания“ са поместени две молитви, които имат точно определено място с оглед на функцията, която изпълняват в цялостната идея на сборника. Първата „Молитва“ е позиционирана в Началото на Пътя, който трябва да измине Аза към своето Прераждане. Втората молитва е между първото и второто изпитание (от общо три) пред Аза, когато е необходимо да бъдат измолени подкрепа, сили и божествена закрила. Така молитвите се оказват неизбежни, необходими в пътуването към себепознанието.

С подобни настроения е изпълнено и неговото „заклинание“ – „Заклинание на слънцето“¹⁴. Тази творба на Иван Грозев е публикувана в първи брой на списание „Хиперион“ (1922) и с това се превръща в своеобразна емблема не само на творчеството му, но и на списанието. Тази творба не е поместена в стихосбирката му, вероятно е написана по-късно и това е нейна първа публикация. Като заклана-

¹³ Азманова, Ел. Иван Грозев. скритата литература. – В: *Неканоничната българска литература*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2010, Ч. 2, с. 7–51.

¹⁴ Грозев, Ив. Заклинания на слънцето. – В: *Хиперион*, 1922, № 1, с. 9.

телен текст си кореспондира много успешно с творбите на Траянов „Заклинение на духа“, „Заклинение на земята“, „Заклинение на меча“, „Заклинение на словото“. Но докато творбите на Траянов влизат в контекста на покрусата от войната и въздигането и съхранението на националното, то творбата на Грозев е изпълнена в характерните за неговата поезия мистична стилистика и образност. „Заклинение на слънцето“ има рамкова композиция, като първата строфа се повтаря като четвърта, но със своеобразно заиграване с поредността на отделните строфи. В образа на слънцето е изведен вечният човешки стремеж към съвършенство – лирическият Аз предизвиква „Слънцето-Дух“ на борба със стихии на злото („черен сонм духове“), където победата на Доброто (слънцето) е предопределена от неговата сила („безсмъртна любов“). Подобни призиви съдържат и Траяновите творби – „духът нетленен да възлезе“ („Заклинение на духа“), „сила нетленна“ („Заклинение на земята“), „меч всепобеден“ („Заклинение на меча“), „реч на дух свободен“ („Заклинение на словото“).

Мотивът за вярата и измолването на Божията закрила откриваме и в молитвения жест на Вен Тин¹⁵:

*Молете се за нас на всички вери...
Ний сме обречени, сковани в мраз,
да чезнем без разтуха в подни сфери,
където Бог не чува нашия глас.*

В тази своеобразна молитва също присъства идеята за опрощението, но и идеята за обреченост. Тя е по-ранна като време на публикация от стиховете на Грозев, но отразява заформящата се промяна в лирическите нагласи – влечението към символизма и тежненятия към мистицизма. Красноречив факт е, че той е един от сътрудниците на „Пътят“ – „Списание, посветено на мистицизма“ (1907–1908).

Силно изразени религиозни послания съдържа и „Молитва“ от Ем. Попдимитров. Неговото молитвено послание е пречупено и през „Азбучна молитва“, и през „Отче наш“, и през литургични текстове. Известно е, че един от най-художествените преводи на „Азбучна молитва“ (1933) е именно на Ем. Попдимитров, образец, по който и днес учениците в училище се запознават с класическите образци на средновековната ни литература. По-рано беше анализирана неговата ранна творба „Молитва“, която е писана през 1904 г. и пресъздава любовното чувство на лирическият Аз. Втората молитва е много по-късна и звучи като стон, молец за милостта на Бога, като причастие:

*Към Тебе викам аз смирен от смъртно ложе.
С в я т и Б о ж е!
От бисер капки тегнат моите клепки,
С в я т и к р е п к и!
Спомни ме сред безименните жертви,*

¹⁵ Вен Тин. Трилогия на сърцето. състав. Вл. Стоянов. В. Търново: Фабер, 2006, с. 23.

*С в я т и б е з с м е р т н и !
Из дълбини сърдечни викам аз:
П о м и л у й н а с !*

В този силно религиозен дух, опиращ често до мистични образи и възплъщания, са и творбите на Ст. Михайловски и Мара Белчева. Те не съдържат толкова силни експликации, както тези на Грозев, Вен Тин и Ем. Попдимитров, но също ясно и недвусмислено открояват позицията на лирическия Аз, вгълбен в тревожността на своето несъвършенство, изпълнен с копнеж по успокоение и прошка. В този смисъл „Молитва“ на Мара Белчева звучи като въпрос, като тревога от търсенето и ненамирането на Пътя – „скитница, нарамила аз злото и доброто“¹⁶. Така скиталчеството се разкрива като един от пътищата на познанието не само за мъжкия образ – един стереотип от Възраждането, но и за женския образ. Лирическият Аз се изявява предимно с пространствени измерения за сметка на времевите. Прави впечатление, че положени едно до друго тези стихове създават усещането за едновременно във възникването си, или по-точно за безвремие. Те имат за рождени и годините в началото на ХХ в., и такива от 20-те и въпреки това успяват да изразят сходни настроения. Тревожността, липсата на увереност в личното щастие, пътят без посока, скиталчеството, неразбираемостта на поколението са основните теми на тези молитви. Сходни са и начините на лирическото им претворяване, което поставя въпроси около границите на понятия като „модернизъм“, „индивидуализъм“, „символизъм“, „експресионизъм“ и др. Защото не само символисти, не само модернисти от началото на века пишат по този начин, а и поети, които смятат, че са преодолели символистичните тежнени.

Такъв пример е Ат. Далчев. Неговата „Молитва“ е писана през 1927 г., той самият (а и литературната критика) се определя като несимволист. Според Вл. Янев тази творба е *концептуално-обобщителен център на своеобразно образувания триптих с публикуваните година преди това стихотворения „Книгите“ и „Ничий духом“*¹⁷. Стилистиката в стихотворенията и на Мара Белчева, и на Далчев е сходна. По подобен начин е изказан въпросът към собственото си съществуване:

Мара Белчева	Атанас Далчев
Все Теб зова, все Твойто име пълни ми устата. На сън, на яве – в глечер и пустинен зной. Дали молитвата ми не достига небесата? Дали аз не намирам в себе си покой – оназ звезда, която всекиго към Тебе води?	Аз не помня, аз не съм виждал: минаха ли моите години? Ти не ме оставяй да загина, Господи, преди да съм живял!

По подобен начин биха могли да се съпоставят и молитвите на Ст. Михайловски и Ат. Далчев, особено в частта си на измолването:

¹⁶ Белчева, М. Избрани песни. София: печ. „С. М. Стайков“, 1931, с. 78.

¹⁷ Янев, Вл. Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм: с особен оглед към експресионизма. Пловдив: Макрос, 2002, с. 134.

Стоян Михайловски	Атанас Далчев
О, дай ми на самотността блаженний мир – и на забравата свещените тъми, – и всяка моя мисъл, всеки мой полёт към Тебе устреми!	И без свян да мога да говоря с простите на прост неук език... Научи ме, Господи велик, да живея като всички хора!

Разбира се, разлика съществува, но тя не е в тематичността, а в позицията на лирическия герой. Докато героинята на М. Белчева задава позицията човек–Бог, то в творбата на Далчев посоката е обърната. Лирическият Аз на Белчева се съмнява в себе си, но лирическият Аз на Далчев не изразява съмнение, а липса. В стиховете на Михайловски молителят изисква самотност, както и при Белчева – покой, докато при Далчев молителят търси общност. Докато лирическият Аз на Белчева и Михайловски е устремен към откриването и приобщаването към божественото, то героят на Далчев се оттласква от високата позиция на божественото и търси земното, приближаването до човека. И трите молитви представят ритуал, но и своеобразно посвещение – докато при Михайловски и Белчева то е в търсенето и изминаването на пътя към самоусъвършенстване чрез приближаване до божественото, то при Далчев е с обърнат знак – приобщаване към обикновеното и профанното.

Почти същото е и в ритъмната структура на стиха. Прави впечатление, че стихът на ритуалното слово трудно се променя съществено. То остава на консервативните форми, усвоени още от творците в Късното възраждане, модернистите и символистите преди войните. По отношение на стиха Я. Милчаков отбелязва последователно предпочитанията на българските символисти по отношение на развоя на стиховата поетика. Установяването на силаботонизма особено в модерните времена довежда до *пределна власт на стиховите ограничения над езика, демонстративно подчертаващи специфично естетическата природа на стиха*¹⁸. Проследявайки историята на стиховата организация, Я. Милчаков отчита, че Яворовата „Молитва“ е в т.нар. „волен ямб“ – *най-свободната силаботоническа форма*¹⁹, по-специално – комбинирането на ямб и хорей. Докато Траянов се опитва да пробва смесване на амфибрахий и ямб, то Попдимитров се опитва да включи анапест. Въпреки тези опити обаче *трудно може да се разклати представата за времето на символистичната поезия като етап на стабилност и строгост в стиховия регистър*²⁰. Идеята тук обаче не е да се разглежда стиховата организация, а само картината – през 20-те години *хегемонията на силаботонизма бива съвсем слабо разкладена*²¹, т.е. промяна няма или почти не се забелязва. А *крайната алтернатива на всяка метрическа регулираност – свободният стих, не е засвидетелствана у никого сред големите поетически имена на десетилетието*²².

¹⁸ Милчаков, Я. Българска стихотворна култура (XVII–XX век). Варна: Словесност, 2006, с. 107.

¹⁹ Пак там, с. 109.

²⁰ Пак там, с. 111.

²¹ Пак там, с. 131.

²² Пак там, с. 135.

Ритуалните форми на словото не участват пряко в тези промени, но като част от поетическите експликации носят характеристиките на времето.

Толкова консервативно по отношение на формата се държат и формите на клетвата, доколкото изобщо се срещат. Засилена форма на присъствие има заклинанието – четири пише Т. Траянов, Ив. Грозев и Бленика по една. Заветите също са толкова – на В. Павурджиев, Д. Бабеv, Яворов, Траянов, в този смисъл може да се причисли и „Завещание“ на Ив. Андрейчин. Клетвите са три – К. Христов, Дим. Полянов, Хр. Стоянова. Четири проклетия – на Яворов, Ем. Попдимитров, Д. Подвързачов, П. Матеев. Това са твърде малко клетвени слова, като сравнение за този период са преброени в настоящото изследване над 40 молитви.

Както по-рано беше уточнено, клетвата е много специфично слово, несвързано с християнския ритуал. Освен това то е единствената форма от тук разглежданите, която представя лирическият говорител в друга позиция и друга функция. Липсва отношението Бог–човек и с него измерението високо–ниско, разбира се, обръщение към свръхестествени сили и тук има, но то не е с осъзната дистанцираност и неравнопоставеност, а с необходимостта да се чувства приближеност и във възможността човекът да нареди на божеството да изпълни негови желания.

Тази ситуация напълно се променя в лириката. Представените тук клетвени форми изразяват разнопосочни настроения, а лирическият говорител заема различни позиции и роли. В едни той е обвинител, в други е разочарован и разкрива болката си, в трети е вдъхновител за нов живот и нови стремежи. Това прави клетвеното слово да звучи ту молитвено, ту химнично.

Най-силно доближаващо се до същинската ни представа за клетва е стихотворението на Яворов „Проклятие“²³. То е и най-известната поетическа форма от разглежданите. В една съпоставка между двете форми на ритуална лирика, които се срещат в поезията на Яворов – „Молитва“²⁴ и „Проклятие“, прави впечатление, че първа по време е „Проклятие“. Тя е писана в Нанси, след началото на конфликта със семейство Тодорови и е отпечатана в „Мисъл“²⁵ през 1907 г. „Молитва“ е втората творба, както вече се спомена, посветена на Мина. Изпратена в писмо от 04.01.1908 г. и отпечатана в „Демократически преглед“²⁶ през 1908 г. образите в творбите сякаш са разменени – в „Проклятие“ се визира душата храм, а в „Молитва“ – „злото и порока“. Но това е и естественото „говорене“ в тези ритуални слова – клетвата се изрича от позицията на онеправдан, огорчен, докато в молитвата се съдържат слова за опрощение. В първия случай словото е адресирано към жена, във втория – дете (типично сравнение за Мина у Яворов), което се отразява и на ритуалните стойности. Женският образ е на възрастен, способен да се бори, да отстоява, а в този смисъл може да бъде подложен и на нападки. В народната традиция клетва се изрича срещу равен в социалната йерархия. Детският образ от „Молитва“ разкрива стремеж към закрила, а лирическият говорител покрови-

²³ Яворов, П. К. Събрани съчинения в 5 тома. Т. 1, Стихотворения и стихотворни преводи. София: Български писател, 1977, с. 196.

²⁴ Пак там, с. 221.

²⁵ Мисъл, 1907, кн. 1, с. 37.

²⁶ Демократически преглед, 1908, кн. 4, с. 401.

телства обекта на своите чувства. В този смисъл проклятието разрешава проблем между двама влюбени, докато молитвата е измолване на лирическият Аз благодарат и закрила за друг човек.

И двете поетически форми се оказват нетрадиционни спрямо създадения от културата шаблон – молитвата да бъде лична и персонална, а проклятието да прибягва до помощта на свръхестествени сили. Автобиографичният момент на двете поетически визии засилва усещането за един и същи образ, възплащаваш ритуалното говорене.

Образ, който „говори“ и в творбата „Покаяние“²⁷. Най-късна и от трите – написана в София през 1909 г. и отпечатана същата година в „Художник“²⁸ – „Покаяние“ е необходимата връзка между „Проклятие“ и „Молитва“. Именно в „Покаяние“ се извършва ритуалното говорене между човек и Бог. По своята стилистика творбата напомня повече молитва от „Молитва“ – по силно втъканите в структурата изповядване на греха и чувство на разкаяние. В „Покаяние“ обаче има и още един момент, свързващ я контекстуално с „Проклятие“ – изричането на своеобразна форма на проклятие се случва в „Покаяние“: „Кажи, кажи сърцето ми да стане камък – и нека ме приспи навеки мраз!“ Във фолклора е позната такъв вид клетва – самопроклинането. Тя е слово, чийто резултат се възвръща върху говорещия. В този смисъл тук покаянието не е разкаяние, т.е. съжаляване за извършени неща, а самопроклятие като следствие от несбъднати мечти. Самопроклятието цели разрушаването на света на лирическият Аз, защото този свят, който е бил „храм“ („Проклятие“), се е трансформирал в свят на „злото и порока“ („Молитва“) и е достигнал най-ниските стойности на пространството – „сред пъкъл“ („Покаяние“). Така зад видимата страна на нещата – любовта, омразата, самотността, безпътницата, злобата, стоят невидимите трансцендентни сили, които влияят върху Аза.

Подобна е ситуацията с химните. При тях композиционното единство на сборника или на макротекста е още по-силно. Една част от химните са написани с тенденцията да звучат институционално или като патриотична песен – революционно, приобщаващо, национално идентифициращо. Такива са „Химн на словинските жени“ от К. Величков, „Химн на св. княз Бориса–Михаила“ от Ив. Вазов, „Химн на труда“ от Мих. Летов, „Химн на борбата“ от Скрежин, „Химн“ от Дим. Полянов, „Химн на поробените“ от К. Гюлеметов, както и няколко химна, писани от Ас. Разцветников – „Химн на В. Търновската народна мъжка гимназия „Св. Кирил“, „Учителски химн“ и „Химн на столица София“.

Друга част от химните са изцяло с лирически интонации, в които семантично натоварени се оказват не топоси и образи, а обекти от природата или свръхнапрегнатостта на Аза се проявява в индивидуални реминисценции на света и човека. „Химни за смъртта на свръхчовека“ от П. П. Славейков, „Химн“ от К. Христов, Лиливите „Химни“, „Химни на живота“ от Ем. Попдимитров, „Химна“ от Дим. Бабеv, „Сватбен химн“ от Хр. Цанков–Дерижан, „Химн на слънцето“ от Тр. Тъмен, „Химн на пролетта“ от К. Гюлеметов, „Празничен химн“ от Т. Траянов и др.

²⁷ Яворов, П. К. Събрани съчинения..., с. 223.

²⁸ Художник, 1909, кн. 7, с. 2.

Една от първите модернистични творби-химни е Пенчо-Славейковата „Химни за смъртта на свръхчовека“ (само тази на К. Христов е публикувана по-рано). Първоначална публикация на Славейковата творба е в сп. „Мисъл“ през 1907 г., а по-късно е включена в „На Острова на блажените“ в цикъла „Бойко Раздяла“, чийто образ е мистификация на образа на Хайне. Известно е, че П. П. Славейков е под силното влияние на немския поет, особено в младежките си години и израз на това е стихосбирката му „Момини сълзи“, прави различни преводи, включва творбите му в „Немски поети“, а името Олаф за известния си очерк Славейков заема от героя на Хайне „Рицар Олаф“. Това уточнение има своите основания, защото Хайне е предпочитан и със своите химни, които са превеждани нееднократно в българската литература. Не е без значение, че това сторва и Лиливев, който пише цикъл „Химни“. Влиянието на немската литература върху българската безспорно е най-силно в разглеждания период и в този аспект преводите на химните на Гьоте и Хайне са едни от предпочитаните. Тези преводни творби задават ключа към тълкуването на българските лирически творби със заглавие „Химн“.

Очеркът за Бойко Раздяла²⁹ въвежда трансцендентната представа за живота и смъртта – за живота, като възможност за себеосъществяване и за смъртта, като начин на живот: „Защото той и сега е жив в живота си слово“³⁰. Приложената към цикъла творба също започва с мотото, което препраща към определено ритуално пространство – на храма, и конкретен ритуал – погребение. Храмът изразява няколко религии едновременно и това, освен че насладва повече от един образ, в същото време дезактивира подчертаването на някой от тях – „езическо капище“, „християнски храм“, „мечет“ и отново християнски храм, но „неосветен“. Творбата не е химн, в смисъл на лирическо произведение, а е поема, която е композирана по принципите на древногръцката драма – хор, полухор и „глас“, който би следвало да съответства на драматургичен герой. Тя е твърде схематична както по възможност на изразяване и открояване на образи, така и по отношение на сюжетни елементи. Образът на свръхчовека е представен веднъж чрез партиите на хора и полухора, и втори път чрез гласовете. Така в редуването си те създават усещането за строго определен ред на случване – всяка партия е добре балансирана със съпътстващите я: докато хорът разкрива отношението на човека към Бога, то полухорът пресъздава Божествената воля и мисъл; „глас“-овете (стигат до пет) разкриват стремежите на лирическия герой – свръхчовека. Така Пенчо Славейков успява да изрази, по думите на М. Кирова, *живота, смъртта и идеала в един космически универсален порядък, извън който никой от елементите сам по себе си няма познавателен смисъл*.³¹

В „Химни на зората“ (1911) от К. Христов ритуалното слово е приложено като заглавие на сборник с поетически творби. Номинативната функция изцяло е изместила творбата и макротекстът претендира за емблематичност – идеята е сборникът да бъде антология на най-доброто от лириката на поета. В този сборник по-

²⁹ Славейков, Пенчо. На острова на блажените, с. 141.

³⁰ Пак там, с. 141.

³¹ Кирова, М. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 1988, с. 107.

пада и коментираното вече произведение „Химн“, което е известно и със заглавие „Жени и вино! Вино и жени!“. Тези промени в заглавието са свързани и с редакция в текста. Основната разлика в изразяването на Аза между първи и втори вариант на творбата е, че Азът от „Химн“ (1897) е много по-интимен и приближен с публиката, докато Азът от „Жени и вино! Вино и жени!“ (1911) е по-дистанциран, по-отделен от тълпата, по думите на Ст. Минчев *настъпило е известно охладняване, известно задълбочаване в преживяването*³², което е признак на модерната душа. Усещането за разделението на световите и за свръхаза, изпълващ собственото пространство е заявено с невероятна изразна сила в „Аз“ – публикувано за първи път в „Художник“³³ от 1909, което времево се позиционира между „Химн“ и „Жени и вино! Вино и жени!“

„Химни“³⁴ на Лилив също изразяват усещането за посвещенчески ритуал. Те са писани във времето и публикувани в различни списания и сборници в продължение на близо 11 години – първият „Към природата“ е отпечатан в „Съвременник“ през 1908 г., а последните „Към самотата“ и „Към нощта“ влизат в сборника от 1919 „Птици в нощта“. Обединени в цикъл „Химни“ излизат в „Стихотворения“ от 1932 г. Тази протяжност във времето е симптоматична за две неща: първо, избистряне на идеята, второ, наслагване на ритуални послания от различно поетическо време, времето преди войните и времето след Първата световна война. И тук, както и при П. П. Славейков, силно влечение може да се забележи от немската поезия, и по-специално от „химнописците“ Хайне и Гьоте. Самият Лилиев превежда химни и на двамата. Заслужава да се отбележи строгостта и дисциплинарността на стиха при Лилиев. „Химн“³⁵ на Хайне е преведен през 1914 г., но между превода и „химните“ на Лилиев не се забелязва ясно влияние. Докато „Химн“ на Хайне звучи като бойна песен, то Лилиевите творби са изпълнени с лиризм и мечтания.

По-ясни паралели се откриват в съпоставката между превода на Гьотевия „Химн на природата“³⁶, направен за сп. „Съвременник“ по случай 100 години от смъртта на Гьоте. Макар Лилиевите „Химни“ да са стихове, а Гьотевият химн есе, авторовият и преводаческият глас се сливат в едно общо настроение – преклонението на Аза пред природата и родината като част от тази природа. Химните на Лилиев обаче имат и едно надграждане – образа на родината страдалница. Това се усеща особено силно в творбите, писани след войните.

Стихотворният цикъл „Химни“ обединява разнородни по лирически експликации герои – тръгвайки от поклонника стига до закрилника на родината. Творбите на Лилиев имат подчертано молитвено звучене, те описват своеобразен мо-

³² Минчев, Ст. Новата стихосбирка на Кирил Христов „Избрани стихотворения“. – В: *Демократически преглед*, 1904, кн. 9, с. 199.

³³ *Художник*, 1909, кн. 5–6, с. 2.

³⁴ Лилиев, Николай. Съчинения в три тома. Т. 1, Стихотворения. София: Български писател, 1964, с. 115.

³⁵ Лилиев, Николай. Съчинения в три тома. Т. 1..., с. 318.

³⁶ Пак там, с. 354.

нолог-обръщение на Аза към друг образ, чиито стойности се задават постепенно във всяка следваща от цикъла.

В „Към природата“ са въведени както Азът, така и реципиентът. Докато Азът, определен като „беден и самин“, докрай остава „сам“ („Към нощта“) и „тъмен, разкаян“ („Към самотата“), то образът, към който са насочени молбите, търпи промяна – в началото е „майко свята“ („Към природата“), след това е „слънце“ („Към пролетта“, „Към слънцето“), в първата част на „Към родината“ отново е майка, докато във втората и третата е наречен „родино“, „царица“, „невеста“ „на своя народ“, в „Към самотата“ отново е „майко“, а в последното „Към нощта“ се появяват безизразните „ти“, „аз“. Гласът песен също приема различни конотации – „песен“, „молби“, „химн“.

С най-силна ритуална функция е „Към родината“, където Азът изразява своята саможертва: „едно сърце, което слагам бледен/ пред твоя свят и непознат олтар“. Жертвеният дар на олтара, присъствието на топоси от българското пространство и образи на „свети деди“ очертават ритуал по посвещение – освещаване паметта на родината. С промяната в статуса на образа на майката родина се променя и молбата. В началото тя е с пожелаване на светлина – „и сърце ми, тъмен крин, освети, о, майко свята“, през следващите творби желанието за слънце и светлина продължава до „Към нощта“, където е изразено желанието за последване. Движението от светлина към мрак в цикъла (то е точно в тази посока, от слънцето към нощта) намира своето обяснение и своята реципрочност в „Химн на природата“ на Гьоте. Те започват с възглас „Природата!“ и констатацията за всеобхватността и грижовността ѝ: „Тя ни обгражда и обвива – не можем да излезем от нея и не можем да проникнем по-дълбоко в нея“³⁷, която пряко кореспондира с идеята за приютяването от Лилиевия „Към природата“: „Своя безприютен син/приюти, о майко свята“. Последната част от Гьотевия „Химн“ представя природата в нейната пълнота и цялост: „Тя ме постави в тоя свят и тя ще ме отведе. Аз ѝ се доверявам“ и звучи като пряка реплика към „о, води ме, води,/ неизвестно къде“ от „Към нощта“. Така идеята за нощта като тъмно, пусто и безприветно място се преобразява в пространство на очакване, желание и доверие, защото поражда движение към светлината.

Промяната и плавното движение към и от образите се забелязва и на друго ниво – по отношение на „аз“ и „ти“. Докато първите три произведения – „Към природата“, „Към пролетта“, „Към слънцето“ – не са пряко ориентирани към родината, то триптихът „Към родината“ пряко позовава този образ не само чрез заглавието, но и вътре в текста. „Към самотата“ и „Към нощта“ също скриват образа както първите, в „Към самотата“ присъства майката, но в „Към нощта“ „ти“-образът се откъсва от всякаква яснота. Самореализацията на Аза е от покой към движение – в „Към нощта“ вече „Аз пристъпям едвам“.

Под влияние на заклинанията модерният стих двойно се ритуализира – предназначен да разкрива, не само да „говори“ ритуалът. Азът се измъква от опека на социалното и общността и започва да „говори“, да „се моли“, да се врича на и за

³⁷ Лилиев, Николай. Съчинения в три тома. Т. 1..., с. 354.

себе си. Тази саморефлексия се изразява чрез търсенето – на пътя, на словото живот, на истината смърт, на Бога на Разума и Душата. Така себепознанието довежда до реализация на свръхчовек и богоборец. Тази свръхсетивност в поезията на П. П. Славейков, П. К. Яворов, Вен Тин, Т. Траянов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Ив. Грозев, Н. Лилив, М. Белчева и др. изразява ритуалните стойности на лириката до първата половина на XX в.

„Пчела–кошер–мед“ – общ мотив за Емануил Попдимитров и Анри Бергсон

Цветана Георгиева

Bee–Hive–Honey – common motive for Emanuil Popdimitrov and Henri Bergson
Tsvetana Georgieva

Summary

The philosophical ideas of Henri Bergson and the reception in their literary and scientific works of Emmanuel Popdimitrov represent a broader topic.

The article focuses on two things: first – Popdimitrov as a translator and promoter of the French philosopher, and second – the use of the semantic sequence of „bee – hive – honey“, rarely found in the Bulgarian symbolism, but common place for Popdimitrov mostly with the works of Henri Bergson, and also with Maurice Maeterlinck, Osip Mandelstam and other European poets of the modernism.

Key words: Bulgarian symbolism, Emmanuel Popdimitrov, Henri Bergson

По повод на 125 години от рождението на писателя издадохме една много сполучлива книга, илюстрирана в сецесион, върху творчеството на поета, със заглавие „Емануил Попдимитров: поезия и философия“¹. Тази монография представя създаденото от Емануил Попдимитров и като литературовед, и като философ-популяризатор, и като лирик – най-вече в контекста на съвременните философски, религиозни и екзистенциални търсения в Европа.

Философията на интуитивизма, чийто главен представител е Анри Бергсон, е заклеямена от марксистите в България още преди т.нар. „социалистическа революция“ от 9.IX.1944 г. Талантливият възпитаник на университета в гр. Фрибург (Швейцария) Емануил Попдимитров, който е автор на около 350 лирически творби (предимно символистични, на книги с поеми, драматургия и проза, общественик, преподавател в Софийския университет и художник, преводач и популяризатор на Анри Бергсон), е заклеен като *идеалист* и *бергсонянец* от философите марксисти Тодор Павлов и Сава Гановски и остава маргинален автор, неизучаван от социалистическото литературознание и от десетки поколения студенти. Дори специалистите по литературна история между 1950 и 1980 г. споменават името на поета единствено във връзка с неговите годишнини,

¹ Георгиева, Цветана. Емануил Попдимитров: поезия и философия. София: Ан-Ди, 2010. 237 с.

като публикуват рецензиите си най-вече в регионалния кюстендилски вестник „Звезда“.

Философските идеи на Анри Бергсон и рецепцията им в литературното и научно творчество на Емануил Попдимитров е по-широка тема и тук ще се спра на два момента.

През 1922 г. на страниците на сп. „Хиперион“ Емануил Попдимитров публикува студията си „Бергсон. Философията на интуицията“, в която систематизирано и концептуално излага основните идеи и понятия на представителя на френския *интуитивизъм*. През следващата година (1923) излиза от печат хабилитационният труд на поета „Естетиката на Бергсона“. В тази монография Емануил Попдимитров систематизира естетическите възгледи, разпръснати в съчиненията на френския философ, които оказват влияние върху концепциите за модерното изкуство и по-конкретно върху формирането на символизма и на експресионизма.

Ще направя уговорката, че да се определя Емануил Попдимитров единствено като бергсониец е неточно. Поетът е изучавал във Фрибург индийската философска традиция, актуалната по това време теософска доктрина и антропософията на Рудолф Щайнер (впрочем философски концепции, които оказват влияние върху повечето от европейските и руските символисти). Цялостното творчество на Попдимитров кореспондира с това на Морис Метерлинк, Константин Балмонт, Стефан Георге и Осип Манделщам и разтваря в себе си актуалните философски идеи на времето от началото на XX в. Искам да изкажа мнението си, че *поезията на Емануил Попдимитров може се определи твърде рано в историята на българския модернизъм като екзистенциално-философска, само че това е екзистенциализъм от мистичен, теософски тип*.

По-нататък ще се спра на това как философията на Бергсон, свързана с идеята му за творческата еволюцията в природата и за творчеството въобще, възприета и от Емануил Попдимитров, намира любопитния образ на пчелата.

Съвременната критика определя философията на Бергсон като *креационизъм*, ръководейки се от основното понятие на философа **жизнен порив**. Последният може да се разбира и като *творчески порив*, заложен в живота на природата и на човека. Идеята за жизнения порив предполага разбирането, че нашият Аз е творчески, органическата еволюция също е творческа и самото време (траенето, ставането, промяната) е творчески принцип на вселената. Бергсон разбира творчеството като *организиране*, поради което то се оказва проява на духа изобщо. А метафорите „кошер“, „пчелния рой“, „пчели“ илюстрират основните идеи на Бергсон за инстинкта и еволюцията, а така също и концепцията му за *откритото и закритото общество*. (В стила на Анри Бергсон се забелязват фигурите на „пчелата“, която „строи своята восъчна пита“, образът на „еволюцията на пчелния рой и мравуняка“, която еволюция се достига чрез инстинкта и е „продължение на организаторската работа на природата“, тъй като природата „е заета повече с обществото, отколкото с индивида“².) Бергсон утвърждава, че човекът е обществено същество по своята природа – природата го е проектирала като инстинктивен

² Бергсон, Анри. Два источника морали и религии. Москва, 1994, с. 127, 148.

колективист, подобно на мравките и пчелите; той особено се възхищава от съвръшенството на организирания труд на пчелите в кошера.

Емануил Попдимитров създава собствен художествен свят и език, но в поезията му, по аналогия с Бергсон, се появява рядката за българския символизъм семантична редица *пчела–кошер–мед*, образ, неизползван от други автори символисти у нас.

Пчелата, с високата си степен на организираност, и медът, като олицетворение на висшата мъдрост, са универсални символи на поетическото слово в западната културна традиция.

Скандинавският епос създава понятието „мед на поезията“ (мъдростта на върховния скандинавски бог Один се дължи отчасти на екстаз, предизвикан от приемането на шамански мед, възбуждащ вдъхновението. Съответно Один е възприеман като бог на поезията и покровител на скалдите³ – МНМ). В древногръцката и римската традиция поетите сравняват себе си с пчели. Подобно тълкуване на образния комплекс, свързан с пчелата, се среща и в поезията на руския символист Осип Манделщам (1919):

*На каменных отрогах Пиэрии
водили музы первый хоровод,
чтобы, как пчелы, лирики слепые
нам подарили ионийский мед.*

Емануил Попдимитров интерпретира символиката на пчелата и меда в различни текстове. В поемата си *Пророк* (от сборника „Вселена“, 1924) „Звездният пастир“ (наречен още „Небесен пчелар“) води диалог с бъдещия спасител на човечеството, Иисус Христос. (Тук поетът е направил вероятно аналогия между идеята за „Бог като пастир“, пророка като духовен водач – но така също мъдрец, гадател, астролог – и названието „Пастирът на звездните стада“, дадено на асиро-вавилонския бог Тамуз – символ на Луната и растителността, която умира и възкръсва. Такова кръстосване на значения е напълно приемливо в модерните по това време теософски течения.) Небесният пчелар (свързан от поета с предсказателите и астролозите – той е гадаещият по звездите), трябва да убеди човека Иисус да поеме предопределената за него мисия на избранник на небесата.

Държа да отбележа, че такава трактовка на образи от Библията означава явна антропософска следа, която възприема Иисус Христос за нов ЕОН в цикъла от прераждания. За сведение – една справка в Библейския конкорданс⁴ показва, че във всичките 36 цитата в различни книги на Библията, използващи лексемата „мед“ (за ядене), употребата е предимно в кулинарен смисъл (храна, заедно с други споменати храни, като мляко, масло, месо), като са развити и нюанси на следните значения – изобилие, насита, сладост, вкусане; като от всичките 36 примера, само 3 свързват „думите“ и „меда“: 1) „думи по-сладки от мед“ в

³ **Мифы** народов мира. энциклопедия в 2 т. гл. ред. С. А. Токарев и др. Москва, 1991.

⁴ **Банков**, Стефан. Славянски библейски конкорданс и енциклопедия. София, 1987.

Псалми, и с думи, изказвани от жена – 1) със значение „сласт“ – „от думите на чужда жена капе мед“ в *Притчи*; и 2) със значение любовна сладост – „От устните ти, невясто ... мед“ от *Песен на песните*). Значенията на епитета „меден, медена“ в 8 находки на лексемата се свързват не с кошер, а с пита – „медена пита“ – в 6 случая. Не е намерен нито 1 цитат с думата „кошер“ или с „пчела“ (в контекста на смисъла, разглеждан тук), като имаме предвид колко богат е библейският текст на битови реалии.

С това искам да подчертая, че Емануил Попдимитров (както и в други свои творби, в които визира образа на Иисус Христос) излиза от християнската трактовка и се доближава до антропософската: *Бог-пчеларят изпраща Иисус, чрез думите-пчели, които носят мъдрост-мед, да строи, да устройва космическия ред, новата ера, в която, с неговото раждане, навлиза светът.*

Втората реч на пророка в посочената поема, с образите на меда–словото в нея, алегорично напомня за евангелие, за учение на Избрания, на Иисус, с което Той ще преобрази човечеството, макар че за това трябва да бъде готов да се жертва:

*От восъчната пита
ще се излей обилно
там янтарен нектар...
О, нека се наситят
те – жадни зарад стръв...*

Третата реч на пророка в цитираната поема „Пророк“ представлява асоциация за мисията на Избрания – Жертвата, като е използван образът на пчелата, която „незайна умира/без горест и без стон“, изпълнявайки „жертвен дар – [...] за бъдни пчелен рой“. В тази реч пророкът възхвалява стремежа („трудовете“) на Избрания за доброто и просветлението на човечеството, сравнявайки го с пчелата; речта представлява апология на пътя на твореца, на духовния водач:

*С пасхалния си звън
събужда тя душите,
заспали зимен сън.
В лъчите златожълти
над чашата причастна
в олтарите звъни [...]
С пращеца тя се храни
от пролетния цвят
на брезовите пъпки
от янтарния мед.
За восъчните питу
на общи кошер носи
тя жертвения дар –
от цветните души
събрания нектар.*

Вариация на мотива за пчелата (меда, кошера) е образът на *мислите–пчели*.

В индуизма образът на Кришна е представян във вид на пчела, която се вие над главата на Вишну, а в „Атхарваведа“ духовното познание се уподобява на производството на мед от пчелите.

В стихотворението „Пчели“ Емануил Попдимитров използва алегоричния образ на „пчелите в кошер“, с който пресъздава творческия процес на художника:

*О мисли, любими деца и прилежни златисти пчели,
в поляни, където танцуваше вашия рой хоровод,
отдавна запяха бураните снежни и вихрове зли,
къде ще сберете вий мед от цветята за восъчни сок? [...]
Вий, рожби невинни, вий, палави песни на пламенен дух [...]
вий слезте отново в мъничкий кошер, в мойто сърце,
там мед – аромат е стаила отдавна за вас любовта...
Заспете вий тихо, додето раздигне зла Зима ръце
и в кораб кристален доплува в лазура с цветя Пролетта...*

Метафоричният пренос, заложен в тази картина, залага пробуждането на пчелите за нова активност с настъпването на пролетта и цъфтежа на цветята; по подобен начин лирическият Аз, поетът, творецът, взема материал и подтик за своето вдъхновение от цъфтящата природа, от нейните багри и аромати, от нейното съвършенство и божествен произход. Пращецът на растенията се превръща в сладка кехлибарена течност едва след преработването му в телата на пчелите, а думите стават поезия, когато преминат през тънката материя на човешката любов, затаена в сърцето на поета.

Тук е редно да отбележа следния факт: стихотворението „Пчели“ е публикувано в стихосбирката „Знамена“ (1922), по времето, когато Емануил Попдимитров се занимава интензивно с философията на Бергсон, тъй като готви за издаване книгата „Естетиката на Бергсона“, излязла през 1923 г. Метафорите „кошер“, „пчелен рой“, „пчели“ илюстрират основни идеи на Бергсон за космическото устройство, като тази за „организаторската работа на природата“, заета повече с обществото, отколкото с индивида⁵.

В значение на космическа подредба и на хармония на сътворението именно поетът употребява също образността пчели–кошер в емблематичното си стихотворение „Обожествяване“:

*Възпявам
вас, [...] блед месец и кошер звезди.*

В главата за модерното изкуство от „Естетиката на Бергсона“ Емануил Попдимитров подчертава, че Бергсоновата мисъл за *непосредствената интуиция* намира „естетическа основа и оправдание в метафизичното и психологичното“,

⁵ Бергсон, Анри. Два источника..., с. 127, 148.

характерни и за символистичната, и за експресионистичната школи. На практика самият Емануил Попдимитров се стреми да преодолее естествените граници на изразните средства и да постигне едновременно и трансцендентността на битието, и интензивността на личното преживяване.

Между „Звено“ 1914 и „Звено“ 1928

Поезията на Николай Лилив и Емануил Попдимитров
и литературните проекти на Гео Милев, или за
отчуждаването на поетите и залеза на поезията

Мая Горчева

**Between the *Zveno* magazine of 1914 and the *Zveno* political party of 1928
Nikolay Liliev's and Emanuil Popdimitrov's poetry and Geo Milev's literary projects,
or on poets' alienation and the decline of poetry.**

Maya Gorcheva

Summary

The paper deals with the encounters and the partings of the artists of a brilliant poetical generation. It has been built on the reverse chronology of publications by N. Liliev and E. Dimitrov in the literary editions of Geo Milev, who was their junior, until they met each other on the pages of the *Zveno* magazine (1925–1914). Parallel to this plot about poets and literary projects falling asunder, in society forces are being united that will impose an anti-constitutional and non-parliamentary government in the country. The counterpart of the *Zveno* of 1914 – the young Modernist poets' magazine – is the 1928 *Zveno*, the organ of the newly-established political circle that will persist in staging take-overs and exercising political violence in recent Bulgarian history.

Key words: literary projects, alienation.

В борбата за идеологическо и материално съществуване на втората и третата година от „Вezni“ Гео беше изоставен от много свои сътрудници. И беше принуден почти сам да поддържа материала.

На един Гергьовден двамата опекохме едно агне. Седнахме и зачакахме гости. Никой не дойде. Нито Людмил, нито Николай Райнов. Чини ми се, че тогава му стана мъчно, и рече: „Само ти ли си ми приятел?“ „Дръж се, рекох, Гео, ще го изядем и без тях!“ [...]

Ламар¹

Имената на тримата поети – Николай Лилив, Емануил Попдимитров и Гео Милев, – и на техни публикации – се срещат за пръв път заедно по страниците на сп. „Звено“ (1914). Името на Лилив стои под поетични творби, преводи и критични статии, на Гео Милев – под преводи и критика, а Емануил Попдимитров публикува свои творби. Това списание, чисто име дава Констан-

¹ Вж. Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците си. София: Бълг. писател, 1965, с. 226.

тин Константинов², обединява едно поколение, което ще бъде наречено „звено“ в приемствеността на българската поезия.³ Същото име носи политически кръг, който години по-късно ще бъде двигател на два преврата: от 19 май 1934 г. и от 8–9 септември 1944 г., и който обединява общественици, икономисти, публицисти, инженери, адвокати, професори и военни, без каквото и да е отношение към литературното слово. Идеята за този кръг и създаването му са от 1927 г., между 1928–1934 г. излиза „Звено“, седмичник за политика, стопанство и култура.⁴ Отново през 1928 г. излиза романът „Слънцето угаснало“ от Владимир Полянов, в който е даден литературен образ на извършения на 9 юни 1923 г. държавен преврат и се предсказва предстоящият преврат от 19 май 1934 г. По това време Гео Милев не е сред живите. На 27 май 1925 г., няколко дни след изчезването му за „справка“, е извършена публичната екзекуция на организаторите на атентата в църквата „Св. Неделя“ от 16 април 1925 г., един от които е съученикът му от старозагорската гимназия Марко Фридман.⁵ През 1928 г. Емануил Попдимитров вече чете лекции по сравнителна история на литературата в Софийския университет. Особено плодотворна за литературната му дейност е 1926 г., когато излизат няколко негови книги: „Живот и блян“ (с разкази, спомени и хумореска), „Воденичарка. Комедия-приказка“, книгата за деца „Иглики“, „Самодиви“ – сборник с обработени народни песни (№ 2 в „Библиотека за юноши“, издавана от Министерството на народното просвещение), сравнително-литературоведската студия „Драми на хероичните борби“. Николай Лилив е драматург в Народния театър и участва в редакторския екип на сп. „Златорог“.

Отишъл си е най-младият от тримата – роденият през 1895 г. Гео Милев. И Николай Лилив (1885–1960), и Емануил Попдимитров (1885–1943) са десет години по-големи от него. Тъкмо той, най-младият, предизвиква срещите им. За появата му в „Звено“ разказва Константин Константинов: „[...] а Гео Милев беше в чужбина, нямаше никаква връзка с групата и неговата статия бе поместена в „Звено“, защото бе жива, дръзка, оригинално написана от един културен и очевидно даровит младеж, който нямаше още двацет години“⁶.

След време този „младеж“ ще събере двамата станали христоматийни поети Емануил Попдимитров и Николай Лилив в подборката на своята „Антология на българската поезия“ (1925), запазил за себе си ролята на режисиращия коментатор, който с предговора определя мястото на тези автори. Той изрежда имената им сред последното поетическо поколение от 1905–1915 г., което отбелязва зрелостта

² **Константинов**, Константин. Път през годините. 2. изд. София: Бълг. писател, 1961, с. 268. В бележка под линия авторът изрично подчертава, че името на политическия кръг, образуван по-късно, съвпада, „без да има абсолютно нищо общо с литературното списание „Звено“ от 1914 г.

³ **Чернокожев**, Вихрен. „Звено“. – В: *Периодика и литература*. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 1995, Т. 4, с. 273.

⁴ Все пак в края на всеки брой се отпечатва рубрика за културни новости и новоизлезли книги. В списъка на кръга, обявен в първия брой, фигурират даровити писатели като Райко Алексиев, Петко Росен и Димитър Шишманов.

⁵ Вж. **Гео Милев**, **Христо Ясенов**, **Сергей Румянцев** в спомените..., с. 87.

⁶ **Константинов**, Константин. Път през годините..., с. 272.

на българската лирика, или казано с думите на съставителя: „Това е времето на Яворов, Бояджиев, Кунев, Траянов и на една група по-млади поети – поети, които отразяват в печалните звуци на своята лира един злочест момент в българския културен живот: отчуждаването на поезията от живота“.⁷ Ето как авторът обяснява културно-историческия механизъм на това „отчуждаване“ по-долу: „Кариеристичното разврътане на обществения живот у нас, особено след годината 1900, когато изчезват почти всички идеалистични остатъци от миналото, доведе до едно пълно отчуждаване на идеалистичната интелигенция от живота. На първо място – отчуждаване на поетите“⁸. Имената на изброените по-сетне поети са: Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Емануил Попдимитров, Николай Лилиев, Христо Ясенев, Иван Хаджихристов, Николай Райнов – имена от приятелския кръг „Звено“ и сътрудници на редактираното от Гео Милев списание „Везни“.⁹ Според литературно-историческия разказ на съставителя тяхната поезия показва „техническо, формално съвършенство“, което обаче е стигнало до точката, откъдето се превръща в „израждане“. Няма перспективи пред тази линия от Вазов през Пенчо Славейков и Яворов, завършек на която е Лилиев. Имената на творците, включени в Антологията, остават в учебно-образователния канон, макар че тъкмо през 1925 г. самият съставител е въвн от каквато и да е институция, дори е преследван от институциите. Поетът Гео Милев, самият той изключил се от поетичния канон на завършеността, от позицията на своята маргиналност и дори отхвърленост обобщава и фиксира съществуващите нагласи за националната ни литература такива, каквито те оцеляват от десетилетия насам.

В публикуваната поезия в сп. „Пламък“, което Гео Милев издава във времето, когато готви своята антология на българската поезия, може да се очертае съвсем друга насока, която сочи едно възможно развитие извън „виртуозното съвършенство“. Разбира се, в списанието не присъства и едно стихотворение на Лилиев, но Емануил Попдимитров е представен в кн. 2, 1924 г., със стихотворенията „Земя“, „Жена“ и „Народ“, обединени като цикъл под заглавието „Пропилеи“.¹⁰

⁷ Милев, Гео. Кратка история на българската поезия. – В: Антология на българската поезия. София: ИК Пламък, 1995, с. 15.

⁸ Пак там.

⁹ В края на увода към антологията той посочва, че като съставител се е отнесъл към работата си със „строга научна обективност“; стремил се е да включи онова, което представлява „една несъмнена ценност в българската поезия“ (Пак там, с. 20). Включените стихотворения от Е. Попдимитров са „Пролет“, „Есен“, „Света Катарина“, „Есенен вятър“, „Лаура“, „Ирен“ и „Чернозем“; Николай Лилиев е представен с „Към природата“, „Към слънцето“, „Утро“ („На светлото утро разсветният звън“), „Въпрос“ („Във тоя век на хищно изстребление“), „Есен“ („Кръгозори надвесени“), „Девственик“ („Не зная, тоя път извежда ли“), „Умора“ („Кажете, тоя странен ден“), „Сонет“ („Да можех и днес окрилен“), „Прощавай!“ („Прощавай! Не зови! Не спомняй!“), „Без любов“ („Ти молиш, зная, но кого ли“), „Пиеро“ („Вечер и вечерната звъни“), „Пред огледалото“ („По тъмните загрижени ланити“).

¹⁰ В същия брой е поместена и рецензия от Николай Хрелков за стихосбирката на Е. Попдимитров „Кораби“.

Владимир Хисаров пази спомен, че малко преди атентата в „Св. Неделя“ поетът е оставил свое стихотворение при редактора на „Пламък“. Твърди, че пази и спомен от деня на атен-

И Лилиев, и Попдимитров фигурират сред сътрудниците на „Везни“ наред с редица още поети, писатели, но и художници, чийто списък е обявен на гърба на Алманах „Везни“.¹¹ Николай-Лилиевата поезия се обсъжда в материали от трите годишнини, но присъства само в първата годишнина.¹² Името на Емануил Попдимитров липсва от първата годишнина на „Везни“, както от алманаха, но още първата книжка от втората годишнина се открива с подборка от „Вечерни миражи“ („Еделанд“, „Ирен“, „Из Ада“). В третата годишнина е публикувано стихотворението „Еринии“ (бр. 7, 26.XI.1921 г.).

В заключителния алманах са открити като имена от най-новата българска литература с творба и с графичен портрет: Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Людмил Стоянов, Георги Михайлов, самият редактор; само с творба – по-младите Христо Ясенев, Ламар и Боян Дановски. Тези имена, наред с преводните автори, образуват своеобразна антология на най-новото в поезията и в частност в българската поезия, което иска да лансира редакторът.¹³

С края на „Везни“ през 1922 г. излиза Гео-Милевата „Антология на Жълтата роза. Лирика на злочестата любов“, в която присъстват и Емануил Попдимитров,

тата как този поет, като чул гърма, „пожълтя, побледня от някакво предчувствие“ (Вж. Емануил **Попдимитров**, **Гьончо Белев**, **Николай Хрелков** в спомените на съвременниците си. София: Бълг. писател, 1971, с. 116).

¹¹ Разделен е на две части. Първо са изброени имената на новите български творци: Н. Лилиев, Н. Райнов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Т. Траянов, Гео Милев, Ч. Мутафов, Г. Михайлов, Хр. Ясенев, Ламар, Ив. Мирчев, Ив. Хаджихристов, Б. Дановски, Н. Хрелков, Сирак Скитник, Ив. Бояджиев, Ив. Милев, В. Захариев „и др.“. Те обаче са поставени редом до имена на небългарските сътрудници, а като сътрудници редакторът е представил творците на модерното изкуство, които вдъхновяват неговото дело. Листата включва както вечно живите му идоли, редом с представители на авангардистки тенденции: Бодлер, Е. По, Верхарн, Маларме, Верлен, Валден, Верфел, А. Еренщайн, К. Айнщайн, Бл. Сандрар, Уайлд, Андре Жид, Демел, Клодел, Р. Тагор, Бубер, Роденбах, Лерберг, Блок, Есенин, Момберт, Якобсен, Кандински, Росети, Ропс, Кокошка, Шагал, Мунх, Ван Гог, Гоген, Бердслей (Биърдсли), Хокусай, Врубел, Гончарова, Русоло, Хьотгер, Марк „и др.“.

¹² В кн. 3: стихотворението „Мъка“ („Денят, желаний ден“), последвано от критически очерк от Ботьо Савов; в кн. 10: „Късно“ („Невидими ръце въздишат“); в кн. 12: „Песни“ („Рушат се девствени прегради“); в негов превод са представени „Блян“ от Шарл ван Лерберг (кн. 2), откъс от „Гитанджали“ от Рабиндранат Тагор (кн. 5), есето „Есенна жалба“ (кн. 7, посветена на Стефан Маларме), откъс от „Познание на Изтока“ от Пол Клодел (кн. 11). В Алманах „Везни“ е препечатано стихотворението „Мъка“.

¹³ Като редактор Гео Милев „режисира“ няколко подборки, чрез които очертава своето виждане за тенденции в най-новата българска поезия. Така например в кн. 10 от първата годишнина на „Везни“ под специална рубрика „Антология на младите“ са обединени следните имена: Димитър Йовчев („Двойник“, „Вечерен прилив“), Николай Дончев („Самота“), Ламар („Път“). Своеобразна антология на авторите на „Везни“ – лица на модерността в литературата – е дадена в последната за първата годишнина кн. 12: Николай Лилиев („Песни“), Теодор Траянов („Себеотрицател“), Чавдар Мутафов („Пияното“), Йордан Стратиев („В локала“, „Мъртвият дом“). Стихотворният цикъл завършва с картината „Замък“ от Сирак Скитник. В „Критическия преглед“ пък Л. Стоянов дава положителна рецензия за Гео-Милевата стихосбирка „Жестокият пръстен“.

и Николай Лилиев със собствени текстове¹⁴ или като преводачи. „Антология на Червената роза. Лирика на възторжената любов“, останала недовършена и издадена под редакторството на Мила Г. Милева през 1940 г., съдържа само техни авторски текстове. В тези „антологии на розите“ са събрани поетични текстове на български или преводни автори, обединени от общата любовна тематика, като композицията следва не принципа на хронологията, а тематичните вериги.¹⁵ Интересни като издателски проекти, тези антологии обаче изненадват с неавангардисткия избор на авторите, които хронологически идват най-вече от предходния период от края на XIX в.¹⁶ Ако са от съвременността, те имат безспорен авторитет.¹⁷ А чрез тематичния принцип съставителят намира една обща плоскост, която прави съизмерими и равнопоставя в превода български и преводни автори. Това е още една възможност за еманципиране на българското. Парадоксално естетските

¹⁴ Включени са съответно от Емануил Попдимитров с „Тристан“, „Сън“ и „Ирен“, а от Николай Лилиев: „Без любов“ („Ти молиш, зная, но кого ли“), „Прощавай“ („Прощавай! Не зови! Не спомняй!“) и „Сама“ („Като далечен спомен гаснат“).

¹⁵ В композицията са потърсени съседни връзки: например „Тристан“ от граф Август фон Платен отзвучава в „Тристан“ на Ем. Попдимитров (а легендата за Тристан и Изолда е емблемата на европейския модел на любовта). Самостоятелна тематична верига се оформя около образа на „гроба“. Сантименталната нагласа задава и нови посоки за съизмерване на българския модернизъм с литературния контекст, с традиционната поетика, както и с популярните вкусове, което разкрива и нова картина на рецепцията на модернизма.

¹⁶ Като редактор Гео Милев „режисира“ няколко подборки, чрез които очертава своето виждане за тенденции в най-новата българска поезия. Така например в кн. 10 от първата годишнина на „Везни“ под специална рубрика „Антология на младите“ са обединени следните имена: Димитър Йовчев („Двойник“, „Вечерен прилив“), Николай Дончев („Самота“), Ламар („Път“). Своеобразна антология на авторите на „Везни“ – лица на модерността в литературата – е дадена в последната за първата годишнина кн. 12: Николай Лилиев („Песни“), Теодор Траянов („Себеотрицател“), Чавдар Мутафов („Пияното“), Йордан Стратиев („В локала“, „Мъртвият дом“). Стихотворният цикъл завършва с картината „Замък“ от Сирак Скитник. В „Критическия преглед“ пък Л. Стоянов дава положителна рецензия за Гео-Милевата стихосбирка „Жестокият пръстен“.

Включени са съответно от Емануил Попдимитров с „Тристан“, „Сън“ и „Ирен“, а от Николай Лилиев: „Без любов“ („Ти молиш, зная, но кого ли“), „Прощавай“ („Прощавай! не зови! не спомняй!“) и „Сама“ („Като далечен спомен гаснат“).

В композицията са потърсени съседни връзки: например „Тристан“ от граф Август фон Платен отзвучава в „Тристан“ на Ем. Попдимитров (а легендата за Тристан и Изолда е емблемата на европейския модел на любовта). Самостоятелна тематична верига се оформя около образа на „гроба“. Сантименталната нагласа задава и нови посоки за съизмерване на българския модернизъм с литературния контекст, с традиционната поетика, както и с отношение по съвременността си се откроява блокът на българските имена (изредени по азбучната последователност в съдържанието): Д. Бояджиев, Ив. Вазов, Д. Дебелянов, Ем. Попдимитров, Тр. Кунев, Н. Лилиев, Г. Милев, Г. Михайлов, П. П. Славейков, Л. Стоянов, Т. Траянов, Ив. Хаджихристов, П. К. Яворов, Хр. Ясенов. В една обобщена литературно-историческа схема всички те принадлежат към първия следосвобожденски период от развитието на българската литература, продължавайки да са представителни и за периода непосредствено след войните, т.е. те са лицето на българската литература и в актуалното за тогавашния читател време.

¹⁷ Например У. Б. Ййтс е наречен „шеф“ на символизма в Англия.

микроантологии на „Везни“ за най-новото изкуство завършват със сантиментална тематично подбрана антология на злочестата любов.

Очевидно целта на антологиите на розите и на „Антология на българската поезия“ е именно издателски проект, отворен към широкия читател, коренно различен от естетическата амбиция да се огласи най-новото в изкуството, проект, който идва, след като младият културтрегер е минал през перипетиите на редакторството на естетско списание, обрулен, така да се каже, от изменчивите повей на експресионистичните моди. Сякаш съставителството предполага, че вкусът на широкия читател съвместява усет към по-старата чужда и към най-новата българска лирика.

Преводните текстове в антологиите на розите са познати от по-ранни публикации, т.е. съставителят черпи материал от по-ранни преводи, актуализирани в новата тематична подредба.¹⁸ Своята книжовна дейност Гео Милев започва тъкмо като преводач. От този ранен преводачески период са и първите му срещи с други автори, както и с Николай Лилиев и с Емануил Попдимитров също. Тримата се „събират“ също на страниците на сп. „Хризантеми“, излизало в Стара Загора между 1916–1919 г.¹⁹ По-късно в списването на „Везни“ знак оставят старозагорците, с които се е срещал, и по страниците на „Хризантеми“: Н. Лилиев, Ив. Хаджихристов, Б. Савов, Ем. Попдимитров, Ив. Мирчев. Отново по един „местнически“ показател Гео Милев и Николай Лилиев се оказват сътрудници в сп. „Борба“ на Георги Бакалов.²⁰

¹⁸ Гео Милев включва свои собствени преводи с предходна публикация, например El Desdichado („Отвъргнатият“), Ж. Нервал (познат от преводния цикъл в „Звено“, 1914, кн. 4–5); „Сантиментален разговор“, П. Верлен (с публикация в № 4 на „Лирични Хвърчащи Листове“). Голяма част от преводите са дело на Гео Милев (Г. Мил.), но други са на Г. Михайлов, Л. Стоянов, Й. Стратиев, Н. Хрелков, Ив. Хаджихристов, Ив. Ст. Андрейчин, Б. Дановски, Д. Габе, или на означените с инициали М. Д., М. Р., В. М., Р. Вас., включително на Е. Попдимитров („Песни“ от „Стефан“ Георге) и Н. Лилиев („Песни на тръстиката“ от Николаус Ленау, прототип на героя на Славейковата поема „Успокоеният“; „Сърцето на Ялмара“ от „Леконт де-Лил“, „шеф на френския парнализъм“).

В „Антология на червената роза. Лирика на възторжената любов“ също са включени поранни Гео-Милеви преводи, например „Видение“ от Стефан Маларме („Везни“, год. 1, 7), „Бродящи любезности“ от Шарл ван Лерберг и „Вечерна нежност“ от Жорж Роденбах („Везни“, год. 3, кн. 6, 19.XI.1921 – при тази първа публикация заглавието на Шарл ван Лерберг гласи „Блудящи любезности“).

¹⁹ Редактори на списанието са Стоян А. Кокенов и Иван Мирчев (срв. **Христов**, Христо Д. „Хризантеми“. – В: *Периодика* и литература. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, Т. 4, 1995, с. 368–375). Като че ли сътрудниците са избрани тъкмо по този показател да са родом от Стара Загора и сред тях са Иван Хаджихристов, Ботьо Савов или Димитър Подвързачов. Гео Милев и Лилиев също участват по този белег, а по това време Емануил Попдимитров също е „наблизо“, учител в Хасково. Но по страниците на списанието намира място цялото поколение, тъй като там публикуват също Людмил Стоянов и Теодор Траянов.

²⁰ Списание „Борба“ излиза в две годишнини: I (1 октомври 1913–1 юли 1914) и II (25 октомври 1919–22 юни 1922). То е политическо издание, но с богат литературен отдел. От това сътрудничество остава и трайният интерес и у двамата към поезията на Рихард Демел и Емил Верхарн, чиито преводи те преиздават и обработват години наред, също към Уолт Уитман (представен по-късно в сп. „Пламък“, кн. 2, 5, 1924). За „Борба“ Гео Милев превежда „Червено-черно-златно“ от Ф. Фрайлиграт, пионерът в пролетарската тематика

В ранните години връзката на Гео Милев с издателската дейност на старозагорци се оказва решаваща за пътя му към софийските редакции. От родната Стара Загора произхожда и Димитър Подвързачов, около когото се събира изданието на младите поети „Звено“. Но негови текстове няма по-късно във „Везни“. Ранните близости също са оформяни и трансформирани в хода на личната биография – естетическа и житейска. Дълбоката родова връзка обаче остава – крещяща в анаграмата на двете имена „Звено“ и „Везни“: окръглено около задушевната бохемска компания, „о“ е станало свистящи неистови „и“ на авангардиста.²¹ Разбира се, литературно-исторически подробното изследване ще извади редица още факти около избора на Гео-Милевото заглавие: началото на излизането му е в началото на есенния сезон, приликата със заглавието на руското издание „Весы“, зодиакалните мистики на авангардистите. Но има една по-дълбока концептуална аналогия между „Звено“ и „Везни“ в порива към новото в литературата и към високия естетически критерий, която е видима и в редица чисто формални детайли, да речем чисто визуално ще открием сходство при разпределението на рубриките. Както и в утопията за приятелството, превърнало се в литературно сътрудничество.

Последващият развой на младите поети показва какви несъвместими потенцици са се събрали в списание „Звено“ под редакторската опека на Д. Подвързачов, но не като противоборстващи, а именно сливайки естетическите противоборства в един естетически принцип: талантът и прозрачният изказ. В историята на литературата ни „Звено“ е спомен за един несбъднат – краткотраен, но най-вече неформулиран – естетически проект. Подвързачов, останал като нарицателно име за коректорска коректност, е своеобразно въплъщение на несбъдналия се редактор теоретик. В обзор за списанието В. Чернокожев разглежда списанието като съединително „звено“ между „Мисъл“ и „Златорог“, доколкото авторите му преливат в изданието на Владимир Василев²², но някои първо минават през „Везни“. „Звено“ задава един модел за списване, за артистична лекота и естетическа цялостност под крилото на редактора, за литературно общество, родено в атмосфера на приятелска сърдечност, не с цел налагане на определена програма. Редакторът не заема позицията на ментор, няма за цел да прокара нова естетическа норма, а създава средата, в която поклъва самобитното творчество на даровитите поети.

Първата книжка на списанието започва с ключовата за българския модернизъм „Легенда за разблудната царкиня“ – матрица на образите на царкинята – символ на душата в българската символистична поезия (нейни превъплъщения са и по-ранната *Regina mortua* на Т. Траянов или Демеловата *Venus*). Негово продължение

от XIX в. („Борба“, кн. 4, 1914) и Роже де Лил, „Марсилезата“ („Борба“, кн. 7, 1914), които по-късно влизат в антологията му „Кръщение с огън и дух“ (1923).

²¹ Това изнасяне на литературно-историческия коментар в своеобразна фоно-мелодика може да се впише в синестезийното изкуство на символизма. Цветовите съответствия на тези гласни според Артюр Рембо (т.е. ако вземем съответниците им във френската реч) са: /i/ е синьо, а /o/ – червено. Рене Гил свързва гласните с музикални инструменти: /i/ въплъщава струнните, цигулката, а /o/ – медните; /i/ е тревогата; /o/ – славата.

²² Чернокожев, Вихрен. „Звено“..., с. 273.

Срв бел. 1.

и в поезията, и в критиката на Гео Милев е отъждествяването на образа с Модерната душа, от която е родена Модерната поезия. По страниците на списанието място са намерили творби от „първото поколение“ поети на символизма: предходникът Д. Бояджиев, Т. Траянов (може би епизодичната му поява с две творби е своеобразно подреждане и в литературно-историческата решетка извън този модернизъм – публикациите на Т. Траянов принадлежат на „Художник“ и по-късно на „Хиперион“), Ем. Попдимитров, Л. Стоянов; по-широко е представен Николай Лилив и особено изобилно Димчо Дебелянов. Този модернизъм включва и немодернистични белетристични текстове на автори като Й. Йовков (публикувал тук христоматийни творби като „Те победиха“ и „На старата граница“, а и непреиздания по-сетне разказ „Тъга“), К. Константинов, Н. Янев, Г. Райчев (с парадоксално смесващия сантименталничене с диaboлистичност разказ „Аглаида“, който започва с апология на буквописанието); Д. Немиров, Д. Шишманов. Критически материали публикуват: К. Константинов (популярен по това време като поет), Димчо Дебелянов, Л. Стоянов, веднъж и Ив. Радославов. Последната 4–5 книжка показва накъде се прицелва младият Гео Милев: към модерната поезия, която представя и с преводен цикъл²³, и като психо– и културисторически модел.

Студентът Гео Милев дава заявка към литературната критика със статията „Модерната поезия“, отпечатана в контекста на преводните автори, съотносима с мащабите на културно-историческата му рефлексия, в третата и последна книжка на „Звено“ (кн. 4–5). В тази статия, която в зародиш съдържа цяла студия, а изглежда и като план за историческия обзор към докторската му теза, той концептуализира опозицията между реалистичност и идеалистичност или обективност и субективност като вътрешна интенция на поезията и я разгръща като модел за историята на европейската поезия от Средновековието до най-ново време. Изгълтал с алчната любознателност на студент многобройни литературни източници и творби, тук за пръв път той извежда понятията, чрез които ще направи възможно да даде свои определения за естетическите процеси. За модерната поезия може да се говори в термините на „душата“, тя е психо-културен феномен. Проговаря Гео-Милевият „критически идеолект“ (Е. Димитрова) – на ръба между закланателно прозрение и жажда за „исторически сюжет“, между безплътна мистична метафорика и фактологично изобилие. Поместването на статията в дребен шрифт, на последните страници на последната книжка на списанието изглежда като някакъв провиденчески знак, че с края на първия етап от съзряването на символизма, като

²³ Ще изброим списъка с имена, включени в преводната микроантология, с която преводачът Гео Милев заявява своя естетически критерий за модерно изкуство: Ницше („Осамотен“), Жерар дьо Нервал (*El desdichado*), Бодлер („Врагът“, „Съзерпание“), Верлен („Лунната бяла“, „Есенна песен“, „Печал“ – последният стих „Каж ми, самотнико сам, де е твоята младост?“ завършва в оригинал на френски *disqu'as tu fais de ta jeunesse*), втората част от цикъла „Под сурдинка“ от Д. Дебелянов (отпечатан в същата кн. 4–5 на „Звено“, „Сантиментален разговор“, „Тишина“), Жан Мореас („Една тъпла любовници прекрасни“), Самен („Вечер“), Верхарн („Есенен час“), Метерлинк („Три песни“), Демел („Индианска песен над люлката“, „Последен блян“), Хофманстал („Песен на път“), Анри дьо Рение („Амфори“).

наследник на първото поколение български символисти, хвърля своето обещание за бъдещето онзи, който ще стане най-пламенният вестител на новата поезия на Модерната душа. Както в „Звено“, по-сетне във „Везни“ и „Пламък“ с този дребен шрифт и отново в края на броеве те ще се отпечатват статии за модерната естетика.

Тясно приятелство, но и дълбока почит свързва младия критик, въодушевен от новата поезия, с поетите на „Звено“. В лицето на Димчо Дебелянов той съзира възплъщение на идеала си, който изповядва и по-сетне.²⁴ От тази среща се ражда един от христоматийните образи в паметта ни за българските поети с беззаветното им служене на култа на поетичното слово, която ще предадем и за да припомним една от сцените на заличаване на границите между литературно и физическо живеене. Тя се разиграва на сутринта след пристигането на младия новопосветен от Англия през 1915 г., в квартирата на Гьончо Белев, който пък предава случката с удивлението на непосветения:

Когато на сутринта се събудих, двамата поети, единият от кревата, другият от пода, разискваха оживено въпроса за българската лирика, после минаха и на чуждата [...] Щом стана дума за Верхарн, Гео скочи от кревата, след него се изправи и Димчо[...] и започнаха разпалено да рецитират стихове от френски и белгийски поети. Понеже не разбирах езика, стиховете ми се струваха като ромона на горски потоци, които звучно бърболеха из каменисти корита.

Беше лято. Прозорците към улицата бяха широко отворени. Гео и Димчо, боси, по гащи, с разтворени ризи и разрошени коси, ръкомахаха и рецитираха стихове – първият от Верхарн, а вторият от Верлен. Те викаха толкова силно, че хазайката надзърна през вратата да види какво става.

Изведнъж двамата поети рязко замлъкнаха. Чу се крясъкът на вестникарчето, което прогърмяваше победата на германците [...].²⁵

Ах, това вестникарче и тези комюникета от фронта...

Идеята на младия Гео Милев за най-новото в литературата се опира на имена от световната литература от Шекспир до края на XIX в., които развиват своеобразни поетички в общия поток на постсимволизма, и на своите български съвременници от началото на XX в. Първият си проект, в който свързва общо литературната посока с българската съвременна поезия, той огласява през 1915 г. с поредицата „Лирични хвърчащи листове“. Над превода на всеки един от тези автори на модерността стои посвещение към български поет. Първият № 1 е: Стефан Маларме, „Иродиада“: На поета Николай Лилиев, поет на красота и девственост.²⁶ И с този „великан“ от кръга „Звено“ младият литератор се сближава през 1915 г. след

²⁴ Срв. есето *In memoriam* на Димчо Дебелянов, публикувано във „Везни“, год. 1, кн. 2.

²⁵ Вж. Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените..., с. 153.

²⁶ Даваме за пълнота и следващите: № 2 Рихард Демел, „Преображенията на Венера. Venus Fantasia. Venus Regina. Venus mystica“: На Теодор Траянов – поета на Regina mortua et Sempiterna; № 3 Емил Верхарн, „Четири поеми: Песни на луди * Друга * Бунт * Рибарите на кон“: На поета Димчо Дебелянов; № 4 Пол Верлен, „Мистични разговори“: На Людмил Стоянов – български поет; № 5 Фридрих Ницше, „Дионисиеви дитирамби: Плачът

завръщането от Англия. Оттогава е и запазената кореспонденция между тях.²⁷ Сближава ги култът към четенето и към поезията, но срещите около издаване на различни текстове неумолимо изваждат наяве разликите в манталитетите им и тласкат към раздалечаването.²⁸ След години, в спомен за поета, Николай Лилив ще разказва отново за разменените книги и за общите прочити.²⁹

Събрани в младостта си от култа към книгата и поезията, тримата поети тръгват всеки в своя посока. Всеки се откроява с личното си присъствие, както се откроява и поетичният им почерк, тъй като и тримата влагат в диренето на съзвучия на словото и образите свой ключ. И тримата се чувстват призвани да бъдат проводници на едни тайнствени мистични праенергии. Житейското им присъствие пък е плътно, житейските им жестове са добре балансирани и премислени, макар Гео Милев да е заклеймен като един от примерите на „фанатизъм“ в най-новия ни литературен живот според скалата на „Златорог“.³⁰ Различието идва от първопринципа, задвижил естетическата им рефлексия и определил поведението им, който пък ще измерим по скалата на художествената воля: Гео Милев стига до крайната точка на страстта на абстракцията – и до радикалното скъсване на връзките с реалния свят – и дори с реалното общуване, за разлика от порива към вчувстването.

Използваните тук характеристики „вчувстване“ и „абстракция“ заемаме от тогавашния културен опит – от Вилхелм Ворингер³¹, при когото те имат историко-културно значение и описват типове естетическо съзнание. В тези едри типологии двамата поети, свързани с модернизма от 1905–1915 г., се отличават рязко от авангардистката радикалност в световъзприемането на по-младия – и не я разбират. В обратен ред – не ги разбира и авангардистът, който ги възприема според своите мерки. Въпреки разликата, все пак, и тримата са също интелектуално претеглени, тъй като и от тримата са останали критически материали: студии или по-кратки есета върху идеи в естетиката и литературата.³² И тримата

на Ариадна * Бедността на най-богатия * Слънцето залязва“: На поета Николай Райнов – великият, който е създал легендите за Мелхиседек и Даниел.

²⁷ **Константинов**, Георги. Едно необикновено приятелство. София: Нар. култура, 1967, с. 178–179.

²⁸ Срв. детайлите, които съобщава Н. Александрова в доклада си „Николай Лилиев и Гео Милев. Среща и разминаване“ (Научна конференция „Николай Лилиев, Емануил Попдимитров и Гео Милев. Синхронии на модернизма“, 1 декември 2015, Институт за литература). Запис на изказването достъпен на адрес: <http://ilit.bas.bg/bg/events.html>

²⁹ Вж. Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените..., с. 149–150.

³⁰ Срв. Василев, Вл. Хулиганството в литературата ни. – В: *Златорог*, 1927, кн. 5–6. Цит. по **Критическото** наследство на българския модернизъм. т. 3. състав. и ред. Е. Сугарев, Е. Димитрова, Цв. Атанасова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009, с. 279.

³¹ Срв. **Ворингер**, Вилхелм. Абстракция и вчувстване. принос към психологията на стила. прев. Никола Георгиев. София: Наука и изкуство, 1993 (1908).

³² Георги Константинов очертава критическата рефлексия на Николай Лилиев (срв. **Константинов**, Георги. Николай Лилиев за езика на поезията. – В: *Константинов*, Георги. Николай Лилиев. Човекът. Поетът. София: Бълг. писател, 1963, с. 235–261). Ето някои примери, които попадат в пресечни точки с Гео-Милевите литературнокритически интереси: още в първата годишнина на „Златорог“ (кн. 6) е дадена статията на Р. Демел „За изкус-

са увлечени от театралното изкуство: Емануил Попдимитров като автор на драми, Лилиев – като преводач и драматург в Народния театър, Гео Милев – като режисьор и теоретик на „новото съборно изкуство“. Към рисуването са привлечени и Гео Милев, и Емануил Попдимитров, които оставят в архива си следи от творческата си работа. И при двамата тема магнит е себеизображението, автопортретът.³³ Гео Милев прави корицата на стихосбирката му „Вселена“, издадена през 1924 г. от „Т. Ф. Чипев“. Емануил Попдимитров се впуска в разнообразни жанрове – освен лиричното стихотворение и поемата или романа (с характерната форма на „романа в стихове“), докато Николай Лилиев остава верен на лириката. С поезията си за деца Попдимитров прави ход, който го различава от другите поети символисти, но пък го доближава до Гео Милев, чието творчество за деца, от своя страна, има за основа авторизирани преводи на Рихард-Демелови стихове. Но Попдимитров рязко се отдалечава от младия автор с хумористичния си епос „В страната на розите“ (1938), съвсем противоположен на поетическите бленувания в Антологиите на розите на Гео Милев.³⁴ „Еделанд“ от младостта на поета в поемата „Земята на розите“ се е превърнала в безнадеждната Roseland на клишетата и политически кариеристи.

И лирикът Лилиев променя поетиката, щом заговори за съвременността си. Градът влиза всред поетичните му образи, възпътен с експресионистични ъглова-ти линии.³⁵ Чувствителни към провокациите на дисхармоничното битие, Лилиев,

твото“, а Н. Лилиев го представя в прегледа в края на книжката; отпечатани са негови преводи и по-късно (в петата годишнина). Но интересите и приоритетите на Н. Лилиев са други, както демонстрира например преводът на Анри Бремон „Чистата поезия“ (год. 8, 1927, кн. 4). Интересът му към автори от постсимволизма е прицелен към нови проявления на абсолютната ценност на естетичното, възпътено в авторитети като Пол Клодел, Валери. За цялостен преглед срв. **Александрова**, Надежда. Категориите „модерност“ и „съвременност“ в критическата стратегия на списание „Златорог“ с акцент върху критическите текстове на Николай Лилиев. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2012, Т. 4, с. 138–159.

Колкото до Емануил Попдимитров, интелектуалецът е средишна фигура в представянето на приноса му в едноименната книга, вж. **Кузмова-Зografova**, Катя, Петров, Методи. Интелектуалецът Емануил Попдимитров. София: Труд, 2001. Нови страни от интелектуалните интереси и постижения на Емануил Попдимитров осветляват статиите, включени в последния сборник, посветен на поета (вж. Емануил **Попдимитров** – критически прочити. сборник по случай 120 години от рождението на твореца. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2007) и особено изследването на Цв. Георгиева (вж. **Георгиева**, Цв. Работи на Емануил Попдимитров по философия и естетика. – В: *Емануил Попдимитров: поезия и философия*. София: Ан-Ди, 2010, с. 13–49).

³³ Срв. богатата на информация и на наблюдения статия на **Зografova**, К. Емануил Попдимитров: в търсене на изгубения интеграл. – В: Емануил *Попдимитров* – критически прочити. сборник по случай 120 години от рождението на твореца. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 150–158.

³⁴ Този култ на Гео Милев към розите отбелязва в спомен Пенка Касабова: „От най-ранна възраст три символа занимаваха Гео – Прометей, розите и слънцето“. Вж. Гео **Милев**, Христо **Ясенов**, Сергей **Румянцев** в спомените..., с. 67.

³⁵ До това сродство стига внимателният прочит на поемата, който прави Виолета Русева (срв. **Русева**, Виолета. „Птици в нощта“ (1919) на Н. Лилиев – огледалото на символизма. –

както и Гео Милев от различна гледна точка достигат до абсурдността и непоносимата тайна, олицетворени в текста на готическия роман „Ватек“ от Бекфорд (1786). Подчертаният интерес към този роман сред експресионистичното поколение³⁶ е причина за публикацията във „Везни“ (год. 1, кн. 6) на откъса „Върху Ватек“ от Carl Einstein. Романът заинтригувал Маларме, а за юношеското му начинание да го препечата разказва статията „За шестима великани“ на Н. Л. (Николай Лилиев) в „Звено“, кн. 2–3.

В своя литературно-исторически разказ за съдбата на литературните общности следвахме в обратна хронология епизодите от Гео-Милевите издателски проекти, а това е творческата история на едно поетическо поколение. Този разказ следва колебанията и на един размисъл за противоположните сили в модерната българска култура, за разминаването и засрещането на естетическите идеи. Той обхваща различни концептуални модели или имена, станали знак за порива към идеалното. За Гео Милев това е императивът на „най-новото в изкуството“. Но само две десетилетия след „Везни“ „най-новото“ изглежда непоправимо далеч от естетическия първопринцип, изцяло потънало в политически амбиции.

През 1938 г., все по това време, когато Емануил Попдимитров разказва за страната на розите, в „Златорог“ излизат и „ликвидационните бележки“ на още един старозагорец, проф. Атанас Илиев, с които обявява, че импресионизъм и експресионизъм са „превъзможнати“.³⁷ В крайната точка, твърди философът, импресионизъм и експресионизъм си припомнят, че „действителността е предел на тяхното развитие“ – и преоткриват... реализма. Импресионизмът и експресионизмът се оказват школи, разбудили реализма, този реализъм, който ще бъде дискурс на действителното и на общочовешкото, но реализъм, който е предупрежден именно от импресионизма и експресионизма за динамичното начало на действителността и за „новия свят“, кълящ „в недрата на стария“. Философията, а и изкуството, смята професорът, има една цел и смисъл: опознаване на действителността и тълпата, с други думи, изкуството е социология, без да е натуралистично. Експресионистично, без да е радикално, и импресионистично, без да е повърхностно. Уравновесяване – или обезличаване? – на художествената воля, сведена до различни начини да се изговори онова, което за момента ни изглежда най-важно: актуалното живеене. Или да се уловят измеренията на новия човек-маса?

Все в „Златорог“, и пред погледа на редактора Николай Лилиев, – излиза по това време статията на Славчо Данаилов „Литературата на днешна Германия“ (год. 19, кн. 3, 1938). След обстоен преглед на сменящите се писателски оптики от края на XIX в., през имената на Хауптман и А. Холц, на Ст. Георге и Хофманстал, Райнер Мария Рилке – „може би последният мистик в немската литература“, ав-

В: *Българският символизъм: модуси на различимост*. Велико Търново: Унив. изд. „Св. св. Кирил и Методий“, 2014, с. 120).

³⁶ През 1907 г. романът е преиздаден в Германия; поместеното есе на Айнщайн е от книгата му *Anmerkungen* (1916). На български романът е преведен от Страшимир Кринчев и издаден от Ал. Паскалев още през 1911 г.

³⁷ **Илиев**, Атанас. Импресионизъм и експресионизъм. ликвидационни бележки. – В: *Златорог*, 1938, кн. 9–10.

торът стига до реч на Хитлер, в която политическият лидер наставлява „художника на баграта и формата“ да се освободи от чужди влияния. „Новият реализъм“ разкрива новата действителност (има се предвид действителността в Германия от края на 30-те години на XX в., след като експресионистите са официално заклеймени, някои мъртви, а други потърсили убежище далеч от родината). „Новият реализъм“ ражда и „новото преображение“ на човека, титулуван „изобретател“ на действителността. Ето как изглежда този „нов човек“:

Човекът като образ в най-новата немска литература носи в себе си идеологията на трезвеника, на практика – свързан със здравето и силно чувство за живота. В него виждаме силния и смелия, жилавия и устойчивия човек, който донесе със себе си новото изкуство – изкуство, което ни напомня динамика и отрича строгите черти на класицизма.

Авторът не крие, че този човек „се търси днес от всички: от държавата, от нацията, от народа“. Сглобен е кентавърът на новата динамична трезвеност – новото издание на човека-маса.

Сглобяват го и сега, един век след утопията на „Звено“ от 1914-а. Това е, оказва се, ефективен – и ефектен – отговор на за всички онези въпроси и болезнената неудовлетвореност, която изповядва Дебелянов в писмо до Николай Лилиев:

Николай, Николай, защо ние, всичките, се оплитаме във въпроси – за други най-лесно разрешими, а за нас страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликти със самия себе си и вместо гордостта да живееш малко по-висш духовен живот, да изпитваш самопрезрението на безволния?³⁸

Колкото до поетите, единственият отговор, който е оставал открит пред тях, единственият, за който са им стигали силите, е да се откажат. Забравата обаче не е щастливата земя на лотофагите, това е императив на душата. Със заповедни форми го изказва в поезията си Лилиев:

*Прощавай! Не зови! Не спомняй!
и не проклитай своите дни!*

Трикратно го повтаря и пажът в „Легенда за разблудната царкиня“ на Димчо Дебелянов:

*Плаха царкиньо, заспи, забрави –
заспи, забрави!*

...
*Тъжна царкиньо, заспи, забрави –
заспи, забрави!*

³⁸ Цит. по **Константинов**, Георги. Едно необикновено приятелство. София: Нар. култура, 1967, с. 62.

...
*Бедна царкиньо, аз плача – заспи, забрави –
заспи, забрави!*

В отговор на същите въпроси авангардистът Гео Милев настървено се втурва в нови и нови посоки, в които да търси „новото“ в изкуството. Неизтощимата „художествена воля“ опазва и поетичната утопия въпреки присмеха и отчуждението. Колкото и безсилно да се оказва усилието му, в крайна сметка то се оказва единственият залог за този разказ за проваленото единство на поетите и за трансформираната в „нов реализъм“ вяра в „най-новото“ в изкуството, защото загубата му може да стане заплаха за самото изкуство. А тогава единствено валидното ще си остане „непоколебимото“ убеждение от програмната статия на политическия кръг „Звено“ от 1928 г., че „България е потънала в едно море от злоба и вражда. Крайно време е войната на омразите да се замести с борба на идеите“.³⁹ Правото ще се окаже на страната на превратаджиите, забравата – единствената посока извън Дебеляновото *Не чакам ни мир, ни утеха, уви!*

³⁹ Вж. **Пред** едно начало. – В: *Звено*, 1928, кн. 1, с. 1.

Идеите които проповядват от страниците на сп. „Звено“, ще се окажат ни повече, ни по-малко смесица от вяра в рационализацията, организацията, успешните предсказания на социализма за развитието на световния капитализъм и италиански фашизъм. В уводна бележка „Една програма“ (кн. 25, 17 юни 1928) с носталгия ще отбелязват годишнината от държавния преврат на 9 юни 1923 г. и неговата останала неосъществена програма.

Декаденти и бохеми в българския СИМВОЛИЗЪМ

Бисера Дакова

Decadents and bohemians in Bulgarian symbolism
Bisera Dakova

Summary

The terms *decadent* and *bohemian* are not introduced here in their inherent, rich, cultural and historical dimensions, but as ideologically narrowed figures, used in the literary historical description of Bulgarian symbolism in the 60s, 70s and 80s of the twentieth century. It is traced how the figure of the bohemian (the happy-go-lucky fellow, homeless, hedonist) pushes the figure of the decadent (introvert, pervert, Satanist) outside the field of the literary history while at the same time many facts are absolutely distorted, silenced, replaced, denied, in order to build a format of a harmless Bulgarian symbolism – thematically depleted, theoretically baseless, grounded, melodic, dialogic – which fits „organically“ in the sustainable realistic traditions of Bulgarian literature.

Key words: decadent, bohemian, ideologically narrowed

Че понятието *декадент* е навлязло отдавна в културно обращение у нас, свидетелства подписът *Архидекадент*, до който Ив. Ст. Андрейчин – автор на скандалната книга „Песни. Нови стихове“ (1902) – понякога прибавя. Разбира се, предизвикателният псевдоним съдържа и лека самоирония, намек за недотам сериозно обвързване с подобно прозвище и светонагласа. И все пак... След десетилетия, през 1971 г., Георги Цанев ще заклеми еднозначно настъпателно, позовавайки се на критически наблюдения на Божан Ангелов от началото на XX в., „Песни“-те на Ив. Ст. Андрейчин като декадентска, дори „сатанистка“ книга, хиперболизирайки през своя идеологически негативизъм една донякъде безобидна разгулност.¹ Редом с „Песни“-те на Ив. Ст. Андрей-

¹ Книгата на Ив. Ст. Андрейчин се появява година след „Стихотворения“ (1901) на Яворов, и то в същото варненско издателство. Наред с безпардонната разгулност от типа („В храма на разврата/ Девойко кална, разтвори прегръдки/ Що всекиго посрещат без огън/ Живота да изпия с едри глътки/ В любовен, тежък сън“), най-възмутителното за левите критици е било декларирането на вулгаризирана асоциалност, далеч надхвърляща Кирил-Христовата от „Трепети“ (1897): „Нови чувства, нови песни, ново поколение.../ Борба не трябва –/ трябва ни любов;/ Та в дивносладостно, харемно упоене/ Да мине безмятежно тоз живот суров...“. Вж. **Андрейчин**, Ив. Ст. Песни. Нови стихове. Варна, 1902, с. 45, 57.

чин, у Г. Цанев² изниква и друг непоколебим пример за декадентство, а именно *Regina mortua* на Теодор Траянов, наречена от литературния историк „най-крупното произведение на българското декадентство“ (този път категоричното етикетирание е заимствано и буквално пренесено от актуална някога рецензия на Г. Бакалов³).

По-нататък в студията на Г. Цанев, превърнала се в неизбежна отправна точка за изследванията на С. Хаджикосев и на Ст. Илиев за българския символизъм, е споменат, все така негативно и като че ли между другото, през смътните редове на заблудения популяризатор на модни –изми“ Ив. Ст. Андрейчин, един значим факт от историята на европейския декаданс: „Той разказва как е описан декадентът в някакъв си роман“⁴. Става дума, разбира се, за „Наопаки“ (A Rebour) на Жорис-Карл Юисманс, наистина „най-крупното произведение“ на европейското декадентство, ако решим да перифразираме Г. Бакалов, което в студията на Г. Цанев от 70-те години – през позоваването на Ив. Ст. Андрейчин, целящо усилване на неяснотата и забулеността – бива обезначено, обезсилено и анонимизирано. Такъв прием на справяне с противника – да бъде споменат, без да е назован – е чисто идеологически. Отказана му е уникалност – неслучайно Г. Цанев побългарява заглавието на дебютната Т.Траянова книга, изписвайки го като „Мъртвата царкиня“ и причислявайки стихосбирката към куп други, безименни произведения на декаданса (в действителност съвсем не безброй в тогавашната ни литература).

Ала въпреки внушението за нарицателност на подобни явления, каквито са Ив. Ст. Андрейчин, младият Т. Траянов и „декадентът в някакъв си роман“, налице е осезателна конкретика, фактологична прецизност, непразнословие в писането на Г. Цанев за този преломен период. Като че ли антитетичната непримиримост на критика Б. Боринов⁵ от 20-те години на XX в. изобщо не е стихнала и въпреки устрема по омаломощаване, обезначаване и обезличаване, идеологическият противник остава неизменно белегов, индивидуален, ярък, той е неунищожим, наличен, съществуващ.

Това обяснява защо освен употребата на *декадентски/упадъчен*, Г. Цанев си служи и с конкретни наблюдения, споменавайки красноречиви примери от опис-

² Вж. **Цанев**, Г. Литературни направления и борби на прелома между две столетия. – В: *Цанев*, Г. На прелома между две столетия. София, 1971, с. 155.

³ Вж. **Базаров**, Г. Теодор Траянов. *Regina mortua*. Стихотворения. С., изд. Гр. Т. Паспалев. – В: *Съвременник*, 1908–1909, кн. 6 с. 382–383 (Г. Базаров е псевдоним на Г. Бакалов). Забележително е, че още в този ранен, откровено подриващ стойността на Траяновата книга отзив се появява идеята за генезиса на българското декадентство – „приснопаметния Семков“, – която, както е известно, е основополагаща за диагностично-сатиричния патос на Ст. Младенов в „Декаденти и семковщина“ (София, 1924).

⁴ Вж. **Цанев**, Г. Литературни направления и борби..., с. 141.

⁵ Б. Боринов е псевдоним на Г. Цанев, с който той подписва манифестната си по дух статия в списанието на Г. Бакалов „Нов път“, бележеща началото на антисимволистичния патос в литературата ни през първата половина на 20-те години. В тази своя ранна статия обаче Г. Цанев се занимава с поезията на периферни (от днешно гледище) представители на символизма – Йордан Стубел, Йордан Стратиев, Иван Грозев, Боян Дановски. Вж. **Боринов**, Б. „Мъртва поезия“. – В: *Нов път*, 1923–1924, кн. 1, с. 14–17.

ваното преломно време, като алманаха „Южни цветове“ (1907) и неговата главна фигура, „объркания ницшеанец“ Димо Кьорчев⁶. В тази връзка той признава наличието на ницшеанство у нас, с най-бележити адепти Кирил Христов и Николай Райнов, аргументирайки се също и с трите превода на „Тъй рече Заратустра“, както и със силно преекспонирания факт в литературно-историческото ни писане от 90-те години на XX в., а именно какво е съдържала фронтовата раница на Димчо Дебелянов. (През 90-те години наличието на емблематичната Ницшева книга сред походните вещи на елегично-скръбния, задушевен „поет на смириенето“ (Вл. Василев) бе актуализирано с пълна сила и доведе до „преоценка на ценностите“ в българската литературна история, до обогатяващо коригиране образа на Дебелянов, както и до ред проникновени тълкувания на творчеството му.)

В студията на Г. Цанев от началото на 70-те определено се долавя полемичност, идеологическа настъпателност, съпротива срещу един *враг*, символично уедрен в образа на „романтизма-бохема“, зад чийто гръб дебне реализмът.⁷ Но тъкмо заради неизличената си конкретика текстът на Г. Цанев се отнася и по-обективно към някогашните литературни реалии: в отминалия период биват съзрени или припознати както *декаденти*, така и *бохеми*, например около кръга на Д. Дебелянов и Д. Подвързачов. Или – *декадентът* и *бохемът* в тази студия са два ясно отграничени един от друг артистични/художнически типа, които все още не са смесвани, все още не са отъждествявани произволно, които съществуват в пълноценна равнопоставеност, без единият да измества другия, накърнявайки неговото присъствие. Макар и отричан у Г. Цанев, този „свят от вчера“, тази проекция на миналото пази своята уникалност, при все че е възсъздадена от перспективата на победилата, наложила се идеология.

След три години, в първата цялостна монография, посветена на българския символизъм, романът на Ж.-К. Юисманс „Наопаки“ е вече посочен като симптоматично явление на декаданса, ала също и като експонент на Запада, чиято поява е строго отграничена, безкрайно отдалечена и отчуждена от българските реалии.⁸ Терминът *декадентство* е въведен от изследователя като понятие, което все по-рядко ще се среща в монографията и, подобно на обозначението „символизъм“, този термин също е поставян в кавички – знак за двусмисленост и несъщинскост на изследваните художествени феномени, за тяхната вторичност и имитативност, за несъизмеримостта им спрямо техните западни първообрази.⁹ В монографията на С. Хаджикосев дори самият термин „реабилитация“, отнасящ се до възвръщането на обекта *български символизъм* в литературната ни наука, е неизменно обграждан с кавички, амбивалентно зададен. В този смисъл романът „Наопаки“ е споменат от автора на „Български символизъм и европейски модернизъм“ като обективен маркер на чуждото, на дълбоко несвойственото на българските симво-

⁶ Вж. Цанев, Г. Литературни направления и борби..., с. 89–90, 138, 143.

⁷ Вж. Пак там, с. 17.

⁸ Хаджикосев, С. Български символизъм и европейски модернизъм. София, 1974, с. 48–49: „полага началото на една традиция в европейската литература, която ще заглъхне чак след Първата световна война“.

⁹ Пак там, с. 53.

листи, у които последователно и не-обективно – чрез преиначаване, премълчаване, игнориране на ред факти – спекулативно подменящо биват отречени не само декадентските черти, но и основни за поетиката на българския символизъм теми и мотиви. С. Хаджикосев целенасочено обеднява българската литература, изнасяйки извън нея, не признавайки ѝ ред лайтмотиви (например мотива *Саломе* или мотива *Бог/душа*)¹⁰; все така последователно той ще отрече мотивите за *андроги-на*, за порочните наслади, сладострастието и еротизма, въпреки нескривания писет пред Дебеляновата поема „Легенда за разблудната царкиня“ (1914) или въпреки изостреното внимание към стихотворението „Лъст“¹¹. Очевидно е, че всички тези отрицания са направени през компетентния поглед на познавача, на ерудита, който е наясно какво не трябва или не бива да провиди и отбележи като значимо сред поетическата продукция на символистите. Повечето наблюдения на автора на „Българският символизъм и европейският модернизъм“ са произтекли от идеологическата презумпция *отричам, въпреки че го признавам*. В монографията с пределна яснота е изразено желанието да бъде оневинен, да бъде лишен от философска платформа и белегова образност българският символизъм, за да се впише безпроблемно в онова, което е припознато като безобидна и семпла традиция на родната литература. Това би могло да обясни тоталното отрицание на Ницше и въобще на ницшеанството у нас от този изследовател – в тази връзка Димо Кьорчев, алманахът „Южни цветове“ и крайно резигнативната поезия на Т. Траянов от това издание са премълчани като фактология. Не обаче и Траяновото стихотворение „Нов ден“ от 1905 г., което – след Иван-Радославовото му фаворизиране през 1922 г. в антологията „Млада България“, където е изнесено начело – е обявено за манифест на българския символизъм.¹² (А дали С. Хаджикосев не възприема стихотворението като манифест именно заради неговата стерилна, неизразителна, мажорно-схематична образност?) Все пак сподаденият искрен респект пред лите-

¹⁰ Всъщност тези мотиви са половинчато признати: *Саломе* е мотив, откриван „у второстепенни като поети представители на направлението (Николай Райнов, Ал. Балабанов)“, поради което бива отбелязан в едно неособено сполучливо стихотворение на Ал. Балабанов, увенчано с оптимистичен, почти „революционен“ финал и небрежно отчетен сред първите творби на Т. Траянов (Хаджикосев, С. Български символизъм..., с. 177). Мотивите *Бог/душа/религия* са изтълкувани от изследователя като „чисто конвенционална или реторическа фигура, битов аксесоар или декоративен детайл“ (пак там, с. 164), което е в силен противовес на констатацията в студията на Г. Цанев, че Яворов „в 71 стихотворения от „Безсънници“ и „Прозрения“ споменава думата „душа“ 71 пъти“. (Вж. Цанев, Г. Литературни направления и борби..., с. 146.)

¹¹ Хаджикосев, С. Български символизъм..., с. 77, 80. Същностната мотивика на тези две Дебелянови творби е преиначена – призната и недовидяна едновременно, – за да могат двата текста парадоксално да бъдат остойностени като образци на българския символизъм и негови несъмнени поетически постижения.

¹² В действителност стихотворението „Нов ден“, публикувано през 1905 г. и редактирано от Т. Траянов в началото на 20-те години на XX в., ретроспективно е обявено за манифест на българския символизъм („пророческа символизация“; „едно от най-чистите, написани в духа на символизма“). Вж. Радославов, Ив. Българският символизъм. основи – същност – изгледи. – В: *Хиперион*, 1925, кн. 1–2, с. 3–27 (цит. с. 3). В своята „Българска литература 1880–1930“ Ив. Радославов окончателно утвърждава основополагащата му стойност.

ратурната история на Ив. Радославов е заявен спонтанно от изследователя още в началото на неговата монография: „само един цялостен труд, написан от позициите на модерната естетика“¹³. Своите полупризнания и спекулативни заключения обаче С. Хаджикосев използва, за да изгради образа на формалния, песенен, лековат, диалогично-комуникативен, нефилософски, нереклексивен български символизъм. Символизъм, лишен от солидни манифести, нетеоретичен, подражателен, преходен, който – въпреки трайността си – е ефимерен, неустойчив, разпадащ се във времето, въобще уязвима естетическа формация, която не може да се мисли като идеологически равноценна и равностойна.¹⁴

Все пак, въпреки правомерността си за десетилетието на 70-те години на миналия век, интенцията на С. Хаджикосев към отявлено обезличаване на българския символизъм донякъде озадачава, особено на фона на „Панорама на българската литература“ на П. Зарев от 1965 г. – тогавашният водещ модел за конципиране на литературна история, който С. Хаджикосев привидно следва, но като че ли умишлената абстрахираност на наблюденията му е дълбоко неродствена на ясните, категорични дефиниции в панорамния труд, където Яворов недвусмислено е обявен за „декадент“, а авторите фигури на Д. Дебелянов и на Хр. Смирненски биват континуитетно обвързани и в някакъв смисъл уподобени една на друга посредством „бохемството“.¹⁵

Всъщност през 70-те години (макар че втората монография на С. Хаджикосев „Българският символизъм“ от 1979 г. бележи известни ревизирания на някои ригидно застинали тези от 1974 г.) идеологическият „противник“, зададен в литературно-историческите изследвания през 60-те – със своята скандална характерология, разкрита от Г. Цанев – е загубил яркостта си. Дори нещо повече – подменен е с безобидната си, безлична, лесно опровержима версия, с идеологическата проекция на самобитния, задушевно заземен български символизъм, неусетно трансформиращ се в „психологически реализъм“. При този преходен и силно свит във времето формат на символизма *декадентството* ще бъде табуирано до несъществуване – ще се съхрани единствено символистичната, неефектна, неизразителна стерилност, както и ще оцелее фигурата на *бохема*, т.е. на артистичния веселяк, безгрижник и бездомник¹⁶, който би трябвало да измести и замести *декадента*, херметичния мислител, „солипсиста“ (по Г. Цанев) и перверзния интроверт. Би могло да се твърди, че у С. Хаджикосев за първи път фигурата на *бохема* изтласква тази на *декадента* извън полето, извън хоризонтите на литературната ни история, за да стане още по-отчетлив разпадът на символизма вътре

¹³ Вж. Хаджикосев, С. Български символизъм..., с. 14.

¹⁴ Пак там, с. 104: „Българският символизъм се реализираше предимно като поетика, без да очертава своя философия или идеалистическа платформа“.

¹⁵ Вж. Зарев, П. Панорама на българската литература. София, 1965, с. 132, 134–139, 268–269, 297.

¹⁶ Тук се позоваваме от следната речникова дефиниция: „бохем/фр. *bohème*, „диганин от Бохемия“. 1. Обикновен човек на изкуството, който води безгрижен и безреден живот; 2. Прен. Безгрижен, весел човек, веселяк“. Вж. Милев. Ат., Николов, Б., Братков, Й. Речник на чуждите думи в българския език. 2. доп. изд. от Ем. Пернишка. София, 2005, с. 132.

в собствените му граници. Това би могло да обясни и сякаш неизбежната поява на финалната глава в тази монография – „Хуморът и сатирата в българския символизъм“. Хуморът, който тук е видян като произведен на бохемската среда и нагласа спрямо сериозната възвишеност, неминуемо би трябвало да ускори процеса на разпад, на разграждане, на себедискредитиране на символизма според автора на монографията и насочване на литературата ни към по-пълноценни, идеологически уплътнени художествени направления. Всъщност хуморът обслужва телеологичната перспектива/устременост на българската литература към „по-висши“ идейно-естетически формации като реализма (тук трябва да отбележим иначе фините теоретични разграничения при анализа на хумористичните творби на поетите символисти). Освен това припознатите за „символисти“ български поети повече или по-малко са склонни към автоапострофиране и себепародирания. Те сътрудничат на изданията „Българан“, „Смях“, „Оса“ и тези техни изяви, укривани зад (други) псевдоними, са видени като идеологическо алиби за изтръгването им от символизма и в някакъв смисъл започват да изглеждат постсимволистични, т.е. следхождащи символизма, а не паралелни спрямо него, не и съпътстващи го, каквито са в действителност.¹⁷

Хуморът и сатирата не само придават завършеност на телеологичната перспектива на разпад, те не само „ускоряват“ този процес, но наличието им само по себе си поражда усъмненост, скепсис спрямо феномена „български символизъм“. Не е случайно, че през 80-те години на XX в., когато се пише за български символизъм, винаги се подема (не само чисто реторично) въпросът „Символисти ли са българските символисти?“. Едно апострофиращо питане, което финално отехтява в изследването на Ст. Илиев „Пътищата на българските символисти“ (1981)¹⁸, както и в статия на В. Чернокожев, занимаваща се с хумора, с обратната ведра страна в творчеството на Д. Дебелянов.¹⁹ В някакъв смисъл хумористично-сатиричната и пародийна перспектива неизменно служи на това да притъпи, омекоти и оневини (за пореден път) евентуалните декадентски, болезнени наноси в българския символизъм, деконструирайки го като явление. В статията на В. Чернокожев хумористичните изяви на Д. Дебелянов, въпреки че са успоредени на неговите символистични текстове, а не представени като следхождащи и опровергаващи ги, биват разглеждани от автора като подривни спрямо символизма и неговата философско-естетическа платформа.²⁰

¹⁷ Тук искам да напомня, че в мюнхенското списание *Jugend* (1896–1940), което е модел за елитарното сп. „Художник“ (1905–1909), са помествани както възвишени и сериозни творби, така и лековато хумористични стихотворения, т.е. то синтезира паралелности на поетическото битие, които у нас се диференцират между „Художник“ и „Българан“ на пример.

¹⁸ Вж. **Илиев**, Ст. Пътищата на българските символисти. София, 1981, с. 346–361.

¹⁹ Вж. **Чернокожев**, В. Хуморът на Димчо Дебелянов. – В: *Пламък*, 1987, № 10, с. 157–163.

²⁰ В статия на П. Велчев, посветена на Д. Дебелянов (вж. **Велчев**, П. Като воин в тъмница. – В: *Литературен фронт*, 2 апр. 1987, с. 6), вече не като питане, а по-скоро като самопонятна констатация се появява твърдението за съмнителната „теоретична правомерност“ на българския символизъм.

В този смисъл *бохемското* като заместител на *декадентското* от изследванията на С. Хаджикосев насетне, – т.е. родната, безобидна версия на декаданса – е представено като постепенно и подмолно прехождане във фундаментално подривния хумор, който трябва окончателно да снесе символистичната традиция и да породи една изначална усъмненост в наличието на художествения феномен „български символизъм“.

И в по-късните трудове на Р. Ликова за българския символизъм²¹ явлението *декадентско* е признавано единствено в своята надмогваемост, в името на един слънцепоклоннически (балмонтowski) модел, към който по презумпция са устремени поетите символисти. Дори Т. Траянов е видян от изследователката – посредством себеподмените в поетиката му²² – през тази екстатично-оптимистична светлина. Така обемните, всеобхватни трудове на Р. Ликова за символизма и най-вече онези, които са съсредоточени върху българския символизъм, излъчват като свой основен тезис-визия **приземяването** (екстравертирането) на символизма, при което фигурата на печалния бохем Д. Дебелянов е въздигната в критерий за задушевност, земност и изповедност. Тъкмо този образ на Д. Дебелянов – на „психологическия реалист“ – е постигнат чрез *бохемско-верленовския* аспект на неговата авторова личност.

(В случая се налага да припомним историята на употребите на *бохемското/верленовското* спрямо Дебелянов. У Р. Ликова *верленовското* вече действа едва ли не като аксиоматичен маркер за песенност, мелодичност, елегична задушевност. Значещата идентификация между Верлен и Д. Дебелянов в действителност води началото си от *Предговора* на К. Константинов към първото издание на „Стихотворения“ на Д. Дебелянов от 1920 г., който започва с анекдота за неизвестния пианиста и големия поет Верлен, за да уподоби този раздвоен типаж на Д. Дебелянов – едно спонтанно тъждество, на което е съдено да се превърне по-сетне в идентификация клише. У К. Константинов обаче не просто се търси подобие или значещият модел за подражание, а по-скоро бива разкрито обратното – осъзнатото повлияване и „учене“: „Новият начин на изразяване, ясните чувства или смътните томения на душата, новите форми на стихосложение, – ненадминатата музикалност на фразата – съчетана с вътрешна глъбина – всичко това той научи у Верлена. Но само научи. Грешно ще бъде да се каже, че е подражавал“²³. Сложното отношение на Д. Дебелянов към литературната *бохема* – отношение едновременно на притегленост и на отвърнатост – продължава да бъде актуално и през 40-те години на миналия век: в книгата на Вл.

²¹ Вж. Ликова, Р. Портрети на български символисти. София, 1987, с. 43–44, 47.

²² Систематичността на себеподмените у Т. Траянов е най-видима при сравнение на последните, познати като христоматийни версии на неговите поетически текстове с ранните им журналистични варианти. Вж. Дакова, Б. „Освободеният човек“ (1929) на Теодор Траянов – предвидимата поетика. сливането на почерците. – В: *Антология и антологично* – между автора и текста. 1910 и след това. София, 2012, с. 43–63.

²³ Вж. Константинов, К. Предговор. – В: *Дебелянов, Д. Стихотворения*. София: Ал. Паскалев и Сие, 1920, с. 11.

Русалиев²⁴ и в *Предговора* на Л. Стоянов към изданието на Д-Дебеляновите стихотворения от 1946 г.²⁵ След монографиите на С. Хаджикосев и на Р. Ликова фигурата на *бохема* Дебелянов ще се сдобива с все по-плътни идеологически конотации и в този смисъл внедряването на Дебелянов в модуса на *бохемско-верленовското* вече утвърждава и възприемането на този поет като най-приземения (респ. най-„хуманистичния“) полюс, обърнат срещу студената, надземна символичност, за чийто непоколебим представител е смятан Т. Траянов. По този начин забелязаното някога през 1920 г. от К. Константинов повлияване на Дебелянов²⁶ от Траянов (в баладата „Ти смътно се мяркаш из морната памет“), или тази неизменно недовиждана връзка, завинаги потъва в забрава, за да стане възможно, мислимо, правдоподобно единствено възправянето на двамата поети един срещу друг в модела на българския символизъм, съграден през 70-те и 80-те години на ХХ в.

И така, докато Дебелянов, от една страна, възплъщава песенно-задушевното, интимно-диалогичното в българския символизъм, то за Траянов е отреден хладно непроницаемият поетически слог, херметизмът а ла Маларме, вождизмът на Ст. Георге, т.е. този поет априори е обречен на не-четене, въпреки съзираната у него (от Р. Ликова) приземена, утринна образност.²⁷ И в съградения от нея модел на българския символизъм двамата поети невидимо биват поляризирани, като Дебелянов определено бележи решителен поврат към „психологически реализъм“ и към истинните стойности на живота, докато Траянов остава завинаги затворен в „кулата от слонова кост“, а в действителност – интерпретиран избирателно-спекулативно и доста произволно. Тук бих искала да спомена важното документално свидетелство на Вл. Русалиев за „сатанинските“ поетически късове, намерени сред вещите на Дебелянов от фронта, създадени заедно с последните му битово-предметни творби „Нощ към Солун“, „Старият бивак“, цикъла „Под сурдинка“. Именно тези фрагменти неочаквано сближават късния, „фронтони“ Дебелянов с

²⁴ Вж. Русалиев, Вл. Бездомник в нощта. 4. доп. изд.. София, 1946, с. 17. Значещо тук е забравеното противопоставяне между *прокълнатия* поет и „волния живот на бохемата“, от който той е привлечен и „напуска службата си, за да заживее напълно в кръга на бохемата“.

²⁵ Вж. Стоянов, Л. Предговор. – В: Дебелянов, Д. Стихотворения. София, 1946, с. 8. Противопоставянето вече е идеологически преформулирано: „нерадостния живот на поета в обществото на литературната бохема“.

²⁶ Вж. Константинов, К. Предговор..., с. 12–13.

²⁷ „С цялото си същество лирическият герой е обърнат към зова на земята, към светлината и слънчевия пламък. Напомняйки екстазното чувство за живота у А. Жид („Плодовете на земята“) и Клодел, на френските натурасти и слънчевата екзалтация на Балмонт, с присъщата си химническа, екстазна природа и вътрешна целеустременост – в стихотворения като „Земен зов“, „Вълшебният нектар“, „Земна радост“ Траянов изразява готовност за щедро сливане със земята и слънцето, с любовта и живота.“ Вж. Ликова, Р. Портрети на български символисти. София, 1987, с. 47. Разбира се, ред „земни“ наслови на Траянови стихотворения дават огромно основание за подобни наблюдения, само че те са поставени от поета доста по-късно, когато редактира текстовете си за антологията „Освободеният човек“ (1929), а изследователката ги отнася към книгата „Химни и балади“ от 1912 г. и генерализира тази тенденция в поетиката му.

демонични изстъпления, декадентски, сатанинско-розенкройцерски, ранен Траянов. Имам предвид Траяновите стихотворения „Дяволът“, „Пилигрим в черно“, „Себеотрицател“, както и известната „Адамитска песен“ – с подчертаното славословие на греха – от неговата втора книга „Химни и балади“ (1912). Разбира се, в случая съвсем не става дума за повлияване, а за типологическа близост в развоя на двамата поети – за сходни афинитети, за аналогичен начин, по който те изразяват своите битийни крушения. Привеждам няколко стиха от неизвестен фрагмент на Д. Дебелянов, за да изведе образа на този поет към присъщата му „зла“ разностранност:

*Измряха в тъмнина
най-светлите копнежи,
и сплел ме в своите мрежи,
ликувай, сатана!
Ликувай над олтара
осмян и осквернен,
де вечний плам догаря
И лъха студ пред мен...
От Бога лик отвърщам,
че Бог ме не позна...²⁸*

Заклучителни редове

С прелистването на писаното през 70-те и 80-те години на XX в. няхах намерение да разграждам нещо така значимо, приносно, голямо в историята на българската литература, каквото е българският символизъм. Напротив, все така продължавам да вярвам в неговата спекулативна направа/прогласеност от Ив. Радославов през 1914 г.²⁹ Тук си поставих непосилната задача да проследя чрез обозначенията *декадентски* и *бохемски* (респ. чрез идеологизираните фигури *декадент* и *бохем*) как привидно бива реабилитиран символизмът у нас в началото на 70-те години на XX в., как бива изграден чрез очертаване и задълбочаване на идеологическата призма, през която е видян, и как впоследствие е обявен неговият разпад (т.е. твърде проблематичното му съществуване като теоретичен обект). Така аз само описвам закономерно настъпилата разграденост на един идеологически конструкт до 1989 г. Което обяснява защо през 90-те години на XX в. се заговоря за *сецесион* в българската литература, т.е. бе потърсен един може би по-адекватен термин, който да опише явленията от този период в литературата ни, който да се яви като заместител на един износен и компрометиран вътре в себе си идеологически научен концепт. С това, разбира се, изобщо не целя да обявя термина *сецесион* за по-прецизен спрямо българските литературни реалии, но до определена степен той изглежда сякаш по-навременен и по-гъвкав, особено ако го съотнесем към

²⁸ Вж. Русалиев, Вл. Бездомник в нощта. 3. доп. изд. София, 1944, с. 93.

²⁹ Радославов, Ив. Литературната 1914 година (1914). – В: Радославов, Ив. Идеи и критика. София, 1921, с. 54, 58.

литературния ни развой от началото на XX в. докъм края на 20-те години, макар безспорно да излъчва привкуса на една очарователна маниерност.

Два епилога

Епилог I

Първият от тях разбулва „бохемската“ маска върху лика на прокълнатия поет Дебелянов. Не е случайно, че издържаната в духа на патетичната изповедност монография на Вл. Русалиев „Бездомник в нощта“ използва като пролог, като встъпление в здрачния свят на поета именно Т.-Траяновото стихотворение портрет „Прокълнатият“ („Пантеон“, 1934): *Бълнувай за тая, която напусна лазура и слезе в света непознат, / и в нощ на безумство сърцето си спусна / в гърдите на своя поет прокълнат. [...] Проклинай ти всичко, в което си вярвал...*

Тук непременно трябва да припомним, че Дебелянов присъства в *Послеслова* на изключителната Траянова книга „Български балади“ (1921), традиционно смятана за пробив в символистичната поезика. Към Дебелянов и трагичната му гибел е обърната баладата „Погребение“ от тази книга, която би могла да се възприеме като текст за трагичния потрес, ала и като творба с несъмнена декадентска аура.³⁰ Значещите редове от Траяновия *Послеслов* сякаш отвеждат към собствения му поетически дебют, отправяйки към книгата *Regina mortua* и припознавайки у Д. Дебелянов един поетически събрат. И не само това: тук трябва да припомним, че голям дял от мраморно изваяните, монументални стихотворения портрети в Т.-Траяновия „Пантеон“ (1934) – „Кралят на лазура“ (Франсоа Вийон), „Полилеят на Сатаната“ (Шарл Бодлер), „Скарданели“ (Хьолдерлин), „Исландска мадона“ (А. Рембо), „Бедният Лелиан“ (П. Верлен), „Прокълнатият“ (Д. Дебелянов), „Умиращият лебед“ (П. Яворов) – са сред най-проникновените, най-силно съпреживяващите чуждата участ творби. В действителност те са ония текстове, в които става дума за прокажени, низвергнати, прокудени поети, текстове, с които Траянов скрито се завръща към себе си и към своята ранна, скандална, декадентски шокираща поезия, публикувана в списанията „Художник“, „Наш живот“, „Южни цветове“, „Слънчоглед“ (1905–1909).

Епилог II

Немаловажен факт е, че в края на 2014 г. бе издаден за първи път на български език романът „Наопаки“ от Ж.-К. Юисманс³¹, с предговор от проф. Симеон Хаджикосев. В този акт на задълбочено контекстуализиране на емблематичния за

³⁰ „Баладата *Погребение* свързвам със спомена за убития от англичаните през 1916 г. Димчо Дебелянов. Приживе малко познат, той и след смъртта си остава почти неизвестен за своите сънародници. А Дебелянов е един от малцината майстори на българската реч, един от най-дълбоките наши поети. Преизпълнен с патос и тревога, певецът на „Разблудната царкиня“ едва успя да извади първите бисери из бездната на своята измъчена душа. И сега спи неувенчания от никого поет до своите бранни другари при Струма, достойни синове на недостоеен народ.“ Вж. Траянов, Т. Български балади. със седем рисунки от Сирак Скитник. София: Хемус, 1921, с. 45.

³¹ Юисманс, Жорис-Карл. Наопаки. прев. Р. Руменов. София: Персей, 2015. 224 с.

европейския модернизъм текст би могла да бъде съзряна не просто една закъсняла ерудитска рецепция на романа (респ. на декаданса) в българската културна среда, а да бъде провидяна по-скоро реабилитацията – непоколебима и недвусмислена – на интереса у този изследовател към литературата на залеза и упадъка, интерес, който до 1989 г. се е проявявал неволно, спорадично, сподадено между редовете на неговите трудове за българския символизъм.

Светлината в сянката и сянката в светлината

Едно наблюдение върху структурата на драматизма във „Вампир“ на Антон Страшимиров

Николай Кирилов

The Light in the Shadow and the Shadow in the Light

An observation on the structure of the dramatism in *The Vampire* by Anton Strashimirov

Nikolay Kirilov

Summary

The first play with a vampire motif in the history of Bulgarian literature is the subject of this article. Strashimirov's drama is analyzed in juxtaposition with the Gothic-Byronic Western European tradition. The main dramatic structure around the love triangle is examined not simply as a social or a *Romeo-and-Juliet* type of conflict, but as a *mirror-symmetry* structure. In this way *The Vampire* is observed as a dramatic work not only with a single anti-hero vampire, but as an interpretation of vampirism as metaphorical 'lexis' of 'the dark side' of the human being.

Key words: vampire motif, dark side, Gothic-Byronic tradition.

Една фраза, запазила се и в наши дни едва ли не като сентенция в западната култура, описва Джорж Байрон по следния лаконичен начин: *Mad, bad and dangerous to know*. Тя принадлежи на лейди Керълайн Лемб, добилата незавидна за времето си популярност като любовница на Байрон авторка на романа „Гленарван“. Фразата, както и романът са емблематични за нагласите и разместванията в понятийните и ценностни системи в западното общество в началото на XIX в., най-вече що се отнася до същностните разколебавания в уталожилия се дуализъм в представите индивид–общество, мъжко–женско, позволено–непозволено, морално–аморално, човешко–Божествено, добро–зло, красиво–грозно и пр. Най-общо казано, тези размествания бележат целия път на модерността. Именно в ирационалната, дълбинна и амбивалентна привлеченост на централната героиня в романа на Лемб, Каланта, към Лорд Ратвън (чийто прототип е Байрон), както и в поведенческото съграждане на самия Ратвън, приемащ чертите си и от един друг житейски и културен типаж, за който се употребява и названието *rakehell* ('хедонист, човек на чувствените наслади'), именно там се коренят и новите визии за положеността на човека в обществото и света. Същевременно, като всеки полужитейски полулитературен мит, историята Байрон–Лемб или Ратвън–Каланта не остава без продължение. Така през прословутата вечер през юни 1816 г., когато сред компанията на Байрон във

вила „Диодати“ на Женевското езеро се ражда идеята всеки от присъстващите да напише по една страшна история и когато Мери Шели започва да пише „Франкенщайн“, същата вечер се ражда и една творба, която отдавна вече е забравена. Това е разказът „Вампирът“ на друг член на компанията, д-р Джон Полидори (Polidori, 1819), личен лекар и приятел на Байрон, явно в качеството си на специалист по делириумите приет като приближен от екстравагантния поет. Разказът „Вампирът“ не само че непосредствено взаимства името и образа на Лорд Ратвън с вече съществуващи в романа на Лемб атрибуции (например неизменното присъствие на луната), но и представлява „първото успешно смесване на крайно различни елементи на вампиризъм в свързан литературен жанр“ (Frayling, 1992, с. 108). Така из дълбините на граничните творчески състояния (съпътстващи изглежда въобще граничните исторически моменти), сливащи меланхолия, страх, бунт, отчужденост и сексуалност, се ражда моделът на, може да се нарече, байроническия вампир. Този модел има дълга история и е активирал доста и разнообразни литературни реакции. Повторно взаимстване на Лорд Ратвън например прави не друг, а самият Дюма-баща в драмата си „Вампирът“ (1865); на Дюма се дължи и пренасянето на вече изкристализирания литературен модел в Трансилвания в разказа „Вампирът от Карпатите“ (1848), последван и от Жюл Верн в романа „Замъкът в Карпатите“ (1893). Очевидно тъкмо по този обиколен път най-известният от вампирите – Дракула („Дракула“, 1897) на ирландеца Брам Стокър става трансилвански граф. Моделът, ако си позволим една игра на думи, се оказва изключително жизнен и през XX в., удобен за автори като Стивън Кинг, Ан Райз и Том Холанд (последният също прибягващ към образа Байрон–Ратвън), а филмът на Франсис Форд Копола „Дракула“ (1992) си остава една от най-сполучливите кинематографични реализации върху този устойчив разказ; популярността пък на мащабните вампирски сериали през нашия XXI в. е, изглежда, по-заразна и от самия вампиризъм. Разбира се, така накратко проследената линия на готико-байроническия вампирски наратив е само малка част от общата картина и като генезис, и като жанрови прояви. В много от литературните репрезентации източникът остава предимно фолклорен, такъв е случаят и с повестта „Вий“ (1835) на Гогол, като същевременно интерес представляват и пародийните преформулирания, които бележат моментите на културна изтощеност на наратива. Но въпреки разнотипните трансформации, ако се възползваме от думите на професор Ван Хелзинг от „Дракула“, вампирът въобще е „познат навсякъде, където има хора. В Древна Гърция, в Древен Рим; той процъфтява из цяла Германия, във Франция, Индия, дори на Галиполи, дори в Китай...“ (Stoker, 2000, с. 198).

Не може да не направи впечатление, че българската литература и в частност българската драматургия не са привлечени особено от вампирския разказ като рядко и завоалирано прибягват към него (очевидно, понеже е изтласкан от разказа „Змей Горянин“). И все пак ако опитаме да поставим една творба в началото на тази недобре изследвана линия в нашата литература, това несъмнено ще е драмата „Вампир“ на Антон Страшимиров.

„Вампир“ е написана през 1900 г., тъкмо на границата на столетието, *пomeжду* затварянето на един хронологичен цикъл и откриването на нов.¹ По сведения на самия Страшимиров е написана за една седмица и е преработвана три месеца (Страшимиров, 1963, с. 365). Същевременно творбата има четири издания приживе на автора², всяко от които с редакция спрямо предходното. Може да се забележи определена тенденция в текстовите промени, която най-общо представлява движението от просвещенското, през романтичeskото към модернистично-индивидуалистичното, че и към символистичното.³ Изглежда очевидно например, че първоначалният замисъл на творбата е близък до друг текст на Страшимиров от ранния период на драматическото му творчество, а именно до комедията „Мрак“ (Страшимиров, 1901), в която „битоописанието“ и учителско-просветителската насоченост срещу примитивния суеверен селски менталитет е съвсем явна. Отпадането на дългите монолози и деленето на явления от второ издание нататък, на пояснението „Из живота на старопланинските колибари“ (сходно с пояснението „Из селския ни живот“ в „Мрак“), на несъмнено просветителския епиграф от хегелианеца Карл Мишле са също белези за измененията в жанровата и идейната тъкан на творбата по посока неизказаността и иносказаността. Съществени промени настъпват в текста на четвъртото издание, в което развързката е напълно различна и Динко не бива заловен и успява да отвлече Вела, а в края остават единствено да откънтят с целия си многосмислен заряд викове на ужас в хана на Малама: „Вампиир“.

Във всеки случай, още първата версия на драмата носи характеристики, които съществено я отличават от предхождащия я, може да се каже, свенлив облик на българския текст за сцена. Освен заглавието, влизащо в определен ред спрямо други Страшимирови заглавия, подсещащи за смисловите потенциали на тъмното, хтоничното, трансцендентното, ирационалното („Мрак“, „Отвѣд“ „Анатема“, „Змей“), прави впечатление почти сензитивната изобразителност на езика на героите, експресивността на „злоречието“ (особено у Малама), вероятно добито като художествен резултат от сериозните народопсихологически проучвания на Страшимиров. Езикът на героите изоставя „приемливите“, общностни сценични условности, престава да е преднамерено книжен, става изразителен, лапидарен (особено след втората версия), почти натуралистичен. Драматическото говорене не е вече натъкмено или битово-идилично, а първично, нахлуло в художествения свят непосредствено от суровата реалност, същевременно населено от динамични и убягващи подтекстове. В структурно отношение творбата приема фигурата на любовния триъгълник или, нека използваме, струва ми се, по-удачния литера-

¹ По думите на един критик: „Много често, както е със СПИН и хепатит С вирусите в наше време или със сифилиса по времето на Стокър, вампирският култ изниква в периоди на необичайно разпространение на инфекции и болести. Или пак както в наше време, неговата популярност изплува в края на хилядолетието и в периоди на осезаема социална промяна и загриженост за бъдещето...“ (Rogers, 2000, с. 9).

² Това са: Страшимиров, 1902; Страшимиров, 1910, с. 3–85; Страшимиров, 1922, с. 52–112; Страшимиров, 1929, с. 3–63.

³ По въпроса за промените в текстовите версии на „Вампир“ вж. също Михайлов, 1993.

туроведски израз, *триъгълния романс*⁴. По този начин, в съзвучие с Петко-Тодоровата „Зидари“ (написана около година преди „Вампир“, в 1899 г.), се поставя началото на редицата представителни български драматически текстове, изградени върху този принцип (например „Когато гръм удари,...“ (1913) на Яворов, „Майстори“ (1927) на Рачо Стоянов, „Албена“ (1928) на Йовков).⁵ С триъгълния романс се преплита и *социалното измерение* на творбата, което често в наши дни, като прекомерна реакция спрямо общия критически ракурс преди 1989 г., има тенденция напълно да се загърбва за сметка на често наивните психологически или психоаналитически интерпретации. Социалната диференциация между двете крайни опозиции в драмата – Малама ханджийката и кмета дядо Марко, е повече от очевидна, а частичните преминавания и отдалечавания на останалите герои спрямо тези опозиции (например на Марковица) допълва сложната социокултурна картина. Така погледнат, триъгълният романс във „Вампир“ се оказва специфичен, прикрепяйки ценностното, чисто, същинско любовно чувство между Вела и социално благодетелствания и очевидно с не особено изрядна биография кметски син Желю, а не между Вела и социално отхвърления, маргинализиращ се сирак Динко, което, изглежда, повече би удовлетворило една сантиментална нагласа на възприемащия.

В този смисъл драмата противопоставя патерлинейното и матерлинейното начало като две културни формули на епохата, описвайки първото като обществено-йерархично, регулирано, властово, а второто като погранично и нерегулирано, но въпреки това релевантно. Това е и противопоставянето на следосвобожденската патриархалност, кодирана в идеята за държавност, с доосвобожденската матриархалност, за която мъжът е превил гръб над ралото и под ятагана на поробителя, а жената царствено властва в дома. Тази конфронтация за социално-полово надмощие многократно е извиквала не съвсем точни психоаналитични и психобиографични изводи и за творческия уклон на Страшимиров към матерлинейното начало, често подкрепяни от небрежни паралели с комедията „Свекърва“, където също е осезаема идеята за доминация на матерлинейното начало. Нещата обаче са далеч по-сложни. Страшимировата драма въобще често търси травестирания и в двете посоки, снабдявайки с мъжки характеристики и функции женски персонаж и обратното, с женски характеристики и функции мъжки персонаж. Така, огле-

⁴ За подробен анализ на любовния триъгълник във „Вампир“ вж. Терзиев, 2006.

⁵ Може да се каже, че подобно на пререканията за произхода на „модерната поезия“ – Пенчо Славейков или Кирил Христов, или съществуващите разногласия относно „първоавторството“ в българския символизъм – Яворов или Траянов, е трудно да се каже дали „Вампир“, или „Зидари“ е първият модернистки драматически текст. Двете творби са написани почти едновременно и в първоначалния си вид са отпечатани в една и съща година – 1902 г. И двете залагат на нова театрална художественост и, макар да изхождат от традиционни народностни наративни конструкти, по същество отхвърлят предхождащия ги, най-общо казано, вазовски, „патриаршески“/патриархален модел на драмописане. По този начин първите произведения на българската „модерна драма“ са по-скоро в същността си от романтически тип, изхождайки от формално фолклорен първоизточник, нещо, което не е отличителен белег на новата западноевропейска драма, каквато е у Ибсен, Стриндберг, Метерлинк и останалите реформатори на драмата от втората половина на XIX в.

дално на Малама Ханджийката, която освен че върти хан, добре борави с оръжие, а мъжът ѝ се „обоявал“ от нея, когато е гневна, в комедията „Мрак“ вешерството, една традиционно женска роля, се носи от мъжки персонаж (Дядо Хаджи).

Тъкмо тази нестабилност, некатегоричност, неопределеност, това колебаене на Страшимировите герои (или поне на най-ярките) *пomeжду* общностно приетите/приемливи знаци за половото разграничение като че ли ни насочва към разясняването на мотива *вампир*, като централен за творбата. Този мотив предоставя достатъчните възможности да се изрази сексуална амбивалентност, а от там и въобще да се изгради една картина на *неустойчивост* и в социалния, и във вътрешния мир, да се заяви едно във всеки един смисъл модерно светоусещане. Показателно е, че по същия начин стоят нещата и с типичния байронически вампир в западната традиция. Ето как описва функционалността на централния образ в „Дракула“ критикът Дейвид Роджърс:

Дракула на Стокър не пребивава на място, което определя Изтока, но то е и крайно различно от Запада. (...) По тази причина първата среща на Харкър с Графа работи като метонимия за целия текст, внушавайки със своята недоловима локация потенциалното съществуване на „Средната Земя“ (*Трансилвания – бел. Н. К.*) между реалността и илюзията, земя, нито напълно материална и откриваема, нито категорично определима като отрицание на тези понятия. Нещата се усложняват и от това, че Графът освен това замъглява различието в конвенционалната полава идентичност. Той се явява андрогинен, чувствената му уста, с остриите, издадени (и проникващи) зъби, комбинират символичния силует на женското с означаващо за мъжката фалическа мощ и това е, както отбелязва Кристофър Крафт, един от многото видими знаци за неговата фигуративна бисексуалност (Rogers, 2000, с. XI).

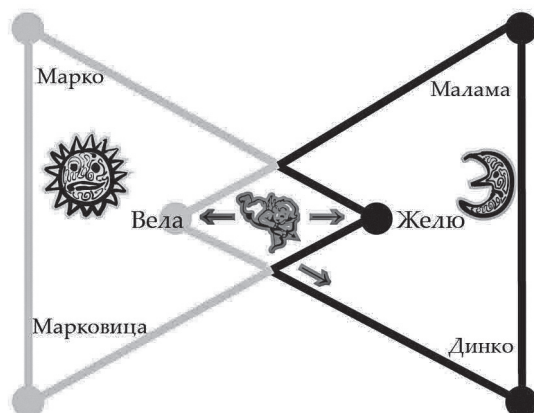
Същевременно в драмата на Страшимиров като че ли е трудно категорично да се назове емблематичния антагонист/антигерой, форсиращ сексуалната, смислова и битийна амбивалентност, както е в „Дракула“. Така, от една страна, текстът външно придава вампирското на Динко, и то не само според суеверното възприятие на бабите в края. Динко е *коняр*, а конят, макар и да принадлежи към *питомното*, е хтонична фигура, разполагайки се *пomeжду* (по-точните изрази са може би *едновременно* и *нито-нито*) човешкото и животинското – да си припомним несъмнено знаковите черни коне на Дракула, а даже и конете в „Януари“ на Радичков; по посока на животинското/вълче го отправят заканите на Малама „Разчеквам ти устата!“⁶, клетвите на Вела („ВЕЛА. Да се сприкажеш ти с вълците макар!“), както и версия в селото за изчезването му, според която са го изяли вълци и при която всъщност се състоява смислова субституция. Във всеки случай Динко е положен *пomeжду* ареалите *култура* („аргат“) и *природа* („хайдук“) и, поне на повърхността (в последната версия на драмата), той е персонажът, заради който се състоява творбата. Обаче в пространствено-смислов план ханът на Малама също е някаква „Средна Земя“ и също балансира между ареалите *култура* и *природа*, а

⁶ Цитатите от „Вампир“ са по Страшимиров, 1929.

споменатите ѝ характеристики на „мъжествения тип колибарка“ (Страшимиров, 1963, т. 6, с. 365) несъмнено също я притеглят към полето на образа, послужил за название на драмата. И с това обаче не се изчерпва „вампиристичния заряд“ на творбата. Желю също е *помежду*, и то по два начина. От една страна, той е разколебан между сексуалната разюзданост („МАРКОВИЦА. Върви го гони сега. В Търново, разправят, какво не е правил с мърсиите край Янтра“) и любовното чувство (към Кръстинка, а после към Вела). От друга, Желю е в неустойчивата позиция помежду *мъртвата*, идеализирана Кръстинка и *живата* Вела, разкривайки вампиристичното като смислова сфера на пограничните психически и духовни бездни у човека, разтварящи се в срещата на любовта и смъртта.

Така, оказва се, в драмата на Страшимиров пребивават не един, а трима вампири и тази тяхна същност е изразена по различни начини и в различни пластове в текста. Как стоят нещата с останалите персонажи? Вела е *знаеща* към какво се стреми, тя не е в дилема между Желю и Динко – тя желае Желю. Драматизмът в случая е практически външен – поривът на сърцето се конфронтира с авторитетната матерлинейна институция. Тя е *човешко същество*, със своите влечения и със страданията от тяхната неосъществимост в сблъсъка с функционираща външна направляваща я сила. Тя се възползва от всички възможни средства, за да се изпълзне на тираничния авторитет – от хитрувания и извъртания до жалостиви оплаквания и до, макар и не съвсем уверено, противопоставяне. Вела *не принадлежи на вампирското*, не принадлежи на пространствата на Малама и Динко, за което свидетелстват и опитите ѝ да обитава социално регулираната територия на селото, територията на *човешкото*, а не на пограничното (ВЕЛА (*притисва се у нея*)). Страшно ми е тука, бе мале. Ох, склони... в село да живеем!“). Антиподът на Малама, дядо Марко, както споменахме, изразява патерлинейното начало в смисловия контекст на държавно-националното (той е кмет, стражарите му се подчиняват), като персонаж и образ е далеч от всякакви форми на дилема, както и от всяка възможна художествено-психологическа или смислова амбивалентност. Неколкократно споменаваната му от Марковица разюздана младост допълва към функционалността на творбата критико-реалистичната нагласа, която, без съмнение, съществува въобще като линия в Страшимировото творчество. Дядо Марко също по никакъв начин не принадлежи на вампирското. Марковица пък, даже може да се каже, е най-отдалечена от ирационалните полета. В някакъв смисъл тя персонифицира майчинството тъкмо в *човечния* смисъл на привързаност, топлина и загриженост и съответно също е своего рода антипод на Малама.

Погледната по този начин, конфигурацията на *Dramatis Personae* представлява разделение в два „лагера“. Тази конфигурация обаче се отличава от външното, социално-родово организиране на лицата в драмата, при което от едната страна би трябвало да стоят Марко, Марковица и Желю, а от другата – Малама, Динко и Вела. Двата лагера в случая са, можем да кажем, този на „хората“ и този на „вампирите“, или този на деня и този на нощта: Марко, Марковица и Вела, от една страна, и Малама, Динко и Желю, от друга. В този смисъл и „геометрията“ в Страшимировата творба изглежда доста по-сложна от триъгълен романс, а триъгълниците са доста повече. Да изразим тази структура наистина геометрично:



На човешкото, яснотата, устойчивото и деня принадлежат Марко, Марковица и Вела, на вампирското, ирационалното, междинното и нощта – Малама, Динко и Желю. Драматичното (и находчивото) в тази геометрия се състои в това, че Вела и Желю са съответно всеки в социално-родово противоположния лагер, но по същност всеки от тях е на мястото си. Така, за да се съберат, двамата, изглежда, трябва да извървят път в обратна посока, което обаче е проблематизирано тъкмо поради любовта им – за Вела да се приближи към света на Малама и Динко означава да се отдалечи от Желю, за Желю да се обърне към света на „своите“ пък означава да се отдалечи от Вела. Същевременно нито Малама може да различи това, че Желю е също от „нейния вид“, нито Марко може да разбере, че Вела е различна от Малама. За разлика от Марко по отношение на сина си обаче, Малама се догажда за това, че Вела като че ли принадлежи на вражеския „лагер“. В този смисъл наложената от нея женитба с Динко (който, също като мъжа на Малама, е „хайдук“, което е важно за психоаналитичното четене) е „придърпване“ на Вела към вампиристичната сфера, към *сенчестото* (т.е. неконкретното), и, колкото и да е парадоксално – опит да се възстанови едно нарушено равновесие.

Така описан, драматизмът в творбата не е от ромео-и-жулиетовски тип в най-простия смисъл, а се състои в друго измерение, където „неосъществимата любов“ е такава не само поради родова вражда, а *едновременно* и поради личностни характеристики на героите. Това е изместване на акцента от външното към вътрешно театралното, към скрития за разума свят на душата. То пренася вниманието от конфронтацията индивид–колектив, към прикритите противоречия и невъзможности, разколебаващи хомогенната личност, така удобно приета от традицията за даденост. Това е драматизъм от нов тип, такъв, който активира въпросите на новото време. Говорейки не за „вампира Динко“, или за „вампира Малама“, или за „вампира Желю“, говорейки не за един-единствен, излизащ извън нормата *антигерой*, а въобще за междинното, неустойчивото и тревожното, говорейки за тъмното в човешката душа, драмата на Страшимиров симптоматизира модерното светоусещане. С нея българската драматургия започва издирванията си в нови територии, активирайки не просто националното, а въобще човешкото. А това

прави драмата „Вампир“ несъмнено значим литературен образец, който вероятно и в бъдеще ще извиква нови и нови четения.

Литература

- Михайлов**, Димитър. Предговор. – В: *Страшимиров*, Антон, Вампир. драма в пет действия. Велико Търново: Слово, 1993.
- Страшимиров**, Антон. Мрак. комедия в три действия и една сцена. из селския ни живот. София: печ. на Иван Говедаров и сие, 1901.
- Страшимиров**, Антон. Вампир. драма в пет действия. из живота на старопланинските колибари. Варна: изд. на К. Евстатиев, 1902.
- Страшимиров**, Антон. Пиеци, Първи том. София: печ. на Нар. осигур. друж. „Балкан“, 1910.
- Страшимиров**, Антон. Български театър. драми. София: Българска общодостъпна библиотека, Работническа кооперативна печатница „Напред“, 1922.
- Страшимиров**, Антон. Драми. София: печ. Пряпорец, 1929.
- Страшимиров**, Антон. Съчинения в седем тома. т. 6. София: Бълг. писател, 1963.
- Николова**, Камелия, Йорданов, Николай, Дойчева, Венета. Българското драматургично наследство. нови прочити. София: Сдружение Антракт, ИК „Проф. Петко Венедиков“, 2006, с. 34–47.
- Терзиев**, Асен. „Вампир“ или триъгълникът на желанието. – В: *Frayling*, Christopher. Vampyres: Lord Byron to Count Dracula. London: Faber & Faber, 1992.
- Polidori**, John William. The Vampyre. London: Sherood, Neely, and Jones, 1819.
- Rogers**, David. Introduction. – В: *Stoker*, Bram. Dracula. London: Wordsworth Classics, 2000, с. V–XIX.
- Stoker**, Bram. Dracula. London: Wordsworth Classics, 2000.

Мирисът на меланхолията, парфюмът на прощаванията и душата мимоза

Калина Лукова

The Scent of Melancholy, the Perfume of the Farewells and the Mimosa Soul
Kalina Lukova

Summary

The synesthesia and synchrony code set forth in the title leads us away to the metatext synchronies-synesthesias in the articles 'About Six Giants' by Nikolay Liliev and 'Modern Poetry' of Geo Milev published in next-by copies (2, 3, 4, 5) of 'Zveno' magazine in 1914.

We are interested in the aromas and colours identifying the decadent paradigm of 'Zveno' magazine.

Key words: synesthesia, synchrony code, decadent paradigm

Според Св. Игов „истинската консолидация на второто модерно поколение се осъществява след Балканската война – в кръга около списание „Звено“ на Димитър Подвързачов. Тук се обединяват почти всички творци на българския символизъм (с изключение на Радославов). Към този кръг се прибавя и една нова фигура – на Гео Милев, който веднага се прокламира като теоретик, а с „хвърчащите си листове“ прави дори опит за манифестно обединяване на модерното движение“¹.

Списание „Звено“ с редактор Димитър Подвързачов е обявено за месечно литературно списание, но излиза само в пет книжки през 1914 г. Като същински теоретико-модернистични текстове се открояват две статии: „За шестима великани“, подписана с инициали Н. Л. (Николай Лилиев), отпечатана в кн. 2–3, и „Модерната поезия“ с автор Гео Милев, отпечатана в кн. 4–5. Многозначителен факт е, че и двете статии поставят още в началото си проблема за *декаданса* – за неговата история, за литературнотеоретичните и художествените му употреби. Авторите от сп. „Звено“, както и от по-ранното списание „Наш живот“ (те предпочитат термина „декадентство“), създават своя рецептивен модел на декаданса. Макар че темата за града и твореца не се открива по страниците на сп. „Звено“, цитираните статии на Лилиев и Гео Милев продължават декадентския сюжет на „Наш живот“ чрез: интереса към същността на декаданса в творчески портрети на „прокълнатите поети“ (Н. Лилиев) и чрез въвеждането на декаданса като дискурс на модерната поезия (Г. Милев).

¹ Игов, Св. История на българската литература. София, 1991, с. 244.

В статията си „За шестима великани“ Н. Лилиев продължава линията на А. Страшимиров от „Наш живот“ за представяне на творчески портрети на декаденти. Тя започва с цитат от писмо на Ш. Бодлер: „Декаданс. Ето една дума, много удобна за употреба от невежествените педагози – смътна дума, зад която се закриля нашата леност и небрежност към естествения закон“². Чрез този цитат Н. Лилиев директно свързва „идеята за декаданс“, проникнала във френската литература около 1885 г., с творчеството на Пол Верлен и Стефан Маларме. Както Ив. Андрейчин характеризира героя Дез Есент от романа на Юисманс „Наопаки“: „Особено внимание той обръща на обонятелното чувство. Всекидневно се заобикаля с пресни цветя, ала не с рози и кремове, а със силно миризливи отровни растения“ и проявява интерес към „презряната есенна, истерична хубост на жената, с мъртвешка бледност и уморени очи, що скриват тайна омая“³, така и Лилиев определя литературния декадент на Юисманс, като „герой, който чете, разбира и обича Маларме“.

Пол Верлен, „князът на поетите“, е представен чрез цитати – интерпретации на определението му „прокълнати поети“, визиращо самия него. Според Морис Барес „Златната ябълка, която феята постави в люлката на това малко момче, беше отровна“. За Жюл Леметр той е музикантът, който изтръгва хармония от душата цигулка, а за Анатоли Франс „е безсъзнателен и е от ония поети, които се срещат по един на век... този беден безумец е създал едно ново изкуство... като най-добрия поет на своето време“⁴.

В хронологична последователност Лилиев представя следващия „княз на поетите“ – Стефан Маларме – като родоначалник на „идеята за декаданс“. Цитиран е Реми дьо Гурмон, който приема думата декаданс във „всички очарования и прелести на есента и здрача, които ни предлага творчеството на Маларме“. Той характеризира Маларме чрез странните образи на декаданса в асоциациите на една картина: „В Лувъра, в една смешна колекция, има случайно едно чудо, една Андромеда, слонова кост от Челини. Една изплашена жена, цялата нейна плът, помътена от ужаса, че е обвързана: де да отлети? – И това е поезията на Стефан Маларме... тя е лична, свита като ония цветя, които се боят от слънцето; тя има мирис само вечер. Нейната свенливост, недостъпна почти, се покрива с много була... но има голяма нежност в тази грижа да се избегнат очите и ръцете на популярността“.

В същия рецептивен модел попада и „духовният син на Бодлер и Маларме – Алберт Самен“. Н. Лилиев цитира декадентската интерпретация на сборника „Градината на инфантата“ (1893), направена от Франсоа Копе. За него Самен е „поет на есента и здрача, поет на кротката и болестна умора, на благородната печал, от чиято книга ни лъха слаб и меланхолен мирис, парфюмът на прощаванията и хризантемите от Сент-Мартен“⁵.

² Лилиев, Н. За шестима великани. – В: *Звено*, 1914, кн. 2–3, с. 168.

³ Андрейчин, Ив. Ст. Морис Метерлинк и декадентството в литературата. – В: *Мисъл*, 1899, кн. 1, с. 54.

⁴ Лилиев, Н. За шестима великани..., с. 169.

⁵ Радославов, И. Градът. – В: *Наш живот*, 1912, кн. 6.

Интересен факт е, че Н. Лилив превежда и публикува „Провинциално ноктурно“ от последния сборник „Златната кола“ на Самен и по този начин асоциира темата за декадентското ноктурно, заявена от Иван Радославов в статията „Градът“.⁶

*Градецът безшумно заспива
дълбоко в нощта.
На старите градски фенери
сиротните блясъци мрат;
внезапно в небесните сфери
изплува луната: сребристо блестят
на белите къщи стъклата по дългия път.*

Лилиев поставя ноктурното на Самен в критическия контекст на Леон Боке, който в своята книга за поета свързва декадентската чувствителност със „смътните пламенности, изнемогвания, мъгливите хоризонти на бляновете, божествените дрезгавини на сърцето, тъмното чувстване на самотата..., т.е. с цветовете на декаденса, за които пише още Готие в предговора към „Цветя на злото“.

Изследователите на тази статия на Н. Лилиев обикновено свързват „крехката, нежна и слаба, мила, мистична и впечатлителна душа на Самен, носеща „любимите недостатъци на женския характер“, и деликатната душевност на българския поет.⁷

Следващите кратки творчески портрети на фламандците Шарл Ван Лерберг, Морис Метерлинк и Емил Верхарн се обединяват около синестезийните прояви на декадентската душа в модерната поезия: мистичност, екзалтации, пароксизъм. За разлика от критическите текстове на Ив. Андрейчин и А. Страшимиров, Н. Лилиев представя накратко Метерлинк, но все пак отбелязва, че той е изтръгнал благословията на всички „изгладнели за красота и величие“.

В цитираната книга на Алберт Мокел, Верхарн е наречен поет на пароксизма, „чупещ и разкъсващ с един удар мраморната хармония на образите... който познава черните сплинове на самотата, който е разхождал своята тъмна меланхолия край Темза и Сена“⁸.

Николай Лилиев представя поетите чрез обстойни цитати от актуални критически текстове на чужди автори. В случая чуждият метатекст изцяло се възприема в българската рецепция, но стилът на Лилиев е „изящно-информативен“⁹, бихме добавили – елегантен. Чрез представянето на шестимата „великани“ Лилиев прояснява „смътната“ дума декаданс, търсейки отвъд нея идеите на новото изкуство. Модерната декадентска поезия търси образите на безсъзнателното в болезнената и очароваша семантика на увяхването: есента, здрача, мъгливите хоризонти, болестната умора, хризантемите.

⁶ Пак там, с. 171.

⁷ Илив, Ст. Пътищата на българските символисти. София, 1981.

⁸ Лилиев, Н. За шестима великани..., с. 175.

⁹ Чернокожев, В. „Звено“. – В: *Периодика и литература*. София: БАН, 1995, Т. 4, с. 269.

Н. Лилиев предпоставя синестезийния език на декадентската поезика при Маларме и Самен в непривичното съзвучие на цветовете и ароматите: мирисът на тъмната меланхолия, парфюмът на прощаванията и на черните сплинове на самотата. Интересът към синестезийното в българския сюжет за декадентството тръгва от Ив. Андрейчин, преминава през Ив. Радославов чрез синестезиите на градското ноктюрно и стига до изящното подреждане и обвързване на синестезиите с „идеята на декаданса“ при Лилиев. Синестезийният образ на модерната поезия внушава нейната елитарна недостъпност за множеството очи и ръце.

В синхрон на гласовете, но много по-автономен е критическият глас в известната статия на Гео Милев „Модерната поезия“, отпечатана в последните два броя на списание „Звено“. Подзаглавието („Бележки и идеи“) заявява и много по-големите амбиции на автора да анализира модерната поезия, наричана ту символизъм, ту модернизъм, ту декадентство.

За Гео Милев е важно да изследва душата като „метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия“¹⁰. В този смисъл към понятието модерна поезия трябва да се приложи „психоисторичен, а не социоложки анализ“. С присъщата си ерудиция Г. Милев търси генеалогията на модерната душа в: „мъката на езическата душа да се приспособи и пригоди към философията на християнството, затворена в тясната готическа черква“; в освободената душа на Ренесанса и „затискането ѝ под камък по време на класицизма“, и падането на нейните маски при романтизма и символизма. „Тогава душата излезе повелително на бял свят, като творец на ново изкуство.“¹¹

За разлика от Ив. Андрейчин, който представя литературните епохи на принципа на очерка, Г. Милев прави анализ на културната история от интуитивните принципи на новата естетика. Двайсет века са създавали модерната душа, „нервна и чувствителна като мимоза, носеща винаги нещо „патологично“ у себе си.

Асоциативните връзки между последователно отпечатаните статии на Н. Лилиев и на Г. Милев открояват съзерцаването на артефакти: статуята от слонова кост на Челини и картината на Скарбин, които отключват интуитивното познание.

В аспекта на разглежданата от нас проблематика е особено важно да открием фрагментите от статията на Г. Милев, които са свързани със синестезийната история на декадентската душа – средновековната каменна фламандска черква, тъмна и мълчалива, озарена от тайнствена здрачно зеленикава месечина и прорязана от широки полунощни сенки, както е в картината на Скарбин.

В този студен и влажен затвор „е измръзнала огнената кръв“ на езическата душа и се е създало „визионерството, меланхолията, нежността, чувствителността, загадъчността на модерната душа“.

Според нас тези елементи отвеждат към ранно декадантските прояви на модерната душа. Към такова осмисляне насочва Гео Милев, отбелязвайки: „Тук се корени и основата на първите Метерлинкови драми, а тоже и неговите *Serres chaudes*, в които се чува риданието на някакви средновековни привидения, а душата мълчи в един мистичен ужас. Тук е и тайнствената съзерцателност в поезията на Вер-

¹⁰ Милев, Г. Модерната поезия. – В: *Звено*, 1914, кн. 4–5, с. 301.

¹¹ Пак там, с. 310.

харн и Демел, глухата меланхолия на Верлен, гадаещата нежност на Маларме, плахата свенливост на Самен и самотната мечтателност на Якобсен¹².

Християнско-философският Блян към вечността е животът на модерната душа. Той отвежда към Бодлеровия „копнеж към безкрайното“. За Г. Милев Бодлер, Верлен, Якобсон не са обикновени „идеалисти“ или „фантазьори“, които губят света под краката си, а „извънредни“ хора, избрани, прокълнати и пратени да живеят в живота на своята модерна душа, а не в живота на суетата.

Допускаме, че в коментиранияте фрагменти присъства декадансът като контекст на модерната поезия. (Показателно е, че Г. Милев цитира и статията на Кан Symbolistes et dekadents.) Този аспект би обогатил прочита на култовата статия на Г. Милев, изследвана предимно като критически манифест на символизма.¹³

Статиите на Н. Лилиев и Г. Милев в „Звено“ илюстрират в синхрон (хронологичен, тематичен, стилистично-синестезиен) нови моменти в критическото писане за декаданса – концептуалност, убедителни теоретизации; налагане на нова изследователска оптика чрез философско-метафизичния и психо-историческия анализ; изграждане на адекватен синестезиен метаезик в литературната периодика. Двете статии сякаш се сговарят в съвместното изграждане на образите на модерните поети: Бодлер, Верлен, Маларме, Самен, Метерлинк, Верхарн, Демел. Тези „извънредни хора“, избраници, се разпознават в „Градината на инфантата“ (Самен), осезаема в синестезийния език, който вдвоява лиризма на Н. Лилиев и философско-концептуалната поривност на Г. Милев: мирис на тъмна меланхолия и парфюм на хризантеми в очарования и прелести на есента и здрача; в съзвучия с гадаеща нежност, плаха свенливост, тайнствена съзерцателност, мистично мълчание и черни сплинове на самотата. „Там вечерен Серафим минава край цветята“ (Самен), но това не е раят, а безсмъртието на „прокълнатите“.

В модерните синхронии на критическите текстове за декаданса от второто десетилетие на XX в. се включват и екстазите на А. Страшимиров, поколенческите спорове и жанровите интуиции на Ив. Радославов (сп. „Наш живот“).

През третото десетилетие на XX в. настъпват асинхронията. Декадансът е исторически отдалечен феномен, който се наблюдава ретроспективно от българската критика – А. Страшимиров в сп. „Наши дни“, Иван Радославов и Константин Стефанов в „Хиперион“.

¹² Пак там, с. 305.

¹³ Вж. Иллев, Ст. Пътища на българските символисти..., с. 178–182; Ликова, Р. Проблеми на българския символизъм. София, 1985, с. 85–87; Игов, Св. История на българската литература..., с. 243–244; и др.

Магията на пейзажите и легендите от Краище

„Светла“ – една забравена идилия на Емануил Попдимитров

Михаил Неделчев

**The magic of landscapes and legends of Kraiste
Svetla – a forgotten idyll by Emanuil Popdimitrov
Mihail Nedelchev**

Summary

Emanuil Popdimitrov's predestinate, passionate relationship to his homeland which had remained outside of Bulgaria's boundaries, to the beautiful scenery of Kraiste, is a well-known fact. His poems „The Girl from Borderlands“ and „Gruinska River“ are among his works that are regularly included in anthologies. However, the composition that presents the most complete imagined picture of his native land, the idyllic poem „Svetla“, has been forgotten, unknown to the present-day readers. In this poem, Popdimitrov's birthplace is recreated, called to mind, analyzed, its very beginnings are being evoked.

Key words: WWI, Kraiste, idylls, Bulgarian authors

Искам да разкажа за прекрасния край и за мястото на този мечтан и носталгично преживяван роден край в творчеството и в живота на Емануил Попдимитров. Да припомним за един пространен стихотворен текст на поета, останал забравен и пренебрегнат повече от осемдесет години.

Знаем: и чрез творческото си въображение, и при летните маршрути на семейството си, и като политически и обществени ангажменти, Емануил Попдимитров никога не изоставя, не, не напуска своето любимо Краище, своето родно Груинци – разделено трагически от граничната бразда. Той се връща тук отново и отново и съпричастността му към съдбите на своите земяци се изразява в стотици разнородни жестове. А посветените на пейзажите, българските човешки обиталища и тукашните хора поетически творби са сред най-значимите в прекрасното му многожанрово творчество.

Съпругата на поета Дора Попдимитрова си спомня за първото си пребиваване в Груинци:

„В хубави дни Емануил ме извеждаше в полето, показваше ми имота, който владеят. Макар и късна есен, ливадите бяха зелени, осеяни с есенен минзухар. Овощната градина беше добре поддържана и сега природата се беше отблагода-

рила с обилен плод. Обичахме да ходим и по-надалече – до местността Варнище. Това беше съвсем равна поляна високо сред планините. Там пиехме вода от Поповото кладенче – бистро, леденостудено изворче.“ И още: „Двете седмици, преживени в Груинци след сватбата, са най-щастливото време от моя живот. Тогава всичко ми изглеждаше безкрайно красиво – и планинските вериги наоколо, и малките поточета, и ароматът на есенните цветя. Всичко ме упоиваше“. И съпругата свидетелства, че всяка лятна ваканция семейството прекарва в Груинци, че по време на сборовете идват роднини, живеещи отвъд границата и така отново се чувстват всички заедно като едно село.

В последното представително издание на произведения на Емануил Попдимитров, направено от изд. „Захарий Стоянов“ през 2003 г. под заглавието „Сънят на любовта“, съставителката Светла Попдимитрова – дъщеря на поета, е обособила специален раздел „Роден край – Западни покрайнини“. Този раздел включва стихотворенията „Покраинка девойка“, „Граница“, „Груинската река“, „Жетвар“, „Стада“. Това са, както знаем, антологически произведения на Емануил Попдимитров; включвани са неизменно в почти всички посмъртни издания на творчеството му. Но аз лично бих разширил този раздел и с голямата идилия (поема), близо 20 страници, със заглавие „Светла“, за която искам да говоря днес.

Но преди това, няколко думи за може би най-известното стихотворение от тази тематична група – „Груинската река“, защото и самото название на поемата идилия „Светла“ също идва от една местна река.

Помним всички ето това:

*Аз съм дева, дева малка,
нежно влюбена русалка,
мен роди ме в планина
преспа – мраморна жена.*

Да чуем и една критическа оценка на проф. Светлозар Игов – едно обобщение именно по повод на „Груинската река“: „Дори и когато локализира географски природния обект (което е почти правило у Вазов), какъвто е случаят с „Груинската река“ (край родното му място), Емануил Попдимитров не изобразява реален географски пейзаж, не дори Река (като обобщен природен обект), а вижда реката през призмата на ерудитски образи и асоциации: реката е „нежна влюбена русалка“, персонифициране в духа на митологични фолклорни представи“.

Но ако в някаква степен тази преценка може наистина да бъде отнесена към „Груинската река“, то тя в никакъв случай не може да бъде общовалидна за още десетки и десетки творби на поета, и в случая особено към поемата идилия „Светла“. Защото този текст съдържа именно ярки, вдъхновени и класично звучащи пасажии със съвсем конкретни пейзажи от места на Краище...

Творбата е включена в една съвсем рядко споменавана сбирка – издадената през 1922 г. в Кюстендил, печатница „Пилев“, книжка „Идилии“, която включва три текста: „Рут“, „Светла“ и „Златарки-робини“. (Виждам, че корицата на тази сбирка е репродуцирана в „Босилеград преди и сега“, разкошното илюстрирано

издание на „Глас“.) Докато за текста с библейски сюжет „Рут“ пише в юбилейния сборник за поета „Тридесет години“ (1936) талантливият и рано загинал по време на Втората световна война критик-златорожец Петър Йорданов, то „Светла“ сякаш остава необговорена. Самият автор пояснява в „Бележки“ в края на книгата: „2. Сюжетът на идилията *С в е т л а* е старо предание от моето родно село Груинци (Кюстендилско), което по договора в Neuilly е отстъпено на Югославия. 3. Мотивът на *З л а т а р к и – р о б и н и* е също народно предание от с. Долно Уйно – Кюстендилско.“ След публикуването в „Идилии“(1922), идилията „Светла“ е помествана единствено в третия том – лирика, на „Събрани съчинения“ на Емануил Попдимитров, озаглавен: „Бели съзвездия. Нови песни, идилии, балади, народни песни, преводи“(1932), заедно с „Рут“ в цикъла „Идилии. 1921“. Оттогава „Светла“ – централната и най-обемна творба в сбирката „Идилии“ – не е публикувана никъде, наистина е забравена.

Идилията „Светла“ е композирана в XXXIV глави от по 16 дванадесетсрични римувани стиха, шестостъпен хорей с цезура в средата. Ето как звучат първите две глави:

I

*Нататък ме носиш, о мисъл далеко –
в земята на моята първа зора!
И виждам: пиеници вълнуват се леко,
шуми и кънти вековечна гора
и дреме в усоите призрачен свет.
В падини сребреят върби и ракити,
над сипеи – круши оскрежени с цвет,
и свети на слънце радика в лъките.*

*Изгубена в робство, злочеста родина,
под сън петвековен ти пак не погина:
народа ти, кърмен от майчино слово
и верен на нрави от стари деди,
вървеше печален след стадо, сурово
по валози теглеше плодни бразди...
Но ето те в нови вериги, страна:
изкупвай незнайна и чужда вина!*

II.

*О, Краище! Там, в планини – лабиринт,
прикътано в завет от бурите люти,
селото се крие у топли ти скути,
и Козяк от запад стои исполин
на стража вековна, а с поглед учуден*

*надниква от изток – бди морава Рудин.
Залязва деня зад горите. Пристигат
стадата, и хлопки звънтят над скали,
от сламени покриви дим се издига,
прозрачен и синкав. Пропяват петли.
В селото и говор, и шум закипяват,
но стихват набързо. И пада нощта.
До вратници куче залай в пустошта;
отнейде по пътя кола приближават.
И ето, усмихнат и пълен кравай
над стрехите месеца ведър сияй.*

Цялата поема идилия е епически разказ за една история, която „в народната памет се пази два века“: за съсипването на селото от „свирепа орда“ яничари, за спасяването на едно малко дете от един старец, за осиновяването на момчето Невен в селото край Светла (реката) от бездетни до този момент съпрузи, за природените им деца, от които едното е наречено именно Светла („кат оня поток/ що бистър и хладен в усоя се лее“), за пастирското битие на Невен и за зараждащата се любов на Невен и Светла, за годеща им, за идиличното завръщане на двамата с кравата Петкана „тамо, където било е/ С е л о т о – у тъмно и пусто усое/ под Елини бори, в Калинова нива“, за устройването на дома им на дядовското място, за надеждата им, че тук, всред тази приказна природа, с „вода изобилна“ и „пасища руйни“, „може и други пришелец, роднина/ утеха да наиде при нас догодина/ и гледай тогава ти – цело селце!“. За сбъднатата мечта по хармонично, светло битие... Наистина прекрасна – разгръщаща се на фона на пейзажите на Краище – същинска идилия, създадена в най-добрите пасторални традиции на световната литература, от Античността до Просвещението, традиции, които Емануил Попдимитров отлично познава, синтезираща и преобразуваща и атмосферата, строфиката и образността на югозападния български фолклор. През 1921 г. поетът вече е не само фин и спиритуално извисяващ ни лирик, но и майстор на по-дългите форми, виртуозно ползващ епическите стихотворни размери – умения, които ще се отлеят по-късно в големите му поеми „Златни ниви и бойни полета“ и „В страната на розите“, както и в някои от преводите му. (Да си спомним, че той е автор и на една важна за българското литературознание студия „Драми на хероичните борби“, 1926 г., където чрез оригинални препратки са проследени точно традициите на епически поеми в ред европейски литератури. А наред с Асен Разцветников, който така последователно търси българските съответствия на стиховете на „Илиада“, с монографията си „Изследвания върху строежа на стиха с оглед на българската поезия“, Емануил Попдимитров е поетът ерудит, дал отлични формули именно за тези дълги стихотворни редове от българската традиция.)

Да чуем и финалната, двадесет и четвъртата, глава на идилията:

*Но радост неземна изпитаха те!
И щастие тихо, и светост, и грижа*

тогава изпълниха бедната хижа:
наесен роди им се малко дете...
До пазви държеше го Светла с ръка,
а кравата близна челцето му бледо
и секаш тя ласките върна така,
що Светла бе дала на нейното чедо...

Дойдоха и други преселници тамо:
от ранна зора и до късни тъми
вик, говор и звънци огласяят се само,
в долината мелница скрита гърми,
и чук на ковач се наблизко отеква...
Водата потече пак дете е текла!
Селцето възкръсна от пепел и чад!
Над ниви и хижи пове благодат...

(Ще отбележа в скоби, че при втората публикация на „Светла“ в тома „Бели съзвездия“ поетът прави съвсем минимални преработки на някои от стиховете. Така например в стих седми от глава първа „круши оскрежени с цвет“ става „круши обсипани с цвет“, в стих 13 „вървеше печален след стадо“ става „вървеше самотен след стадо“; в гл. XIII, в стих. 7–8 „Тогава/ жената доближи“ става „Тогава/ дойде и жената“; в гл. XIX, в стих 7 „Усмивната газеше боса пръстта“ става „Тя весело тъпчеше боса пръстта“ и т.н. В текста от „Идилии“ имаме последователно прокаран пряк *екавски* изговор, докато през 1932 г. тези думи са дадени с *е-двойно*.)

Удивително е многообразието на пространствата, на самия релеф на Краище – така, както ги представя Емануил Попдимитров. В идилията „Светла“ самите сюжетни ходове – със спасителното бягство от опожареното село, броденето из планината и намирането на подслон за детето, години по-късно – пастирското битие на Невен, връщането към дядовското село и новото заселване – всичко това дава възможност за обглеждане и обхождане, за обхващане на целия регион. През баири и върхове персонажите търсят и намират своя уют, избират местата за бъдещото си хармонично и щастливо – въпреки робията – семейно битие.

Текстът е наситен с имена на места, с географски реалии: Козяк, Краище, Рудин, Пригорен, Царицин връх, Драгоево, Елини бори, Калинова нива. Всичко това придава допълнителна достоверност, регионален колорит, интимност на цялостното повествование. Ние вярваме, че това наистина се е случило преди два века; точно тук, по тези места.

Иска ми се да видя, искам да представим след година с колегата Константин Еленков едно съвременно, съдържащо и фотоси от Краище издание, което ще включва проза и стихове. Тук трябва да бъдат поместени възхитителните също идилични спомени „Детство“ (1915) от книгата „Живот и блян“, книга втора, 1926 г., близо 40 стр. (За прозата на Емануил Попдимитров Петър Динеков пише през 1931 г.: „Тя е ценна с ония автобиографични елементи, дадени като спомени от детството и младостта, които по-късно се превръщат на широки битови картини

в поемата „Златни ниви и бойни полета“ – Село, Жетва, Сеитба и др.“ Очевидно тези междутекстови връзки между поезия и проза, между лирика и епика са твърде важни в това творчество.) Трябва да стоят тук, разбира се, и антологическите „Покраинска девойка“, „Граница“, „Груинска река“, „Жетвар“, „Стада“, а трябва да бъдат издирени и още други стихотворни творби, където имаме следи от покраински поетически визии – най-вече от обособения от съставителя и автор на изключителния предговор Владимир Василев цикъл „На село“ в представителната лична антология „Купол“ от 1943 г., книга излязла посмъртно, но направена със съгласието на автора. Но на първо място в една такава книга трябва да стои точно поемата идилия „Светла“, защото точно тя носи легендарно-епическото начало при пресъздаването на световите на Краище. Убеден съм, че така срещнати поезия и проза, с теми, мотиви и образи от родното място на големия поет ще умножат магиите си. (Като приложение в едно такова издание могат да се поместят спомени на близки и приятели, документи. А и разбира се, репродукциите на картините на поета със сюжети именно оттук.)

И един допълнителен, но съвсем немаловажен ценностен акцент: погледнато в семейнобиографичен план, не беше ли и споменът за създаването на поемата идилия „Светла“ един подтик така да бъде назована по-късно и дъщерята на поета – най-ревностната пазителка на паметта му, д-р Светла Попдимитрова? Светла – реката, Светла – легендарната възстановителка на Селото и Светла – любимата авторова дъщеря... Всичките те побрани в идеалното, духовното пространство на Родината, на родното, на интимно-родственото.

Съзерцание на духовни същности в поемата „Преображение“ на Емануил Попдимитров

Мария Огойска

Reflections on the Spiritual Essence in the Poem *Transfiguration* by Emanuil Popdimitrov
Maria Ogoyska

Summary

Literary critics and scholars have long considered the poem „Transfiguration“ as one of the focal works in Popdimitrov’s oeuvre. Yet, there are too few serious critical analyses of this innovative complex poem, integrating biblical themes. „Reflections on the Spiritual Essence in the Poem „*Transfiguration*““ looks for and explores the different places in the grand trajectory of man’s tragic road. The combination of theological and literary analyses opens up unseen-so-far aspects of this sublime poem – an ambitious Bulgarian counterpart of Danthe’s grand opus.

Key words: truth, love, beauty, spiritual life

Стиховете ни учат как чрез разкриване на формата се появява значението.

Харолд Блум

Авторът на поемата „Преображение“ вярва, че ценностите – истина, добро, творческо съзидание, красота – са в основата на духовния живот на човека. Той ревностно следва основния постулат на старобългарската литературна култура, че невидимото, надземното, божеското трябва да бъде приближавано посредством земни и видими образи. Емануил Попдимитров обича онзи, когото описва, всъщност събирателния образ на лутащото се човечество. Въпреки че образността, рисунъка, внушението на поемата да изобилстват от християнски стилизации, мекотата ѝ сякаш идва от нефундаменталистката религиозност на автора ѝ. Посланието му е любов към другия – паднал, грешен, непрогледнал, но човек-творец, за когото е Преображението.

Макар и лирически, текстът (заявен като поема) е силно повествователен. Героят на поемата е и обект, и субект – сякаш по подразбиране спрямо жанра; явява се граничен на предела между два свята (или на раздвоения един) и двойствеността е удвоена – присъстват тукашно и отвъдно, но и действително телесно-сетивно, както и интензивните ходове на съзнанието. Драматизмът е и при напускането на

и при възвръщането в/към света и себе си, след омаята на халюциногенното, след постигането на прозрението. Поемата е арабеска на мито-поетическата мисъл.

Емануил Попдимитров демонстрира съсредоточено вчувстване, посредством което прониква зад видимото и наистина достига до духовната същност на нещата. Движението в поемата се осъществява чрез съсредоточения размисъл на лирически герой – Избраният, Профетическото око.

Централното събитие е двоесвятие, пресечено от веригата загуба–търсене–възвръщане, а сводът им е **преобразяването** на Човека.

Дали е метаповествователна игра с различни по тематика и форми литературни корпуси? Дали е поетическо жонгльорство с един герой, без друго жертва на надземни сили?

Можем да привлечем като съдници: Овидий с „Метаморфози“, Данте с „Божествена комедия“, Милтън с „Изгубеният Рай“, Гьоте с „Фауст“, Лермонтов с „Демон“.

Названието *Поема в седем видения* изисква да се вгледаме в този, от една страна, самостоятелен канонически жанр, но и съставен (вътрешен) за жития, и средновековни хроники, чието съдържание е съответна епифания – предаване волята на Бог, посредством някакво божествено присъствие. Обикновено жанрът се развива под въздействието на старозаветни сюжети. Видението има назидателни функции, то е есхатологично послание, предадено през героя-визионер. Основният атрибут е светлина. Особено е душевното състояние на героя, съзнанието му сякаш е разклатено – бидейки подложен на халюцинационно въздействие от свръхестествени сили.

Едно едро, първоначално уточнение: поемата „Преображение“ на Емануил Попдимитров е палимпсест от митологична, философска и библейска тъкан, в 100 страници, писана 1 година. За пълноценното разбиране на вградените в нея интертекстове, реминисценции, алюзионни полета – днес би следвало да се снабди със съответен енциклопедичен речник.

Поемата не е за човешкото непокорство, не е за онзи изначален бунт, за първородния грях и вредителството му върху човешкия род, а за системното епическо, усилено изместване на центъра, за нарушаването на изначалната хармонията и антропо-природния ритъм. За натрупването (с едно ежедневно усърдие, но с обратен знак) на гордост и мерзост, поради това и на страдание... На механичност, статичност и материалност, надарената с интелект, но и с интуиция личност ежечасно трябва да противопоставя и да влага във всичко динамичност, живот и душа (така е по Бергсон). Превърнато е изглежда от автора на поемата в жизнен принцип.

Тук „...езикът е изцяло подчинен на едно фундаментално преживяване (болката и патосът на битието), което той просто отразява, но също така той е напълно истинен, тъй като пресъздава вярно истинността на този патос“¹.

„Ваш брат, в неволите и в Царството участник“ – така ни се представя лирическият аз, дефинирайки (демонстрирайки, заявяващ) своята двойственост. И така веднага ни препраща към популярното още в средновековни преписи „Ви-

¹ Ман, Пол де. Алегории на четенето. София: Критика и хуманизъм, 2000.

дение на монах Агапий“ (описващо посещението на монаха в рая, носен от орел, пратен от Бог) или пък на апокрифното „Видение на ап. Павел“ (от което се ползва Данте), където апостолът, възнесен на третото небе, посещава и Ада, и Рая.

Нека направим уточнението, че в колективното съзнание апокалиптичното, дори и когато конкретно се говори за частта от Новия Завет, всъщност се мисли именно като видение и в много по-малка степен като книга.

Строфите в Поемата са квинти, в поредица АВАВА от римувани станци и често има повторение на съдържанието на 1 и 5 стих. Тези повторения цялят смислови подчертавания.

Авторът удържа и една друга двоичност – равноценни живеят в неговата поема духът на природата (и даже не на природата, а на природното) и духът на човека – защото и двете са Творение на Бог. Тук особеният акцент е върху Бог Отец, Вседържител, Всевиждащото Око и Първопричината на всяка Светлина.

„Модерната поезия използва образност, която е едновременно символ и алегория, която представя предметите в природата, но е взета от чисто литературни източници“², припомняме си с Пол де Ман.

В издадената през 1936 г., по повод 30-годишната литературна дейност на Емануил Попдимитров книга, един от съставителите Петър Йорданов пише: „Голяма част от творчеството на поета отива като необходима подготовка за появата на ново, зряло, съвършено произведение. В дълбините на духа се извършват чудните процеси на художествена работа, една необяснима алхимия, където огромен склад от възприятия и представи, от волева и мисловна енергия, в тайнствени взаимодействия подготвят момента на активна и съзнателна продукция“.

В поемата (вгледана в природата на човешкото, но и в човешкия лик на природата) присъстват, макар и като маркирани, цели теории на метафизическия опит – християнски, иудаистичен, будистки, езотеричен; проследена е динамиката на душевните превращения – подробно разгърнати чрез каталогизация на греховността. Тук (в тези 100 страници) се прави сякаш „дисекция“ на духовен опит. Патосът на поемата е в настояването, че именно човешката душа в хармония ражда смисъла на битието, без нито за миг да се negliжира човекът като изображение на своя Бог и естествената му, дадена за окултуряване среда. Нещо повече човечеството се мисли като една мегаличност, която, както своя създател, има същност и енергия, посредством които сякаш е способна да управлява света.

Прологът – едно митично и същевременно ритуално **пробуждане** в мига, когато „ще се разпъгне всяка пъпка росна“. Когато Избраният да носи посланието, да отвори книгата, да счупи печатите, трикратно ще бъде призован за това, и не разумът, а една интимна притегленост към херувимското начало ще го направи „на злото стръв“, но въоръжен с меч и светлина (лампада). Защо именно херувим: херувимите са пазачите на пътя към дървото на Живота, херувимите са придружители на Бога, те са носители на трона, те се асоциират с облаците, една от етимологиите на самата дума херувим означава „да съм в непосредствена близост до“³ (важни смислови детайли и в самата поема). Сам уподобен в ангелско битие –

² Джеймисън, Фредерик. Единствена модерност. София: КХ, 2005.

³ Алмалех, М. Архангелите в Библията. София, 2013.

око и слух, безтелесен, но още тук е Провидецът, зареян пилигрим в измамното „на красотата царство ново“.

„Емануил Попдимитров свързва себе си, живота и природата в някакво единно битие, формирано и подчинено на еднакви нравствени сили. Какъвто и да е пътят на човека, той е неотделим от другите и само между тях, и само в обичта, в смиренито пред вселената и всечовечеството, в труда може да изпълни своята мисия, да оправдае сътворението си“, пише Владимир Василев в студията „Поети на смиренито“⁴. В неговите текстове живее една естетика, облагородена, покланала върху преклонението пред патоса на средновековния текст, върху далеч провиждащата се старобългарска висока култура. Антифонно се допълват изблика на чувства и през природното, и през човешкото – и тук и там – страдания, стенания, страсти, възторг.

У Емануил Попдимитров съществува и една кръговост, с която се отклоняват неща от догматическия строй на иудео-християнското настояване, че краят е/ще бъде един и окончателен, така както началото е било едно – сътворяването. Преди да започнат да се случват видения (Откр. 1:10–11), казва се, че разбирането на виденията си остава особена привилегия за Избрания, като „да влезеш и да действаш в самата история“...

„Митико-поетичното поведение би могло да се определи като състояние на духа, чрез което един индивид (в случая поетът или по-точно творецът) се опитва да достигне по пътищата на въображаемото до промяна в статута, която би му позволила да се освободи от всяко предопределение и да живее в едно станало обратимо време.“ Което ще ни доведе до вероятно вярното определение за образцов поетичен текст, а именно че той е „позволяващ непрекъсната отпратка към всички текстове от същия автор“. Тук с поемата „Преображение“ сякаш имаме точно това – тя приема в себе си, понася всичко вътрешно преживяно, мислено, вчувствано от нейния автор, че няма да е пресилено да я наречем **свод** на етико-поетичната му същност, пък била тя този въобразен свят.

*Но Казах! И не ще се ти отвърнеш!
Аз твоята мисия ти протръбих,
и малък, в дух гигант ще се обърнеш,
защото те заклех чрез моя стих,
сега назад не можеш да се върнеш.*

Самото приключение, включването в играта, е екстремно съдбовно, понеже нали Бог *никой никога не е виждал*, като се добави и особенният трепет именно ти да си избраният, който да счупи печатите на *книгата на живота*. Така през поетическото ще се превърти цялото човешко живеене от Сътворението.

Да проследим кинематографично съдържанието, какви картини отваря една след друга след реалното и метафорично Пробуждане: Блата, отвъд тях Град, след

⁴ *Златороз*, 1936, кн. 10.

него Море, над него Облаци, отвъд пропадаме в Подземен свят, който трябва да и ще се уравни от Небеса и чак след това, накрая идва Земята.

Защото „Духът е преди всичко способността на човека да различава висшите ценности: добро и зло, истина и лъжа, красота и уродство“.

Същността обаче на всяко от виденията на Поета, палимпсестният текст, се крие в подзаглавията: метафорите, споменати там, ще се разгръщат като метаморфози в самата поема – *Тъмни устреми*, *Сляпо строителство*, *Зли жажди*, *Изкуство*, *Безсмъртие*, *Дело*. Те очертават съвсем друга крива.

БЛАТА (с подзаглавие „Тъмни устреми“), съставена от 14 части: където потопени в лепкава дребнавост всички те (или той) чакат „смето на бъдните надежди“: – скитащи в блян по блудни огньове;

– синя вечер, бледни изпарения над блатата, стонове в тръстиките – скитащи в блян по блудни огньове;

– сънни лунатици, жертва на самопознание всред воалените мрежи на луната;

– тъпна безименна от слепи – „храм с врата зазидана“, косите им – „изсъхнали тревн“;

– вой на есенен вятър, стонове, хълцания, тъпни търсят път, затъват в блата, като в пустинни пясъци, сив жребий – онези, които „свойто днес в небитие обръщат“;

– явяват се пред зора на Избрания полета с упойно диви макове, сред тях прелитащи „самоубийците на любовта“ – безръки и безгласни, непрестанно подмамвани от крилати призраци: „Там юнош с вързани ръце назад/видях тъжовно устни да протяга“;

– себелюбци в блян суетен; славолюбци; завистливци – „от злоба жълти, сини от злина“; ловци на хора; страхливци, поядени от вечен страх; безчувствени;

– самоизтезатели, разменяйки бичове, припадат от болка и умора;

– прокажени се движат на тъпни, пеят богохулни химни, а пътят им е „ров на сълзи, долина на печали“⁵ в тъмни мочури, кресливи, металически викове, нестроен хор на „човешкия несговор“;

– Тъпни гъмжат в калта, като влечуго тъмно – всички тук са равни по низост, наречени родът на Калибан⁶;

– Нищета и Плутус⁷ – царство на Раздора; зли вълчета, сучат от вимето на крава;

– Хидра апокалиптична с 6 глави; лисица, ближеща кръвта, сърна и агнец, гълъб и дете, жълт кротал – самият първовърховен ангел на мрака;

– Конете на смъртта (по кн. „Откровение“).

Експресивно платно на духовната нищета на човечеството, която изтръгва от поета профетически възглас:

⁵ Вж. Исус Навин 7:24–26 (Долината Ахор – долина на скръбта, за която е обещано да се превърне в преддверие на надеждата).

⁶ Вж. „Бурята“ на У. Шекспир.

⁷ У Данте, 7 песен, звероподобен демон, охраняващ достъпа до 4. кръг на ада; у Еразъм е единственият и истински отец на богове и хора.

*О, чуй ме род лукав⁸! Свести се ти!
Че страшно време с нажежени стъпки
надежди, дом и ниви ще стопи,
на вихър огнени ще минат тръпки
по твоите в грях приведени плещи.*

Емоционално контрастът идва през идеята за Спасението. В края на „Тъмни устреми“ се явява като символ любимото старозаветно дете – Вениамин, което иде да възроди надеждите на Яков по изгубения син Йосиф. Още тук е алюзията за едно бъдно, но в недрата на създанието промислено ново човечество. Той е едновременно възправен и като син на Отца, тоест символизиращ самия избран народ „семе жертва в кървавата нива“, който ще трябва да изкове Спасението, като въздигне „човешката любов на трон“.

ГРАД (С подзаглавие *Сляпо строителство*).

Белокаменният град от второто видение, е разбира се, един Йерусалим, гъмжащ от рой тълпи, където първосвещеници с „урим и тумим“ явяват истината и предричат бъдещето, но с надменност и презрение, окичени като 40-те разбойници; пазителите на Храма са одързостени насилници; тук са и ересарси; танцуващи-изписани-полуголи-полудевици, заедно в шумна върволица с придворни шутове „С ръце подвижни/с лакоми уста –/за песен жадни, повече – за вино“; тълпи от любопитни, философи мъдреци са тук, всеки със своето налудно послание – „светът е кръг“, „светът е сън“, „святът мираж е“, „мярката е всичко“, „животът е спирала“. Алхимици, вентрилоци, хироманти, масони, митари – „златото на всички бе кумир“. Панаирът – „лудницата градска“.

Кадърът се сменя, пада завесата, за да се яви опакото на този упойващ град, а всъщност уродлив свят: разкъсани тела, извадени сърца, жигосани лица, проказа и чума, вертепи, убийци на светци, тук са дори палачите на Божия Син. И контрастът – част 10 завършва с особена поетично-философска импликация на иконата „Богородица-седемстрелна“, която изобразява Божията Майка със 7 меча, окръжаващия я, надвиснали да прободат тялото ѝ, като образ на първосвещеническата молитва на Богоприемеца Симеон – „Ето, този лежи за падане и ставане на мнозина в Израил и за предмет на противоречия, а на самата тебе меч ще прониже душата, за да се открият мислите на много сърца (Лука 2:25–35).

*Мъчителни на Майката Господна,
о, град, Богочовека що кърми!
Там седем меча грехове – безплодна –
жестокостта в сърцето ѝ сломи,
и кръв течеше в мъка преизподна.*

⁸ Противопоставено на *род избран, царствено свещенство* и пр.

Избраният изгаря в треската на видения, които имат своето телесно изражение – страданията, болките, плачът, чумата и другите зарази, сякаш него лично са го връхлетели, понесъл е уродливостта на наказанието, съответна на уродското живеене – образно заметнат (като Херкулес, символ на силата) с митичния плащ на кентавъра (и Деянира), с подобен така с кръвта на своята жертва. Следва природното пречистване, което магически изцерява Поета – рози, птичи песни, слънчеви ливади, сенчести гори, пенливи водопади – Раят. И един орел се вие в небесата – навярно алюзия за евангелиста, получил Откровението, като е използван антропоморфният му знак (той говори от висините, а словата му са от Бога).

МОРЕ (С подзаглавие *Зли жажди*) – Измамността на безкрайното. Кораб се носи сред това алегорическо море – *стихия женствена, стихия на коварството, рев на буря многостонна* – „на общежитието ново свят,/надвиснал тук над бездни безответни“.

Това море е храм на преизобилието, но корабът не е на Ной; не, той не търси спасение, а самият пренася изстреблението над цветни и миражно-приказни страни. Светът на кораба изнемогва от непомерната плячка, когато се разгръща сцената на унищожението:

*И ето в разлюлените простори
море от пясък и море вода!
Небето дври слънчеви затвори.
Води разреза мълния бразда
и гръм над водни бездни заговори...*

За да се върнем при древната иудео-християнска страхопочит пред водните бездни: От една страна е възторгът пред онова море – божествено творение, както е според псалмопевеца: „Колко са многобройни делата ти, Господи! Всичко си направил премъдро; земята е пълна с Твоите произведения. А това велико и пространно море!“ (Псалми 103:24–25), но и дълбинният ужас от „Откровение“: „Морето върна мъртвите, които бяха в него, смъртта и адът върнаха мъртвите, които бяха в тях; и съден бе всеки според делата си“ (Откр. 20:13), където св. Йоан ще допълни окончателната присъда – „И видях ново небе и нова земя, защото предишното небе и предишната земя бяха преминали, и морето вече го нямаше“ (Откр. 21:1). Тук в поемата на Е. Попдимитров, на остров, е пощаден само Провидецът, но е и изкушен трикратно от обладаващи го на талази – глад, любов и власт. Удържайки на набезите на плътта, спасен той се понася, както в кн. Битие посред земната твърд и небесната твърд в своето 4-то видение, реейки се сред ОБЛАЦИТЕ на Изкуството. Рамката е по-близкото новозаветно – „Но казвам ви, от сега нататък ще видите Човешкия Син, седящ отдясно на силата и идещ на небесните облаци“ (Мат. 26:64), и по-далечното старозаветно: „Положи за Свое скривалище тъмнината, за покров около Си тъмните води, Гъстите въздушни облаци“ (Псалми 18:11).

Тук място намират и двата смисъла, за да се окръгли внушението, че понесено в облаци е егоцентричното Аз на човека на изкуството; разказвано ни през фазите на митологичното неколkokратно – един разпластен Протей⁹, множествен, но все така мамещ и многообразен „в свят на мечтите смътни изоставен“; първичният безобразен хаос; мистичното раждане на Венера; провижда се от север светецът златно руно; Икар „сред тая синя висина безмерна“, и сетне „Кървав труп с помачкани крила“; дори тълпи са прелъстени от небесния „омаен свят“; претенцията за точност на науките – „изгубени в спирали безвъзврат“ и великолепият поетически ескиз – Богородица с Младенеца и сътворяването на планетите – модернистичен отглас на съчленяваните и обрастващи с допълнителна митологическа плът през Възраждането молитвено-иконни превращения (онзи микс от религиозен екстаз, примесени с езотеричен плам и благочестиво предание, след който не може да се установи изображение или текст е първичното).

*Бял облак и на облака Мадона.
Видях, и младенецът – на нейни skut! –
бе на глава му слънчева корона,
в ръка държеше арфа – изумруд
видях отрок там в скута на Мадона.*

*И златна ябълка търкулна той,
тя полетя и в слънце се обърна,
и в миг планетни сфери¹⁰ – огнен рой –
запах, и блажена арфа звънна:
На богове беляза пътя той!*

*И друга топка в скута на нощта
Той хвърли сребърна и стана
луна тя тъжна – символ на скръбта.
А по следите млечен път остана:
На ангели там пътя начерта.*

*Желязна трета хвърли надалеко,
и стана тя земя обвита в мрак
и дете мина в кървава пътека
изникна тамо звезден зодиак:
Съдбата той беляза на човека.*

Тук все пак централното внушение е в *ръцете му – на творческия пламък светло лоно*, за да се върнем смислово към обещанието, дадено на Моисей още в

⁹ Синът на Посейдон, когото Менелай не успява да залови, понеже приема различни форми.

¹⁰ Около звездното дете-орисник да не се пропуска и че трите части на „Божествена комедия“ завършват с думата „звезди“!

кн. Изход (31:3): „и изпълни го с Божия дух, в мъдрост, в разум, в знание и във всякакво изкуство“.

ПОДЗЕМЕН СВЯТ – Безсмъртие.

Суров разказ, където още в първите няколко стиха думата *низко* е повторена 4 пъти. Сцените са 7 в това „същинско опако на горни свят“; тук са Орфей и Евридика; сенки, които си търсят подслон в чужди души – „от жива реч слова са разпилени“. Метафорите отново пробуждат метаморфози – бесовете на себевлюбените и притворни, демони на сатаната, наред теч реката на забравата,менящи формите си сенки в хаоса (по условие безличен); брахманската приказка за Яма и Начикетас и вечната тайна на кръговостта: „каквото нявга бе – ще бъде пак/каквото е – отдавна тук е било/и е – туй що е скрито в бъден мрак“. Съзерцаването на вечно нетленните духове също е за поучение и сякаш е под увеличително стъкло. Философското внушение, което авторът прави, предпочита пред вечния кръговрат безсмъртната – отвъд времето, пространството и вечността – любов. Но тук се загатва в един стих и за съзидателното усърдие (което на финала на поемата ще се превърне в самостоятелно видение – „пчели ли стават жадните за дело?“).

Изкачването от бездната на небулозното е по изпредена от парките „жица на битието“. Небесните свитъци от православната иконография, синият небесен покров са тук „завеса звездна пред свещен олтар“.

Пренесени сме в шестото видение на Блажените пориви сред НЕБЕСАТА.

Контрастът е осъществен. Декорът е сякаш свод на църковен храм, пространството е изпълнено с цветове – дъги – *във ведри небеса*. Душата се изпълва с възторг, защото струи божествена хармоничност. „Тук всяко аз се в чуждо ти прелива“ – това е съзиждащата любов на свръхличностите.

Ангелските чинове са поетично изобразени в трета част: серафими, херувими и престоли; господства, сили и власти; началства. Отделна част – нещо като миниода е посветена на Архангел Гавриил.

Провидецът, Избраният, е с чиято душа се случва мистически опит. Тук следваме описанието на Бергсон „раздвижена в дълбините си от потока, който ще я увлече, душата спира, сякаш дочула глас, който я призовава. После се оставя да бъде носена право напред. Тя не възприема директно движещата я сила, но чувства необяснимото ѝ присъствие или я отгатва чрез символично видение. Тогава се появява една безкрайна радост, душата се потапя в екстаз или изпитва възторг – Бог е тук и тя е в Него. Вече няма тайни. Проблемите изчезват, неяснотите се стопяват – идва просветлението“¹¹. Пред нас се моделира именно една идеална мистична душа, преодоляла себе си, стопила всяко несъвършенство, богоуподобила се. Самият лирически герой, авторът, Азът, Провидецът метонимично приема всяка индивидуална човешкост и набъбва до свръхаз.

Тук го виждаме вече преминал през срещата на Страшния съд, макар „дългът към небесата“ да е непомерен за човешките плещи, но поривът към мистическо сливане е, който прави възможен полета из тези горни сфери.

¹¹ Бергсон, А. Два източника на морала и религията. София, 1993.

Девета част е стенопис, изобразен със словото на поезията: Високо в небесата авторът рисува ангелски събор, евангелистите (с техните символни обозначения), трите християнски добродетели – вярата, надеждата и любовта, Богородица – едновременно цвят, лодка и чаша, окръглящо е всевиждащото око, през което се излива „творческият плам“, и разбира се, звучи из хор от ангели и апостоли троякият благослов: „Свят, свят, (свят е Господ Саваот)“, химнът на висшите сфери.

СЕДМО видение. Земя – Дело.

Случило се е мистическото сливане с божественото и след пределната екзалтация Избраният е отпуснат „като стрела“ обратно към преобразените ново небе и нова земя, когато *изчезнало е всяко време*.

Старозаветното, стагниращо пророческо мислене „Ние сме глината, а Ти грънчарят ни; И всички сме дело на Твоята ръка“ (Исая 64:8) – е преодоляно и не човекът е като глина в Божиите ръце, а една светла бъдещност е в собствените му ръце, зададена мисъл за „себетворчески“ (както ги нарича Ем. П.) сили.

И тук, в самия край на поемата последователно добива цялост и новозаветното разбиране, че след Страшния съд изменението, което ще настъпи, е всъщност не толкова засягащо материята, колкото **духовно преобращение** – „то бе на Делото земя свещена/ведно тук бяха: сила, плът и дух“.

Божественото се е преумножило: златни жътви, пълни крини, мадони с мланди, небесни блянове:

*О, нежна страст и ти неземан плам!
Плът мъжка в женска плът се претопява,
и тръпнат от блаженство райско там,
и там душа душа опиянява –
на нов живот запалват светъл плам.*

Патосът е върху силата на преобразяването чрез дело, а значи труд, работа, мъка (както е етимологическата последователност и на старогръцки, и на старобългарски). Поредица, която ражда своите работници, възпети в поемата – *тъкачи, ковачи, леяри, плавари, корабници, плувци, весталки, пророчици, сибилы, мъдрец, Човекът, маг, светец, новият Адам, демоноангели-човеци, шествие на факлоносци*.

Азът се разтваря в едно ние, което може да бъде всякакво, според усилията на делото, труда, мъката, работата, която влага в/над себе си (тук могат да се направят паралели с Рилке, Елиът, Паунд и пр.)

За да се достигне отново до частта, която замества цялото: „Сърце вселенско бие в ново тяло!“. Сърце, дух и воля са пълнокръвният Нов човек, изникнал, самовъзпроизвел се в процеса на делото по собственото си Преображение. И постигнал го.

Гео Милев и Сирак Скитник – (а)синхронен примитив

Иван Христов

Geo Milev and Sirak Skitnik – (A)Synchronic Primitive
Ivan Hristov

Summary

In his article „Native Art“, published in 1920 in the magazine *Libra* (Vezni), Geo Milev for the first time juxtaposed „art as a temple“ and „art as a street“, or tendentious art. He constructed an elitist conception of native art, in which the idea of art as a temple, as an expression of Universal Spirit, took a central place. The temple is the place of universal or native art, while the street is the place of people's art. The mass production of art in the 1920s gave rise to the necessity to bring back its sacred meaning. If for Geo Milev, mass or people's art is tied to the village, with village life and strives to juxtapose itself against the universal art of the big cities, for Sirak Skitnik, the big city is precisely the place where mass art arises. Milev's idea that art should return to „man's *primordial spiritual essence*, man apart from his material transfigurations, re-evaluations and possessions, freed of everything that we today call material culture and civilization“, finds in Sirak Skitnik its continuation in the concept of returning to a *contemporary primitive*. The return to this primitive offers Bulgarian modernists from the 1920s the opportunity to rehabilitate certain artistic characteristics that were suppressed in the 19th century, namely irrationalism, spontaneity, naiveté, and the magical function of art.

Key words: elitist conception, native art, contemporary primitive

В статията „Родно изкуство“, публикувана през 1920 г. в сп. „Везни“, Гео Милев за първи път противопоставя изкуството храм на изкуството улица, или тенденциозното изкуство. Той конструира една елитаристка концепция за родно изкуство, в която идеята за изкуството като храм, като израз на една Мирова душа заема централно място. Храмът е мястото на универсалното или родното изкуство, улицата е мястото на народното изкуство. Народният театър трябва да бъде храм, т.е. място за универсално изкуство. Народното изкуство според Милев не бива да превзема театъра, да превзема храма и той да става арена за политиконационалистични митинги, да става площад, улица.

Истинското изкуство или изкуството храм според Милев трябва да възвърне своите пътища към митологичния човек, към „първичния човек на прабитието – към Адам“. Според него изкуството трябва да се върне към „духовната първо-

същина (к.а., Г. М.) на човека; човекът, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация“¹. И още: „Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът – човешкият дух“. За Гео Милев е важно връщането към първичните, духовните извори на човешкото битие. Веществената зрелост на съвременността, или цивилизацията е тази, която разглежда битието като бит, човешкият род като народ, всемира като провинция. Тук Милев се докосва до аспекти на митологията. На първо място, той се опитва да върне сакралния смисъл на словото. То трябва да се отнася към битието, а не към бита, да разглежда екзистенциални, а не да занимава със социални въпроси. На второ място, изкуството трябва да се отнася към човешкия род, т.е. да има анационален характер (нещо, което важи с пълна сила и за митологията), и на трето място, да има универсален смисъл, да се отнася към всемира, а не към провинцията. Естетите на национализма са тези, които според Милев искат да заточат съвременното изкуство в затътената провинция на „родното изкуство“. Подобно на течението *Heimatkunst* в Германия родното изкуство на национализма е „възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията – против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете – природа, вместо култура – чисто национално съзнание – национално изкуство: родно изкуство“. В основата на това изкуство стои преди всичко „народният *бит*“ (к.а., Г. М.), с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит.

Милев смята, че всяко изкуство за народа, или народното изкуство изисква от художника „да държи сметка за всички особености на провинцията, която е населена от този народ, та по този начин да може да създаде едно изкуство за специална аудитория – именно за този народ, чиято провинция ще бъде vyplътена в това изкуство“. В следните няколко реда разбирането на Милев за национално изкуство е ясно отграничено от разбирането за народно изкуство.

Изкуството обаче – съвременното изкуство и всяко истинско изкуство – не може да бъде народно, за народа; по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логически дадено – бит, защото художественото творчество е винаги интуитивно – винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство – щом то съществува като елемент в подсъзнанието – е и елемент в художественото творчество.

Именно националното чувство като подсъзнателно дава специфичния *нюанс* на всяко творчество.

Народното изкуство според Милев е изкуството на национализма. Народното изкуство иска да бъде изкуство „за ограничената аудитория на известно племе, известна област, известно съсловие, известно време“. Виждаме колко опростена е концепцията на националистите в сравнение с тази на Гео Милев. Тук трябва да отбележим, че поетът не прави разлика между национално и родно изкуство. За него двете понятия имат еднакво значение. Националното или родното изку-

¹ Милев, Г. Родно изкуство. – В: *Везни*, 1920, № 2.

ство не може да има съсловен характер, тъй както и проблемите на екзистенцията не са съсловни. Поради своя универсален характер родното изкуство не бива да бъде обвързано само с едно време. И тук ясно личи идеята на модернистите за автономността на изкуството спрямо историята. Защото изкуството на модернизма не е описание на факти, а сътворяване на символи. Според Милев национализмът не произвежда национално, а народно изкуство, т.е. изкуство, свързано с масовото съзнание. Изкуството въобще и в частност родното изкуство не може да бъде произведено от масите, от народа, защото народното изкуство е свързано със селото, със селския бит и се стреми да се противопостави на универсалното изкуство на големите градове. Милев посочва и някои съществени изисквания на народното изкуство: да бъде рисуван българският народен, селски бит, да бъдат възпявани българските национални идеали, героите да бъдат взети непременно от българската среда и да бъдат със средната психология на българската средна среда, действието да става не по-далеч от границите на Санстефанска България. Тук виждаме, че като казва какво е народното изкуство, Гео Милев сочи какво не трябва да бъде родното изкуство, или изкуството изобщо. Интересен момент в неговата статия е докосването му до някои от характеристиките на масовата култура, особено що се отнася до уравниловката, съдържаща се в нея, до изискването за средна психология и средна среда.

Сирак Скитник наследява и доразвива много от идеите на Милев. Противопоставянето между *изкуството храм* и *изкуството улица* е актуално тъкмо през 20-те години, когато значението на масовата култура, благодарение на изобретяването на фотографията, радиото и киното става все по-голямо. Митологемата Исус изгонва търговците от храма е един възможен модел за описание на сложната културна ситуация. Идеята на Милев за това, че изкуството трябва да се върне към „*духовната първосъщина* (к.а., Г. М.) на човека; човекът, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация“ при Сирак Скитник намира продължение в концепцията за връщане към един *съвременен примитив*. Когато говори за примитив художникът има предвид „безизкусните рисунки, чертани с острие на каменните и костени сечива и оръжия на нашите праотци“, „иконописите“, „народните песни“². Но в какво точно се изразява това връщане към примитива?

Според Елеазар Мелетински стремежът да се излезе извън пределите на социално-историческите и пространствено-времеви рамки, за да се прояви общочовешкото съдържание, е един от признаците на прехода от реализма на XIX в. към модернизма, и тъкмо митологията, като продукт на примитивното съзнание, се оказва удобен език за описание на вечните модели на личното и обществено поведение, на същностните закони в социалния и природен космос.³ Художниците модернисти виждат в изкуството отпреди модерните времена една възможност човекът да бъде открит отново в категории като *порив, чисто вълнение, нетърсено движение на душата*. „Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново

² Сирак Скитник. Тайната на примитива. – В: *Златорог*, 1923, № 1, с. 3–7.

³ Мелетински, Е. Поетика на мита. София: ИК „Хр. Ботев“, 1995, с. 8.

изгубената си непосредственост е – възвръщането към примитива“ – ще заяви Сирак Скитник⁴. Масовото възпроизвеждане на изкуството поражда една необходимост да се възвърне неговият сакрален смисъл. За разлика от Гео Милев, според когото масовото изкуство идва по-скоро от провинцията, от селото, Сирак Скитник противопоставя непосредствеността на селския човек на изкуствеността на човека от града.

В статията „Тайната на примитива“ художникът споделя тревогата на 20-те години, че отделната личност е изгубила автентичността на житейското преживяване. Историята, традицията, човешкият опит от полза се превръщат в бремe, те са пречка за непосредствения контакт със света. Тази тревога кара Маринети да възкликне – „да се изгорят картинните галерии, да се унищожат библиотеките – да се освободи човечеството от терора на миналото! Да се почне отново!“⁵. Призивът за унищожаването на историята, на времето идва да изрази една основна потребност на човека от началото на XX в., а именно потребността от автентично живеене. Но дали художниците модернисти се обявяват за пълното унищожение на традицията?

Мирча Елиаде акцентира на един друг аспект на митологията. Наличието на мита за „вечното завръщане“ във всички древни култури „говори за една онтология, останала незаразена от идеята за времето и за ставането“ (к.а. – М. Е.)⁶. Точно наличието на тази онтология кара част от интелектуалците през 20-те години да насочат вниманието си към митологията и към най-древните форми на култура. Елиаде сочи, че примитивният човек, давайки кръгова посока на времето, унищожава неговата необратимост. Нито едно събитие не е необратимо, никоя промяна не е окончателна. Тази кръгова посока на митологичното време привлича художниците модернисти. Връщането при мита, там където е започнала човешката култура, преди да бъде обременена от историята, това е техният стремеж. Но защо е необходимо това връщане?

Митологичната концепция, че времето може да бъде върнато, че човекът може да се възроди, способства в нея да се вижда възможен изход от кризата, ново начало за човечеството. Така отчуждението, омразата, войната могат да бъдат премахнати чрез едно ново възраждане – връщане към праначалата на човечеството. Цветан Тодоров⁷ прави някои изключително точни наблюдения, които ще ни помогнат да вникнем във функциите на тази културна тенденция. В своята книга „Завладяването на Америка“, когато говори за рисунките на индианците ацтеки, той отбелязва, че те „не са вътрешно индивидуализирани; ако се отнасят за определено лице, до рисунката има идентифицираща пиктограма“. Тодоров обръща внимание на това, че „предметите са представени сами по себе си, без възможност за взаимодействие между тях и без да изглеждат видени от някого“. Липсата на линейна перспектива – нещо, което е характерно за декоративното изображение,

⁴ Сирак Скитник. Тайната на примитива...

⁵ Пак там.

⁶ Елиаде, М. Митът за вечното завръщане. София, 1994, с. 104.

⁷ Тодоров, Цв. Завладяването на Америка. въпросът за другия. София: Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 1992, с. 120.

според него подсказва отсъствието на лично гледище. Такъв тип изобразяване според Тодоров представя същности, без да съдържа впечатленията на определен човек, а зрителят е толкова малко индивидуализиран, колкото и самият изпълнител. Появата на индивидуалната гледна точка по времето на Ренесанса и особено на Просвещението прави възможна промяната на насочеността на изкуството от взаимоотношенията със света към взаимоотношенията с Другия. Но точно взаимоотношението със света става отново актуално за изкуството на 20-те години. Връщането към примитива дава възможност на модернистите да реабилитират някои художествени черти, потиснати през XIX в., а именно ирационалността, спонтанността, наивността, магическата функция на изкуството.

И в художествената система на Сирак Скитник храмът заема централно място. Предназначението на изкуството е не да се занимава с отношенията между отделните индивиди, а да служи като посредник между Бога и човека. Художникът разглежда завръщането към примитива като основа на италианския футуризм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм. В своята радикална форма култът към първичното води до призив за изгаряне на библиотеките, за разрушаване на галериите, за поругаване на храмовете и в крайна сметка, до самоунищожение, но Сирак Скитник препоръчва преодоляване, а не унищожаване на времето. Интересна в неговата художествена система е ролята на музея. Музеят се явява светският еквивалент на храма. Художникът обръща внимание на това, че не само колекционерската страст стои в основата на предназначението на музея, „в неговата същност лежи култът към разноликата човешка душа, която оставя следи от своето божеско начало“. Именно музеят показва на „съвременните пророци какво е изгубил сегашният човек: – способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец“. Мисията на изкуството за критика е разбрана като един вечен стремеж, едно вечно преодоляване на фалшивия живот до достигане на крайната цел – „изгубеният рай“ на човека. Малцина са избраните художници, които ще придобият тази „изгубена святост“.

Противовес на храма в тази художествена система се явява улицата. Противопоставянето можем да опишем в следните опозиции: *подвиг–спекула, уникалност–еднаквост, вечност–преходност, непосредственост–изкуственост, индивидуалитет–масовост, яснovidство–украса*. Улицата е домът на масовото изкуство. Ако за Гео Милев масовото или народното изкуство е свързано със селото, със селския бит и се стреми да се противопостави на универсалното изкуство на големите градове, то за Сирак Скитник точно големият град е мястото, където възниква масовото изкуство:

Ний напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориха човека със своята безстрастна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желанието да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безличие, стадност и посредственост, в изкуството-индустрия: и животът, и изкуството се приближиха към клишето. И малцината, които виждаха това, за да спасят не само изкуството, а и живия човек от съвършено обезличаване – трябваше да викат, да гримасничат и с „лудости“ да спрат тържествената баналност

*на живота. И почти всички те потърсиха вечно живата душа на примитива, за да възкресят линеещото тяло на човечеството, да се домогнат до съвременен примитив, да накарат всички да почувстват своето време*⁸.

Урбанизацията, индустриализацията, модернизацията стават нови източници за масово изкуство. Гео Милев е един от първите, който обръща внимание на тенденциозността на масовото изкуство (Родно изкуство). Според него художественото творчество е винаги интуитивно – винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство като съзнание, като логически дадено ще открием в народното изкуство. Ако Гео Милев обръща внимание на това как националистите използват изкуството за пропагандни цели, то Сирак Скитник акцентира на търговския аспект на масовото изкуство. Образец в това отношение е статията „Изкуство и улицата“⁹. В тази статия той говори за разделението на два лагера по отношение на това какво е предназначението на изкуството. От едната страна е Москва, която „мобилизира труда на твореца в угода на улицата“. От другата страна са Европа и Америка, където „издателствата търсят книгата гвоздей – която във Франция ще претърпи сто издания, в Америка 70, в Англия 50 и хваната под ръка от улицата, ще обиколи света“. В края на 30-те години проблемът за масовото изкуство става все по-болезнен. В полемичната статия „Поезията и децата“¹⁰ Атанас Далчев също теоретизира в тази насока. Някои от неговите разсъждения ще ни помогнат да вникнем в този проблем.

Далчев разграничава три вида литература: 1. *haute literature* (от фр. – висока литература); към нея той причислява „Мадам Бовари“ на Флобер, „Червено и черно“ на Стендал и „Приказка за рибаря и рибката“ на Пушкин; 2. литература, която има за цел да забавлява като „Тримата мускетари“ на Дюма и 3. литература, която има за цел да поучава като детските поеми на Корней Чуковски. Далчев не поставя първата литература на една плоскост с втората и третата. Разликата според него между първата и другите две не е педагогическа, а естетическа: „И поучителните книги, книгите „с благороден облик“, които вдъхновяват за „благородни идеали“, не са поезия, както и забавните, защото са също заинтересувана, практически детерминирана литература“ – ще заяви поетът. Любопитно в случая е толерантното отношение, което Далчев проявява към забавната и поучителната литератури. Според него „Никой няма намерение да отрича право на съществуване на това забавно или поучително, често едновременно и забавно, и поучително четиво. Въпросът е, че то не бива да се отъждествява с поезията... Ако на забавното и поучително четиво умисълът е присъщ, той е съвсем чужд на поезията и за това като всяко чуждо тяло в един организъм опасен за нея“¹¹. Ако следваме разсъжденията на Далчев, бихме добавили, че умисълът или тенденцията са чужди на всяко високо изкуство. И Далчев, и Милев, и Сирак Скитник долавят различни

⁸ Сирак Скитник. Тайната на примитива...

⁹ Сирак Скитник. Изкуство и улицата. – В: *Златорог*, 1937, кн. 7.

¹⁰ Далчев, Ат. Поезията и децата. – В: *Изкуство и критика*, 1942, № 7.

¹¹ Пак там.

аспекти на изкуството на улицата. По подобен начин Сирак Скитник проявява толерантност към масовата култура:

Улицата е епично героична при защита на своите права!

И не мислете, че тя няма право.

Тя има пълно право да защитава своите вкусове, да обича, да се вълнува, да вижда и да се весели, както тя иска и разбира.¹²

Но това не му пречи да заяви: „Но кой ще защити правото на изкуството, което през всички времена е вярвало в единия Бог, тогава когато улицата с безразличието на палач и радостта на дете е обезглавявала своите богове?“. Тук отново виждаме проявена концепцията за изкуството храм, което служи на един-единствен Бог. Голямата задача пред съвременното изкуство според критика „е да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност“. И тук Сирак Скитник повдига въпроса за отговорността пред изкуството. Натоварено с високата мисия да служи като посредник между Бога и човека изкуството храм става гарант на вечността.

¹² Сирак Скитник. Изкуство и улицата...

Инвенциите на класически приказни мотиви в две поеми за деца на Емануил Попдимитров

Психоаналитични акценти

Росица Чернокожева

The influences of classic fairytale motives in two poems
for children by Emanuil Popdimitrov

Psychoanalytical accents
Rossitza Chernokozheva

Summary

In the text, classic fairytale influences are being traced and woven into the two poems by Emanuil Popdimitrov. In that the works gain an original, native sound and color.

Key words: classic fairy tale motives

В този текст ще разгледаме творческото претворяване на две класически приказки – „Пепеляшка“ и „Цар Салтан“. В интерпретациите на Емануил Попдимитров тези две приказки добиват чисто българско звучене и колорит. Това, с известна условност, би могло да се разглежда и като миграции на мотивите. И в двете поеми ще се докоснем до сполучливите авторови инвенции с фолклорно нюансиране и сънно-игровото въображение. Двете поеми „Пепеляша“ и „Цар Салтан“ са включени в излязлата първа книга за деца на Емануил Попдимитров „Иглики“ през 1926 г.

Всъщност, по свидетелства на съпругата му Дора, точно по това време Емануил Попдимитров започва да пише за деца. Тогава го поканва Александър Спасов, редакторът на сп. „Светулка“, да сътрудничи на списанието. Показателен е и фактът, че Емануил Попдимитров, в желанието си да бъде независим писател, печатайки в много издания (само в „Златорог“ Владимир Василев не е успял да го склони да сътрудничи), е станал помощник-редактор само на сп. „Светулка“ по времето, когато редактор е Елин Пелин. Емануил Попдимитров остава свързан с литературата за деца през целия си живот. Той е желан сътрудник на страниците на детския периодичен печат и негови творби са отпечатани в 17 детски списания. Следва стихосбирката „Росни капки“ (1931), а преди това създава и комичната детска пиеса „Воденичарката“ (1924), поставена на сцена като музикална пиеса. За тази му особена свързаност с детството свидетелстват много негови приятели. Детските си години Емануил Попдимитров прекарва в едно невероятно живо-

писно село в Босилеградско, наречено Груинци. Тази свързаност с Груинци той не прекъсва и през зрелите си години. Досегът с родното винаги му носи много креативност. Неслучаен е фактът, че той е гост на ежегодните събори в местността Славчето, близо до Груинци, през юни, на Петдесетница, кани там приятели, между които е и професорът в Университета и директор на Френския институт Жорж Ато. За нагласата му към приказното, митологичното, въображаемостта си спомня и негов приятел. Емануил Попдимитров (или както всичките му близки го наричат – Мануил) му показва една малка сламена колиба, изникнала сред сливовите дървета зад къщата. Писателят му казва: „Това е Робинзоновата колиба. Нали прилича?“. И по-късно, на свечеряване, когато се пръсват на небосклон звездите, той ще сподели: „Нима ние не живеем в обстановката на приказките и легендите. Ето, отсреща колко сребро, а долу – какъв мрак“.

В поемите „Пепеляша“ и „Цар Салтан“ предизвикателството е, че на основата на класическите сюжети авторът създава свои нови вълшебни поеми, със свои нови сюжетни обрати и поетически послания. Това „заиграване“ с класическия сюжет е изпитание и за авторовата фантазия и за реципиента – читател-дете. Какви са последиците в чисто литературоведчески план и в психологически. Ако един класически мотив се пречупи през специфичните автори инвенции и с новата интерпретация дори добива донякъде нюанса на колажно пречупване, това безспорно носи творческо удовлетворение за автора. При рефлексията на подобен опус у детето е по-сложно. Немалко литература има за ролята на вълшебните приказки при оформяне на вътрешните психологически структури и изграждането на крехкия Аз в детството. Бихме започнали с австрийския психотерапевт Бруно Бетелхайм, като имаме предвид и опита на корифеите в тази област Самуел Маршак и Корней Чуковски, ще се позовем и на съвременни анкети сред родители, в световен мащаб, как се възприемат вълшебните и страшни приказки, които се четат на детето. Едно е безспорно. Детето обича устойчивите структури. Те уталожват, удържат неговата тревожност и структурират неговите страхове и фантазии, като интернализират (правят ги част от психиката му) външните обекти. Всеки, който е чел или разказвал приказка на дете, знае, че детето не обича и е разочаровано, ако променим края или внесем нещо различно в приказка, която то знае. Дори бурно реагира: „Не, не е така приказката“. Това не е каприз. Това е естественото му желанието към устойчивост. Разбира се, да не забравяме, че през 70-те години на XX в. Джани Родари ни поднася варианти на една и съща приказка. Тази вариативност, разбира се, работи за развитие на въображението и като крайна цел, възможността да се приеме различността, другостта, като сюжет и образ, целяща една по-голяма гъвкавост, адаптивност, креативност и спонтанност.

След тези повече теоретични уговорки да се спрем на двете поеми на Емануил Попдимитров.

Ето началото на поемата „Пепеляша“:

*Чували сте вие име Пепеляша –
тъй, деца, се казва приказката наша.
Там – преди години, зад гори, долини,*

*между хора бедни, мащеха живяла,
две девици с нея: дъщеря ѝ Вела
и завареница – малката Иглика.
Дъщерята грозна, блеодолика,
с едно ухо глуха и с очи дремлива,
малко горделива, малко завистлива,
чакала отдавна тя женитба славна –
царски син да вземе нея за невеста...
А царят – далеко и не се досеца!
Малката Иглика била срамежлива,
скромна и приветна, тиха, работлива,
макар с вехта рокля и всякога боса,
румена-червена, руса-златокоса,
тя била красива, като самодива.*

Както виждаме, още в началото, класическият сюжет е разколебан. Тук, в Емануил-Попдимитровия вариант емблематичната триада сестри е променена. Персонажите са майка с една дъщеря Вела и завареничето Иглика. Нека да се спрем на класическото число три. Знаем, в християнството тълкуването на троицата. Ще отидем обаче по-назад във времето и ще припомним позоваванията и изводите на Фройд за троичността. Тази тема той тълкува в студията си „Мотивът при избора на ковчежета“ от 1913 г. Тук детайлно се проследява мотивът за трите сестри или тримата братя, където винаги изборът пада на най-малката/малкия, които по силата на съдбата са и най-красиви, и най-умни. На помощ идват Шекспировите „Венецианският търговец“ и „Крал Лир“, но не е забравен и същият сюжет в Пепеляшка. Фройд отива отвъд литературните позовавания и се обляга на древногръцката митология, митът за хората. Хорите, първоначално от богини на небесните води, се превръщат в богини на растителността и най-сетне стават божествени представителки на годишните времена. Те са три, защото в началото в древността сезоните са били 3. Есента се прибавя по-късно, в гръко-римската епоха. И за сведение ще кажем, че името на хората накрая започнало да се свързва с часовото време (heure, ora). В студията Фройд проследява и как подобно на сънищата, митологичният образ на третата, която би трябвало да е смъртта, става богиня и олицетворение в приказките на красота, любов, добродетели. А това става по силата на желанието за заместване на прастара идентичност. На мястото на необходимостта застава изборът.

Как се развива сюжетният ход в Емануил-Попдимитровата „Пепеляша“? Макар и претоварена с работа и свряна до огнището, завареничето Иглика се разхубавява с всеки изминал ден. Дъщерята Вела не може място да си намери:

*– Аз не мога, мамо, да я гледам нея,
яд да ми задава, ще се разболея.
Изпрати я горе, в планини на крайт –
вълци да я гонят, псета да я лаят.*

*Пролетта настана: млад и стар я среща,
царски син не иде, нито се досеща...*

И тогава мащехата я провожда да набере китка за Вела – сини минзухари, мораво любиче, – с която тя ще срещне и дари царския син. Тръгва Иглика по гори и долини. Емануил Попдимитров е майстор на стиха и образността. Неслучайно неговите съвременници разказват, че самият той е рисувал с молив или акварелни наброски – ефирни, нежни, най-често илюстрации към свои произведения, рисувал е винетките на кориците на книгите си, дори известно време е учил в Художествената академия. И още – създавал е стихове по картини на художници. Тази картинност е постигнал поетът и в тази поема. Образността, която гради сюжета на поемата, е близка до класическата приказна, фолклорна образност, но и е автентична, оригинална, само негова. Ето картината на развилнялата се природа:

*Вече се смрачило... Ветрове повели,
а мъглите гъсти долу запълнели,
бури забучели, понесли се хали,
облаци грамадни дигали ведрата –
от морето тъмно черпели водата,
на я лели буйно по скали, чукари,
треперели буки и борики стари.*

И тогава бедната Иглика помолва Бог да я стори камък или тревица. Чува я Бог и я сторил на цветенце – мъничка иглика. Ето как класическият приказен мотив за Пепеляшка се трансформира във фолклорно-митологична легенда за създаването на цветето иглика. Един много интересен авторски прием, с който се постига сътворяването на една нова оригинална творба, където образността и музикалността на стиха са изведени на висота. Братът на Емануил Попдимитров, Лазар, описва поета като особено жалостив, милозлив човек – когато е четял народни песни и легенди е плачел над тях. Носел е нещо от драматичната съдба на разпокъсаното Босилеградско, неговата бащиния. През същата 1926 г. той издава и сб. „Самодиви“ – народни песни за деца и юноши. Ето кредото на Емануил Попдимитров: „Да пише човек стихове за деца, трябва да бъде истински поет... От неговите стихове децата да виждат и картини, а не само думи, както пишем често за възрастните – думи, думи...“.

Майката и дъщерята Вела дълго чакали Иглика да се върне къщи. Вела не се стърпява и тръгва да я търси. Нийде – никой. Съзира разцъфтялото мъничко цвете иглика и откъсва от него. Натопено в малка чашка то цъфти нежно, сладък дъх издава.

И ето, че пристига царският син. Поклонил се само, малко се понавел и Вела, плаха и бледолика, му подава стръкчето иглика. Не продумал нищо царският син, шибнал коня и препуснал през полето. В царската си стая поставил цветето в чаша и заспал дълбоко. И ето приказният край на Емануил-Попдимитровата поема:

*Събудил се – гледа: цветето го няма!
До прозорец само в стаята голяма
стои хубавица – разплетена, боса,
румена-червена, руса-златокоса,
нежна и красива, като самодива.
Ето свършва вече приказката наша –
туй била Иглика, бедна Пепеляша.
Всичко разказала Иглика злочеста,
царский син се трогнал – взел я за невеста.*

Виждаме как на основата на един устойчив приказан мотив чрез колажна техника на наслагване на българска легенда се ражда една оригинална авторска творба.

Искам да отворя една скоба. Когато Фройд в студията „Мотивът за избор на ковчежета“ проследява как съдбата ще избере и овъзмезди емоционалните и битови дефицити при избора на третата сестра, той се спира и на момента мълчание. В класическата приказка Пепеляшка мълчи, в Крал Лир – Корделия мълчи. Фройд съотнася това мълчание към символа от сънищата. Мълчанието в сънищата е смърт. В нашата поема за Пепеляша-Иглика Царският син мълчи. Дали това негово мълчание не довежда до смъртта на цветето иглика, което ще роди девойката Иглика. И така приказката се превръща чрез своя български вариант отново във химн на любовта.

Пред свой приятел Емануил Попдимитров, авторът на едни от най-нежните любовни стихове в българската лирика, ще изповяда: „Обичам любовната поезия, любовната лирика. Защото всъщност цялата поезия е любов към човека, към живота, към света, към самите нас. Всяка истинска поезия по същество е любовна поезия“.

Емануил Попдимитров е споделял, че навярно носи у себе си и нещо мистично – неслучайно е потомък на три поколения свещеници. А пред Петко Тихолов разказва един епизод от детството си. Веднъж, с други деца, влизат в една чужда овощна градина. От схлупена къщурка излиза една чудновата баба, която изумително наподобява вещиците от Макбет, които по-късно поетът ще си представи. Тези наши детски усети и картини, толкова близки до несъзнаваното, всички ние носим от детството си и по-късно ги приютяваме, вплитаме ги в културологичните си наслоявания.

Емануил Попдимитров е обичал да казва: „Мои учители бяха Пушкин, Лермонтов, Байрон, Гьоте, Шилер. От тези велики извори направо пих и затова не отидох към модернистите“. И с цялото си творчество Емануил Попдимитров доказва, че може да си модерен и без да си модернист.

Да прочетем другата поема за деца на Емануил Попдимитров „Цар Салтан“ през психоаналитичното и психодраматично провиждане. Цялото заглавие на великата Пушкинова творба е „Приказка за цар Салтан, за неговия син, славния и силен княз Гвидон Салтанович и за прекрасната княгиня Лебед“. Да припомним началото ѝ:

Три девиги у дома
 прели в късната тъма.
 „Ако бих била царица –
 рекла първата девиги, –
 нагостила бих с обяд
 целия покръстен свят.“
 „Ако бих била царица –
 рекла нейната сестрица, –
 бих могла да изтъка плат –
 света да облека.“
 „Ако бих била царица –
 рекла третата сестрица, –
 аз на царя мил и драг
 бих родила син юнак.“

Рекла само и в тъмата
 леко скръцнала вратата,
 влязъл там самият цар,
 на страната господар.
 Спрял отвънка зад стобора,
 той подслушал разговора
 и харесал – тъй добра –
 царят третата сестра.

И при Пушкин триадата сестри е завръзката, като изборът пада на третата. Началото на поемата на Емануил Попдимитров е нещо съвсем различно:

Сам до маса вечер сядам
 и разтварям аз читанка,
 но в читанката не гледам:
 галя моята Писанка,
 или думам с верний Жак
 и така си мисля сам:
 – Както смел съм и юнак,
 ех, защо не съм голям,
 зли пустини да преброя,
 девет царства да обходя,
 да премина океан
 и да видя цар Салтан!...

Ето го само в няколко стиха цялото детство. Детето вечер над отворената читанка, в това сънно пространство, мечтата и нетърпението да порасне, стремежът към юначество и лидерство, детската мания за величие, която, според психоанализата, остава през целия ни живот. Можем да кажем, че това са детските сънища

наяве. От психоанализата знаем, че детето не се срамува да споделя своите фантазии, защото фантазиите и играта са неговият живот. В „Поетът и фантазирането“ (1908) Фройд ни насочва, че „самите поети обичат да скъсяват разстоянието между своята самобитност и общочовешката същност“. Това е и Емануил-Попдимитровата поема „Цар Салтан“ – самобитността на творбата, както ще видим по-долу, и общочовешката същност – приказното в класическата Пушкинова поема. И имаме пълно основание да кажем, че колкото детето в своята игра се държи като поет, като пренарежда света в нов, приятен за него ред, толкова и поетът се държи като дете, който, провокиран от повод в настоящето, се връща най-често в детските си спомени и създава в бъдеще поетическа творба. Детето у Емануил Попдимитров сбъдва най-голямото си желание да бъде голямо и пораснало и играе „на възрастен“.

Сюжетно по-нататък между приказката „Цар Салтан“ на Пушкин и едноименната поема на Емануил Попдимитров няма нищо общо. Цар Салтан в нашата поема има дъщеря за женене, нежна като росен цвят. От цялата земя идват кандидати, но царят ги посреща надменно и ги подлага на изпитания – да извършат три чудеса. Който не успее – бива убиван. И тогава:

*Пред Салтана, цар велик,
аз изскачам в същия миг.
– Царю – казвам, – цар честити!
Позволи ми в този час
тия дела страховити
сам-самин да свърша аз!*

Тръгва гордо и смело нашият герой. Взема зрънце бисер от цар Риба, три пера от огнекрилата птица и златна шума от златната гора. Всичките геройства на нашия протагонист са описани в стила и каноните на ретардацията на фолклорната приказка. Поднася даровете на своето юначество в нозете на цар Салтан. И тогава идва сюжетната изненада в поемата. Нашият кандидат за царски зет казва на цар Салтан, че той е велик владетел, но зъл, че хората се страхуват от него, а не го обичат, че ги товари с тежки данъци и лее братска кръв. Ето и последният акорд на неговото превъзходство:

*Не желая аз богатство,
запази си дъщерята:
искам мир, любов и братство,
искам правда на земята!
Гледа царят и се мае,
що да каже сам не знае...*

Такава насока придобива поемата „Цар Салтан“ на Емануил Попдимитров по линията на социалната справедливост. Може би това е израз и на детската повишена чувствителност към справедливост у главния герой, както и чисто житей-

ската и характерова склонност на поета. Емануил Попдимитров е бил възприеман винаги като силно социално ангажиран човек, а не само като кабинетен учен и университетски преподавател. Знаем, че още в Кюстендил той е член на дружеството „Кларте“, по аналогия на Съюза за мир между народите, свързан с имената на Ромен Ролан и Анри Барбюс. Той пише и за Балканската война, за Ботев, проявява интерес към богомилската книжнина. Когато Асен Златаров казва, че романът на Анатоли Франс „На белия камък“ дава повече отколкото 300 тома история и социология, Емануил Попдимитров добавя: „не с ум и размишления, а с чувства се постигат най-великите и най-чисти истини“. В своята поема за деца „Цар Салтан“ той ни говори на езика на чувствата. Тук фабулата е далеч по-опростена от Пушкиновата приказка, не е така богато нюансирана при изграждане на образи и фолклорни мотиви, както и на сюжетни линии, като оригиналната приказка. Това просто е един ескиз, който взема като отправна точка Пушкиновият персонаж цар Салтан, и се създава една поема, където приказните инвенции добиват родно звучене. А може дори да си представим, че вечерта в читанката детето е трябвало да прочете Пушкиновата приказка, но ето, че то се понася на крилете на своето въображение.

И тук идва и последната изненада в края на поемата:

*Но събуждам се от сън,
виждам: дъжд вали навън,
а на масата – читанка,
и до рамото ми пак
мърка моята Писанка,
долу дреме верний Жак...*

Да си припомним казаното от Фройд: „Не мога обаче да отмина отношението на фантазиите към сънищата. И нощните ни сънища не са нищо друго освен такива фантазии... Нощните ни сънища не са нищо друго освен осъществени желания, подобни на сънищата наяве, така добре познатите ни фантазии“. Фантазии, сънища, желания – все пориви на нашето изтласкано несъзнавано. И още нещо ни напомня Фройд. „Възрастният може да си припомни с каква дълбока сериозност се е отдавал някога на детските си игри и като сравнява привидно сериозните си сегашни занимания с онези детски игри да отхвърли прекалено тежкия товар на живота и постигне висше удоволствие чрез хумора“. Затова може би така малко иронично-снизходително, но и с много топла усмивка завършва Емануил Попдимитров своята поема за цар Салтан, където всъщност детето е заспало и сънувало. Сънищата, фантазиите, желанията и нагоните не са нещо крайно и тяхна характеристика е постоянният им характер, което гарантира физиологичното ни и интелектуално развитие. Затова е и толкова сполучлив този отворен край на поемата, доказващ развитие и процес. Детето може би не си е досънувало. И кой е край него – Писанката и кучето верний Жак (в лаконизма на изказа дори не е назовано, че е кучето, но се досещаме). Те са детският мъничък-голям свят на героя. Това обрамчване в началото и края с двете идентични сцени –

дете над читанката – подсилват тази атмосфера. Тези сцени отварят пространство, вътрешно и външно, за повторемост, но и за движение към по-високо ниво. А в емблематичния си случай „Малкия Ханс“ Фройд ни напомня „...нека нашият мъничък изследовател преждевременно добие опита, че всяко познание е само частица и че на всяко стъпало на познанието винаги остава нерешен проблем“.

Иска ми се да завърша с това, че Емануил Попдимитров е бил един искрено загрижен за детската ни литература творец. През 1932 г. в статията си „Детето и литературата“ в сп. „Дом и училище“ като млад доцент в Софийския университет той споделя:

1. Който пише за деца – не трябва да пише за деца, т.е. да не се вдетениява.
2. Кое е предназначено за детето, трябва да бъде хубаво и за възрастните.
3. Кое се харесва на възрастния, не всякога се харесва на детето.

Писани преди близо 80 години, тези възгледи не губят своята актуалност и днес при създаването на литература за деца.

Модернизъм под прикритие

Антологийните проекти на Валерий Брюсов и Пенчо Славейков

Хенрике Шмит

Modernism Undercover

Valery Bryusov's and Pencho Slaveykov's Anthology Projects

Henrike Schmidt

Summary

The article offers a comparative study of Valery Bryusov's and Pencho Slaveykov's fictitious anthologies—*Russian Symbolists*, 1894–1895, and *On the Isle of the Blessed*, 1910, respectively. Fictitious anthologies simulate the collecting of representative works or masterpieces by inventing them and by mystifying their authorship. They use the meta-genre of anthology to propagate and canonize individual stylistic directions, overarching aesthetics, and national literatures, or to question these canons in a playful and subversive way. The article compares the techniques and intentions of Bryusov's and Slaveykov's anthology games by placing them within broader contexts of mystification practices in European literature, such as James Macpherson's *Ossian* and Prosper Mérimée's *La Guzla*. The study is theoretically anchored in Gideon Toury's concept of pseudotranslation as a literary innovation strategy, and in Gauthi Kristmannson's work on pseudotranslation as an act of subversive appropriation.

Key words: anthology games, individual stylistic directions.

Водещи забележки

През 1894/1895 г. младият Валерий Брюсов, едва завършил гимназия, решава да революционизира руската поезия, която изглежда изостанала, вехнеща в развитието си. Амбициозният младеж свързва както личното си бъдеще¹, така и бъдещето на цялата руска литература с модернистичните и декадентските течения, популярни на Запад, които обаче все още отсъстват в родината му. Поради липсата на съществуващи символистични писатели и текстове Брюсов като самодеклариран вожд на новото литературно течение прибегва към една литературна мистификация и измисля ред съратници и съавтори, под маските на които публикува собствените си творби в трите тънки алманаха *Руски символисти* (Брюсов, 1894а,

¹ Виж знаменитата самовъзхвала като бъдещ вожд на символистите в дневника на поета, запис от 4 март 1893 година (Брюсов, 2002, с. 28).

1894б, 1895а; Брюсов, 1975, с. 27–34).² Към тях той добавя фигурата на фиктивния издател Владимир Александрович Маслов, за да придаде повече авторитет на юношеското си начинание.

През 1910 г. признатият писател модернист Пенчо Славейков³, като един от последните жестове в литературната си дейност, иска отново да оспори модерните начала на „изостаналата“ българска литература. Амбициозният предводител на българския модернизъм свързва както личното си творческо наследство, така и бъдещето на българската литература с модернистичните течения, популярни на Запад, които обаче все още отсъстват в родината му.⁴ Поради декларираната от него липса на български „поети и поезии“ (Славейков, 1940б, с. 5) Славейков, като вече утвърден вожд на литературното течение на българския модернизъм, прибегва към една литературна мистификация и измисля ред автори, под маските на които той публикува собствените си творби в мистификационната антология *На острова на блажените*. Към тях той добавя фигурата на фиктивния издател и преводач под собственото си име – Пенчо Славейков, за да придаде по-провокативен ефект на зрелото си начинание.

Модернизъм под прикритие: статията предлага един сравнителен прочит на тези мистификационно-антологийни проекти на младия руски символист Валерий Брюсов и на зрелия български модернист Пенчо Славейков, анализирайки както някои възможни контактологически, така и някои структурно-типологически паралели и различия. За тази цел аргументацията първо въвежда в мистификационната матрица на европейските литератури от XVIII в. до началото на XIX в. След това анализира трите сборника *Руски символисти* на Валерий Брюсов и в заключение ги сравнява със Славейковия *На острова на блажените*, базирайки се на съвременната теория на литературната мистификация⁵ и на псеводпревода като инованционна стратегия „под прикритие“ (Toury, 1995, 2005; Kristmannsson 2005a, 2005b).

Мистификационната матрица: изобретяването на традицията срещу перформативната критика на канона

В своя дневник – на 22 март 1892 година – Валерий Брюсов отбелязва покупката на книгата *Песните на Осиан* (Брюсов, 2002, с. 21), заедно с екземпляра на *Ни-*

² Относно биографията на Валерий Брюсов и ранните години на неговата творческа кариера вж. Молодяков 2010, с. 15–127; относно еволюцията на неговата поетика и естетика вж. Grossman, 1985, а що се отнася до възникването на *руски символисти* вж. особено Иванова/Щербаков, 2000.

³ Относно позицията на Пенчо Славейков в движението на българския модернизъм вж. например Middeke, 2012; Тиханов, 1998.

⁴ Що се отнася до риториката на „липсата“ виж концепциите на Александър Къосев и неговата формулировка „списъците на отсъстващото“ (Къосев 1998; Българският Канон..., 1998).

⁵ За различни определения на терминологията и понятието „мистификация“ – виж Ruthven 2001: 34–62, Schahadat 2001b: 274–275, Смирнов 1979: 201–203 и Schmidt 2013a: 19–20. Като централно свойство на литературната мистификация в различните подходи се подчертава двойният ѝ текстов характер, който обхваща – заедно със самия литературен текст, и създаването на авторската личност.

белунгите, немския национален епос от XIII в. Покупката е вероятно неслучайна, тъй като *Осиан* представлява най-популярният образец на литературната мистификация в европейските литератури от сантиментализма до късния романтизъм и е бил известен и сред руските писатели, като например Карамзин, Батюшков и Державин (вж. Левин, 1980). Заради тази покупка на младия поет аргументацията в първата част на статията ще тръгне към едни други острови, а именно – към Британските, – преди да продължи нататък през „мистификационния материк“, през континентална Европа, към Русия и обратно към България.

Осиан, литературно-политическият проект на шотландския писател и учен Джеймс Макферсън⁶, е най-видният случай на литературна измама през XVIII в. и създава образец за популярните век по-късно национални мистификации в някои страни на Централна и Югоизточна Европа.⁷ Въз основа на галски народни балади, събрани и преведени от него на английски, Макферсън мистифицира съчинителство на древнокелтския епос на благородните, смели и сантиментални едновременно бардове воини. „Оригиналото авторство“ на този епос за келтския крал Фингал той приписва на слепия певец Осиан, син на Фингал, живял през III в. от новата ера. „Северният Омир“, както го нарича Мадам дьо Стал⁸, стандартно е изобразяван не с меч, а с арфа в ръцете.

Като митическа фигура Осиан в древните текстове наистина съществува. Като „автор“ на текстовете, които представя Макферсън, той е мистификация. Досега е спорен въпросът в каква степен Макферсън е измислил целия текст или е използвал все пак някои галски оригинали от народната поезия, в които се упоменава и Осиан.⁹

⁶ Творбите на *Осиан* излизат през 1760-те години първо в отделни издания. През 1765 г. Макферсън ги събира в едно общо издание в два тома под заглавието *Творбите на Осиан* (така нареченото трето издание, *The works of Ossian, the son of Fingal*, Macpherson 1765 a/b). През 1773 г. шотландският писател и общественик издава съществено преработения вариант *Песните на Осиан* (*The poems of Ossian*). През 1995 г. Хауърд Гаскил публикува модерното издание, което представя и различни варианти (Macpherson, 1996). Относно сложната история на различните издания и техните варианти вж. Schmidt, 2003a, с. 73–87.

⁷ За значението на *Осиан* като модел за създаването на национални епоси вж. *Ossian and National Epic...*, 2012. Що се отнася до по-общия въпрос за връзката между жанра на мистификацията и формирането на националното съзнание вж. *Nationalepen zwischen...*, 2011; *Cultures of Forgery...*, 2013.

⁸ Всъщност тази кратка емблема само се приписва на Мадам дьо Стал, която в есето си „За литературата, разглеждана във взаимоотношенията си с обществените институции“ (*De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1830) формулира една обща теория, според която „литературата на юга“, олицетворена от Омир, се противопоставя на „литературата на севера“, която репрезентира Осиан (вж. Schmidt, 2003a, с. 338).

⁹ Някои изследователи тълкуват споровете относно мистификационния характер на *Осиан* като израз на преломното състояние в литературата на XVIII в., когато основни понятията на модерната литература, като „автор“, „оригиналност“ и т.н. още не са твърде фиксирани (вж. Schmidt, 2003a, с. 1–2; Kovachev, 2009, с. 30). Недоразуменията относно автентичността на *Осиан* тогава биват свързани с неопределения статус на съотношенията между фолклорно-устната и формиращата се писмено модерна литература (вж. също Ruthven, 2001, с. 12).

Създаването на този фиктивен епос от отделни песенни фрагменти е подчинено на целите на „изобретяването на традиция“, по терминологията на Ерик Хобсбом и Терънс Рейнджър от едноименната им книга (*The Invention of Tradition...*, 1983). Трябвало е да се докаже, че шотландската култура има древни корени и е равностойна на английската или германската например (с *Нибелунгите*, ако напомним информираната покупка на младия Брюсов, който ненапразно следва в Историческия факултет). Случаят с *Осиан* е не само най-популярният пример за литературна мистификация в европейските литератури през XVIII и XIX в. (*Ossian Revisited...*, 1991; *The Reception of Ossian...*, 2008). Чрез формулата на „удоволствието от тъгата“ (joy of grief), което слепият бард изразява в песните си, този псевдоепос съществено влияе на развитието на сантиментализма и романтизма при Хердер, Гьоте и Клопшток (Schmidt, 2003a и 2003b) или, в Русия, Карамзин (Levin, 1973). Най-важното в дадения случай обаче се състои в това, че Макферсън със своя *Осиан* също така създава стандартния и до днес мистификационен tool kit, набор от инструменти за успешния фалшификатор. Това включва:

- **мистификационни техники**, както ги определя Антъни Графтън в книгата си *Фалшификатори и критици. Креативност и двуличие в Западното хуманитарно знание* (*Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, вж. Grafton, 1990). А именно:

- създаване на легенда за произхода (origin stories, вж. Grafton 1990, с. 58);
- удостоверяване (автентификация, authenticating method, пак там) на фиктивния наратив и фалшивия или липсващ материален носител, което се постига с помощта на паратекстове: корица, заглавие, предговор, бележки и т.н.

Сред най-ефектните легитимиращи стратегии се числи „псевдопреводът“¹⁰. В случая с *Осиан* това е „английският превод“ от несъществуващи или поне съмнителни галски оригинали – похват, с който, както е известно, борави и Пенчо Славейков в *На острова на блажените*. Първите български преводи на *Осиан* са публикувани от бащата на поета – Петко Рачов Славейков, в знаменитата му антология-списание *Смесна китка* (*Смесена китка*) (*Смесна китка* или..., 1852, с. 120–125).¹¹

Освен че задава мистификационни похвати, *Осиан* в прототипна форма свидетелства и за:

¹⁰ Относно теорията и терминологията на „превода без оригинал“ вж. Toury, 1995 и 2005; Kristmannsson, 2005a и 2005b.

¹¹ В *Китката* Петко П. Славейков публикува откъсите от знаменитите *Песни на Селма* (*Songs of Selma*, за пръв път публикувани през 1760 г. като част от *Фрагменти*). Въпросът на авторството не го интересува. Името на Макферсън тук дори не се споменава. Темата за *Осиан* в българската литература, изглежда, още не е изчерпателно проучена. Така в сборника *Рецепцията на Осиан в Европа*, издаден от Хауърд Гаскил през 2008 г. (*The Reception of Ossian...*, 2008), от източноевропейските литератури се изучават Осиановите традиции в Унгария, Полша, Русия и Чехия, без България да се отбелязва. *Осиан* в българистиката се упоменава, когато става дума за мистифицирания сборник от български народни песни *Веда Словена* (Веркович, 1871 и 1884). Ковачев обаче констатира по-скоро типологически, отколкото контактологически връзки между *Осиан* и *Веда Словена* (Kovachev, 2009).

• **мистификационни интенции.** Те обхващат:

- лични творчески и комерсиални цели (поради свързаните с тях скандали съмнителните текстове обикновено се продават много добре. По това време *Осиан* е надминаван по продажби само от Библията и творбите на Шекспир (вж. Ruthven, 2011, с. 13);

- „изобретяване на традиция“ в смисъла на Хобсбом – както литературна, така и национална или регионална;

- геопоетически и геополитически цели, например съпротива срещу политическа, културна, езикова експанзия (в случая с *Осиан* – на шотландските националисти срещу английската кралска власт).

Този образец на „Макфосиан“¹², както днес се обозначава двойното авторство на шотландския лъже-епос, вдъхновява „изобретяването на традиция“ по време на националноосвободителните борби, особено сред славянските народи и литератури¹³, повлияни от немските романтици (с Хердер на преден план). Нека споменем Чешкото възрождение със споровете около *Краловедворския ръкопис* и *Зеленохорския ръкопис* (1817–1818) (вж. Hanka 1829; Hanka, Linda, 1879), които наподобяват средновековни епически и лирически песни, възпяващи славното военно и културно минало на чешкия народ (вж. Stolz-Hladká, 2011; Thomas, 2003; Прохазка 2002). Съчиняват ги талантливите учени (и не по-малко талантливи фалшификатори) Вацлав Ханка и Йозеф Линда.

Българската литература, както е известно, участва в това мистификационно опиянение със знаменитата *Веда Словена*, сборник с „Български народни песни от предисторично и предхристиянско доба“ (Веркович, 1874 и 1881; Веркович, 1996; вж. Ковачев, 2009; Hristozova, 2012), които трябва да докажат произхода на българската народна поезия чак от митичния Орфей („Северният Омир“ на Макферсън трябва да бъде победен в конкуренцията на народите¹⁴). Двата сборника са издадени през 1874 и 1881 г. в Сърбия и в Санкт Петербург от босненския хърватин и учен Стефан Веркович. Самите песни събира и записва (или обратното: записва и събира) македонският учител Иван Гологанов. Дискусиите относно автентичността на поетическия материал на *Веда Словена* продължават и до днес – въпрос, който Миглена Христозова дискутира детайлно в монографията си „*Веда Словена*“ между мита и историята. Към проблема на идентификационните дискурси на Балканите (Hristozova, 2012).¹⁵ Самият Славейков високо цени *Веда Словена* въпреки или дори *заради* мистификационния ѝ характер: „щото не е шега да на-

¹² „Макфосиан“ (англ. – *Macphossian*) – неологизъм, съчетаващ „Макферсън“ и „Осиан“, вж. Ruthven, 2001, с. 15.

¹³ За скандинавския опит в създаването на национален епос, като *Калевала* например, вж. Detering, Hoffman et al., 2011; Porter, 1996, с. 220.

¹⁴ В статията си за *Веда Словена* Ковачев оставя отворен въпроса дали Веркович е бил запознат със скандалния си предшественик Макферсън (Kovachev, 2009).

¹⁵ Виж също фототипното издание на *Веда Словена* от 1997 г. и съпровождащата я дискусия. Както в случая с *Осиан* и с Чешките ръкописи споровете относно автентичността на текстовете или на техните източници периодично се възобновяват, в зависимост от политическите контексти (процесите на формиране на културна идентичност) и новите подходи във филологията. Миглена Христозова в монографията си (2012) формулира тезата, че

пишеш стотина хиляди стихове, с цел да излъжеш света и себе си“ (подч. мое – Х. Ш.; „Българската народна песен“ – Славейков, 1904, с. 8; вж. също Еленков, Даскалов, 1994, с. 52–53).¹⁶ Така Славейков изпреварва съвременните подходи към феномена на литературната мистификация – например в книгата на Кенет Рътвен *Faking Literature*, където Рътвен интерпретира литературната измама като тази тъмна материя, от която се произвежда самото понятие за фикционалното (Ruthven, 2001, с. 38, 199–200; вж. също Abramson, 2005; Russett, 2009).

Че да напишеш стотина хиляди измамни стиха, все пак може да е и шега, явно демонстрира друга фиктивна антология от XIX в., написана от френския писател Проспер Мериме. Французинът обаче няма за цел да създаде една лъже-традиция, а да критикува една литературна мода. А именно: модата на европейския романтически екзотизъм (Kohler, 2009)¹⁷, на чийто фон националнолитературните мистификации могат да си намерят такива бележити жертви като Мицкевич, Гьоте и Пушкин¹⁸. Става дума за съставената през 1827 г. мистификационна антология *Гусла. Избрани илирийски стихотворения, събрани в Далмация, Босна и Херцеговина* (*La Guzla. Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie et l'Herzégovine*). И Мериме представя един сборник с мистификации на древни народни песни и балади, този път от южнославянския регион. За разлика от „сериозните“ фалшификатори обаче той от самото начало залага на разгадаването и даже включва в текста скрити знаци за потенциалните откриватели (вж. Kohler, 2009). Типично за мистификациите, френският измамник се възползва от детайлно построен паратекст: предговора на анонимния събирач, издател и – отново – преводач, колоритната биография на стария песнопоец Хиацинт Магланович, името на когото би могло да възбуди определени съмнения в „мъгливите“ интенции на проекта. На фронтисписа Магланович е показан с гуслата от заглавието в ръце – на мястото на Осиановата арфа.

В обобщение могат да се различат два основни модела на мистификационната матрица, която тук е представена само в няколко характерни образца:

1. Мистификацията като (често геопоестически мотивиран) акт на изобретяване на литературна и/или национална традиция.
2. Мистификацията като перформативна, шеговита, карнавална критика на литературния канон.

Че литературната измама – като шега или не – преди всичко означава голяма и доста сериозна работа, подчертават руските филолози Евгения Иванова и Рем

голяма част от текстовия корпус на *Веда Словена* е основана на автентичен материал от народната поезия.

¹⁶ Споровете сред българските учени относно *Веда Словена* Пенчо Славейков възприема на фона на чешките мистификационни скандали. Сам той не се съмнява в това, че и *Веда Словена* е фалшификат. Заедно с това той настоява, че „основата на някои от тия песни [...] са народни песни“ (Славейков, 1904, с. 8).

¹⁷ Относно връзката между жанра на мистификацията и (пост)колониалното формиране на национални и етнически идентичности вж. Browder, 2000; Stafford, 1988.

¹⁸ Пушкин включва редица руски преводи на Мериме в своя цикъл *Песни на западните славяни* (*Песни западных славян*, 1835).

Щербаков (вж. Иванова, Щербаков, 2000, с. 36) в своя анализ на трите сборника *Руски символисти* на Валерий Брюсов, към които сега ще се върнем.

Руски символисти: Интенции и технологии на мистификацията

В случая с Брюсовите *Руски символисти* мистификационната игра продължава повече от година и обхваща три отделни публикации. В началото на март 1894 г. излиза първият от тънките алманаси. Като издател фигурира Владимир Александрович Маслов, от името на когото е написан и стегнатият предговор.¹⁹ Тук фиктивният издател дава съвсем кратко определение на символизма като литературно течение и го разграничава от декаденството като по-общ светоглед на модерния човек (Брюсов, 1894а; цит. по Брюсов, 1975, с. 27).²⁰ Най-важното в предговора обаче е поканата на издателя към авторите, желаещи да участват в следващите броеве на алманаха, да прашат своите творби на името на В. А. Маслов на главната поща в Москва, *poste restante* (до поискване).

Мистификацията е успешна и на поканата на фиктивния Маслов се отзовават желаещи. Вербуваните писатели обаче не са достатъчни – нито по количеството, нито по качеството и стилистичното разнообразие на текстовете. И Брюсов допълнително измисля още автори: петима мъже и една жена, под чиито имена публикува собствени стихотворения. Евгения Иванова и Рем Щербаков съответно говорят за „статистите“ и за „мъртвите души“ на руския символизъм (Иванова, Щербаков, 2002, с. 44).

Вторият том на *Руски символисти* допълнително разширява мистификационната игра, за което свидетелства паратекстовата рамка, състояща се от корицата, предговора, съдържанието и анонса на планираните публикации (Брюсов, 1895а). Името на прословутия издател В. А. Маслов е преместено от предговора на титулния лист. Затова пък сега вече самият Брюсов е представен като автор на увода, в който той симулира писмен диалог с неизвестна красива дама. Предговорът на втория том на *Руски символисти* е ясно композиран. В кондензирана форма той въвежда в темата, използвайки формата на епистоларния „роман“, тематизира метапоетично жанра на мистификацията и го свързва с някои централни теми на литературната теория: мистификация и имитация, подражание и оригиналност. Също така в шеговитата диалогична форма той дава може би първото теоретично обосновано определение на понятието „символизъм“ в руската литература (Grossman, 1985, с. 93–94).

В последователността на трите сборника-алманаси жестът на мистификацията постепенно отслабва. Въпреки това някои от „статистите“ продължават да вярват в съществуването на самия Маслов. И когато раздразнението им от действията на властолюбивия Брюсов, който своеволно пренаписва техните творби, нараства, те

¹⁹ Относно възникването на псевдонима „В. А. Маслов“, както и псевдонимите на другите участници в алманасите вж. подробно Иванова, Щербаков, 2000.

²⁰ Що се отнася до биографичните и библиографските факти, даденото изложение се базира върху анализите в статиите и книгите на Grossman, 1985; Иванова, Щербаков, 2000; Молодяков, 2010, с. 60–126.

искат лична среща с тайнствения издател (Иванова, Щербаков, 2002, с. 48; Молодяков, 2010, с. 85).

Брюсов въвежда фигурата на фиктивния издател като неутрална инстанция, класическа автентификационна стратегия. На собствената си маска той определя различни функции: като автор на предговорите той полемизира; като поет – представя твърде традиционни, по-скоро неоромантически, отколкото символистични стихотворения, особено в първите два алманаха (вж. Смирнов, 1979, с. 210). В третите *Руски символисти*, когато вече е скандално известен, се държи по-провокативно и включва в алманаха прочутото, често пародирано едноредово стихотворение „О, закрой свои бледные ноги“ („О, затвори своите бледни нозе“), както и метапоетическото стихотворение „Творчество“ (Брюсов, 1895а, с. 12, 13).

Трите алманаха на *Руски символисти*, взети заедно, са планирани като „христоматия“ (Брюсов, 2002, с. 172), която трябва едновременно да доказва единството на движението и неговото разнообразие. Реалните и измислените автори в трите сборника се представят без биографични бележки.²¹ Това означава, че характеристиките на техните естетически позиции могат само косвено да се екстрахират от псевдонимите и стилистиката на творбите в частност.

Сред реално съществуващите автори освен Брюсов (под реалното си име), също така и неговият съученик Александър Александрович Ланг (под псевдонима си Мирополски) разработват конвенционални любовни сюжети, снабдени с декадентски образи и метафори. От останалите „статисти“ Ерл Мартов (псевдоним на Андрей Едмунтович Бугон) особено активно изпълнява ролята на „истински“ символист. Неговите творби се отличават с изобилни повторения и алогични смислови връзки в духа на поезията на намеците. Г. Заронин (Александър Василевич Гипиус) и Виктор Евстафиевич Хрисонопуло в своите немногочислени творби работят в същата посока. Техните текстове впрочем до такава степен се редактират от ръката на самия Брюсов, че е спорен въпросът до каква степен изобщо могат да се смятат за авторски (вж. Молодяков, 2010, с. 88). Н. Нович (Николай Николаевич Бахтин), като най-скромния сред авторите на *Руски символисти*, уцтва единствено с преводи на Верлен и По.

Да работиш с „мъртви души“, очевидно се оказва по-лесно начинание, отколкото да пренаписваш съпротивляващи се на това статисти. В резултат техните творби показват по-голямо стилово и жанрово разнообразие. Сред измислените от Брюсов маски А. Бронин пише музикална поезия в духа на Пол Верлен. Владимир Александрович Даров може да се смята за типичен представител на „поезията на намеците“, но и на музикалния стих. Зинаида Фукс представя типично декадентската *femme fatale* (фатална жена) с морбидни и некрофилски стихотворения

²¹ За разлика от Славейковия *Остров*, където се съчетават биографични ескизи в проза и избрани поетически текстове. Същото важи и за поетическите антологии на Пол Верлен *Прокълнатите поети* (*Les poètes maudits*, 1884, 1888) и на Реми дьо Гурмон *Книга на маските* (*Le livre des masques*, 1896, 1898), които в литературата се упоменават като източници за антологийните проекти на Брюсов и Славейков (вж. Udolph, 2013, с. 300–301), без обаче самите те да представляват мистификации.

(Брюсов, 1894б, с. 46; вж. и Смирнов, 1979, с. 210). Може да се каже, че различните автори маски възплъщават отделни похвати на символистичната поезика.

Освен оригиналните текстове трите сборника съдържат също и преводи от френски и английски (Пол Верлен, Стефан Маларме, Едгар Алън По и други). Преводите контекстуализират оригиналните руски творби и ги снабдяват със символния си капитал, с вече утвърденото си културно значение. Така трите сборника запознават читателя не само с новото литературно течение на руския символизъм, но едновременно – а често и за пръв път – и с чуждоезичната модерна поезия. По този начин *Руски символисти* представлява както национална, така и преводна антология. При това преводите са „истински“, а преводачите в голямата си част – измислени.

Планираният четвърти том на *Руски символисти* не успява да излезе, не поради недостиг на материали, а поради липса на финансиране (Молодяков, 2010, с. 86). Мисията на мистификацията *Руски символисти* все пак може да се смята за успешно завършена: младият писател Брюсов става скандално известен, движението на руския символизъм като цяло се утвърждава.

Между живототворчеството и изобретяването на традиция

Брюсов от младежките си години изпитва влечение към мистификационната игра (вж. Молодяков, 2010, с. 32–52). Личната страст на Брюсов към театралната игра по-късно се преплита с общата тенденция на епохата към мултиплицирането на авторски идентичности, към „живототворчество“ (вж. Greber, 1993; Schahadat 2001a, 2001b; Smirnov, 1979). Същото може да се каже и за Пенчо Славейков, който изпробва играта на маските още в първите си творби и още през 1893 г. – една година преди Брюсов да заиграе със същия похват! – издава цикъл стихотворения *Шарки*, снабден с измисления биографичен очерк за фиктивния автор Ферхард Меддахи (Славейков, 1893; вж. Янакиева, 2011, с. 10; Пенчев, 2012, с. 63). *Шарки*, по изразу на Миряна Янакиева, са „първообраз“ (вж. Янакиева, 2011, с. 10) на мистификационната техника, почти две десетилетия преди тя да достигне апогея си в играта на маските в *На острова на блажените*. Същото важи и за полуфиктивния, полуавтобиографичен очерк за Олаф ван Гелдерн, с който Славейков открива стихосбирката *Епически песни* от 1907 г. Личният устрем към перформативната игра с маските при двамата модернисти основоположници съответства на общия дух на епохата, на „моделирането на Аза“ (Пенчев, 2012).

Към това обаче може да се добави по-пряко политическият аспект на литературната геопоетика и властовите отношения не само вътре в една национална литература, но и с оглед на външния канон на световната литература. Мистификацията като исторически феномен често е свързвана с усещането за изостаналост, за belatedness, както констатира Шамма Шахадат в своя анализ на друга известна в руската литература мистификация, а именно – на колективния сатирически проект „Козма Прутков“ (Schahadat, 2001b, с. 280–281).²² И Брюсовите *Руски символисти* реагират на острите дискусии относно подражателния характер на

²² Козма Прутков е маската на авторския колектив, състоящ се от руските писатели Алексей Толстой и братята Алексей, Владимир и Александър Жемчужникови.

руската литература (вж. Grossmann, 1985, с. 2–3; Молодяков, 2010, с. 99). В непубликуваното изследване *История на руската лирика (История русской лирики)* сам Брюсов пише (цит. по Гиндин, 1970, с. 198):

„Современная русская поэзия“ не выросла органически, как дерево из семени, из народной поэзии, – как выросла современная поэзия во Франции, Германии, Англии, Италии [...] Наша поэзия даже не была привита к застарелому, но здоровому стволу народного творчества. Она была искусственно пересажена к нам в ту эпоху, когда пересаживалось все западное. Мы взяли готовыми и формы поэзии, и приемы творчества, и законы стиха [...]

Но именно (в силу) то(го) обстоятельство, что русская поэзия начала с подражания, с перепевов, с ученичества, – для нее особенно важно было бы сохранить живую связь со своим учителем, и своей матерью: поэзией западноевропейской.

„Съвременната руска поезия“ не е израснала органично, като дърво от семето, от фолклорната традиция, така както това е станало със съвременната поезия на Франция, Германия, Англия и Италия [...] Нашата поезия не е била дори присадена към старееция, но здрав ствол на народното творчество. Тя е била изкуствено пресадена у нас в епохата, когато се е пресаждало всичко западно. Ние сме взели наготово всички поетически форми и средства, и правилата на стиха. [...]

Но именно (по силата на) обстоятелството, че руската поезия е започнала с подражания, с преработки, с ученичество, за нея би било особено важно да съхрани живата връзка със своя учител и майка: със западноевропейската поезия.

Тук могат да се наблюдават типичните за тези дискусии биологически метафори. Където липсва органичният растеж на националната литература, мистификацията трябва изкуствено да запълва празнини, чрез най-разпространения агент на канонотформирането: антологията (вж. Курташева, 2009; Schmitz–Emans, 2011).

Славейковата антология *На острова на блажените* е сред най-изследваните текстове в българската литература. Според българските ѝ изследователи, като Сирма Данова, Атанас Натев, Михаил Неделчев, Галин Тиханов, Владимир Трендафилов и други²³ – Славейковият проект съчетава различни импулси и ефекти на конструирането и разрушаването на вътрешния и външния литературен канон (вж. Schmidt, 2013a и 2013b, с. 7):

• *Островът* създава една визия за българския литературен канон, който е едновременно персонален и национален, индивидуален и колективен; който представя едновременно критическа инвентаризация на литературното минало и утопичен изглед към бъдещето.

²³ Вж. например Антологии и антологийно..., 2012; Данова 2012, 2015; Илков 1991; Курташева 2009, 2012; Усвояване и еманципация..., 1997; Неделчев, 1986; Спасов, 1994, 1997; Стефанов, 1996; Тиханов, 1994, 1998; Трендафилов, 1998; Янакиева, 2011; Middeke, 2013; Schmidt 2013a, 2013b.

- *Островът* играе с различни литературнотеоретически концепции за: авторството между полюсите на оригиналното и имитационното; интертекстуалността като плагиат или художествена „добавена стойност“.

- *Островът* разиграва връзката между своето и чуждото, когато моделира българската литература като чужда, преводна. Така *Островът* реагира на геополитическите и геопоетическите дискурси на епохата (Алипиева, 2001; Тиханов, 1994).

Така екзотичният жанр именно на фиктивната антология се оказва най-доброто начало за постигането на твърде различни цели: разиграването на множествения субект на модерния човек (живототворчеството) и запълването на културния вакуум (изобретяването на традицията, създаването на канона).

Жанрът на „фиктивната антология“ на фона на мистификационната матрица

Погледът към българския *Остров* откъм чуждите брегове на руската литература позволява да се контекстуализира ексцентричният жест на Славейковата псевдомистификационна, псевдопреводна антология. Славейков, като едновременно космополитен модернист и специалист по руска литература, който дълго време работи над дисертация, посветена на Хайне в руската литература (макар тя да остава незавършена), е бил запознат с творчеството и дейността на предводителя на руските символисти.²⁴ Брюсов и Славейков се срещат и лично в рамките на 100-годишния юбилей от раждането на Гогол, когато българинът през 1909 г. пътува като част от българската делегация за Москва (вж. и Малинова-Димитрова, 2011). Брюсов и Славейков, както пише последният в писмата си до Мара Белчева, били единствените представители на литературното общество сред политици, академици и обществени деятели. Докладът на Брюсов, „най-младият и най-талантливият, може би, руски поет“ (Славейков, 1940в, с. 93), който енергично модернизирал Гогол, провокирал голям скандал сред публиката, но бил одобрен от българския му колега (Славейков, 1940в, с. 105):

Модерен човек, безтактен. Излезе съвсем по гоголевски: един човек се намери, а публиката помисли, че той е свиня. Аз бях един от малцината, които ръкопляскаха на тая свиня [...]

Независимо от възможните контактологични връзки между двамата самодекларирани литературни провокатори, особен интерес представляват и възможните типологични съответствия между двата сходни проекта и двамата автори, „най-неуморни конструктори“ (ако перифразираме формулировката на Миглена Николчина за Славейков – вж. Николчина, 1997).

И така, нека формулирам някои заключителни наблюдения:

²⁴ Алманасите *Северни цветове*, издадени от руското издателство *Скорпион*, в което сътрудничи Брюсов, са били добре известни в България и по техния модел е създаден *Южни цветове* (Стоянова, 2008).

Лични литературни поетики: Брюсов и Славейков споделят култа на културния героизъм (вж. Udolph, 2013), изпитват привличане към фигурите основатели и разкриватели както в изкуството, така и в науката. Тук могат да се диагностицират и следи на общия по това време култ към Ницше, към който принадлежат двамата автори (вж. Grossman, 1985; Sabourin 2010). Брюсов и Славейков пропагандират автономността на литературата като нейна главна цел и я защитават от политическите и религиозните ѝ функционализации. Въпреки това и руският (Grossman, 1985, с. 13), и българският писател често биват ценени по-скоро като културни иноватори, отколкото като оригинални поетически таланти.

Лични литературни стратегии: Мистификационната политика на двамата автори е свързана със силен агоничен жест и свидетелства за личния устрем към (само-)канонизиране. Играта измама удовлетворява личното им „патологично влечение към псевдонимите“, както го формулират Иванова и Щербаков по повод на Брюсов (Иванова, Щербаков, 2000, с. 70). Двата автори съединяват в мистификационните си проекти функциите на естетическото живототворчество и на създаването на новия модерен канон. И в него си осигуряват водеща позиция.

Мистификационна естетика: По същия начин те комбинират двата исторически типа на мистификацията: оксиморонното създаване на „нова традиция“ (*Осиан*, Чешките ръкописи) и игривата критика на канона (*Гусла*). Целта обаче вече не е изобретяването на една древна традиция, а симулирането на съвременност. Това обяснява и смяната на жанра от мистифицирания епос към фиктивната антология, която фингира цяло литературно поле със свое разнообразие, и дори – противоречия. Едновременно с това мистификационните техники – играта с маските, сложната наратологична структура на текстовете с различни авторски гласове – идеално съответстват на потребностите на модерните естетика и литературна теория.

Мистификационна геопоетика: Литературната измама може да се интерпретира и като реакция на периферията срещу доминиращия литературен канон, както в случая с *Песните на Осиан*. Не е случайно, че мистификационните проекти на двамата автори съединяват функциите на националната и на преводната антология – като агент на формирането на световната литература (вж. Курташева, 2009). В този контекст може да се спомене постколониалната теория, конкретно – концепцията на „самоколонизиращите се“ култури, по терминологията на Александър Кьосев (1998), с риториката на липсите и „отсъствията“. Културните празници трябва да се запълнят с помощта на чужди образци (вж. и Gesemann, 1989; Lauer 1989). Жанрът на фиктивната антологията идеално съответства на това предизвикателство. Интересното е, че това важи не само за „младата“ следосвобожденска българска литература, но – поне в Брюсовото възприятие – и за руската литература, която все пак в областта на прозата през XIX в. вече е завладяла Европа.

Има и съществени, не по-малко интересни различия: Брюсовата мистификация „работи“, иска и успява да излъже света (но не и себе си, за разлика от сериозните мистификации от романтичния период). Славейковата антология от своя страна само имитира мистификационния модел, с дълбоко познавачество за историческите образци, идеално репродуцирайки мистификационния набор инструменти.

Различен е и статутът на преводното в двата проекта.²⁵ Брюсов превежда реално съществуващи текстове и автори, но измисля персонажите на преводачите. И оригиналните му стихотворения са толкова близки до чуждите образци, че могат да се смятат за имитации или даже за преводен плагиат.

Славейков обаче работи с традиционния похват на „псевдопревода“, както го познаваме от *Песните на Осиан* на шотландеца Макферсън и *Гусла* на французина Проспер Мериме. Според Гидеон Тури псевдопреводите често се използват, за да се въведат – „под прикритие“ – иновационни модели и образци в една консервативна културна среда, тоест представляват съзнателен „акт на културно планиране“ (an act of cultural planning).²⁶ Гаути Кристмансон в книгата си *Ролята на превода в създаването на националните литератури в Британия и Германия 1750–1830* по-подробно различава „псевдопреводи“ в смисъла на Тури от „преводи без оригинал“ (Кристмансон, 2005, с. 23–24):

[...] *pseudotranslation or fictitious translation creates a myth of an original content (and sometimes form), whereas translation without an original creates a myth of being original by leaving content out and translating form.*

[...] *псевдопреводът, или фиктивният превод, създава мит за оригинално съдържание (а понякога и форма), докато преводът без оригинал създава мит за оригиналност, като оставя съдържанието навън и превежда формата.*

От тази гледна точка Брюсов неслучайно решава да промени първоначалното заглавие на антологията си от *Символизъм (Имитации и преводи)*²⁷ на *Руски символисти*, маскирайки имитационния характер на своята културна интервенция. Така мистификационно-антологийните проекти на Валерий Брюсов и Пенчо Сла-

²⁵ И Брюсов, и Славейков се ангажират не само като поети, но и като преводачи и – реални или фиктивни – антологисти. Че антологите *На острова на блажените* (1910) и *Немски поети* (1911) трябва да се разглеждат като общ, огледален проект, в българската славистика нееднократно е отбелязвано (вж. например Курташева, 2012; Янакиева, 2011). „Огледалният“ преводачески проект на Брюсов е планираната антология с преводи на френски символисти и реализираният сборник с преводи на Верлен (Верлен, 1894). Двете книги първоначално се анонсират като издания на фиктивния издател В. А. Маслов.

²⁶ Един от примерите, с които Тури илюстрира тезите си, е мистификационният проект *Папа Хамлет*, книгата на измисления скандинавски автор Бярне П. Холмсен, „преведена и снабдена с предговор от Др. Бруно Франциус“. Книгата успешно въвежда в немската литература свежите естетически позиции и похвати на онова време (късния XIX в.) още в новия скандинавски натурализъм. Истинските автори на книгата са писателите Арно Холц и Йоханес Шлаф. Книгата излиза през 1889 г. в Лайпциг, три години преди Пенчо Славейков да започне учението си именно в този град. Възможно е и псевдопреводът *Папа Хамлет* да служи като образец на *Острова*. В описите на личната библиотека на писателя в къщата музей „Петко и Пенчо Славейкови“ се числят две книги на Йоханес Шлаф (*Meister Oelze, Drama, 1892; Stille Welten. Neue Stimmungen aus Dingsda, 1899; № 790, 798* в описите), което означава, че Славейков е бил запознат с творчеството на немския писател. Благодаря на сътрудничката на къщата музей Здравка Никовска за възможността да се запозная с описите.

²⁷ Вж. Иванова, Щербаков, 2000; Grossman, 1985.

вейков идеално илюстрират двата типа преводни политики. А когато псевдопреводното/преводът без оригинал допълнително се смесва с антологийното, с което се отличават проектите на Брюсов и Славейков, „актът на културното планиране“ се повдига на квадрат.

Остава въпросът защо *На острова на блажените* става мощен вдъхновяващ текст за българската литература през целия XX в., докато *Руски символисти*, макар че успешно създава новото течение на руския символизъм, като литературна творба остава абсолютно непродуктивна за следващите поколения. Възможният отговор се състои в това, че саморазкриващата се мистификация на Пенчо Славейков явно демонстрира концепциите и похватите, с които работи, и така създава не само текст, но и модел, който – особено през 90-те години на XX в., ще бъде подложен на нееднократен re-enactment (вж. Данова, 2012; Schmidt 2013a, 2013b).

Литература

- Алипиева**, Антоанета. Културните комплекси на Пенчо Славейков. – В: *Български комплекси*. състав. Антоанета Алипиева. Варна: Славена, 2001. Достъпно и на адрес: <http://liternet.bg/publish/aalipieva/kompleksi/kulturnite.htm>
- Антологии** и антологийно – между автора и текста. 1910 и след това. състав. Пламен Антов, Маринели Димитрова, Георги Господинов. София: Боян Пенев, 2012.
- Брюсов**, Валерий Я. [под псевд.] и др. Русские символисты. вып. 1. Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, **1894а**.
- Брюсов**, Валерий Я. [под псевд.]. Русские символисты. изд. В. А. Маслова. Вып. 2. Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, **1894б**. Достъпно и на адрес: <http://dlib.rsl.ru/01003937279>
- Брюсов**, Валерий Я. [под псевд.]. Русские символисты. Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, **1895а**. Достъпно и на адрес: <http://dlib.rsl.ru/01003937278>
- Брюсов**, Валерий Я. Статии и рецензии: 1893–1924. из книги „Далеките и близките“. Miscellanea. – В: *Собрание сочинений*. в семи томах. състав. Павел Г. Антокольский. Москва: Художественная литература, 1975, Т. 6.
- Брюсов**, Валерий Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. състав. Евгения В. Иванова. Москва: Олма-Пресс, 2002.
- Българският Канон?** кризата на литературното наследство. състав. Александър Кьосев, Бойко Пенчев. София: ИК „Ал. Панов“, 1998.
- Веркович**, Стефан. Веда словена. български народни песни от предисторично и предхристиянско доба = Le veda slave: Chants populaires des bulgares de Thrace & de Macedoine de l' époque prehistorique & prechretienne. кн. 1. Београд: Државна штампария, 1874. Достъпно и на адрес: <http://archive.org/details/vedaslovenablga01verkgoog>.
- Веркович**, Стефан. Веда Словенах. обрядни песни от язическо време. упазени со устно предание при Македонско-Родопските Българо-Помаци. собрани и издани Стефаном Ил. Верковичем. Книга друга. С.-Петербург: Типография д-ра М. А. Хана, 1881. Достъпно и на адрес: <http://archive.org/details/vedaslovenablga00verkgoog>
- Веркович**, Стефан. Веда Словена. състав. Борис Христов. т. 1–2. София: Отворено общество, 1997.
- Верлен**, Поль. Романсы без слов. пер. Валерия Брюсова. Москва: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1894.
- Гиндин**, Сергей И. Неосуществленный замысел Брюсова. – В: *Вопросы литературы*, 1970, № 9, с. 189–203.

- Данова, Сирма. „На острова на блажените“: краевековни прочити. – В: *Литературознанието* като възможен избор. състав. Миряна Янакиева, Румяна Дамянова, Елка Трайкова. Пловдив: Контекст, 2012, с. 658–672.
- Данова, Сирма. Кралят физиономист. автотекстуалност и авторепрезентиране в творчеството на Пенчо Славейков. 2015. (Ръкопис на дисертация. Непубликувано).
- Еленков, Иван, Даскалов, Румен. Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София: Просвета, 1994.
- Иванова, Евгения В., Щербаков, Рем. Альманах В. Брюсова „Русские символисты“. судьбы участников. – В: *Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв.* състав. Леа Пилъд. Тарту: Ülikooli Kirjastus, 2000, с. 33–76. (Блоковский сборник, XV). Достъпно и на адрес: <http://www.ruthenia.ru/document/396665.html>
- Илков, Ани. „На острова на блажените“. между утопията и гадаенето. – В: *Литературен форум*, 27 февр. 1991, с. 9.
- Ковачев, Огнян. „Веда словена“. литературната мистификация и въобразяването на нацията. – В: *Език и литература. списание за общодостъпно разглеждане на езика, литературата и народния бит*, 1999, № 1, с. 72–83.
- Курташева, Биляна. Антологиите като експортен канон. – В: Стоян Михайловски, Пенчо Славейков – ракурси на модерното. състав. Маринели Димитрова, Пламен Антов, Цветанка Атанасова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009, с. 214–222.
- Курташева, Биляна. Антологии и канон: антологийни модели на българската литература. София: Просвета, 2012.
- Кьосев, Александър. Списъци на отсъстващото. В: *Българският канон? кризата на литературното наследство.* състав. Александър Кьосев, Бойко Пенчев. София: ИК „Ал. Панов“, 1998, с. 5–49.
- Левин, Юрий Д. Осиан в русской литературе конец XVIII–первая треть XIX века. Ленинград: Наука, 1980.
- Малинова-Димитрова, Людмила. Поетиката на Гогол в епистоларните рефлексии на Пенчо Славейков по повод юбилея на писателя – Москва, 1909 г. – В: *Littera et Lingua* [онлайн]. Winter 2011. [прегледан 15.01.2015]. <http://www.slav.uni-sofia.bg/naum/en/node/1825>
- Молодяков, Василий Э. Валерий Брюсов. биография. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2010.
- Неделчев, Михаил. Завръщане към „На Острова на блажените“. – В: *Славейков*, Пенчо. На Острова на блажените. фототип. изд. София: Бълг. писател, 1986, с. 3–15.
- Николчина, Миглена. Германия на бляновете. – В: *Литературен вестник*, 1997, бр. 12, с. 9–15.
- Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. София: Проектория, 2012.
- Прохазка, Мартин. Възроденият Осиан. – В: *Литературна мисъл*, 2002, № 1, с. 10–31.
- Смесна китка или годишно периодическо списание, издавано от Петка Р. Славейкова.* Букурещ: На книгопечатната у светия Митрополия, 1852. Достъпно и на адрес: <http://www.dlib.mk/handle/68275/367>
- Славейков, Пенчо П. Шарки. От Ферхад Меддахи. прев. от Персийски. – В: *Мисъл*, 1893, № 9, с. 561–565. Достъпно и на адрес: http://bgmodernism.com/Misul_g_2_1891-92_kn_9
- Славейков, Пенчо П. Българската народна песен. – В: *Мисъл*, 1904, кн.1, с. 1–19. Достъпно и на адрес: http://bgmodernism.com/Misul_g_14_1904_kn_1
- Славейков, Пенчо П. Епически песни. – В: *Славейков*, Пенчо П. *Събрани съчинения*. София: Хемус, 1940а, Т. 1.
- Славейков, Пенчо П. На Острова на блажените. антология. биографиите на поетите са написани, а стиховете преведени от Пенчо Славейков, портретите е рисувал

- Никола Петров, под ред. на Боян Пенев. – В: *Събрани съчинения*. София: Хемус, 1940б, Т. 3.
- Славейков**, Пенчо П. Немски поети. Писма от Пенчо Славейков до Мара Белчева. – В: *Събрани съчинения*. София: Хемус, 1940в, Т. 5.
- Славейков**, Пенчо П. На Острова на блажените. антология, биографиите на поетите са написани, а стиховете преведени от Пенчо Славейков, портретите е рисувал Никола Петров. състав. Михаил Неделчев. София: Бълг. писател, 1986.
- Смирнов**, Игорь П. О подделках А. И. Сулакадзева древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры). – В: *Труды Отдела древнерусской литературы*, 1979, т. 34, с. 200–219.
- Спасов**, Орлин. „На Острова на блажените“: невъзможната книга. – В: *Литературата*, 1994, № 2, с. 134–149.
- Спасов**, Орлин. Немско-българският Славейков. – В: *Усвояване и еманципация. встъпителни изследвания върху немска култура в България*. състав. Атанас Натев. София: изд. комп. K&M, 1997, с. 247–252.
- Стефанов**, В. Островът – Библиотека. – В: *Български език и литература*, 1996, № 4–5.
- Стоянова**, Людмила. Социо/логосът в „Литературен алманах“ (1907) – едно издание на тесните социалисти. – В: *LiterNet* [онлайн]. 2008, № 4. [прегледан 15.01.2016]. http://litenet.bg/publish19/l_stoianova/sociologos.htm
- Тиханов**, Галин. „На Острова на блажените“ и културните асиметрии на ранния български модернизъм. – В: *Литературата*, 1994, № 2.
- Тиханов**, Галин. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. към културната биография на българския модернизъм. София: ЕТ „Кирил Маринов“, 1998.
- Трендафилов**, Владимир. „Канон и антология.“ – В: *Българският Канон? кризата на литературното наследство*. състав. Александър Кьосев, Бойко Пенчев. София: ИК „Ал. Панов“, 1998, с. 161–194.
- Усвояване и еманципация.** встъпителни изследвания върху немска култура. състав. Атанас Натев. София: изд. компл. K&M, 1997.
- Янакиева**, Миряна. От родния кът до гроба. Пенчо Славейков „Сън за щастие“. Пловдив: Контекст, 2011.
- Abramson**, Julia. Learning from Lying: Paradoxes of the Literary Mystification. Newark: Univ. of Delaware Press, 2005.
- Browder**, Laura. Slippery Characters: Ethnic Impersonators and American Identities. Chapel Hill, NC [u.a.]: Univ. of North Carolina Press, 2000.
- Cultures of Forgery: Making Nations Making Selves.** eds. Judith Ryan, Alfred Thomas. New York; London: Routledge, 2013.
- Gesemann**, Wolfgang. Fremde Impulse bei der Ausbildung des Gattungssystems in der bulgarischen Wiedergeburtsliteratur. – В: *Kulturelle Traditionen in Bulgarien*. ed. by Reinhard Lauer and Peter Schreiner. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1989, с. 263–280.
- Grafton**, Anthony. Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Greber**, Erika. Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus). – В: *Wiener Slawistischer Almanach*, 1993, vol. 32, с. 175–206.
- Grossman**, Joan Delaney. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley, Calif [u.a.]: University of California Press, 1985.
- Gourmont**, Remy de. Le livre des masques: Portraits symbolistes, Gloses et documents sur les écrivains d’hier et d’aujourd’hui. T. 1. dessinés par F. Vallotton. Paris: Mercure de France, 1896. Достъпно и на адрес: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81601v>

- Hanka**, Václav. Kralodvorsky rukopis. Zbírka staročeských zpěvoprávných básní, s několika jinými staročeskými zpěvy. Nalezen a vydán od Václava Hanky... s diegopisným uwordem od Václava Aloysia Swobody. Prag: J. G. Calve, 1829. Достъпно и на адрес: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044089101745;view=lup;seq=8>
- Hanka**, Václav, Linda, Josef. Rukopisové zelenohorský a kralovedvorský. staročeským textem vydal Josef Jireček. Praha: F. Řivnáč, 1879. Достъпно и на адрес: <http://archive.org/details/rukopisovzeleno00lindgoog>
- Hristozova**, Miglena. „Veda Slovena“ zwischen Mythos und Geschichte: zur Problematik von Identitätsdiskursen auf dem Balkan. München [u.a.]: Sagner, 2012.
- Holz**, Arno, Schlaf, Johannes [Pseudonym: Holmsen, Bjarne P.]. Papa Hamlet. Leipzig, Carl Reissner, 1889. Достъпно и на адрес: <http://archive.org/details/papahamlet00holzuoft>
- The **Invention** of Tradition. eds. Eric J. Hobsbawm, Terence O. Ranger. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
- Kohler**, Gun-Britt. Fingierter Mythos, gefälschter Kommentar: Techniken der Simulation in Prosper Mérimées „La Guzla“. – B: *Zeitschrift für Slawistik*, 2009, vol. 54, № 2, c. 187–223.
- Kovachev**, Ognjan. A Romance of the Balkans: Literary Mystification and the Bulgarian Nation–Imagining. – B: *Slavia – časopis pro Slovanskou Filologii*, 2009, vol. 78(1–2), c. 23–32.
- Kristmannsson**, Gauti. Literary Diplomacy I. The Role of Translation in the Construction of National Literatures in Britain and Germany 1750–1830. Frankfurt am Main: Lang, 2005a.
- Kristmannsson**, Gauti. Literary Diplomacy II. translation without an Original. Frankfurt am Main: Lang, 2005b.
- Lauer**, Reinhard. Zur Frage der Fremdorientierung in der Bulgarischen Literatur. – B: *Kulturelle Traditionen in Bulgarien*. ed. by Reinhard Lauer, Peter Schreiner. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1989, c. 263–280.
- Middeke**, Annegret. Slavejkov und Javorov: latente Rollenkonflikte im Kreis „Misāl“. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.
- Macpherson**, James. The Works of Ossian, the Son of Fingal. in Two Volumes. translated from the Galic Language by James Macpherson. vol. 1. London: Printed for T. Becket and P. A. Dehondt at Tully’s Head, 1765a. Достъпно и на адрес: <https://archive.org/details/worksofossianson01macpiala>
- Macpherson**, James. The Works of Ossian, the Son of Fingal. in Two Volumes. translated from the Galic Language by James Macpherson. vol. 2. London: Printed for T. Becket and P. A. Dehondt at Tully’s Head, 1765. Достъпно и на адрес: <https://archive.org/details/worksofossianson02macp>
- Macpherson**, James. The Poems of Ossian and Related Works. ed. by Howard Gaskill. Edinburgh: Edinburgh UnivPress, 1996.
- Mérimée**, Prosper. La Guzla, Ou Choix de Poésies Illyriques, Recueillies dans La Dalmatie, La Bosnie, La Croatie et l’Herzégowine. Paris: Chez F.G. Levrault, 1827. Достъпно и на адрес: http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10094536_000007.html
- Nationalepen** zwischen Fakten und Fiktionen. eds. Heinrich Detering, Torsten Hoffman, Silke Pasewalck, Eve Pormeister. Tartu: Tartu University Press, 2011.
- Ossian** Revisited. ed. Howard Gaskill. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- Ossian** and National Epic. eds. Gerald Bär, Howard Gaskill. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2012.
- Porter**, James. Literary, Artistic and Political Resonances of Ossian in the Czech National Revival. – B: *The Reception of Ossian in Europe*. ed. by Howard Gaskill. London [u.a.]: Continuum, 2008, c. 209–221.

- The **Reception** of Ossian in Europe. ed. Howard Gaskill. London [u.a.]: Continuum, 2008.
- Russett**, Margaret. Fictions and Fakes: Forging Romantic Authenticity, 1760–1845. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2009.
- Ruthven**, Kenneth K. Faking Literature. Cambridge [u.a.]: Univ. Press, 2001.
- Sabourin**, Vladimir. Penco Slavejkov als (Anti-)Philologe. Das nietzscheanische Epos. – B: *Poeta philologus: eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*. ed. by Mark-Georg Dehrmann and Alexander Nebrig. Bern, New York: Lang, 2010, c. 243–256.
- Schahadat**, Schamma. Die Geburt des Autors aus der Mystifikation. Valerij Brjusov, die Signatur und der Stil. – B: *Mystifikation–Autorschaft–Original*. ed. by Susi K. Frank and Renate Lachmann et al. Tübingen: Narr, **2001a**, c. 184–205.
- Schahadat**, Schamma. Koz'ma Prutkov: Fake Writer, Imitator, Parodist. – B: *Russian Literature*, **2001b**, vol. 49, № 3, c. 271–291.
- Anthologiefiktion**. Penco Slavejkovs „Auf der Insel der Seligen“ und seine postmoderne Rezeption“. – B: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung?* ed. by Bisera Dakova, Henrike Schmidt, Galin Tihanov, Ludger Udolph. München; Berlin: Sagner, **2013a**, c. 47–74.
- Schmidt**, Henrike. Mimicry Games, or The Creation of the Literary Canon as Art: Fictitious Anthologies in (Post)Modern Bulgarian Literature. – B: *CAS Working Paper Series*, **2013b**, № 5, c. 7–31. Достъпно и на адрес: <http://www.cas.bg/uploads/files/WPS-APP-5/Henrike%20Schmidt.pdf>
- Schmidt**, Wolf Gerhard. James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption. Berlin [u.a.]: de Gruyter, **2003a**.
- Schmidt**, Wolf Gerhard. Die Haupt- und Spätphase der deutschen Rezeption, Bibliographie internationaler Quellentexte und Forschungsliteratur. Berlin [u.a.]: de Gruyter, **2003b**.
- Schmitz-Emans**, Monika. Mapping Poetry: Poem Anthologies and the Modelling of World Literature. – B: *Journal of Romance Studies*, 2011, vol. 11, № 1, c. 37–50.
- Stafford**, Fiona J. The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian. Edinburgh Univ. Pr., 1988.
- Stolz-Hladká**, Zuzana. Identitätskonstruktionen in der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Der Entwurf einer nationalen Identität durch Sprache und Literatur. – B: *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen*. ed. by Heinrich Detering, Torsten Hoffman, Silke Pasewalck, Eve Pormeister. Tartu: Tartu University Press, 2011, c. 191–211.
- Thomas**, Alfred. Forging Czechs: The Reinvention of National Identity in the Bohemian Lands. – B: *Cultures of Forgery. Making Nations, Making Selves*. ed. by Judith Ryan and Alfred Thomas. New York; London: Routledge, 2003, c. 29–52.
- Toury**, Gideon. Descriptive Translation Studies and beyond. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 1995.
- Toury**, Gideon. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations. – B: *Translation and Cultural Change: Studies in History, Norms, and Image Projection*. ed. by Eva Hung. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2005, c. 3–17. Достъпно и на адрес: <http://www.tau.ac.il/~toury/works/fict.htm>
- Udolph**, Ludger. Der Diskurs des Heroischen in Teodor Trajanovs Pantheon. – B: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung?* ed. by Bisera Dakova, Henrike Schmidt, Galin Tihanov, Ludger Udolph. München; Berlin: Kubon und Sagner, c. 297–307.
- Verlaine**, Paul. Les poètes maudits. Nouvelle édition. Paris: L. Vanier, 1888. Достъпно и на адрес: <http://archive.org/details/lespoetesmaudits00verlgoog>

СПИСЪК НА АВТОРИТЕ

гл. ас. д-р Елена Азманова-Рударска
ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград
Филологически факултет
Катедра „Литература“

проф. д.ф.н. Цветана Георгиева
Университет по библиотекознание и информационни технологии
Катедра „Книга и общество“

доц. д-р Мая Горчева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
Филиал „Любен Каравелов“ – Кърджали

доц. д-р Бисера Дакова
Институт за литература – БАН
Направление „Нова и съвременна българска литература“

ас. д-р Николай Кирилов
Институт за литература – БАН
Направление „Нова и съвременна българска литература“

проф. д.ф.н. Калина Лукова
Бургаски свободен университет
Катедра „Обществени комуникации“

проф. д-р Михаил Неделчев
Нов български университет
Департамент „Нова българистика“

гл. ас. д-р Мария Огойска
Нов български университет
Департамент „Нова българистика“

гл. ас. д-р Иван Христов
Институт за литература към БАН
Направление „Нова и съвременна българска литература“

Росица Чернокожева
Институт за литература – БАН
Направление „Нова и съвременна българска литература“

доц. д-р Хенрике Шмит
Хумболтов университет – Берлин
Департамент по славистика

Другите – измерения на екзистенциалното

Цветан Давидков

The others – dimensions of the existential *Tsvetan Davidkov*

Others in the person's biography.

By Doncho Gradev, Alexander Marinov, Sonya Karabelyova, Claudia Sapundieva, Krasimira Yonkova, Ludmil Georgeiv. Ed. Doncho Gradev
University Press, 2015.

Key words: existence and society, existential problems, interpersonal connections

Другите в биографията на личността. *Колективна монография*. Автори: Дончо Градев, Александър Маринов, Соня Карабельова, Клавдия Сапунджиева, Красимира Йонкова, Людмил Георгиев. Обща редакция: Дончо Градев. София: Университетско издателство „Свети Климент Охридски“, 2015.

Кратко „паспортно представяне“

Автор	Етикет на текста	Ключове
Дончо Градев, професор, доктор на науките	Личностната биография – индивидуалният досег до „голямото общество“	• Житейският проект като биографично пространство и личностна ценност
Дончо Градев, професор, доктор на науките	Местата на всекидневието и разказът за себе си	• Разказът за себе си – неписаните биографии • Фалшивото АЗ и биографичното самопредставяне
Александър Маринов, доцент, д-р	Политическата биография в митовете на елитите	• Биографията като писане за политика • Публична кариера/личен живот • Смисъл и предназначение на политическата биография
Соня Карабельова, професор, доктор на науките	Значимите други при избора на кариера	• Кариера/кариерни предпочитания и траектории/кариерна зрялост • Културен контекст/личностни черти („големите пет“)/детерминанти
Клавдия Сапунджиева, професор, доктор на науките	Фрагменти от биографията на постмодерния човек	• Преломите в личността на постмодерния човек • Морални дилеми и етически дискурси • Пренаписване на биографията

Автор	Етикет на текста	Ключове
Красимира Йонкова, професор, доктор на науките	Живеенето в периоди на критични събития	• Човекът и хората • Страхът/Болестта/Смъртта/Перспективата
Людмил Георгиев, професор, доктор на науките	Жизненият път и биографията на личността пред срещата със смъртта (интерпретацията на критическата психология)	• Смъртта в житейския път на личността • Осмисляне на индивидуалното съществуване • Жизненият път и биографията в последните преживявания

„Стъпка напред“

Личностната биография – индивидуалният досег до „голямото общество“	• Житейският проект като биографично пространство и личностна ценност
• „Изпълнението на индивидуалните житейски проекти е свързано... с разрешаване на доминиращите социални проблеми, с които е свързано обществото.“ (с. 27–28) • „Без да излиза от формалните граници на времето, в което живее, индивидът може да изгради и следва различен от общосподелените стандарти житейски проект.“ (с. 28) • „Не всеки човек се съгласява да подчини жизнените си проекти и биографичното си време на моделите, предлагани от конвенционалните стандарти... Ако обществото, като неприятен факт, обрича на подчинение всичките си членове, то е невъзможно възникването на <i>социалните промени</i>... Голяма част от революционните преобразования... са свързани с идеи и теории на конкретни личности, чиито житейски проекти и главно тяхната реализация не са се съизмервали в конюнктурата и ригидните управленски структури на обществото.“ (с. 29)	

Местата на всекидневието и разказът за себе си	• Разказът за себе си – неписаните биографии • Фалшивото Аз и биографичното самопредставяне
• „... разказът за себе си не следва етапната последователност на биосоциалната протяжност на отделната личност. Тъкмо обратното – биографичният разказ е разгърнат като следствие от дадено събитие или житейско прозрение, обсебващо главните измерения на субективно нарежданата и пренарежданата биографична история.“ (с. 35) • Разказвачът търси „мълчалива оценка за <i>правдивост в думите</i>“ си (41) и <i>съчувствие</i> (41). Той предпочита „<i>анонимната „среда“</i>“ (41), „защото тя е своеобразна гаранция, че житейският разказ потъва в неизвестност и е защитен от критичността на даденото рутинно обкръжение, което по принцип е трудно съвместимо с въображението на своите членове.“ (41) • Фалшивото Аз – „представяне на неверен образ за себе си в процеса на непосредственото общуване.“ (41) Разказвачът е ГЛАВНИЯТ ГЕРОЙ. „За някои хора е по-лесно да си измислят положителни качества, отколкото да ги постигнат“ (42) • „Биографията на фалшивото Аз е несигурен инструмент за социална реализация и постигане на висок социален статус в обществото.“ (44) Манипулация. Двойствен живот. Недоверие.	

Политическата биография в митовите на елитите	• Биографията като писане за политика • Публична кариера/личен живот • Смисъл и предназначение на политическата биография
• ЗА и ПРОТИВ биографичния подход към историята/политиката. Бен Пимлот: „според мнозина биографията може би дава добри литературни образци, но определено не е история“ (52). Бен Пимлот: „най-възбуждащият аспект на биографията се изразява във възможността да се свържат в едно цяло обществените събития чрез начина, по който ги преживяват конкретни човешки индивиди“ (52). Не можем да разберем политиката, ако не разберем мисленето и поведението на политиците (53).	

Политическата биография в митовите на елитите	• Биографията като писане за политика • Публична кариера/личен живот • Смисъл и предназначение на политическата биография
• <i>Заинтересованите</i>: публичната личност; неговото семейство; съратници и последователи. Превръщането на <i>био-графа</i> от безпристрастен наблюдател в заинтересована страна („<i>изкушенията на биографа</i>“). Противоречиво единство на разнопосочни интереси. • Политическата биография в контекста на релацията <i>жизнен проект на индивида – досег с голямото общество</i>. Политическите биографии като житейски митове, обслужващи интереси. Ролята на елитите (59 и сл.). • Политическите биографии като възможност за социално учене, политическа социализация, акумулиране на обществен опит.	

Значимите други при избора на кариера	• Кариера/кариерни предпочитания и траектории/кариерна зрялост • Културен контекст/личностни черти („големите пет“)/детерминанти
• Кариера без граници (81 и сл.). Многообразна кариера (82 и сл.). Личностни предпоставки на кариерната ориентация (Дж. Холанд): реалистичен (Р)-изследователски (И)-Артистичен (А)-социален (С)-предприемчив (П)-конвенционален (К) – (87 и сл.). Личностни черти и професионални интереси (93 и сл.). Кариерна зрялост (96 и сл.). • „Модел за ефектите на кариерната зрялост и нейните корелати при избора на кариера в български контекст“ (100). Вариации в кариерните предпочитания (104 и сл.). Различия в зависимост от образователното равнище, пола, възрастта, социалноикономическия статус, семейството.	

Фрагменти от биографията на постмодерния човек	• Преломите в личността на постмодерния човек • Морални дилеми и етически дискурси • Пренаписване на биографията
• Фрагментираната идентичност. Виртуалният човек. Терапевтичният човек. Зависимост от взаимоотношенията (достъпът). Хиперконсуматорът. (140 и сл.) • Постмодерни етически дискурси: предзададените модели (148); може ли нравствеността да бъде универсализирана? „Битие за“ („съществувам за“) – нова констелация на Аз-а и Другия (158) Двойственост на морала (160) Социалността като естетически феномен (163). • Пренаписване на биографията чрез драматургия – новото социално умение (165, 166). Ролева дистанция v/ Екстатз (167). Наративната идентичност („разказването на себе си“) – (168). Постмодерният човек като актьор (169). Споделеното авторство („<i>мои истории и... мои-свързани-с-други разкази</i>“ (170)	

Живеенето в периоди на критични събития	• Човекът и хората • Страхът / Болестта / Смъртта / Перспективата
• <i>Страх</i> от смъртта. Неизвестността плаши (179). „Универсалните“ страхове (Риман, 180). Страх: опасност, риск, заплаха. Между Ероса и Танатоса (Фройд, 182). • <i>Болката</i>: „...всичко, което по думите на пациента, го наранява“ (Кенар, 185). „Тоталната болка“ на тялото и душата: физически, психологични, социални и духовни измерения (186) Стрес (186). Живеенето с термална болест като „време за учене за себе си“, ревизия на собствената житейска история (187). Вярa, религия, упование, опора (187 и сл.) • <i>Смърт</i> / болка от загубата на любим човек. „Модел на скръбта“ (Кюблър-Рос, 195 и сл.). Отрицание (195 и сл.). Гняв (ярос, завист, вина, омраза) – (197 и сл.). Преговаряне / „пазарлък“ (198 и сл.). Депресия / тъга (199 и сл.). Смисъл на случилото се / на преживяната болка (202). Визия за структурата на всекидневието без покойника / реинтерпретации на досегашния живот / позитивно решение на „екзистенциалния проблем“ (202 и сл.). Сенека: умрелите са там, където са и неродените (203). • <i>Перспективата</i>. Има-ли-живот-след-смъртта?Конфуций: докато не умрем, нямаме никакъв шанс да потвърдим емпирично какво става след смъртта (206). Всеки трябва да открие своята истина, „Зашото... ние просто не знаем цялата история“ (207, 208).	

**Жизненият път и биографията на личността
пред срещата със смъртта (интерпретацията
на критическата психология)**

- Смъртта в житейския път на личността
- Осмисляне на индивидуалното съществуване
- Жизненият път и биографията в последните преживявания

• Как е възможна една „критическа психология“ (евристичен потенциал на проблематизиращите рефлексии). Едновременно на индивидуалната и общностна психична регулация.

• Универсален ли е страхът от смъртта? (220 и сл.) Фундаменталната психична дихотомия *живот – смърт* (224) в контекста / перспективата на фундаментални общностни психични регулатори (религия, култура).

• *Смисъл на живота* в универсална, общностна и индивидуална перспектива. Решими ли са *екзистенциалните кризи*? (229 и сл.)

• Променящата бленда на „последни мигове“. Какво ни разказват *близките до смъртта състояния* (239 и сл.)?

Преформулиране смисъла на живота / пренареждане на важните епизоди в съществуването. *Терапия* на процеса на умиране. (пак там)

Успех на авторите.

Успех на този значим колективен труд.



Кирил Гривек – възторжен певец на морето

120 години от рождението му

Радка Пенчева

Ciril Grivek – a rapturous admirer of the sea
On the occasion of the 120th anniversary of his birth
Radka Pencheva

The article gives an outline of Ciril Grivek's not so big oeuvre.
Key words: Bulgarian authors, Ciril Grivek

Писателят Кирил Гривек (псевдоним на Кирил Илиев Добрев) е роден на 10 юни 1896 г. във Варна. Произхожда от семейство на търговец, баща му е имал склад за дървен материал. Завършил е френския колеж „Св. Августин“ в Пловдив и Висши търговски науки в Берлин.

След завършването на следването през 1923 г. си се завръща във Варна и намира града доста западнал. Това се дължи главно на факта, че пристанището вече не товари жито от Добруджа, завзета от Румъния след Първата световна война. В национален мащаб София ползва пристанището на Бургас, защото е по-близо със 111 км от това на Варна и плаща по-малко навло на железниците за превозване на товари. Кирил Гривек заедно с още ентусиазирани варненци решават да основат сдружение под името „Дом на изкуствата и печата“, което да организира културния живот на града. Уреждат се т.нар. художествени понеделници – три пъти в месеца, – като един от тях е голям понеделник, а останалите са малки понеделници. Поканени са редица музиканти и театralи – четири концерта изнасят Христина Морфова и Людмила Проконова, гостуват Саша Попов, Московският художествен театър и мн.др. Така се раздвижва културният живот на града. Подалечната цел на това сдружение е да се изгради и зала, която да се ползва за културни цели.

Кирил Гривек започва литературната си дейност със стихове, които публикува в различни вестници и списания. От това време са и познанствата му с много български писатели. В редакцията на сп. „Всеобщ преглед“ се запознава с народния поет Иван Вазов. С него се вижда и по-късно през годините до смъртта на Вазов. От Варна е познанството му и с Йордан Йовков, който учителства по това време там. Осъществяват няколко срещи. В една от тях той пита Йовков защо не напише нещо за морето, а писателят му отговаря, че е планинец и не го усеща, така както Гривек – роденият на брега му. През 1932 г. Кирил Гривек напуска Варна и започва да работи като чиновник в Дирекцията по печата, която е в състава на Министерството на външните работи и вероизповеданията. В книгата му

„Страници на един живот“¹ намираме някои данни за живота му. Ценно за нас е неговото признание: „Веднъж флотският офицер Сава Иванов, енергичен културен деятел, гл. редактор на списание „Морски сговор“, ме срещна и ме покани за сътрудник. Поиска ми някакъв морски разказ, оплака се, че нашите писатели са съвсем чужди на морската белетристика. Написах разказа „Лоня“ и му го пратих, той веднага го помести. След това написах „Ястреб“, по-голям разказ, който обаче остана непубликуван“². От същата книга научаваме и за познанствата на К. Гривек с други наши писатели и културни дейци – Елин Пелин, Антон Страшимиров, Христо Смирненски, Кирил Христов, Константин Константинов, Александър Балабанов, Димитър Подвързачов, Д. Б. Митов, Асен Златаров, Н. О. Масалитинов и др. Гривек е стопански съветник в Министерството на външните работи. Когато е отпечатан разказът му „Капитан ван Берген“, някои колеги го поздравяват, а други гледат с насмешка на литературните му занимания. Както той казва, сред дипломатите не се ценяло заниманието с художествена литература. Затова Д. Б. Митов, на когото сътрудничи във в. „Литературен глас“, му препоръчва псевдонима Гривек и той го приема.

След 9 септември 1944 г. Кирил Гривек е съкратен от Министерството на външните работи и става книжар.

Творчеството на Кирил Гривек не е голямо – автор е на пиеси, една стихосбирка, няколко сборника с разкази и два романа. Предвид темата нас ни интересуват неговите творби, посветени на морето. Те са сборникът с разкази „Разкази на моряка“ и романът „Моряци“.

„Разкази на моряка“ излизат през 1936 г. и са издание на в. „Литературен глас“. Книгата включва 17 разказа със сюжети от живота на моряците и хората на брега. Сборникът се открива с „Ястреб“, разказ, който ни прави съпричастни към живота на младото момиче, на име Ястреб, дъщеря на възрастен рибар. Тя живее като волна птица на брега и морето е неин втори дом. Има нещастieto да се влюби в млад мъж, който е отишъл на почивка и търси развлечение без обвързване. Ястреб разбира това и обръща лодката с любимия си и неговата годеница. Основният мотив в този разказ е любовта. Той се среща и в други творби в тази книга. Например в „Лоня“ младо момиче, дъщеря на фабрикант, се влюбва в Нил – чужденец от далечна южна страна – и избягва с него. Но основната тема в сборника си остава животът на моряците – на вода и на суша. Така в „Капитан ван Берген“ смелият възрастен капитан след корабокрушение сам слага край на живота си. Той не може да се примири, че е загубил поверения му кораб и се удавя в морето.

За да пресъздаде художествено живота на моряците, Гривек си служи с нов за времето си метод – фантастичното. Загадъчността, необяснимостта, невероятността стават основни елементи в разказите му. Читателят е въведен в странен свят, чудноват, където изненадите са нещо обикновено. Това се дължи на факта, че авторът не е професионален моряк, но морето за него е чудна страна, в която звучи „дяволска симфония“. Според един от критиците на книгата му – Доб-

¹ Гривек, Кирил. Страници на един живот. спомени и срещи. София: Българ. писател, 1987. 210 с.

² Пак там, с. 128.

рин Василев – фантастиката присъства и в „Капитан ван Берген“, „Непознатата“, „Възкресение“, „Геният“, „Лейтенант Стамов“. В разказите на Гривек „морето присъства като съдба, като неотменим житейски жребий, ясно определена среда и място за действие на героите“³. В това отношение разказите „Капитан ван Берген“, „Възкресение“, „Моряшки бал“, „Последният рейс“ са образци за морска белетристика. Подобни мисли за „Разкази на моряка“ споделя и литературният критик Д. Б. Митов⁴. Той напомня за големите маринисти в световната литература – Пиер Лоти и Клод Фарер. Българската литература изостава в морската белетристика. В изкуството вече са се появили картините на живописеца Марио Жеков, а почти едновременно с тях се появяват и разказите на Кирил Гривек, който със същата виртуозност описва морето. „Три са стихии, които вълнуват душата на моряка – съдбата, морето и жената.“ Тези стихии лежат в основата и на „Разкази на моряка“. Д. Б. Митов набляга на липсата на социални мотиви в творбите – в тях не се описват грозните страни от моряшкия живот, а се пресъздава неговият чар. Според Митов авторът е повече живописец, който се увлича повече от външното, защото негов герой е морето. Той не се вълнува от баналното в живота, защото вечна е морската шир и другото няма толкова голямо значение за морето.

Писателят се интересува по-скоро от човека като функция на морето. По-индивидуализирани в разказите му са образите на жените, понеже те се борят с морската стихия за душата на моряците. Затова е толкова трагична любовта на моряка към жената. Такава е тя в „Лейтенант Стамов“ и „Малката рибарка“. В последния разказ морякът Стамен задоволява любопитството си към малката Лена и я изоставя. За него важи друг морал – той я изоставя и се спуска към морето, където може би ще срещне отново смъртта. Морякът напомня много своя господар – морето – и ние сякаш не можем да му се сърдим. Въпреки всичко жените тръгват след моряците – покорни, слепи и щастливи.

Разказите са написани с ясен език; писателят е майстор на фразата и сравненията, което допринася допълнително за въздействието им върху читателите.

Третата книга на Кирил Гривек – романът „Моряци“ – излиза през 1938 г. в книгоиздателство „Вазова задруга“ АД. Този роман е изцяло посветен на живота на моряците. Разбира се, като по-голяма епична творба, жанрът позволява на автора да проследи житейските съдби на няколко герои и как тези съдби се преплитат с живота на моряците и на морето въобще. Действието се развива в морски град на българското море, в случая – Варна. Главната героиня Мира Житарова е дъщеря на фабриканта Житаров. Творбата започва с избирането на Мира за царица на красотата, която трябва да целуне победителя в дълго плуване. Това е Андрей Бреговски, моряк, завършил Военноморското училище. Двамата се влюбват един в друг, а любовта им преминава през много препятствия. Семейството на Мира е против, защото смята Андрей за прост моряк, който не ѝ подхожда. Семейство Бреговски са потомствени моряци и притежават няколко кораба ветроходи, с които извършват търговски плавания по Черно море и бреговете на Турция.

³ Василев, Д. Разкази за моряка. – В: *Морски сговор*, 1936, № 2, с. 40.

⁴ Митов, Д. Б. Разкази за моряка. – В: *Писатели и книги*, 1936, Т. 2, с. 178–182.

Андрей има няколко братя и всеки от тях управлява отделен кораб. Те са заедно семейство, което се вслушва в съветите на бащата – стария моряк Слав. Той отива в дома на Мира да я иска за жена на Андрей и получава отказ. Това се възприема много зле от Андрей, който мечтае да построи голям ветроход за любимото момиче. Но идва момент, когато пътуванията на железниците и корабите спират и Житарови се молят на Бреговски да им докарат въглища за мелницата от турския бряг, за да не фалират. Условието от страна на моряците е да дадат за жена на Андрей Мира. Житаров се съгласява. Времето обаче е неподходящо – старият Слав познава езика на звездите и ветровете и предрича буря. В тази буря оцелява само един от синовете му – Никола, а останалите загиват. Загива и Андрей Бреговски, с името на Мира на уста в последните си минути.

Това е накратко сюжетът на романа, в който са описани и съдбите на още герои – семейство Житарови, Дора – приятелката на Мира, дъщерята на министър Бояджов и др. Мира и Андрей са главните герои. Симпатиите на читателите са определено на тяхна страна. Андрей е млад, красив и кадърен моряк. За него пътуването по вода е кауза на живота му. Той е почтен, честен младеж, който разчита на себе си и семейството си; отказва на министъра да отиде да учи в Германия химия със стипендия и после да работи в адмиралтейството. Смята, че трябва да постигне това сам, а не по нечие благоволение. В духа на морската белетристика той е наистина в братски отношения с екипажа на ветрохода си „Странджата“. Всеки е в помощ на другите, когато са в беда. Обичат се, знаят съдбите си и си помагат като едно семейство. Това е показано най-добре в борбата с бурята, когато загиват всички.

Романът е написан увлекателно и се чете на един дъх. Гривек използва чудесен български език, който съответства на динамиката на творбата. Вплел е и два от морските си разкази в него, от което действието не губи, а напротив. Героите са индивидуализирани, помнят се дълго от читателите. Особено интересно е семейството на Андрей. Старият му баща е честен и благороден човек. Той пази години наред полица, която бащата на Житаров не е изплатил на неговия баща. Преди да отпътуват ветроходите, я връща, без да иска пари за нея. Пари ще получи само за извършената услуга. Честно и почтено момиче е и Мира. Тя искрено обича Андрей и скърби заради отказа на баща си. В края на творбата тя е безкрайно нещастна.

Литературната критика⁵ не приема еднозначно романа. Търсят се недостатъци по отношение на описанията в книгата, но аз смятам, че критиците не са били прави. Защото Гривек разказва истински човешки истории, описва живота на моряците такъв, какъвто е – с риска, на който са изложени, с опасността да изгубят и живота си, но да спазят дадената дума.

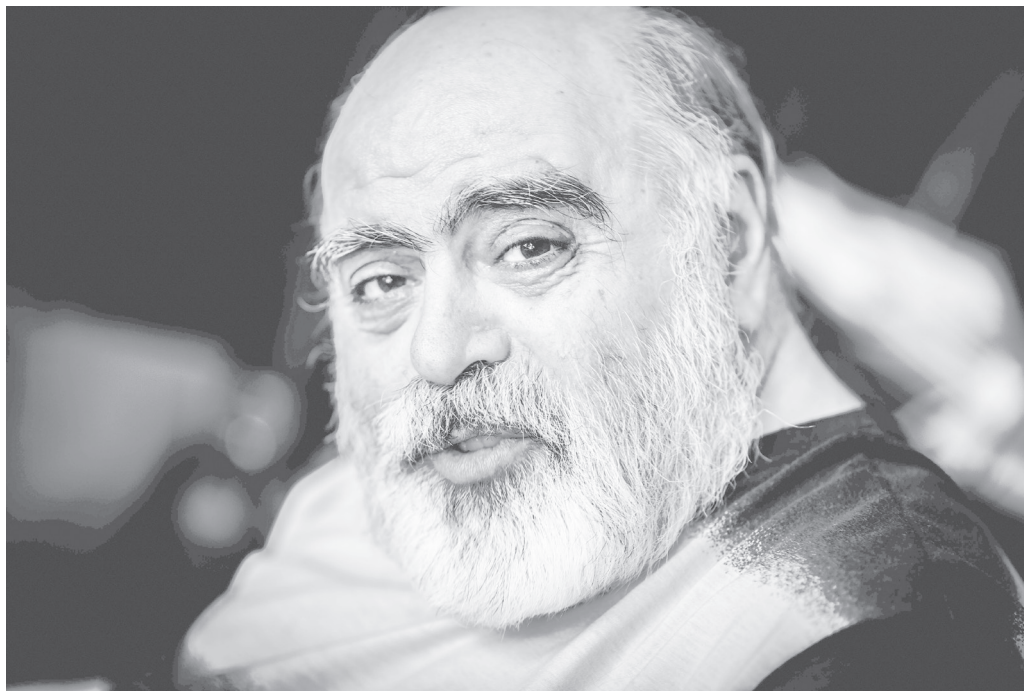
К. Гривек е автор и на сборника с разкази „Пламъци“, издаден през 1939 г., в който са включени 18 разказа. Тематиката е изцяло градска, разказват се различни истории, пресъздадени психологично вярно. Свързани са с любовта или със странни преживелици на героите.

⁵ **Василев**, Д. Моряци. – В: *Морски сговор*, 1937, № 4; **Пенев**, П. Моряци. – В: *Литературна седмица*, 7 март 1939; **Божков**, Ст. Моряци. – В: *Вестник на жената*, 21 дек. 1938.

С творбите си на морска тематика, с градските си разкази, Кирил Гривек е един интересен български писател, незаслужено забравен днес. Неговото творчество, както и спомените му в „Страници на един живот“, заслужават нов прочит. Защото той е един от българските писатели, които скъсват с битовизма в прозата, и спомагат литературата ни да постигне ново, по-високо художествено ниво.

Писателят умира през 1987 г.

In memoriam



**Напусна ни Арманд Басмаджиян
(14 май 1948–25 април 2016)**

ДНЕВНИЦИ 1933–1992

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

Разказва ми за перипетиите на „Покръстването“ – издателството съкратило 120 страници от романа, главно във връзка на отношенията на Борис с римската черква. Съкращенията обаче са направени без знанието на автора, със съгласието на Чуд. Петров. Нуркевич заявила на издателството, че ако не получи съгласието на автора, няма да се подпише под този превод; моли ме да се свържа с Евг. Константинов и да го предупредя.

*

В 3 ч. Кшижановски, жена му и синът им ме взимат от хотела и се запътваме към Zalew – изкуственото езеро (вътрешно море), образувано при сливането на Нарев и Бук, недалече от Висла. Мазовше – ниски гори, равнина, пясъци и зеленина. Пейзажът е еднообразен, но красив. Села, където новите зидани къщи все повече изместват старите дървени; асфалтирани шосета, по които в неделя се движат много коли, синята шир на Залев. Връщаме се да обядваме [в] Яблонка, двореца на Потоцки с големия парк, потънал в зеленина и дървета. Сводестият ресторант в сутерена с живописните стени, с приятно подредени кътове, с цвята върху всяка маса е пълен. Но за проф. Кшижановски, който тук е чест гост, бързо се намира място. Прекарваме два приятни часа под дебелия сводове и из притихналите надвечер алеи на парка. Единият от белите павилиони принадлежи на Полската академия на науките – в него може чудесно да се почива и работи. Тишина, зеленина и простор – каква по хубава обстановка от тази?

Варшава, летището, 2.X.1967, понеделник

След половин час отлитаме за София. Тази сутрин се срещнах с Ян Спевак, разговаряхме два часа. Ана Каменска неотдавна се е върнала от Москва, където е била на конференцията на преводачите. От България са присъствали няколко млади хора, за които тя говорила с голяма симпатия. След няколко дни заминава за месец в Париж. Ян ми предава нейната книга със статии за поезията, издадена наскоро, и своята поема Анна.

Разговаряме за антологията на българската поезия, която са приготвили Каменска и Стерн. За съжаление, въпреки шума, който вдига Стерн, е взел минимално участие, „а в България – забелязва между другото Спевак – постоянно превеждат негови стихове и поеми; за нас някак си не си спомнят“. Обяснявам му, че всъщност много български преводи на Стерн няма, и доколкото се появяват, те са резултат на неговия натиск.

Кратък разговор върху неприятни неща – отзвукът в Полша от изraelско-арабската война¹. Научавам неща, които не подозирах; Спевак е сериозно разтревожен, но много предпазлив в оценките си.

Спомени за България – за приятни хора, които някога са ги посрещали: Камен Калчев, Валери Петров, Ангел Тодоров, Иван Руж, Дора Габе и Багряна. „Атмосферата, която създаваше тая „стара гвардия“ в Съюза, днес е изчезнала. Младите не умеят да показват такова внимание към гостите си.“

В разговора става дума за Блага (Спевак дава възторжена оценка за творчеството, културата, личността ѝ). Намира, че новото ѝ, второ заминаване за Виетнам е излишна жертва, ненужен риск. Положението там е такова, че опасностите са съвсем реални. Според него властите не е трябвало да я пускат да замине...

Случайна среща пред „Бристол“ с Йежи Лау². Радостен, оживен, засмян. За съжаление той бърза и нямаме време да водим дълъг разговор.

Все пак част от съвременните полски писатели принадлежат на България. Може да ни делят много неща в менталитета и културата, но има и чувства на искрено приятелство, които ни свързват дълбоко. Между тях и земята ни – морето, природата, слънцето, историята, които неведнъж са ги очаровали!

ТЕТРАДКА № 44

София, 5.X.1967, четвъртък

Преглеждам книгите, донесени от Варшава. Една биография на Бой-Желенски: Dr. med. Stanisław Sterkowicz – Boy. Dr. Tadeusz Żeleński. Lekarz, pisarz, społecznik. Warszawa 1960. Не познавах тази книга, макар че е излязла преди седем години. Авторът е лекар и е отделил специално място за медицинското образование и лекарската дейност на Бой. Книгата не представя никакво задълбочено проучване на писателя и общественика; тя е само едно добросъвестно подреждане на биографските факти. Радвам се, че я намерих – и в тоя си вид ще ми бъде много полезна, ако някога осъществя мечтата си да напиша нещо по-голямо за Бой. Длъжен съм да сторя това – още повече след трагичната му смърт. Спомням си, че когато за първи път разговаряхме с него (беше в неговия дом на ул. Smolna), след като бях му изпратил статията си за „Литературен глас“, той ми каза: „Радвам се, че един човек от чужбина се е заловил да пише за мене – у нас само преследвания, хули, огорчения...“. Не си спомням дали прибави още нещо, но имах впечатлението, че той смяташе статията ми само първа стъпка към нещо по-голямо, което аз ще напиша за него.

В книгата на д-р Ст. Стеркович има много нови данни за краковския период от живота на Бой, за войните, за Лвов – неща, които не познавах. А главата за Варшава възкреси отново пред мене както човека Бой, когото лично познавах, така и

¹ Шестдневната война.

² Полски българист, преводач на Вапцаров.

писателя и публициста, чието име не слизаше от страниците на вестниците и от чиито книги толкова много се възхищавах.

Покъртиха ме отново събитията в Лвов през 1941 г. – убийството на Бой от хитлеристите и украинските националисти. Кой може да вземе решение за това убийство? Изправят пред стената около 30 бележити полски учени – професори, и ги избиват. Кой е дал право на тези освирепели разбойници да отнемат човешки живот? И докога ще продължи това варварство, започнало в незапомнени времена? Простаците и грубияните както в пиесата на Мрожек, с насилие унищожават интелигенцията, като едновременно с това безобразно я унижават. Това, което вършеха хитлеристите, у нас го правеха група варвари офицери през 1925 г., когато безчовечно и с невероятен садизъм убиха Гео Милев и още толкова негови другари, съвременници, свободномислещи хора. Те смятаха, че имат монопол да разполагат с човешкия живот. Същото се върши сега в Гърция от генералите и полковниците, които яхнаха гръцкия народ. Простаците и грубияните не могат да понасят интелигенцията, смятат я [за] свой смъртен враг, унищожават я непрекъснато и безмилостно по всички континенти.

Разбира се, при убийството на Бой и лвовските професори има и друго нещо: класова омраза, национална ненавист, политическо настървение. Но трагедията е една и съща – тя се повтаря без прекъсване.

Направи ми впечатление една подробност от живота на Бой в Лвов. В края на 1939 г. избират Бой за член на Съюза на съветските писатели. В съгласие с правилника той трябва да стане и да даде пред събранието данни за своя живот. Бой става. В този момент председателстващият Ал. Гаврилук бързо се изправя и заявява: „Моля ви, седнете другарю професор. Длъжни сме ние да станем, когато се говори за вас“. Цялата зала става и след минута мълчание гръмва буря от ръкопляскания.

*

Извънредно интересна е книгата на Мечислав Валис (M. Wallis) Secesja (1967). Голям том, снабден с много илюстрации, великолепно издаден. Разглеждам илюстративния материал и се връщам към началото на века у нас – същия стил сецесион в заглавия на корици, винетки на книги, рисунки, архитектурни фасади. Заслужава стилът сецесион да се проучи и на българска почва.

Книгата на Валис обаче ме интересува от друго гледище – този стил съвпада с определени моменти от развитието на литературата: общеевропейският модернизъм, „Млада Полша“ у поляците, символизъм у нас. Тъкмо с оглед на това той заслужава сериозно да бъде проучен. Може би няма да успее да напиша книга за българския символизъм, но от една по-обширна статия не съм се отказал. Бих искал да проуча явлението по-широко, да го видя във всичките му сфери, да го разбера като цялост, като една характерна проява на епохата. Книгата на Валис дава интересен материал и събужда много мисли.

В това отношение ще ми бъде много интересен обширният предговор, който Яструн е написал към антологията *Poezja Młodej Polski* (Biblioteka Narodowa, III изд., 1967). Яструн не е свикнал да говори банални неща. Огромна ерудиция, тънък

поетически усет, философско вглъбяване – ето качествата, които винаги са ме карали да се възхищавам, когато чета Яструновите литературнокритически работи.

*

Донесох от Варшава големия том „История на френската култура. Х–XX век“ от Жорж Дюби и Робер Мандрон (полски превод от 1967 г.). Дори само от прелистване се виждат богатото съдържание и блестящото умение, с което е написана тая синтеза. И пак си мисля за нашата наука: липсват ни синтези, не умеем да ги пишем, нямаме и склонност към тях.

Още две интересни книги: „История на книгата“ от датския учен Свенд Дал (Dahl), издадена на полски в 1965 г. и „Основи на научната методология“ от Joseph Pieter (1967). Ще използвам и двете книги за лекциите си. Тази година започнах курса си по старобългарска литература с един увод върху методологията на научната работа. Много се зарадвах, когато видях книгата на Пиетер във Варшава, току-що излязла. По-голямата част от книгата има пряко отношение към въпросите, които разглеждам пред студентите. Ако имам време, в бъдеще ще оформя своите мисли и наблюдения в една книга: „Увод в историята на българската литература“. Поляците са прибавили в книгата на Свенд Дал сведения за историята на славянската книга. Що се отнася до българската част, допуснати са доста неприятни грешки и неточности, особено в имената и данните. За съжаление това значително намалява доверието в книгата – преди всичко към полските добавки.

*

Един час в Клуба на журналистите. На масата са Павел Вежинов с жена си (разказва за впечатленията си от Цариград – днес се върнал, за патриотизма на тамошните българи), Милчо Радев³, Т. Генов⁴, Генчо Узунов⁵, К. Войнов⁶, Константин Павлов⁷, Любен Дилов⁸.

Конст. Павлов е до мен; разговаряме. Облякъл е светлосин пуловер, пие направо от шишето; вече е пиан – отдалече дъхти на вино. Що за маниащина – да грубиянстваш, да пренебрегваш демонстративно приетия ред. Почваме разговор за Мрожек (казвам няколко думи за варшавското представление). Коцето Павлов ме пресича и започва една безкрайна дискусия (скоро се превръща в монолог, защото губя интерес към онова, което говори, и се отказвам да му възразявам): Мрожек не е никакъв писател, той е конюнктура, бездарен подражател на Бекет и Йонеско... И всичко това с категоричен тон, който не търпи възражения. И когато е трезв, Коцето обича парадоксите, има склонност да иронизира всичко и всички – застанал

³ Бълг. писател.

⁴ Тодор Генов – бълг. писател, функционер на БКП.

⁵ Бълг. писател, сатирик.

⁶ Кирил Войнов – бълг. писател.

⁷ Голям бълг. поет.

⁸ Бълг. писател фантаст.

на някакъв висок пиедестал, с неотразимо самочувствие. Но сега, в пияно състояние парадоксалността и иронията се преплитат с пиянска несвързаност и бърбировост. За да се отърва от този не особено приятен разговор, плащам и си тръгвам. Той става и тръгва с мен и през целия път до ъгъла на „Каравелов“ и „Паренсов“ продължава несвързаните си характеристики за Мрожек и полската литература. Да се каже, че онова, което говори е невярно и неточно, е малко. Несъмнено някои преценки са интересни; изглежда, че се е занимавал с творчеството на Мрожек. Но пиянството и манията превръщат всичко в един хаос. При това Коцето има един невъзможен маниер на спорене – непрекъснато квалифицира с някаква ирония, произхождаща от чувството за превъзходство, мненията на събеседника си. Казах му, че с подобни квалификации спорът става излишен. Лично аз го щадях, въздържах се да употребявам каквито и да е квалификации – от неудобството да си помисли, че използвам правото на възрастта да поучава и менторства.

Че Конст. Павлов е един талантлив поет, няма съмнение. Но манията ще продължава много да му пречи – дано в края на краищата не го погуби.

София, 7 октомври 1967, събота

От една седмица в София е проф. Роже Бернар. Срецах се и разговарях с него няколко пъти. Тая вечер вечеряхме у Стойкови⁹. Той е както винаги рязък в някои от оценките си за лица („силно обича и мрази“), но изобщо е в добро настроение. Радва се, че се намира в България. С него е и жена му – скромна и любезна. Онова, което най-много го интересува, това са етимологиите; постоянно вади тефтер. Чете си и записва нови изрази, които не е срещал досега. Подготвя статии за няколко енциклопедии и енциклопедични трудове върху българския език и литература.

Прям и откровен, Бернар има и някои тежки черти на характера. Но това няма никакво значение в сравнение с работата, която върши във Франция за нашата култура. Оказваме ли му достатъчно внимание? Мисля, че това внимание би могло да бъде по-голямо от страна на някои ръководни лица.

*

Отново ми се обади днес по телефона Белчев от Скопие. На обед се срещнахме в университета. Написал е нови творби на български – поезия, проза. „Не се боя – казва, – че те могат да предизвикат скандал в Скопие. Готов съм на всичко. Там вече за мене няма простор и сериозно мисля да се преселя в България.“

Тези думи ме изненадаха. Очевидно е, че работата с Белчев се усложнява; мъчно бих могъл да направя нещо. Предложих му да се срещне с Караславов; съгласи се веднага. Потърсих Караславов в Писателския съюз – за щастие го намерих. Прие веднага да се срещне с него.

Интересно е какво ще произлезе от този разговор. Случаят с Белчев представя една извънредно интересна страница от отношенията между българи и т.нар. македонци. Наистина трудно е да се върне колелото назад и с такива илюзии не би

⁹ Вероятно Стойко Стойков.

трябвало да се живее, но колко сложно е вътрешното състояние на нещата, откъсването на една част от народа и превръщането му в нова народност, колко жива е раната, причинена от една политика, която е действала с хирургически нож.

*

Една двучасова разходка с кола из Софийското поле – Емилиян Станев, жена му и аз. Симеоново, околоръстният път, пресичаме Цариградското шосе, запътваме се на север към селата в полите на Стара планина. Полето си има своя красота: зелени ливади над някогашните блата (Емилиян непрекъснато разказва къде е ходил на лов), ниски гори, поослани есенни дървета, синя верига от планини на хоризонта. Небето е сиво, вятърът се носи над полските треви. Само на запад слънцето е разкъсало облаците и леко ляга на земята като огромна червена парá. Почти не познавам тая част на Софийското поле; минаваме през села, на които само имената ми са познати. В овехтелите, сиви и неинтересни села на много места са израснали нови къщи – и шопите се събуждат. Полето пресичат асфалтирани пътища, по които се движат червени автобуси. Погледнеш ли, навсякъде из далечината пълзят автобуси – един, два, три, четири... Те раздвижват мъртвото поле в късния съботен час и му придават живот. Пушат фабрични комини.

Емилиян Станев от темата за лова (утре рано ще отива на лов в Пазарджишко) минава към творческата си работа. Отново се е върнал към новелата за американския физик – тя е обхванала изцяло въображението му. Основно е преработил написаните по-рано страници – обогатил ги е с нови наблюдения и нови нюанси.

Казвам, че много се колебае между отделните теми, че скача от тема на тема. Теми[те] сами по себе си са чудесни, но трябва да бъдат написани и завършени. Наистина, те трябва [да] зреят – и зреят едновременно, но все пак необходимо е да се освобождава последователно от тях.

*

В понеделник ме е търсил Т. Павлов – да отиде непременно при него. На другия ден разбрах за какво – обади ми се Ек. Даскалова¹⁰, за да ми каже, че се касае за нейния избор в Търново. Неприятна личност; непрекъснато тича да урежда своите работи. Мразя нахалството. Не отидох при Т. Павлов, когото вероятно е успяла да подведе. Не за първи път кариеристи използват неговата готовност да помага.

София, 9.X.1967, понеделник

Заседание на Президиума на Висшата атестационна комисия. Няколко интересни случая. В Института по фармацевтика рецензентите предлагат единодушно да бъде избран за старши научен сътрудник по-добрият кандидат; съветът избира по-слабия, при това без всякаква мотивировка. Как да се действа? Изборът формално е протекъл правилно, но е очевидно, че е направена предварителна агита-

¹⁰ Екатерина Даскалова – бълг. литераторка.

ция да се гласува за определено лице. Предложено бе всеки да гласува по съвест – изборът пропадна, една неправда беше поправена. Също така не се допусна и един докторат, при който научните резултати са незначителни, въпреки че кандидатът имаше защитници. Дълго се занимавахме с Екат. Даскалова. Неприятна история. Зам.-министърът Ив. Ненов обясни подробно случая и разкри нахалството и манипулациите на кандидатката. Очевидно е, че не е имало мнозинство при избора ѝ за доцент в Търново, но тя прави всички усилия, за да докаже обратното.

На излизане Ив. Ненов ми разказва подробности от тази история. Описа ми също и срещата си с Велчев, който е отишъл при него да протестира, че не е бил допуснат да участва в конкурса за ръководител на катедрата по руска литература. Възмутен е от безочливото му държане.

Все пак в нашата страна има честни и принципни хора, които се противопоставят открито на маневрите на кариеристите.

*

Вечеряме в Руския клуб с Маргарита Алигер¹¹; на масата са Мери и Людмил, Венчето и Павел Спасови¹². Алигер е малко уморена; пътувала е из България; разказва за впечатленията си от Родопите. Между другото няма да забрави един събор на турци по случай рамазана им. Говори за туркините, за живописните им облекла, за веселата гълчава на събора, за „зоопарка“ „Конго“ с екзотични животни – за него непрекъснато съобщавали по радиото, за люлките и въртележките...

Наблюдавам Алигер. Приятна малка глава, още младеешко лице, бяла блуза, която още повече придава на фигурата нещо младежко и жизнено. В разговора ни съобщава, че малката ѝ дъщеря, сега на 24 години, се е омъжила за немец и живее в Западен Берлин. Питам как е станало това и се оказва, че немецът е поетът Ханс Магнус Енценсбергер. Енценсбергер е едно от най-големите имена на съвременната немска поезия; получил е вече почти световна известност. Дълги години живееше в Норвегия, а сега се е установил в Западен Берлин. Алигер разказва, че дъщеря ѝ се е запознала с Енценсбергер миналото лято на конференцията на африкано-азиатските писатели в един от градовете на съветска Централна Азия. Алигер взела дъщеря си със себе си и там срещнали Енценсбергер. Сватбата е станала тази година през септември. „Всъщност – забелязва Алигер – при сегашното развитие на техниката Москва съвсем не е толкова далече от Берлин, но обстоятелствата са такива, че пътуването става много трудно...“ Думите на Алигер едва прикриват съжалението и скръбта ѝ.

Тоя разговор ме пренесе, от една страна, в Хамбург, преди две години, когато на изпращане Инес Кьолер ми донесе на гарата като малък подарък книгата на Енценсбергер *Gedichte*, а от друга, ме върна няколко години назад, когато Алигер гостуваше в София с дъщеря си – нежна, много красива руса девойка. Божидар Божилов приятелски флиртуваше с нея – беше ѝ посветил едно стихотворение. Разглеждах с интерес младата Алигер – защото казваха, че е дъщеря на Фадеев.

¹¹ Рус. поетеса.

¹² Бълг. писател.

Имаше нещо в нейния образ от неговата светлина. А малката жълта книжка на Енценсбергер и досега стои насреща ми на дървената етажерка.

Още една руска жена ще тръгне по света – един свят коренно различен от съветския. Каква съдба я чака? Разбира се, да бъдеш спътница на един голям и талантлив поет като Ханс Магнус Енценсбергер е рядка участ – това може да значи голяма щастие, ако тя разбере поета, а поетът се привърже дълбоко към нея. Но независимо от това в душата на младата Алигер и във всекидневния ѝ живот ще си дадат среща двата свята и тя ще трябва да понесе на собствените си плещи тяхното остро стълкновение – както го е понесла Муза Разколникова във Франция. Отново руската душа започва своето „хождение по мукам“, за да влее в чуждия свят своята чистота и своята сложност.

Маргарита Алигер разказва как е починал Еренбург: „Хубава смърт. Той умря, без да остарее, преди да настъпи оная страшна старост, която унищожава човек. До последните си дни пътуваше, пишеше, разговаряше с хората, намираше се в кипежа на живота. Дори и на легло, идваха хора при него и той нито за миг не бе прекъснал връзката си със света“.

Във вилата си извън Москва Еренбург получил инфаркт. Не пожелал да го закарат в болница – останал там. Лежал три седмици и се оправил дотолкова, че кардиограмата не показвала нищо обезпокоително. Върнал се в Москва спокоен, с чувството, че е здрав. Нова кардиограма и отново нищо тревожно. И изведнъж на втория ден след пристигането в Москва изпаднал в безсъзнание и починал – без да се мъчи, без да каже нещо. И това е хубавото на тая смърт – без старческа безпомощност – без страдание – от живота направо в смъртта.

*

Спасови са слушали вчера по радио „Лондон“¹³ на български рецензия за пиесата на Джагаров „Прокурорът“ – много хубава, много умно и тънко написана (може би от Петър Увалиев¹⁴), напълно положителна. Рецензентът е изтъкнал, че пиесата веднага е хванала публиката – нещо, което в Англия рядко се случва; например и досега английската публика не може да приеме Пирандело¹⁵. Очаквало се пиесата на Джагаров да има голям успех, да влезе в репертоара на английските театри. Ролята на прокурора е била изпълнена от един великолепен актьор. За разлика от софийската постановка, където конфликтът между прокурора и следователя е поставен на първи план, в английската постановка доминират психологизмът, психологическият момент; затова и действието тече външно по-спокойно, но с вътрешно, скрито психологическо напрежение. Рецензентът не е бил напълно доволен от превода – преводачката Марго Алексиева¹⁶, би трябвало да дойде в

¹³ Би Би Си.

¹⁴ Бълг. дипломат, невъзвращенец, филмов продуцент и радиожурналист.

¹⁵ Луиджи Пирандело – итал. драматург, носител на Нобеловата награда за литература през 1934 г.

¹⁶ Бълг. преводачка, превела (с Фео Атанасова) „Под игото“ и „Време разделно“ на англ. език.

Англия да освежи езика си. И още нещо: в рецензията се казваше, че ако дебютът на българската белетристика в Англия не бил добър, дебютът на драмата бил успешен.

Хубава, радостна вест – защото човек винаги има основание да се съмнява в официалните съобщения на БТА. Хората, в чийто дом Спасови слушали радио „Лондон“, плакали от радост. И аз бих направил същото, когато се касае за един успех на нашата култура в чужбина.

София, 10.X.67, вторник

Кратка телеграма във вестниците: Андре Мороа¹⁷ е починал вчера на 82-годишна възраст в една парижка клиника.

Едно от големите имена на съвременна Франция. Бях свикнал да го срещам в печата от 40 години насам – от времето, когато започна моя съзнателен литературен живот. Първата книга, която ме очарова, беше романът „Климат“ (за мен тя си остава и до сега най-хубавата му книга), а след това дойдоха романизираните биографии, историята на Англия, спомените му, многобройните му статии и есета. Вероятно Мороа не е нито от най-дълбоките писатели на Франция, нито между ония световнопризнати французи, които са прокарали бразди в историята на общочовешката култура. Но той бе несъмнено един от най-блестящите изразители на онова, което наричаме френски дух: необикновена живост на ума, широтата на погледа, способност за разбиване на националните рамки и съчувстване на онова, което вълнува човека от всички европейски страни, огромна отзивчивост на всекидневието, лекота и изящество на езика, които ме карат да се възхищавам, феноменална работливост. Франция е създала по-големи писатели от Мороа, но едва ли в наши дни някой по-добре я представя от него – включително Сартър и Арагон – не като философска дълбочина или художествена сила, но като френски стил на мислене и писане.

Мороа бе един френски буржоа, но отдавна бе надраснал рамките на своята класа и бе станал приятел на прогресивния дух на човечеството. Неслучайно през последните години той зачести сътрудничеството си в „Литературная газета“¹⁸. Мороа имаше вярно чувство за истинския път на света, но същевременно бе чужд на всяка догма и това даваше привлекателната свобода на мисълта му.

Мороа имаше още едно качество, на което заслужава да се завижда – умението да вниква във вътрешния свят на големите писатели, учени, общественици, които рисувахе в биографичните романи. И в това отношение има нещо от свободата на нескваната в догми мисъл – да се отдадеш с цялата си страст на откриването на човека, без да се безпокоиш от това – положителен или отрицателен знак ще сложиш пред неговото име.

С отрицателен знак [е] отбелязано и името на Мороа доста дълго време у нас. Спомням си един епизод. След войната едно от частните издателства издава него-

¹⁷ Псевд. на фр. писател Емил Соломон Вилхелм Херцог.

¹⁸ Съветско-руски седмичник за литература и култура. Особено популярен в България по време на Горбачовата перестройка.

вите спомени. Прочетох ги с голяма интерес и съвсем естествено, без да мисля за положението на Мораа в нашия свят, написах рецензия за сп. „Изкуство“, в чиято редакция тогава влизах. След известно време Цанев ми каза поверително: Д. Б. Митов направил въпрос за тази рецензия в събрание на писателската партийна организация – как може да се пише у нас положително за буржоазен (може би е казал и по-силна дума) писател като Мораа!

Времената се менят – и се промениха благоприятно: върнаха ни уважението към Мораа.

Във Франция и особено в Париж книжарските витрини бяха пълни с неговите книги; приятно ми бе да ги прелиствам, да се възхищавам от неговата необикновена работоспособност.

София, 14.X.67, събота

Тридесет години от смъртта на Йовков (всъщност датата на смъртта е 15 октомври) – помен на гроба му. Само няколко души освен Елка¹⁹ и архит. Попов – от писателите са дошли Магда Петканова²⁰, Йорд. Стратиев²¹, Д. Гундов²², Л. Димов²³, Драндаров, Ил. Волен, Остриков²⁴. Съюзът не е организиран нищо; дори поменът не бе оповестен в „Литературен фронт“. Разбира се, това съвсем не говори за липса на интерес към делото на Йовков, а само за хаос в Съюза на писателите.

Слънчев есенен ден. Жеравненският кръст на гроба на Йовков под кипарисовото дърво връща към света на „Старопланински легенди“.

Ето словото, което произнесох на гроба:

„Тридесет години не са много дълъг период след смъртта на един писател, за да издържи проверката на времето. И същевременно тридесет години са свършено достатъчни, за да се забравят много имена в литературата.

Йовков имаше щастлива съдба още приживе – неговите съвременници, свидетели на творческото му развитие, първи читатели на неговите книги, чувстваха, че пред тях се извършва едно от чудесата на изкуството, че се отваря нова страница в историята на българската литература, че се ражда един творец, който влиза трайно в народното съзнание и от сега нататък ще бъде едно от най-ярките олицетворения на българската национална култура.

Йовков създаде един нов свят. Която и негова книга да разтворите, ще срещнете живи образи, които никога не се забравят. Сякаш една невидима стена се е вдигнала пред вас и вие сте влезли в една нова действителност – чудна и обаятелна, и все пак близка и позната, с хора, които срещате за първи път, но които ви стават близки, и с които свиквате като с отколедни познайници и приятели.

Не бих искал да привеждам много примери, само един – сборника с разкази „Вечери в Антимовския хан“. Ето как започва първият разказ, просто, естествено,

¹⁹ Дъщерята на писателя.

²⁰ Бълг. поетеса, съпруга на писателя Константин Петканов.

²¹ Йордан Стратиев – бълг. поет.

²² Димитър Гундов – бълг. поет.

²³ Може би Любомир Динов – бълг. инженер, съветски агент през ВСВ.

²⁴ Иван Остриков – бълг. писател фантаст.

сякаш някой е седнал до нас и в непринудена беседа ни разказва спомен от миналото си:

„Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища. И есенно време, когато от цяла Добруджа тръгваха кERVани подир кERVани коля към Балчишката скеля и към водениците в Батова, нямаше през де другаде да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица. Тогава тук започваха весели дни. Вън всякога можеха да се видят разпрегнати коля, и докато прегладнелите коне дремеха по чуловете си, в хана свиреха гайди, чуваха се провиквания, а от време на време дюшемето захвашаше да бумти, като че се продънваше под юнашката ръченица. Влезеше ли човек вътре, виждаше от пода до тавана да плува синя мъгла от цигари, а сред нея – калпаци, обърнати кожуси и мустакати, опалени от слънцето и от вятъра лица. Всички гълчаха, и ако и да имаше седнали, повечето стояха прави, с чаша вино в едната ръка и с камшик в другата – уж все готови да си ходят.

А зад тезгяха, сред пушека и мъглата на печените наденици, стоеше Сарандовица, снажна, мъжествена, хубава и в напредналата си възраст...”

И ето, появяват се пред нас – естествено, както това става в живота, където всеки ден ни среща с нови хора – образи, ярки и живи, които стават наши спътници и познайници: Сарандовица и дъщеря ѝ – „висока и стройна мома... в разцвета на оная красота, чиято сетна съблазън загасваше вече у другата, старата Сарандовица“; дядо Гено, който постоянно се оплаква от синовете си, но така увлекателно може да говори за звездите и Вечния календар; Калмука с бялата брада, който дреме в кюшето до тезгяха; учителят Баташки, Матаке от Приселци и неговият син, мечтателят Палазов и госпожица Шмид, Киро Котомана и Христо Месечката, дядо Моско, Витан Чауш, Петър Моканина и селянинът с болната дъщеря, тръгнали да търсят бялата лястовичка; Албена, сенебирските братя и дядо Щерю, който съзерцава света и мисли върху човешката съдба; чудесният образ на Иван Белин с неговите вътрешни съмнения и размисли след убийството на вълчицата; Лазар Бодура и Христо Бахчеванджията, дядо Илия, Дочкин и Другоселецът...

Това са образи само от една книга (а аз не назовах всички), но във всяка книга на Йовков ни срещат живи хора, със свои навици и със свое отношение към света, със свой говор и своя усмивка, със свои радости и болки, надежди и страдания, с всички типични особености на средата, в която живеят. Спомнете си многобройните Йовкови образи в „Ако можеха да говорят“ и „Женско сърце“, „Песента на колелата“ и „Старопланински легенди“, „Чифликът край границата“ и „Приключенията на Гороломов“, „Жетварят“ и военните разкази, „Боряна“ и „Милионерът“. Към нашия свят, към света, който наблюдаваме всекидневно, Йовков прибави една втора действителност – нова, новосътворена, изненадваща и чудна, и същевременно наша и своя, родна и българска. Защото онова, което наричаме наша родина, България, това не са само хората, живели и населявали тази земя, дишали нейния въздух, страдали и борили се за своите надежди и своите мечти, но и всички ония живи, неповторими, незабравими образи, сътворени от най-талантливите синове

на нашата страна. Йовков е след ония, които претвориха своите поетически видения в жива действителност, които своята душа превърнаха в нов свят и обогатиха, разшириха и извисиха света на родината. Той притежаваше в това отношение някаква чудодейна сила, сила на чудотворец, сила на бог, който превръща наблюденията и впечатленията си, поривите и бляновете си, съзерцанията и съмненията си в живи човешки образи. Между белетристите Йовков има в това отношение само двама предходници – Вазов и Елин Пелин.

Някога нашата литературна критика и нашата литературна наука, когато се занимаваха с Йовков, си поставяха една главна задача – да обяснят неговия свят, да навлязат в неговата идейна атмосфера, да покажат богатството на образите, да поставят тези образи в измеренията на реалната историческа действителност и да ги преценят като нейно вярно приблизително или невярно огледало. Не е тук мястото да преценявам доколко това бе извършено с дълбочина и вещина, с умения и литературна култура и дори с необходимата справедливост. Грешките и недоразуменията са известни на всички и е излишно да се връщаме към тях.

Днес ние приемаме света на Йовков като свят, който съществува независимо от каква точка го наблюдаваме, като една реална действителност, която – независимо от отношението – е ненарушима, исторически дадена, незаличима и неунищожима, реална и конкретна като пръстта и планините, като багрите на есенните гори, като вятъра, чийто шум никой не може да отмени, като човешките гласове, които населяват нашата земя. Една действителност, която е част от нас, от българската родина и от която ние сме част.

Затова и сега задачата на литературното изследване е друга: да намери творческия ключ, с който Йовков е създал своя тъй реален поетически свят, да разкрие необикновеното, удивителното изкуство на писателя творец. Нищо чудно, че първата книга в чужбина за Йовков – докторската дисертация на млад полски учен от Краков, бе посветена тъкмо на тези проблеми. Тези проблеми са в центъра на вниманието и на българските литературоведи, които изучават творчеството на Йовков.

Днес ние сме се събрали тук да отбележим една годишнина – 30 години от смъртта на Йордан Йовков. Аз бих прибавил към тая дата и други годишнини – 50 години от появата на първия том военни разкази, 60 години от първите печатани стихотворения на Йовков. Годишнини, които ни връщат към миналото; годишнини, които ни говорят за една смърт, дошла преждевременно, и за скръб, която избликна искрено и широко в нашата страна преди тридесет години.

Но думата смърт тук ми се вижда ненужна и излишна – за онзи, който е създал един свят от живи хора, и този свят живее в нашето време и с нас все така богат, неповторим и реален, и всеки образ от този свят носи частица от душата на своя творец. За онзи, който е взел перото в ръка, който е дръзнал да остави знак върху бялата хартия, има само два пътя: смърт или безсмъртие. Не някаква неизвестна и неуловима съдба, а собствената му дарба, великолепният му писателски талант, умението му да вниква дълбоко в живота на човека, да наблюдава природата, да съзерцава и обича света, неговата изумителна власт над езика – да превръща ду-

мите в багри, чрез словото да създава жива плът – определиха на Йовков пътя на безсмъртието.

И колкото и да е странно, когато сме изправени пред този гроб, Йордан Йовков е между нас, той никога не ни е напускал, той живее с нас и със своите чудесни образи – по-точно живи хора, синове на нашата родина. Той се усмихва и разговаря с нас, все така замислен и задълбочен съзерцава живота около себе си и чрез своите творения разговаря с нас.

И затова имам чувството, че ние сме дошли тук не на поклонение пред един гроб, а на една беседа, за един разговор с този, който винаги е бил жив в съзнанието на нашия народ.

И струва ми се, че тая беседа няма да спре никога, докато грее слънце над тая земя“.

*

Връщаме се в града пешком със Стратиев и Драндаров. Дълъг разговор – най-много разказва Стратиев: за дипломатическата си служба, Дим. Шишманов²⁵ като главен секретар и министър – бил съвършено алкохолизиран, за Йордан Йовков в Букурещ, за нашите днешни писателски работи. Спомня си срещата с Вазов по време на юбилея му. Младите поети издават малък сборник „Водолей“, посветен на Вазов, и се явяват у него, за да му го поднесат: Стратиев, Стубел²⁶, Симидов, Б. Първанов... Дотогава са виждали Вазов само отдалеч, за първи път имат възможност да бъдат близо до него. Той се оказва страшно несловоохотлив – разменя с всекиго само по две-три думи. Най-дълъг е разговорът със Стратиев (две-три фрази), понеже му съобщава, че родът му произхожда от Сопот. Даже че на срещата е присъствал проф. Шишманов – той повежда разговор с младите поети – жив, подвижен, въодушевен. Вазов говорил със силно влияние на сопотския диалект.

И още един спомен на Стратиев. Отишъл у дома на Вл. Василев – смятал, че му дължи едно обяснение или извинение за някогашния случай с жена му. Василев казал: „По този въпрос е излишно да говорим. Смятай, че не се е случило нищо, че нищо не е имало“ – и минал на друга тема. Минало известно време. Веднъж, сядайки на масата на Василев в стола на Писателския съюз, Вл. Василев го попитал: „Ти ли оставяш цветя на гроба на Цвета?“. „Не“ – отговорил Стратиев. Дълго след това Василев седял замислен.

*

Срещнах преди няколко дни на улицата Далчев – връщаше се от разходка. Заговори за Блага – не му харесва, че е отишла във Виетнам. От трагедията на Виетнам не може и не трябва да се прави литература. Не могат да се пишат стихот-

²⁵ Димитър Шишманов – син на Ив. Шишманов, бълг. писател и дипломат. Външен министър на страната, съден и убит от т.нар. „народен съд“.

²⁶ Йордан Стубел – псевд. на бълг. детски поет Йордан Бакалов.

ворения, когато хората умират всяка минута и при най-отчаяни условия; такива страдания не могат да се превръщат в литература.

*

В четвъртък вечер в Чехословашкия културен център словашкият поет Михалик отговори на въпроси за днешния литературен живот в Чехословакия. Въпросите бяха трудни, Михалик се стараше да отговаря откровено и честно. Все пак не му беше особено лесно – още повече като се има предвид, че някои въпроси бяха зададени и съответно коментирани от Радой Ралин.

След това отиваме с Багряна да вечеряме в Руския клуб. На нашата маса седят Йордан Радичков и жена му.

Наблюдавам Радичков. В цялото му държане има някакъв наивитет. И човек се пита: откъде иде големият му писателски талант? Как се раждат – при такава често пъти твърде наивна мисъл – тези толкова оригинални и сложни за възприемане разкази?

Следващата седмица Радичков заминава за Канада; вероятно ще отиде и в Съединените щати. Проектира да прекара там два месеца и да напише книга.

*

Снощи и тая сутрин четох разкази на Йовков. Удивителна непосредност и простота, естественост и яснота. Неговите герои са живи хора и това е постигнато с голяма писателско умение. Йовков е създал един свят, който приемаме веднага.

Мисля си за един Ем. Станев: защо не следва пътя на Йовков? Всъщност това ще бъде неговият собствен път. Вместо последните търсения и експерименти би могъл да напише още цяла серия разкази – прости и сърдечни, с живи хора, с непринудено представени човешки съдби, разкази за хората и природата, за красотата и любовта.

София, 26 октомври 1967, четвъртък

Четох отново мемоарите на Андре Моруа. Чудесно написана книга. Авторът с извънредно умение е показал цялото си духовно развитие – не чрез разсъждения, чрез голю теоретизиране, а живо, с конкретни факти, върху основата на непосредните си преживявания. Дал е прекрасни образи на учителите си, особено на Ален²⁷, прочутия философ, автор на малки „бележки“. Разкрил е интимния си живот – с пълна откровеност, но и с необходимата дискретност. В страниците, в които Моруа описва първата си голяма любов и първата си женитба, смъртта на жена си, втората си женитба, сякаш човек чете роман – така хубаво авторът е възпроизвел чувствата, преживяванията, отношенията.

Има в книгата и погрешни становища – опитът да оправдае дейността си като индустриалец, да търси навсякъде класовото примирение. Социалният произход

²⁷ Псевдоним на Емил Шартие.

и възпитанието му диктуват такава позиция. Има и едно увлечение в описание на светски приеми и срещи, известна суетност и опит да се похвали, че съдбата го е поставяла често в контакт с бележити личности: крале и президенти, министри и генерали. Това са неизбежни човешки слабости.

Но като описание и стил, като разказ и настроение книгата е забележителна. Бих желал да мога да напиша такава книга.

*

Седмица на тържества и сесии в чест на Октомврийската революция. Днес присъствах на втория ден от сесията на Писателския съюз. Изказах се кратко – за новия тип революционен писател, който се формира у нас след Октомврийската революция. Нищо особено ново не може да се каже. Все пак опитах се да подчертая две неща: че Гео Милев не става революционен поет едва на страниците на сп. „Пламък“²⁸ и с поемата „Септември“. Неговият естетически бунт е почнал много рано, а политическите акценти на тоя бунт се набелязват веднага след края на войната. Той се развива по пътя не на отрицанието на своя „модернизъм“, на изминатия път; тъкмо напротив – модернизмът му помага да създаде всичко онова, което е новаторско и неповторимо като стил в „Септември“. Завърших с извода, че революцията значи търсене – непрекъснато и смело трябва да се търси; това е единственият път за създаване на по-богато и по-разнообразно социалистическо изкуство.

Вчера са чели доклади Цанев, Колевски, Ив. Цветков. Докладът на Колевски бил много слаб, другите два са били интересни, макар че днес критикувах Цаневия доклад.

Днес говориха няколко души: Ст. Ц. Даскалов – простовато, елементарно, грубо; Мл. Исаев – повърхностно; Анг. Тодоров – безинтересно и др. Говориха и съветските гости: Дм. Марков²⁹ – много общо, Злиднев³⁰ – с богата аргументация за проникването на българската книга в Съветския съюз.

София, 28.X.1967, събота

Вечеря в „Плиска“ с Артур Лундквист³¹ и жена му, поетесата Мария Вине. Присъстваха Джагаров, Хайтов, Кам. Калчев, Л. Левчев с жените си, Анастас Стоянов.

Артур Лундквист е висок, едър мъж, северен тип, с посребрена коса. Говори спокойно, без афектация; в началото почти не се усмихва и почти не долавя хумора, който от време на време оцветява разговора. По-късно постепенно се оживява, смее се на разказа ми за нашите шопи (разказвам му анекдотите за жабите,

²⁸ Г. Милев започва да го издава през 1924 г. след комунистическия опит за метеж през 1923 г.

²⁹ Дмитрий Марков – рус. писател.

³⁰ Виталий Злиднев – рус. българист.

³¹ Швед. писател, чл. на Шведската академия, основал награда за бълг. преводачи от шведски език.

„Пениш се, не пениш се“, кожуха на шопа в лятната жега) и бърза да го преведе на жена си. Тя е с дълги руси коси, почти на момиче, с живо лице, макар да носи вече следите на годините.

Отначало Мария Вине е седнала до мене. Разговаряме на френски, което не е много лесно, защото френският ѝ език е по-лош и от моя. Оказва се, че е датчанка; живее в Швеция след женитбата си с Лундквист. Пише на шведски. Питам я – как е възможно това? На датски е написала само една книга, но не я харесали и я върнали. След това я написала наново на шведски и я публикувала в Швеция след женитбата си с Лундквист. Разказва ми за пътванията си – многобройни и чести. Говорим за младата съветска поезия, предпочита Вознесенски пред Евтушенко; със симпатия споменава името на Бела Ахмадулина.

По-интересен е разговорът с Лундквист, който по едно време сяда при мене, сменяйки местата с жена си. На въпроса ми как Мария Вине е успяла да овладее така шведски, че да твори поезия на него, забелязва, че за това са помогнали 20-те години, които е прекарала вече в Швеция, но все пак и досега допуска малки грешки, които той повтаря. Разказва ми, че е прочел редица български книги (преведени на английски) – харесали му Елин Пелин, Йовков, Павел Вежинов, К. Калчев. Пожелал да се срещне с Калчев и дълго разговаряли. Най-много харесал „При извора на живота“³² с простотата на изображението, с лиризма си. Говори ми за руските класици, които са преведени на шведски и се ползват с голям успех, макар че в Швеция съществува антирусизъм и антикомунизъм. Чехов се играе постоянно на шведските сцени. Що се отнася до българската литература, тя е съвсем непозната. Повече знаят югославската – главно Андрич и Кърлеж.

Джагаров, Левчев, Калчев вдигат тостове за Лундквист – изтъкват заслугите му като борец за мир. Лундквист отговаря, че той е само писател, не се смята борец за мир; получил е Ленинската награда, защото са го предложили няколко негови приятели: Еренбург, Неруда³³, Зегерс³⁴. През целия си живот се е стремил да бъде само писател.

В общия разговор на масата въпросите скачат: за младата американска проза (повечето автори са евреи), за антисемитизма в Америка (дори и в Швеция има латентен, скрит антисемитизъм), за циганите в Швеция и у нас – и на двете места те се превръщат до известна степен в заплаха, поради огромната им раждаемост и плодовитост. Когато някой го пита кого от съвременните поети смята за най-голям, отговаря уверено: Пабло Неруда.

Шеги с лова – речите на Емилиян Станев. Срещнали се – Лундквист не е могъл да каже дума от Емилиян Станев, който го засипал с философствания и парадокси. Както винаги Емилиян е говорил безотговорно, повърхностно, самохвално – с желание да блесне с някаква оригиналност. Уви, дори не би могъл да си позволи парадоксите на Шолохов, защото му липсват мъдрост и култура. Изглежда, че се

³² Книга от К. Калчев.

³³ Пабло Неруда – псевд. на чилийския поет Рикардо Елиесер. Комунист, носител на Сталинската награда за мир и на Международния съвет за мир.

³⁴ Ана Зегерс – псевд. на герм. писателка Нети Рейлинг, член на Комитета по международните Ленински награди, функционер на ГЕСП.

изложил твърде много пред Лундквист, който говореше за него с иронична усмивка. Обяснявам на Мария Вине, която в тоя момент седи до мене, че иначе Ем. Станев е много добър писател, чудесен разказвач и познавач на езика.

Лундквист – един от големите писатели на нашето време. С какви впечатления ще си отиде от нашите писатели? Кой от онези, с които се е срещал, е могъл да води с него разговор на равнището на европейската култура? Може би само трима души биха могли да му бъдат равностойни по култура събеседници: Далчев, Валери Петров, Блага Димитрова. Уви, нашият писател е още много изостанал, доморасъл, примитивен като мислене и поглед. А когато такъв поглед не му липсва, несмел и плах, или което е още по-лошо – неискрен като Богомил Райнов. Най-малко още едно поколение трябва да мине, за да се създаде нов тип писател – в европейски контекст, с други маниери и свобода на мисълта, с култура и духовен финес.

Може би европейците оценяват простотата и непосредността, наивитета и непоквареността от цивилизацията на фона на красотата на пейзажа и екзотиката на живота. Но това не може да бъде утеха за нас. И духът ни никога няма да се успокои, докато ни гложди съзнанието за нашия примитивизъм и провинциализъм.

*

След вечерята тръгваме с Джагаров, Калчев и Ан. Стоянов из гората. Джагаров ни разказва за преговорите с югославската писателска делегация (М. Бор, Младен Оляга, Славко Яневски³⁵). Работите не са вървели съвсем добре, макар че е бил подписан протокол. В основата е македонският въпрос (не ми е ясно защо е трябвало да се спори по него при такива преговори). Смята за успех, че са постигнати две неща: за македонски език може да се говори в границите на Югославия; за македонския език може да има различни мнения... Югославяните отказали да бъде изпратена обща поздравителна телеграма до съветските писатели по случай 50-годишнината на Октомврийската революция – Маркс и Енгелс са от Германия, революция имало в Унгария и другаде... Не се съгласили да бъдат изпратени протестни телеграми за преследванията срещу гръцките писатели и за Виетнам.

Джагаров има право в редица горчиви изводи, които прави за нашите грешки преди и след войната по националния въпрос. Струва ми се обаче, че надеждите му за някакъв поврат на нещата са напразни.

София, 30.X.67, понеделник

Вчера на обед отидохме с Камен да видим Мери, която е болна. Отново сърдечни смущения. Въпреки че боледува от десетина дни, в петък отишла на два приема – в югославската и норвежката легация. Суета. Сега лежи. Лошото е, че са сами вкъщи – момичето³⁶ им е в болница и Людмил изпълнява всички домашни работи. На 82 години, при това в една нервна атмосфера, такива задължения съв-

³⁵ Славко Яневски – мак. писател, през 1994 г. излезе „преведена“ на бълг. език книгата му „Зад тайната врата“.

³⁶ Трудовоборческите писатели имат прислужница.

сем не са леки. Но Людмил е търпелив и спокоен, не се оплаква, дори се усмихва; както винаги приема всичко като някаква неизбежна съдба. Колкото е вътрешно избухлив, несклонен на никакви компромиси, безпощаден в критиката си, когато се касае за литературните му противници, толкова е спокоен и почти безразличен в обикновеното житейско всекидневие. От много години го наблюдавам – струва ми се, че е застинал в някаква маска, в която годините не са променили нито чертичка. И то не само във физиката, но и в характера – запазил е непокътнати всичките си отношения, всичките си омрази и симпатии.

*

Снощи Пенклубът даде вечеря в „Балкан“ на югославските писатели Матей Бор и Младен Оляга (Славко Яневски си е заминал сутринта). Присъстваха Ана Каменова – новият председател на Пенклуба, Багряна, Дора Габе, Ник. Янков³⁷. Към края на вечерята дойдоха Джагаров и Фучеджиев.

Матей Бор разговаря на няколко езика – френски, английски, руски, словенски, сърбохърватски³⁸. Разговорът с него е малко муден; може би е уморен. Питам го за Видмар³⁹, Урош Крайгер, Братко Крефт⁴⁰. Най-охотно говори за Братко – шегува се с неговото прехвърляне от театъра в университета, с патоса и енергията му, с любовта му към шумни и възторжени речи. Матей Бор е възхитен от старата българска градска и селска архитектура. Видял я е в Пловдив и Родопите. Смята, че е страшна грешка, дето нашите архитекти не използват нейни елементи в съвременното строителство. „Ние, словенците, сме лишени от тая възможност; нашата селска архитектура е шаблонна, заета от Европа. Каква свежест и оригиналност у вас! Защо пренебрегват една такава богата и интересна традиция?“ Матей Бор има широко лице, малко оредели, почващи да сивеят коси, спокойни очи. Във външния му вид все пак има нещо „балканско“ – бях си съставил някаква предварителна представа за европейска изтънченост.

С Дора Габе и Багряна разменят спомени за конгреса на пенклубовете в Блед, за американските писатели (за някои се изказва много остро, обвинява ги, че са агенти на шпионски централи), за старата бледска черква с висока камбанария и дълго въже, което раздвижва камбаната, а нейният звук има „чудодейна“ сила – да вещае бъдещето...

Оляга има нещо много симпатично в израза на лицето си – мургаво, светещо, усмихнато, с живи и същевременно малко замечтани очи. Някога е бил в България като ръководител на бригада по линията Перник–Волуяк. Още като се виждаме във фойето на хотела, припомня ми събранието на белградските писатели през 1955 г., в което Емил Манов и аз – първи български писателски гости, след подновяването на отношенията ни – говорихме за българската литература. Милан Богданович (тогава председател на Дружеството на сръбските писатели) предсе-

³⁷ Николай Янков – бълг. детски писател.

³⁸ Това наложено от сърбите понятие се използва до 1991 г.

³⁹ Може би става дума за Йосип Видмар – слов. публицист.

⁴⁰ Слов. драматург и славист.

дателстваше събранието. Към него имаше голям интерес, бяха дошли много хора. „Помните ли, Петре Динеков – се обръща весело към мен Оляга, когато един от присъстващите се обърна към Емил Манов да обясни защо в България сатирата е слаба... В залата започнаха да шушукат. Емил върна въпроса: в Югославия сатирата много ли е развита? Залата зашумя, неколцина се обърнаха към седящия на първия ред Бранко Чопич и закачливо го подканиха да отговори, защото той наскоро бе викан в градския комитет на партията и критикуван за напечатан неотдавна сатиричен разказ...“

Спомням си тоя случай – залата избухна в смях и провокационно зададеният въпрос пропадна...

Нямахме възможност много да разговаряме с Оляга – той седна в другия ъгъл на масата, но изведнъж падна някаква преграда между нас; през цялото време той се усмихваше, казваше нещо, подхвърляше някоя реплика, а накрая се сбогувахме много сърдечно – от ресторанта просто се отправиха към гарата, защото си заминаваха същата нощ.

Съжалявам, че нямах случай да поговоря с Оляга по-дълго. При тая негова непосредност и приятелско разположение сигурно бих научил интересни неща.

И Бор, и Оляга говориха с голяма симпатия за Хайтов – беше ги водил в Родопите. Потвърдихме всички, че не само човекът е симпатичен, но и че писателят е много интересен и даровит – неговите „Диви разкази“ са нещо забележително, за пръв път откриват в нашата литература света на Родопите.

*

Тая вечер късно се отбих при д-р Стоевски⁴¹. Днес е продължила конференцията в Писателския съюз. Говорил Людмил – почти само срещу Цанев, много остро, на места духовито. В петък с ораторска поза и патос се обявил срещу Цаневия доклад и Камен Зидаров. Старите вражди не изчезват лесно – подозренията и съмненията ги подклаждат непрекъснато.

София, 5 ноември 1967, неделя

Онзи ден е починал Николай Марангозов. Отново човек преживява невероятното състояние – изчезването на познат или приятел, с когото до вчера си се срещал, седял си на една маса и си разговарял. Трудно ми е да кажа точно кога, но навярно беше най-много преди четири-пет седмици, когато се спряхме някъде на „Граф Игнатиев“ с Марангозов и той ми говореше за завършването на новата си поема – „Родословие“. Както винаги за своите работи, и сега говореше за нея с възхищение, с пълно вътрешно задоволство (творческото съмнение не му беше познато). Каза ми, че ще ми даде ръкописа да го прочета – имал още малко работа върху него. А след една седмица ми съобщиха, че е пренесен в Правителствената болница – след кръвоизлив в мозъка. Преди десетина дни Кирил Кръстев⁴² ми

⁴¹ Димитър Стоевски – псевд. на бълг. писател Димчо Чолаков.

⁴² Бълг. критик.

каза, че положението му е много тежко и може да се очаква всичко. Запитах: мога ли да го посетя? „Невъзможно“ – лекарите не допускали никого, а той и почти никого не познавал вече.

И все пак не ми се искаше да вярвам, че краят е така близък. Смятах, че Марангозов ще победи болестта – толкова години той беше олицетворение на младост, енергия, жизненост. Шестдесетте години дойдоха, но не промениха почти с нищо живота му, нито темпото на работата, нито темпото на забавленията. Той бе свикнал да прекарва всичките си вечери (и то до късна нощ) в клубовете, сладкарниците и ресторантите сред приятелски разговори, хубаво ядене и танци. Усиленото темпо на работа през деня сменяше се с не по-малко интензивно темпо на забава вечерта. Това му придаваше младост – и ние смятахме, че тая младост е ненакърнима от годините и болестите. Но всичко има край; един ден тялото рухва, за да остане само онова, което е дух.

А духът на Марангозов е в неговата поезия, преди всичко в „На повратки в село“. Наблюдавах как тая поема се създаваше в течение на няколко години – периодически се появяваха откъси в „Златорог“. Там грижливото око на Владимир Василев премахваше грапавините, насочваше, съветваше внимателно. И поемата се раждаше под негово наблюдение. Марангозов запази за цял живот признателността си към Владимир Василев, който с верния си поетически усет и с приятелското си чувство бе подпомогнал решително неговото развитие като художник. Уви, по-късно това грижливо око отсъстваше, за да отстрани няколко очевидни провала на Марангозов.

Когато поемата „На повратки“ се появи изцяло, в отделно издание, това бе истинска сензация за литературата ни – посрещна се с всеобщо признание. Въпреки че познавахме отделните късове, едва сега почувствахме свежестта, пластичността, поетичността на цялото. При отделните откъси бяха ме дразнили редица архаизми – в цялото те си намериха мястото.

Марангозов написа и други хубави неща след „Повратките“. На някои от книгите му, още като издания на „Хемус“, по негова молба писах предговори. Но го обхвана някаква страст към „стихотворство“ – напусна архитектурата⁴³ и започна да съчинява поеми – обширни, отегчителни с еднообразието, анахронични с архаизацията на поетическия свят, насочени да експлоатират някои актуални политически теми („От Яново до Воронеж“). Николай Марангозов стихосъчинителят (дали хонорарите не бяха тук големият стимул?) уби Марангозов поета. Гледахме със съжаление тая смърт. Неговото име все повече изчезваше (колкото повече книги издаваше!) от живата българска поезия.

Но човекът си оставаше все така приятен и сърдечен, жизнерадостен и усмихнат, въпреки малката умора на лицето му през последните една-две години. В книгата „Литературни въпроси“⁴⁴ включих една от статиите си за него и писах, че ще остане писател на една книга – „Повратките“. Бях убеден, че ще ми се раз-

⁴³ По образование Н. Марангозов е архитект, работил в Дрезден и Берлин, по негов проект са построени летище София и първите хотели в „Св. Константин“ (социалистическата „Дружба“) край Варна.

⁴⁴ „Народна култура“, 1963 г.

сърди. Дълго не ми каза нищо. Най-сетне веднъж ми каза: „Четох статията. Добре е – поставил си ме в книгата наред с класици като Вазов и Йовков“.

Марангозов беше един от нашите оригинални съвременници. Оригинален като поет и оригинален като личност, човек със свое лице. Бе си изградил и оригинална вила край Банки. Обичаше да кани гости там и да показва оригиналните ѝ кътове и българската ѝ наредба. Той обичаше да има свои навици, да живее по собствената си воля, да си живее в своя, Марангозовска атмосфера. Тая Марангозовска атмосфера я има и в поезията му. Един грижлив отбор, при който ще бъде отстранено всичко родено като занаятчийско съчинителство, ще покаже несъмненото му място в нашата поезия.

*

Във вторник Ерихонов⁴⁵ защити докторска дисертация върху Каравелов. Защитата по линията на дружбата – въпреки че книгата му е ценна, че е издирил много нови неща из архивите и руския печат, че дълги години е посветил на българските проблеми, особено около мирогледа на Каравелов. Но имаше две неприятни неща около тая защита: настойчивостта, с която я организира (очевидно е, че с подобен труд мъчно би могъл да получи докторска степен в Съветския съюз), и фанатизма, с който разглежда и отстоява някои положения. Заради фанатизма пренебрегва фактите, упоритостта го кара да не вижда нещата от всички страни, води го към едностранчивост и грешки.

Опитах се при дискусията да покажа тази негова слабост по един пункт – отношенията между Ботев и Нечаев⁴⁶. Но той не възприе нищо от критичните бележки – защитава се адвокатски. Съжалих, че не му направих повече бележки. И рецензиите бяха без особени критични бележки. Ем. Георгиев беше се опитал да каже нещо, Русалиев съвсем слабо възразяваше на някакъв пункт, а Веселинов⁴⁷ само хвалеше – напълно безкритично. Питам се: кому бе нужен нашият общ и безкритичен тон? Една сериозна критика по съществото на проблемите щеше да издигне равнището на дискусията и съвсем нямаше да попречи на присъждането на докторската степен. Уви, това е в целия ни научен живот – за свои и чужди: повърхностни преценки, безкритични хвалби. Защо се учудваме тогава на низкото равнище на нашата наука?

*

Марков, Шептунов и Злиднев си заминават в четвъртък сутрин. Изпратих ги на гарата; предишния ден обядвахме с тях – К. Калчев, И. Волен, Станка Пенчева, Иван Руж. Познати от много години и верни приятели на нашата литература – нима можем да отричаме заслугите им за популяризиране в Съветския съюз? У нас ги обичат всички, посрещаме ги с радост. Но все пак има нещо неприятно у

⁴⁵ Леонид Ерихонов – рус. българист.

⁴⁶ Сергей Нечаев – руски анархист.

⁴⁷ Може би Г. Веселинов – бълг. литературатор.

тях – свикнали са да подпитват, да се интересуват от клюките, да обикалят писателите и да проучват техните взаимни отношения... Сякаш по-малко ги интересува литературата, отколкото писателите като частни лица... (Злиднев прави изключение). А от самите тях мъчно можеш да научиш нещо – „купуват“, „не продават“, както се шегувахме с Калчев... За съжаление това не са хора от калибъра на високообразованата, голямата съветска интелигенция. Мнозина у нас са разбрали това; от тук и известното вътрешно чуждеене, въпреки голямото външно внимание, което им се оказва. И разбира се, трябва да продължи да им се оказва, защото българската литература дължи много на тяхната пропагандаторска дейност.

*

Няколко интересни пратки и писма от чужбина. Ванда Бронеvsка ми е изпратила новото издание на Бронеvски, плоча – негов рецитал, цяла кутия, – специално издание на фотоснимки на негови ръкописи. Какво внимание към делото на писателя? У нас и не хрумва някому за подобни издания. Преди десетина години поляците издадоха ръкописа на „Пан Тадеуш“.

Получих чудесно писмо от Муза Разколникова от Страсбург – бях ѝ изпратил по Бернем две книги, в които се говори за Разколников. Писмото на Муза би трябвало да се напечата заради онова, което се говори в него за България, за отношението на Разколников към нашата страна и култура, за чувствата на двама съветски хора към нашия народ. Човек не може да чете спокойно думите: „Могу с уверенностью сказать, что в Болгарии прошли последние счастливые годы жизни моего покойного мужа. Для меня же осталась она навсегда синонимом счастья. Даже последние трагические месяцы, которые мы провели в Софии перед отъездом, не смогли затмить то дивное сияние жизненной полноты, которое до конца моих дней будет излучать для меня Болгария. В моем сердце к ней только любовь и благодарность...“

Страсбург, коридорите на филологическия факултет или домът на ул. „Шопен“, където виждах толкова често Муза Разколникова с нейната усмивка, с нейния вечен интерес към България. Писмото ѝ е не само поздрав – то е документ, който заслужава да се запази.

*

Разговарях с Блага по телефона; от три-четири дни е вече в София. Довела е виевнамското момиченце. То е близо до нея, защото от време на време взима слушалката, вика „ало“ и произнася виевнамски думи. Чувах за трудностите, които е имала в самолета. Но сега вече момиченцето се е успокоило, привързало се е към нея. Но затворено между стените на апартамента, постоянно тича към прозорците или държи дръжката на вратата – свикнало е да играе на открито.

Питам я, как са се съгласили родителите да пуснат детето. Майката го дала с благодарност, защото в детския дом, дете е живяло, е паднала бомба и то е видяло избити деца; и досега нощем се стряскало от тоя спомен. Други майки също са искали да си дадат децата, за да ги спасят...

Около детето Блага имала толкова грижи, колкото и не е очаквала. „Страшно уважавам всички майки сега.“ Но гласът ѝ е весел и радостен, шегува се с детските лудории, говори с ирония за неприятностите и грижите, които момиченцето ѝ създава. Готова е да ги понесе, при все че цялата ѝ творческа работа се разстройва.

ТЕТРАДКА № 45

София, 9 ноември 1967, четвъртък

Поканих на вечеря Ерихонов – той заминава в събота. Току-що се връщам от разходката, която направихме по улиците на път към хотела му. Вечеряхме в горния салон на „Рила“⁴⁸. Тихо, почти безлюдно, можеше да се разговаря спокойно.

След общо 3 часа и половина разговор с Ерихонов имам съвсем друго впечатление за него. Бях свикнал да го виждам досега все припрян, винаги организиращ нещо (особено тази година във връзка със защитата на докторската дисертация), малко мърморещ, малко недоволен, нервен. Това правеше срещите с него не особено приятни. А сега разговаряхме спокойно по литературни и житейски въпроси и пред мен се откри друга страна на човека с литературните му вкусове и всекидневните му занимания.

Преди всичко научих много неща от биографията му. Най-напред завършил право (затова през войната е бил военен прокурор и затова на защитата се бранеше вече по адвокатски), след това следвал филология (вероятно английска, защото е преподавател по английски език), а в навечерието на самата война, през 1941 г., издържал изпита за аспирантура при Белецки⁴⁹ – трябвало е да работи върху Шекспир. С голямо уважение говори за Белецки – човек с широки, разностранни интереси, но Гудзий като учен е по-дълбок от него. Питам го, познава ли Морозов (последната му статия в „Русская литература“ особено ме заинтересува). Не е чел тази статия и не знае [за] кой Морозов става дума; онзи, когото познава от Ленинград, е малко повърхностен като учен. Питам [за] Балашов. Цени го извънредно много, отличен познавач на френската литература. Поставя го по-високо от Самарин, за когото между другото ми съобщава, че бил незаконен син на Белецки; официалният му баща също е бил професор в Харков. Белецки доста се грижел за Самарин и му помагал да върви напред.

Говори ми, че в Москва през 1947 г. много пъти се е срещал с Велчев, ходили по ресторанти. Очаквал да направи много, като се върне – разполагал с интересни материали, а не е направил почти нищо. Не може да си обясни защо. Въздържам се от всякакви обяснения по този въпрос.

Питам Ерихонов откъде е интересът му към българската литература? Този интерес се е създал малко случайно. След войната е съществувал в Москва Военен

⁴⁸ Хотелът е открит през 1962 г. и е известен като хотела на Политбюро на ЦК на БКП. Тук се приготвя храната за правоимащите и прочутите кашаварки я разнасят по домовете им. Тук отседат гостите на ЦК и Политбюро, докато Живков не си построява резиденцията в Бояна.

⁴⁹ Вероятно става дума за Александър И. Белецки – рус. и укр. литератор.

институт по чужди езици. Назначили го там за преподавател при катедрата по славянски езици, „защото – казва – знаех черковнославянски – учих го като малък в черковно-приходското училище...“. Катедрата завеждал Н. С. Державин⁵⁰, а негов заместник бил българинът Емилев. Друг българин, бивш интербригадист⁵¹ и емигрант във Франция, преподавал български. Ерихонов започнал да учи при него български, а при завърналия се от Югославия Толстой⁵² [и] неговия син Никита – сърбохърватски. След това все там преподавал българска литература до 1953 г., когато институтът бил закрит. В Москва нямал квартира и приел да отиде в Пенза, а после във Воронеж, като завеждащ катедрата по чужди езици в един от тамошните висши институти. Известно време във Воронежкия университет чел лекции по българска литература.

Във Воронеж живее със семейството си – втората си жена (първата починала през войната) и сина си – сега постъпил студент, ще следва инженерство. От първия брак има 37-годишна дъщеря, с две деца, живее в Пенза.

Сядаме и първото нещо, което ми казва, е, че ще продължи работата си върху Ботев, особено върху идеологията му. Не харесва работата на Бъчваров в Известията на Института „Хр. Ботев“⁵³. Между другото ми казва, че не е харесал книгата на Зарев за Ботев – написана е импресионистично и повърхностно, при това физиономията на Ботев не е уловена. Обърнал внимание на последния брой на „Независимост“: Каравелов помества писмо, с което го подканят да продължи вестника. Смята, че това писмо не е от Ботев, както обикновено се мисли. Решил е внимателно да проучи кръга на Каравеловите и Ботевите сътрудници. Въпрос извънредно труден – ще ги търси главно между учителите руски възпитаници.

След това минаваме на интереса му към Фьодоров, Балмонт⁵⁴ и Игор Северянин⁵⁵. Разказва ми безброй любопитни неща, особено за Балмонт. Познава дъщерята, Нина Балмонт, която живее в Москва. Често я посещава. Тя му е показала много нещо, между другото и интересния дневник на майка си, който той е прочел. Балмонт е имал няколко жени: с една се развежда, жени се за друга, без да скъсва връзката с първата; живее едновременно с любовницата си, която е известна на всички (двадесет години по-млада от него), по-нататък се влюбва в племенницата на втората или третата си жена и я прави своя любовница, във Франция по едно време събира жена си и любовницата под един покрив и т.н. Притежавал е някаква особена, неутолима сексуалност, оттук и тези сложни от-

⁵⁰ Николай Державин – рус. славист и българист.

⁵¹ Международните (интернационални) бригади са плод на желанието на световната левица да подкрепи испанската република в гражданската война. Създадени и финансирани от СССР, след провала се превръщат в проводници на руските интереси в родните си страни.

⁵² Става дума за Иля Илич Толстой, морски офицер, емигрирал след октомврийския преврат от Русия в Югославия. Синът му Никита е известен руски лингвист и славист.

⁵³ Този институт се оглавява от М. Димитров, който поема от В. Попов и Г. Бакалов шафетата за комунизирането на Ботев, като му се приписва авторството на „Символ верую“ и телеграмата до Парижката комуна. Вж. изследването на **Тодоров**, Илия. Различният Ботев, София: Прозорец, 1991.

⁵⁴ Константин Балмонт – рус. поет символист.

⁵⁵ Псевд. на рус. поет Игор Лотарьов.

ношения. Наследствен алкохолик, към [края] на живота си е пиел извънредно много; умрял е в Париж при твърде тежки условия по време на окупацията. При завръщането си в Русия през 1939 г. М. Цветаева донесла на втората му жена портрета му от това време. Дъщерята пази този портрет: Балмонт е много променен, алкохолизмът го е унищожил... Така тежко е умрял и Игор Северянин в Талин, в крайна бедност, без средства. Ерихонов е чел едно от последните писма до Балмонтовата жена в Москва – със сълзи на очи е признавал, че не е имал пари да даде сина си да учи и малкият е трябвало да отиде да работи. Злочеста емигрантска съдба. Разказвам на Ерихонов, че помня и Фьодоров – мой учител в гимназията, и Балмонт, и Игор Северянин, които като ученик съм чувал да четат свои стихотворения във Военния клуб в София. Балмонт бе особено близък с Чилингиров и Ем. п. Димитров⁵⁶, а Игор Северянин бе обиколил България на литературни четения с група български поети.

Ерихонов е приготвил няколко статии за Балмонт – чакат в Съветския съюз и у нас; мъчно им дават път, отношението към Балмонт все още е предупредително, резервирано. Според него – неправилно, защото Балмонт, макар и водач на руския символизъм, не е бил никога мистик, в поезията му има много реалистични стихове. Тази година в съвсем тесен кръг е била отпразнувана стогодишнината от рождението му, без шум; само една кратка бележка в „Лит[ературная] газета“ е съобщила за тая годишнина. Но сега Орлов готви издание на стиховете му в „Библиотека поэта“.

От Балмонт минаваме към символизма. Ерихонов смята, че отношението към него е неправилно – съгласявам се с това. Непрекъснато представят и в Съветския съюз, и в България символистите като разкажали се грешници – Брюсов, Блок, Людмил Стоянов. Напоследък доста нещо се е променило и у нас – Зарев, Цанев и дори Колевски, но все още страхът не е изчезнал. Говори за колебанията на Цанев в това отношение: отпусне се да каже нещо по-правилно, след това се уплашва под влияние на някоя критика (например на Д. Марков) и се връща назад.

Разхождаме се по бул. „Дондуков“. Пита ме кой съветски писател от живите най-високо ценя. Отговарям: все пак Шолохов, но само „Тихият Дон“, нищо друго. Ерихонов добавя: „Вярно, „Тихият Дон“ е гениално нещо. Чудно е, как е могъл да го напише такъв неумен писател. Шолохов няма авторитет като личност, говори безотговорно. Но ако попитате в Съветския съюз кой е най-добрият писател от живите, няма да споменат нито Леонов, нито Федин, а от сто запитани и стоте ще отговорят Паустовски⁵⁷. Неговото обаяние е огромно: за таланта му, за честността му“. Спомням си как преди години в своята квартира в Москва Голубев ми разказваше, че на току-що състоялото се обсъждане на романа на Дудинцев⁵⁸ в Съюза на писателите, Паустовски заявил, че никога в писанията си не е споменал името на Сталин...

⁵⁶ Емануил поп Димитров поп Захариев – бълг. поет.

⁵⁷ Константин Паустовски – рус. писател.

⁵⁸ Владимир Дудинцев – рус. писател. Може би става дума за „Само с хляб не се живее“, който през 1968 г. има второ издание.

Говорим за Солженицин, за отношението към него, за Пастернак, за други съветски писатели и за някои явления в съветската литература през последните години. Ерихонов ми разказва за смелостта и честността на младия Гачев⁵⁹.

Ето, оказва се, че един човек, когото си смятал за сух и педант, за малко неприятен вечен недоволник, се оказва симпатичен с широки и живи интереси към литературата, с пряк характер, с особена чувствителност към човешката правда, дори духовит, с чувство за хумор, с разнообразни литературни и критически наблюдения.

Трудно е да кажеш последната си дума за човека – той винаги може да ни приготи изненади. Една такава, приятна изненада беше за мен тая вечер Ерихонов.

*

Във вторник посетихме с Камен Людмил и Мери в Правителствената болница. Людмил ми се обади, че са там, взехме такси и отидохме веднага. Две легла в стаята, неуютно, разхвърляни вещи, храна, вестници. Мери лежи, кракът ѝ е наранен от инжекция и не може да стане. Макар и с малко потъмняло и подпухнало лице (не могла да спи) изглежда изобщо добре; в момента е спокойна. Разпитва за новини, разговаряме, шегуваме се. С интерес слуша разказа на Камен за вьетнамското момиченце, което Блага е довела – видяхме го предишния ден да го разхожда.

Людмил също „боледува“ – от симпатия. Облечен е в болничен халат, заема второто легло. Без него Мери не би могла да прекара нито миг и той, както много пъти досега, поема ролята на болен, за да бъде до нея, подлага се на болничния режим, преживява всички болнични ограничения.

Когато се връщам, [научавам], че току-що сме излезли [и] Багряна ме е търсила, за да отидем заедно на посещение в болницата.

София, 12.XI.67, неделя

Приятна и неприятна вечер. Вчера след обяд ми се обадиха от Съюза: канят ме на вечеря в „Ропотамо“⁶⁰ в чест на френския поет Йожен Гилевик. Голяма маса за два-сет души. Дошли са Багряна, Джагаров, Невяна Стефанова, П. Вежинов, Анастас Стоянов, Никола Инджов, бившият съветник в парижкото ни посолство Виденов, преводачът на Гилевик Пенчо Семов, чиновници от съюза (между тях и Нейка Андонова, новата референтка на Джагаров). Присъства и секретарят на френската легация, чието име не запомням – извънредно симпатичен човек, млад, открит, дружелюбен, при това писател – романист и есеист. Научил е доста сносно български и с удоволствие разговаря на нашия език.

Гилевик е 60-годишен, среден ръст, набито тяло, голяма глава и моряшка брада (неслучайно баща му е бил моряк, както чета в антологията на Boisdeffre La poésie française de Baudelaire à nos jours). Роден в Бретан, той постоянно се връща към нея – ту с носталгия, ту с ирония. Бил е финансов чиновник, сега се е пенсионирал. По

⁵⁹ Георги Гачев – рус. философ, културолог и литератор от бълг. произход.

⁶⁰ На бул. „Ленин“, сега „Цариградско шосе“. Вече не съществува.

този повод се шегувам, тъй като Павел Вежинов седи до мен и е председател на Литературния фонд: „Гилевик е минал от финансите в литературата, а нашият Вежинов – от литературата във финансите“.

Гилевик е подвижен, словоохотлив (постоянно повтаря няколко български думи, които е научил), шегува се, затрупва дамите с комплименти (а Невена Стефанова, която го познава от Париж и го е срещала в Будапеща, че не само със словесни комплименти), по време на вечерята се отпуска, става и охотно пее стари френски песни. И макар че гласът му е приятен и изпълнява песните с поетическо чувство, всеки път предупреждава: „Слушайте песента, а не пееца“.

Гилевик е представен в нашата антология на френската поезия, редактирана от Нев[ена] Стефанова, с осем стихотворения. Онези, които го познават, казват, че е един от големите поети на днешна Франция. Комунист, участник в съпротивата. В антологията на Boisdeffre – пет стихотворения, а в библиографията е посочено, че Гилевик до сега е издал – от 1938 г. насам – 11 стихосбирки.

По няколко стихотворения мъчно може да се разбере един поет. Затова и не правя опит за характеристика. Обикновено къси стихотворения. Хвърлям поглед върху последното по ред в антологията на Boisdeffre, при това по-дълго: *Au camarade Staline* из книгата *Envie de vivre*, 1951. Стихотворение не лошо; разказва за нещастията на хората, за нещастieto, което е във всички неща, и за надеждата в Сталин, който показва пример как да се спечели борбата (последните стихове: *Pour gagner nous avons/tou veuve et tou exemple*). Хубав стих в началото на стихотворението: *Caril suffit de regarder/pour voir que la souffrance/est dans toutes les choses*. На нас ни се вижда странно, че в една антология от 1966 г. фигурира стихотворение за Сталин.

Вечерята тръгна добре – с приятни разговори и приятни тостове. Гилевик духовито разказва за пътуването си до Канада, за странния хотел, в който попада в Монреал – с безкрайни коридори и врати, и с пълна автоматизация, за канадската пуританска полиция, която бди над морала и не допуска никакви чужди посещения в хотелските стаи, за улиците на Монреал, които са дълги по 30 километра и т.н. После говори за хубавия стар провансалски език, който е вече изчезнал – само Мистрал⁶¹ се опита да го възкреси през миналия век, – и ни пее стари провансалски песни. Спомени за други пътувания – в Грузия, за пиенето на грузинско вино в рогове, за ексове, които предлагали грузинците в чест на Наполеон – и следват анекдотични за Наполеон...

Атмосферата особено се оживява, когато започват песните на цялата маса. Джагаров подхваща народни, а след това патриотични песни. Разбира се, Македония е чест обект както на песните, така и на разговорите. Французите пеят революционни песни от съпротивата. Секретарят на френското посолство дори подхваща „Интернационала“, заявявайки: „Франция е родина на „Интернационала““.

Към 10 ч. пристига поканената от Джагаров народна певица Елена Данева. Младо, симпатично лице, стройна фигура. От с. Каменово, Бургаско. Когато запява, човек веднага разбира какво значи мелодията за песента. Песенният текст

⁶¹ Фредерик Мистрал – фр. поет, носител на Нобеловата награда за литература през 1904 г.

оживява, разгръща се емоционално, получава плът и красота, завладява и вълнува. Отдавна не бях изпитвал такова удоволствие. Вътрешен финес, вярно музикално чувство, способност за вживяване и вникване в образите, в мислите, в емоционалната атмосфера. Държейки сметка за камерната атмосфера, Динева не отпусна целия си глас – пееше с мярка, в която гласът ѝ придобиваше обаятелна лиричност. Някои песни [по]искахме да бъдат повторени. Между тях и „Полегнала е Тодора“. Гилевик стана, целуна челото на певицата и заяви: „Тази песен ще ме направи българин“. Мина известно време и той пак каза, че има още само едно желание – да чуе отново „Полегнала е Тодора“ и помоли певицата да я изпее за трети път. Слушаше я в пълно мълчание, загледан някъде в далечината, съсредоточен и замечтан. И отново след края на песента: „Тази песен ще ме направи българин“...

Радвах се на това, което ставаше. Български писатели, френски поет, френски дипломат пееха заедно и заедно възприемаха красотата, макар че ги делиха национални темпераменти и политически възгледи.

Неприятното дойде след полунощ: Джагаров пиеше, разпореждаше се, пееше, произнасяше безсмислени и безкрайни тостове, прекъсваше всеки опит друг да вземе думата, пускаше безвкусни шеги. Напомних в полушеговита форма, а след това и сериозно, че вече е късно, че гостите са уморени, че трябва да турим край на вечерята. Отговаряше рязко на тези предложения, иронизираше. Наближи два часа. Френският дипломат предупреди на няколко пъти, че не се е обадил вкъщи, а Гилевик ставаше неспокоен, излизаше навън и се връщаше.

Ясно е, че Джагаров имаше намерение да стои цяла нощ и да пие. Разположил се в средата на масата като селски ерген, самовлюбен както винаги, гледаше собственото си удоволствие и не държеше сметка нито за чуждите гости, нито за хора като Багряна. Около него чиновниците му, капнали от умора, едва се държаха на краката си, но седяха послушни, като пред някакъв господар, включително и Анастас Стоянов... Атмосферата стана неимоверно тягостна. Най-сетне към 2 ч. неколцина решително си тръгнахме; с нас се надигнаха и гостите, но Джагаров не им позволи да излязат. Гилевик седна покорно, отдавна отчаян от онова, което го сполетя, а дипломатът остана наведен над Джагаров да му обяснява защо трябва да си тръгне. Но не си тръгна с нас – не успя да се отърве от настойчивите увещания (най-слабо казано) на Джагаров.

Излязохме смутени и потресени. В колата на Виденов коментирахме тоя случай с най-горчиви съжаления. Виденов беше възмутен как е възможно да се постъпва така с чужденци, а Нев. Стефанова ни разказа много печални неща около посрещането и програмата на Гилевик.

Прибих се и се питах: как е възможно всичко това? Кой позволи на един вмаиначен, невъзпитан, неуравновесен и незрял човек да яхне Съюза на българските писатели? Съюзът никога не е имал такъв председател, забравил и най-елементарното приличие, в държането си граничещ с пълна липса на такт и възпитание. При това кому са нужни тези пищни вечери и това количество бутилки от коняк и вина, които се леят по масата цяла вечер и след полунощ, вероятно до зори (не за първи и не за единствен път)? Нашият [Съюз] никога не е познавал такова разточителство. Една финансова ревизия вероятно би открила скандални преразходи

на средства. Всеки може да си прави удоволствието и да пие цели нощи, но на свои средства – това е негова лична работа. Но когато заемаш позата на водач и проявяваш грандоманията си за обществена сметка, с пари, които не ти принадлежат, това е вече престъпление.

И все пак то може би не е най-страшното; страшен е ударът, който се нанася върху името на българския писател пред чужди и свои, хаосът, който се създава в една от организациите на българската интелигенция. Пакостите на Джагаров ще ни струват скъпо – особено в морално отношение. Мога да си представя какво са си помислили за нас нощес тези двама нещастни французи – от гости, превърнати в жертви.

*

Разговаряме тази вечер с Божидар Божилов по телефона. Ще пише книга – срещи с чужди и български писатели (Пастернак, Ахматова, Брехт, Кирил Христов и др.). Питам го държал ли си е бележки за тези срещи. Не; ще пише по памет. Става дума за дневниците на писателите и Божидар ми разказва за дневниците на Симонов. Видели са се напоследък при връщането на Симонов и Озоров от Италия през София. Симонов носил със себе си апарат – магнитофон диктофон. С него записвал всички интересни срещи, на него диктувал всяка вечер дневника си, а след това секретарките му го дешифрирали и преписвали. Имал две секретарки – само така успявал да изпълнява писателските си задължения.

През цялата война е водил дневници, записвал почти всичко. Искал е да публикува тези дневници, съпоставяйки записаното с официалните фронтови комуникета. Не се съгласили, не ги пуснали, свалили ги от страниците на „Новый мир“ (всъщност, струва ми се, че част от военния дневник на Симонов излезе в списанието).

След четири-пет години смятал да обнародва следвоенните си дневници. Водил редовно дневник. Казал на Божидар: „Ето това, което говорили, днешната си среща в София – довечера ще го продиктувам на апарата...“. Така се трупат страници след страници, том след том.

Спомних си дневниците на френските писатели – Мориак⁶² публикува страници от дневника си във всеки брой на Figaro Littéraire. Традиция и воля – ето какво се изисква в този случай. Казвам на Божидар, че съм изпуснал да запиша много неща на времето, когато завеждах връзките с чужбина в нашия Съюз: срещи с Елюар, Арагон, Елза Триоле, Нексьо⁶³, Назъм Хикмет, Шолохов, Максим Рилски⁶⁴, Стелмах⁶⁵, Сурков, Всеволож [олод] Иванов, Иво Андрич, Милан Богданович (и с двамата в Белград), Павло Тичина, Самед Вургун⁶⁶, Пиер Емануел, Шчипачов, Расул Гамзатов, Л. Кручковски и още толкова други. Достатъчно беше да

⁶² Франсоа Мориак – фр. писател, носител на Нобеловата награда за литература през 1952 г.

⁶³ Мартин Андерсен Нексьо – дат. писател.

⁶⁴ Укр. писател.

⁶⁵ Михайло Стелмах – укр. писател.

⁶⁶ Азерб. поет.

се запишат само разговорите, които сме водили в Съюза – и една-две черти от фигурата, от израза на лицето, от държането. Никога няма да забравя тъмния и вътрешно съсредоточен лик на Самед Вургун – може би беше вече болен. Един ден отидохме на Витоша, на Златните мостове, с него и Блага. Мек, приятен ден, може би есенен. Той ухажваше деликатно, безкрайно внимателно Блага. Може би беше му нужно това – като поет и болен човек, който си отива. Никога няма да забравя очите му, пълни с някаква неизживяна, неизразходвана, късна вътрешна топлина и нежност.

Божидар пише нова драма. Извънредно е признателен на Боян Дановски⁶⁷, който съвсем безкористно чете текста, казва му мнението си, прави много уместни бележки, в които Божидар се вслушва – и нанася поправки.

София, 16.XI.1967, четвъртък

„Моето поколение в литературата“ – книга на Георги Константинов⁶⁸. Зад това претенциозно заглавие се крие сборник от твърде слаби статии. Човек би очаквал, че Георги Константинов ще подбере една група писатели – свои литературни връстници, с които заедно е влязъл в българската литература, работил е през известно време съвместно с тях, бил е свързан – с тях с единството на позициите или обратното – с това, че е водил борба срещу тях; в тая борба те са пак негови съвременници и връстници, писатели от едно поколение. Обаче списъкът на авторите, на които са посветени статии, говори съвсем друго: Смирненски, Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Ясенов, Гео Милев, Н. Хрелков, С. Румянцев, Д. Талев, Д. Спространов, Е. Багряна, А. Каменова, Бленика, М. Грубешлиева, О. Василев, И. Волен, Ем. Станев, Г. Караславов, Кр. Велков, Ламар, Здр. Сребрев, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Ангел Тодоров, Н. Ланков, К. Зидаров, Н. Вапцаров... Какво свързва автора с голяма част от тези писатели? Нищо. Това е почти цялата българска литература между двете войни. Един свършено безпринципен набор от имена.

Това е едната основна слабост на книгата, а другата – самите очерци статии. Различни и разнотилни по характер, събирани и преработвани, приспособявани стари статии, нахвърляни нови бележки. Да бяха поне спомени! За съжаление мемоарните елементи са незначителни и шаблонни. Пълна безпринципност и в оценките, открито нагаждане. Излишна книга. Очевидно Константинов не е способен да промени досегашната си писателска практика – безотговорност, безкрайни компромиси (въпреки непрекъснатата употреба на думите „дълг“, „нравственост“), празни и високопарни излияния. Книга след книга – от една област в друга: литературна критика, литературна история (едно от най-големите недоразумения!), очерци, библиография, биографии... Какво ще остане от тази поредица книги? И защо ги произвежда – за слава, за пари, от навик? Читателят ще се връща само към онова, в което има някакъв личен тон, някакъв личен спомен („Николай

⁶⁷ Бълг. режисьор.

⁶⁸ Бълг. критик. Книгата излиза през 1967 г., а 3 години по-късно и продължението ѝ със същото заглавие.

Лилиев“, „Едно необикновено приятелство“). Развърщане на вкуса на четците. Константинов не разбира ли това? Никога не съм го смятал за неспособен човек и за недостатъчно образован, но по-скоро за повърхностен; разбира се, характер винаги му е липсвал.

Съвпадение – заедно с „поколението“ на бащата⁶⁹ прочетох в последния брой на „Септември“ статия на Елка Константинова за Дим. Подвързачов⁷⁰. Статията е стегната, съдържана, лишена от сантиментализъм, с тънки наблюдения, с вярно проникване в атмосферата, в която се ражда българският символизъм. Хубаво е, че дъщерята, която несъмнено дължи много на бащата, не е наследила пустословието му.

*

Тази вечер се разхождаме с Камен покрай канала. Много е доволен от днешната статия на Зарев за „Софийските разкази“. Разтревожен е от разговорите си с Джагаров за стихотворенията на Радой Ралин в кн. XI на „Септември“. Джагаров ги е чел с очите на цензор. Нима писателят трябва да се превръща в цензор на своите колеги? Каква незавидна роля.

Отидохме у Людмил Стоянови. Мери е болна – лежи отпаднала, потъмняла. Людмил седи на стола до леглото ѝ и търпеливо понася капризите ѝ. Да бъдеш на 82 години гледач на болен човек, не е леко. При такава обстановка не е възможно да се прави литература, нито дори да се мисли за нея. Но Людмил мълчи, усмихва се, не се оплаква от нищо и пак си е съсредоточен в своя вътрешен свят. Понякога толкова е откъснат от онова, което го заобикаля, че не чува нито въпросите ни, нито разговора. От време на време се събужда от унеса си и се включва с отделна дума, с някое междуметие.

Цариград, 19.XI.1967, неделя

Невероятен град – надмина всичките ми очаквания със смесицата на културите, историческите епохи, архитектурните стилове, народностите, с красотата си. Не съм виждал нищо по-красиво от гледката, която се открива от стария султански дворец (Топкапу сарай) към града. Има една тераса в тоя дворец, с позлатена беседка, от която султаните са наблюдавали своята блестяща столица: сините води на Златния рог, двата моста, които свързват Галата и Пера с Фенер и стария град, мястото, където се преливат Черно море и Мраморно море, високите хълмове с накачалите по тях сгради, извисените към небето многобройни минарета на джамиите, които са действително красиви. Днес не можах да се откъсна от това място и няколко пъти се връщах на терасата – да видя отново красотата на Цариград.

⁶⁹ Георги Константинов е баща на Елка Константинова.

⁷⁰ Бълг. поет и журналист.

Казват, че само Рио де Жанейро има такова чудно местоположение. А наоколо султанските сараи – по-приказни от ония, за които сме свикнали да четем в приказките.

Пиша на малката масичка в хотел „Сентрал“. Вече е полунощ, топло е, защото е запалено парното. Отворил съм стъклената врата към балкона (той гледа в дълбок, тъмен двор) и до мен достига шумът на големия площад „Таксим“: минават камиони, бучат товарни коли, свирят автомобили, крещят младежи, които тук изпълват улиците по всяко време. Бях забравил това безредно движение на тъпци, които вървят по цялото платно на улицата (някога го имаше в София). От вчера го наблюдавам отново по главната улица на Пера „Истиклял“ (по-рано са я наричали „Гранд рю дьо Пера“). Вечер това са предимно мъже – рядко се мярка жена. Турският мъжки тип се очертава ясно: няма високи хора; мургави лица; тъмни коси и мустачки; бляскави очи.

Едно от старите ми желания се сбъдна – да дойда в Цариград. Съжалявам, че толкова късно. Нима може да се изучава историята на Византия, старобългарската литература и култура, Възраждането, без да е видял човек Цариград? По цариградските улици са минавали Кирил и Методий и Симеон⁷¹, тук е живял известно време патриарх Евтимий, в Цариград Петко Славейков е прекарал най-интензивните години от живота си, тук са учили Раковски и Д. Войников⁷², К. Величков⁷³ и Ст. Михайловски⁷⁴.

Тръгнахме в петък късно след обяд – група от тридесетина души, която организира Любен Георгиев⁷⁵ (главно от издателство „Български писател“). Между нас бе Багряна – наблюдавах я: както винаги скромна, без поза, не вдига шум около себе си, непретенциозна, не почувствахме с нищо в нейното държание, че с нас пътува най-големият съвременен български поет. Цанев, Б. Делчев, К. Калчев, Сим. Султанов, Генчо Стоев, Лада Галина, Людмила Исаева, Кр. Станишев, Ив. Цветков – ето писателската група. Късно през нощта – границата „Капитан Андреево“, където преспиваме. Отново ме обладава особено чувство: тук се докосват три държави, три свята. Дори и при приятелски отношения струва ми се, че зад граничния ров ни дебнат чужди очи. На другата сутрин минаваме границата. Започва турска Тракия. Одрин. Зенитни оръдия, суетящи се около тях войници – турската армия е вдигната по тревога заради събитията в Кипър.

Влизането в Одрин е влизане в един нов свят – джамии и минарета, които имат особена красота и придават на града източен характер. Първото нещо е да разгледаме Султан Селим джамия. Великолепна постройка от XVI в. с четири високи, тънки минарета, които са устремени нагоре към небесния мир. Тази джамия е вплетена в българските легенди, но нейният архитект е бил турчинът Синан. Край нашия автобус спира възрастен гражданин, който говори български; пенси-

⁷¹ Цар Симеон I Велики.

⁷² Добри Войников – бълг. възрожд. учител и драматург.

⁷³ Константин Величков – бълг. писател, художник и политик.

⁷⁴ Стоян Михайловски – бълг. баснописец и политик.

⁷⁵ Бълг. литератор.

ониран турски учител. Той ни разказва за града – някога е имал 120 000 жители, а сега само 30 000; граничното положение на Одрин го е съсипало икономически.

Отсега нататък, където спрем, а най-вече в Цариград, ще срещаме хора, които говорят български: българи от Тракия и Македония, изселили се турци и евреи. И още нещо – всяко географско име по тия места по пътя ни до Цариград ме връща към военните разкази на Йовков, т.е. към Балканската война. Минаваме през Люлебургас, Силиврия, Чорлу, насреща отдясно е Чаталджа. Тук са се водили боеве, проливали се е кръвта на български войници, бушувала е страшна война. Безумието на Фердинанд и неговите политици опропасти пролятата войнишка кръв.

Малките градове, през които минава пътят ни, са приятни. Нови едноетажни и двуетажни красиви къщи, които имат по-скоро характер на вили. Мраморно море. Най-напред го забелязваме отдалече – тясна синя ивица, която се загубва, а после почти до Цариград пътуваме край него.

Към 5 ч. след обяд – Цариград. Приближаваме голямата византийска крепост-на стена (мисля си – до тук са стигали войските на Крум и Симеон и са спирали пред тази висока преграда), минаваме през една от големите порти и тръгваме по широк булевард – „Миллет джадеси“. Европейски булевард, европейски сгради. Но ето и първите признаци на Ориента – джамии и минарета. Пътувахме дълго, движението е огромно в тоя час – автобуси, камиони, леки коли, таксито – напомня ми задръстването на парижките булеварди. Отдясно широк площад, висока джамия, постройка – порта с каменни плетеници в източен стил, на нея два големи часовника. Любен Георгиев, който играе ролята на чичероне, високо обявява: площад „Баязид“, Баязидовата джамия, входът на Истанбулския университет. До джамията висока сграда с ниски оловни кубета – покритият пазар (Капалъ чарши). По-нататък Али-паша джами, висока каменна колона – Чемберли таш, а наляво в далечината – Синята джамия и „Света София“. Навлизаме в стария град – от страни тесни улици, стари постройките, овехтели фасади, шум, крясъци, хаотично движение. Завой наляво през тесните улици, където колите едва се промъкват, голям площад с гълъби пред Йени джами (Новата джамия). До нея в дъното входа на малкия покрит пазар (Масър чаршъс), отляво – сините води на Златния рог и голям мост – Галата кюпрюсю. Озоваваме се в същинския Цариград, в неговия център. Наляво минарета и сгради, накацали по хълма (там някъде е Фенер), насреща – височините на европейския квартал Пера, зад нас стария град със синята джамия, „Света София“ и Топкапъ сарай, в далечината азиатският бряг и азиатската част на града – Юскюдар, зад моста пристанището с параходи, прилепени до брега. И движение – коли, камиони, автобуси, безкрайна върволица от хора до двете перила на моста. Най-удивителното е морето. Отвсякъде вода. Тук се сливат Златният рог, Босфорът и Мраморно море; тези сини води разделят Европа от Азия. През вековете тук са се докосвали два континента, оттук е започвал пътят за Европа – ето тайната на раждането на тоя толкова древен и тъй огромен град.

Автобусът продължава покрай брега на Босфора. Наляво – стръмни улици, надясно – морето. Отново джамии. Ето Долма-бахче джамия, в която султаните всеки петък тържествено са отивали на молитва и зад нея дворецът със същото име. Завиваме наляво – стадионът „Мидхат паша“, над него голямата постройка

на хотел „Хилтън“. Възлизаме на стръмния булевард. Стигаме до големия площад „Таксим“ с паметника на независимостта. Оттук до нашия хотел „Сентрал“ са няколко крачки.

Пера, европейската част на Цариград. Носи следите на строителството на XIX в. – улиците са тесни и се пресичат хаотично, сградите се издигат безразборно. От площад „Таксим“ тръгваме по главната улица – „Истиклял“ („Независимост“). Витрини, витрини, витрини; до елегантните магазини за обувки, платове, електрически уреди – млекарници, ахчийници, малки магазинчета като коридори, амбулантни търговци, постлали стоката си на тротоара, вестникопродавчета, които крещят заглавията на вестниците и последните новини. Хора – едва се разминават. Сякаш се връщам назад с тридесет-четиридесет години – по „Пиротска“ и „Леге“ в София или по главната улица в Пловдив.

Спускаме се надолу по „Истиклял“. Сгради на някогашните посолства, сега консулства с тържествени железни порти – американското, съветското. По-долу високата ограда на Галата сарай – най-напред султански дворец, след това медицинско училище, френски лицей (тук е учил Симеон Радев, струва ми се и К. Величков и Ст. Михайловски). По стръмните калдъръмени улички отново слизаем към моста. Б. Делчев, който вече е бил в Цариград, ни сочи отсрещната висока кръгла кула – Генуезката кула. Олющени сгради, дюкянчета, смрад и мръсотия. Излизаме долу на моста, под който са се скрили няколко малки рибни ресторанчета и дълго гледаме сините води, които ни обгръщат отвсякъде, светлините на Златния рог и азиатския бряг, параходите и лодките, които шумят около нас, тъмните силуети на минаретата.

Цариград – градът на вековете, градът на историята, градът на завоеванията, градът на царедворските интриги и жестокостта, градът, за който са мечтали царе и държави, и хиляди прости, обикновени пътешественици.

София, 20.XI.1967, понеделник⁷⁶

Събудих се през нощта от шума на дъжда – биеше в прозорците. Целия ден валя дъжд – пръскаше в очите, вдигаше чадърите. Улиците се разкаляха, застудя. А какъв хубав ден беше вчера. И слава богу, можахме да видим толкова интересни неща.

Рано сутринта в Българската екзархия, неделна служба в параклиса: свещеник почти без брада, двама цивилни певци, млади хора, двама или трима стари мъже, които се подпират на тронове от страни, две жени в черно.

С трепет спряхме пред екзархийската сграда. Някога Екзархията е била в Ортакой, на Босфора, предградие, което не е влизало в Цариград (компромис с патриаршията – да няма според канона двама епископи в един град!), а сега се намира на широкия булевард („Джумхуриет джадеси“), който излиза от „Таксим“. Търговски квартал, многоетажни сгради. Между тях се е скрила Екзархията в хубава зелена градина, която излиза на самия булевард. Сградата е от края на миналия век, с приятна архитектура. Влизаме – салон, канцеларии, приемна. Тук слушахме дълго разказа на Тома Николов, секретар на екзархийското наместничество,

⁷⁶ Цариград.

висок, побелял, извънредно приятен и мил старец, израснал в Цариград, свързан със съдбата на българите, познаващ отблизо екзарх Йосиф и живота на Екзархията. Той е трогателен в своята радост, че се намира в средата на българи, дошли от отечеството, цял грее в най-чисто, кристален, благороден патриотизъм. Не ни напуска, обикаля с нас из града и навсякъде ни говори за миналото на града, за бита на цариградското население, за българските страни в тоя космополитен град. Сега слушаме разказа му за екзарх Йосиф. Притежавал необикновена държавническа мъдрост. „Ако не беше станал калугер, той щеше да бъде един от големите държавници на България след Освобождението.“ Когато в 1913 г. се завърнал в България, Фердинанд дошъл да го поздрави във влака. Отказал да му подаде ръка с думите: „Това, което градихме 40 години, вие унищожихте за няколко дни“. А после, лежейки две години болен в Синодалната палата, казвал пред най-близките си: „Няма ли някой македонец, който да претрепе тоя човек...“.

Мъчно се откъсвам от тоя остров на българщината. Разхождам се из лехите в зеления двор. Вдишвам въздуха на едно бурно и велико минало. Във въображението ми нахлуват сенките на далечното време.

И отново тръгваме покрай Босфора, за да спрем при „Света София“. Ето украсената с плетеници, наподобяваща приказен къшк, чешма на султан Ахмед от началото на XVIII в. Зад нея е портата на стария дворец Топкапу сарай. Той е над самото море, като малък полуостров, отвсякъде го обграждат сините води на Мраморно море. Изграден върху старите дворци на византийските императори, сараят представя сложен комплекс от сгради, къшкове, градини, тераси, в които изкуството и разкошът са се надпреварвали. Тези двореци, градини и дворцови сгради някога са били достъпни за малцина – днес ние бродим свободно из тях, възхитени и очаровани от красотата, смаяни от разкоша и богатствата, изсмуквани жестоко от покорените народи и от собствения народ.

Дворците сега са превърнати в музеи на златни съкровища и скъпоценни камъни, на порцелан и ятагани, на облекла, ръкописи и миниатюри. Колкото и различни да са миниатюрите, по типа на лицата има нещо общо в концепцията и колорита с нашите миниатюри. Между ръкописите е изложено и българско евангелие от XV в. Разглеждам интересните портрети на турските султани: от Осман I (1299–1321) до Абдул Меджит (1922–1924). Чалмите се сменят с фесове, в началото на XIX в. се явяват униформи, близки до униформите на Наполеоновите сановници и европейските дипломати, в края на XIX в. – пруски пикел, а последният султан – в обикновено гражданско облекло. В музея на султанските мантии и облекла се вижда, че първите султани са заели много неща от византийските императори. Интересни са лицата на самите султани – някои са изострени, груби, жестоки, но повечето – кръгли, меки, сладострастни, което не им е пречило да бъдат чудовищно свирепи.

За султаните са работили архитекти и художници, за да могат да създават изумителната красота на дворците им. От терасите на тези дворци се разкриват ненадминати гледки: отляво към Златния рог и Пера, надясно към Босфора и Азия. Пред погледа на султаните е бил целия град, построен върху

хълмовете, необикновено красив – защото далечината е скривала смрадта и мръсотията му.

Огромната „Света София“ с византийските изображения и мозайки, с кръглите табла с извадки от корана и арабските надписи; Синята джамия от началото на XVI в., изградена от султан Ахмед; с великолепни пропорции; аркади, украсени със син фаянс, със стройни минарета; Ат мегдан (старият хиподром) и египетската колона – това са паметници, които трябва да се наблюдават с часове, да се изучават с дни и месеци. Ще отнеса от Цариград меката и топла светлина на Синята джамия – един паметник, роден от голям дух, шедьовър на изкуството, неповторим изблик на красота.

Фенер. Левият бряг на Златния рог. (Сякаш се намирам в стария Пловдив. Стръмни и тесни улици, овехтели сгради, надвиснали балкони, олющени стени. Шум, движение. Ето българския метох и железната черква „Св. Стефан“, кацнала над самия бряг на Златния рог. Български светини. Не можеш да бъдеш спокоен. В черквата ни отваря бай Георги, в метоха – жена му. С нас е Тома Николов – живата връзка с някогашното време. В двора са гробовете на Иларион Макариополски, Авксентий Велешки и Паисий Пловдивски. На първия етаж в метоха е била печатницата на П. Р. Славейков. На горния етаж – училището. Изкачваме се на третия етаж – широк салон; тук са се събирали българите, тук са ставали съвещания, взимали се решения, водили са се борби. В дъното – стаята на Иларион Макариополски; малка, просто мебелирана. Шкафове с книги – неговата библиотека, разпиляна, потънала в прах. Една пресечка по-долу – Цариградската патриаршия, с която народът ни е водил упорита борба почти цял век.

История – докоснали сме се съвсем непосредно до нея. Върнали сме се назад в друго време. Заобикалят ме исторически сенки. Сега, когато се намирам тук, истински оценявам книгата на Хр. Д. Бръзицов „Някога в Цариград“; умело се е справил със задачата си – да намери път към някогашния български Цариград чрез разказ за собствения си род. Тръгвайки от личния спомен, той е предал прерасно атмосферата на българските национални борби през XIX в. и началото на XX в. в Цариград.

Слушаме малко треперливия глас на Тома Николов, който ни разказва не само за миналото, но и за днешните тревоги и грижи – тези български светини имат нужда от поддръжка, от средства, от внимание. „Поне да се направи макет на зданието на метоха – утре ще мине някоя регулация на улицата и всичко може да рухне и да изчезне...“

Мислите за миналото на българщината в Цариград се смениха с една тъжна и неочаквана новина, донесе ни я днес нашият генерален консул Илия Игнатов – вчера е загинал в София при автомобилна катастрофа Владимир Башев⁷⁷. Потресени сме. Разглеждаме Цариград и все се връщаме към тая ужасна вест.

Спомням си го от университета – винаги добре подготвен, сериозен, съсредоточен. Случи ми се да поправам неговата писмена работа от държавния изпит – великолепна. Вече имаше име на талантлив начеващ поет. След свършването на университета това име се наложи бърже – като един от най-добрите млади по-

⁷⁷ Бълг. поет.

ети – умен, съдържан, уравновесен в поезията си, оригинален, търсещ. И никой не се учудваше на неговия възход – назначението му за заместник главен редактор на „Литературен фронт“ се прие като напълно естествено. Той не беше човек на външните конфликти – беше внимателен и възпитан, с него можеше да се разговаря спокойно, без изненади. Но не външните черти на характера правеха впечатление, а вътрешната култура. Никой от нашите поети не е имал такова интимно отношение като Башев. Казваха, че е добър пианист. Неслучайно написа либретото на Пипковата⁷⁸ опера „Антигона 1943“.

Дарби и надежди, култура и творчески труд – всичко сега се превърна в нищо. В тоя град човек не може да не бъде фаталист: съдбата отново изпълни своя жесток закон – където е дала много, да го отнеме бързо.

Казват, че Башев е имал само една майка. Мисля за тази майка. Съпругата със своята младост ще надживее всичко, но какво очаква майката? Една пустота до края на живота ѝ.

ТЕТРАДКА № 46

Цариград, 21.XI.1967, вторник

И днес продължава същият неприятен дъжд. Два дни почти изгубени.

Вчера сутринта попаднахме в Капалъ чарши (покрития пазар). Малък град с безкрайни улички, лабиринт, в който мъчно се оправяш. Покритият пазар е построен веднага след завземането на Цариград от турците. Сетне горял няколко пъти, но го възстановявали.

Отново се върнах няколко десетилетия назад – някогашния безистен в София (на ул. „Търговска“), уличната търговия, претрупаните витрини, крясъците на продавачите, шумните пазарлъци. Несъмнено тук всичко това е многократно по-голямо. Магазинче до магазинче, сергия до сергия: обувки, платове, украшения, старини, икони, ятагани и ножове, мебели, малки кафененца, миниатюрни дюкянчета – като клетки, където работи наведен златар или часовникар... Турски подноси, тепсии, табли, медници, чайници, кафеничета, кафени сервиси, стари оръжия. Викове, нечистотия, задуха. Продавачите – възрастни и деца, турци и арменци, евреи, македонци, бошнаци. Най-силно впечатление прави Златният пазар – необикновено богатство от злато, пръстени, брошки, украшения, скъпоценни камъни. Дълго стоя в едно магазинче за старини – разглеждам натрупаните икони. Чудесни образци, автентични, старо дърво и високи цени – от 500 до няколко хиляди лири. Правя обиколка и отново се връщам при иконите. Православните черкви и манастири в Цариград и в цяла Турция са дали възможност на търговците да се снабдят с истински съкровища. Сложили са високи цени – чакат американците, които могат да плащат скъпо. С мъка се отделям от тези привлекателни творби на християнското изкуство.

⁷⁸ Любомир Пипков – бълг. композитор.

Капалъ чаршия – цариградски бит, който заслужава да се види непременно. Собирище от езици и народности, където нямаш нужда от преводач.

Излизам на площада „Баязид“. Джамята. Входът на университета. Вътре градина с многобройни алеи. По главната алея тръгвам към централната сграда. Пред нея каменен паметник – група – в средата Ататюрк. Навсякъде в Цариград и във всеки турски град ни посрещат паметници на великия реформатор, който се опита да изтръгне Турция от оковите и закостенелите традиции на феодалното средновековие и да я насочи по пътя на модерната цивилизация.

Наблюдавам студентите, които минават: сериозни, оживени, добре облечени. Не се отличават външно по нищо от нашите или други студенти. Ония, които познават турската студентска младеж, казват, че тя е прогресивна и смела.

След обяд обикаляме с Камен Калчев и Сим. Султанов по „Истиклял“ – разглеждаме малките гостилници, млекарници, сладкарници. Невероятно разнообразие от сладки неща – разни видове локуми, баклави, бонбони, фъстъци, бадеми, стафиди и т.н. В млекарниците – два реда маси, покрити с мраморни плочи, в дъното тясна стълба към терасата, купички кисело мляко, топла пилешка чорба, айрян – същият стил на някогашните софийски сладкарници и млекарници. Гостилници с шкембе чорба, със скара – месото стои изложено на витрината. Ориентът живее в някакво удивително единство, от което ние се изтръгваме бързо в годините на социалистическите преобразования.

Много разговаряхме по тези въпроси снощи в дома на Илия Игнатов, където бяхме поканени – Камен, Любен Георгиев, Цанев, Ив. Цветков. Главната тема е напрежението за Кипър. За турците това е важен стратегически пункт и те – според Игнатов – са решени да почнат война. Впечатления на Игнатов от преселените турци и помаци – често го посещават в консулството, говорят на български, тъгуват за България. Срещи при пътувания из Турция. Преселниците навсякъде се отличават от местните турци – в селата са подредили дворовете си, направили градини, посадили дръвчета. В Смирна посрещнали българските колоездачи като свои. Отново говорим за българските имоти – старата екзархийска сграда в Ортакьой, болницата, училището – всичко вече се разпилява и губи.

В Цариград засега живеят само около 1500 българи; няколко десетки хиляди се изселили – да търсят препитание в Австралия и Америка.

Все по следите на българите, които са учили в Цариград, днес отидох в Бебек. Студен вятър при брега на морето при Долма бахче. Автобусът ме отведе на север по Босфора. Бебек – някогашно село, сега предградие на Цариград. Тук някога е учил във френското училище Д. Войников. Любопитствах да зная в каква атмосфера се е движил младият Войников, какво е виждал, какви впечатления е получил от обстановката. Тесни градски улици, от брега нагоре са стръмни, калдъръмени. Старите къщи – от времето на Войников – са обвити с потъмнели дъски – нещо, което често се среща в някогашния Цариград. Новият Бебек е с хубави сгради, магазини и ресторанти. Слизам от автобуса и поемам нагоре по Босфора. Морето шуми отдалеч. Светлини по азиатския бряг. Над мен стените на крепост – Румели хисар, построена в 1452 от Фатих Мехмед. Тя бди над Босфора. Малко по-нататък е най-тясното място – Босфорът започва да прилича на река; въпреки падащия мрак

се разпознават отделните къщи на отсрещния бряг. На отсамния бряг – красиви вили. Горے високо на европейския и азиатския бряг блестят светлините на два фара. Осветен параход цепи водите на Босфора и се отдалечава към Азия.

Връщам се с друг автобус. Преди Долма бахче автобусът завива надясно по широк булевард („Барбарос булеваръ“). Нови модерни училищни постройки – Цариград се цивилизова. После наляво, стигаме „Джумхуриет джадеси“, минаваме покрай Екзархията, след това площада „Таксим“. Огромно движение във вечерния час – стада от коли. Препълнени таксито – те са безкрайно количество тук.

Мислех Цариград за повече ориенталски град, отколкото всъщност е. Българите, които са идвали тук през XIX в., действително са се докосвали до Европа – главно в квартала „Пера“, виждали са европейската цивилизация, получавали са представа – въпреки пъстрата смесица от Ориент и западна култура – за начина, по който се живее в Европа. Цариград им е давал много и неслучайно така силно ги е привличал.

Но тоя град и до днес – покрай всичко модерно – е запазил силни следи от своята ориенталщина. Не само джамии, минаретата, калдъръмените улици, покритите пазари, кръсците по улиците, мръсотията и мизерията. Има и нещо друго: най-голямото унижение на човека. По една стръмна, нечиста улица, недалече от пристанището, попаднахме в един от цариградските вертепи. Минаваш наляво през врата, навлизаш в друга тясна улица с няколко разклонения. Улицата на регламентираната проституция. Макар че е обеден час, че е студено, че ръми дъжд, по прозорците и стъклените врати се трупат мъже да гледат жените, които излагат голите си тела и чакат клиенти. Седят на столове, с разтворени комбинезони, съвсем голи или само наметнати, с увиснали гърди, пушат, пият, гледат безучастно. Вътре насядали мъже, чакат реда си. Груби, често подпухнали, номадски лица. Очи без израз. Ето – една след друга разбутват натрупаните мъже пред вратите две жени, облечени с манта, стегнати, с разтворени чадъри в ръка – пристигат спокойно на „работа“.

Другото лице на града – лице на мизерията, разврата, унижението на жената. Вертепи има навсякъде. И денем, и вечер нещастните жени чакат по ъглите. Париж, Виена и Рим. Може би те не виждат в това никакво нещастие, а само професия. Но тук, в Цариград, формите са така брутални, обстановката така смрадна, мръсотията толкова очебийна, че човек напуска това място потресен. Град на контрастите – на сините води на Босфора, на извисените към небето стройни минарета, на красотата на дворците – и на мизерията и смрадта. За съжаление вторият Цариград също е давал своя отпечатък в душите на българите, които някога са живели тук.

София, 23.XI.1967, четвъртък

Тази вечер се върнахме в София. Вчера замръкнахме в Одрин, обиколихме отново неговите улици, а днес минахме през Свиленград, Хасково, Пловдив.

Вчера сутринта разгледахме двореца Долма бахче на Босфора, след това продължихме край сините води почти до Черно море – Румели хисар, Бебек, малките

курортни и рибарски градчета и села, уютните пристанища на Босфора почти до входа на Черно море. Долма бахче – нов дворец, строен през средата на миналия век, съчетание на европейска с източна архитектура. Огромни светли зали и коридори. И украса, която няма край – кристали, злато, скъпи камъни, редки мебели, безкрайно количество вази, полилеи... Разкош и разточителство, които свидетелстват за безчислени средства, изсмуквани от народа. Претрупаност, която стига до безвкусица – потиска те, не можеш да я понасяш.

Излизам на въздух – чудесен изглед към Босфора. Показват ми към отсрещния бряг Къз кулеси – кула върху скала, чийто силует се издига над морето. Била е построена през XII в. от Мануил Комнин. Свързват я с легендата за Леандър, който преплувал Босфора, за да отиде при своята любима.

Отново на път. Минаваме през града, мостът „Ататюрк кьопрюсю“, навлизаме във Фенер, пресичаме стария град, излизаме на един от големите булеварди. При византийската стена свиваме надясно и търсим Кахрие джами. Един от бисерите на Цариград. Черква, за първи път построена през V в., след това преустроена в XII в., след турското завоевание превърната в джамия. Симетрична квадратна сграда. Великолепни мозайчни изображения по сводовете и стените. Горните мозайки са запазили целия блясък на цветовете; долните били замазани и неотдавна открити (сега джамията е музей). Вътрешният квадрат е обграден от коридори, от външен храм. На южната страна – забележителни фрески, в спокойни светли тонове, които ми напомнят земенската живопис. Разглеждам ги и отново мисля за нашите боянски фрески. Чудесни наистина, но българските изкуствоведи трябва да бъдат много внимателни в характеристиките си, в претенцията си да намерят в Бояна началото на Ренесанса. Едно изображение на Козма, който пише книга (може би Козма Индикоплевст, който пише „Християнската топография“⁷⁹), ме поразил с живостта на чертите и изразителността на погледа. Не мога да се откъсна от него.

Мозайките и фреските на Кахрие – отнасям ги като най-скъп спомен от Цариград. Те ме придружават по целия път към България.

И тоя ден из Цариград с нас е Тома Николов – драга му е нашата среда, скъпа му е нашата реч. Към края на града слиза от автобуса, след като ни е казал сърдечни, горещи думи. Наблюдавам го от автобуса – висок, побелял, стои изправен на тротоара и дълго гледа към нас. Каква съдба – да прекараш живота си в чужбина, при все че и тук винаги си служил на своя народ. Той е враснал здраво в чуждата почва, не можеш да го изтръгнеш от нея – тук са преминавали всичките му дни, тук ще свършат. Но погледът му винаги е бил отправен към родината, духът му безкрайно е жадувал за българския въздух. Чрез такъв поглед ще разбереш най-добре какво значи отечество и България.

Отново бреговете на Мраморно море, височините на Чатаалджа, Чорлу, Силиврия, Люле-Бургас, Одрин; отново мисълта ми се връща към Йовков, който някога е бродил тук в дни на изпитания и страдания, на надежди и победни възторзи, между хилядите прости български войници. Тук са се раждали виденията, населили по-късно чудесните му разкази.

⁷⁹ Съчинение от VI в., в което авторът опровергава космогоничната система на Птоломей от гледна точка на библейските представи.

София, 30.XI.1967, четвъртък

Днес обядвахме с Блага Димитрова в Клуба на журналистите със съветския писател Наум Гребнев. Някога е бил състудент на Блага в Литературния институт „М. Горки“ в Москва. Спомнят си студентските години – тесните, претъпкани от съквартиранти московски квартири. Срещи, разговори, увлечения. Гребнев разказва как се е оженил: отива в 11 ½ ч. на Нова година в дома на бъдещата си съпруга (вече женена) и 10 минути преди 12 ч. ѝ предлага да му стане жена. Техният приятел Расул Гамзатов казвал: „Според нашия обичай мъжът ѝ би трябвало да те застреля. Още ли не го е направил?“. Блага се шегува с Гребнев, че не смее да го попита за жена му – всичките ѝ някогашни приятели вече на два-три пъти са си сменили жените. Гребнев отговаря сериозно, че е щастлив с жена си и че през целия си 20-годишен живот с нея винаги е бил щастлив. Според Блага жена му била наистина много симпатична – красива, интересна, умна.

Гребнев е нисък, дребен, с мустачки, живи очи, твърде подвижен, охотно разговаря, при все че заеква. Заекването прави впечатление само в началото; към края на разговора почти не го чувствам. От тюркските и други средноазиатски и кавказки езици [превежда], като си служи с подстрочници. Той е един от постоянните преводачи – заедно с Козловски – на Расул Гамзатов. Блага се шегува: „Не раздели ли с вас Ленинската награда? Всъщност той пише на родния си език⁸⁰ без рими, а вие пресъздавате стиховете му на руски с чудесни, устойчиви, солидни рими. Дори на литературни четения Расул предпочита да чете стиховете си във вашите преводи, а не в оригинал...“.

Гребнев говори за целите, които си поставя при своите преводи: да пресътвори творбите така, че те да станат част от руската поезия. Всеки преводач трябва да се старае да направи влог в националната си поезия. Той е превел например тюркски пословици (показва ми книгата) в римувана форма, макар че в оригинала рими не е имало. Смята, че е постъпил правилно, защото изобщо строят на пословиците има стихотворно-ритмичен характер.

Научаваме с Блага един интересен факт. Два дни преди да отиде в санаториум (където след други два дни умира от инфаркт) Ана Ахматова телефонираше с Гребнев, че би искала заедно да преведат на руски български народни песни. Вероятно Ника Глен⁸¹ е дала тази идея на Ахматова, която преди това превела много успешно сръбски народни песни. Последната среща на Гребнев с Ахматова била на 7 ноември предишната година. Понеже това бил денят на Октомврийската революция, Ахматова разказвала спомени за революцията в Петроград – на този ден през 1917 г. тя е била там.

Гребнев ме моли да му помогна при избора на български народни песни за превод. В Москва ще излиза голям том „Песни на южните славяни“; в него се предвиждали около 10 000 стиха български песни. Окончателният подбор ще направи Ника Глен. Гребнев ще превежда от подстрочник, като ще има предвид оригиналите. Внимателно забелязвам, че това ще бъде много трудно, че непременно

⁸⁰ Аварски.

⁸¹ Руска преводачка, отговаряла за българската литература.

би трябвало да работи с човек, който знае добре български, например Н. Глен. При това не винаги ми харесва руската преводаческа традиция – да се правят сериозни промени в оригинала. Гребнев ми отговаря: „Преводът трябва да се стреми да предаде смисъла на оригинала, не само текста, но и подтекста, онова, което се разбира между редовете“. Мисля си: опасен подход, особено когато не се познава езикът. Съветската практика ни показва много недоразумения в това отношение.

Гребнев смята да не търси в преводите си някакво сближаване с руските народни песни, да не използва особеностите на руския песенен фолклор, а да пренесе българските песни в атмосферата на обикновената руска поетическа реч. Не мога да му дам никакъв съвет, но му обръщам внимание, че вече съществува известна традиция в Съветския съюз при превеждане на български народни песни (излезли са две отделни книги, а в антологии и сборници са поместени доста преведени образци от нашия фолклор). Гребнев не цени досегашните преводи, смята ги слаби.

Разговорът се пренася върху съвременната съветска литература. Говори за поетите Вознесенски, Рождественски⁸², Окуджава. Не харесва Маяковски – неговите рими са търсени, придават на речта изкуственост (възразявам му, че всяка поетична реч вече по самата си природа е изкуствена), спират читателя, препъват го, не може да следи идейната и образно-емоционалната страна, която е същност на поетическата творба. Маяковски е изиграл пагубна роля за съветската поезия – унищожил редица поети (Асеев, Селвински и др.), когато се опитвали да вървят по неговия път, а като поет той е уникален и неповторим.

По-нататък Гребнев говори за писателите, към които сега има най-голям интерес в Съветския съюз. Солженицин е написал чудесни, изумителни работи, които се четат в ръкопис⁸³. Продължава да пише, живеейки в Рязанската област, на 200 км от Москва. Понякога идва в Москва. Ходи на гости на Чуковски⁸⁴ в Переделкино, споделя с него проектите си, говори му за трудностите. Гребнев, като приятел на Чуковски, научава много неща от него за Солженицин, когото лично не познава. Солженицин пише писма в защита на едного или другия; разбира се, тези писма не се публикуват. Не се обнародват и романите му, при все че е сключил договор с „Новый мир“. „Солженицин сега е писател № 1 в руската съветска литература, изумително явление“. Четат се с голям интерес и редица неизвестни и неиздавани произведения на Булгаков, Бабел⁸⁵, Платонов⁸⁶ и др. Разказва съдържанието на ръкописния роман на Булгаков „Кучешки...“⁸⁷. Съдържанието на романа: проф. Преображенски прибира от улицата едно куче, охранява го, дава му името Шарик. Прави с него един експеримент: присажда му мозъка на един токущо починал пианист. Кучето получава човешка физиономия, нарича се Полиграф Полиграфович Шарик и започва веднага да протестира, да напада стопанина си,

⁸² Роберт Рождественски – псевд. на рус. поет Роберт Петкевич.

⁸³ Прочутият самиздат, който разклати Империята на злото.

⁸⁴ Може би Корней Чуковски – псевд. на рус. детски писател Николай Корнейчуков.

⁸⁵ Исак Бабел – укр. писател от евр. произход.

⁸⁶ Андрей Платонов – псевд. на рус. писател Андрей Климентов.

⁸⁷ „Кучешко сърце“.

да иска да го изгони от квартирата⁸⁸ („Затова ли се борихме? Ние да страдаме, а други да живеят добре“ и т.н.). Историята се заплита, става извънредно интересна... Очевидно е защо тази творба на Булгаков се чете в ръкопис.

И Гребнев е един от онези съветски писатели, които търсят нови пътища за съветската литература и култура. Той е противник на догматизма. С мъка припомня гоненията, на които са станали жертва редица писатели (цитира една епиграма: „Каин, где Абел? Никулин, где Бабел?“). Що се отнася до Тарсис⁸⁹, смята, че това е неуравновесен човек, умствено разстроен, бездарен, при това на съвестта му лежат доста прегрешения.

Става дума за последната работа на Гамзатов „Мой Дагестан“, първата част на която е напечатана вече в „Новый мир“. Гребнев се шегува: Гамзатов е събрал тук всичко онова, което разказва на маса, всички анекдоти, които е чул и онова, което е казал вече в стихотворенията си. Съжалявам, че в 3 ч. трябва да си отида – Гребнев е свободен до 5 ½ ч. Интересен събеседник. Уви, тежка болест у дома ме кара да се прибера.

София, 10.XII.1967, неделя

Тази сутрин ми звъня по телефона Бела Казанджиева. Никога не съм я чувал така разтревожена, с притихнал, отчаян глас. С Катя⁹⁰ ме чувствали като близък човек на техния дом и затова искали да ми кажат, че са дълбоко огорчени от онова, което в момента върши Дора Габе. Смята, че и до мен са стигнали слухове, с които се занимава не само Писателският съюз, но и много други хора извън писателските среди говорят за това. Отговарям, че знам само едно: че Дора си е купила кола и сега се намира в Румъния; дори Багряна не ми е казала нищо, при все че миналата вечер бяхме на концерта на Рихтер⁹¹; разбира се, Багряна е много съдържана и дискретна, никога не се занимава с клюки... От краткия по-нататъшен разказ научавам, че около Дора Габе се е завъртял някакъв мъж (Бела го нарича „гангстер“) на 45-годишна възраст, по когото тя се е увлякла и вероятно – под-разбирам от думите на Бела – предстои женитба. „Изглежда, че тук действа вече и склерозата“ – забелязва Б. Казанджиева. Багряна познава добре случая, защото двамата много често използват нейната компания... „И аз, и Катя – уверява ме Казанджиева – сме потресени и изумени от всичко това, което Дора върши, ние сме просто съсипани...“ Все същият дълбоко разтревожен глас, все същата болка.

*

Продължавам да чета книгата на В. Мутафчиева „Случаят Джем“. Втората половина е по-жива, по-интересна, по-емоционална. Много добре е вплетена темата

⁸⁸ Комуналката.

⁸⁹ Валерий Тарсис – укр. писател, дисидент. По нареждане на Хрущов е вкаран в психиатрична болница.

⁹⁰ Катя Казанджиева – племенница на Дора Габе, дъщеря на Бела.

⁹¹ Святослав Рихтер – рус. пианист от германски произход.

на любовта – епизода с Елена, която е изпратена от ордена да примами Джем и да го подготви за бягство. Вече виждам трагедията на султанския син – попаднал в плен у Родоския орден, в ръцете на европейците, той постепенно бива унищожен физически и душевно. В последните глави на романа Джем вече е развалина. И авторката е успяла да покаже това с несъмнен талант.

*

Изпити за аспиранти. Два чудесни избора: за задочната аспирантура по стара българска литература – Стефан Кожухаров, по текстология – Илия Тодоров. Рядко сме имали по-добри кандидатури и по-сполучливо разрешение на конкурса – двама работливи, знаещи и способни хора, на които българската наука може да разчита със сигурност.

По-малко сигурен е резултатът от изпита за съвременна българска литература; четирима кандидати, най-добър изпитан успех [има] Бистра Ганчева; отлични знания, но не познавам творческите ѝ възможности. За мен най-интересен бе устният отговор на Сабина Беляева (учителка в Перник, завършила миналата година) – жив ум, интересна мисъл, тънка досетливост при анализите, богат и непосредствен език. За съжаление Беляева не се е справила много добре с писмената тема. Заслужава да се обърне внимание на нейните способности.

*

През последните дни още два пъти се виждах с Гребнев – в четвъртък на обяд в Клуба на журналистите, а в петък на кафе у Блага. Не за пръв път в обществото на съветски поети се възхищавам от огромното количество стихове, които знаят наизуст. Разговорът с Гребнев е извънредно жив – оценки за поети, белетристи, драматурзи, рецитира непрекъснато от Пушкин до Пастернак. Мисля, че ние не можем да обичаме така литературата, както русите я обичат. Руските писатели са обречени на литературата, те я поглъщат, попиват, разтварят в себе си, тя заживява в кръвта им. А в дъното на всички наши възторзи остава една нотка скептицизъм, недоверие, ирония. Не можем да се отдаваме на възхищението си от изкуството – нито на концерт, нито в театрите, нито при четенето на книги. И все ми се струва, че това не е толкова елементарност, колкото или липсата на по-голяма чувствителност в националния ни характер, или провинциално самочувствие – да покажем, че всичко знаем и нищо не може да ни учуди.

*

Блага с вьетнамското момиченце – вече свикнахме с него: тя го води в Клуба на журналистите, в редакциите, на разходка из парка в хубавите дни. Малко, живо, подвижно и енергично същество, което вече е усвоило няколко български думи, не се плаши от хората, при всекиго пристъпва с дружелюбна и доверлива детска усмивка.

Наблюдавах оня ден Блага у дома ѝ – колко се грижи за малката Ха, за обичта, с която се отнася към нея. Събудило се е майчинското чувство. Убеждението на ума, алтруизмът са се съчетали с тая дълбока вътрешна потребност. Но да оставим всички други мотиви настрана, фактът е един: спасено е от бомбите и всекидневните опасности и лишения едно виетнамско дете с цената на многобройни лични трудности и усложнения. Това е вече свидетелство за голямо вътрешно благородство.

София, 20.XII.1967, сряда

В неделя вечер в Театър 199 се представиха две югославски рецитаторки – Дивна Джокович и Мирослава Бобич от Белград. Рецитират народна поезия – „Непресъхващи извори“. Интересното е, че като материали са подбрани освен песни – пословици и баяния (за безсъние и главоболие). Между песните – на първо място любовна лирика, а след това прочутите епически песни „Хасанаговица“, „Смъртта на Омер и Мейрима“, „Сватбата на Милич Байрактар“, „Смъртта на Юговичовата майка“. Рециталът се съпровожда от музика (на пиано), специално написана от Станойко Райчич.

Две жени, облечени в тъмно, застават на сцената. Не са млади, но Джокович е със запазена хубост, класическа глава, а Бобич е по-съсредоточена, с интересно, изразително лице. Джокович е емоционална и темпераментна, а Бобич – съдържана и уравновесена. При пословиците, лирическите песни, баянията, епическите песни се редуват – завършва едната, подхваща другата, без особени промени в мизансцена.

Материалът е проучен много добре, изтълкуван точно, предаден с истински усет за поезия. Тъкмо с простотата и съдържаността си рециталът ми харесва повече, отколкото наши подобни изпълнения (Ив. Чипев вече е прехвърлил мярката и е преминал във външен патос и търсени ефекти). Изглежда, че в това толкова трудно изкуство – рецитация на фолклор – югославските актьори са постигнали повече, отколкото е направено у нас.

*

И тази вечер се връщах от Театър 199: двуактната пиеса на съветския писател Зорин „Варшавска мелодия“. Двама актьори – Невена Коканова и Апостол Карамитев. Страхувах се от мелодрама и евтин сантиментализъм – човек очакваше това след първото действие. Но авторът е намерил ярна психологическа и житейска линия, при все че текстът му не е особено богат, нито е много дълбок.

Основното са двамата актьори – любимци на софийската публика, която ги изпрати накрая с неспирни овации. Ролите са много благодарни и Коканова, и Карамитев са внесли в изпълнението цялото си очарование. Публиката ги приема напълно. И все пак, струва ми се, необходими са още детайли, без да се стигне до

театралност. И на двамата – особено на Карамитев – липсват по-богати изразни средства.

Мисля си как биха изиграли тази пиеса нашите артисти от миналото? Може би Зорка Йорданова би била много добра, с повече вътрешно очарование, но пък ѝ липсвала игривата лекота на Коканова. Ив. Димов би изградил образа в съвсем друг план – с по-голяма психологическа задълбоченост, с повече философски трагизъм. Но у Карамитев има нещо момчешко и „хулиганско“, което съществува в образа, и Димов мъчно би предал.

Следва