

НИКИТА НАНКОВ

В
ОГЛЕДАЛНАТА
СТАЯ

СЕДЕМ ОБРАЗА
НА БЪЛГАРСКИЯ
ЛИТЕРАТУРЕН
СЕЛОГРАД



издателство сонм

НИКИТА НАНКОВ

В ОГЛЕДАЛНАТА СТАЯ

*седем образа
на българския
литературен
селоград*

издателство Сонм
2001

*Тази книга се ползва от подкрепата на Швейцарската фондация
за култура Про Хелвеция, отдел Изток-Запад.*

*Ce livre bénéficie du soutien de la Fondation suisse pour la culture
Pro Helvetia, Réseaux Est-Ouest.*

PR●HELVETIA
■Г

За корицата е използвана рисунка на самия автор.

- © Никита Нанков, автор.
- © Веселин Праматаров, художник.
- © Издателство Сонм, 2001 г.

ISBN 954-8478-20-X

СЪДЪРЖАНИЕ:

Предисловие-Послеслов	9
За робския ден и българската нощ: „Една българка“ от Иван Вазов	17
<i>Бележки</i>	49
„Три кръга всяко битие минава“: за процесуалността в българския литературен модернизъм	50
<i>Бележки</i>	84
Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?	91
<i>Бележки</i>	139
<i>Hamlet</i> и <i>Хамлет</i> : упражнение по стерео-четене	147
<i>Бележки</i>	173
В огледалната стая: из поетиката на „интелигентските“ разкази на Елин Пелин	178
<i>Бележки</i>	233
За квадратурата на кръга: мотивът „Nevermore“ на По и българският литературен (не)модернизъм	240
<i>Бележки</i>	283
Хулигански тезиси за Института за литература	301

библиотека ПРОЧИТИ

Никита Нанков

В ОГЛЕДАЛНАТА СТАЯ

седем образа на българския литературен селоград

художник на корицата: Веселин Праматаров
коректор: Тодорка Минева

ISBN 954-8478-20-X



Издателство Сонм, 2000

ж.к. Надежда, бл. 614-А-3, София 1231, тел. 934-22-26
e-mail: sonm@astratec.net

Цена 6,00 лв.

ПРЕДИСЛОВИЕ-ПОСЛЕСЛОВ

Изследванията в тази книга са писани в течение на близо петнайсет години - от 1977 докъм 1992 г. - и дават известна представа за промените в научните ми интереси през това време, а, може би, и за някои небезинтересни движения в българското литературознание в този период. Статията “За робския ден и българската нощ: ‘Една българка’ от Иван Вазов” тръгна като мълчалив спор с първата лекция на професор Никола Георгиев, която чух през есента на 1977 г. в Софийския университет “Св. Климент Охридски”, а завърши година по-късно като един вид продължение на негов спецкурс върху анализ на литературната творба и разказа на Елин Пелин “Андрешко”. Тя се опитваше да звучи - според силите на един тогавашен първокурсник - като най-привлекателното, поне за мен, в българската литературна наука по онова време: достолепно, учено и уютно в рамката на едно героично произведение от националния литературен канон. И, естествено, по хлапашки начумерено срещу писанията на тогавашни литературни корифеи. През 1979 г. професор Георгиев писа, че статията “с успех застава в началото на една методологическа и изследователска линия, която нашето литературознание трябва да развие”; оказа се обаче, че тя е застанала в края на тази линия - 80-те години бяха време на преход от текст към контекст и опити за проблематизирането им като единство.

Статията “‘Три кръга всяко битие минава’: за процесуалността в българския литературен модернизъм” беше едно налучкване на подобен преход, който за мен бе станал очевидно необходим при заниманията ми със западна литературна история и сравнително литературознание. През 70-те и 80-те години модернизмът се превърна в една от централните литературоведски теми в България и това има своите стоящи близо до ума идеологически и тясно професионални обяснения. За две-три десетилетия до тогава беше сторено доволно много, за да се заличи и преиначи същността му. Литературното поколение преди това, към което принадлежа, начена научно да преоткрива тази тематика, докато моето поколение просто я живееше - и като социална съдба, и като форма на интелектуално дисиденство. Научното осмисляне на миросгледа на модернизма бе неизбежно, както бе неизбежно и преначертаването на картата на българската словесност. По същото време се засилваше и интересът към популярната литература и култура - сигурен белег, че дните на “шедьоврите”, “класиката”, “съкровищницата на националната литература” като литературоведски категории са преброени. Изглежда затова в “‘Три кръга всяко битие минава’” централен се оказа един “второстепенен” български писател като Емануил Попдимитров и една забравена негова статия. Усилието да се тълкуват “средищни” явления на националната литература чрез “периферните” им прояви беше за времето си нещо ново, което, покрай другото, размиваше и някогашната уж ясна межда между художественост и нехудожественост. Това усилие е водещо и в следващите изследвания в книгата. Работата за Попдимитров е и методологическата основа на студиите “В огледалната стая: из поетиката на ‘интелигентските’ разкази на Елин Пелин” и “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен (не)модернизъм”, в които на практика се показва как поетиката на текста на художествената творба моделира контекста ѝ.

Интересът ми към Гео Милев дойде от връзките му с американската и английската литература - проблематика, разработена по онова време доста бегло.

“*Hamlet* и *Хамлет*: упражнение по ‘стереочетене’” (първите две части на статията) бе доклад, четен на Третия англо-български симпозиум по хуманитаристика в Лондон през април 1988 г.; критическите мнения на писателя за трагедията, с които се запознах малко по-късно, потвърдиха наблюденията ми. Това е първото ми изследване, в което се разглежда как българското културно съзнание усвоява - и не усвоява - западната култура. Вариант на тази работа бе представен и на годишната конференция на Ренесансовото общество на Америка (Renaissance Society of America) в Блумингтън, щата Индиана през 1996 г. Параграфът за кръговрата на Гео-Милевия *Хамлет* между смислопроизвеждащото новаторство и авторитарната “класика” в четвъртата част на изследването беше добавен през май 2000 г.

Гео Милев продължи да ме води към така наречения “европеизъм” на българския модернизъм и неговата “синхронност” с европейската литература и култура от съответната епоха. Заниманията ми с рецепцията на Едгар Алан По в българската литература (1986-1989 г.) вече ме бяха направили скептичен към този “европеизъм” и “синхронност”; работата ми върху Гео Милев и българския модернизъм докара скептицизма ми до откровено неверие. “Европа” във времето на късния социализъм (както преди, а и след него) беше голямата утопична антицел на българската култура (утопичната цел беше някакъв “истински”, “недеформиран” социализъм). Аз я гонех по свой начин в изследването си за По, където с наивна самонадеяност се опитвах да компенсирам “недостатъците” на българската литература, които я правят “неевропейска”, да конструирам *post factum* идеала “Европа”, който българското културно съзнание от 90-те години на XIX до 90-те години на XX век не е успяло да постигне по отношение на автора на “Гарванът”. В статията “Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?” съм вървял в обратната посока - стремял съм се да покажа, че “Европа” е мит, галеният мит на българската култура, че Гео Милев е толкова “европеец” и “западник”, колкото му позволява същата тази култура, на която той от своя страна дава мяра за “Европа” и “Запад”. Това изследване бе и моето сбогуване с литературоведските парадигми на 70-те и 80-те години, занимаващи се с българския и западния модернизъм, с тяхната “синхронност” и подхранващи илюзията, че България е била, или може да бъде европейска страна. Писана малко преди и малко след падането на социализма и публикувана на части в различни вестници (научните списания тогава агонизираха) с всички последици от това за една работа, замислена като строго академична, тази статия, навярно закономерно за времето и темата си, така и си остана фрагментарна - и комай за добро. Намерението ми бе да представя идеите на Гео Милев за Англия и Америка на по-разработен фон на Ницше, на американския и английския модернизъм, на авангардизма в политиката и изкуството, както и на българската отколешна петимност за чудодейния скок, с който България ще кацне в пъпа на Европа. Статията беше и опипване на възможността да се прави компаративистика на “ставането”, за разлика от по-традиционната компаративистика на “бъденето”. Тя, ако не се лъжа, беше една от първите работи върху литературните образи на Англия и Америка в България. Частта за антологията на Аптън Синклер *Викът за правда* прибавих през април-юни 2000 г. когато се запознах с тази интересна книга. При редактирането на статията направих и множество други добавки, които я превърнаха - доколкото това беше възможно - от вестникарска в академична и увеличиha обема ѝ повече от три пъти. Варианти на работата бяха представени на годишните конференции на Американската асоциация на преподавателите по

славянски и източно-европейски езици (American Association of Teachers of Slavic and East European Languages) във Вашингтон през 1996 г. и на Американската асоциация за модерни езици (The Modern Language Association of America) в Чикаго през 1999 г. Първата част на статията беше прибавена през 1997 г., понеже в нея се поставя в по-широк културно-исторически контекст отношението на българския модернизъм към Запада. Тази добавка всъщност е обобщението, или закъснялата научна “програма” на всички изследвания в тази книга (с изключение на ранната ми работа “За робския ден и българската нощ”). Начален вариант на тази част бе четен на годишната конференция на Асоциацията за модерни езици в Торонто през 1997 г.; струва ми се, че тепърва ще пиша крайния ѝ вариант.

Подтикът за студиите-близнаци “В огледалната стая” и “За квадратурата на кръга” дойде през лятото на 1986 г. като въпрос за смисъла на перифразата от стихотворението “Гарванът” на По в разказа на Елин Пелин “Сълза Младенова”, а през 1989 г. те вече бяха части от обширно проучване за Елин Пелин, По и българския модернизъм. Първият дял на тази работа (който едва ли ще види бял свят) развиваше набелязаните аксиоматично в началото на “В огледалната стая” уговорки, вторият беше “В огледалната стая”, а третият “За квадратурата на кръга”. Тогава най-завършена беше частта “В огледалната стая” и затова тя беше публикувана - в кратък вариант - през 1991 г. Онова, което не успях да редактирам и прибавя в тази книга, е многократно загатваната пастишна връзка между “интелигентските” разкази, особено “Кал”, и поемите на Пенчо Славейков с теми от европейската култура. Последният параграф на студията е от януари 1999 г. “За квадратурата на кръга” пролежа и отлежа в архива ми до 1999 г. когато получи сегашния си вид след разработването на теоретичната семиотично-интертекстуална рамка и задълбочаването на анализа на стихотворенията на Димчо Дебелянов, Пейо Яворов и Теодор Траянов, в които се използва мотивът “Nevermore” от “Гарванът”. Различни подходи към интертекстуално-пародийната обвързаност между По, модернизма и Елин Пелин бяха представени на годишната конференция на Международната асоциация за философия и литература (International Association for Philosophy and Literature) в Мобил, щата Алабама през 1997 г. и на Асоциацията за модерни езици в Сан Франциско през 1998 г. “В огледалната стая” и “За квадратурата на кръга” доразвиват проблема за културно-езиковите конструкции, които можем да наименуваме “българския Запад” и “българската Европа”, и подсещат за втората, трагикомичната, Алеко-Константиновата и Елин-Пелиновата линия на тази тема. Линията, която е по-костелива и по-главоболна за българската наука от модернистичната, линията, която е решително загърбвана от официалната идеология и преди, и след 1989 г. Небезболезненото отрезвяване на част от българската интелигенция след пиянството на един народ от 10 ноември 1989 г. доведе, през 1991 г., до малко допълнение към “В огледалната стая”. В него осъзнаването на огромната инертност на българската културна традиция, която не ѝ позволява да се превърне в западна културна традиция, чрез херменевтична *Subtilitas applicandi* - способност за отнасяне на тълкуването към сегашното - се оприличава на обречено въртене из огледална стая. Допълнението даде и заглавието на книгата.

Изследванията за Гео Милев, от една страна, и студиите за Елин Пелин и модернизма, от друга, трасират два различни подхода към проблема за отношението на българската към западната литература. Така за мен тези писатели станаха протагонисти-антагонисти в една извечна българска културна

драма, чието поредно действие тече след 1989 г. сред нов декор, но май по вехт сценарий. Ала двамината писатели са ме привличали не само поради тяхната противопоставеност, но и поради тяхната близост - основният творчески принцип и при Гео Милев, и при Елин Пелин е парадоксът: отиването отвъд доксата, отвъд утвърденото, общоприетото, художествено консервативното и еднозначното. Гео го прави чрез драстичното отрицание, Пелинко - чрез ироничното съгласие.

В “Хулигански тезиси за Института за литература”, подготвени за общото събрание на Института за литература на Българската академия на науките за новите му задачи след 1989 г., проведено през януари 1992 г., по повод на тази институция се излагат по-общи и доста смътни идеи за това как посттоталитарното мислене в България и постмодернистичното на Запад дават някакви възможности (неизвестно какви докато не се опитат) българската литература и култура - “периферни” и комплексирани - да се проблематизират като тип световна култура и така да се представят като конвертируем научен и духовен продукт. “Хулигански тезиси” се опитват да преситуират въпроса “България и Западът” от плоскостта единствено на националното самоидентифициране и върху плоскостта на международната научна и културна комуникация. Това, както ми се струваше в началото на 1992 г., би могло да бъде и един изход от огледалната стая. “Хулигански тезиси” бяха предложени на най-авторитетните български научни списания и литературно-културни вестници, бяха радушно приети и... не бяха отпечатани. Нерадостното в случая е не разбираемото нежелание на уважаваните издания да си обтягат отношенията с уважавания Институт, а неразбираемото желание в България да не се мисли критично за уважаваните културни институции. Сега, в 2000 г., основната идея в “Хулигански тезиси” - превръщането на българската култура в конвертируем продукт - ми се струва актуална повече от всякога, макар че за осъществяването ѝ вече имам по-други виждания.

Подготвянето на книгата за печат, освен с носталгията, ме дари и с откритието, че писането на изследванията в нея е било движение по права, която се е затворила в кръг: най-ранната статия, “За робския ден и българската нощ”, ликува от енигмата на успешната борба на роба срещу господаря; най-късната, “Западният Друг като по-добър Български Аз?”, умува над енигмата на несподелената любов на роба към господаря. Тази реципрочност е второто основание за “огледалното” заглавие на книгата.

Изследванията са редактирани два пъти: през лятото на 1993 г. и от май 1999 до юли 2000 г. Където ми се стори уместно, добавих някои научни заглавия, по-нови от датите, бележещи времето на написването на тези работи. За жалост, поради изминалите години и големите разстояния, не успях да възстановя всички цитирани източници. Справочният апарат е направен според наръчника на Асоциацията за модерни езици - Joseph Gibaldi, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 5th ed. (New York: The Modern Language Association of America, 1999) - тъй като той е научно по-удобен от българската справочна система в момента. Българските традиции и материал наложиха някои модификации на правилата в това научно-писателско помагало. Издокарването на тези български и българистични изследвания в американски джинси не мина без последици и за двете страни и така, чрез цивилизования си библиографски избор, книгата онаглеждава основната си теза, че Азът и Другият са различни и сближаването им не е безпроблемно: джинсите понякога стягат, а понякога се цепят.

Варианти на събраните тук изследвания са публикувани в списанията *Литературна мисъл*, *Publications of the Arkansas Philological Association* (САЩ), *Književna smotra* (Хърватска), *Liteos* <<http://www.liteos.de/nikita.htm>> (Германия), както и във вестниците *Литературен вестник*, *АБВ* и *Арт*.

Задължен съм на родителите си Пенка и Димитър Нанкови за възможността да работя в някои от най-големите световни библиотеки. Благодаря на професор Георгиев, както и на приятелите си Валентин Ганев, Виолета Дечева, Любен Любенов, Светлана Байчинска, Тоби Робъртсън, Джудит Спектър, Кубер Махарджан, Рагад Ал-Хусами, Наталия Андреева, Искра Искрова и Тери Дибъл за разнообразната им помощ и мненията им. Благодаря и на Таня Джокова от Университетско издателство “Св. Климент Охридски” за отличната ѝ редакторска работа. И накрая - защото ми е най-приятно да си го спомня и да го спомена - изразявам признателността си към Румяна Чолакова за огромната ѝ работа по подготовката на текста за печат. Без нейната всеотдайна сърцатост, както и без изобретателната и многотърпелива подкрепа на Тодорка Минева и Веселин Праматаров, собствениците на издателство “Сонм”, тази книга би имала по-друга съдба.

16 август 1993 г., някъде между Цюрих и Чикаго;
юли 2000 г., Блумингтън, щата Индиана, САЩ

ЗА РОБСКИЯ ДЕН И БЪЛГАРСКАТА НОЩ: “ЕДНА БЪЛГАРКА” ОТ ИВАН ВАЗОВ

... а моята нощ е зора!

Димитър Бояджиев

Сблъсъкът между две враждуващи теми - темата за всесиλιето на тирана, за стеснените робски хоризонти, за разгрома и унижението и темата за коравата неунищожима българщина - който след по-внимателен прочит се оказва постъпателна замяна на първата тема с втората, ражда прелестта на един от най-хубавите Вазови разкази: “Една българка. Исторически епизод” (1899). Първата тема в своето развитие се обляга на документално-очеркови елементи и дневни картини, а втората използва по-специфични средства за епическо изграждане, тя представлява “същинският” разказ и е неразделна от нощта. Двете теми се разгръщат не единствено през деня и през нощта, но и чрез деня и чрез нощта, т. е. следвайки общата за разказа тенденция опорните понятия многопосочно да разширяват обема си, да се разрастват с нови значения, да се превръщат в символи, денят и нощта стават двата най-главни и многообемни символа, двете колони, върху които ляга цялата творба. Освен като част от денонощието денят в разказа има значение на нещо видимо, очевидно, категорично само по себе си, а нощта - на нещо скрито, неподозирано, непредвидимо и необхватно. Сплавеността на двете основни теми с двата главни символа ни дава право да наименуваме първата тема “тема за робския ден”, а втората - “тема за българската нощ”. Редуването на двете теми оформя симетричната композиция на разказа: тема за робския ден - тема за българската нощ - тема за робския ден - епilog.

След тези общи наблюдения може да навлезем по-детайлно в творбата и да проследим развитието на двете теми.

Робският ден. В четириделния първи епизод на разказа темата за робския ден зазвучава с градирана категоричност. Дяловете се обособяват според ъгъла, от който се описват събитията, и според степента на конкретизация, на която се строи и варира темата. Първият дял обхваща частта от началото на разказа до “[. . .] свирепия черкезки първенец Джамбалазът [. . .]”¹ (съобщава се съдбата на Ботев и четата му); вторият - от “[. . .] на левия бряг на Искъра [. . .]” до “- Хайде мари, по-скоро!” (дава се най-общо картината на размирните времена); третият - от “В същия миг зададох се [. . .]” до “Подир това жените, посърнали, хванаха да се връщат назад покрай нивята.” (показва се как се отнасят заптиетата към робините българки); последният, четвърти дял - от “- Аго, чекай, чекай, молим те!” до края на епизода (описва се дързостта на Илийца, която настоятелно моли турците да я вземат в лодката).

¹ Цитатите от разказа са по Иван Вазов, “Една българка. Исторически епизод”, *Събрани съчинения в двадесет и два тома*, редакционна колегия Петър Динеков, Пантелей Зарев, Георги Цанев, Милена Цанева (София: Български писател, 1974-1979) 9: 10-22.

Първият дял носи най-явно белезите на документално-очерковото. Темата за робския ден заговаря с гласа на осведомения разказвач, започва развитието си от онази сфера на историята, която е населена с великите жертви на историческата необходимост. При други художествени задачи може би темата би се развила като цяла реквиемна мелодия; в случая обаче в авторското определение *“сам Ботев падна, пронизан от куршума на черкезката потеря”*, тя се долавя само като нотка на овладян трагизъм (тук и навсякъде по-нататък курсивите във Вазовия текст са мои, ако не е уточнено иначе). Във втория дял темата се подхваща на друго ниво. Сякаш от птичи поглед творбата обгръща движението на големи групи хора: на противопоставянето Ботев - Джебалазът от първия дял тук съответства противопоставянето *“куп жени лютибродчанки”*, *“мъжкото население”*, *“селянките”*, *“жени”*, *“мъжете”* - *“шумни потери”*, *“няколко турски войника”*, *“няколко войника”*. Общо очертаната атмосфера на разгром, гузност, унижение и несигурност сменя съдържания трагизъм на първия дял. От големите известни исторически имена (Ботев, Джебалазът) творбата прави скок към едно по-търпеливо раздипляне на сумарния портрет на хилядите хора, чиито обикновени съдби лежат зазидани в най-дълбоките пластовете на историята. По нов, трети начин представя темата за робската участ и всеилието на поробителя следващият дял. Общото скициране на обстановката отстъпва място на една значително конкретизирана картина, където един срещу друг застават *“жените”* и *“две конни заптиета”* със собствена физическа характеристика. Ако първият дял поднася съобщение с гласа на разказвача, то вторият дял наред със съобщението дава и зрителни картини (чакащите жени). В третия дял абстрактното съобщение липсва, има зрителни и, което е новото, слухови картини. В четвъртия дял обективът на творбата вече е приземен и улавя едри планове и детайли (приближаващата тичешком Илийца, общия ѝ портрет, детето, скъсаното чердже и т. н.); нейните микрофони пък *“записват”* цял диалог и регистрират едва доловимите колебания на интонацията; тук един срещу друг застават Илийца и заптието, робът и господарят.

В налагането на темата за робския ден четириделността на I епизод играе много голяма роля. Идващите един след друг дялове, които са различни варианти на една и съща тема, създават инерция при възприемането ѝ, притъпяват вниманието за слабите ѝ пунктове и така засилват убеждението в нейната истинност. Очевидна истинност - доколкото темата се развива през и чрез дневни картини. Но и привидна истинност - защото в символната система на творбата ден и нощ взаимно се обясняват, пораждат заедно едно цялостно внушение и в негово име денят означава привидната яснота, мнимата простота и предрешеност на нещата; с други думи, темата за робския ден се оказва квази-тема и въпреки цялата ѝ непоклатимост на пръв поглед, тя е построена затова, за да бъде разрушена и преодоляна. Творбата изключително много разчита на ефекта от *“прекатурването”* на тази тема, а този ефект многократно се усилва от инерцията, с която започва да се възприема тя: нейната лъжливост се открива точно когато се повярва в истинността ѝ.

Сцената от трети дял, в която се появяват двете конни заптиета и с бой разгонват чакащите селянки, трябва да покаже и да докаже силата на тираните, ала всъщност причинява първата пукнатина в непоклатимостта на темата за робския ден. За единия господар се уточнява, че е *“стар и дебел турчин”*, а портретът на неговия другар се състои от една единствена фраза и едно единствено действие: той с почти огледална точност повтаря действията и с услужливостта на ехо - думите на стария турчин. Заптиетата са господари по

отношение на българите, но вътре в тяхната двойка единият е господар, а другият - слуга; образът на единия турчин е редуциран до ехо и отражение на другия. Налице е смешна претенция, разминаване между външност (и двамата са господари) и същност (единият все пак е слуга), а появи ли се усмивката, лъжливият авторитет си отива. Започва развенчаването на темата, която I епизод внушава наглед толкова убедително. Оказва се, че абсолютни господари и абсолютни роби няма и след тази констатация се прокрадва и мисълта, че нито поробителите са така всесилни, нито поробените - така безсилни.

Антисилите на темата за робския ден растат пропорционално с нарастване на убедителността ѝ. В четвъртия дял, който трябва да прозвучи като неин победен акорд, са скрити значения, които окончателно я обезсилват. Диалогът между Илийца и заптието е онази територия в разказа, където за първи път, макар и неявно, нахлува темата за българската нощ, двете водещи теми се сблъскват и безшумна, но много важна за развитието на творбата победа удържа втората тема. Възловото значение на диалога се състои в това, че привидно той е кулминация на първата тема, а всъщност замаскираната в него ирония ограничава истинността ѝ само за I епизод, за деня. Последната му реплика "Хай, влазйай, магарице!" сигнализира за неговото скрито и най-главно значение. Защо заптието избира тъкмо думата "магарица"? До този момент (в трети и четвърти дял) творбата последователно очертава кръг от названия на "долни" животни, които стават обичайни обръщения към робите-българи. Двете заптиета наричат жените "свини гявурски", "хънзъри" (на турски *hinzir* - свиня), "кучка". Същата линия следва и "червей", употребено вместо "дете". Първите три названия лютибродчанките приемат покорно, но в диалога между Илийца и заптието именуванията "червей" и "дете" се счепкват в борба, при която турчинът, чрез неговото назоваване, отправя Илийца и внучето ѝ във вече оформения кръг на второсортните същества, а селянката отстоява своята позиция - нейното внуче не е "червей", а човешко дете. От тук започва борбата срещу създаденото деление: "долните" животни и българите роби - на единия полюс, господарите като висши същества - на другия. Да проследим как до края на диалога се развихря едно надхитряне между господар и роб, надборване между двете теми. Когато ладията се готви да потегли без нея, Илийца заклева Хасан ага да помогне на внучето ѝ в името на неговите собствени деца: "Аго, за бога, направи това добро, помисли, че и ти имаш деца!..." Ако господарят се опитва да вдигне стена между себе си и робите, като ги праща при животните, то робът се опитва да премахне делението, като слага своето дете наравно с господарските деца. Отбил атаката на господаря, робът сам минава в настъпление - когато заклана господаря да му стори добро, той го заклана в собствения си, в робския бог: "Аго, за бога, направи това добро [. . .]!..." По същия начин робът и благославя: "Бог да ти даде здраве, на тебе и на децата!" Като връх на иронията той обещава да се помоли на "гявурския" бог за благополучието на мюсюлманин, който е бил пътя до Мека, за да става хаджия. След като е поставил едни до други робските и господарските деца, робът си позволява още повече - до полумъртвото дете, увито в скъсано черджо, той слага самия господар ведно с целия му тежък агалък: "Да му четем, хаджи, за здраве [. . .]. Ще се помолим и за тебе!" (Не знаем със сигурност дали Хасан ага е наистина хаджия, или Илийца го ласкае, за да го направи по-отстъпчив, но и в двата случая иронията не губи от силата си.) Последната фраза на диалога парира удара на роба, възстановява границата между роб и господар, поставя всеки на мястото му.

Не само в I епизод, но и в целия разказ елементите на творбата - независимо дали това е епизод, диалог, изречение, дума - разчитат в постигането на своето значение на значенията на всички останали елементи. Казано иначе, съставките на творбата се отличават с голямата си функционалност и при анализирането ѝ трябва непрекъснато да се търси тяхната съотнесеност. Така последното изречение на диалога разкрива допълнителни значения при съпоставянето му с изречението на разпознаването от началото на диалога:

Ти ли си, Илийце? «Хай, влазйй, магарице!»

Изреченията имат почти еднаква дължина: първото - 6 срички, второто 7, и почти еднаква удареност:

първо изречение: / ~ ~ ~ / ~

второ изречение: // ~ ~ ~ / ~

Нещо повече - налице е звуково сходство между техните завършеци, стигащо до фонетичната опозиция между сонорните плавни съгласни *л* ↔ *р*: *Илийце* ↔ *магарице*.

Тези натрупващи се съвпадения повличат роба в кръга на презрените животни, стремят се да неутрализират иронията на предходните реплики. Изречението “Хай, влазйй, магарице!” се съотнася и с изречението “В това време ладиярят *вкарваше конете в ладията*.”

Особеностите на езика на литературната творба са в неговите прилики и отлики от езика на нехудожествените видове общуване; художественият стил се обособява на основата и в отличие от другите стилове - разговорен, канцеларски, научен и т. н. Съпоставката между двете изречения налага да си спомним, че във всекидневното общуване и в поговорките сравнението между кон и магаре подчертава смешните напъни на некадърното да се равнява с истински способното. Избирайки названието “магарица”, господарят трансформира съпоставката роб - господар в съпоставка роб - господарски кон и от тук магарица - господарски кон, докато робът се опитва да анулира съпоставката-деление, като я преобразува в роб = господар.

Съотнасянето на изреченията окончателно отпраща роба при животните и утвърждава делението роб - господар. В относителната цялост и самостоятелност на I епизод господства темата за робския ден; разглеждана обаче в рамките на целия разказ, тази тема търпи поражение, единствено върна се оказва темата за българската нощ. Символът “ден” има изброените значения единствено в относителната самостоятелност на I епизод (това важи и за VI епизод); разглеждан в цялото на разказа обаче, той добива значенията на привидно видимото, лъжовно очевидното, мнимо категоричното.

Частта между “Той я позна, понеже беше му готвила баница в Челòпек.” и края на епизода е функционално забавяне - тя не тласка напред действието, а е плащарм на темата за българската нощ. Не молбите на Илийца скланят турчина да я пусне в лодката, а това, което веднага го кара да я познае - баницата, която му е готвила. Това предположение се подкрепя от два показателни детайла. Първо, Хасан ага е обрисован с два епитета: “стар и дебел турчин”, но до края на епизода продължава да се използва само “дебел” (общо 3 пъти). Дебелината се свързва с лакомия, а тя задълго е запомнила баницата на Илийца. Второ, селянката моли заптието да ѝ помогне в името на неговите деца:

- Аго, за бога, направи това добро, *помисли*,
 че и ти имаш деца!... [. . .]
 Турчинът *помисли*, па каза презрително:
 - Хай, влазай, магарице!

Употребата на “помисли”/“помисли” е омонимична, но и контрадикторна. Илийца моли турчина да ѝ помогне в името на един морал, който повелява грижа за децата и стои над националните различия, морал, във висша степен човечен. Господарският манталитет обаче върви ръка за ръка с жестокостта и духовната тъпота. Творбата казва, че той е “помислил”, но показва, че това е псевдомислене; не морални стойности вълнуват турчина - той се мъчи да измисли име за високата кокалеста старица, която тъй упорито настоява на своето. Така се стига до последната реплика на диалога, пред която не е пропусната ремарката, че е изречена “презрително”.

Може да се възрази, че на Илийца не ѝ е до подплатени със сократовска ирония диалози, когато внучето умира в ръцете ѝ. Самата творба дава достатъчно основания диалогът да се възприема с най-прякото му значение: селска неучка жена, за да спаси внучето си, се опитва да омилостиви турското запитие, дири бащината струна в сърцето му и накрая за благодарност обещава да се помоли за благополучието му. Усилията на творбата да създаде максимално индивидуализирани герои във вероятни ситуации подкрепят такова разбиране. За съвременното литературознание обаче човекът в литературната творба е елемент от система, по-широка от него и в тази система той изпълнява определени задачи. Литературният човек не е завършена самостоятелна личност с независима логика на поведение, а е човек-функция и се подчинява на законите на творбата, допринася за постигането на цялостното ѝ внушение. Задачата на художествената литература не е създаването на човешки образи сами за себе си, а създаването на цялостен образ на човешкото, в който образите на хората в известни случаи са най-важното, но не са цел, а средство и в това отношение функциите им не се отличават принципно от функциите на пейзажа, да речем. Литературният герой е двустранен - образът му има относителна самостоятелност, но същевременно тя е подчинена на цялото. Художествената литература внушава това, като, от една страна, показва връзките на героя като част с цялото, а, от друга - представя вътрешните противоречия в самия него. Ако тези противоречия се включват в големия поток от внушения на творбата, те са художествено явление. Художествена непоследователност се усеща тогава, когато противоречията у героя тръгват срещу общия поток внушения.

Диалогът може да се възприема с най-прякото му значение, сам за себе си, доколкото образите на Илийца и запитието имат относителна самостоятелност. В целостта на разказа обаче той разколебава темата за робския ден и е прелюдия на темата за робската нощ.

Ретроспекция. Мярката за героите. Във II епизод се въвеждат някои “секрети” на епическото разказване, които оформят по-различния наративен облик на темата за българската нощ. В I епизод денят, в който започва повествованието, е точно означен, закотвен в минало време - “Следобед на 20 май 1876 г.” Във II епизод в много случаи се предпочита неопределено сегашно време, което се отнася за миналото и по такъв начин се заличава дистанцията между времето на събитието и времето на разказването - читателят добива

чувството, че нещата се самозараждат и саморазвиват пред очите му. Други примери от I епизод: “[с]ъщия тоя ден”, “[н]а тоя час”, “[в] същия миг”. В самия край на I епизод, със захода на слънцето, се появява неопределено сегашно време: “мътния Искър, *сега* придошъл голям от дъждовете”. Примери за неопределено сегашно време във II епизод: “сираче, болно от две недели *насам*”; “При всичко, че лошо време беше *сега*, тя тръгна *днес* за Черепишкия манастир ‘Пресвета Богородица’.” Промъкналата се в речта на разказвача диалектна дума “унуче”, употребявана от героинята му Илийца, прави повествователя по-скрит - доколкото това може да се каже за Вазовия тип разказване. Във II, III, IV и V епизод има полупряка реч, а в I и VI епизод и в епилога тя отсъства: “По-скоро! Дано Света Богородичка даде помощ...” - II епизод; “Що да чини? Да чака до сутринта?” - IV епизод. Неопределеното сегашно време, по-скритият разказвач и полупряката реч са сред най-осезаемите наративни характеристики, отличаващи средните епизоди от началния, крайния и епилога.

Ретроспективността на II епизод му определя ключово място в строежа на разказа. Осъзнаването на ретроспекцията е неочакван ход, на който творбата много разчита. Изведнъж се оказва, че до този момент са работили неподозирани сили, които са довели до неподозирани резултати. Редом със здраво построената тема за робския ден с нейната внушителност и очевидна категоричност, бързо започват да се трупат разкрития-контрааргументи, които издъно разтърсват първоначалната тема. Досега творбата е убеждавала, че тираните са всесилни, че ятаганът е обезглавил непокорството, а става ясно, че не всички луди глави са паднали, че трагичната съдба на борците неделимо се е сляла със съдбите на обикновените, неизвестните люде. За да изпъкне голямата важност на ретроспекцията, нека си представим, че разказът започва *ab ovo*, сиреч разказваните събития и повествуването за тях се движат успоредно, паратактивно. Схематично предаден, разказът би имал такава последователност: бедната баба Илийца от Челопек, след като без успех цери своето внуче-сираче с всички известни лекове, решава да отиде с детето в Черепишкия манастир “Пресвета Богородица” и да го предаде на божията милост. Времената са смутни, вилнеят турски потери и избиват последните Ботеви четници. Водена от голяма майчина любов, старицата се престашава и поема към светата обител. По пътя, в гората, среща бунтовник, който я моли за помощ. Тя обещава да му помогне и хуква с утроени сили към манастира, за да спаси два живота. С големи молби скланя две запитиета да я прекарат през Искъра и т. н.

Такъв строеж би преразпределил акцентите в творбата и би довел до нови внушения. Самият разказ би станал друг, макар и написан върху същата житейска първооснова. В това хипотетично произведение биха изпъкнали следните по-важни моменти:

1. Главен мотив за действията на Илийца би бил стремежът да спаси внучето си. Срещата с въстаника би станала случаен факт спрямо този мотив. След срещата разказът би трябвало да се преорганизира, тъй като мотивите за действие на героинята стават два.

2. Постепенно биха набирали скорост действията на Илийца - влошаване състоянието на внучето, решението ѝ да тръгне въпреки опасностите, срещата с въстаника, новото ѝ решение да спаси два живота и т. н.

3. Предисторията на разказа би добила значително по-голяма самостоятелна тежест; цялото развитие на творбата би се разтеглило; невъзможен би станал концентрираният сблъсък между двете основни теми; темата за българската нощ би делила господстващото си положение с множество

подробности; като резултат на всичко това не би се стигнало до максимално фокусирано внушение.

Ретроспективното изграждане моделира творба с друг облик и постига:

1. Стегнат разказ със симетрична композиция, в който носещи стълбове са дневните картини и документално-очерковите елементи в I и IV епизоди и нощните картини с по-различно епическо построение.

2. На читателя се спестява ускорението, Илийца се появява вече действаща “с утроена сила” и мотив за това действие е желанието ѝ да спаси “два живота”. Всичко, свързано с болестта на внучето, минава в нулево епическо време, в което, според логиката на творбата, няма важни за описване събития; предисторията се дава сумарно в десетина сбити изречения в началото на II епизод.

3. Развитието на I епизод оставя внушения, които са най-широката основа за възприемането на ставащото в разказа след това, макар че II епизод уточнява събитийната верига. Поради тези внушения събития, които стават през деня (срещата на Илийца с четника), се възприемат неразделно от събитията през нощта, от темата за българската нощ, тъй като завършването на деня съвпада с края на I епизод.

4. В резултат на всичко това се стига до най-пълно разгръщане на темата за българската нощ и максимално силно се внушава неизтребимата жизненост на българското.

Вазовите разкази търсят “граждански-патриотичната, етико-политическата характеристика на епохата”,² а героите му се делят на добри и лоши според това, дали поведението им е “добро за обществото, страната, народа, държавата като цяло”.³ Освен с ретроспекцията, II епизод е важен за целия разказ и с това, че дава мярката, според която творбата отсъжда какви са нейните герои. Еталонът има три ска̀ли, представлява триединен критерий, и е достатъчно да съществува който и да е от елементите, за да са налице и другите два. Графично това триединство може да се покаже така:

ЧОВЕК = БЪЛГАРИН = ХРИСТИЯНИН

Тази мярка нагледно е приложена при срещата на Илийца и четника. Човешките, майчинските чувства на състрадание и жалост са първият подтик за сближаването на селянката с момъка. Творбата казва това твърде пестеливо - не с думи, а портретувайки бунтовника през погледа на Илийца: тя вижда “някакъв момък в чудати опнати дрехи с ширити по гърдите и с пушка”. Дистанциращо-безличното определение “някакъв” набляга, че в тези първи мигове на срещата героите са съвършено непознати, чужди и това е началната точка, от която започва сближаването им. На мястото на “някакъв” можеше да стои и “един”, дума, която също означава неопределеност, но в по-слаба степен. Словесният избор подчертава разстоянието между героите в този първи миг, за да стане още по-ярко единението им към края на епизода и особено в V епизод. Първата реакция на Илийца, когато вижда въстаника, е уплаха - уплахата на човек, който вижда друг човек, изпаднал в крайно тежко положение. Породеното у нея

² Искра Панова, *Вазов, Елин Пелин, Йовков: Майстори на разказа* (София: Български писател, 1967) 46.

³ Панова 59.

майчино чувство естествено намира обръщението “синко”. Тези чувства, оставайки първият и най-дълбок мотив за действията на селянката, се допълват с другите два елемента на триединството: ““Скрий се, синко, сега в гората, може да те види някой. Тая нощ чакай ме, навъртай се, тука пак да те намеря. И хляб ще ти донеса, и някоя друга дреха... с тия не бива [човешка и майчинска загриженост]. Ние сме християни [осъзнаване на втората връзка - по вяра].”

Третият елемент - ““българин е””, се появява не отделно, а тясно преплетен с първите два: ““Да направя това добро... клетнику! Какъв беше!... Беки и бог се умилостиви и поживи детето. Света Богородичке, помогни ми само да стигна до манастира, божичко, закрили го [човешко и майчинско съпричастие], българин е [връзка по народност], тръгнало е за християнска вяра курбан да става [връзка по вяра].”

Важността на тази мярка спрямо героите се подчертава чрез прилагането ѝ в почти неизменен вид и към игумена на манастира в края на II епизод: “Тя реши всичко да обади на игумена [християнин], старец милостив [добър човек] и добър българин [. . .].”

Невъзможното трето. III епизод съдържа и повтаря - в силно изменен вид - важните за развитието на творбата моменти от предните два епизода. Той придвижва напред разказа чисто събитийно - продължава веригата от случки, свързани със спасяването на внучето и четника. В онзи слой на творбата обаче, където се развиват двете главни теми, повествованието започва да обикаля около познати вече опорни точки и напластява допълнителни нюанси към известни вече внушения. Двете теми се завъртат в кръг и центробежните сили окончателно разрушават темата за робския ден, а темата за българската нощ излита, набрала огромна скорост.

В I епизод първите три дяла наслояват идеята за робското примирение, безсилие и безличие. Рязката поява на Илийца контрастира на това внушение и го опровергава. В III епизод въвеждането на Илийца е подготвено чрез природна картина, пропита от неизвестност и заплахата. И в двата епизода при появата на Илийца звуковото ѝ присъствие предшества зрителното: в I епизод селянката извиква “Аго, чакай, чакай, молим те!” и това двукратно повторение на повелителната глаголна форма съответства на тройния удар по манастирската порта в III епизод. И в I, и във II епизод внушенията от появата на селянката *ex abrupto* са от един и същи вид - набляга се на неудържимата енергия и сила на Илийца и по-широко - на българското, в разкриването на което образът на селянката играе най-главната роля.

I и III епизод си приличат още по това, че Илийца, за да успее да се качи в ладията или да влезе в манастира, трябва да бъде разпозната, да разкаже за болното си внуче. Молбите на селянката намират отклик не само поради упоритостта ѝ, но и защото плаща на този, от когото иска - в I епизод се разбира, че е готвила баница на турчина, а в III епизод дава пари на калугера. И в двата епизода има двойка герои, единият от които е слуга на другия - в I епизод това са заптиетата, а в III епизод - отец Евтимий и Иван. Зрънцето хумор в описанието на двойката господари - по-точно на безименното заптие в I епизод, съответства на хумористично-сатиричното изграждане на образа на отец Евтимий в III епизод.

В III епизод се утвърждава истинността на мярката **ЧОВЕК = БЪЛГАРИН = ХРИСТИЯНИН**, като се показва неприложимостта ѝ към отец Евтимий и неговата позиция. Този образ изцяло се изгражда със средствата на

смешното, по-точно, поставен в разказ, където се решават архиважни проблеми, той остава да балансира по ръба между смешно и отблъскващо и като цяло има сатирична функция. Да проследим изграждането на образа.

С първата поява на божия служител идват и първите смешни несъответствия, които твърде скоро от несъответствия само в отделни точки, прерастват в несъответствие на цялостната позиция на героя спрямо основното развитие на разказа. Творбата посочва, че имаме работа с калугер и уж между другото, като на шега, го лишава от калугерския атрибут - калимавката, като вместо нея посочва един "цивилен" и подчертано български елемент във външността му - потурите.

Когато отецът заговаря, смешното бързо печели нови територии. Подхранван от ужасяващо предположение, страхът избива на повърхността, разкъсва речта на калугера на отрязъци, които с мъка догонват мисълта. Отецът в броени секунди се обръща към ратая, към себе си, към предполагаемите турци зад портата и към господата: "Каква жена те е намерила по тоя час [към ратая]? Ония са, или турци... Турци трябва да са... Тая нощ ще ни изколят... Те идват тук да дирят [на себе си]... Нищо тука няма, нищо тук не оставям да припари [към предполагаемите турци]... Господи, помилуй [към господата]!"

Страхът на калугера за собствения му живот, колкото и очевиден да е, се опитва да се сгуши зад един благороден мотив - загриженост за манастира: "Луда си ти, караш ни да отваряме манастира посреднощ, да влязат бунтаджиите, да ни дойдат турците, да *изпати манастира!*"

Когато се разбира, че нищо не заплашва манастира, слабостта на калугера мигом се сменя със сила, от роб на страха той става човек, от когото Илийца е зависима, речта му се изпъстря с повелителни интонации: "Върви!", "Дай тук болното!", "Сега иди спи на чардака."

След като става ясно, че страхът пречи на отец Евтимий да бъде добър българин и да приюти в манастира бунтовници, а користта и коравосърдечие то - да бъде добър човек и да помогне на селянката поне със съчувствие и утеха, естествено идва и самопризнанието, че вярата е мила, но собствената кожа е по-мила. Когато Илийца понечва да му разкаже за срещата си с бунтовника, той отказва да слуша: "Какво ще обаждаш и *какви християни?*" Калугерът е показан с качества, противоположни на качества на Илийца и четника, изявиени във II епизод и така, по обратен начин, се утвърждава мярката ЧОВЕК = БЪЛГАРИН = ХРИСТИЯНИН.

Последен щрих към образа на калугера е самозабраната да се използва истинското название на четниците, защото споменаването му може да причини идването им в манастира. Появата и изчезването на табу в речта на отец Евтимий следва плътно смяната на мотивите слабост - сила - слабост в цялото поведение на героя. Когато на портата хлопат неизвестни среднощни гости, отецът се побоява да нарече предполагаемите посетители с истинските им имена и предпочита неопределителни и показателни местоимения: "*Някои* от '*ония*' трябва да бъдат!", "*Ония* са, или турци..." (мотив слабост). Щом става ясно, че е дошла Илийца с внучето си и над манастира не тежи пряка опасност, монахът се охрабрява и нарича въстаниците с името им, което е пейоративно оцветено: "Луда си ти, караш ни да отваряме манастира посреднощ, да влязат *бунтаджиите* [. . .]." (мотив сила). Най-сетне, когато се разбира, че селянката има връзка с въстаниците и иска помощ от манастира, страхът с нова сила плисва у калугера: "Хай върви да спиш, да не свети свещ, че може да видят отгоре *някои* и да ни дойдат на гости..." (връща се мотивът слабост).

Табуто - белег на примитивно мислене, наред с другите способности за изграждане на образа - омаловажава героя и тезата, която той носи. Така се стига до най-важния за разбирането на III епизод въпрос - какво е мястото на епизода в системата на разказа. III епизод се опитва между известните антагонистични теми - робски ден, българска нощ - да вмести още една, трета тема. Новата тема се стреми да се окопае, да се ограда зад манастирските стени; нейната същност е неутралитетът, незаинтересоваността. Симптоми за появата ѝ има още в I епизод: *“Истина, че тука бяха само жени: мъжете не смееха да излизат.”* Третата тема израства на почвата на темата за робския ден (приликите между I и III епизод) и макар че в III епизод очертава и чисто свой периметър, вътрешно се родее с нея, защото стремежът да се оцелее в историческото изпитание с цената на предателството и безчовечността е също проява на робско съзнание. Новата тема не е надредно внушение във от текста. Тя се материализира в опорни думи и образи - портата, около която се разиграват едни от най-важните сцени и двойката думи *“отключвам”* - *“заклучвам”*. Ето няколко примера от парадигмата на репертоарната единица *“заклученост, обособеност”*: *“Ненадейно манастирската вратня се похлопа.”*; *“Портата отзина и пропусна селянката и веднага пак се заключи.”*; *“Портата се хлопна зад нея и заключи.”* (могат да се изброят общо около 15 такива примера).

Логиката на цялата творба е насочена не към показването на различните възможни позиции в определен исторически момент, а към утвърждаването на единствено вярната според нея позиция - позицията, разкривана чрез българската нощ. В разказа *tertium non datur*; нещо повече - не е дадена, както видяхме, и равнопоставена втора тема. Някои творби се строят на сблъсъка между две твърдения с еднакво право на истинност - например *“Две хубави очи”* на Пейо Яворов е стихотворение, чийто център излъчва еднакво вяра и невяра. Във Вазовия разказ темата за робския ден е развита, за да бъде преодоляна, а третата тема от самото си начало е обезсилена. Поради връзката между първата и третата тема опровергаването на третата тема сменя и последните остатъци от робския ден и така, по обратен път, набляга на два важни момента от развитието на темата за българската нощ: първо, неудържимата енергия на Илийца, движението, което тя все повече започва да олицетворява (повторението в III епизод на мотиви от I епизод); второ, правилността на критерия ЧОВЕК = БЪЛГАРИН = ХРИСТИЯНИН (повторението в III епизод на мотиви от II епизод).

Казаното дотук подготвя истинското навлизане в темата за българската нощ. За да се изясни същността ѝ, за да се открият нишките, които я изтъкават, трябва да се отговори на три големи, тясно преплетени въпроса, всеки от които се състои от ред по-малки:

а) Какви са съдържанието и функциите на главната героиня Илийца в разказа; как и до каква степен тя доказва темата за българската нощ; какви най-важни внушения поражда този образ?

б) Какъв е символичният характер на нощта; иначе казано, как темата за неизстребимата българщина се развива през и чрез нощта; как се получава българската нощ?

в) Каква експлицитна формулировка - ако тя изобщо е възможна - може да се даде на българската нощ; какъв е живецът на разказа; какво казва той в последна сметка?

Илийца - съдържание и функции. Сплавта от единичното и общото дава своеобразието на всеки човешки образ в художествената литература. Ето защо отговорът на първия голям въпрос е уместно да започне с изясняването на това съотношение в образа на Илийца. Още заглавието на разказа зачеква този проблем и със схематична яснота показва, че отговорът е двупосочен. В съчетанието “Една българка” всяка от думите носи двойко значение:

ЕДНА	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{коя и да е българка} \\ 2. \text{една определена българка} \end{array} \right.$
БЪЛГАРКА	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{българката изобщо - като сумарен образ} \\ 2. \text{всяка една от българките} \end{array} \right.$

Литературната творба поради логическата си противоречивост често предлага откровено противоположни пътища за разбирането ѝ. При анализирането въпросът не е кой път води до същността на творбата, а какво следва от факта, че всички тези пътища съществуват. Стремежът е да се види - колкото и трудно да е това да се извърши докрай и веднъж завинаги - онази далечна точка, в която противоположните пътища все пак се пресичат. Логически противоречия има и във Вазовия разказ, в образа на Илийца. Те са художествено явление, доколкото подкрепят и усилват общата насоченост на творбата. Както изяснихме, внезапната поява на селянката носи идеята, че случаят Илийца е по-особен и че героинята е по-различна от скупчените в безлика маса жени. Освен това те са “лютибродчанки”, а тя е “челопеченка”. От друга страна обаче едно отселяне на значенията в началото на II епизод, където се разказва за болестта на детето и напразните опити на Илийца да го излекува, недвусмислено приобщава героинята към останалите селянки. Особено важен е съюзът “и” в изречението “Тъй ѝ казваха *и* селянките.” Той не показва, че Илийца е питала дали да ходи в манастира някой друг, а после и селянките, а означава, че селянките смятат - както и Илийца, че в такъв случай трябва да се отиде в манастира; с други думи, селянките и Илийца мислят по еднакъв начин. Творбата е отказала варианта без съюз: “Тъй ѝ казваха селянките.”, което би означавало, че селянките убеждават Илийца да отиде в манастира, а тя или не знае какво да прави, или има свое по-различно мнение. И по-нататък творбата ту отделя, ту приобщава героинята към останалите селянки, към българския колектив изобщо. Друг пример за приобщаване: при първата среща между селянката и четника той е портретуван през нейните очи и първата ѝ мисъл е: ““От *ония* е, дето ги гонят сега!...”” (курсив на Вазов). Цитатът се съпоставя с уводните думи на разказа, които предават общия дух на онова неспокойно време: “*Повечето* [жени - Н. Н.] слабо знаеха какво става сега, *някои* и нехаеха.” Според Илийца дрехите на четника са странни, “чудати” и това я поставя при “повечето”, които слабо знаят какво става сега, чието знание за събитията се изчерпва с това, че са се появили хора, “дето ги гонят”. Тънко се нюансира мисълта, че онези, които слабо знаят какво става, са “повечето”, а тези, които нехаят, са само “някои”. Използването на традиционни родови обръщения като “синко”, “бабо”, “момче”, “стрино”, “[с]трина ти Илийца” и традиционният жест - целуването на ръката на калугера - също поставят Илийца сред българите. И обратно - както вече бе изяснено,

началото на III епизод повтаря внезапното появяване на Илийца в I епизод, което най-нагледно показва особеността на героинята. Може да продължим с примерите, но нека спрем дотук и да се запитаем: къде е пресечната точка на противоположните твърдения - Илийца е като всички, Илийца е особена? Какво значи за разказа фактът, че Илийца е и като останалите, и единствена? Самата творба подсеща за отговора: “Сноването на шумни потери от два дена насам оттатък Враца *не се косваше до тях* и те продължаваха да си ходят пак по кърските работи.” “Косваше се” - “не се косваше” - това е опозицията-ключ за разбирането на образа на селянката: Илийца е като всички останали българи до момента, в който големите събития не се “косват” до нея и историческият порой не повлича и нейната съдба. Когато обаче е “вътре” в събитията, обикновената селянка се преобразява; точно в такъв миг я “снима” разказът - с активизирани до върхна степен духовни и физически сили, в уедрен човешки ръст.

Необикновеността на българина във върховете му прояви - ето най-общо смисъла на образа на Илийца. Не случайно най-явните нишки, които обвързват героинята с останалите селянки - изречението “Тъй й казваха и селянките.” - са в предисторията на разказа, когато тя не е още “косната” от събитията. Изводът, че необикновеността на героинята е родена от огненото “косване” на историята до нейната съдба, е твърде важен за творбата, понеже ако Илийца е обикновен човек, станал необикновен поради необикновените обстоятелства, то е възможно нейната борба да се повтаря безброй пъти в безброй варианти от безброй също като нея обикновени българи при необикновени обстоятелства.

Идеята за типичността и повторемостта на разказваното се подкрепя и от ширещата се в “същинския” разказ, ала убягваща на око анонимност на героите. Наистина - кои от тях имат свои имена и кои не? Какво е името на Илийца? Лично? Или производно от мъжовото й име Илия - както Кольовица от Кольо или Петковица от Петко например? Без да можем да твърдим със сигурност нещо, все пак като че ли по-голяма е втората вероятност - и в такъв случай героинята остава с чуждо име. Безименен отначало докрай остава четникът. Как се казва внучето? Неизвестно. Скъпернически в разказваческия епизод се подхвърля, че то става “майор П.”, но това се отнася вече до възрастния мъж, а не до полуживото дете. Неизвестни остават жените на брега, ладиярят, по-младото запитие. На другото - Хасан ага, както казахме, не може със сигурност да поставим пред името му “хаджия”. Калугерът се представя с монашеското му име, неразделно от нарицателното “отец”, но и това име е в два варианта - разказвачът го нарича “отец Евтимий”, а Илийца - “дядо Евтиме”. Единствен манастирският ратай Иван има свое безспорно име, но то е тъй широко разпространено, а ролята на героя в разказа е твърде малка, за да твърдим, че общото правило е опровергано. За разлика от “същинския” разказ в документално-очерковата рамка достоверните герои се дават с истинските им имена - Ботев, Джамбалазът, Пера. Действието на разказа е вместиено сред действителен географски декор: Враца (в VI епизод - Вратца), Берковица, Чelopeк, Лютиброд, Искъра, Черепишкия манастир “Пресвета Богородица”, “Бабините плазове”, Веслец, Шишманова скала, Голямата Стара планина, Балкана, Врачанския балкан, Волът. Освен че са солидни аргументи за достоверността на разказваното, големите имена от историята и точните пространствени координати наблягат, че този “исторически епизод” - както е подзаглавието на разказа - е от българската история и става на българска земя, а анонимността на героите запазва възможността всеки българин да бъде участник в събитията.

Физическият портрет на Илийца подчертава необичайното, мъжкото у нея: “Тя беше жена около шейсетгодишна, висока, кокалеста - мъжка на вид.” В началото на изречението прави впечатление думата “жена”, която според нормите на всекидневното общуване е излишна - личното местоимение “тя” ясно показва принадлежността на героинята към женския пол. Нещо повече - чрез инверсия “жена” се поставя под логическо ударение, за да се осъществи пряк сблъсък със значенията на втората най-важна дума в характеристиката - “мъжка”, която е в края на изречението. Така смисълът на физическия портрет се съсредоточава в характеристиката “жена - мъжка на вид”, която пръстеновидно стяга допълнителните подробности. Както във всекидневното общуване, така и тук, определението “мъжка” има значение на твърдост и на сила. За да се разбере по-добре тази двустранна характеристика, трябва да се проследят двете главни функции на тялото, на плътта изобщо в разказа.

В творбата широко се разгръща мотивът за страданието на роба, неговата плът приема всички удари и мъки, които епохата поднася. Това важи както за Ботев и Пера, така и за безименните герои - лютибродчанките, ладияря, Илийца, внучето, четника. И въпреки всичко коравата българска плът продължава да съществува - в такъв смисъл трябва да се разбира твърдостта в характеристиката на Илийца (която е частният случай) и по-широко - на българското племе. Сравнително пълната парадигма на предимно телесното страдание наброява около 85 примера, от които предлагаме само няколко: “сам Ботев падна, пронизан от куршума на черкезката потеря”; “извика другото заптие и се спусна да ги бие с камшика си”; “От две недели то [внучето - Н. Н.] се топеше и ставаше все по-зле [. . .]”; четникът: ““Умирам от глад!””; “измъченото му [на четника - Н. Н.] лице, по което сега се изобрази отчаяние”; отец Евтимий: “Тая нощ ще ни изколят...”; Илийца “се тръшна на пясъка, премаляла”; Илийца към четника: “Изтрепах ви като пилци.”; дружината на Пера: “уморена, гладна, премаляла за сън”; “Един от черкезките куршуми беше случайно убил Пера.”; “две потери избиваха до един [. . .] тринайсет бунтовника”. В образа на тираните плътта като мотив е слабо проявена и насочва към животинското и бездуховното - дебелината на Хасан ага, зверщината на Джамбалазът.

Идеята за мъжеството, вложена в портретната характеристика на Илийца, освен твърдостта, има и втора страна - силата и енергията. Тази страна се разгръща многообразно. Упоритостта на Илийца се подсказва чрез използваните от героинята двойно повторени глаголи, често в повелителна форма: “Аго, *чекай, чекай*, молим те!”; “Стрина ти Илийца, Иване, от Челопек, *отвори...* Ох! Жив да си, *отвори!*”; “*Върви, върви*, стягай се момче.” и т. н. Мъжете в разказа по някакъв начин изразяват възхищение или удивление от Илийца, като най-възторжена е възхвалата на разказвача в мотото на разказа: “Аферим, бабо, машаллах!” Третото и най-ярко доказателство за силата и енергията на Илийца е тяхната проява посредством движението. Този мотив пронизва целия разказ, постепенно разкрива символични дълбочини и е най-тясно свързан с българската нощ. Струва ни се, че обобщението: най-очевидната функция на Илийца като човешки образ в разказа е движението, може да се приеме, защото в него има повече истина, отколкото пресиленост. Ако проследим репертоарната единица “движение”, ще се наложи да цитираме може би една четвърт от творбата. Затова тук даваме само няколко примера от парадигмата на тичането, на движението с най-висока скорост, която съдържа повече от 10 случая: “една селянка, която *тичешката идеше* откъм Челопек”; “И тя *бързаше* сега с

утроена сила [. . .]; “да имаше крила, щеше да го вземе и да *хвъркне* с него”. Подвижността на героинята изпъква в сравнение с по-статичните второстепенни герои, на които тя сякаш заповядва да я изчакват, да стоят: “Аго, *чекай, чекай*, молим те!” (към Хасан ага); “Тая нощ *чакай ме, навъртай се, тука пак* да те намеря.” (към четника); “*Чакай*, дядо Евтиме...” (към калугера); “*Чекай*, облечи това отгоре!” (към четника).

Мотивът за движението съдържа освен движението на Илийца и движението на разбитите въстаници, което по правило е спънато, куцо, неспорно, клонящо към нула. То е безсилно пред препятствията, носи гибел, а не спасение. Представяйки четниците, творбата изтъква тяхната куцота, неспособността им да се движат. Това важи за бунтовника и за четниците от VI епизод, които се характеризират почти единствено с безсилието им да вървят. В разказа няма случай, в който бягството на разбитите четници да е успешно; невъзможността за движение се подчертава в творбата повече от 10 пъти, например: “съсипан от ход, с убити крака” (четникът); “ранения в крака герой Пера”. Действително, след като черкезите намират убития Пера, те разбират, “че четата е избягала в планината” (VI епизод), но последното изречение на същия епизод е реквиемен акорд, в който пепелищата и смъртта затулят и този слаб лъч на надежда в спасението. В него не е уточнено дали това са момчетата на Пера или други от Ботевата чета - по-важна в случая е не фактологическата изясненост, а идеята за неуспех.

Да обобщим важните моменти от тази част на анализа. Разказът се интересува от българското в неговите върхови прояви - такова е най-широкото значение на образа на Илийца и затова героинята е показана предимно в нейната необикновеност. На творбата е необходимо Илийца да е единствена и все пак като всички. Тази двустранност на образа определя и неговите две функции. В ред моменти, без да изгубва напълно обикновеността си на жена от народа, героинята е акцентирано необикновена, символично мащабна. Тези моменти са най-ярките и най-запомнящите се: първото появяване откъм Челопек, варирано в III епизод, борбата с кòла. Най-вече с тези свои особености образът изпълнява първата си функция - олицетворява силата и движението. Но в разказа има и други моменти и особености в изграждането, в които и чрез които обикновеността на героинята, без да измества необикновеността ѝ на втори план, все пак осезателно заговаря за себе си. Тези моменти и особености, макар и не така ярки като първите, са условие за втората функция на образа. Те, заедно със затворената симетрична композиция на творбата, с неявната анонимност на героите и с точното географско именуване, пораждат внушението за възможността борбата на Илийца многократно да се повтори от други българи, а това е важна част от смисъла и оптимизма на българската нощ.

Българската нощ. I, II и III епизод подготвят пълноводното разливане на нощта като символ на неподозирани закони и могъщи скрити сили. Още първото изречение на IV епизод отприщва нощта и тя започва да расте, да потопява всичко останало: “Баба Илийца тръгна *из* нощта за към Искъра, зад който я чакаше сега бунтовникът.” Тук предлогът “из” носи идеята за необхватност и безграничност не само на нощта, но и на движението в нея. (Предлогът “из” се употребява в разказа 15 пъти. Тези случаи се разделят в три групи с различни значения. Едно от тях, което има и нашият пример, е: в, вътре в, през; тази употреба се среща 7 пъти и преобладава в разказа.) Тази необикновена нощ добива всеобемност, като се разширява в трите възможни посоки - нагоре,

надолу и встрани. Още в III епизод нощта се “движи” нагоре - тя покрива Черепишкия манастир с “тъмното си було”, а под “тъмното небе” тъмнеят “канаристите стени на ‘Бабините плазове’” (в текста - “се тъмнееха”). В IV епизод “тъмните [. . .] талази” на Искъра, таящи заплаха и неизвестност, загатват бездънността на нощта. “Тъмните дънери” на гората (краят на V епизод) пък разширяват нощта в хоризонтална посока.

Необикновеността на Илийца се осъществява до голяма степен чрез уедряването ѝ сред безкрайно голямата нощ. Илийца е характеризирана с цял ред максимално експресивни глаголи, епитети и сравнения, които, от една страна, са неделимо свързани с нейната основна функция - напористото и успешно движение, а, от друга - моделират необичайния ѝ ръст: “тя бързаше сега с *утроена сила*”; “Но селянката *се претръшка* да върви.”; “мишците ѝ *сдобиха стоманена пъргавина и сила*”; “*страховита* половинчасова борба”. Особено внимание заслужава следният пример: “Старешките ѝ гърди дишаха *гръмовно* [. . .].” Той, чрез съпоставка със синонимна дума в VI епизод, дава добра представа до каква степен образът на Илийца е уедрен в нощните сцени. VI епизод дава масови, почти батални картини, за да предаде трагичната грандиозност на погрома. Тук вече няма отделни герои, а събирателни понятия - “[к]онницата и пехотата”; залпът на няколкостотинте черкезки пушки е последван от “*гороломен* продължителен ехтеж”, т. е. залпът има ефект, който се приближава до звука на “старешките гърди” в IV епизод. Синонимите, които съпоставяме, са “гръмовно” и “гороломен”.

Необикновени мащаби внушават и майсторски аранжираните звукови картини в IV епизод. Те са построени по общ принцип - всеки звуков образ се свързва с едно човешко състояние и се развива на фона на дива, бездънна тишина. Звуковите образи отпечатват в съзнанието смисъла на ставащото като синтезират състоянието или действието до умело подбраната ярка подробност. Например борбата с кòла се озвучава от изпращяването на кокалите на Илийца, от “гръмовно[то]” ѝ дишане, а шумът на реката, кучешките лаеове и пропяванията на петлите, споменати преди това, са изчезнали. И зрителните картини са изградени на този принцип. Същата сцена е дадена като поредица вихрено сменящи се едри планове на ръце, мишци, лице, гърди, крака, прасци, завъртани в лудешко хоро около кòла. Епическият герой се разпада на части (подобно разчленяване е характерно за лириката, но не за епоса) и тяхното динамично единство внушава най-силно надчовешкото му усилие.

Логиката на творбата диктува увеличаване на човешките мащаби на Илийца, безбрежността на нощта, но в същото време изисква тяхната повтораемост, типичност, обикновеност. Затова успоредно с тенденцията нощта да се разширява до безграничност, а Илийца да се превръща в необикновено същество, преобладаващо безпределността ѝ във всички посоки, съществува и тенденцията нощта да се ограничава до неголямо конкретно пространство, около което има кучета, петли, хора. След като казва, че “дива тишина царуваше в природата”, творбата - още в следващото изречение - включва в нощната картина “кучешки лаеове из Лютиброд”, които слагат ясна, макар и още далечна граница на нощта. Пеенето на петлите в Лютиброд и слабо зазвучаващото се небе продължават да свиват нощта около героинята. В V епизод границите на нощта са съвсем осезаеми - признаците на нейния свършек отново се появяват, но вече с няколко степени по-силно: небето побелява, звездите бледнеят, челопешките петли пеят “раздирателно”; “човешки гласове”, чути съвсем наблизко, смалвяват

нощта до нищожно пространство около Илийца и четника и им отнемат възможността да действат.

Борбата с кòла не само поради средищното си място (намира се в IV епизод, а разказът заедно с епилога има седем епизода), но и поради яркостта си заема възлова позиция в творбата. Тук водещите мотиви в разказа се проявяват така интензивно, че събирането им на такъв сравнително малък текстов участък създава най-голямо напрежение в творбата, нажежава я до бяло. В тази сцена е най-пълното разливане на нощта и е най-страшна заплахата от настъпващия ден, Илийца е най-уедрена и силна и същевременно е най-близо до неуспеха и отчаянието, тук е най-бясното движение и най-непосилното препятствие. Сцената се развива по принципа *als ob* - “като че ли”, “сякаш”. Изправяйки героинята пред най-голямото препятствие, творбата привидно предreshава поражението ѝ: “Тя изохка в *безсилно отчаяние* и напрегна *всичките си сили* да скъса синджира или да счупи катанеца. Скоро се убеди, че *това беше невъзможно*. Тя се изправи запъхтяна и въздъхна *безнадеждно*.” Последната възможност на героинята - да измъкне кòла - е немислима. Но, провокирайки възприятията на читателя, творбата за миг допуска и такъв изход, създава ситуация, в която Илийца като че ли, сякаш наистина ще измъква кòла с голи ръце: “Внезапно тя се наведе трети път, хвана кола с двете си ръце, *като че има намерение да го извади*.” Творбата не казва веднага как ще се развият нещата, а се отдръпва за момент и оставя читателя да си зададе въпроса: “Ами ако тя наистина иска да измъкне кòла?” и да почувства пълния абсурд на тази възможност. След като читателят вече е склòнен да отхвърли такова развитие, творбата потвърждава, че събитията наистина ще се развиват според тази необичайна логика. Това е логиката на притиснатия до стената: неговото спасение е в невероятното и немислимото, то е отвъд чертата, до която, при други условия, се изчерпват възможностите му. Илийца, превита одве, сграбчила кòла, е емблемата на темата за българската нощ. Темите за робския ден и за българската нощ се подчиняват всъщност на две различни логики - логиката на потисника и на потиснатия. Според първата логика, веднъж посечено, непокорството е смазано завинаги. Неин символ е денят - в него нещата са очевидни, изненади не съществуват. Според втората логика съпротивата никога не може да бъде задушена веднъж завинаги. Прегазена на едно място и в една форма, тя лумва на друго място и в друга форма. Неподозираните и несвършващите борчески сили на народа - това е най-широкото съдържание на символа нощ.

Творбата, погледната най-общо, съдържа три концентрични кръга, три степени на борбата за свобода и съществуване и дава нейната проста и мъдра философия. В първия, най-тесен кръг стои “сам Ботев” - голямата личност, която дава тласъка на историческата лавина. Във втория, по-широк кръг са Ботевите четници - хората, които с оръжие в ръка дават плът на една идея. Третият кръг е най-широк - в него са всички българи, чиито обикновени, малки, безбройни съдби разгръщат грандиозния размах на историята. Главната задача на творбата е да покаже как една степен на борбата, разгъвайки докрай възможностите си, минава в друга степен, как вторият кръг, изчерпвайки силите и смисъла си, прелива в третия. По такъв начин произведението спазва най-общите закони на разказа като литературен вид - дава картина на света в момента на промяна, на поемане в нова посока. Откриването на нови пътища за борба е генералният проблем в разказа.

Когато младостта остава без сили, на помощ идва старостта - да си спомним куцотата на бунтовниците и неспирното успешно движение на Илийца. Кулминацията в развитието на тези два мотива е моментът, когато селянката, без да оставя детето, взема пушката на момъка, че и него и продължава да върви.

Когато четническата униформа - олицетворение на волност и организирана сила, става непотребна и опасна, сменя я расото - знак на аскетична скромност и отдалеченост от всичко земно. Творбата би могла да замени расото с каквато и да е друга дреха, ала не го сторва - и изборът започва да значи, става част от системата внушения в произведението. Открадването на расото се съобщава не в III епизод, когато то става, а чак в V епизод и така не само се подсилва неочакваността на избора, но и най-пряко се сблъскват значенията на четническата униформа и на монашеската одежда. Расото обвива бунтовника от глава до пети и, имайки черния цвят на нощта, материализира българската нощ; запазвайки чисто утилитарната си функция - да стопли въстаника, то също става символ. Показателно е, че самоубийството на четника - признак на изчерпани възможности - оставя кървав белег само върху неговата "хъшовска носия", която представя една замираща вълна на борбата, а не засяга расото, което е част от българската нощ и новите начини на борба.

Когато оръжието замлъква безсилно, сменят го ръцете на една жена. Пушката, забавяща движението на момъка, борбата с кôла, Илийца, понесла дете, пушка и бунтовник, са конкретните доказателства за тази промяна.

Жената сменя мъжа, старостта - младостта, расото - хъшовската униформа, изпечените селски ръце - пушката. Необикновена логика, нали? С очароваща смелост творбата преосмисля утвърдени символи (пушка, младост, момък, бунтовна одежда - от една страна, и голи ръце, старост, жена, расо - от друга) и съумява да сътвори свой свят, по законите на който парадоксът се оказва единствената истина. Утвърждаването на парадоксалното като необходимост в историята на един народ, в борбата му за съществуване - така по друг начин може да се формулира смисълът на разказа. Намирането на спасителния брод отвъд границата на обичайното е историческата изобретателност, която е живецът на темата за българската нощ, на творбата изобщо.

Невъзможното второ. Относителната обособеност на VI епизод от предишните четири епизода се дължи на редица промени в начина на повествуването. Повествователят, който дотук само е разказвал, става всезнаещ коментатор, който преразказва станали събития без да крие симпатиите и антипатиите си - потерята е "шумна сган", Джебалазът е "свиреп и кръвожаден кавказки разбойник", а разбитите четници са "дружината", начело с "герой Пера". Сменя се и гледната точка. По-точно появяват се няколко гледни точки - на разказвача, който съобщава, че момъкът е в гората; на турците и черкезите, които, изненадани както и читателя, намират в кошарата един "папаз-комита" (т. е. поп-бунтовник) и не знаят дали той е срещнал през нощта четата или не; и отново гледната точка на разказвача, който съобщава за избиването на бунтовниците край Искъра.

В VI епизод темата за робския ден се подема наново и се строи, както и в I епизод, чрез градиращи по убедителност аргументи. Смесовата близост на епизодите се допълва и с общи композиционни елементи: в началото - авторски коментар (I епизод) или пейзаж (VI епизод); в средата - картини, доказващи силата на тираните и опровергаване на тази сила чрез някакво действие на

робите (диалогът между Илийца и заптието в I епизод и внезапният изстрел от кошарата в VI епизод); пейзаж (I епизод) или авторски коментар (VI епизод) в края, който съвпада с настъпването на нощта. Между двата епизода обаче има и съществена разлика. Първата тема веднъж вече е развенчана, нощта е натрупала своите внушения и подхващането на темата за робския ден повторно, по начин, който толкова прилича на първоначалното ѝ изложение, предизвиква веднага недоверие. Разчитайки на това, творбата не реди аргументите с убедителната последователност от I епизод, а от самото начало нарочно ги пресилва. В мелодията на подновената тема се долавят отчетливо фалшивите тонове. Съотнасяйки се с двете теми и съдържайки елементи и на едната, и на другата, VI епизод има двойка функция. Първо - доизгражда темата за българската нощ (това са ред детайли като окървавената хъшовска носия и разгърнатото расо, куцотата на Пера, неуспешното бягство на неговата дружина) и, второ - пародира начина, по който се гради темата за робския ден в I епизод. Първата функция бе изяснена; сега да добавим нещо и за втората.

Събитията в VI епизод се развиват на фона на пищен природен декор, в който особено се набляга на ярката светлина: “слънце” се явява 3 пъти, “сребристия пояс на реката” контрастира с “тъмните [...] талази” на Искъра от IV епизод и повтаря определението “къдравосребрен” от края на I епизод. Огледалната повърхност на реката отнема на деня измерението “надолу” заедно с тайната, която то крие - нощното преминаване на реката от Илийца. Изчезнало е и хоризонталното измерение - действието се развива не в гората, а сред полето “из ръжовете”, “срещу челопешката гора”, край “челопешките ниви и бостани”. В тази свършена прозрачност, откритост и видимост на деня изненадващият изстрел идва от кошарата в гората, от измерението, което липсва в логиката на поробителите. На така обрисуваната сцена с театрална тържественост се изнизват няколкостотин въоръжени до зъби бабаита. Вазовата добросъвестност към натурата трупа факти и подробности, които изграждат представата за грозната турска сила - малката армия се състои от турска конница и пеши турци-башибозуци и черкези и преди битката прави маневри; “неколцина по-предни башибозуци” заедно със своя пълководец Джамбалазът имат военен съвет. Особено значима е пространната характеристика на този третостепенен герой - нито Илийца, нито бунтовникът, нито отец Евтимий са изобразени с толкова подробности. Това е най-показателният пример за преднамерено пресиленото описание на тираните, за пародийния характер на темата за робския ден в VI епизод. Непредвиденият изстрел обезсмисля огромните приготовления на потерята и вместо с отрязаните глави на комитите, тя се връща с трупа на предводителя си. Единственият “подвиг” на армията е запалването на изоставената кошара. Безславността на похода се подчертава и от това, че бунтовникът се самоубива, а Пера пада жертва на сляп куршум. Краят на епизода сякаш обезсилва цялостното му пародийно звучене. Турците все пак са по-силните. Привечер не една, а вече две потери довършват не четирийсетте момчета на Пера, а “тринайсет бунтовника”. Промененото съотношение на силите и глаголът “избиваха” в минало несвършено време подсказват, че става дума вече не за битка, а за кърваво беснуване. Последното изречение на епизода не само утвърждава темата за робския ден, но и я отрича. То “включва” най-могъщия, носещия оптимизма на творбата механизъм: цикъла ден - нощ - ден, след който неотвратимо идва пак нощ. Симетричният композиционен пръстен се “затваря” и творбата се връща към изходната си точка. Сходството между

първото и последното изречение на разказа (без епилога) е очебийно: същото е мястото на действието, времето на денонощието, действащите лица:

начало на I епизод:	край на VI епизод:
1. <i>Следобед</i> на 20 май 1876 г.	димеше и <i>до вечерта</i> слезнали <i>следобед</i>
2. Ботевата чета беше разбита [. . .] и сам Ботев падна, пронизан	избиваха до един [. . .] тринайсет бунтовника
3. черкезката <i>потеря</i>	две <i>потери</i>
4. при “Волът” във Врачанския <i>балкан</i>	слезнали [. . .] <i>от Балкана</i>
5. на левия бряг на Искъра	<i>долу при Искъра, до канарите</i>

Ред по-частни наблюдения подкрепят и обогатяват внушението за неизбежната смяна на деня с нощта, което най-общо е изразено чрез композицията. Например, когато Илийца трябва да се движи най-бързо, когато иска крила, за да “хвъркне” с момъка, движението ѝ спира - свършва нощта, а с нея свършва и силата на героинята. Смяната ден - нощ и нощ - ден е универсалният закон, на който се подчиняват всички действия и всички герои в разказа - “към съмване” дружината на Пера заспива като мъртва в челопешката гора; “до вечерта” дими запалената кошара; “до вечерта” потерите избиват тринайсетте бунтовника; за да спаси четника, Илийца го съветва да се крие в гората “до довечера”, а тя “[к]ато мръкне” ще го отведе в дома си; потерята на Джамбалазът в VI епизод се появява веднага подир изгрев слънце.

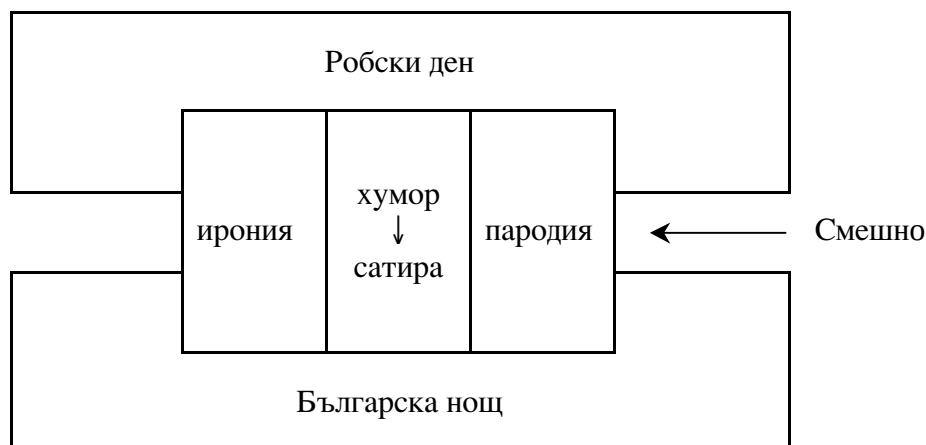
Имайки предвид “типичния епос и драма”, Никола Георгиев пише: “Завършването на творбата с повторението на част от нейното начало - повторение дословно или смислово - е нещо дълбоко присъщо на лириката и дълбоко чуждо на епоса и драмата. [. . .] Епическото сюжетно развитие е в основата си причинно-следствено, а в посоката си необратимо.”⁴ Ясно е, че нито Ботев пак ще се изправи на Волът, нито Илийца пак ще поеме с внучето си към Черепишкия манастир, нито бунтовникът ще оживее. Вечно ще умира и няма да умира на Балкана юнакът в Ботевата балада “Хаджи Димитър”. Връщането към началото във Вазовия разказ трябва да се разбира по-иначе. Привидно разгромният край на творбата активира втората страна от образа на Илийца, останала досега по-неизявена, макар и непрекъснато напомняна - нейната обикновеност. Наистина в този случай селянката със слабите си човешки сили не успява да промени трагичния ход на историята. Както видяхме обаче за разказа е важна не личната история, частния случай, а възможността чрез него да се покаже логиката на борбата, чиито пътища са безбройни, винаги нови и непредвидими. Съдбата на обикновената селска жена Илийца се вижда вече като

⁴ Никола Георгиев, “Ботевата балада ‘Хаджи Димитър’ (опит за разбор)”, *Литературна мисъл* 18.4 (1974): 116.

една от безбройните частички, образуващи третия, най-широк кръг на борбата за българското. Още от самото начало на творбата, от заглавието, референтното време (времето на описвания свят) се разделя на два потока. “Една българка” загатва за ставащото в “същинския” разказ, за условното време в художествения модел на реалните събития. Подзаглавието “Исторически епизод” вметва този модел в исторически документиран, безспорен контекст и в реален географски декор. Двата потока вървят заедно в началото на I и в VI епизод; в останалите епизоди вниманието е насочено към условното художествено време. Това разделяне на времето, неизменната географска обстановка, въвеждането на дружината на Пера, която повтаря патилата и участието на бунтовника, принадлежността на Илийца към българския колектив, анонимността на героите в “същинския” разказ - всичко това внушава, че докато е помагала на четника, докато те са се борели в своята безкрайна и ограничена нощ, същото е могло да става на още безброй места.

Епилогът съобщава какво е станало след тази нощ с Илийца и внучето и напомня моралната максима, че стореното добро рано или късно се възнагражда. Видяхме обаче, че пълното изясняване на събитийната верига не е необходимо за цялостното развитие на главната идея - затова Илийца и внучето изчезват още в края на V епизод. Идеята на разказа е далеч по-богата от поуката, която разказвачът поднася в епилога и затова тя не може да бъде поанта на цялата творба, а в най-добрия случай само на събитията, свързани с Илийца и внучето.

Смешното. Общо погледнато, разказът се изгражда от три взаимно зависими пласта: пласт на темата за робския ден, пласт на темата за робската нощ и свързващ пласт на смешното.⁵ Представено графично, това изглежда така:



Първият пласт е разгърнат в I, III и VI епизоди; вторият - във II, III, IV, V и VI епизоди. Най-интересен за нас сега е третият пласт, който се проявява последователно в три различни форми: ирония; хумор, преминаващ в сатира; пародия. Негова основа е първият пласт, а задачата му - да въведе втория пласт. Смешното в разказа включва известна част както от първия, така и от втория

⁵ Понятията смешно, хумор, сатира, пародия и ирония са според Исак Паси, *Смешното* (София: Наука и изкуство, 1972).

пласт. То е оста, около която темата за робския ден се завърта, за да бъде сменена от темата за българската нощ. Смешното се появява винаги там, където двете теми конфликтно се допират, където има борба между тях, където едната побеждава другата.

Иронията в края на I епизод, в диалога между Илийца и Хасан ага, е първата форма на смешното. Робът по сократовски се самохарактеризира като слаб и нищожен пред господаря, като в същото време дава да се разбере, че е най-малко равен на господаря и не приема делението роб - господар.

За първи път смешното в III епизод проблясва в нелепия костюм на отец Евтимий, а след това се проявява и чрез антитеза - страхът от турците се превръща в смелост пред Илийца, слабостта - в сила и обратно. Смешното в този епизод най-пълно се изявява във формата на хумора, който “търси сериозното зад несериозното” и “при игровото нарушение на нормите на общоприетото или дължимото търси сериозността на тези норми или сериозното, което стои зад нарушенията им”.⁶ Имайки условията да бъде само хумористично (както при двете запитиета в I епизод), отношението на повествователя към образа и към възплъщаваното от него явление е сатирично. “Сатиричното е отклонение от нормалното или дължимото по най-важните въпроси, в най-жизнените насоки.”⁷ А най-важното в разказа е борбата за българското и всяко отклонение от нея е най-тежък грях.

Третата форма на смешното в разказа е пародията на силата на поробителя в VI епизод. Фактът, че епизодът е тясно свързан с останалите части на творбата, а същевременно претендира да е само точен документален разказ за действително събитие, усложнява пародията, прави я двупосочна. Първата линия на пародиране е заемането на градивните принципи от темата за робския ден в I епизод от същата тема в VI епизод. В I епизод обаче темата е така построена, че в един момент убеждава, а в VI епизод нейната несъстоятелност е видна от самото начало, защото подражава на вече бита теза. И колкото по-близо е придържането на темата от VI епизод към темата от I епизод, толкова по-смешна става тя, а заедно с нея и темата от I епизод - защото пародията е механизъм, който превръща голямото в малко; в нашия случай: убедителното в неубедително. Втората линия на пародиране излиза вън от разказа и е насочена към конкретното историческо събитие, което VI епизод претендира да описва точно. Литературният “еквивалент” на реалната битка е много шум за нищо, но нито за момент разказът не престава да твърди, че е обективен документ. И по познатия механизъм битката, замислена с такъв размах, се срива до поражението - потърпата се връща само с трупа на своя главатар.

Прокрустово ложе. Приемайки афоризма на Алексей Толстой “архитектонически късият разказ трябва да бъде построен върху *запетая и “но”*”⁸ за опорна точка в своите разсъждения за разказите на Вазов, Елин Пелин и Йордан Йовков, Искра Панова дава и такава илюстрация: “Баба Илийца чудо сторва, за да спаси въстаника, *но* той загива в трагичната безизходица на разгрома [. . .].”⁹ Симеон Янев определя “но”-то в разказа така: “Илийца тръгва към манастира, за да четат молитва на болното ѝ внуче, но я среща бунтовникът

⁶ Паси 201.

⁷ Паси 205.

⁸ Панова 5.

⁹ Панова 8.

и тя, превъзможвайки собствената си болка, се предоставя изцяло, за да облекчи чуждата.”¹⁰ Спираме се на тези две разбираня за разказа не за да критикуваме авторите (книгите им нямат за цел анализ на творбите, а улавят общите характеристики в творчеството на нашите най-големи разказвачи), а защото в най-сбитата форма дават двете колкото уязвими, толкова и широко разпространени гледища за тази Вазова творба. Щом съдържанието на литературната форма “разказ” е да “осветява *пресечната* точка, [да] разкрива *промяната*”,¹¹ то по-естествено ни се струва “но”-то в разглеждания разказ да е между темата за робския ден и темата за българската нощ; казано другояче, изглежда, че поробителят е всесилен, а робската орис - безнадеждна, но идва българската нощ и по логиката на крайната историческа необходимост потиснатият намира начин да се бори, преди напълно да утихне единият кръг на борбата, той ражда друг - по-широк, по-мъдър. Така поставеното “но” се отнася за цялата творба, а не само за онзи неин пласт, който обхваща героите и простата случка. Анализът показва, че строежът на творбата цели най-пълно и ярко разгръщане на сблъсъка между робския ден и българската нощ. В генералното “но”, което се ражда при този сблъсък и от смяната на първата тема от втората, се включват останалите, по-малки “но”-та в разказа. Както видяхме, те са следните: Илийца е обикновена, но и необикновена; нощта е крайна, но и безкрайна; отец Евтимий е силен пред Илийца, но слаб пред въображаемите турци; голямата потеря тръгва да избие комитите, но се връща с убития си главатар; Илийца прави всичко, което е по силите й, но бунтовникът загива. Последното “но” е най-ярко, подготвя се на най-широка територия в разказа, участва най-пряко в житейската случка, станала основа на произведението. Но по своята същност, по функцията, която изпълнява в изграждането на голямото “но”, то е такова, каквито са и останалите “но”-та в творбата, сиреч подчинява се на голямото “но”.

Второто разбиране на разказа също е недокрай вярно - то недооценява ролята на ретроспекцията в творбата. То разглежда реалната хронология на събитията, а не тяхната последователност в разказа, фабулата, а не сюжета. Вярното твърдение, сюжетът, е: изглежда, че Илийца е тръгнала към манастира само за да четат молитви на болното й внуче, но във II епизод става ясно, че вече я е срещнал бунтовникът и тя, превъзможвайки собствената си болка, се е предоставила изцяло, за да облекчи чуждата. Втората слабост на това разбиране, както и на първото е, че разглежда “но”-то в разказа единствено на равнището на случката, на отношението Илийца - бунтовник. Както първото, така и второто разбиране са прокрустово ложе за разказа - те не могат да обяснят неговата сложност, не могат да представят достатъчно пълно неговото богатство.

1977-1978 г.

¹⁰ Симеон Янев, *Традиция и жанр: Поглед към еволюцията на българския разказ* (София: Наука и изкуство, 1975) 55.

¹¹ Панова 6.

“ТРИ КРЪГА ВСЯКО БИТИЕ МИНАВА”: ЗА ПРОЦЕСУАЛНОСТТА В БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ

... зад борбата на стиловете стои борбата на
мирогледите...

Виктор Жирмунски

В тази статия процесът в българския литературен модернизъм се разглежда на три равнища, в три последователно обемащи се системи. Едната, най-обхватната и най-абстрактната, е модернизмът като явление в българската литература; другата е творчеството на един отделен писател - Емануил Попдимитров; третата, най-тясната и най-конкретната, е една отдавна забравена статия от автора на “Ирен”, в която става въпрос за поемата като жанр и за американския писател Едгар Алан По (1809-1849).¹ Тези три системи до голяма степен са взети произволно; те биха могли да бъдат и други. В случая по-важни са не конкретните системи, а фактът, че има различни системи, които могат да бъдат разбирани една чрез друга. Така процесът във всяка една от тях е показателен за процеса и в останалите две. С други думи, литературно-историческият контекст е неизчерпаем и литературната история може да представи само част от него, която е избрана по някакви изречени или премълчани критерии. Разсъжденията в статията се градят на положението, че литературният процес предполага вътрешно трансформиране на системи чрез постепенно заместване или префункционализиране на някои от елементите им, при което в известни граници системите остават самотъждествени.² Причината за процеса е относителната автономност на подсистемите в дадена система и следващите от това частична небалансираност и противоречие както между самите тях, така и между подсистемите и системата като цяло. Всяка от трите системи ще разглеждам като съставена от - условно казано - философско-естетическа и естетико-поетическа подсистеми. Те са взаимнозависими, съществуващи и в някаква степен изразяващи се една друга. Тяхното съотношение определя етапите в литературния процес при модернизма.

¹ Емануил п[оп] Димитров, “Поемата”, *Ведрина*, Кюстендил, 1.2 (1922): 45-51.

² Срв.: “Еволюцията на литературата, в частност на поезията, става не само чрез изобретяване на нови форми, но и, най-вече, посредством използване на стари форми в нова функция.” - Ю[рий] Н[иколаевич] Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* [ответственные редакторы В. А. Каверин и А. С. Мясников; издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова] (Москва: Наука, 1977) 293, вж. и 255-310. Идеите на Тынянов за литературното развитие като иманентен процес се оценяват като най-перспективни и в по-новите авторитетни теоретични трудове върху историята на литературата - вж. седма глава в David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).

1

Определението на българския литературен модернизъм като система трябва да започне с уговорката, че всяко време реално е преходно, несистемно. Системността е плод на познавателните ни усилия, тя е терминологична конвенция (затова например Гео Милев от втория му период и Христо Смирненски с еднакво право могат да се мислят като модернисти или като социалистически реалисти). Ето защо следващото определение не претендира да е единствено възможното; то не е и пълно в рамките, които само си очертава.

Философско-естетическата подсистема на модернизма се характеризира най-вече с художественото и теоретико-критическото самосъзнание за разцеплението на битието на две враждуващи половини - на земна и на отвъдна действителност. Земната действителност съществува в конкретното време и пространство, тя се отбягва като несъвършена, грешна, тленна. Отвъдната действителност, която е вън от реалното време и пространство, се предпочита, тя е бленувана заради нейната хармония, съвършенство, вечна неизменност. Отвъдната действителност се проявява в две нееднозначни, преплитащи се, близки, но все пак ясно разграничими разновидности, които преобладават последователно в хронологията и логиката на българския литературен процес: субективно-психологическото и божествено-идеалното. В първия случай духът се проявява предимно като душа, във втория - душата предимно като дух.

Наличието на тази подсистема не значи, че творбите на модернизма са до една "философски", а само, че те, като прояви на определени тенденции в националната литература, притежават в крайна сметка мирогледен смисъл. Той е по-ярък в така наречените философски произведения (творбите, които по-явно боравят с актуални за литературния си момент философски знания) и сравнително трудно уловим, ако не се познава културно-литературният контекст в произведения без специални "философски" претенции.

Раздвоението на битието не е нито само модернистично, а още по-малко само българско явление - платоничните, неоплатоничните и религиозно-християнските традиции тук са твърде осезаеми, за да се споменават специално. Затова главният въпрос е как да се търси особеното, българското в модернизма. Един частен, но много съществен аспект на този проблем е изучаването на възловите понятия-образи в литературата, т. е. разкриването на тяхното съдържание, видяно като резултат от техния генезис. В по-широк смисъл това означава и проследяване на промените в това съдържание поради смяната на културно-мисловния контекст. Какво е значението, например, на понятието-образ "народ" у Гео Милев през втория му период, така често срещано и в критиката, и в поезията му? Дали то е с идеално-творчески смисъл, синтезиращ идеите за индивидуално творчество от началото на модернизма и връщането към колективните ценности в края му или има материално-историческото съдържание, каквото се влага днес в него? И ако то се е променяло, какви са причините за това, сиреч как се е променял контекстът му? Необходимо е да се помни, че тези образи-понятия имат смисъл не изобщо и изолирано, а редом с други образи-понятия, в рамките на по-цялостен художествено-критически мироглед. "Народ" в мисловността на Гео Милев може да се разбере по-дълбоко само ако се знаят връзките му с "история", "творчество", "реализъм", "изкуство" и т. н. За да се отговори на подобни, а и на ред други въпроси около философско-естетическото равнище на модернизма в България, може да се върви по различни пътища. Ето някои възможности. Солидна общофилософска

и общоестетическа подготовка, която да се прилага в широки и специализирани компаративистични изследвания, набелязващи особеното в българския модернизъм след установяването на общото и различното между него и чуждия модернизъм. При по-слабата в сравнение с Европа българска философско-естетическа традиция, търсенето на по-цялостни теоретични естетически системи, манифести, разгърнати творчески програми и други от този род носи само частичен успех. Българските условия карат изследвателя да издирва и други, характерни за българската литература форми, в които се проявява философско-естетическият смисъл на художествено-критическата словесност. Необходимо е да се изучат главните канали, по които идеите на времето проникват, популяризират се и се профанират по пътя си към творците и публиката. На практика това означава вглеждане във внасяния от чужбина интелектуален багаж, в университетските курсове, учебници, научни и научно-популярни книги, в списанията, в живота на интелектуалните и литературните сдружения и т. н. Не е без значение да се установи и фактът, дали определени идеи се появяват в художествената литература когато са още новост за културната общност и поради това са белязани с престижността на езотеризма и елитарността или когато вече са широко достояние и са опростени и клиширани. Философско-естетическото равнище на българския модернизъм може с успех да се изучава на основата на литературните списания. В тях естетиката се проявява чрез критиката, а критиката в ръцете на майсторите става средство за набелязване на стройни естетико-литературни доктрини. В този случай формата и убедителността на естетическите положения е зависима от обекта на критиката и от мястото където тя се появява. Философско-естетически смисъл има и начинът, по който се “прави” едно списание, неговата литературно-журналистическа поетика и ориентираността му към един или друг вид публика (списанието като “литературен факт” - според разбирането на ОПОЯЗ). При биещите на очи различия между Гео-Милевите списания *Везни* и *Пламък* между тях съществуват и редица общи структурно-поетически точки. Изследването на тези разлики и прилики може да хвърли допълнителна светлина върху двата периода в художествено-критическото мислене на автора на поемата “Ад”, които също се характеризират със сложна противопоставеност, но и с дълбока и сравнително по-непроучена приемственост.

Казано по-общо и по-кратко, философско-естетическата страна на българския модернизъм може да се изучава чрез изследване на словото - художествено и нехудожествено с преходите между тях - като формираща се памет за различните гледни точки към света (Михаил Бахтин), и то като се търсят неговите български и исторически наложили се форми.

Същността на естетико-поетическата подсистема на модернизма е конфликтно-отричащото и трансформационно-приемственото редуване на компактният и дифузният художествен изказ както тези понятия са дефинирани от Никола Георгиев.³ В моята схема термините “компактен” и “дифузен изказ” е необходимо допълнително да се уточнят в три посоки, тъй като те са изковани от Георгиев за цялата нова българска литература по аналогия на двата основни типа художествена изказност в историята на европейската лирика.

³ Никола Георгиев, “‘Епилог’ от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика”, *Литературна мисъл* 25.5 (1981): 60-80; и Никола Георгиев, “Тезиси по историята на новата българска литература”, *Литературна история* 16 (1987): 3-27.

Първо, в статията “‘Епилог’ от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поезика” от Георгиев междинното положение на поезиката на Пенчо Славейков спрямо двата моделни типа косвено е загатнато, а в другата му статия “Тезиси по историята на новата българска литература” това ясно е посочено, но, както изглежда, е оставено на бъдещите изследвачи: “Срещата и наслагването на двете противоположни тенденции, дотогавашната и бъдещата [компактната и дифузната - Н. Н.], дават историко-стиловия облик на творчество като Пенчо-Славейковото.”⁴ Следователно такова творчество е по-“дифузно” спрямо предходния, но по-“компактно” по отношение на следващия период. В рамките на модернизма аз ще го приема за компактно, а произведенията на символистите за дифузни, тъй като двата типа изказност са достатъчно осезаемо поляризирани и за тогавашните творци и читатели, а и за нас.

Второ, в работите на Георгиев компактността и дифузността най-пространно са изследвани в българската лирика. В тази статия аз допускам, че тези понятия работят и в другите два литературни рода, както и че през епохата на модернизма те са били осъзнавани теоретично-критически.

Третото уточнение се отнася до обема на двата термина, който за моите цели е необходимо да се разшири. При Георгиев - ако добре го разбирам - те изразяват най-вече абстрактно-моделния механизъм на пораждаване на литературно-художествена многозначност, която се конкретизира и историзира в новата българска литература. Моята статия се опитва да следва методиката от афоризма на Виктор Жирмунски “зад борбата на стиловете стои борбата на миросгледите”; затова тя приема, че изказът има и философско-естетически смисъл, който може и трябва да бъде исторически и контекстуално четен.

Два примера илюстрират третото уточнение като показват, че от най-умните и най-тънките естетико-поетически изследвания тръгват пунктури, отвеждащи до философско-естетически въпроси. Първо, апофтегматичността (подвеждане на частното към общото) в стихотворението “Епилог” от Петко Славейков⁵ напомня за творби, които, далечни по време и пространство от него, са му близки в някои отношения по общата си мисловност. Става дума за два разказа на По - “Човекът от тълпата” (“The Man of the Crowd”) и “Преждевременното погребение” (“The Premature Burial”). Композицията им следва принципа “подвеждане на частното към общото” и е резултат от американизирането на определен тип журналистически есета, широко разпространени във Великобритания през XVIII век. Миросгледният им смисъл най-общо е просвещенската хармония между бога и човека, подчиняването на частно-човешкото на общо-божественото. В страни със силни и добре проучени философско-естетически традиции като Великобритания и САЩ обясняването на връзката между поезиката на тези разкази и общата интелектуална атмосфера от първата половина на XIX век не е толкова трудно. Апофтегматичността в “Епилог”, както показва Георгиев, се дължи и на употребата на сентенции, близки до пословицата. Въпросът тук не е дали в българската литература има идейно-художествени направления, повтарящи със закъснение и ускорено европейските, а в какви собствени категории да се описва и изследва българският идеен и художествен живот в епохи, в които се усещат податки за подобни на европейските, но и дълбоко различни духовни явления. Дали и просвещенската мисловност на Запада, отляла се и в определени

⁴ Георгиев, “Тезиси” 8.

⁵ Георгиев, “‘Епилог’ от Петко Славейков” 73-74.

журналистически жанрове (в посочените разкази на По - кризата на американското просвещение), и залезът на българските възрожденски ценности, изразен и чрез употребата на фолклорни структури, не са две сходно-различни частни прояви на един по-общ процес в духовната история?

Второ, към подобни въпроси подтикват и разсъжденията на Георгиев за “неевропейския” характер на категорията модернизъм в българската литература, видяна през призмата на използването на фолклора.⁶ Завършвам с предположението, че осъвременяването и модернизирането на български средновековни и възрожденски текстове чрез “иконописен стил, нов за нашата литература, известен вече в модерната живопис” в книгата на Попдимитров *Глас из дълбините*⁷ е още един шрих към самобитността на българския модернизъм.

В България през последните около две десетилетия естественото научно разделение между философско-естетическите и естетико-поетическите изследвания в някои отношения е преминало в неестествен и научно непродуктивен разрыв. Преодоляването му би обогатило възможностите на съвременното българско литературознание.

Българският литературен модернизъм преминава, най-огрубено казано, през три етапа, които, общо взето, са хронологически последователни.

Първи етап - последното десетилетие на XIX и първото десетилетие на XX век (Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстьо Кръстев и др.). Във философско-естетически план се търси идеалното държавно-обществено устройство или същностно идеалното в човека изобщо и в българина в частност. В естетико-поетически план изказът е преобладаващо компактен. Изглежда, че в стремежа към преосмисляне на готови митични, фолклорни, културни, исторически и национално-исторически както и на политически структури конкретно се осъществява връзката между философско-естетическото и естетико-поетическото равнища - структурата дава идеалната същност, която художественият изказ представя като реално съществуваща.

Втори етап - от първите години на XX век докъм началото на 20-те години (символистите; самите те се наричат и с много други имена, позабравени днес). Философско-естетическото равнище е божествено-идеалното, а естетико-поетическото - дифузият изказ. Двете равнища се срещат не толкова в преосмислянето на готови структури, колкото в създаването на художествени структури, в активното формо- и смисло-творчество, които в много отношения съвпадат. Идеалната същност съществува доколкото я сътворява художественият изказ.

Трети етап - от началото на 20-те години на XX век нататък (Гео Милев от втория му период и експресионистите, авангардизъм, Смирненски, късният Николай Лилиев, Асен Разцветников и др.). Във философско-естетическо отношение противопоставянето между земното и отвъдното съществува, но ударението категорично пада върху земното, разбирано като свършено и носещо някои черти на отвъдното - тема за “земния рай”; напрежение, породено от преодоляване на двумирието (поемата “Септември” от Гео Милев, стихотворението “Червените ескадрони” от Смирненски, статии като “И свет во тме светитя...” от Гео Милев и т. н.). Разнообразие в естетико-поетическо

⁶ Георгиев, “Тезиси” 13.

⁷ Емануил п[оп] Димитров, Предговор, *Глас из дълбините: В храма на българското слово*, от п[оп] Димитров, *Събрани съчинения*, 14 тома (София: [не е даден издател], 1931-1938; том 6 1933) 6: 6.

отношение: а) трансформиране на компактния изказ от първия етап и от времето преди модернизма (компактността в най-ярката ѝ форма, изследвана от Георгиев) в хетерогенно-колажен компактен изказ (изследван от Александър Кьосев, Едвин Сугарев и др.) - Гео Милев и експресионистите, авангардизмът; б) запазване и модифициране на дифузния изказ - Смирненски, Лилиев, Разцветников и др.

Първият и третият етап на българския модернизъм по-трудно се отграничават от предхождащите и от следващите ги немодернистични периоди, с които имат и ред сходства. Днес, когато философско-естетическото равнище се нуждае от специално научно реконструиране, сходствата са най-осезаеми и затова научно подвеждащи в изказа.

През последните десетилетия литературознанието обикновено е приравнявало третия етап със следващия, немодернистичен период в българската литература. Тази инерция не е преодоляна и до днес.

Всичко казано дотук се отнася най-вече за официалното, сериозното лице на модернизма. Много интересен е въпросът за (само)пародийното и (авто)ироничното преобръщане на тази сериозност както в границите на самия модернизъм (и не единствено в публичните, печатните изяви, а и в дружеските писма, беседи и т. н.), така и в диалога му със съществуващите редом с него немодернистични направления. (Някои от тези проблеми се изследват детайлно в студиите “В огледалната стая: из поетиката на ‘интелигентските’ разкази на Елин Пелин” и “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен [не]модернизъм”.)

2

Творчеството на Попдимитров преминава през трите етапа на българския модернизъм и излиза извън тях, доколкото в някои отношения го надживява. В днешния пантеон на българската литература този писател е сред второстепенните божества. И причината не е само в одареността му, но и в затрудненията на по-новата литературна история при търсенето на пътища към него. Ако се сравни например критиката в двата му юбилейни сборника и спомените на съвременниците му с по-представителните литературно-исторически оценки за творчеството му от последните два десетина години (а те не са никак много), ще направи впечатление, че литературната история преповтаря откъслечно мнения на критиката, без обаче да внася достатъчен свой метапласт. С други думи, критиката мимикрира като литературна история, но загубила доста от собствения си критически смисъл, съществуващ единствено в исторически определената критическа система, а литературната история невинаги смогва да се превърне в литературна история без да е обяснила критическата система на външно за тази система, литературно-историческо познавателно равнище.

Поради това съотношение между критика и литературна история, което е научно неубедително, ще тръгна по някои податки от някогашната критика и, съпоставяйки ги с произведения на писателя, ще се опитам да набележа мястото му в предложената схема за етапите на модернизма. Съвременниците на Попдимитров изтъкват три основни черти на модернистичната му поезия: а) двумирие и предпочитание към отвъдното; отвъдното се представя като

субективно-психологическо преживяване или като божествена идеалност;⁸ б) стих, различен от символистичния (дифузия) и близък до класическия (компактния) изказ;⁹ в) символност, но не символистичност; изразяване на отвъдното най-често посредством теми за любовта, природата или екзотичното минало.¹⁰ Ето едно много характерно изказване, направено от Гео Милев: “Но неговият съзercателен натюрел се съчетава с една идеалистична мечтателност [първата черта - Н. Н.], така че много от неговите стихотворения напомнят това, което в живописата се нарича *Ideale Landschaft*.¹¹ Така напр. ‘Есен’ или ‘Буря’ и много други [третата черта - Н. Н.]. Ако би бил по-внимателен към формата [втората черта - редовният упрек на символистите към модернистите от първия етап - Н. Н.], Емануил п. Димитров би бил парнасист като Людмил Стоянов.”¹²

Три примера от творчеството на писателя илюстрират близостта му с първия етап на модернизма. Първо, спомените и дневниците му - литературни, а не мемоарни жанрове - от първите две десетилетия на XX век¹³ са прозаичен аналог например на Пенчо-Славейковите лирични миниатюри в *Сън за щастие*. Главното там е субективното гледище, емоцията, асоциацията, мимолетният, нерядко капризен душевен нюанс, свободен от законите на време, пространство и логика (времето и мястото в *Дневникът на самотния* са отбелязани, което прави нефактологичността на тази проза особено осезаема). Същността на тези произведения във философско-естетически план е изразяването на идеалното в субективно-психологическото. В *Дневникът на самотния* четем: “Странно! Всяко събитие са обръща в мъничко чудо; всичко е в тайнствена връзка с Вечността.”¹⁴ Или: “В тебе гори безсмъртие на самосъзнанието. Съзнато еднаж във временността, то има вечна ценност и никой не може да го заличи.”¹⁵ Изказът е компактен.

⁸ Вж. напр. Петър Йорданов, “Поезията на Емануил п. Димитров (опит за характеристика)”, *Тридесет години литературна дейност на писателя Емануил п. Димитров, 1906-1936 г.* (София: [не е даден издател], 1936) 13; Людмил Стоянов, “Емануил п. Димитров: Поет на мистични настроения”, *Тридесет години* 48; Васил Пундев, “Светът на бляновете”, *Юбилеен сборник. Емануил п. Димитров: По случай 25 годишна литературна дейност, 1906-1931* (София: [не е даден издател], 1931) 9, 13; Николай Дончев, “Поезията на Емануил п. Димитров”, *Юбилеен сборник* 24. Дончев (24) сравнява Попдимитров с По поради устремеността на поезията му към божественото: “в тоя исконен стремеж на човешкия дух към някаква свръхземна красота, към някакъв серафичен квази-неосезаем блян [перифраза от статията “Поетическият принцип” на По - Н. Н.], изразен от поета, може да се открие родството му с големите мистични поети от миналото, и с Едгар По, най-чистият поет.”

⁹ Йорданов 15-16; Стоянов 51; Дончев 23-24; и Владимир Василев, “Емануил п. Димитров”, предговор, *Купол: Избрани стихотворения*, от Емануил поп Димитров, редактор Владимир Василев (София: Хемус, 1943) 5.

¹⁰ Пундев 11; Дончев 21, 24; Йорданов 13-14; Добри Юруков, “Любовната лирика на Ем. п. Димитров”, *Тридесет години* 72; Василев 8.

¹¹ Попдимитров има стихотворение “Идеален пейзаж” - вж. Емануил п[оп] Димитров, *Вечерни миражи* (София: Д-во Светлина, 1920) 23.

¹² Гео Милев, *Съчинения в три тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1975-1976) 3: 120.

¹³ Емануил п[оп] Димитров, *Дневникът на самотния, 1903-1914 година* (Хасково: [не е даден издател], 1914); Емануил п[оп] Димитров, *Живот и блян* (Кюстендил: [не е даден издател], 1919). През 90-те години на XIX век във Виена съществува популярен вестникарски фейлетонен жанр, който поразително напомня прозаичните миниатюри на Попдимитров и лиричните на Пенчо Славейков - вж. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage Books, 1981) 9.

¹⁴ п[оп] Димитров, *Дневникът на самотния* 45.

¹⁵ п[оп] Димитров, *Дневникът на самотния* 60.

Второ, това че поеми като “Фрина” или “Микел Анжело” от Пенчо Славейков са по-известни от драматичната поема “Чатертон” (1905) от Попдимитров, в която се описват последните минути на седемнайсетгодишния английски поет Томас Чатъртън (Thomas Chatterton, 1752-1770), който, недооценен от съвременниците си, се самоубива (темата е много разпространена в Европа през XIX век, особено сред романтиците), не значи, че те не са еднотипни (макар и неравноценни - поне засега) художествени явления. Поемите и на двамата изразяват с компактен изказ идеално-психологическа същност чрез културен мит.

Трето, коментирайки през 1931 г. поетичния си път, Попдимитров оценява стихотворения като “Нощна буря” и “Есен” от първата си стихосбирка *Сънят на любовта* (1908-1911) като “борба за нова форма”,¹⁶ т. е. като движение от компактният изказ на първия към дифузната изказ на втория етап.

Отхождането на писателя от символизма е усетено от съвременниците му рано. Той не участва в редакционния комитет на списание *Везни*, замислено от Гео Милев като витрина на модернистичното изкуство в България (изкуството, гравитиращо към втория етап), и авторът на “Парсифал” в писмо от ноември 1919 г. коментира това така: “от 1-2 години той се е обявил май за реалист; пише за някакво здраво, незабулено от мистични пари изкуство и пр.”¹⁷ Няколко години по-късно Гео Милев пише цитираната по-горе характеристика, завършваща с думите: “В последните свои работи той дири изход из индивидуалистичните мечтания назад към колективната целина (‘Чернозем’).”¹⁸ И през следващите десет-петнайсет години критиката многократно говори за промените у Попдимитров, които затрудняват отнасянето му изцяло към един етап от българското литературно развитие. Най-често това се формулира като непринадлежност на писателя към определена школа и търсене на собствен художнически път: Попдимитров “от десетки години върви по свой път почти сам. [. . .] Реалистичната поезия не го е засегнала. Романтиката се обажда у него по оригинален начин. По-близо е до символиката, без да ѝ робува.”¹⁹ Или: “Емануил п. Димитров е толкова символист, колкото романтик и парнасист. Влиянието на едните и другите е уравновесено в неговото творчество, благодарение на здравата интуиция на поета, който е успял да се освободи от всякакви рамки, за да не си наложи ограничението на някоя литературна школа.”²⁰

В творчеството на Попдимитров има плавни и често трудно забележими преходи между етапите на модернизма. Ще разгледам два примера. Първият е от прозата на писателя и показва възможността за преминаване от началния към последния етап, благодарение най-вече на липсата на достатъчно ярък естетико-поетически показател (дифузен изказ), който е най-осезаемият критерий, отграничаващ втория етап от предхождания го и в някои случаи от следващия го. Изглежда, че прозата на Попдимитров от първите две десетилетия на XX век поради компактно-“миметичния” си изказ по-трудно може да се отнесе специално към началния или крайния етап, тя сякаш не търпи видима промяна и

¹⁶ Емануил п[оп] Димитров, Предговор към четвъртото издание, *Първи стихове: Юношески стихове, Първи опити, Сънят на любовта. Първи том лирика*, от п[оп] Димитров, *Събрани съчинения* 1: 5.

¹⁷ Милев 3: 387.

¹⁸ Милев 3: 120.

¹⁹ Ник. Атанасов, “Поет на родното и общочовешкото”, *Тридесет години* 5.

²⁰ Дончев 23.

без особени сътресения прекрива границите на модернизма. Вторият пример сочи, че преходът от втория към третия етап в поезията може да става и когато естетико-поетическото равнище на група творби е преобладаващо дифузият изказ (плюс определен набор от теми и мотиви, характерни за символизма). В този случай принадлежността към единия или другия етап се определя според философско-естетическото равнище, по това дали надделява ориентираността към земната или към отвъдната действителност. (По-силната дифузия в поезията на Попдимитров в сравнение с прозата му показва, че движението му през модернизма е различно в двата литературни рода.)

Да разгледаме първия пример. В дванайстия том на своите *Събрания* Попдимитров е включил цикъл „Поеми в проза“ (1908-1914) и цикъл разкази (1914-1922). Поемите в проза са с митично-библейски сюжети, а разказите - със съвременни. Философско-естетическата ориентираност на двете групи творби се дава от престижните и непрестижните родово-жанрови конотации, идещи от предходните векове, които свързват поезията (възвишените жанрове) с устремността към божественото (абсолютното минало, висшите ценности), а на прозата отреждат описването на тленната действителност (съвременното на писателя и читателя, незавършеното). Разграничаването на двата вида творби става по три признака: поезия - проза (предварителна авторска уговорка), отвъдно - земно (традиционни културно-литературни конотации), древно-екзотично - сегашно-конкретно (сюжетност). Първите членове на тези опозиции определят творби, които като цяло са по-характерни за началните два етапа на модернизма, а вторите - за последния му етап, както и за литературата, чужда на модернизма. (Не случайно ролята на прозата в списание *Пламък* на Гео Милев, което принадлежи на третия етап, е много по-голяма отколкото във *Везни*, което е част от втория етап.) Изказът и в двата цикъла е „миметичен“ и компактен. Разглеждани само на естетико-поетическо равнище, извадени от по-общия си контекст, и поемите в проза, и разказите изглеждат по-скоро немодернистични, изразяващи конкретно-земното, и то нерядко в най-отблъскващия му, дори в натуралистичния му вид. В поемата в проза „След възкресението (апокриф)“ четем: „Устата му беше голяма, безпричинно усмихната и отворена, и в нея блестяха зъби, изпочупени под удара на тежка ръка; на шията му висеше стар остатък от някаква връв.“²¹ А в разказа „Просяци“ намираме: „Мухи обикаляха около лицето ѝ, като кацах по бузите ѝ. Но тя не се подвигваше да ги отпъди.“²² С натурализма си тези творби рязко се отличават от разказите и поемите в проза на символистите, в които грозното е естетизирано.²³ Общият „миметично“-компактен изказ разколебава

²¹ Емануил п[оп] Димитров, *Живот и блян: Дневникът на самотния, Поеми в проза, Разкази, Хуморески; Събрания съчинения* (том 12, 1935) 12: 68.

²² п[оп] Димитров, *Живот и блян* 12: 73.

²³ Срв. напр. със следния фрагмент от Гео-Милевите бележки от фронта при Дойран от 1916 г.: „Ний стояхме така, студени и вкаменени, и като че ли не бяхме на земята. Ний висехме във въздуха като висулки от замръзнала вода. Приличахме на древни египетски изображения с жълти лица и неподвижни членове. Тъй стояхме ний, вкаменени, строени в някаква изплашена, бездушна тълпа, когато внезапно един от нас се залюля и падна пред краката ни с болезнен вик. Вик, приличен на плача на нощна птица. Но не беше нощ. И ний видяхме как из широката рана на стенения бликаше неудържимо гъста, запенена кръв. Той едва бе успял да извика ‘умирам’ - и през черния дим на една нова граната ний видяхме върху него падна като подкосен друг един от нас; главата му беше червена, а по ръцете ни пръснаха парчета от кървав мозък. [на нов ред] И някой ни повлече назад ужасени и с широко разтворени очи.“ - *Литературен архив. Том втори: Гео Милев*, въстъпителна статия, публикация и коментар Георги Марков (София:

останалите три критерия и максимално затруднява отнасянето на някои творби към първия или третия етап на модернизма. Разказът “Татари” е със сюжет от далечното минало, а героят е почти митично извисен в скромния си героизъм. Затова тази творба може да претендира за място и сред поемите в проза, тъй като в нея е премахната опозицията древно-екзотично - сегашно-конкретно. Положението на разказа “В болницата” пък е двусмислено, понеже в него почти е анулирана опозицията отвъдно - земно. Героят, офицер на фронта, не получава писма от близките си. В тази съвсем реална ситуация е разгърнат метапласт, обемащ почти целия разказ, в който се обсъжда един от стожерните проблеми на модернистичната естетика - самостоятелността на индивидуалното съзнание и възможността то да се превърне от реално в идеално (такъв е проблемът и в *Дневникът на самотния*). Офицерът компенсира липсата на вести така: “И въпреки това аз преодолях пространството: аз навикнах да общувам с близките си чрез сънища. [. . .] даже и в тъмница да хвърлят свободния човек, той ще освети с мозъка си тясното пространство, ще прогласи свободата на своя дух. И никой няма да има власт над неговата мечта...”²⁴ На друго място героят е по-обобщаващо категоричен: “дали съзнанието не може да функционира даже и след като животът е спрял в нас? Ако душата не е вече такъв материален продукт и отражение на чисто физическия ни живот, и ако се докаже, че нашето усещане трае даже и тогава, когато е престанала да действа неговата причина, то, изглежда, че съзнанието има по-самостоятелно битие!”²⁵

В историко-типологичния план, който ме интересува, разколебаността на критериите за определяне на тези два вида проза обяснява възможността те лесно да се приплъзват между първия и третия етап на модернизма, а с промяната на литературния им контекст да се възприемат и като немодернистични.

А ето и вторият пример. Стихосбирката *Кораби* (стихотворения от 1920-1923 г.) е симптоматична за движението на Попдимитров от втория към третия етап на модернизма. Тя е преходна поне на две равнища. Едното е включените в нея творби. Стихотворението “Нарцис” възпява индивидуализма - централна поетична тема през първите два етапа на модернизма:

Аз самин съм влюбен в своя бледен лик,
Аз - прозрачен на душата си двойник.²⁶

В група произведения като “Ave Caesar”, “Съдба”, “Русия”, “Българският народ”, “Евреи”, “Въглекопи”, “Сеяч”, както и в стихотворения като “Пророк” и “Старият бог” от следващата стихосбирка *Вселена* (1924; виж том 2 на *Събрани съчинения*) главното във философско-естетически план е устремеността към колективното, една от главните прояви на земното.

Преходността на стихосбирката е и на още едно равнище - във втората група творби. Всички те разработват исторически, митологични и религиозни теми и мотиви. Според някогашната критика (и в много по-малка степен според по-новата литературна история, която почти не е обръщала внимание на това)

Издателство на Българската академия на науките, 1964) 149; вж. и част III на същите бележки на 149.

²⁴ п[оп] Димитров, *Живот и блян* 12: 83.

²⁵ п[оп] Димитров, *Живот и блян* 12: 81.

²⁶ Емануил п[оп] Димитров, *Пред дверите на любимата: Песни, Плачеши върби, Вечерни миражи, Кораби, Вселена. Втори том лирика; Събрани съчинения* (том 2, 1932) 2: 93.

историко-библейската тематика е съществена съставка на символистичното у Попдимитров.²⁷ Изказът на тези произведения е близък до символистично-дифузия. При все това те принадлежат не на втория, символистичния, а на третия етап на модернизма - дифузият изказ в тях изразява (както и при Смирненски, да речем, макар и в различна степен - сравни стихотворенията му "Въглекопач" и "Гладиатор" с подобните по тема творби на Попдимитров "Въглекопи" и "Ave Caesar") усилието за преодоляване на двумирието, за съсредоточаване на художественото внимание върху колективното, върху земното.

Литературните историци са усещали несимволистичното отношение между философско-естетическото и естетико-поетическото равнище в много творби на Попдимитров от началото на 20-те години. Недооценявана обаче е оставала спецификата на третия етап на модернизма, което е водело до недоглеждане на художествените особености, а оттук и до отричане на художествената ценност на произведения от този етап: "Не всичко, създадено през тоя период, е еднакво художествено пълноценно. В поемите 'Русия', 'Българския народ' и др. стихът е отвлечен и умозрителен. А стихотворения като 'Пророк' и 'Старият бог' показват, че все още е незавършен и идейният развой на поета. В 'Пророк' библейската форма е накърнила въздействието на образите, придала е мистичен оттенък на идеята за саможертва, схваната като върховно християнско смирение, като чисто етична проблема - върховно добро за благо на другите."²⁸

В по-нови изследвания е бил посочван символистичният тип художествена условност в "Русия" (липсата на хетерогенност, контрастност, колажност в изказа, т. е. на компактността, присъща на част от творбите от третия етап), без да се анализира по-обстойно и философско-естетическото равнище на поемата и съотношението между изказ и мироглед.²⁹

Съотношението между философско-естетическата и естетико-поетическата подсистеми в тези стихотворения, както и в художествената проза на Попдимитров, се мени в зависимост от това дали тези творби се разглеждат предимно откъм тяхната изказност или се поставят сред по-широк културно-литературен контекст, т. е. изследват се като насочени векторни величини в националния литературен процес. Упътване за мястото на *Кораби* в този процес дава самият поет: "*Кораби* (1923) са опит за нови странствувания, излизане от тихото пристанище на интимната лирика към тревожните въпроси на съвременността и живота, възплътени в по-обща символи."³⁰

Тази част от статията завършвам с две предположения. Първото е, че така наречените лъкатушения, колебания и идейни отстъпления в творчеството на Попдимитров от 20-те години нататък, сиреч връщането към основни положения на модернизма, са възможни не поради неговата уж идейна

²⁷ Пундев 10-11, 13; Иван Радославов, "Портрет", *Юбилеен сборник* 14-15; Дончев 24; Димитър Шишманов, "Западните мотиви в поезията на Емануил п. Димитров", *Юбилеен сборник* 25; Георги Караиванов, "Женски образи: Лаура - Ема - Ирен", *Юбилеен сборник* 27.

²⁸ Розалия Ликова, "Емануил Попдимитров", *История на българската литература*, главна редакция Стойко Божков, Петър Динеков, Пантелей Зарев, Георги Цанев, 4 тома (София: Издателство на Българската академия на науките, 1962-1976) 3: 847-48.

²⁹ Александър Кьосев, "Мотивът за древното в Септемврийската литература", *Септемврийското въстание в българската литература*, съставители Розалия Ликова, Елка Константинова; редактори Иван Сестримски, Боян Султанов (София: Наука и изкуство, 1983) 200.

³⁰ п[оп] Димитров, Предговор към четвъртото издание 1: 6.

незрялост, отсъждана с по-късна мярка от днешните литературни историци, а са израз на обективни процеси в българската литература. Общият естетически потенциал на една национална литература в дадена епоха се осъществява чрез главни и периферни художествено-критически явления. В следващата епоха те могат да разменят места и да добият нови форми. У всеки художник, исторически погледнато, живее усещането за съотношението на тенденциите в литературата, в която той твори. Той може да дава израз предимно на една от всички възможни линии, но може да създава произведения в руслото на различни тенденции. И при двата случая обаче в някаква форма съществува противопоставянето на останалите възможни линии. Попдимитров, изглежда, клони към втория тип творци - изкушените и умеещите, подобно на Янус, да гледат в противоположни посоки. От 20-те години нататък модернизмът започва да губи водещите си позиции в българската литература, но противопоставянето между него и немодернизма, който излиза на преден план, продължава, макар и в нов облик. Актуалността на това напрежение през 30-те и 40-те години е едно от обясненията за високия полемичен градус в стихотворения като „Доклад“, „Песен за човека“, „Кино“, „Романтика“, „Рибарски живот“, „Ботев“ от Никола Вапцаров, например. В литературната история като наука нерядко негласно съществува правилото всичко в дадена епоха на националната литература да се изучава и оценява спрямо направлението, смятано за водещо. Такава научно-ценностна бонификация е обяснима инерция, но тя е несправедлива както по отношение на „второстепенните“ явления, така и по отношение на националната литература в цялост. Литературният процес е не само смяна на главни тенденции, той е и смяна на съотношението между главни и периферни тенденции.

През 1929 г. Попдимитров завършва голямата си епична поема „Златни ниви и бойни полета“, която в редица отношения е полюсно противоположна на модернизма в двата интересувани ме тук аспекта (днешният читател се наслаждава на поемата, усъвършенствана от... редакторската ножица!³¹). Веднага след нея се появява и обемната поема *Преображение* (1931-1932), за която днес рядко се отваря дума. Тази творба е поетичен размисъл за съдбата на модернизма в България, тя е един вид художествена история на възловите му етапи. Построена е като фантастично пътуване на поета през различни светове в търсене на истината. (Тази форма, както и ред по-частни особености на произведението, го сближават с жанровата същност на менипееята, както я разбира Бахтин.) Началото на *Преображение* представя различни страни от земната, грешна и отблъскваща действителност (теза); средата ѝ отрича тази

³¹ Вж. Емануил Попдимитров, „Златни ниви и бойни полета“, в сборника Арсени Йовков, Никола Вас. Ракитин, Емануил Попдимитров, *Златни ниви и бойни полета: Стихотворения и поеми*, съставител, предговор и бележки Стефан Коларов, редактор Георги Атанасов (София: Военно издателство, 1985) 87-147. Необходимостта за орязването на поемата е пояснено от Коларов така: „Претърпяла две издания, ‘Златни ниви и бойни полета’ и досега е запазила редица от своите качества, особено народностния дух, реалистичното изображение, отразяването на победния устрем на нашата армия по време на Балканската война. Наред с добрите си страни поемата съдържа и редица ненужни подробности, на места стихът е тромав, описателен. Някои от размислите на автора - особено в пролога, а също и при пресъздаването на фронтовите действия - не са лишени от известни идейни слабости и увлечения. Затова е наложително съкратено представяне на доста обемната за поема сюжетна линия.” - „Бележки“, *Златни ниви и бойни полета: Стихотворения и поеми* 150-51. Това издание, според Коларов, заема наготово „осъвременената“ поема, а самата козметична операция е направена в Емануил Попдимитров, „Златни ниви и бойни полета“, *Стихотворения и поеми*, под редакцията на Тихомир Тихов, Библиотека „Български писатели“ (София: Български писател, 1978) 179-249.

действителност и я заменя с отвъдната съвършена действителност (антитеза); крайт е преодоляване на антагонизма между земно и отвъдно и превръщането на земната действителност в хармонична и съвършена посредством колективния труд-творчество (синтеза; сравни с финала на поемата “Септември” от Гео Милев и с “Червените ескадрони” от Смирненски). Двете първи части на творбата са истински наръчник за теми, образи и мотиви, характерни за българския модернизъм. Поемата подготвя за такова четене още с първата си строфа, която е вариация на триадата теза - антитеза - синтеза, която е традиционно - ала погрешно - приписвана на Хегел (все пак в странство Попдимитров е следвал философия):

Три кръга всяко битие минава -
И ний ще ги преминем с песента:
От подни мир - до ангелите в слава -
Към земни skut: пътеки три в света!
Три кръга всяко битие минава!³²

Към края на поемата откриваме същата триада:

Че на *безсмъртие* е символ-знак
Погребаното зрънце в земна пазва!
На *възкресение* - зелени знак,
Когато стрък над почвата показва;
А зрели клас на *жертвата* е знак.³³

Философският характер на поемата е схванат от съвременниците ѝ и те я сравняват с друга прочута поетико-философска творба - “Химни за смъртта на свръхчовека” от Пенчо Славейков.³⁴

Изненадващо, но и закономерно за третия етап на модернизма, същата триада откриваме и в стихотворенията “Ний”, “Първи май”, “Юноша” (в последното местата на тезата и антитезата са разменени) от Смирненски. Подобна триада има и в стихотворения като “Родина”, “Писмо” и “Завод” от Вапцаров. Такива факти дават основания да се мисли, че между модернизма и немодернизма съществува не само противоборство, но и по-дълбинни общолитературни - архетипни и наративни - сходства. Изясняването на синтетичността на третия етап изисква да бъдат проучени конкретно-исторически и съдържателно редица въпроси - например за смисъла (идеално-духовен или материално-исторически) на труда-творчество в произведенията от онова време. Но това са въпроси за други изследвания.

Второто предположение се отнася до теоретичните занимания на Попдимитров с модернизма. Известно е, че научните му интереси към тази проблематика стават особено интензивни, когато модернизмът е в третия си етап, а самият писател прави творчески жестове, с които демонстрира отхождането си от много негови положения. Противоречие или закономерност е това? Бих казал - закономерна противоречивост, зад която отново стои напрежението от изживяването на модернизма, без това да означава, че той

³² Емануил п[оп] Димитров, *Преображение: Поема в 7 видения; Събрани съчинения* (том 4, 1932) 4: 3.

³³ п[оп] Димитров, *Преображение* 4: 89.

³⁴ Йорданов 28.

престава да съществува като явление в българската литература. И тук биографичният факт на доцентстването на Попдимитров подсилва една обективна тенденция в онзи литературен момент. Заниманията на писателя с проблемите на модернизма са не толкова литературна критика, колкото научни и научно-популярни изследвания. Разликата е важна, тъй като по форма, но още повече по функции тези два типа текстове се отличават. Критиката активно и открито влага искания от нея художествено-културен смисъл в своите обекти. Академизмът е, или поне претендира да е, по-“обективен” - той също влага искания смисъл в обектите си, но това става по-неявно, той не цели на първо място да представи тези обекти като стойностни художествени явления пред по-широка публика. (Тук нямам предвид критиката и академизма, които разкриват как именно се влага исканият смисъл, какъв е той, който има интерес от него и т. н.) Това грубо разграничение правя с уговорката, че разликите между критиката (интерпретация) и науката (описание) са относителни и се осъществяват на фона на ред техни връзки. В развитието на литературата научното описание на един все още жив или наскоро слязъл от сцената обект - колкото и това сравнение да е неправилно, тъй като в културата и литературата нищо не изчезва, а ние го губим от погледа си - в много голяма степен носи чертите на критиката, свързана с обекта. В отделни случаи тези сходства могат да стигнат до пълно текстово повторение, без това да означава, че научното описание по функциите си става критика и обратно, тъй като ако текстът е повторим, то контекстът, в който съществува текстът, е винаги различен. Научните занимания на Попдимитров се определят с подобни характеристики - без да са критика, те са близки по текст, ако не и по функции и смисъл на тогавашната модернистична критика и затова намират прием в списанията на късните символисти. Залезът на модернизма, а не единствено доцентурата, отправя Попдимитров в редиците на първите български историци на модернизма, а не в редеещите колони на късните му защитници-критици.

3

Статията “Поемата” на Попдимитров, в която се говори за По и поемата като жанр, принадлежи към третия етап на модернизма. Тя е единственият значителен български текст, в който прочутият тогава американец не се славослови като предтеча на модерното изкуство (култ и мит, внесен от Франция и Русия и добил български отблъскания благодарение на Пенчо Славейков, Гео Милев, Людмил Стоянов, Георги Михайлов, Николай Райнов, Сирак Скитник и други по-неизвестни автори), а критическият му авторитет се оспорва и отхвърля. Този прецедент е още по-впечатляващ поради факта, че през 20-те и началото на 30-те години френските изследвачи на влиянието на отвъдокеанския творец върху френската литература и френския символизъм в частност смятат По все още за актуален за френската литература.³⁵ Общото у тези учени е, че те четат певица на “Гарванът” с очите на символистите, т. е. те намират у него само онова, което символистите са внесли у него като необходим за тях смисъл. Свързаността на По с модерната френска култура в

³⁵ Вж. напр. Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français* (Lausanne: Imprimerie La Concorde, 1923); Célestin Pierre Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France* (New York: G. E. Stechert & Co, 1927); и Bruce Archer Morrisette, *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste* (Clermont-Ferrand: Jean de Bussac, 1933).

първите десетилетия на XX век се мисли за толкова съдбовна, че американските литературни историци, опитващи се да приобщят писателя към родната му литературна традиция, трябва специално да търсят контрааргументи срещу френското му “поданство”, подпечатано от Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Пол Валери и техните следовници. От друга страна, онези американски критици и учени, които смятат мрачния писател за екзотично цвете в градинката на американската добропорядъчност, охотно заемат доводите на европейците за това, че По е роден в Америка по някакво недоразумение.

Предмет на статията на Попдимитров е един от централните въпроси във френския, руския, а и в българския символизъм - връзката между поезията и музиката. Семиотично казано, тяхното сближаване и отъждествяване е следствие на романтично-модернистичната идея, че знакът в тези изкуства означава единствено себе си, а не извънтекстов референт.³⁶ Идеологията на модернизма, неговата философско-естетическа система, в която субективността и отвъдното имат положителни смисли, в семиотично-естетическо отношение се изразява чрез идеята за език (вербален, музикален, живописен и т. н.), в който доминира поетическата функция, автореферентността. Статията “Поемата” на Попдимитров, казано накратко, отрича автореферентния поетическо-музикален език (модернизъм) в името на друг тип литературен език, който означава преди всичко нещо извън себе си (немодернизъм, някакъв вид реализъм). Промяната в разбирането на водещата функция на художествения език, преходът от автореферентност към референтност, е движещата сила в естетико-поетическата подсистема на българския модернизъм след началото на 20-те години изобщо и, разбира се, не е само лично хрумване на Попдимитров. За да се разбере по-добре не само абстрактният, но и конкретният смисъл на статията “Поемата”, е potrebno да се припомни контекстът, в който тя се създава и функционира.

Още в края на XIX век българските модернисти изказват недоверието си в художествените възможности на пространната проза - сиреч на референтния литературен език - която все повече започва да се схваща като израз единствено на конкретната действителност. Според Петко Тодоров, например, животът около 1900 г. е еkleктичен, индивидът е издигнат в култ и неговият интимен психически живот може и трябва да се изследва чрез разкази и наброски, но не и романи.³⁷ Подобни идеи на различен глас се изказват и през следващите две десетилетия. Ето как се отнася към разгърнатите прозаични видове Гео Милев, например, в чиято ерудирана и изобретателна критика главно през първия му период (от 1913-1914 до 1921-1922 г.) прозира последователна антиреалистична и антипрозаична линия. Съвременната европейска литература (в критическия речник на Гео Милев това означава модернистичната литература) е тъждествена с поезията, или, казано по-прецизно, с автореферентния художествен език.

³⁶ За естетиката и семиотиката на романтизма вж. Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982) 147-221. През модернизма идеята, че знакът в поезията и музиката означава най-вече себе си, получава класически теоретичен израз в определението на Роман Якобсон - носещо печата на романтизма - на поетическата функция на езика; вж. Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics,” *Selected Writings: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. Stephen Rudy, 8 vols. (The Hague: Mouton, 1981) 3: 18-51. За музиката като автореферентно изкуство вж. Roman Jakobson, “Language in Relation to Other Communication Systems,” *Selected Writings: Word and Language*, 8 vols. (The Hague: Mouton, 1971) 2: 697-708, особ. 2: 704.

³⁷ [Петко] Ю[рданов] Тодоров, *Събрани съчинения в четири тома*, редакционна колегия Любен Георгиев, Николай П. Тодоров, Васил Стефанов (София: Български писател, 1979-1981) 4: 459.

Лириката е станала първостепенен литературен род. Дори когато говори за литература изобщо, авторът на *Жестокият пръстен* подразбира преди всичко лириката.³⁸ Чехов е старомоден и нехудожествен като прозаик и драматург.³⁹ Руската критика, която се занимава предимно с романи и драми, а нехае за лириката, заслужава осъждане.⁴⁰ Романът е “най-нехудожественият литературен вид”.⁴¹ В прозата заслужава внимание и поощрение само онова, което е близо до субективно-лиричното - като книгата на Чавдар Мутафов *Марионетки*.⁴² Мутафов е и главният прозаик в иначе оскъдното откъм проза - и не единствено поради липса на място - списание *Везни*. Българските прозаици трябва да се насочат към субективно-лиричното.⁴³ Изобразяващата, копиращата живота българска белетристика не е изкуство.⁴⁴ Необходима е преоценка на цялата българска литература, тъй като до този момент не е имало литература, а само “книжнина”.⁴⁵ Националният бит в литературата трябва да се замести от силната писателска индивидуалност.⁴⁶ В центъра на новите литературни критерии трябва да застане лириката в модерното ѝ разбиране.⁴⁷ Гео Милев в голяма степен осъществява такава преоценка на българската литература в статиите си за българските поети.⁴⁸ Най-цялостно тези разбирания са изложени в статията “Фрагментът” (1919).⁴⁹

През 20-те години, с изживяването на модернизма, започва и движение в обратна посока - синтезът между отвъдно и земно реабилитира обективно-епичното, референтния артистичен език, и в българската поезия. В средата на 20-те години Попдимитров, според спомените на негов познат, смята, че “формата не е най-важното в стиховете. Главното е съдържанието.” И продължава: “Лилив е много надценен [. . .]. И то само заради блестящия му стих.”⁵⁰ След завършването на “Златни ниви и бойни полета” поетът споделя пред друг познат, че в съвременната му българска литература “тежестта не пада върху лириката. Романът, поемата и донякъде драмата (макар и плахо още) се стремят да завоюват съзнанието на нашия читател.”⁵¹

Статията “Поемата”, която ме интересува, всъщност спори не с По, а чрез По с идеи, подобни на Гео-Милевите.

³⁸ Милев 2: 43-44, 56.

³⁹ Милев 2: 204.

⁴⁰ Милев 2: 38-39.

⁴¹ Милев 2: 273.

⁴² Милев 2: 224-26.

⁴³ Милев 2: 228-29.

⁴⁴ Милев 2: 349, 352-53.

⁴⁵ *Литературен архив* 190.

⁴⁶ *Литературен архив* 191.

⁴⁷ Милев 2: 67-68.

⁴⁸ “П. Р. Славейков (1827-1895)”, Милев 3: 7-9; следните статии са в същото издание: “Раковски (1821-1865)” 3: 10-11; “Любен Каравелов” 3: 12-15; “Три малки имена (К. Миладинов, Козлев, Чинтулов)” 3: 16-19; “Христо Ботйов (1848-1876)” 3: 20-25; “Иван Вазов” 3: 26-28; “Лирическото дело на Иван Вазов” 3: 29-32; “Пенчо Славейков и Петко Тодоров” 3: 33-35; и “Пейо Яворов (1877-1914)” 3: 36-43.

⁴⁹ Милев 2: 145-48.

⁵⁰ Симеон Гатев, [неозаглавен спомен], *Емануил Попдимитров, Гьончо Белев, Николай Хрелков в спомените на съвременниците си*, под редакцията на Христо Дудевски, Атанас Свиленов и Слави Боянов, Библиотека Литературни мемоари под редакцията на Борис Делчев и Симеон Султанов (София: Български писател, 1971) 66.

⁵¹ Владимир Русалиев, [неозаглавен спомен], *Емануил Попдимитров, Гьончо Белев, Николай Хрелков в спомените на съвременниците си* 87.

В студията си *Френският символизъм* Попдимитров е близък до френските и руските учени от своето време, пишещи за По, за които споменах. Българският автор посочва, че в областта на художествения изказ символизмът набляга на връзката между поезия и музика и заменя пластично-отчетливото с неясното и нюанса; в областта на философията символизмът противопоставя на съзнанието подсъзнанието, на разума - интуицията. Като един от главните предходници на този вид изкуство във Франция и Русия е споменат По.⁵² Именно от тези положения се оттласква интересувашата ме тук статия. Между статията “Поемата” и студията *Френският символизъм* няма противоречие - в студията Попдимитров е учен-популяризатор, а в статията - критик. Това е един малък пример за сходствата и разликите между критика и литературна история, писани по едно и също време и за едно и също нещо.

Според статията “Поемата”, в “Поетическият принцип” (“The Poetic Principle”, 1850; заглавието е дадено от Попдимитров на френски) По става “неволно пръв теоретик на цялата модерна поезия”, понеже “прогласява за последната безусловното значение на *малката поема*, т. е. лиричната песен.” В текста на По съществува само първото понятие: “кратки стихотворения/поеми” (“minor poems”).⁵³ Въведеното от българския критик второ синонимно понятие “лирична песен” е плоскостта, по която се плъзват по-нататък неговите доводи срещу американския писател и символизма.

В критико-естетическата система на По (и в “Поетическият принцип”) съществува опозиция дълго стихотворение - кратко стихотворение (a long poem - a minor poem). Попдимитров преобразува тази опозиция в друга: лирична песен - поема и след това и в трета, по-широка: сугестивно-символистично изкуство (модернизъм) - реалистично-“миметично” изкуство (немодернизъм). За да се разбере разликата между опозицията на По и опозициите на българския критик (съответно между основни черти в естетиката на По и на символистите) трябва да бъде изяснен смисълът на опозицията при По.

Опозицията на По става по-ясна, ако се знае, че естетиката му съди за съвършенството на творбата не по нейната форма, а по въздействието ѝ върху читателя; за американския критик формата е средство на въздействието. Естетико-критическата система на По се основава на шотландската психологическа естетика от XVIII век и през нея той разбира ред положения в романтичната естетика на Езерната школа и на Август Вилхелм Шлегел.⁵⁴ При

⁵² Емануил п[оп] Димитров, *Френският символизъм* (София: Т. Ф. Чипев, 1924) 4, 6, 17. Това са общоизвестни по онова време неща. Луи Села (Seylaz 176), например, пише: “Ако се разровим в манифестите на символистичната школа и в многобройните изследвания, посветени на тази литературна група и нейните доктрини, [. . .] във всички тези теории ще открием идеите на Едгар По. Не твърдим, че другите влияния не са действали успоредно с това, но влиянието на По е било преобладаващо.” Популярно е било и твърдението на ранния руски символист и преводач на всички творби на По Константин Балмонт: “Едгар По е пръв по значение и по време поет-символист на деветнайсти век, ако художественият символизъм се разбира в този особен смисъл, който му придават напоследък.” - К[онстантин] Бальмонт, Предисловие, *Баллади и фантазии*, от Едгар По, перевод К[онстантина] Бальмонта (Москва, 1895) IX.

⁵³ Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle,” *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, 17 vols. (1902; New York: AMS Press, 1965) 14: 266-67.

⁵⁴ Robert D. Jacobs, *Poe: Journalist & Critic* (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1969) 112-13, 152, 156, 433-34, 437-38; и René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1955-1992) 3: 159-63. Съвременниците на По знаят физиологическото и психологическото обяснение на ефекта от краткото стихотворение - вж. T[homas] H[olley] Chivers, *Chivers' Life of Poe*, edited with an introduction by Richard Beale Davis, from the manuscripts in the Henry E. Huntington Library, San Marino, California (New York: Dutton,

По опозицията дълго - кратко стихотворение дава психологически критерий за оценка на поетичната творба. Твърде дългото стихотворение, според него, надхвърля естествените и експериментално установими възможности за възприемане на поезия. Твърде краткото не успява да мобилизира достатъчно психиката. И в двата случая творбите престават да са изцяло изкуство (поезия), понеже не предизвикват единен психологически ефект (a unity of effect) и не стимулират поетическото чувство. Затова те нямат отношение към двете основни категории в онзи вид естетика - вкусът и красотата (taste, beauty). В статията "Философия на композицията" (1846),⁵⁵ изхождайки от психологически предпоставки и свои емпирични наблюдения, По определя идеалния размер на стихотворението - около 100 стиха. По същия начин той дефинира като жанр и късия разказ в рецензията си за книгата на Натаниел Хоторн *Повторно разказани приказки*.⁵⁶ За По подходящата дължина е условие стихотворението да изпълни телеологично-трансцендентното си предназначение като изцяло изкуство (поезия), да разкрие пред човека божествените радости. В "Поетическият принцип" четем: "една поема/стихотворение заслужава това наименование само дотолкова, доколкото тя/то вълнува, възвисявайки душата. Ценността на поемата/стихотворението е в степента на това възвисяващо вълнение." ("a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement.").⁵⁷ Поради прекомерна дължина, твърди По в "Поетическият принцип", от поезията (изцялото изкуство) трябва да отпаднат *Изгубеният рай* от Милтън и *Илиада* (Попдимитров не говори за Омировата творба). Единственият начин те да останат в границите на изцялото изкуство (поезията) е да бъдат разглеждани като поредица от кратки лирични творби (minor poems, lyrics). В този случай психологичната естетика на По е намерила подкрепа в някои тогавашни научни теории, според които Омировият епос е сбор от отделни песни.

1952) 50-51 (бележките на Томас Холи Чивърз са писани през през 1851-1857 г.). В края на XIX век обаче американското литературознание вече не осъзнава просвещенските корени на естетиката на По и затова отхвърля без уговорки твърдението му, че не може да има дълги стихотворения - вж. напр. John Phelps Fruit, *The Mind and Art of Poe's Poetry* (1899; New York: AMS Press, 1969) 61.

⁵⁵ Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 14: 193-208. По използва едно от периферните значения на думата "philosophy" и затова заглавието на статията трябва да се разбира като "Ръководство по композиция" или "Наръчник по композиция" - Jacobs 434.

⁵⁶ Edgar Allan Poe, "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne. James Munroe & Co.: Boston," *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 9: 102-13, особ. 9: 106-09, което е интересувашата ни теория за приказката в проза. По (9: 107), разбира се, не говори за "къс разказ" или "разказ", както се казва обикновено на български, а за "приказка" ("tale"), или "приказка в проза" ("prose tale"), или "кратко повествование в проза" ("short prose narrative"). Рецензията излиза в два последователни броя на *Graham's Magazine*, литературното списание, в което По е редактор по онова време - от април и май 1842 г.; втората, по-дълга част (9: 104-13), повтаря основното в първата кратка бележка (9: 102-04).

⁵⁷ Poe, "The Poetic Principle" 14: 266. Българският превод е неточен и гласи: "една поема заслужава това име само когато тя вълнува, възвишава душата" (к. м. - Н. Н.) - Едгар Алан По, "Поетическият принцип", превод Людмила Славова, *Слово и символ*, редактор Стоян Илиев (София: Наука и изкуство, 1979) 37. У По "вълнува" и "възвишава" са в причинна връзка, изразяваща двойствената психологическо-трансцендентна същност на естетиката му - поетическата творба възвисява чрез вълнение. В превода между двете понятия няма причинност, те са синоними.

В “Поетическият принцип” не става дума за връзката между поезията и музиката в смисъла, в който говори за това Попдимитров. Музиката в естетико-критическата система на американския поет е понятие, близко до версификацията.⁵⁸ Термините музика и мелодия (music, melody) у По и шотландските философи, от които се е учил, се отнасят към поезията като словесно изящно изкуство, а не към песента. В края на XVIII и началото на XIX век двата термина редовно са били употребявани, за да означават стиховата метрика. Изисквало се е поезията да се чете на глас (не случайно По се е славел като рецитатор на собствените си творби). По е настоявал за леснота и благозвучие при произнасянето, за съвпадение на синтактичните и стиховите цялости. Психологическият ефект от сходните звукове, както е например при римата, се доближава до ефекта на повтарящите се музикални фрази. Психологическият ефект на поетичната метрика съответства на ефекта на музикалния такт. В статията “Основните принципи на стиха”⁵⁹ (1843, 1848), занимаваща се с прозодията, По изхожда от идеята, че ритъмът в поезията и музиката е аналог на общия ритъм във Вселената, и предлага такова скандиране на стиховете, което е точно като нотния запис на музиката. Според американския критик това е възможно, понеже ухото на всички хора и поети е устроено еднакво – гледище, пренебрегващо разликите между езиците и съответните им стихови системи. Според теорията на По музиката и метриката са аналогични, тъй като и двете създават определени чувства, които преобразяват идеите, родени от усещането за реалните обекти или от изображението им, както е в прозата. В поезията ритъмът и римата упражняват върху съзнанието хипнотичен ефект и го откъсват от външната действителност, за да се съсредоточи то по-добре върху емоционалните стимули, а не заради сугестивността, отвеждащата към идеалното, както е при символистите. Ето защо По толкова държи на римата (в прозаичния си превод на стихотворенията му Маларме е отишъл срещу тези положения от теорията и практиката на По⁶⁰). Музиката и метричният размер са съществени за психологическият ефект на удоволствието, което е обект на поезията. Музиката, разбрана като аналог на поетическия размер, подпомага създаването на психологически ефект в съзнанието и на най-слаборазвития в естетическо отношение читател (важно изискване за литературния журналист По, който трябва непрестанно да се бори за увеличаване на тиражите). Според По музиката за неговите читатели трябва да е чувство без мисъл, да е само стимул без определена причина или предмет. Единствено връзката на музиката с някаква идея ражда стихотворение. Словесната поезия като изящно изкуство е музика с идея. Думите в поезията се използват заради афективната им (въздействаща върху душата), а не заради референтната им (означаваща) стойност. Баладите, пети от бардове и минезингери в миналото, смята По, са най-въздействащият вид поезия, понеже

⁵⁸ За музиката в естетиката на По използвам: Jacobs 42-50, 193-96, 230-34, 315-16, 317-18, 444-47; и Wellek 3: 157-58, 163. В по-стари, надживени днес гледища, музиката в естетиката на По се разглежда изключително в романтичен и символистичен смисъл: вж. напр. James M. Cox, “Edgar Poe: Style as Pose,” *The Naiad Voice: Essays on Poe’s Satirical Hoaxing*, ed. Dennis W. Eddings (Port Washington, New York: Associated Faculty Press, 1983) 43-44; и Edward Shanks, *Edgar Allan Poe* (New York: The MacMillan Co., 1937) 91-103.

⁵⁹ Edgar Allan Poe, “The Rationale of Verse,” *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 14: 209-65.

⁶⁰ Вж. [Edgar Allan Poe], *Les Poèmes d’Edgar Poe*, превод Stéphane Mallarmé, Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945) 187-246.

имат идея и словото там е подпомогнато не само от собствения си стихотворен ритъм, но и от ритъма на съпровождащата музика. Според По след времето на баладите поезията може да разчита единствено на собствения си поетически ритъм. Поради това за него метричната форма е истинската форма на стихотворението; тази форма е същностно поетична. Това е тъй, защото поезията като изящно изкуство се отнася единствено към чувството за красота и в това отнасяне метриката има изключително важно значение. В смисъла на казаното трябва да се разбира и известното определение на По за поезията, за стиховото изкуство в “Поетическият принцип”: “словесната Поезия е *Ритмичното Творение* [или *Сътворяване* - Н. Н.] на *Красота*” (“[. . .] I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*”).⁶¹

У По естетическото чувство получава телеологично оправдание. Затова за него музиката е и област, в която се осъществява мистичният копнеж по отвъдното, доколкото изкуството има за крайна цел “небесната” (supernal) красота. В последните трийсетина години американското литературознание е направило много, за да покаже двойствения характер на естетиката на По. Тя е психологична и материалистична по отношение на средствата си и идеалистична по отношение на целите си. За разлика от Самюъл Тейлър Колридж, например, който определя поезията (всички изкуства) с психологически понятия и акцентира върху творещото въображение на поета и върху трансцендентната цел, По набляга върху поетическото чувство на публиката. Това се обяснява както с неговата журналистическа практика, така и с общото развитие на американската литература и култура, където просвещенските идеи се задържат по-докъсно и определят в по-решителна степен интелектуалния живот, отколкото в Европа. При цялата двойственост на естетиката на По, която той се опитва да примири през целия си живот, в нея, поради просвещенската ѝ основа, преобладава хоризонталната връзка творец - публика. У Колридж и символистите на преден план е вертикалната: творец - Бог.

Ще поясня това, като припомня накратко идеите на Маларме за отношението между музиката и поезията.⁶² В негово лице символистичните теории по въпроса добиват най-характерен изказ. Маларме не смесва звуците на поезията и звуците на музиката, не иска, както нерядко опростено се мисли, поезията да се превръща в музика. Той смята, че думата в поезията трябва да достига душата така пряко и непосредствено както и музикалният тон. При френския поет музиката не взима връх над словото, понеже единствено словото

⁶¹ Poe, “The Poetic Principle” 14: 275. Българският превод гласи: “Поезията представлява *Ритмично Творение на Красотата*.” - По, “Поетическият принцип” 44. В него има две неточности: а) За шотландските философи от XVIII век и за По като техен следовник Поезията като общо название на изящните изкуства, задоволяващи Вкуса, сиреч Поетичното чувство, включва: живопис, скулптура, архитектура, танц, музика, пейзажно-парковото подреждане и словесното изкуство (поезията в тесния смисъл на думата). Последното е неправилно преведено като “проявление на поетичното чувство” - По, “Поетическият принцип” 43-44, вместо правилното “словесното му проявление” (“manifestation in words” - “The Poetic Principle” 14: 274). В текста на По е не “Поезия”, а само един неин дял - “словесната Поезия”, т. е. стиховото изкуство, което е и темата на “Поетическият принцип”. б) Според По в словесната поезия красотата се твори посредством ритъма, чрез поетическия стихов размер и по това музиката прилича на словесната поезия. Преводът е двусмислен и навежда повече на обратната мисъл: Красотата е Поезията, Поезията е равнозначна на Ритмично творение; активна е Красотата, тя твори Поезия.

⁶² Идеите на Маларме за музиката представям според: Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth* (London: Rockliff, 1956); и Wellek 4: 455-56.

може да изрази Идеята. При цялото си възхищение от Рихард Вагнер, например, Маларме не приема синтеза между слово и музика, който е целта на композитора, а по-скоро подчинява музиката на словото. Говорейки за музика, Маларме има предвид древногръцкото, Платоновото значение на понятието. Вселената е музикално построена; човешката душа е неин аналог. Хората не чуват музиката на небесните сфери, но я долавят като спомен от небесната музика. Небето е архетип на музикален инструмент, пеещ химни в чест на Бога. Музиката е върховна мъдрост, музиката е тишина. Музиката е душата на Вселената. Музиката е идеята, съдържаща музика и слово. За Маларме светът съществува, за да бъде изразен, да бъде транспониран музикално чрез словото, да се превърне в Книга. Естетическо удоволствие има, когато словото изрази идеята. Без да е трансценденталист, Маларме вярва в трансцендентните възможности на поезията. Такива възможности има и музиката. Поетът търси такова слово за стиховете си, което губи всекидневно-назоваващите си значения, връща се към първичния си смисъл на музика и започва да изразява Идеята. Думите стават част от Книгата, разкриваща света. Словото в поезията не търси музика за сетивата, а нечуваемата Платонова музика, която всъщност е Идеята. Общото между поетично слово и музика е, че те конструират света, бягайки от конкретното, и изразяват идеята за света. Идеите на думите се съчетават като музикални тонове. Музиката е точно изкуство и подобно на математиката се строи от знаци без денотати. В поезията словото-идея губи своята идентичност, своята отделност и познаваемост; веригите думи се крепят от ритъма. Ритъмът е основното и първичното в поезията. Ритъмът ражда думите и най-пълно изразява емоцията. Поезията търси в човешкия език есенцията на езика изобщо, на божествения логос - първоначалото на всички неща, който е тишина. Човешкият език не може докрай да се освободи от конкретното в него, да се превърне без остатък в идея. Следователно истинският поет трябва да мълчи. Истинската поезия е мълчание, тишина. Маларме неведнъж определя По като музикант в поезията и пише за музиката в стихотворенията му.⁶³

Бодлер и френските символисти усещат най-вече романтичното в естетиката на своя отвъдокеански кумир, понеже самите те защитават сходни идеи; това че авторът на „Анабел Ли“ е наследник на шотландската философия и естетика от XVIII век се изплъзва от вниманието им. Но идеите на По за словесната поезия не са символистични. Там няма място за поетични символи, аналогии, съответствия, той с недоверие гледа на метафората и сравнението. При По музиката не е свързана със символистичните разбирания за поезията. Това са идеи на френските модернисти, които те долавят и неправомерно подчертават у американския поет и критик. Към теориите на учителя си те добавят идеите за символа и за творещото въображение в духа на романтизма. Така музиката в естетиката на По започва да бъде разбирана като сугестивно-трансцендентна и имаща символичен смисъл в творбата.⁶⁴

⁶³ Mallarmé 230, 233, 234, 238.

⁶⁴ Една пародия на стихотворението „Гарванът“ („The Raven“, 1845) от По може да се тълкува и като остроумна закачка с критическата традиция, която представя американския поет като символист и виртуоз на музикално-сугестивния стих:

Ravin's of Piute Poet Poe

Once upon a midnight dreary, eerie, scary,
I was wary, I was weary, full of worry, thinking of my lost Lenore,

Разбирането на По като романтик и един от “бащите” на символизма продължава в науката докъм средата на 50-те години на XX век. Според Брус Морисет, например, благодарение на американския творец Бодлер и френските символисти усвояват някои положения на немския идеализъм, представян от Кант и от английския му следовник Колридж. По същество същото твърди и Луи Села, чиято авторитетна за времето си книга се появява едновременно с разглежданата тук статия на Попдимитров.

В статията “Поемата” символистичните идеи за връзката между музика и поезия се свеждат до буквално изпълнение на Верленовия повик “Музиката преди всичко” (“De la musique avant toute chose”) от стихотворението “Поетическо изкуство” (“Art poétique”). Същото откриваме и у Села: “прочутото [стихотворение - Н. Н.] ‘Поетическо изкуство’ не е нищо друго освен превод на теориите в ‘Поетическият принцип’”.⁶⁵ Според френския учен тези преповторени теории се свеждат до “родство на поезията и музиката, чудноватост в пропорциите, оригиналност в ритъма, необходима неяснота, отхвърляне на всякакъв дидактизъм; [. . .] [поезията - Н. Н.], божествена същност, трябва да бъде ответ на душевните устреми към небесното.”⁶⁶

Попдимитров не си дава труда да излага идеите на По за отношението между поезия и музика (които са приписани на американския автор от европейските модернисти), а направо пристъпва към оборването им.

Тук се налага неголямо отклонение. Отказът от обясняване на ключови цитати-лозунги на модернизма е нещо много характерно за това движение и има различно социално-литературно значение в различните му етапи. В началото на модернизма необясненият и често повтарян цитат добива, така да се каже, статут на свещен текст. Затова допринася и фактът, че той по правило е от авторитетен и чуждестранен автор - някой от “пророците”, от основателите или от най-нашумелите представители на модернизма - и нерядко се повтаря на чуждия език. В тази своя роля цитатът, от една страна, сплотява посветените в смисъла му, а, от друга, презрително отхвърля огромното мнозинство непосветени. Така шепата посветени добиват самочувствието на висшестоящи - социално и литературно съзнание, жизнено необходимо в началната борба на модернизма за утвърждаване. По-късно, при епигоните, необяснеността има друга роля - тя става маска. Повтаряйки подобни цитати, епигоните претендират да са посветени и висшестоящи, но всъщност при тях вече не е задължително да знаят смисъла на цитата в дълбочина. От предимно скриван смисъл в началото на модернизма, цитатът сега функционира като предимно демонстрирана форма. Положението на епигона над другите също е проблематично, тъй като клишираните цитати междувременно са станали общолитературно достояние. Собствеността върху цитата прави епигона само корифей на масовия литературен вкус. При отхождането от модернизма - такъв е и случаят със статията “Поемата” на Попдимитров - смисълът на цитата отново не се обяснява пряко, а косвено: той се критикува заради несъстоятелността му и така се десекрализира. Цитатът-форма отново се превръща в цитат-смисъл, но този

Of my cheery, airy, faery, fiery Deary - (Nothing more).
[.....].

C. L. Edson, “Ravin’s of Piute Poet Poe,” *The Antic Muse: American Writers in Parody, a Collection of Parody, Satire, and Literary Burlesque of American Writers Past and Present*, ed. Robert P. Falk (New York: Grove Press, 1956) 103-04.

⁶⁵ Seylaz 176.

⁶⁶ Seylaz 154.

смисъл вече се обяснява, за да се отхвърли. Епигонът се превръща в проповедник, освиркван от паството си.

Ние можем да реконструираме онова, което Попдимитров премълчава за връзката между поезията и музиката при По. През 1914 г. Валери Брюсов, големият руски символист, който е и дълбок познавач на По, изказва едно общоприето тогава гледище на символистите за отношението между музика и поезия. Според Брюсов По исторически принадлежи към “школата на романтизма”⁶⁷ и в разказите му - както и може да се очаква от едно символистично творчество - има недоизказани и неизчерпаеми смисли: “Всички те [разказите на По - Н. Н.] са като малки прозорчета, откренати към някаква безкрайност и усещането, че отвъд тях има бездна почти плаши.”⁶⁸ В този общ романтично-символистичен контекст, анализирайки “непосредствената сила на художественото слово”⁶⁹ при По, Брюсов изтъква и “великото [му] майсторство да разполага думите”,⁷⁰ което се проявява и в стиха. “Той и сам осъзнава, че съзнателно се стреми да открие в техниката на английския стих нови средства - и го постига. Новите съчетания на размерите и особено новостта в строежа на строфите превръщат поемите на По в епоха в техниката на стихосложението. Тяхната изключителна ритмичност им придава неумираща музикалност и до наши дни. Но, навярно, дарованието на По като поет, като творец на стихове, се разкрива с най-голяма сила в умението му да владее римата. Никой преди него не е знаел какви музикални ефекти и каква изразителна сила може да се постигне по този начин. Първите строфи на ‘Гарванът’ и ‘Юлалюм’ [американското произношение е по-скоро ‘Юлалум’ - Н. Н.] са най-добрите примери за това. Изисканите повторни рими, нерядко на някое собствено име, и отделните вътрешни съзвучия позволяват на поета да не загуби нито една дума: в стиховете на Едгар По всяка от тях се възприема от читателя в цялата ѝ пълнота, никоя не може да бъде прочетена без внимание. Най-хубавите поеми на Едгар По и до сега остават ненадминати образци на стиха в английската поезия.”⁷¹ Следователно за Брюсов - а и за Попдимитров, ако съдим по другите негови изказвания, които вече знаем - връзката между поезия и музика у По има три характеристики: първо, музиката се изразява в нова ритмичност на стиховете; второ, музиката е резултат на майсторското римуване; и, трето, музиката като съчетание на ритъм и рима води до натоварването на всяка дума с нови смисли, които тя няма във поезията. Чрез третия аспект Брюсов набляга на идеята си, развита и на други места, че лириката борави с думата, като ѝ придава особена значимост, докато прозата си служи с образи и мисли (виж първия параграф на част **3. 5. 2.** на студията “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен [не]модернизъм”). Можем да обобщим, че Брюсов, посредством По, говори за автореферентността на думата

⁶⁷ Валерий Брюсов, “Едгар По (1811-1849)”, *История западной литературы (1800-1910)*, под редакцией проф. Ф[едора] Д[митриевича] Батюшкова, 3 тома (Москва: Изд. Т-ва “Мир”, 1912-1914) 3: 328. Годината на раждането на По е, разбира се, 1809, а не 1811. Причината за тази грешка е у самия По, който в своя “Меморандум”, т. е. автобиографична скица, по неизвестни причини твърди, че е роден през 1811 г. - вж. Edgar Allan Poe, “Memorandum,” James A. Harrison, *The Life of Edgar Allan Poe*, книгата е първият том от Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 1: 344-46; мнозина ранни биографи на писателя са подведени от По и затвърждават тази грешка.

⁶⁸ Брюсов 3: 343.

⁶⁹ Брюсов 3: 343.

⁷⁰ Брюсов 3: 343.

⁷¹ Брюсов 3: 343-44.

при символизма, за поетическата функция на езика. По без затруднения може да бъде изтъкван като музикален поет, защото и музикалният език е също предимно автореферентен.

Да се върнем към Попдимитров. Според българския критик По и “декадентите” “изравняват двата вида изкуство”, сиреч за тях поезията и музиката се превръщат в едно и също. Това става в “музикалния стих”, в “лиричната песен”, в “лиричното стихотворение”. Опровергавайки уж опозицията на По дълго - кратко стихотворение, Попдимитров говори срещу символистичната опозиция реалистично-“миметично” изкуство - сугестивно-символично и трансцендентно изкуство, или, казано семиотично, референтен - автореферентен художествен език.

Синоними на първия член във втората опозиция са обективно-епичното изкуство (литературно-историческо определение в рамките на българската литература през 20-те години) и поема (лично-творческо определение според интересите на Попдимитров по онова време). В статията поемата е оприличена на симфония: лиричното стихотворение (лиричната песен) и поемата се съотнасят както лиричната песен и симфонията. Оттук е видно, че лиричната песен за Попдимитров е понятие и от поезията, и от музиката. Именно този символистичен хибрид отхвърля българският критик.

Синоними на втория член във втората опозиция са субективно-лиричното (в рамките на националната литература) и малката поема или лиричната песен (лично-творческо определение).

Разглежданата статия, следователно, е не само израз на разместването на ценностите в българската литература, но и един вид размисъл за съдбата на отделния творец. Във второто Попдимитров вероятно визира себе си, когато пише, че “даровитите представители” на символизма са превъзмогнали лозунга за сливане на поезия и музика и са дали “безсмъртни лирически творби”.

Когато пише статията “Поемата”, Попдимитров работи върху поемата и теоретично, и на практика. Голямата част от статията е посветена на този жанр. Това влиза в обсега на моето изследване, доколкото казаното за поемата изразява мнението на българския писател за литературния процес по онова време.

Анализът на поемата започва със съпоставянето на най-малките единици в литературата и в музиката. В литературата това е думата, която е “условен израз (символ) на образ, представа, понятие, идея, отношение, дори и съдържание”. Думата не е еквивалентна на музикалния тон - гравивната единица на музиката, който “сам по себе си не изразява нищо”; само “съотношенията на тоновете ни въвеждат направо в емоции (а не в определени образи или идеи)”, музиката въздейства “съвсем направо върху нашата душа”. Музикалната идея е “повече от емоционален характер, а съвсем малко от познавателен”. Музиката няма нужда от словесни обяснения. Условните комбинации от звучни думи без съдържание не творят поезия. Симфонията разкрива дълбоката същност на музиката.

Поемата, според Попдимитров, наред с “музикалните елементи” съдържа още “познавателни, емоционални, пластични, или идея, действие, настроение, форма”. Сложното взаимодействие на всички тези елементи води до въздействие на “поетична основа”. Малките, относително цели части на поемата не могат да създадат завършено художествено впечатление. Тази идея на Попдимитров формално спори с По, отричащ *Илиада* и *Изгубеният рай* като поезия, но по същество оспорва идеи като тези, които намираме например в

статията на Гео Милев “Фрагментът”: “Днес поезията е лирика. Епично творчество в поезията е една невъзможност. Защото съвременната психея не притежава епичната обективност на примитивните хомерически времена. (Една забележка: Пенчо Славейковата *Кървава песен* е абсурден анахронизъм.) Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алузия - асоциация, синтез, фрагмент.”⁷² На субективно-лирическото, прогласявано от Гео Милев, Попдимитров противопоставя обективно-епическото, срещу кратката лирическа форма поставя разгърнатата поема, срещу автореферентния - референтния художествен език. Тези две статии - “Фрагментът” и “Поемата” - принадлежат към два различни етапа на българския модернизъм.

По-нататък ще говоря за средствата, с които статията преследва критическите си цели - утвърждаване на поемата, на обективно-епичното, на земната действителност в разбиранията на третия етап на модернизма. Средствата са познати от ирационално-интуитивната естетика на символизма, но са префункционализирани.

Ще разгледам ролята на интуицията при възприемането на краткото стихотворение в теорията на По, както е представена от Попдимитров, и на дългата епична поема според собствените разбирания на българския критик. Казано иначе, ще видим, че Попдимитров тълкува психологическите критерии за оценяване на поезията в “Поетическият принцип” в духа на Анри Бергсон - поне в този вариант на френския философ, който намираме в студията на българския писател *Естетиката на Бергсона*, появила се почти по същото време, както и статията “Поемата”.

За да разгранича идеите на По за интуицията от бергсонизма, което му приписва Попдимитров, ще представя най-напред самите идеи на американския писател. И в това отношение той следва шотландската философска школа от XVIII век и нейните популяризатори във Великобритания и Америка. Когато се говори за тези идеи, трябва да се знае, че По не е теоретизирал специално върху интуицията. Тези идеи са плод на съвременни научни реконструкции, изследващи общия интелектуален климат в Америка по времето на писателя. Важността на шотландската философия в литературната

⁷² Милев 2: 147. Тази мисъл на Гео Милев на пръв поглед е близка до това, което пише По в “Поетическият принцип” (Poe, “The Poetic Principle” 14: 267): “Що се отнася до *Илиада*, ние имаме ако не твърди доказателства, то поне достатъчно основания да вярваме, че тя е била замислена като серия от лирически творби [lyrics]; но, приемайки епическото намерение, мога само да кажа, че тази творба се основава на несъвършено усещане за изкуството. Модерният/съвременният [modern] епос по предполагаемия античен модел е само една непремислена и сляпа имитация. Но времето на тези художествени аномалии е минало. Ако някога някоя много дълга поема наистина е била популярна - в което се съмнявам - то поне е ясно, че никоя много дълга поема никога няма да бъде популярна отново.” Но между американския и българския автор има съществена разлика. По отрича епическата поезия заради прекомерната ѝ дължина, която не може да бъде обхваната веднага от съзнанието на читателя и затова не води до пълен психологически ефект на творбата върху това съзнание. Следователно По изхожда от психологически предпоставки за оценка на литературното произведение. Гео Милев отхвърля епоса по две причини, които не са психологически, а езиково-семиотични. Първо, защото индивидуалното съзнание се отнася не към външната действителност, а към себе си, то е автореферентно и затова поетическо, докато епосът като литературен род се отнася към обективен референт извън съзнанието; казано иначе, Гео Милев е за поетическата, а не за денотативната функция на езика, както ги определя Jakobson (вж. бел. 160 в “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен [не]модернизъм”). И второ, заради фрагмента, в името на лиричността като атомично явление в смисъла на Ницше и авангардизма (за атомичността вж. част трета и четвърта на статията “Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?”).

критика се свежда до подчертаването на необходимостта от изследване на съзнанието на възприемащия.⁷³ Според тази философия в човешкото съзнание има някакви естествени природни особености, благодарение на които е възможно интуитивно познание; човек познава някои неща, без да мисли върху тях. Това знание се нарича “общо усещане” (common sense; би могло да се преведе и като “здрав разум”), тъй като всеки в известна степен го притежава. Непосредствено, като сетивно усещане, се познава красивото и доброто. У човека има “вътрешни” сетива, наречени “вкус” (taste) и “морално чувство” (moral sense). През XVIII век действието на тези способности е обект на емпирични изследвания и изводите от тях са, че тези способности могат да се възпитават и развиват. Психологическите критици във Великобритания от късния XVIII век, широко известни и в Америка през младостта на По посредством големите отвъдокеански литературни списания, отхвърлят нормативните правила за създаване на съвършена литературна творба и анализират читателските реакции към творбата. Смятало се е, че чрез изучаването на реакциите към произведението могат да се извлекат дедуктивно, научно и с почти математическа точност принципите на красотата.

Критическата дейност на По е в преобладаваща степен от такъв характер и почива на принципа за съответствията в строежа на света и на човешкото съзнание. Американският поет и критик примирява Нютоновата вселена на съвършената хармония и обърканата действителност, като в духа на романтизма поставя между тях твореца, който е един вид трансцендентален герой, спасяващ човечеството. Художникът не е по-велик творец от Бога, но творението на Бога е твърде голямо, за да бъде възприето от човека непосредствено. Художникът създава микрокосмос (творбата), която е подредена като вселената и удовлетворява човешкото чувство за вкус, без да надхвърля човешките възможности за познание. Творбата е съвършена организация, подобна на божествената вселена, но за разлика от нея може да бъде възприемана непосредствено, интуитивно. Непосредственото психическо изживяване на творбата и красивото предшестват критическите размисли за тях. Психолозите на вкуса - в това число и По - отделят голямо внимание на творбата като конструкция. Възприемането на конструкцията на произведението е едно от главните интелектуални удоволствия при общуването с изкуството.

Френологията е популярният вариант на шотландската философия, в нея физиологично (като външни форми на черепа) са екстраполирани отделните (дискретните) човешки способности, за които стана дума. В различните френологични системи броят на тези способности се е колебал до няколко десетки. Френологията е била широко известна и в Америка. Тя изтъква връзката между вселената и човека и дава на По възможност по научен, както той е смятал, начин да защити телеологични предпоставки. Творецът-Бог е създал света и човека. Той е искал човекът да познае красивото в природата и в изкуството и затова го е дарил със специален орган за естетическо чувство. На човека изначално е дадена както причината за изкуството, така и крайната му цел - опознаването на красотата и Бога. Критиката на По прави опит да примири идеализма и материализма: в рамките на материалистичната психология се решава въпросът за интуитивната дейност на истината и красотата. По доказва ценността на свръхрационалния опит като го поставя в способностите на човешкото съзнание. Така този опит става естествен и поради това - необходим.

⁷³ Идеите на По за интуицията представям според Jacobs 19-34, 116, 405-06.

В “Поетическият принцип” не се говори специално за интуиция. Попдимитров обаче твърди, че в тази статия според По “лиричната песен ни е достъпна направо, по *интуиция*”, а отделните кратки поеми в границите на голямата поема са “отделни *интуитивни моменти*”.

Тук се налагат някои предварителни разяснения. В *Естетиката на Бергсона* Попдимитров цели да изтъкне естетическите моменти във философията на французина.⁷⁴ Основно понятие в това изследване е интуицията, която е творческа по характера си и е “особено *сетивно възприятие*”.⁷⁵ В естетиката на Бергсон, както я вижда Попдимитров, интуитивен творец е и философът, вникващ интуитивно в действителността,⁷⁶ и художникът, вникващ интуитивно в материала, в темата, в предмета на изкуството си,⁷⁷ и читателят (зрителят, слушателят), вникващ интуитивно в материалните възплъщения на творческата интуиция на художника, в “естетическите символи на изкуството”.⁷⁸ Затова символите на интуицията, които подбуждат към ново преживяване на същия интуитивен процес, са или резултат на този процес (при философа и художника), или начална негова точка (при възприемателя на изкуството).⁷⁹ Поради това “под естетическа интуиция трябва да се разбира не само възприятие, но и творчество”.⁸⁰ Това е различно от разбирането на По за твореца и неговата публика. Според американския критик творец е единствено Бог. Въображението на художника не е творящо, както смятат романтиците и американските трансценденталисти като Ралф Уолдо Емерсън, а комбинаторно - то търпеливо създава съчетания, които вече са предпоставени от Бога. Като цяло По е чужд на романтичната идея за органичното единство на творбата и за света като творещ се свят. Облегнат на шотландската просвещенска философия и естетика, авторът на “Камбаните” елиминира опозицията въображение - фантазия (*imagination - fancy*). Естетиката на По е принципно различна от естетиката на Бергсон, представена от Попдимитров; българският учен сближава естетиката на французина с натурфилософията на Шелинг,⁸¹ от когото тръгват идеите на Август Вилхелм Шлегел и Колридж за органичното единство, а По, както казах, не е техен последователен следовник.

Попдимитров отхвърля лиричната песен като най-представителна проява на поезията, както уж смята По, защото според българския критик “в поезията не е единствен музикалният стих, който може да ни отведе към интуитивно вживяване”. За Попдимитров вживяването в произведенията на изкуството винаги е интуитивно. Въпросът е само в кои поетични творби то е най-обхватно и поради това е най-стойностно. “Художественото впечатление” от късото стихотворение, от “лиричната песен” е “мимолетно”, а от голямата поема - “широко”, “дълбоко и основно”, смята българският критик. И, което е най-важно за позицията на Попдимитров, въздействието на поемата, за разлика от въздействието на късото стихотворение, “почива на поетични основи, а не на

⁷⁴ Емануил п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* (Кюстендил: [не е даден издател], 1923) 3, 4, 17, 48-49, 62.

⁷⁵ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 17.

⁷⁶ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 24.

⁷⁷ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 3, 7, 16, 23, 27-28, 53.

⁷⁸ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 28-30. Подобна е ролята на възприемащия и при Гео Милев (2: 318), който пише, че изхожда от бергсониянски идеи.

⁷⁹ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 31.

⁸⁰ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 28.

⁸¹ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 17.

изключително музикални”. Казано другояче, третият етап на модернизма (обективно-епическото, поемата, референтният артистичен език) се утвърждава с критериите на интуитивното в Бергсонов смисъл, присъщи повече на отричания втори, символистичен етап (субективно-лирическото, краткото стихотворение, автореферентния художествен език). За Попдимитров разликата между краткото стихотворение и голямата поема е количествена - по обхвата на интуитивното въздействие. В естетиката на По разликата е по-скоро качествена - творбите с определен размер са словесна поезия (изящно изкуство с отношение към вкуса), а без този размер не са. (В разграничението за степените на въздействието има известно отклонение от казаното от Попдимитров за Бергсоновата естетика; там естетическата интуиция намира своя идеал в музиката.⁸² Това е още един малък пример за разликите между литературна история и критика.) Въпреки това отклонение, статията “Поемата” като цяло следва психологическите предпоставки в *Естетиката на Бергсона* и това се вижда в ред второстепенни нейни моменти, сходни с мисли от студията за френския философ. По-нататък давам някои примери за това:

а) Приличат си определенията за художествената същност на музиката. В статията музиката се определя като “съотношението на тоновете”, които “въвеждат направо в емоции (а не в определени образи или идеи)”; музикалната идея е “повече от емоционален характер, а съвсем малко от познавателен”. В студията за Бергсон музиката е “хармонията като сливане и взаимнопроникване на тоновете”.⁸³

б) Успоредяването на поемата и симфонията в статията напомня отбелязаната в студията широка употреба на музикални термини от Бергсон.⁸⁴

в) В статията поемата се определя като комбинация от характеристики, включително и музикални, създаващи художественото ѝ въздействие. В студията по сходен начин е определен философският и особено поетическият език като творчество.⁸⁵ В контекста на критиката на Попдимитров поемата става най-доброто въплъщение на поетическия език. Тук българският критик отново се отклонява от това, което пише за Бергсон. Франзуцинът, мисли Попдимитров, изтъква ролята на философския и поетическия език като средство да се предаде конкретно неповторим, творещ се предмет като продукт на чистата психичност на философа, художника или възприемателя. В статията се подчертава познавателно-пластичното, идейното, действието.

г) На основата на идеите си за Бергсон Попдимитров отхвърля психологическия критерий на По за краткото стихотворение. Вместо “елементарната лирическа песен”, която създава “моментните лирически емоции”, българският критик предлага положението, че “чувствата не са изолирани, а преливни състояния на духа”. В студията се казва, че за психологията фактите на съзнанието са накъсани, обособени, дискретни. Във философията на Бергсон, където всичко е подчинено на траенето и взаимнопроникването, “за интуицията духовните качества се взаимно проникват, преливат се едно в друго”.⁸⁶

⁸² п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 35.

⁸³ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 35.

⁸⁴ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 35.

⁸⁵ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 40-45.

⁸⁶ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 26.

д) В статията музиката и поезията не могат да се изравнят, защото изкуствата се различават по “област на въздействие” и “изразителни средства”. По такъв начин се определя изкуството и в студията.⁸⁷

Да обобщя: кратката статия “Поемата” на Попдимитров е характерна за критическото мислене на третия етап на модернизма, защото във философско-естетически план се стреми да преодолее двумирието (отхвърля субективно-лиричното, производно на отвъдната действителност, и го заменя с обективно-епичното - изразител на земната действителност), а в естетико-поетически план пред дифузния изказ (краткото лирично стихотворение, равнозначно на музиката) предпочита компактния (поемата с нейния многокомпонентен език). В системата на модернизма преходът от втория към третия етап става като се заменят стари елементи с нови (стихотворението с поемата) или старите (моменти от интуитивизма на Бергсон) се префункционализират.

1988 г.

⁸⁷ п[оп] Димитров, *Естетиката на Бергсона* 30, 50.

КОЛУМБИАДИТЕ НА ГЕО МИЛЕВ: ЗАПАДНИЯТ ДРУГ КАТО ПО-ДОБЪР БЪЛГАРСКИ АЗ?

Най-вече английските творци на
палитрата и перото му бяха близки и
основно проучени.

Проф. Асен Златаров

И няма съвременен творец в мисълта и
изкуството, в чиито творения да не е
чула да ръмоли освежителната струя от
Нитчева извор.

Пенчо Славейков

Връзката между Гео Милев и англо-американската култура и литература, поне в тази статия, е конкретен подстъп към по-общия въпрос за критическото разбиране и критичното надмогване на централната за българската култура и литература убеденост в западния, в европейския характер на българския модернизъм. (Разбира се, дори този общ въпрос е част от друг още по-широк проблем - проблемът за балканския и/или европейския характер на българската култура. Но тъй като големите обобщения се опират на специфични изследвания, то нека засега се ограничим с модернизма и Гео Милев.) Вярата, че от 90-те години на XIX до 20-те години на XX век българският културен Аз усвоява постиженията на по-напредналия и по-престижния модернистичен западноевропейски Друг,¹ тезис, който по-нататък формулирам като мислене за Другия като по-добър Аз, поражда важни характеристики на българската култура вече повече от век. Първата част на тази (фрагментарна) статия скицира някои от тези особености, а втората подлага на изпитание - чрез херменевтичен анализ на "откриването" на Германия и Англия от Гео Милев, един от най-многообразно надарените и най-"западните" български модернисти - вярата в Западния Друг като по-добър Български Аз. Аксиоматичната рамка на размишленията ми е "второстепенният" и "периферният" статут на българската литература и култура, сиреч фактът, че те, през единадесетвековната българска християнска традиция, най-често са се самоопределяли посредством някакъв "централен" и "първостепенен" Друг - било византийски,² било отомански, гръцки, руско-славянски или пък западноевропейски. В първата част на статията "Западният Друг" значи Запада така, както на него се гледа в България; във втората част този Друг е реалният Запад - ако "реален" е дума, която изобщо

¹ Такова е мнението и на малцината западни изследователи на българския модернизъм, които, естествено, повтарят българските му проучватели - вж. напр. Isabelle Vrinat, "Le Modernisme bulgare ou la quête d'une identité européenne", *Revue de littérature comparée*, 68.3 (1994): 313-28.

² Вж. Васил Гюзелев, "Цариград и българите през Средновековието (VII-XV век)", *Историческо бъдеще* 2.1 (1998): 3-11.

може да се употребява без кавички в хуманитаристиката, където всичко се изучава като културно-символен конструктор. Третата част на статията набелязва някои важни за темата на тази работа успоредици между Гео Милев и Ницше, а четвъртата детайлно разглежда двата образа на Англия/Америка в творчеството на този български писател.

Западният Друг като по-добър Български Аз?

Когато се мисли за модернизма, може най-общо да се каже, че отношението на Българския Аз към Западния Друг минава през три етапа, които щрихирам по-нататък. Първият е най-добре изучен; вторият, през десетината години след 1989 г., е мишена на енергични идеологически атаки, но все още очаква сериозните си проучватели; третият ми се струва най-малко изследван и затова тук му отделям най-голямо внимание.

Първи етап: От 90-те години на XIX век до 20-те години на XX век българските модернисти гледат на модернизирването на българската култура като на възможност за преодоляване на нейната изолация и забавяне, причинени от турското робство.

Втори етап: Българските леви интелектуалци, от 90-те години на XIX век докъм 70-те години на XX век, мислят модернизма за бягство от социалните проблеми в кулата от слонова кост на изкуството заради самото изкуство. През ранния социализъм (от края на 40-те до края на 60-те години на XX век), тези убеждения водят до потушаването на голяма част от модернистичното наследство чрез пренаписване на българската културна история. Нещо повече - левите смятат, че генетичната връзка на модернизма със Запада е опасна, защото според тях Западът е заплашващият ги политически и идеологически Друг.

Трети етап: През късния - или зрелия - социализъм (от началото на 70-те до края на 80-те години на XX век) по-младите български интелектуалци се изправят пред следната алтернатива: а) да изберат за свой "централен" Друг Източно-Съветския Друг, когото исторически те свързват с ограниченията на социализма, а културно със социалистическия реализъм; или б) да застанат на страната на Западния Друг, когото те асоциират с българското модернизиране през последните стотина години. По-нататък ще разгледам тази алтернатива и начина на решаването ѝ, а след това ще покажа в какъв смисъл алтернативата е преплетена с промените в литературоведските парадигми, анализиращи модернизма.

а) В края на 80-те години на XX век, по времето на гласността и перестройката, Източният Друг предлага привлекателна перспектива, която не без успех се противопоставя на културните ценности на Западния Друг. След смъртта на Ленин през 1924 г., твърди перестройката, комунизмът е деформиран и изопачен. Следователно, неговият пълен потенциал все още не е достигнат и нашата цел като комунисти е да се върнем към чистите му извори и идеалните му форми. Такава е и искрената вяра на мнозина честни и талантиливи български интелектуалци от по-възрастното поколение, чиято младост е неделима от антифашистката съпротива и изграждането на социализма като нов социален ред. По-младата интелигенция обаче усеща, че съвършенството на предлаганото от перестройката идва от идеалистичната ѝ същина, която, по зла ирония, е изказана с речника на диалектическия материализъм.

Идеализмът на перестройката има два неделими аспекта. Първо, перестройката предполага някакво (платонично) царство на действителния или идеалния социализъм и комунизъм, което е било преиначено и опетнено при материализирането му. Диалектиката на този проект - отново иронично - е диалектиката на утопията: неговата красота е родена от най-голямата му слабост, а именно от това, че никой никога не е виждал идеален или действителен неизопачен комунизъм/социализъм; този комунизъм/социализъм съществува единствено във въображението на своите автори и поддръжници. Второ, този идеален комунизъм/социализъм повтаря абстрактността на стария, на “деформирания” си двойник: идеалът не съществува тук и сега, а отново е отместен във и отложен за бъдещето, което перестройката сравнява с идеалното минало, сиреч с трудовете на Маркс, Енгелс и Ленин. Перифразирайки Робин Колингуд³ можем да кажем, че миналото на идеалния комунизъм/социализъм е точно и пълно възпроизведено, преиграно в бъдещия идеален комунизъм/социализъм; миналото и бъдещето не са различни, те са само две форми на еднаквостта, явления, които безпроблемно могат да се заместват едно с друго и да се възпроизвеждат едно в друго. Вторият идеалистичен аспект - отново във фантазията на своите автори и поддръжници - пренебрегва разликата между нашето минало, настояще и бъдеще, елиминирайки конкретността на настоящето и уеднаквявайки измисленото минало и бъдеще. Следователно идеализмът на перестройката е преди всичко темпорален, тъй като се крепи на вярата, че, от една страна, настоящето може да се изнесе зад скоби, да се пренебрегне, а, от друга страна, че миналото и бъдещето не се различават. Идеалистичността на проекта на Източния Друг обяснява защо младата българска интелигенция приема алтернативната възможност, която тази интелигенция свързва със Западния Друг, който като че ли предлага нещо реално и достижимо тук и сега.

б) През 70-те и 80-те години на XX век Западният Друг е идеализиран в България по две главни причини. Първо, той е познаван преди всичко посредством примамливите образи, които самият Запад е произвел за себе си и е разпространил и наложил посредством медиите. По онова време много малко български интелектуалци - по-точната дума би била никакви български интелектуалци - (не) са живели достатъчно дълго сред реалностите на Запада, а тези, които ги познават по-пълно, не могат (по една ли друга причина) да споделят целия спектър от своя опит със сънародниците си в България. В това отношение липсата на жизнени български имигрантски интелигентски общности, свързани с родината, играе решаваща негативна роля. И, второ, което е последица от първото, Западът е мислен като решение на домашните проблеми, той е изфантазиран като някаква обетована земя, която има единствено положителните черти на родината, но няма нито една от отрицателните ѝ характеристики. Тъй като по-младата българска интелигенция гледа на Запада като на приятелския културен Друг, тя приема за естествено, че Западът

³ Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, ed. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1946). За критика на идеалистичната идея на Колингуд, че миналото може да се “преиграе” в настоящето, т. е., че между миналото и настоящето няма разлика и те са едно и също, вж. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (vols. 1 and 2); Kathleen Blamey and David Pellauer (vol. 3), 3 vols. (Chicago: The University of Chicago Press, 1984-1988) 3: 144-46.

отвърща с взаимност на тези добри чувства и е готов да помага на българите при решаването на техните трудности. Казано иначе, Западният Друг се усеща като по-добър Български Аз, а не като различен Друг, който има своите собствени постижения, интереси и проблеми.

Образът на Запада през късния социализъм е в някакъв смисъл повторение на движещия мотив на българския модернизъм от 90-те години на XIX до 20-те години на XX век. Ние, българите, мислят модернистите, сме европейци и западници, но като такива имаме малък недостатък, който се дължи на турското робство. Ако този мъничък дефект се преодолее - чрез кръщението на българската култура в ценностите на модернизма - ние ще се превърнем в нашето истинско и най-добро аз, а именно в истински европейци и западници. Мисловната матрица както на модернистите, така и на младата българска интелигенция от времето на късния социализъм е сходна: Западният Друг се мисли за по-добър Български Аз. Но ако техните идеи за Западния Друг и очаквания от него си приличат в главното, техните причини за превръщането на Западния Друг в по-добър Български Аз се различават в подробностите. За модернистите причината е възстановяването на българското развитие, забавено от турското иго. За по-младото поколение от 70-те и 80-те години на XX век причината е проблемите на социализма. С други думи, главните прилики/разлики между модернистите и интелигентите на късния социализъм се свеждат до следната формула: турското робство и социализмът заемат едно и също място в схемата, превръщаща Другия в по-добър Аз, тъй като те обясняват защо Българският Аз не е толкова развит, колкото е могъл да бъде при някакви други обстоятелства, т. е. защо Българският Аз все още не е Западния Друг.

Втората разлика между модернистите и интелигенцията на късния социализъм се състои в цяровете, които се предлагат за излекуването на недостатъка на Българския Аз. Модернистите, повече или по-малко, контактуват със Запада свободно и пряко се учат от него (във втората част на статията ще видим, че тази прякост, в херменевтичен смисъл, е многослойно и затова подвеждащо понятие). Техните наследници зад желязната завеса са лишени от подобни възможности и затова се отдават на научно реконструиране и възкресяване на модернистичното наследство. Ето така, през късния социализъм, както като част от по-широки историко-социални и културни раздвижвания, така и в по-тесен академичен смисъл - като реакция срещу лявата (и твърде често левашка) културна практика - изучаването на модернизма излиза на едно от първите (ако не и на първото) места в българската литературоведска наука. Статиите, дисертациите и научните книги за модернизма, както и многобройните и по-пълни издания на модернистите по онова време са конкретният израз на това. Модернистичният дух до такава степен е във въздуха на късния социализъм, че дори една партийна ръководителка на културата (Людмила Живкова), както и някои водещи официозни писатели и художници от кръжеца ѝ (Любомир Левчев, Светлин Русев), когато трябва да определят ценността на някое културно-художествено явление, но така, че хем да запазят ореола си на "свободомислещи" и "либерални" културни кормчии и естетически съдници, хем да не се катурнат от креслата си в Политбюро или в ЦК на БКП, с византийско красноречие жонглират със завоалирани модернистични дискурси, в чиято престижна патина проблясва ту самодостатъчността на изкуството, ту по-висшият му, трансцендентен смисъл.

Изключителният интерес към историята и естетиката на модернизма е само първата, историко-културната страна на обновяването на литературоведската парадигма през късния социализъм. Втората, теоретично-

методологическата страна, която започва да се чувства през втората половина на 60-те и набира скорост през 70-те и 80-те години на XX век, се свързва преди всичко със структурално-формалистичното, с така нареченото непосредно или подробно четене (close reading) на творби от националния литературен канон. Понеже разглеждането на творбата като системно организиран и поради това самодостатъчен за производството на художествени значения текст се формулира от романтиците в края на XVIII и началото на XIX век и след това влияе на всички формалистично-структурални школи,⁴ в един по-широк план би могло да се каже, че и историческата, и теоретичната линия в българското литературознание през късния социализъм са свързани с романтично-модернистичната западноевропейска традиция. През 70-те и 80-те години на XX век новата тогава културоведско-литературоведска парадигма се противопоставя на по-старата лява научно-критическа парадигма, според която произведението създава художествените си смисли не посредством системната организация на съставките си, а като “отразява” някаква външна за творбата реалност. (В това отношение връзката на ортодоксалната комунистическа естетика с неокласическата естетика от XVIII век, изискваща от изкуството отражение на природата, и с естетиката на реализма на XIX век, учеща, че изкуството е огледало на социалната действителност, е очевидна.) Определението на социалистическия реализъм (цитирам по памет) е добра илюстрация за това: “литературата трябва правдиво да отразява обществото в неговото революционно развитие”. Двете парадигми се сблъскват в разбирането си за художествения смисъл и ценност на изкуството: парадигмата на по-младите твърди, че това е автономността и самодостатъчността на изкуството, докато по-старите държат на теорията на “отражението”, която лесно отвежда до манипулируемостта на изкуството за външни нему - партийно-политически - цели. (Досега в България твърде много се е наблягало на идеологическия характер на ортодоксалната естетика и практика на социалистическия реализъм и се е злоупотребявало с него, като почти не се е посочвало, че тази естетика и практика продължават естетически и интерпретативни идеи и практики с многовековен живот в западната традиция. Днешната хуманитаристика в американските университети, например, в преобладаващата си част служи на “светата троица” - пол, класа и раса [gender, class, race]. И “троицата”, и ортодоксалният марксизъм, практикуван в някогашните социалистически страни, като научни подходи са телеологични, което значи, че в началото на изследването вече се знае какво ще бъде открито накрая. Разликата е най-вече в това, че “троицата” е нещо като поп-наука, достъпна за почти всички - всеки има цвят на кожата и полова идентичност - докато марксизмът, дори и когато няма нищо общо с Маркс, все пак изисква известно интелектуално усилие, за да бъде усвоен. И ортодоксалният марксизъм, и “троицата”, която все повече прониква и в българската хуманитаристика като нещо божем ново, са все издънки - в двата смисъла на думата - на християнската херменевтика.⁵) Това са някои от

⁴ Вж. Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

⁵ За християнско-телеологичната херменевтика и патристичния екзегезис вж. Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy* (1945; New York: A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster, 1972) 463; и Tzvetan Todorov, *Symbolism and Interpretation*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982) 97-130.

причините, поради които в новата парадигма Западът е приятелският културен и политически Друг, а Изтокът потискащият културно-политически Друг. В по-старата парадигма е обратното: Западът е враждебният културно-политически Друг, а приятелският е Изтокът. Разглеждан в тази по-широка културна перспектива, разцъфтяващият научен интерес към модернизма от 60-те до 80-те години на XX век е не само симптом за кризата на социализма, но и инкубатор за някои от главните интелектуално-ментални предпоставки за недоверието към този строй и за безславния му край.

Ала идеята за Другия като по-добър Аз, която в края на 80-те години на XX век изглежда толкова привлекателна в сравнение с проекта на перестройката, далеч не е без слабости. Основният проблем както при модернистичната, така и при късно-социалистическата вяра, в това, че Западният Друг е по-добър Български Аз, е отслабването, дори заличаването на разликите между Аза и Другия. В такъв смисъл, западният вариант е не по-малко идеалистичен от варианта на перестройката: българите са европейци и западнци единствено в своето мислене за себе си, но всъщност още никой и никога не е виждал тази българска “западност”. Както линията на перестройката, така и линията на прозападната ориентираност боледува от идеализъм, но той се проявява различно. Линията на перестройката се строи, както видяхме, на темпорален идеализъм. Западната линия страда най-вече от пространствен идеализъм и това става особено очевидно след 1989 г., когато с все по-силен глас започва да се набляга на факта, че България е в Европа и тази географска даденост създава политическите, военните и икономическите предпоставки за приемането ѝ в западните военно-политически и икономически структури. Изказвания на най-високи политически форуми за това, че България (или някоя друга балканска страна) е на кръстопътя между Западна Европа и Близкия и Средния Изток, или че тя може да укрепи южния фланг на НАТО са най-фрапиращите примери за такъв идеализъм. В областта на културата този идеализъм понякога се изразява чрез теоретизирания за това, че България, пак поради географското си положение, е средище както на западните, така и на източните цивилизации, сиреч, че България е едновременно и едното, и другото - идея, чието логическо продължение е, че във и чрез България западните и източните култура са или стават едно и също нещо.

Краят на социализма поставя на изпитание и Източната, и Западната възможности, и проекта на перестройката, и вярата в Другия като по-добър Аз. Утопично-идеалистичната сърцевина на Източната линия бързо става очевидна и затова от началото на 90-те години тя бързо започва да губи привлекателността си; верни ѝ остават единствено ортодоксалните комунисти, чийто брой - по социални и биологични причини - все повече намалява. Идеалистичната природа на Западната линия обаче се разбира постепенно, и днес ние все още продължаваме да я осъзнаваме. (Войната на НАТО срещу Югославия през пролетта на 1999 г. ускорява този процес, макар че от известни политически и икономически кръгове, свързани със Запада, и от зависещите от тях интелегентски среди войната се представя именно като пример за пространственото военно-политическо сливане на България - и на другите балкански страни, които са в помощ на НАТО - със Западния Друг.) Онова, което в края на 80-те години изглежда като *алтернатива* между Източната и Западната линии, десетина години по-късно се усеща по-скоро като *дилема*. Горчивият български опит от края на XIX век насам, сведен до формулата “не алтернатива, а дилема” прави наложителни проучванията на социалните и

културните последици на вярата в Другия като по-добър Аз по отношение на модернизма, но също така - а и в много по-пряк смисъл - на цялостната социалистическа и следсоциалистическа култура. Днес имаме достатъчно причини да мислим, че вярата в Западния Друг като по-добър Български Аз и дискурсите, които я изразяват, са най-сладката отрова на самопоробването и саморазрушението, съществували в България и през капитализма, и през социализма, и през следсоциализма. Колкото по-гръмко се повтаря, че България принадлежи към цивилизования Запад, толкова по-неудържимо България се свлича към мизерстващия Трети свят.

Какви са някои от последиците на мита, че българската модернистична култура е плод единствено на усвояването на западни ценности?

а) В областта на културознанието и литературознанието през 70-те и 80-те години на XX век едно от следствията на убеждението, че Западният Друг е по-добър Български Аз е приглушаването или направо пренебрегването на факта, че българското модернизиране от 90-те години на XIX до 20-те години на XX век се дължи не само на Западна Европа, но и на Русия и на другите славянски култури.

На втори и трети план остава и диалектиката в отношението между Аза и Другия, тяхната едновременно еднаквост и различност с всички сложни именящи се в културното време и пространство последици от това. Пример за тази диалектика е вече споменатата обвързаност на естетиката на социалистическия реализъм с естетиката на неокласицизма и реализма.

След 1989 г., илюзията, че Западният Друг е по-добър Български Аз се изразява в научния бум в интерпретирането на българската култура (а ако говорим в мащаба на западната академична общност - и на източноевропейските култури изобщо) чрез постмодернистични категории - и най-често в парадигмите на така наречените постколониални и посткомунистически изследвания (чиято нееднозначна стойност по отношение на България и Източна Европа, надявам се, ще става все по-ясна). Добър пример за фантазното уеднаквяване на Българския Аз със Западния Друг дава умният, но абстрактно-книжен български постмодернизъм: във войната на НАТО срещу Югославия, твърди например той, натовските генерали предават академичните ценности на постмодернизма на Западния Друг, които Българският (и Източноевропейският) Аз вече е апроприирал като свои.⁶ Тази теза предлага не географско-пространствен, а културно- и текстово-пространствен вариант на вярата в постижимата “западност” на българската култура и днес, когато нямаме много изследвания по тези проблеми, изглежда, че основната ѝ разлика от модернистичната доктрина по същия въпрос е представката “пост-”. (Уви, истината е по-тъжна: генералите и политиците не предават, а просто прилагат на практика някои идеи на постмодернизма. По същия начин в края на XIX и първата половина на XX век западните политици и генерали не предават, а просто прилагат на практика някои идеи на модернизма, когато кроят и прекрояват световната карта според техните интереси, докато интелектуалците на потърпевшите народи - сред които е и българският, за което напомня и така нареченият “Македонски въпрос” - бълнуват за единение със същия този Запад... Подобни съвпадения и повторения подсещат, че май е дошло времето и българската литература - особено модернистичният и постмодернистичният ѝ период - да бъде прочетена по нов

⁶ Димитър Камбуров, “Войната срещу Европа”, *Култура* 30 април 1999: 9, 11.

начин: през обектива на интригуващо перверзната и, разбира се, несподелена любов на роба към господаря...⁷⁾

б) Идеята, че модернизмът изравнява България със Запада достига апогея си след края на социализма, когато тази идея преживява метаморфоза и от научна концепция се превръща в идеологически постулат и лесно за употреба антикомунистическо оръжие. Според този постулат, преди Втората световна война, в капиталистическия период на българската история, благодарение на модернизма България е станала европейска страна в културния (ако не в икономическия, политическия и социалния) смисъл на думата. През социалистическата епоха, когато модернизмът е атакуван, България разпилява европейското си наследство и традиции и отново изпада в културна изолация и примитивизъм, характерни за турския период от историята ѝ. Следователно, заключават привържениците на тази теза, социализмът трябва да поеме вината за провала на България в опита ѝ да се превърне в наистина западна страна. Днес трябва да са запитае дали този постулат е наистина верен. Ако идеологията е частично и непротиворечиво представяне на противоречивата цялост на семантичната вселена,⁸ идеологическата уязвимост на идеята за уеднаквяването на българската “западна” същина с модернизма е, че тя подменя цялото (многообразния български живот след Втората световна война) с една от частите му (отрицанието на модернизма през този период от група ортодоксални критици и слабо подготвени учени, които постепенно губят авторитет от края на 60-те години на XX век нататък). Трансформирането на академичните идеи във войнствена антикомунистическа идеология е улеснено от факта, че някои специалисти по модернизм, които в края на 80-те и началото на 90-те години на XX век са между тридесет и няколко и четиридесет и няколко годишни и не са възнаградени за професионалните си постижения (или поне те смятат така), се присъединяват към антикомунистическата фаланга, където, като компенсация за миналото, им се предлага светкавично професионално признание, а за в бъдещето им се предоставя политическа и финасова мощ, която те дори не са и снужвали.

в) Идеологическият постулат “модернизмът изразява истинския Български Аз, защото изравнява България със Запада” става социална практика когато, през 1991 г., България се оглавява от първото некомунистическо правителство след 1944 г. По онова време идеологията и практиката на Съюза на демократичните сили, някои от лидерите на който в началото на 90-те години все още са учени, изследващи модернизма, е силно оцветен от модернистичната склонност към радикални промени, от тенденцията да се разрушават цялостите, да се прекъсва континуитетът, и, в крайна сметка, от атомичността, т. е. от разбиването на всякакви цялости в ницшеански дух, което води до саморазрушение (за тази атомичност виж третата част на статията). Така специалистите по културен авангард се превръщат в едни от първите практики на

⁷ Струва ми се, че Никола Георгиев прави крачка именно в тази посока, макар че като жанров последовател на Тристрам Шенди твърди, че отклоненията са по-значещи отколкото правата посока в книгата му *На повратки в село - или към света? Никола Вапцаров и Николай Марангозов по кръстопътищата на българската литература*, Библиотека “Критика” (София: Гражданско дружество “Критика”, 1999).

⁸ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976) 289-97.

политическия авангард.⁹ Модернистичните манифести и животът “на ръба”, приложени в политическата, икономическата и социалната практика не са единствените причини за разрушаването на българската обществена тъкан отвъд мярката, необходима за преодоляването на старите инерции, но те несъмнено са сред много важните съставки на деструктивните сили, които тласнаха цялата страна (а не единствено социализма) към най-буквална катастрофа подир 1989 г.

Ала митът за Западния Друг като по-добър Български Аз има и втора, реципрочна, сенчеста страна: начинът, по който Западът се отнася към България, или митът за Източноевропейския (Балканския, Българския) Друг като по-лош Западен Аз. В българската хуманитаристика този проблем е слабо проучен поради две причини. Първо, по-интензивните връзки между България и Запада са сравнително нови, датиращи след 1989 г., и все още очертават кръга на общите си културно-научни теми. Тези теми, както споменах, са фокусирани най-вече върху това как България вижда западния постмодернизъм, а не върху това как западният постмодернизъм и култура изобщо гледат на България. Второ, такъв род изследвания, ако се съди по някои първоначални резултати, разкриват обезсърчителна за българите, балканците и източноевропейците картина,¹⁰ пред която някои си крият главата в пясъка. Тази картина се свежда до следното: Западът смята България (Балканите, Източна Европа) за по-лош и затова абсолютен Друг, който няма шансове да се превърне в Западен Аз. Изглежда, че тези части на света са достатъчно далече от Запада в пространствен, социално-политически, културно-материален и ментален смисъл, за да поразят у него усещането за негативна другост, за Другия като дивака-людоед, но все пак не са достатъчно отдалечени, за да генерират и положителния, екзотичния мит за Другия като благородния дивак.

Нека вярваме, че този втори и твърде нелицеприятен аспект на интересуващия ни въпрос ще бъде развиван в бъдещи изследвания, които ще показват, че отношението на Запада към България, също както и отношението на България към Запада, е предразсъдък, стереотип, мит, който трябва да бъде умно обясняван и последователно надживяван, а не сляпо възпроизвеждан и нехуманно увековечаван.

И така, новите анализи на българския модернизъм и отношенията му със Запада са не само академични упражнения, но и необходима част от културното и социално-политическото настояще и бъдеще на България.

Януари 1997 г.; август 1999 г.

Колумбиадите на Гео Милев

И най-върлият литературен двойкаджия, и най-личният литературен учен днес са единомушни: Гео Милев е “европеец” и “космополит”, а пътят му от България към света и от света към България минава под триумфалната арка на българската словесност. Единомушние с подозрителна стойност - това “общо

⁹ За връзката между културния и политическия авангард вж. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987) 95-148.

¹⁰ Вж. напр. Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1998).

място” в литературните ни представи вече е така смислово непрозрачно, та в него почти не прозира простата истина, че резултатът предполага процес, че преди да “бъде”, Гео Милев “става”. “Става” - но как? Лични или универсални са механизмите на това “ставане”? И ако е и едното, и другото - каква е рецептата на сплавянето? Любопитният, схватливият, силният, критичният, категоричният, менливият, крайният ум-темперамент на Гео Милев създава ситуации, в които с лабораторна яснота се провиждат подстъпите към тези въпроси - а и отговорите им. По житейско-художническия друм на писателя има два прага - непрепъннали вниманието на критици, биографи и литературоведи - бележещи особено нагледно - понеже се отнася до явления с тотален обхват - попадането му в изцяло нова културна ситуация. Именно тук изпъкват и предпоставките за началото на херменевтични диалози, които са толкова сходни в структурите си, колкото са и противоположни във функциите и резултатите си. Но нека заключенията не избързват пред фактите.

За първи път Гео Милев отива в Германия през септември 1912, а в Англия - през юли 1914 година. Пишейки до баща си Милю Касабов около седем месеца подир пристигането си в Лайпциг (март, 1913 г.), Гео (тогава все още Георги) показва, че българчето, тръгнало да става европейец, на първо време живее в чужбина с дотогавашните си национално-културни представи, че то е още “във” България, изживявана като предметно-културна традиция и хоризонт. Затворен в българските си пред-убеждения и пред-разсъдъци, за него България и София са хубавото, интересното, истинското, полезното, перспективното, вълнуващото, а Германия и Лайпциг - лошото, разочароващото, лъжливото, безсмисленото, закостенялото, скучното: “А спомня ли си за букаците на Балкана аз съм въвн от себе си и крещя:

‘Да бягам веч оттук, печални ми са дните!’

[. . .] Онова, което се мисли и разправя за Германия у нас, съвсем не е тъй. Мен поне не ми прави никакво впечатление един от най-големите им градове, какъвто е Лайпциг [. . .]. Нашата София е много по-хубава като град [. . .]. А и университетът тоже не ми прави впечатление. [. . .] Изобщо в София аз имах може би по-добри професори [. . .] без съмнение по-добри. [. . .] Пък и театърът на Лайпциг съвсем не е нещо особено. Ние имаме в София гениални актьори [. . .] и великолепен театър. [. . .] Това ме научи чужбината, че не трябва да се мисли, че само на Запад има хубави работи, а ний сме още на долния басемак. Не, не! И у нас има велики работи, и велик народ, и велики професори, и велики актьори, и велики поети. Поне германският запад не е нищо особено. Само търговията и фабриките тук превишават ония в България, но и ний може да ги стигнем [. . .]. Но в културата и ний не сме назад. И криво се мисли, като се крещи у нас: ‘Запад, Запад! Европа! Германия! Запад!’ - Вятър! [. . .] У нас културата е нещо общо и демократично, защото такъв е народът. Тук има само грамотност...”¹¹

В писмо до баща му, пратено подир близо месец обикаляне из Лондон, както и в писмото от Лайпциг, младежът мисли чрез опозиции: Германия/Европа - Англия/Америка. И тук първият член е с положителни, а вторият с

¹¹ *Литературен архив. Втори том: Гео Милев*, встъпителна статия, публикация и коментар Георги Марков (София: Издателство на Българската академия на науките, 1964) 221-24.

отрицателни смисли и конотации. Впечатленията от столицата: “ужас: Америка! трясък, спекула, хлад, студ, пари, алч, мизерия, каквато в Германия все пак няма [. . .]. Няма свят вън от Стария свят, вън от континента. И колкото повече се отдалечава човек от него, толкова по-замира се на ‘американизъм’”. Как ли намират тия хора смисъл в живота си - пуст и лишен от всяка култура, т. е. вътрешен живот. Доколкото можах да разбера, досега модерна поезия - за която говоря аз - в Англия не съществува. Да живеят Марк Твените комедии!...”¹²

Почти същото четем и в нахвърлек за статията пак оттогава:

“Американската култура, - която - днес вече - е свършено чужда за нас, хората на континента, европейските туземци, това е то културата на фабрики, на машини, на колела, на пара, на индустрия, на трясък - и невежество. Америка - това е земята, в която не живеят вече поети и художници; Америка - това е земята, която ражда само фабриканти и комерсанти и, което е още по-лошо - едисоновци! Америка - това е земята на милиардерите, карнеджиевци - единствените представители на новейшата американска литература, които пишат цели томове, съчинения, в които ни учат ‘как се управляват богатствата’;¹³

¹² Гео Милев, *Съчинения в три тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1975-1976) 3: 303-04.

¹³ Андрю Карнеги (Andrew Carnegie, 1835-1919) - американски индустриалец, стоманен магнат, един от най-богатите хора на своето време. Съчетава несъчетаемото: от една страна, изсмуква работниците си, смазва техните професионални съюзи и борба за по-добри работни условия и унищожава конкурентите си, а, от друга, е щедър филантроп, който вярва, че е приятел на работниците и културата и в годините около Първата световна война се опитва да бъде световен миротворец. Карнеги, особено след оттеглянето си от активния бизнес през 1901 г., неспирно пише - нещо твърде необичайно за американски мултимиллионер, както сочат познавачите - и в писмо изповядва, че за него това занимание е “най-сладкото от всички други” - цитат по B[urton] J[esse] H[endrick], Introduction, *Miscellaneous Writings of Andrew Carnegie*, ed. Andrew Carnegie, ed. Burton J[esse] Hendrick, 2 vols. (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933) 1: VII. В друго писмо Карнеги споделя следното: “Макар че не съм писател, винаги съм чувствал, че истинското ми поприще е писателството - поне това бе ранната ми амбиция.” - цитат по H[endrick] 1: VII. Вероятно Гео Милев е знаел за тази страст на Карнеги и затова е така язвителен към писателството му. Подобно отношение към онова, което за Гео Милев е псевдо-култура, както ще стане ясно по-нататък, е характерно за първия период на българския автор. Освен литературата и духът, има и втора област, в която Гео Милев би се противопоставил на Карнеги - и това, както също ще бъде обяснено, е присъщо повече на втория период на българския писател. Според Гео Милев разделението между бедни и богати е непримиримо и води до бунт, разрушаване на потисническите социални форми и раждането на ново, свободно и жизнерадостно общество. За Карнеги, който има предвид предимно материалния обществен просперитет, напротив, трудът и капиталът живеят в социален сговор и от това животът и на двете страни става все по-добър. Първото изречение на прочутото му есе “Евангелие на богатството” (1889), което добре сумира възгледите му, чието заглавие е станало поговорка и което Гео Милев може да има предвид, е следното: “Проблемът на нашето време е доброто управление на богатството, така, че братските връзки да могат все пак да обвързват заедно богатите и бедните в хармонично единство.” - “The Gospel of

Америка, това е земята, чиято естетична жажда се чувства предоволно насищана от шутовските писатели от типа на Марк Твена, Уелса, Джерома и пр., последните двама синове на поамериканчена Англия. Ний европейците обаче, които говорим изключително за интелектуална култура, нещо повече: изключително за артистична култура, нещо повече: изключително за фантастична култура - ний добрите европейци: ний имаме върховния дълг да бъдем врагове на американизма и да пазим от огън нашата черга.”¹⁴

В цитатите трите социо-културни топоса - България, Германия/Европа и Англия/Америка - участват в две опозиции с първи положителни и втори отрицателни членове: България - Германия, Германия/Европа - Англия/Америка. Първите два топоса в други писания на Гео Милев от подир няколко месеца (и редовно по-късно) вече са и вътрешно разполовени между положителни и отрицателни смисли. Вековното робско страдание на България, например, е почвата за модерното изкуство, но реалистичните описания на българския бит не са изкуство, защото не са модерно изкуство.¹⁵ Или крилатите стихове в поемата “Септември”:

“Отечеството
е в опасност!”
Прекрасно:
но - що е отечество?¹⁶

Мисълта за раздвоената България от поемата се среща и в статиите на поета-критик от времето на списание *Пламък*. Пишейки за Закона за защита на държавата, Гео Милев използва сходен реторичен обрат както и в “Септември”: “Законът за защита на държавата е преди всичко - запрещение; запрещава се ‘злото’ в интерес на ‘доброто’. Но що е ‘зло’ и що е ‘добро’?”¹⁷ А ето и един от парадоксите му, мила родна картинка: “Полицията разгонва студентската манифестация. Един пристав на кон размахва гола сабя и вика: ‘Който не се

Wealth,” *The Gospel of Wealth and Other Timely Essays* (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933) 1. Карнеги е автор на множество произведения, сред които по-известните - освен цитираното есе - са книгите *Около света - Round the World* (1879; Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933); *Триумфираща демокрация или петдесетгодишният марш на републиката - Triumphant Democracy or Fifty Years' March of the Republic* (1886; New York: Charles Scribner's Sons, 1888); *Империята на бизнеса - The Empire of Business* (1902; Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933); *Днешните проблеми: богатство, работна сила, социализъм - Problems of To-Day: Wealth, Labor, Socialism* (1908; Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1933); *Автобиография на Андрю Карнеги - Autobiography of Andrew Carnegie* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1920); и *Разнообразни произведения от Андрю Карнеги - Miscellaneous Writings of Andrew Carnegie*.

¹⁴ Литературен архив 185

¹⁵ Вж. напр. статиите “Родно изкуство” и “Пейо Яворов (1877-1914)”, Милев, *Съчинения в три тома*, съответно 2: 183-94 и 3: 36-43.

¹⁶ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 60.

¹⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 128-29.

подчинява на България - смърт!’”¹⁸ И още един случай, в който разполовяването на България е недвусмислено заявено: “Септемврийската буря [от 1923 г. - Н. Н.] разтърси из основи целия народ. И още по-ясно зевна разцеплението между низши и висши слоеве, между творещи с труд и използващи плодовете на този труд, между мнозинство и малцинство, между милиони и единици, между народ и антинарод. [. . .] Два вида интелигенция: прогресивна (мнозинството) - мястото ѝ е при народа, - и синовете на търговци, индустриалци и банкери (малцинство) - мястото ѝ е при ‘избраните’, чистоплътни и чистокръвни единици. Раздвоението е неизбежно.”¹⁹ И по-нататък: “Септември е един символ; той означава пълното разцепление в българския дух.”²⁰

Превъзнасяйки Германия като олицетворение на Европа и модерната култура, в серията статии “Литературно-художествени писма от Германия” (края на 1913-началото на 1914 г.) Гео Милев едновременно я осъзнава и като противоречиво вътре в границите си явление: “Два съвсем различни свята - свят на праха и свят на културата - живеят в Немско отделно един от друг, единът ненавистен на другия, както Ариман на Ормузда.”²¹ Но ето, че дори най-високата немска култура, пред която Гео Милев благоговее, неочаквано показва втори, неподозрян грозен лик. Рихард Демел, “един от най-големите модерни поети”,²² когото българският студент в Лайпциг туря на пиедестал над Гьоте²³ и за когото пише дисертацията си, от интернационалист и космополит, от “пратеник божий”,²⁴ пред когото “изчезват всякакви расови, всякакви земни граници, за да остане само Човекът и заедно с него Съчовекът”,²⁵ в началото на Първата световна война се превръща в немски милитарист и шовинист: “човекът [Демел - Н. Н.], който завчера възторжено превеждаше Ем. Верхарна, белгийския поет: ето го същия този ден отива доброволец да се бие с Франция, да опустошава Белгия, да прокужда Верхарна в чужбина бежанец...”²⁶ Когато в началото на Първата световна война е заподозрян като английски шпионин и вкухва прелестите на прусашкия кауш, Гео Милев проклина насилническа Германия: “Нека бъде тази Германия, тази Прусия смазана на прах! - смазана! [. . .] Държава на полицията и милитаризма!”²⁷ В писмо до Емил Верхарн от 3 февруари 1915 г. Гео Милев сочи, че за него размножаването на образите на Германия става не умозрително, а посредством горчив личен опит: “Преди четири месеца, когато бях при Вас, в Лондон, аз не разбрах, така да се каже, неизмеримостта на нещастieto, което е заляло сега Белгия: и беше нужно за мен да бъда в Германия, в Берлин и т. н., за да видя с несъмнени, със сигурни очи, че

¹⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 191.

¹⁹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 215.

²⁰ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 217.

²¹ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 14.

²² Милев, *Съчинения в три тома* 2: 38.

²³ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 296 и 2: 36-42.

²⁴ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 36.

²⁵ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 37.

²⁶ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 318; вж. също 3: 317-18.

²⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 317. За теглата на Гео Милев в немския карцер вж. и 3: 319-20, както и биографичната скица от Милю Касабов, “Гео Милев (Георги Милев Касабов): Живот и творчество”, *Литературен архив* 473.

в тази страна има наистина адски сили, които са способни или поне са готови да хвърлят целия свят в нещастие, подобно на нещастieto на Фландрия.”²⁸

А ето как и цяла Европа, подобно на България, се оказва разцепена на оксиморонно сплетени половини, когато в нея се пръква фашизмът: “Демокрацията значи реакция - най-черна реакция - и в Европа, и у нас.”²⁹ По повод на международния ден на труда 1 май Гео Милев достига до единството на човечество, но само след като преминава през разделението му: “Защото ние вярваме само в една истина - истината на народа. Черният народ на труда. Защото има само една истина - и тя е в народа, в масата, в мнозинството. Малцинството, изключенията - не влизат в сметката на живота. Човечеството е колектив.”³⁰ (Изобщо личностно-художественото мислене на Гео Милев е верига от драстично-ефектни поляризации. Изглежда, че именно тази двоичност, това или/или, е една от най-дълбоките причини за бързите му естетически превръщания, непостижими за почти всички от съвременниците му. Привлекателното в тези светкавични метаморфози е, че Гео Милев откликва безкрайно възторжено или безкрайно гневно на всяко ново артистично или обществено явление. Ала ограничеността им е, че те са едностранчиво крайни, често са лишени от саморефлексия и самоирония и са заплатени с много висока лична цена. И, може би най-важното, човешка устроеност, подобна на Гео-Милевата, е повече разкъсваща, фрагментираща, дисюнктивна и по-малко свързваща, акумулираща, конюнктивна.)

Гео-Милевото понятие Англия/Америка обаче нито тогава, около 1914 г., нито по-сетне придобива и положителни смисли. В цитатите значението на това двуединство най-общо е капиталистическият индустриален рационализъм, враждебен на истинското, сиреч на модернистичното изкуство и, в други изказвания, на свободното леене на живота в смисъла на Ницше.³¹ В този ранен Гео-Милевски период, а и по-нататък, към това значение се прибавят и други три, които са естетико-философски, ако бъдат четени посредством идеите на Ницше, ала ако бъдат тълкувани буквално - както предпочитат да разбират Гео Милев левите интелектуалци - са най-вече обществено-политически. Тези три значения се активизират, натъртват и изпъкват като водещи през последните една-две години от живота на поета и могат да се формулират така: първо, Англия/Америка е олицетворение на религиозната фарисейщина; второ, това са страни с потисническа вътрешна и външна политика; и трето, синоним на второто, американската демокрация е маска на полицейщината и несвободата.

Опозициите България - Германия и Германия/Европа - Англия/Америка и членовете им имат етично-културен и естетическо-философски смисъл - ако не абсолютно (особено най-ранната съпоставка България - Германия), то като тенденция на усилване през немногото оставащи на поета години. Доброто е неделимо от културата и от истинското изкуство (модернизма; живота в смисъла на Ницше), а лошото - от безкултурието, насилието и неистинското изкуство (немодернизма; заприщването на живота - пак по Ницше). И това не е чудно - не само реалният живот на Гео Милев е максимално “окултурен” и превърнат в естетически факт (в зенита си на етичен художник - “Септември” - той е в надира си на просторосмъртен - убит заради поемата; творбата условно-идеално

²⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 319.

²⁹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 188.

³⁰ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 187.

³¹ Вж. също и Милев, *Съчинения в три тома* 3: 308, 320.

и жестоко-буквално “изяжда” твореца; животът става изкуство, действителността - естетика; пророчествата на Ницше се сбъдват), но и цялата епоха на модернизма се стреми към подобно “умиране” на реалността във “вечността” на изкуството, постигнато с еталонна пълнота и завършеност от този неин възторжен син. Затова е възможно - и необходимо - отношението на Гео Милев към България, Германия/Европа и Англия/Америка да се види в естетическа, философска и херменевтична перспектива.

Разбирането на едно произведение, твърди херменевтиката, е изживяването му като опит. Херменевтичният опит е езиково явление - затова нека да погледнем към четири (а те са много повече) опорни точки в координатната система на културния език, в който и чрез който Гео Милев разбира етично-естетическите смисли на посочените опозиции. По-точно - само смислите на Англия/Америка, неизяснявани по-детайлно досега; за другите е писано немало.

Първо, да си спомним за отрицателното отношение на Ницше към Англия, към протестантския утилитаризъм и морализъм, към демокрацията. По-общо - немският философ като най-ярък изразител на междата между XIX и XX столетие на тенденциите, именувани общо “философия на живота”. Значението на Ницше за Гео Милев е така всеобхватно, че днес не е напълно осъзнато. Макар че започва да го споменава към края на 1913 г., българският поет го познава от преди това чрез Пенчо Славейков и други посредници. За Гео Милев Ницше не е просто “влияние” или преходен интерес, а миросглед - просветлил и насочил личностните предразположения на младежа, генериращ критико-художествените му текстове от “Литературно-художествени писма от Германия” до “Септември”, определящ в решителна степен жизненото му поведение. И в Лондон, и след това, българинът гледа на Англия/Америка предимно с очите на немския си учител. В началото на XX век Ницше е слабо известен в Англия и Америка³² - за разлика от гръмката му популярност в Германия и Франция и в по-малка степен в Русия и Италия. За дирекция модерното в Лондон Гео Милев това значи един мост по-малко към английската култура.

Второ, в Англия и Америка символизмът (за най-ранния Гео Милев символизмът до голяма степен е синоним на модернистичното изкуство) е с много по-скромни традиции отколкото във Франция, Русия и Германия, или, както пише Рене Уелек: “Не може да се говори за символистично движение в Англия, макар че през 90-те години на XIX век там започва да прониква знание за френския символизъм.”³³ Няколко десетилетия преди Уелек американският писател и литературовед Едмънд Уилсън казва почти същото: “Когато днес говорим за английска литература [изглежда Уилсън има предвид англоезичната литература - Н. Н.], не говорим за символизъм.”³⁴ Но Уилсън допълва, че без познаване на френския символизъм е трудно да се разберат определени явления в англоезичната литература от края на XIX и началото на XX век, а и цялата му

³² René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1955-1992) 4: 336. Според някои учени слабата популярност на Ницше в Англия и Америка е само критически мит - вж. Patrik Bridgwater, *Nietzsche in Anglosaxony: A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature* (Leicester: Leicester University Press, 1972).

³³ Wellek 5: 1.

³⁴ Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Charles Scribner's Sons, 1931) 23.

книга е прочит на някои англоезични писатели посредством връзката им със символизма. Освен Уилиам Бътлър Йейтс, ковал теориите и творбите си независимо от Франция (през 1922 г. Гео Милев го споменава като “шеф на символизма в Англия”³⁵), на Острова символизмът има и двамина по-скромни популяризатори - Джордж Мур (George Moore) и Артър Саймънс. Книгата на Саймънс *Символистичното движение в литературата*³⁶ е посветена на Йейтс и за нея пише с благодарност Т. С. Елиът. В Америка за символизъм се говори от края на XIX век, но Елиът не е споменаван от Гео Милев, а Харт Крейн издава първата си стихосбирка *Бели сгради* година подир гибелта на българина.³⁷ Така Гео Милев губи още един мост към англо-американската литература и култура.

Трето, в началото на XX век новата икономическа мощ и вехтите културни комплекси на Съединените щати карат цяла фаланга млади американски писатели, известни като “изгубеното поколение” - Гертруд Стайн, авторка на израза “the lost generation”, Езра Паунд, Елиът, Крейн, Ърнест Хемингуей, Френклин П. Едъмс (Franklin P. Adams), Скот Фицджерълд, Е. Е. Камингз (E. E. Cummings), Метю Джоузефсън (Matthew Josephson) и други -

³⁵ Антология на жълтата роза: Лирика на злочестата любов, Гео Милев, съставител (Ст[ара] Загора - София: Книгоиздателство Везни, 1922) 78.

³⁶ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Second Edition, Revised (1899; London: Archibald Constable & Co. Ltd., 1908). Изглежда Гео Милев е знаел тази книга, вероятно подир престоя си в Англия през 1914 г., понеже определението му на Йейтс като “шеф на символизма в Англия” (вж. текста с бел. 35) е буквално-тромавичък превод на фраза в първото изречение в посвещението на Саймънс на Йейтс (V). Срв.: “Бих ли могъл да ти посветя тази книга за символистичното движение в литературата, както като израз на дълбоко лично приятелство, така и защото ти, повече от всеки друг, ще подкрепиш това, което казвам в нея, *тъй като ти самият си главният представител на това движение в нашата страна?*” (“May I dedicate to you this book on the Symbolist movement in literature, both as an expression of a deep personal friendship and because you, more than any one else, will sympathize with what I say in it, *being yourself the chief representative of that movement in our country?*” [к. м. - Н. Н.]

³⁷ Hart Crane, *White Buildings* (1926; New York: Liveright, 1972). Крейн обикновено е свързан с англо-американската романтична традиция и френския символизъм. Ето как изразяват това някои от американските му изследователи: “Аз съм се опитал да картографирам кариерата на въображението на Крейн - на неговата поетична проницателност [vision], реторика и техника. Стремел съм се най-вече да свържа тези елементи, както Крейн съзнателно и понякога защитавайки се ги свързва, с англо-американската романтична традиция: по-конкретно с творбите на Блейк, Уърдсуърт, Кийтс и Шели в Англия и с Емерсън, Уитман, Мелвил и Емили Дикинсън в Америка.” - R. W. B. Lewis, *The Poetry of Hart Crane: A Critical Study* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967) VII. И още: “Докато е бил жив неговата [на Крейн - Н. Н.] поезия е била смятана за странна смесица от американски теми от XIX век, литературни техники на френския символизъм и английска метафизическа реторика.” - John Unterecker, Foreword, *Hart Crane: An Introduction to the Poetry*, от Herbert A. Leibowitz (New York: Columbia University Press, 1968) [I; страниците на предговора не са номерирани].

разочаровани от бездуховността в родината си, да подирят духовен дом в Европа,³⁸ включително и в “поамериканчена Англия”, по израза на Гео Милев.

През 20-те и 30-те години на XX век група американски южняшки писатели и критици - Джон Кроу Ренсъм, Алън Тейт, Робърт Пен Уорън (John Crowe Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren) - противопоставят на дехуманизиращия научен рационализъм въображението, а на глобализирането посредством националното и индустрията - местното своеобразие; те протестирали срещу машините и парите като причина за липсата на корени у съвременния човек.³⁹

Гео Милев обаче, който би могъл да прегърне като свои подобни умонастроения и идеи, не е познавал нито връстниците си модернисти в Англия и Америка, нито недоволните от безчовечността на модерната индустриална цивилизация. Затова и трети мост към англо-американската култура се оказва отрязан за българския писател.

Четвърто, когато е в Лондон, Гео Милев - иначе с необикновена езикова дарба - слабо знае английски, особено говоримо. В края на ноември 1913 г. той споделя в писмо до приятел: “Аз едва сега научих англ. ез. и го разбирам вече доста.”⁴⁰ Съдейки по кореспонденцията му, през следващите месеци той е имал много неотложни задължения и едва ли е напреднал особено в езика. Затова не е чудно, че, изкарал месец в Лондон, пише на баща си: “карам-карам - все на френски избивам [. . .]. Досега съм го научил [английския - Н. Н.], колкото да се разправам тук и там - и разбират ме, - но пусто - аз не мога да им разбирам разгаченото произношение, което аслъ е най-мъчното на английския език.”⁴¹ Произношението на езика остава непостижимо за Гео Милев, ако съдим по това как транскрибира на български много от личните имена на англоезичните творци, които превежда и коментира - особено на тези с неустановено произношение на български. В тези случаи английското произношение често се заменя с френско или немско, сиреч оцветява се от двата по-силни езика на писателя. Изглежда Гео Милев владее английския граматично-книжно, като език, на който само чете и от който превежда, а не говоримо и писмено, като език със собствена жива динамика. И четвъртият мост на Гео Милев към англо-американската култура се оказва тесен и несигурен...

Ханс-Георг Гадамер пише, че за да има свят, човек трябва да има отношение към света, но това отношение изисква човек да запази свободно пространство, в което светът да му се представя такъв, какъвто е. “Тази способност е едновременно имане на свят и имане на език.”⁴² Културният език на

³⁸ Вж. Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920's* (New York: Viking Press, 1951). Това е второто, значително обогатено издание на *Exile's Return: A Narrative of Ideas* (New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1934).

³⁹ Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, eds., *Literary History of the United States*, 3 vols. (New York: The Macmillan Company, 1948) 2: 1346-47.

⁴⁰ Гео Милев: *Нови изследвания и материали*, под редакцията на Ефрем Каранфилов, Леда Милева, Петър Велчев, съставител Петър Велчев (София: Български писател, 1989) 378.

⁴¹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 301-03.

⁴² Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1960) 419.

Гео Милев е беден, за да получи в него и чрез него културния свят, наречен от него Англия/Америка. Затова този свят остава за българския поет митологема с нюансирано, ала единствено - отрицателно - значение.

За да се разберат опозициите България - Германия и Германия/Европа - Англия/Америка като херменевтичен диалог, е потребно да си ги представим развити в личното време на Гео Милев. Първите, положителните членове на опозициите са преживяното и живяното в момента, непосредственото цялостно битие; вторите, отрицателните членове са умозрителни конструкции, нещо частично и без практическа действителна всеобхватност. След прехода в новата културна среда, тя започва да притиска съзнанието, цялото същество на Гео Милев с въпросите на своята непозната същност. Диалогът започва с отрицание на онова, което българинът е. Отрицанието е болезнено, затова Гео Милев се съпротивлява - първите членове той разкрасява до хипербола ("чужбината има такива свойства, че прави и ренегата дори голям родолюбец"⁴³), а вторите опростява до абсурд ("[. . .] английски концерти. Вятър!";⁴⁴ "Английският университет е съвсем проста, повърхностна работа [. . .]."⁴⁵).

Началата на херменевтичните диалози в Лайпциг и Лондон са колумбиади: тръгналият да открива Индия, достига Америка, но я назовава Индия. В Германия и Англия българинът първоначало открива не Германия и Англия, а България и Германия, т. е. той още не разбира, понеже не се е разделил със своите представи. Започнали като колумбиади, диалозите продължават различно. За около година в Лайпциг Гео Милев разтваря себе си за Германия (моделира предразположеността си към модерното и модернистичното, от Каз и Казбич, както е училищният му прякор,⁴⁶ и от Георги се излюпва Гео) и сам навлиза в нейната същност (става преносител на европейски културни ценности в България). Разширяването на личния му хоризонт и сливането му с хоризонта на Германия довежда и до разрояване на смислите на Германия. Английският диалог, поради липсата на пълноценен културен език и краткостта на престоя в Лондон (около два месеца и половина), остава неразгърнат; той е колумбиада *par excellence*, която завинаги втвърдява негативния умозрително-митологичен моносмисъл на понятието Англия/Америка в Гео-Милевата етико-естетическа система.

Епилог: и тъй като естетика и действителност в онези модернистични времена се мислят като едно, около три години след като сам създава отблъскващата естетическо-етична конструкция, наречена Англия/Америка, тя реално оживява като английски шрапнел (като войник през Първата световна война Гео Милев подслушва заповедите на английското командване на Южния фронт), който изтръгва дясното око на поета - кървава дан и символ на някогашната му херменевтична слепота. Лондонската колумбиада е херменевтична трагедия в две действия. Но и цената за продължението на диалога с Германия, където писателят заминава на лечение.

Гео Милев е едностранчиво-еднооко възрян в културна Европа.

Май-юни 1991 г.

⁴³ Литературен архив 219.

⁴⁴ Милев, Съчинения в три тома 3: 304.

⁴⁵ Милев, Съчинения в три тома 3: 306.

⁴⁶ Милев, Съчинения в три тома 3: 292.

Гео Милев и ницшеанско-нашенският радикализъм

Изследователите на Ницше в българската литература и култура се броят на пръстите на едната ръка. Сред островчетата на техните открития се ширят бели полета, чиято огромност изкушава върху тях да се чертаят нови тези. Например: за сходните гени на двама гении - Фридрих Ницше и Гео Милев (при всички уговорки за мащаба им) - и за несходните последици от сходствата.

Гео Милев от детство, та до зрели години като че ли върви в стъпките на Ницше: и двамата се ранозрејни деца; и двамата рано усещат, че орисията им е думите; немецът от малък свири и композира, а българинът заживява със самочувствието на художник и песнопоец; и двамата са изключително езиково надарени; и двамата са късогледни; и върху двамата твърде отрано ляга бремето на недъга; и на двамата е отреден къс срок за творчество. Те еднакво въздигат кумирите си на възбег, за да ги стъпчат яростно подир това. Живеят с месианско самосъзнание. Резките им поврати им печелят повече почитатели и врагове, отколкото приятели... Сякаш във времето, напоено с идеите на Ницше и митовите за него, Гео Милев не е могъл да бъде нищо друго освен възторжено креслив, но и същностно дълбок ницшеанец.

А ницшеанец той започва да става без дори да го знае - чрез детско-юношеското си благоговение към Пенчо Славейков. През първото десетилетие на XX век в България, както и в цяла Европа и в Америка, неуморно и на много гласове се спряга името на бащата на Свръхчовека. Озовал се в Германия към края на 1912 г., младият Георги започва да диша ницшеански въздух, към който е почнал да привиква още в България. И като темперамент, и като културна нагласа и подготвеност, той не след дълго се усеща като у дома си в Лайпциг, където няколко десетилетия преди това се е подвизавал и неговият учител. В писмата на българския студент от 1913-1914 г. пърха възторгът от духовното откритие, но се дочува и младежкото ръмжение и навдигане на пръсти, които са обратната страна на обезоръженото преклонение пред един сроден дух, който може не само да окрилява, но и да обезличава с мощта си.

Но освен тези биографични и контактно-типологични сходства - както би се изразило сравнителното литературознание - между магистъра и ученика има прилики, които могат да се съзрат единствено с очите на въображението. Изследователите на Ницше, възхищавайки се от размаха на мисълта му, посочват и нейния предел: атомичността. Казано другояче, Ницшевата мисъл визира всичко като част, а не като цялост; като взрив, а не като протяжност; като чудо, а не като еволюция; като героизъм, а не като всекидневие; като индивид, а не като колектив; като фрагмент, а не като система; като рушене, а не като съграждане; като апокалипсис, а не като генезис. Групата, цялостта, системата, протяжността поражда стабилност, приемственост, постъпателност. Но според Ницше спойката, асоциирането, насищането на валенциите са насилие, заприщване, покушение срещу течението на живота. А животът е алфата и омегата във философията на Ницше. Това обяснява защо биографията на Ницше е "негативна", сиреч вечно дирене на пълната свобода: освобождаване от приятелите; от професионалните задължения на университетски професор; от филологията; от кумирите Рихард Вагнер и Артур Шопенхауер; от университета; от институциите; от християнството; от дома и постоянното местоживееие; от семейството; от разума...

Атомично е програмиран и Гео Милев (както впрочем и българският модернизъм; сравни със стихотворението “Копнение” на Пейо Яворов: “И поглед вечно устремен / напред, към утрешния ден, / без там пристанище да знае...”⁴⁷). И конкретният израз на тази атомичност е целоживотният му неистов бунт срещу всякакви институции, сиреч цялости. От първи до седми клас Георги получава най-вече четворки по български и френски и малко повече по пеене и рисуване. Но - каква ирония! - поведението и прилежанието му са примерни.⁴⁸ Не завършва университета; не доработва и не защитава доктората си.⁴⁹ Провал се в школата за запасни офицери и остава само старши подофицер - което му струва едното око. Изхвърлят го без време от Народния театър поради негодност на режисьорските му теоретизирания и режисьорската му практика. Не става член на Писателския съюз. Списание *Везни* тръгва бляскаво, но завършва мизерно, понеже отказва да се съобразява с литературната конюнктура. Списание *Пламък* се озъбва на цензурата, а поемата “Септември” - на държавата. Видян откъм тази му страна, животът на Гео Милев е несекващ низ от престъпления и наказания - кое от кое по-болезнени и по-жестоки. Като юноша Гео Милев громи критически Иван Вазов и мечтае да съсипе “серсеминът Гьоте”;⁵⁰ сетне обръща оръжията си срещу младежкия си кумир Пенчо Славейков; подир туй с яростта, с която ги е възнасял, се нахвърля срещу довчерашните си съидейници и приятели - символистите; критикът Иван Радославов, негов роднина и доживотен апологет на символизма и на Теодор Траянов, също не е пожален; по немалко писма на Гео Милев до баща му може да се усети що е това Едипов комплекс... При този бяс за разбутване и разрушаване не е за чудене, че една от главните му статии е онасловена “Фрагментът”,⁵¹ но е за чудене, че незавършената поема “Ад” се тълкува негативно като фрагмент, а не като *фрагментът* (виж и двата Гео-Милеви фрагментно-фрагментарни автопортрета⁵²), който е най-

⁴⁷ П[ейо] К[рачолов] Яворов, *Събрани съчинения в пет тома*, редакция на текста и бележки на том 1 от Лилия Кацкова, на томове 2 и 4 от Лилия Кацкова и Милка Марковска, на том 3 от Тихомир Тихов, на том 5 от Лиляна Кацкова и Милка Марковска (София: Български писател, 1959-1960) 1: 177.

⁴⁸ *Литературен архив* 429, 433-36.

⁴⁹ *Литературен архив* 437-38. Докторатът, който е на немски, се попилява, по чудо се намира и... пак изчезва, поне за българския литературовед, който има на разположение единствено български превод на труда и то без библиографията. За патилата на Гео-Милевата дисертация, странните решения на нейните български издатели и още по-странните резултати на тези решения вж. П[етър] В[елчев], “Докторската дисертация на Гео Милев ‘Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия’ (Публикация на текста)”, *Гео Милев: Нови изследвания и материали* 382-83; и Гео Милев, “Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия”, *Гео Милев: Нови изследвания и материали* 384-461.

⁵⁰ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 296.

⁵¹ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 145-48.

⁵² *Автопортрет*, 1921, туш, картон, 12 x 8,3 [см.], Гео Милев, *Произведения в два тома*, под редакцията на Леда Милева, Иван Гранитски и Ружа Маринска (София: Издателство “Христо Ботев”, 1995) илюстрация 135, 2: 82; и *Автопортрет*, туш и лилав молив, хартия, 11,5 x 10,5 [см.], пак там, илюстрация 136, 2: 83. Вж. в същото издание и: *Автопортрет*, акварел, хартия, 10,2 x 9 [см.], илюстрация 132, 2: 79; *Автопортрет*, акварел, 15,5 x 9,5 [см.],

естествената форма - или безформие - на подобен живот и творчество.⁵³ А критическите писания на поета - начупени, кратки, предполагащи интелектуално-емоционални скокове на читателя?... За дивене са и онези литератори от далечното и недалечното минало, които в “Септември” искаха непременно да видят “ограничаващата роля на Партията”, а не видяха триумфа на катастрофичността, изразен между другото и с думи, навеяни от Ницше и таени в съзнанието на поета цели десет години. Сравни: в писмо от 1914 г.: “ний прости рибари и говедари! хора на Веселата наука (la gaya scienza).”;⁵⁴ и в “Септември”:

прости
[.....]
а с прости тояги,
шопи с сопи
[.....].⁵⁵

Литературоведското братство смята - и с право - Гео Милев за един от архетипите на *Kulturträger*-а в модернистичната българска култура, но тъкмо той, отишлият курбан за културата, в брой след брой на *Пламък* печати извадки от американската антология *Викът за правда*, която понякога е далеч от културата като изящна словесност, но зове към социална правда и бунт (подробно за тази антология - в края на статията). Тъкмо бунтът, а не художествеността в тесния смисъл на думата е живецът на културата и естетиката според Гео Милев - особено през така наречения му втори период. Както и при Ницше, разрушаването и артистичността са синоними, понеже водят към частта, към неповторимостта, към индивидуалността, а това значи и към свободното леене на живота. В смисъла на казаното трябва да се разбира и един от парадоксите, публикуван в *Пламък* през 1924 г.: “Днес изкуство и култура са самата борба за възможността да съществува изкуство и култура.”⁵⁶ С много спекулираната през последните десетилетия - къде заради идеологията, къде от невежество - тема за отношението на Гео Милев към Октомврийската революция и революцията изобщо, е същото: “революцията - бунта изобщо”,⁵⁷ “революцията като насилие”.⁵⁸ Гео Милев е против Закона за защита на

илюстрация 133, 2: 80; и *Автопортрет*, синьо мастило върху картон, 28 x 22 [см.], илюстрация 134, 2: 81.

⁵³ Съвременниците на Гео Милев са далеч по-точни оценители на страстта му към фрагментарното. Васил Пундев говори умно за подражателната фрагментна поезия на Гео Милев в стихосбирката му *Жестокият пръстен*, която следва - без особен успех - крайностите на немския експресионизъм и френския сюрреализъм, както и за по-сръчното ползване на този принцип в стихосбирката *Иконите спят* - вж. “Гео Милев”, *Българската критика за Гео Милев*, под редакцията на Иван Сестримски (София: Български писател, 1971) 15-17. В подобен смисъл за *Иконите спят* пише и Божан Ангелов в “Критически бележник”, *Българската критика за Гео Милев* 18.

⁵⁴ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 308.

⁵⁵ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 53.

⁵⁶ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 193.

⁵⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 129.

⁵⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 130.

държавата от ницшеански съображения: “Всяко запрещение, ограничение - е спиране на органическото развитие. [. . .] Той [законът - Н. Н.] спира развитието - развитието на живота и културата (и изкуството), - ограничава поривите на човешкия дух и възможностите на творческата мисъл; [. . .].”⁵⁹

“Оварваряването” на българската литература подир символистичния й езотеризъм, колажирането на стилове в последните поеми на Гео Милев, противопоставено на символистичния моностил на Николай Лилиев и неговите многочислени епигони като Йордан Стубел и Димитър Симидов (с които нашият критик не пропуска да се подгаври⁶⁰), *Хулигански елегии* на ранния Николай Марангозов⁶¹ (които нашият критик не пропуска да похвали - виж статията в бележка 60) - това са все частни прояви на едно тотално варварство, тръгващо неизменно от атомичността. Нищо чудно и самото понятие “оварваряване” да е заето от Ницше, който пише: “Защо се страхуваме и мразим едно възможно връщане към варварството? [. . .] Варварите във всички времена са били по-щастливи [. . .]. Но нашият *подтик към познание* е твърде силен, за да можем още да ценим щастieto без познание или щастieto на една силна, здрава самоизмама [. . .].” Вариации на тази тема се срещат в писмата на Гео Милев още през 1914 г. Ето част от писмо до баща му от Лондон, от 8/21 септември 1914 г., в което веселите му разсъждения за Ницшевата Весела наука водят до весела антирационалистично-анархистична кулминация с фойерверки: “Ах, де е блаженото време, когато жаднеехме да чуем златните уста на тия - благословен бог наш! - на тия: професори. Изслушах ги, писах им доскоро лекциите; днес обаче: дайте газ и кибрит!!!”⁶² Ако поставим в скоби социалния аспект на противопоставянето в следния откъс от “Септември” и го видим като противопоставяне между институционализираната мъртва ученост и стихийното живо знаене, ще разберем, че то в същността си е ницшеанско и че българският поет го е изказвал нееднократно поне десетина години преди написването на поемата:

(не гении
таланти
протестанти
оратори
агитатори
фабриканти
въздухоплаватели
педанти
писатели
генерали
съдържатели на локали
музиканти
и черносотници)

А

⁵⁹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 129-30.

⁶⁰ Вж. статията “Поезията на младите”, Милев, *Съчинения в три тома* 3: 142-49.

⁶¹ Н. Янтар [Николай Марангозов], *Нула. Хулигански елегии*, първи номер на “Хвърчаща библиотека” (София: [не е посочен издател], 1923).

⁶² Милев, *Съчинения в три тома* 3: 307; вж. също 3: 306-09, 313-14.

селяци
 работници
 груби простаци
 безимотни
 неграмотни
 профани
 хулигани
 глигани
 - скот като скот
 [.].⁶³

Нека да направим някои заключения. Ако Ницшевият атомизъм е философско-действена реакция срещу господстващите тогава в Германия идеализъм, философски систематизъм и бюргерска улегналост, то атомизмът на Гео Милев и на българския модернизъм като цяло до голяма степен, а може би и в решителна степен, е реакция срещу българската социално-културна изостаналост. И понеже това е напън тя да бъде преодоляна с един вълшебен скок, с чудо, по-уместно ще е по-нататък атомизмът да бъде наричан радикализъм. А този радикализъм вече не е белег единствено на българския модернизъм, а на целия български живот от ново (дали само от ново?) време. Новоосвободена България, например, тутакси се туря до... новоосвободена Белгия, заемайки конституцията ѝ. По-късно един комунистически вожд пророкува, че България за 15-20 години трябва да постигне онова, което други народи при други условия са постигали за столетия. И тъй нататък, и тъй нататък, та чак до онзи уважаван литературовед с вкус към философия, който формулира дори теория за забавеното ускорено развитие на българската литература.⁶⁴ През 1920 г. Гео Милев зове в лекция: “Скокът е наложителен. Ний трябва да вземем за традиция традицията на другите, като я изживеем и асимилираме бързо, толкова бързо, че да можем да продължим редом с другите. А това не е невъзможно. Напротив: тъй трябва да бъде. Скокът е наложителен!”⁶⁵ Седем години по-рано, в първите си писма от Лайпциг, както помним, момчето пак подканва към скок за изравняване с Германия, но в индустрията...

Съвременното българско литературознание, хипнотизирано от този фантастичен социално-културен напън (и сковано в парализа и безсилие), заповтаря отскоро, че при модернизма българската литература била влязла в синхрон с европейската, докато през последните четиресет и пет социалистически години била безнадеждно изостанала... В политическия живот пак се опна призрачният спасителен “път към Европа”...

Но в българската литература и култура радикалната позиция не е единствената, а успехът ѝ, както показват столетията, през които тя съществува, най-малко е въпрос само на напън и добро желание - за което подсеща и Елин Пелин. Учителят Никола Нонин от разказа “Кал” (1903) е един от първите и може би най-многопосочни и бляскави пародии на българския модернизъм и на

⁶³ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 57.

⁶⁴ Г[еоргий] Д[митриевич] Гачев, *Ускоренное развитие литературы (На материалае болгарской литературы первой половины XIX в.)* (Москва: Издательство “Наука”, 1964).

⁶⁵ *Литературен архив* 190.

неговия ницшеанско-нашенски радикализъм (виж студията “В огледалната стая: из поетиката на ‘интелигентските’ разкази на Елин Пелин”). Когато разказът е отпечатан, Георги Милев Касабов е школьник в отделенията, което пък подсказва, че радикализмът е комай нелечим в полите на Витоша...

(Всеки Христо Ботев има своя Захари Стоянов, всеки Пенчо Славейков - своя Алеко Константинов, всеки Пейо Яворов - своя Елин Пелин, всеки Гео Милев - своя Никола Фурнаджиев. Защо българинът слави Ботев и Гео Милев като герои, когато те са опитали невъзможното и са постигнали единствено възможното? И защо не е научил нищо за себе си, когато се е смял с Алеко и Пелинко?)

Кръговратите на радикалността в социално-културното битие на България се въртят и до ден днешен. Случайно или не, някои от сегашните политически най-активни хуманитаристи доскоро професионално (а доколкото бяха и социални аутсайдери - и екзистенциално) бяха свързани със и изживяваха модернизма - разбиран като индивидуална рефлексия, лишена от социално значимо действие. Човешката и интелектуалната праволинейност и дисидентското бунтарство на тези люде до неотдавна заслужава уважение. Но - ето го вече истинското българско чудо! - интелектуалната праволинейност и радикалност със смяната на времената се преобрази в политическа праволинейност и радикалност. И онова, което бе достойно у интелектуалеца, стана подозрително у политика. Интелектуалният радикализъм и нихилизъм, превърнати от бездействено размишление в действие без размисъл, тръгна срещу себе си. Нещата се усложняват и от това, че атомичността в политиката изисква и своята противоположност - асоциирането, институционализирането, овластяването, структурирането...

Хайде да си пофантазираме какво ли би станало с Втория райх, ако Ницше имаше не само мустаците на Бисмарк, но и канцлерското му кресло... Но всъщност защо ли да фантазираме като пред очите ни е България - някогашната и сегашната, България - земен рай?

Ний сме *presto*.

А други са *festina lente*...

Януари 1992 г.

Гео-Милевите-Ницшеански образи на Англия/Америка

В *Гео Милев: Въспоменателен сборник*, ознаменуващ десетгодишнината от гибелта на Гео Милев, професор Асен Златаров пише: “Но не само новите веения в изкуството му бяха стихията: Гео познаваше и големите класици на стиха и прозата и даваше верни щрихи, когато говореше за тях. Най-вече английските творци на палитрата и перото му бяха близки и основно прочувени.”⁶⁶

⁶⁶ Проф. Ас[ен] Златаров, “Човекът”, *Гео Милев: Въспоменателен сборник*, редактор Пенчо Георгиев (София: Народна книга, 1936) 5. Статията е препечатана като Асен Златаров, “Човекът” в *Българската литературна критика за Гео Милев*, съставител Георги Марков (София: Наука и изкуство, 1985) 102-03.

И наистина: превод на *Хамлет* от Шекспир (1917; виж статията “*Hamlet* и *Хамлет*: упражнение по ‘стерео’ четене”) и *Манфред* от Байрон (1919); стихотворни преводи от Байрон, Джон Кийтс, Елизабет Барет Браунинг (Elizabeth Barret Browning, 1806-1861, една от най-добрите английски поетеси на своето време), Йейтс, Томас Мур (Thomas Moore, 1779-1852, английски романтичен поет, роден в Дъблин), Уилиам Уърдсуърт, Кристина Росетти (Christina Georgina Rossetti, 1830-1894, една от най-даровитите английски поетеси по онова време), Алфред Тенисън, Оскар Уайлд, Джон Флечър (John Fletcher, 1579-1625, английски драматург, работил самостоятелно и с други автори; най-добрите си творби написва заедно с Франсис Боумонт [Francis Beaumont, 1584-1616]), Шекспир; статия “Влиянието на английската литература върху българската”⁶⁷ и разгромна рецензия за Кирил-Христовия превод на *Манфред* (1921);⁶⁸ статия за Байрон (1924).⁶⁹ Много страници и за американската литература: чернови бележки за Уитман (около 1914)⁷⁰ и превод на негови стихове; статия за Едгар Алан По⁷¹ и първо в България издание на стихотворенията му в превод на Георги Михайлов в отделна библиофилска книжка (1919);⁷² преводи на стихове и проза от Едуин Маркъм (Edwin Markham, 1852-1940, американски поет, чието най-известно стихотворение “Човекът с мотиката” Гео Милев превежда), Аптън Синклер и други; отделни бележки, рецензии, мнения, авторски и преводни материали за Англия и Америка в списанията *Везни* и *Пламък*...

И колко удивен навярно ще бъде любознателният читател и почитател на Гео Милев, натъквайки се и на такива редове: “английските философи житейски (като Емерсън, Карлайл, Сует Мардън и пр.)”⁷³ (1911); “шутовските писатели от типа на Марк Твена, Уелса, Джерома и пр., последните двама синове на поамериканчена Англия”⁷⁴ (около 1914); “няколко знаменити имена на английската литература - Шекспир, Байрон, Оскар Уайлд, Едгар По [. . .] Емерсън”⁷⁵ (1921). Що за смесица от американски и британски писатели, с право би запитал любознателният читател-почитател. Елементарна неосведоменост на най-осведомения по онова време български критик? Досадни грешки на юношеството, повторени и в зрелостта? Желание за културно-престижна изява, стигнало до шарлатанство и заблудило и най-образованите съвременници като професор Златаров? Или “английски” в тези случаи значи “англоезични”?

Разгадката подсказват други отъждествявания на Англия и Америка (виж цитата с бележка 12). Нека се условим, че същинската биография на Гео Милев се състои не толкова от реалните социални факти от живота му, колкото от духовно-културните факти на вътрешното му артистично битие. За него Англия

⁶⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 60-61.

⁶⁸ “Лорд Байрон: *Манфред*, драматическа поема, превел Кирил Христов”, Милев, *Съчинения в три тома* 2: 274-89.

⁶⁹ “Лорд Байрон”, Милев, *Съчинения в три тома* 3: 204-08.

⁷⁰ *Литературен архив* 187.

⁷¹ “Едгар Аллан По”, предговор, *Избрани поеми*, от Едгар По, [превод] на български от Г[еорги] Михайлов (Стара Загора - София: Книгоиздателство Везни, 1919) 7-10.

⁷² По, *Избрани поеми*.

⁷³ *Литературен архив* 169.

⁷⁴ *Литературен архив* 185.

⁷⁵ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 60.

и Америка са не толкова историко-политико-географски, колкото философско-естетико-културно-етични понятия и затова безпроблемно могат да бъдат отъждествявани. Значението на културните знаци, на образите, на митологемите Англия и Америка (но не Великобритания или САЩ!) се моделира от цялостната естетико-критическа система на Гео Милев, а в по-широк смисъл и от духовната атмосфера и културните традиции в България, Европа и САЩ по онова време. Кръстосването на тези няколко контекста ни отправя към една колкото обширно-примамлива, толкова и непроучена тематика - образите, митологемите за Англия и Америка в българската литература и култура.

Образ първи. През първия зрял период на Гео Милев (от 1913-1914 г. докъм 1921-1922 г.) - при всички уговорки за това доколко двата периода всъщност са разновидности на по-дълбинна самотъждественост на този писател и българския модернизъм в цялост - основната опозиция в естетико-художественото му мислене е изкуство (модерно и модернистично изкуство, отвеждащо към “сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея”⁷⁶) срещу неизкуство (немодерно и немодернистично изкуство, масова култура, остаряло модернистично изкуство). Цялата разнообразна дейност на писателя през това време се свежда до популяризиране на изкуството и атаки срещу неизкуството. Философско-естетическата основа на изкуството за Гео Милев са мисловно-художествените направления, гравитиращи около “философията на живота” - многопосочно и многосъставно философско течение, оспорващо тръгналия от Декарт и Просвещението рационализъм, разглеждащ света в субектно-обектни отношения. В края на XIX век това течение най-ярко се представя от Вилхелм Дилтай, Анри Бергсон и Ницше; поне последните двама Гео Милев познава добре, а Ницше е негов кумир в юношеството, но неговите идеи и тип житейско поведение присъстват и в най-зрелите му творби, и в най-красиво саможертвените му житейски жестове.

Смисълът, влаган от Гео Милев в митологемата Англия/Америка през първия му период, е най-ясен в два текста, писани почти по едно и също време. Първият е из черновата за статия “Добрият американец” (около 1914; виж цитата с бележка 14). Вторият текст е из писмо до Милю Касабов от Лондон, 8/21 септември 1914 г., в което на Англия/Америка се противопоставя Европа: “финанси [. . .] наука за хора без ум, без съвест, без душа - хора американци!... [. . .] Американизмът, материалната наука, практичното, физичното, машинарийството, техниката и пр., и пр. - с една дума, ‘американщината’ - тя трябва да се изгони из Европа, Стария свят, където хората трябва да бъдат *човеци* - както казва Ницше [. . .] - да бъдат ‘добри европейци’.”⁷⁷

Гео-Милевите американски “едисоновци” са внуци на Ницшевия Сократ в *Раждането на трагедията*,⁷⁸ на “съзнателното познание” (Ницше), а тяхна кръв са митове за Америка като свръхиндустриална рационално организирана страна (сравни например с малко по-късни творби като романа *Прекрасният нов свят*

⁷⁶ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 178.

⁷⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 306.

⁷⁸ По-нататъшните цитати от *Раждането на трагедията* са от изданието Фридрих Ницше, *Раждането на трагедията и други съчинения*, предговор, въстъпителна студия и съставител Исак Паси, превод от немски Харитина Костова-Добрева (София: Наука и изкуство, 1990); не разполагах с това издание когато подготвих книгата си за печат и това обяснява отсъствието на библиографски отпратки.

[1932] на Олдъс Хъксли, или първата част на филма *Модерни времена* [1936] на Чарли Чаплин). От друга страна, възхитата на Гео Милев от Демел и Верхарн през първия му период е клонка върху дънера на Дионисовото начало у великия му учител. Противопоставянето между “Дионисовото и Сократовото начало” у Ницше при ранния Гео Милев се преобразува в противопоставянето Европа - Англия/Америка, или изкуство - неизкуство. Тези опозиции при Гео Милев имат и много други варианти.

Сега нека кривнем от пряката си тема за едно малко пътешествие из потенциално възможните, ала неосъществените културни връзки на Гео Милев с англо-американския модернизъм, пътешествие, което гъделичка въображението с въпроса: “А какво би било, ако...?” За нас идеите на Гео Милев за Англия и Америка изглеждат тесни, предубедени, поостарели, също както и немалко от представите му за европейската култура, както са посочвали някои от съвременниците му и изследователите му - например схващанията му за Пол Верлен,⁷⁹ част от естетическите му идеи,⁸⁰ или вижданията му за театъра в студията *Театрално изкуство*.⁸¹ Тук не мога да си позволя да се впусна в интересния и неизследван въпрос доколко образът на Англия/Америка при Гео Милев е почерпан от Ницше, доколко е подкрепян от културните реалности във Великобритания и САЩ и доколко се разминава с тези реалности. От друга страна обаче, не мога и да не си позволя да отбележа, че митологизирането на Англия и Америка по Ницшев тертип превръща тези две страни в удобни и ефектни при критическо боравене културно-естетико-етични знаци, но цената на това реторическо удобство е обедняването и изкривяването на реалните културни явления и процеси, които Гео Милев, поне що се отнася до съвременните му тенденции и имена, слабо или никак не е познавал. С няколко примера от края на XIX и началото на XX век ще подкрепя твърдението си, като целта ми не е да мъмря Гео Милев от днешни позиции, а да създам културно-литературни смисли посредством съпоставянето на вчерашното и днешното:⁸²

а) Във Великобритания и Америка техническите постижения на XIX век - най-вече използването на желязото в строителството - подготвят архитектурната революция през XX век, чиито най-впечатляващи плодове са Кристъл Палас (1851) на архитекта сър Джоузеф Пакстън (Sir Joseph Paxton) в Лондон и по-късно небостъргачите в САЩ (края на 80-те години на XIX век). Американските архитекти Луис Салтъвън (Louis Sullivan, 1856-1924) и Френк Лойд Райт (Frank Lloyd Wright, 1867-1959) са едни от начинателите на модернистичната архитектура. В Америка изобразителното изкуство е неоригинално и изостанало, но модернистичната архитектура и фотография са много силни. Съществува близост и взаимно влияние на архитектурните идеи в САЩ, Великобритания, Франция, Германия и Австрия.

⁷⁹ Васил Пундев, “Пол Верлен - избрани стихотворения”, *Българската критика за Гео Милев* 11-14.

⁸⁰ Михаил Арnaudов, “Духът на българската поезия. По повод на една нова антология”, *Българската критика за Гео Милев* 49.

⁸¹ Йосиф Конфорти, *Гео Милев - театър и време* (София: Наука и изкуство, 1975) 119.

⁸² Примерите са взети най-вече от книгата на Н. H[arvard] Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, 3rd edition revised and updated by Daniel Wheeler (London: Thames and Hudson, 1986).

б) В модернизма делението между високо и популярно изкуство не е абсолютно, както е според Гео Милев, а има междинни звена - например Art Nouveau (Jugendstil) е екзотеризиран, "профанен" вариант на постимпресионизма и е пътно свързано с движението Изкуства и занаяти (Arts and Crafts) на Уилям Морис (William Morris, 1834-1896, поет, живописец, дизайнер и социален реформатор) в Англия. Морис, в романтичен дух, който не е никак чужд и на Гео Милев, се противопоставя на безличното машинно производство и вулгарния масов консумативен вкус и иска да запази човешката индивидуалност посредством връщане към личното художествено майсторство от средновековието. Във Великобритания Art Nouveau е повлияно от прерафаелитите - пример за това е художникът-илюстратор Обри Бийърдзли (Aubrey Beardsley, 1872-1898), който е ценен високо от Николай Райнов, приятел на Гео Милев. Art Nouveau прониква в Германия от Великобритания. Зараждането на индустриален дизайн в началото на XX век представлява и сближаване между изкуството и индустрията.

в) Центровете на модернистичната фотография са Лондон и Ню Йорк. В началото на XX век във Великобритания се правят фотографски експерименти, паралелни с опитите на Пол Сезан, Жорж Брак и Пабло Пикасо за разрушаване на ренесансово-академичното перспективно пространство. За Гео Милев обаче фотографията е единствено наподобителен реализъм,⁸³ "възпроизвеждането на факти"⁸⁴ и поради това не е изкуство. В Германия, в Bauhaus, се прави абстрактна фотография и абстрактно кино. Алфред Стиглиц (Alfred Stieglitz, 1864-1946), американец, учил в Германия, е един от пионерите на фотографията като изкуство.

г) Машината през модернизма е не само клеймена - това е позицията на Гео Милев - но е и боготворена: примерът е италианският футуризм. Една от проявите на това отношение е интересът на футуристичната фотография към движението. Футуристът Филипо Томазо Маринети има идеи, близки с идеите на Бергсон и Ницше. Може да се говори и за връзката между кубизма и машината (Фернан Леже) и между абстракционизма и машината (Казимир Малевич).

д) Дадаизмът, едно от най-шумните и най-крайните в разрушителната си стихия авангардни движения, стартира в Ню Йорк през 1915 г.: Марсел Дюшан, Франсис Пикабия, Мен Рей (Marcel Duchamp, 1887-1968; Francis Picabia, 1879-1953; Man Ray, 1890-1977).

е) Някои явления в американския модернизъм: кръгът на Стиглиц (1908-1917) и дейността му за популяризирането на модернистичното европейско изкуство в Америка. Най-важните изложби, организирани от тази модернистична група, са *The 8* (1908) и *The Armory Show* в Ню Йорк (1913), на които се показва европейско модернистично изкуство. Америка създава и утвърждава културната си самоидентичност в началните десетилетия на XX век в много случаи чрез дискурса на модернизма и обратно - американският модернизъм често говори с езика на културния национализъм.⁸⁵ (Това е близо до модернистичното

⁸³ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 82-83.

⁸⁴ Милев, *Съчинения в три тома* 2: 185.

⁸⁵ Вж. напр. Paul Rosenfeld, *Port New York: Essays on Fourteen American Moderns*, with camera portraits by Alfred Stieglitz, Alice Boughton, Paul Strand, and Dana Desboro (New York: Harcourt, Brace and Co., 1924); и Nikita Nankov, "Narratives of National Cultural Identity: The Canonization of Thomas Eakins,"

използване на национално-исторически и фолклорни теми и сюжети от Пенчо Славейков, Петко Тодоров и Яворов, както и от самия Гео Милев във втората му стихосбирка *Иконите спят*.) Възниква рекламата като практика, теория и история и това разколебава границите между високо и популярно изкуство. “Изгубеното поколение” в Европа...

Тези хипотетични примери за несъстоялите се срещи на българския писател с англо-американския модернизъм налучкват и подсказват някои граници на Гео-Милевия “европеизъм”, “космополитизъм” и “модернизъм” и, в по-широк смисъл, на “синхронността” на българския модернизъм с европейския и англо-американския. Прави впечатление, че българският автор вижда и пропагандира модерното и модернистичното най-вече в традиционните и сравнително неизискващи големи средства области на изкуството като литературата, театъра, живописа, скулптурата и журналистиката, но не и в динамичните съвременни форми, които предполагат огромни капиталовложения и научно-технически и медийни мощности като архитектурата, фотографията, киното, промишления дизайн, рекламата. С това откритие прекращаваме личните модернистични пристрастия на Гео Милев и се озоваваме в една неясна и слабо изучена област на българския модернизъм, култура и цивилизация изобщо. Бих формулирал тази сумрачна, но мамеща област като разлики в начините и възможностите за практикуване и осъзнаване на модерността и на модернистичното, от една страна, от цивилизациите без голяма промишленост и без амбиции на световната арена - като българската, и, от друга страна, от цивилизации с почти неизчерпаеми материално-финансови и научно-технически ресурси, които са сред главните играчи на световната сцена - като английската и американската. Видян така, изборът на Гео Милев на модернизъм с Ницшева закваса е вече не толкова лична предразположеност и културно влияние, колкото обективен диктат на скромната на материално-технически средства култура, която търси модерното и модернистичното най-вече в човешката уникалност, в хуманитарното качество, а не в разбирането на човека предимно като жива машина, произвеждаща количество. Ако в индустриално по-неразвитите цивилизации самите условия налагат главно хуманитарно-качествения поглед към модерното и модернистичното, то в богатите промишлени цивилизации същият проблем може да се гледа не единствено от тази, но и от втора, производствено-количествена страна.⁸⁶ По-бедните цивилизации са по-бедни не само материално-технически, но, като следствие от това, и в избора си на практикуване и осмисляне на модерното и модернистичното. Изглежда, че първият тип цивилизации възприемат модерно-модернистичното на втория тип по два противоположни начина: те или енергично го отричат с аргументите на човешката неповторимост и качество - това са доводите на романтизма и модернизма срещу просвещението и индустриализма (в цивилизации със силна религиозна основа, като например арабско-мюсюлманската, отрицанието може да е във формата на религиозен фундаментализъм, преплетен с носталгични

Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée, публикуването предстои.

⁸⁶ За просвещенско-индустриалното разбиране на човека, обществото и природата като предмет за производство, който се оценява според своята ефективност и количество продукция и обратното романтично-модернистично гледище, при което човекът е неповторимо качество вж. Charles Taylor, *Hegel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974) 537-71, особ. 539-47.

исторически митове за нявгашното величие на тези общества), или сяпо и робски го боготворят. Първият тип реакции ражда силно негативни културни образи, подобни на Гео-Милевата Англия/Америка. Вторият генерира колонизирано съзнание, митологеме от рода на тези, според които Западният Друг е по-добър Български Аз. Разглеждан в тази по-широка рамка, Гео Милев вече не е просто “европеец” и “апостол на модернизма”; той е толкова “европеец” и “модернист”, колкото му позволява българската култура, българската промишлено неразвита цивилизация. От друга страна, той е един от онези, които задават мярата за “европеизъм”, “модерност” и “модернистичност” в българската култура и цивилизация. Гео Милев, следователно, е “европеец” и “модернист” според българската мяра за “европеизъм”, “модерност” и “модернизъм”.

А сега - от хипотезите обратно към фактите. Гео Милев не съзира модернистично вдъхновение в съвременната му английска и американска литература и затова интерпретира като модернистични творци техни класици: *Хамлет* (преводът плюс няколко статии за трагедията и бележки по нея в различни статии и предговори); Байрон, с чиято светова скръб и отчаяние посредством “новата руска поезия”⁸⁷ се сродяват Яворов, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов; Уайлд, повлиял върху поезията на Николай Райнов и драматургията на Владимир Мусаков;⁸⁸ По, изтълкуван като “първият модерен”,⁸⁹ като близък на Стефан Маларме и на самия Гео Милев.⁹⁰

Хронологично най-рано, но не и най-ярко, в първия период на Гео Милев се проявяват и още два тематични кръга, свързани с Америка и Англия, които имат доминиращо значение за образа на Англия/Америка през втория му период. Това са темите за християнството в Англия и Америка, противопоставено на (анти)християнството в Гео-Милевото (а всъщност в Ницшевото) разбиране и, второ, за Англия и Америка като насилнически държави и институции, господстващи над целия свят.

Образ втори. През втория период на Гео Милев - след 1921-1922 г., когато започва да се изживява българският символизъм - основна опозиция на културното, етичното и житейското мислене и поведение на писателя вече е изкуство (модернизъм, но не символизъм, а по-скоро експресионизъм) срещу институции и застинали цялости (власт, държава, християнство - най-вече в евангелско-протестантското му разбиране, фашизъм, демокрация, цензура, полиция, окаменяване на символизма в епигонство, казионна интелигенция и т. н.). Българският културен и социално-политически живот (особено от средата на 1923 г. нататък - след деветоюнския преврат и последвалите го въстания от юни и септември) дават на Гео Милев основания да усеща “втвърдяването” и на обществените, и на дотогавашните литературни форми. Както и през първия си период, писателят гради опозицията изкуство - институции върху идеите най-вече на Ницше, а в по-широк смисъл, върху художествено-философските и житейски прояви на “философията на живота”. Ницше е исторически философ, за него е важно “ставам”, а не “съм”, еволюцията, а не структурата, фрагментът,

⁸⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 61.

⁸⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 60-61.

⁸⁹ Милев, “Едгар Аллан По” 8.

⁹⁰ Отношението на Гео Милев към По и Уитман е разгледано подробно в моята статия “‘Начален монумент пред прага на един нов обет’: Гео Милев и Едгар По”, *Литературна мисъл* 39-40.1 (1997-1998): 137-64.

а не цялото, бунтът, а не улегналостта. Изкуството и за Ницше, и за Гео Милев (с всички разлики в условията и мащабите) е живот, “ставане”, свобода, спонтанност, самопораждане на живота, а институциите са ограничение на естествения живот, норма, неподвижност, смърт. Изкуството и институциите за Гео Милев имат и философско-естетически и етичен смисъл; фактът, че от средата на 30-те години на XX век, та доскоро левите интелектуалци тълкуваха философското единство като социално-класово, не е вина или заслуга на поета. Септемврийското въстание, Октомврийската революция, Ленин (когото Гео Милев нарича и “Николай Ленин”⁹¹), комунизмът, експресионизмът, “оварваряването” на литературата - това са все актове и знаци на отприщването на живота, разбираан и като социална и художествена, но в крайна сметка - като абстрактна (доколкото художник и критик като Гео Милев е абстрактен) същност в духа на Ницше и “философията на живота”. Или, както Гео Милев пише до баща си на 8/21 септември 1914 г.: “Раздробление! Освобождение!”⁹² Българският творец - да го определя с думи, които той е казал за онези, с които се усеща близък по поетично-бунтовно кредо - е един от “десетки[те] поети във всемирната литература, които са възпявали с най-пламенни и дръзки слова революцията - бунта изобщо”.⁹³

Америка при късния Гео Милев е вариант на втория член на опозицията изкуство - институции. Тази Америка - до голяма степен Ницшева - е очертана в спор с евангелисткия и тясно свързан с американските мисионери в България вестник *Зорница*, с който Гео Милев спори още от 1913 г. За вестника християнство и демокрация са едно. Гео Милев, разбиращ християнството като Ницше (който елитарно хули и американската демокрация като власт на тълпата), а не като християнски морализъм, е на противното мнение: “демокрация не значи християнство! Защото знаем що значи демокрация: имаме пред очи примера на съвършената демокрация: имаме - Америка, Америка на милиардите; на фабриките с хиляди работници; Америка, в която - според *Зорница* - автомобилите на богатите смазват в една само година повече хора, отколкото загинаха у нас през септември [1923 г. - Н. Н.]; Америка - страната на свръхкапитализма; Америка - родината на първия закон за защита на държавата (по-лош и от нашия); Америка - най-дълбокото гнездо на реакцията.”⁹⁴ Написано е през 1924 г. А ето нещо и от 1923 г., изказано пак в спор със *Зорница*: “Американска демокрация. Нали Америка е идеалът на нашите евангелисти? Но равностметката е всеизвестна: Америка със своята демокрация днес е най-голямата реакция, каквато съществува в света. Америка, скрита зад маската на демокрацията, филантропията, Библията, мисионерите, алкохолната забрана и т. н. [...] фарисейска Америка.”⁹⁵ Този образ се подсилва и от публикации в *Пламък* на други автори: според Ал. Храмов в Съединените щати се пропагандира държавната полицейщина.⁹⁶ Америка като най-глобално възплъщение на институциите, запиращи свободното развитие на живота, се споменава и десетина години по-рано. Във вече цитираното писмо от 8/21

⁹¹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 223.

⁹² Милев, *Съчинения в три тома* 3: 308.

⁹³ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 129.

⁹⁴ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 154.

⁹⁵ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 103.

⁹⁶ Ал. Храмов, “Школа за детективи (към културната характеристика на Америка)”, *Пламък* 1.6 (1924): 199-200.

септември 1914 г. Гео Милев говори и за “[а]мерикански вериги на съвременния свят”,⁹⁷ които той, Гео, жадува да разбие.

Гео Милев вижда и Англия като символ на световно империалистическо господство. (Нека не се боим от фразата “империалистическо господство”. От повтаряне през социализма тя бе превърната в звук без смисъл; днес е нужно да се преоткрие смисълът зад звука.) В поемата “Ад” (1922) Темза, реката протичаща през Лондон, е единствената съвременна географска реалия в творбата (заедно с прословутата лондонска мъгла) и тя, следвайки духа на творбата да деконструира (в смисъла на Жак Дерида, който в някои отношения е философски внук на Ницше) традиционни историко-митологични смисли, функционира като неологизъм за митичен топос - съвременната река на всички мъртви, на всички безнадеждни, на всички обречени в модерния ад-град. Този смисъл се подкрепя и на фонетично равнище от сходството между ключовите думи за световното страдание “всемирната [. . .] мизерия”, семир - мизер, както и от алитерацията на краестийните думи “немци [. . .] негри [. . .] нации”, подчертаваща сближаването в нещастieto на иначе далечни раси и народи:

А долу
под тежкия пласт на мъглата
разлива се мътната Темза -
далеко протича
и мъкне, довлича
от всички морета, от всички земи
калта на света
- всемирната черна мизерия:
италианци и немци,
чехи, поляци,
монголци и негри,
всички раси,
народи и нации -
безродни скиталци
дрипльовци
жълти
изпити
от глад
довлечени тук сред големия град
лумпенпролетариат -
плевел и дим:
Всички пътища водят за Рим. -⁹⁸

Темза - и имплицитно-метонимично Лондон, метрополията, Англия, центърът на космополитната империя - се съотнася с фрази, които са исторически емблеми за имперско господство и съдържат втората, вече традиционна реалия - Рим: “Всички пътища водят за Рим.” и “Urbi et orbi”⁹⁹ (в града и по света) на Овидий. Така Лондон и Англия получават историко-митологични значения на втори Рим - не случайно двете единствени географски реалии в творбата, съвременната и

⁹⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 308.

⁹⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 45-46.

⁹⁹ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 44.

античната, Темза и Рим, са в началото и в края на цитирания откъс. Историко-митологичните внушения се надстрояват над социалните смисли на “големия град”,¹⁰⁰ над контрастите между богатството и глада. Вторият пласт значения, както помним, е изразен в писмото от Лондон от 11/23 август 1914 г.: “Лондон [. . .] пари, алч, мизерия”. Биографичните бележки от бащата на поета, писани вероятно през 1928 г., допълват тези социални смисли: “Тук, в Лондон, той [Гео Милев - Н. Н.] е преживял един прелом в своя мироглед. Онова, което е видял тук, го е поразило. Дългата върволица от просяци на пристанищния булевард като продавачи на бои, връзки за обуца и др. п., също и чардата от скитащи лумпени, които подгонвали ту тук, ту там от гарите на подземните железници и градините, са му повлияли да изгуби своята блага, кротка и засмяна физиономия, а по-късно поради душевни терзания да се отпечата на лицето му една подозрително-скептична физиономия, каквато се вижда у него на портрета от цялото семейство, снемано 1915 г. през лятото.”¹⁰¹ Просяците от бележките на Касабов се явяват и в “Ад”: “Госпожи / и господа - / молим връзки за обуца / вакса / кибрит!”;¹⁰² (все пак не е ясно дали поемата следва впечатленията на Гео Милев от Лондон, които бащата предава, или Касабов следва поемата).

В писмо до Верхарн от 3 февруари 1915 г. Гео Милев говори и за английския интерес към парите, който е причината за нечувствителността на Англия към болките на погазената от Германия през Първата световна война Белгия, родината на Верхарн: “английският народ - евреин и без сърце”.¹⁰³

Борбата на Гео Милев срещу държавните насилнически институции започва още през първия му период - например през 1914 г., когато в любимата му уж културна Германия го арестуват като английски шпионин и той изпитва мъките на карцера. Впрочем гибелта на Гео Милев е само най-яркият, но не единственият акцент в неговата целоживотна съпротива срещу всякакви институции - от училището, университета, Писателския съюз и Народния театър до казармата, цензурата, полицията, съда и държавата. И в това отношение той прилича на Ницше.

През първия период на Гео Милев англо-американската литература и култура в лицето на по-съвремените си представители не му дават модернистично вдъхновение; затова той тълкува - преводачески, критически, издателски - британски и американски класици в духа на модернизма. През втория период те биват сменени от Уитман, когото през 1914 г. Гео Милев е интерпретирал негативно като “поета на атлетските мишици, поета на гимнастиката [. . .] добрия американец”,¹⁰⁴ който е тъкмо обратното на Ницшевия “‘добър европеец’ - *der gute Europäer*”,¹⁰⁵ когото критикът защитава. През втория период на Гео Милев Уитман от възплъщение на бездуховно-материалистична Америка се превръща в нейно културно отрицание. Пак в спор с вестник *Зорница*, през 1924 г., Гео Милев определя Уитман като образец на изкуството като свобода, естественост, природност, рушене на нормите, всеобщност: “Уитмановата поезия е поезия на голия, природния човек; здрав и ясен, какъвто си е, какъвто трябва да бъде. [. . .] Той има, така да се рече, един

¹⁰⁰ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 44

¹⁰¹ Касабов 472.

¹⁰² Милев, *Съчинения в три тома* 1: 44.

¹⁰³ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 320.

¹⁰⁴ *Литературен архив* 187.

¹⁰⁵ *Литературен архив* 187.

монистически мироглед: всичко е едно - и оттук произлиза неговата идея за демокрацията. Той възпява всичко. [. . .] неговите разбирания за демократизъм са твърде различни от американската демократическа действителност. [. . .] Уитман е *варварин* - и тъкмо в това е неговото огромно литературно значение. [. . .] неговата поезия - бунтовна и тревожна - е неудобна за ония, които дирят в поезията хлорофорум за съзнанието на несъзнателно поробените.”¹⁰⁶ Уитман е културният антипод на Америка, която е определена като страна на “капиталистическото поробване, скрито зад маската на християнството и демокрацията”;¹⁰⁷ той е противопоставен и на американците, които не го харесват, защото те “искат да владеят другите”.¹⁰⁸ Трябва ли специално да изтъквам, че този Уитман, както по-рано и По, през първия период на българския писател, е близък на самия Гео Милев?

Във времето на *Пламък* Англия/Америка е определяна негативно и по журналистическо-преводачески път. Това става не единствено чрез пряко разобличаване, както е в статията на Храмов, но и по обратен начин - като се подчертава онова, което противостои на всичко, възплъщавано от Англия/Америка. В списанието си Гео Милев анотира *Викът за правда: Антология на литературата на социалния протест*, съставена от Аптън Синклер и с предговор от Джек Лондон. В анотацията е ясен приматът на социално-бунтовното над естетическото в тесния смисъл на думата в интереса на Гео Милев към това издание: “една знаменита книга: тази антология е първият голям опит за събиране - из всички векове и всички области на литературата - всичко, което непрестанно бунтуващият се човешки дух е оставил като белег на недоволство и устрем към щастливото царство на идеала.”¹⁰⁹ В следващите броеве на *Пламък* се появяват много преводи от антологията, включително и на британски и американски автори, доста от които не са художествени текстове.¹¹⁰ Тези публикации са журналистико-преводачески израз на идеята на Ницше за превръщане на историята (антологията е “из всички векове”) в творба на изкуството (изкуството като бунт); такъв е смисълът и на финала на “Септември”, ако бъде разбран не тясно пролетарски-класово, както правят ортодоксално левите интелектуалци, а исторически, естетически и философски.

Тъй като антологията е тясно свързана с моята тема, заема важно място в журналистическата, критическата, преводаческата, социално-етичната, а, струва ми се, и в творческата дейност на късния Гео Милев и, доколкото зная, не е коментирана, не е безинтересно да научим нещо повече за нея и да набележим още някои от връзките ѝ с редактора на *Пламък*. Преводът на пълното заглавие

¹⁰⁶ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 156-58.

¹⁰⁷ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 155.

¹⁰⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 156.

¹⁰⁹ Гео Милев, “*The Cry for Justice - an Anthology of the Literature of Social Protest*, edited by Upton Sinclair, with an introduction by Jack London, 1921. *Викът за Правда - антология на социалния протест*”, *Пламък* 1.1 (1924): 46 [анотацията е неозаглавена; тук давам началото на първото ѝ изречение].

¹¹⁰ В *Пламък* се печатат извадки от антологията цели 6 пъти: 1.2 (1924): 52-56; 1.3 (1924): 87-92; 1.4 (1924): 129-34; 1.5 (1924): 156-61; 1.6 (1924): 186-91; 1.9-10 (1924): 270-76. За пълен списък на публикуваните творби и изказвания в тези извадки вж. Народна библиотека “Кирил и Методий”, *Био-библиографски указател: Гео Милев 1895-1925*, изработи Елена Фурнаджиева, научна редакция Леда Милева (София: [не е даден издател], 1985) 88-89.

и подзаглавие е: *Викът за правда: Антология на социалния протест. Творбите на философи, поети, романисти, социални реформатори и други, които са изразили борбата срещу социалната неправда. Избрано от двацет и пет езика. Обхваща период от пет хиляди години. Илюстрирано с репродукции на социален протест в изкуството.*¹¹¹

Първото, което се набива в очи, е, че част от подзаглавието - “the writings of philosophers, poets” (“творбите на философи, поети”) - е близко с прочутите заключителни стихове на “Септември”: “Всичко писано от философи, поети - / ще се сбъдне!”¹¹² (к. м. - Н. Н.). Все пак основният извод от срещата ни с тази антология, в контекста на разглежданите въпроси, е, че тя онагледява как четири мисловни течения, определящи в решителна степен менталността и дейността на Гео Милев - литература и изкуство, нищепански бунт, социално-етични въпроси, религия - са неделими и взаимно се обясняват и подкрепят. Както е и в Гео-Милевия шедьовър “Септември”, разбира се.

Съставителят и издателят на антологията Синклер (1878-1968) е плодовит американски писател, творещ в множество жанрове, който в произведенията си изобличава социалната неправда и неведнъж показва как тежкия живот на работниците ги води към идеите на социализма. Самият той става социалист в първите години на XX век и през целия си живот е неуморим общественик. Една от забележителните му инициативи е организирането на писателска комуна (1906-1907). В предговора си към антологията Синклер обяснява как е работил над нея и пише, че тя е “сливане на гледните точки” на неговия интерес към “литературата” и “пролетарския бунт”.¹¹³ И допълва: “Стандартите на книгата са стандартите на литературата.”¹¹⁴ Какви са тези стандарти, които дават пропуск към антологията на тъй разнородните творби? Първо, произведенията трябва да казват “нещо жизнено важно” и, второ, трябва да го казват “с особена ефективност”.¹¹⁵ Следователно за Синклер литературата, първо, е транзитивна, сиреч тя значи посредством връзката си с неща извън нея, неща от живота, тя е литература, в която доминира връзката знак - денотат, а не знак - знак, както е в интранзитивната литература; и, второ, литературата е близка до реториката в класическия ѝ гръко-римски смисъл, сиреч тя трябва да убеждава и да подбужда към действие. През втория си период, особено след средата на 1923 г., Гео-Милевата литературно-журналистическа теория и практика е в същото русло. Фактът, че левите интелектуалци тълкуват късния Гео Милев като “техен” се

¹¹¹ Upton Sinclair, ed., *The Cry for Justice: An Anthology of the Literature of Social Protest. The Writings of Philosophers, Poets, Novelists, Social Reformers, and Others Who Have Voiced the Struggle against Social Injustice. Selected from Twenty-Five Languages. Covering a Period of Five Thousand Years. Illustrated with Reproductions of Social Protest in Art.* (New York City and Pasadena, California: Upton Sinclair, 1915). Според Ronald Gottesman, *Upton Sinclair: An Annotated Checklist* ([Kent, Ohio]: The Kent State University Press, 1973) 54 първото отпечатване на антологията е във Philadelphia: The John C. Winston Co, 1915; вероятно изданието, което аз ползвам, е второ и без промени; книгата е преиздадена - отново без промени - в Pasadena: Upton Sinclair, 1921 и в Girard, Kansas: Haldeman-Julius, 1944.

¹¹² Милев, *Съчинения в три тома* 1: 71

¹¹³ Upton Sinclair, Editor's Preface, *The Cry for Justice* 17.

¹¹⁴ Sinclair, Editor's Preface 18.

¹¹⁵ Sinclair, Editor's Preface 19.

основава на факта, че той, както и те, споделят сходни - интранзитивни - разбирания за литературата. Тези “леви” или “комунистически” идеи са всъщност само една от възможните исторически прояви на по-общи естетико-реторически принципи, които имат хилядолетна история.

Посвещението на антологията е показателно за идеите и целите на автора ѝ и на неговите помагачи. Синклер пише: “Д-р Джон Р. Хейнз [Dr. John R. Haynes] от Лос Анжелос много щедро откупи от издателите илюстрациите и авторските права на тази книга, за да направи възможно публикуването на това издание. Аз попитах д-р Хейнз дали би ми позволил да изразя благодарност към него в книгата и той отвърна: ‘Посветете книгата на незнайните, които със своите десетачета и четвъртачета [монети от 10 и 25 цента - Н. Н.] поддържат социалистическото движение; на бедните и неизвестни люде, които се жертват, за да допринесат за един по-добър свят, който те може би никога няма да доживеят да видят. Напишете това тъй красноречиво, както умеете, и това ще бъде възможно най-доброто посвещение на *Викът за правда*.’ Аз реших, след като премислих, да обединя моята идея с идеята на д-р Хейнз.”¹¹⁶

А сега нека видим как социално-етичните идеи в книгата и структурата ѝ взаимно се изразяват. В предговора си към антологията Лондон я поставя редом с Библията, Корана и Талмуда, които насочват към истината, и развива сравнението така: “четенето на това хуманистично Свето Писание [Holy Book] не може, по подобен начин, да не служи на лутащите се и стремящите се хора, търсещи да различат истина и правда посред блясъка и мрака на мисловния хаос на днешния свят”.¹¹⁷ Това Свето Писание трябва да накара всеки, който го чете, да разбере, че “светът е пълен с огромна неправда, жестокост и страдание”¹¹⁸ и да научи, че това е било наблюдавано през “всички епохи от мислителите, провидците, поетите и философите”.¹¹⁹ Читателят също така ще разбере, че “този красив [fair] свят, тъй брутално несправедлив [unfair], не е устроен така по волята Божия, нито по някакъв железен закон на Природата. Той ще научи, че светът може да бъде превърнат в наистина красив/справедлив [fair]”¹²⁰ свят от хората, които го обитават [. . .].”¹²¹ Според Лондон преобразяването на света ще настъпи посредством “разбирането на света”, което води до “съчувствие”, до “безкористност”¹²² и накрая до “служене” (“service”), което е “решението на целия мъчителен проблем на човека”.¹²³ Писаното в течение на хилядолетия, продължава Лондон, не само посочва “човешките злини”,¹²⁴ но предлага и “цяра”,

¹¹⁶ Upton Sinclair, [неозаглавено посвещение], *The Cry for Justice* [2; страницата не е номерирана].

¹¹⁷ Jack London, Introduction, *The Cry for Justice* 3. Гео Милев превежда този предговор и го публикува след анотацията си на антологията: вж. *Пламък* 1.1 (1924): 47-48.

¹¹⁸ London 3.

¹¹⁹ London 3.

¹²⁰ Лондон използва игра на думи, подкрепяща социално-религиозния смисъл на предговора: “fair” е както “справедлив”, така и архаична дума за “красив”. Гео Милев превежда “fair” като “прекрасен”, а “unfair” като “непрекрасен”, сиреч при него играта на думи се загубва.

¹²¹ London 3.

¹²² London 3.

¹²³ London 4.

¹²⁴ London 4.

който е “служенето”.¹²⁵ Служенето е “благородство на мисленето, благородство на действието”.¹²⁶ Лондон завършва предговора си във възвишен, инверсиран библейски слог: “Когато виждаме сбраната тук огромна човешка красота и чистота и благородство, разбираме какви славни люде вече са съществували, съществуват и ще продължават - все по-многобройни - да съществуват, докато целият свят бъде преобразен красив по техен образ и подобие. Ние знаем как са направени боговете. Време е сега да се направи свят.”¹²⁷ Или, накратко, Лондон вижда преодоляването на злото чрез християнско-религиозен социализъм и при него ударението пада върху съзиждането, или, по-точно, върху пресъзиждането на доброто и красивото в света. Гео Милев и в двата си периода, вдъхновяван от Ницше, е далеч по-войнствен и непочтителен към традиционното християнство и за него акцентът е върху разрушаването на злото и грозното в света.

В младостта си Синклер казва, че мисленето му е оформено от Исус, Хамлет и Пърси Биш Шели. Изглежда, че религиозно-християнското разбиране на социалния бунт и на антологията е подсказано не на последно място и от хората, с които Синклер се е съветвал докато е работил над нея. Той пише за своята собствена оценка на книгата следното: “За мен беше важно, че неколцина души, четейки ръкописа и пишещи съвсем независимо, я назоваваха ‘една нова Библия’. Аз вярвам, че тя е, съвсем буквално и просто, това, което е била старата Библия - подборка от живите умове на едно живо време на най-добрите и най-истинните произведения, които те са познавали. Тя е Библия на бъдещето, Евангелие на новата надежда на човечеството. Тя е книга, която апостолите на нова вяра ще носят със себе си; книга да обнадеждава обезкуражените и да утешава наранените в последната освободителна война на човечеството.”¹²⁸ Подобни идеи не са чужди и на Гео Милев, който, следвайки Ницше, жадува за ново жизнелюбовно и жизнерадостно (анти)християнство. Ето откъс от негово писмо до баща му от края на 1913 или началото на 1914 г., в което се говорят неща, близки до мислите на Синклер: “Собствено, като казвам християнство, аз имам предвид не нашите глупави попове, нито още по-глупавите протестантски владици, но онова християнство, което е в евангелието.”¹²⁹ Поп Андрей в “Септември” е (анти)християнин в духа на автора си и на Ницше, и последната му граната, изстреляна в божия храм, е недвусмисленият знак за това. В същото писмо Гео Милев наставлява баща си по религиозните въпроси: “Оптимизъм: какво значи то? То значи жизнерадост! - т. е. извор на живота! Що е християнството: невяра, съмнение в живота: песимизъм! Отречение на живота! Не, ний не щеме отречение на живота: дайте ни любов към живота! Ти ще ми цитираш евангелието, дето на толкова места се говори за живот!”¹³⁰ Следват разсъждения, насочени срещу вестник *Зорница* и протестантството, за отвъдния и земния живот и за прелестите на земния. Ако се препрочетат писмата на Гео Милев, в които се говори за християнството и религията, ще се види, че финалът на “Септември”, в който раят се сменя на земята, е готов - като инверсия на земното и небесното и на традиционно-християнското и ницшевото (анти)християнство - десет години преди написването на поемата. В писмото до

¹²⁵ London 5.

¹²⁶ London 5.

¹²⁷ London 5.

¹²⁸ Sinclair, Editor's Preface 18.

¹²⁹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 290.

¹³⁰ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 290.

баща си от 8/12 септември 1914 г. Гео Милев ясно сочи и учителя си по религия: “Ницше, този брат на Христа, втори син на Мария Дева”.¹³¹ И допълва: “някога - след като се освободя от изпитите си - аз ще пиша една студия върху ‘Ницше като продукт на християнството’: той: най-големият враг на християнството! той: Антихристът!!”¹³² Гео Милев представя християнството като бунт срещу всяка форма на потисничество и чрез преводите си от антологията, публикувани в *Пламък*.¹³³

Антологията *Вик за правда* има 891 страници, 36 илюстрации и е разделена на 17 книги - още една, вече структурна, алузия за Библията - всяка от които е със заглавие и обяснително подзаглавие. Синклер съветва книгата да се чете последователно, без да се прескача нищо, за да се схване, че антологията има своя “форма”.¹³⁴ Тази “форма”, можем да допълним ние, се внушава най-общо от подредбата на книгите, от заглавията и подзаглавията. Или, наратологично казано, антологията следва следния повествователен архетип: потисничество, несправедливост и страдание в началните книги; просветление, бунт и мъченичество в средните; и избавление, светли видения и ново начало в крайните.¹³⁵ Поемата “Септември” има сходна повествователна схема.

¹³¹ Милев, *Съчинения в три тома* 3: 306.

¹³² Милев, *Съчинения в три тома* 3: 307; за ницшеанското (анти)християнство на Гео Милев вж. и 3: 289-91, 306-08.

¹³³ Вж. напр. Валтер Раушенбуш, “Революционерът Христос (из книгата *Християнството и социалната криза*)”, [превод Гео Милев], *Пламък* 1.4 (1924): 131-32; и Walter Rauschenbusch, “Jesus the Revolutionist (From *Christianity and the Social Crisis*)”, *The Cry for Justice* 346-48.

¹³⁴ Sinclair, Editor’s Preface 21.

¹³⁵ Ето заглавията и подзаглавията на отделните книги: “Книга I. Изнурителен труд [Toil]. Достойнството и трагедията на труда; картини от истинските условия, при които мъжете и жените се трудят в работилници и фабрики, в поля и мини.” (*The Cry for Justice* 25); “Книга II. Пропастта [The Chasm]. Контрастът между богатството и бедността; протестът на здравия разум срещу тези обществени условия, при които една десета от хората владеят девет десети от богатството.” (71); “Книга III. Отхвърленият [The Outcast]. Животът на подземния свят, на онези, които са изхвърлени на бунището на съвременната индустриална машина; ярки и въздействащи откъси, изобразяващи живота на скитниците, престъпниците и проститутките.” (119); “Книга IV. От дълбините [Out of the Depths]. Протестът на човешката душа, сблъскала се с неправдата, и лутаща се за цял.” (177); “Книга V. Бунт [Revolt]. Борбата за премахване на неправдата; бойните викове на новата армия, която се сбира за избавлението на човечеството.” (225); “Книга VI. Мъченичество [Martyrdom]. Послания и писмени свидетелства на героите от миналото и настоящето, които са се пожертвали в името на бъдещето.” (287); “Книга VII. Исус [Jesus]. ‘Измъчваният Христос на работническата класа, вдъхновеният евангелист на потъпканите маси, върховният революционен водач на света, чиято любов към бедните и децата на бедните освети всички дни на неговия свят живот, огря в светлина и завинаги направи свята тъмната трагедия на неговата смърт, и даде на вековете неговото божествено вдъхновение и неговото безсмъртно име.’” (343; подзаглавието е цитат от Eugene V. Debs, един от авторите в антологията); “Книга VIII. Църквата [The Church]. Съдържа извадки, както напътстващи, така и изобличаващи, които показват отношението на църквата към съвременните

И, накрая, трябва да спомена нещо, което е така очевидно, че може да го изпуснем от очи. Както антологията, така и Гео Милев, главно през втория си период, говорят, не - викат, не - крещят за социална правда. Американецът и българинът показват, че във всяка национална култура има две култури: на богатите и силните и на бедните и отритнатите, и че първият тип култура, която в нашия случай може да бъде представена от Карнеги, заглушавайки втория, се опитва да мине за цялата национална култура. Синклер и Гео Милев разобличават идеологическата манипулация на официалната култура, претенцията ѝ, че е единствената, “истинската” национална култура. Има нещо дълбоко символично във факта, че официалната българска култура (култура?) задушава Гео-Милевия вик за правда в най-буквалния смисъл - с тел през шията. В името на “тишината / в страната”.¹³⁶ И по това тази култура прилича например на Карнеги и неговата дясна ръка Хенри Фрик (Henry C. Frick), които хвърлят въоръжени отряди срещу работниците си и манипулират медиите, когато тези работници дръзват да не се съгласят с грижите на техния работодател за тях, а искат да имат и своя дума в уреждането на работните си условия.

проблеми и усилието да се върне една задушена от имущество институция към революционното евангелие на нейния основател.” (381); “Книга IX. Гласът на вековете [The Voice of the Ages]. Писмени свидетелства от цялата минала история на човечеството от двацет и пет различни раси; най-ранните са от около 3 500 г. пр. н. е.” (429); “Книга X. Мамон [Mammon]. Богатството и престъпленията, извършвани в негово име, и протестите на духа на човечеството срещу неговата власт в обществото.” (483); “Книга XI. Война [War]. Картини на ужасяващо зло и на изобличаването му, които са особено навременни в сегашния момент.” (549); “Книга XII. Страна [Country]. По-висшият патриотизъм; дългът на човека към страната му от гледната точка на онези, които искат да превърнат страната в родител и приятел на всички, които живеят в нея.” (591); “Книга XIII. Деца [Children]. Социалната неправда и влиянието ѝ върху литературата и нейните автори; картини из живота на отхвърления поет и от изкуството, което е в конфликт с богатството.” (635; подзаглавията на Книга XIII и XV са разменени; в следващото издание на антологията нещата идват по местата си); “Книга XIV. Хумор [Humor]. Комедия на социалната борба; шедьоври от онези, които са имали смелостта да влязат в бой за социален прогрес с оръжието на смеха.” (677); “Книга XV. Поетът [The Poet]. Социалната неправда и влиянието ѝ върху бъдещото поколение; картини на детски труд и на деградацията на деца в коптори; също така надежди за бъдещото избавление на детето.” (723); “Книга XVI. Социализъм [Socialism]. Най-красноречивите извадки от перото на онези, които предвиждат окончателното решение на проблемите на икономическото неравенство. Представен е всеки аспект на социалистическото движение.” (781); “Книга XVII. Новият ден [The New Day]. Избавлението на човечеството и триумфът на труда, който има политически права; извадки от утопии, нови и стари, и ликуванията на поети и пророци, съзерцаващи ‘идването на добрите времена’.” (833).

Очакванията на Лондон (London 3), че антологията ще има следващи разширени издания се сбъдват - вж. Upton Sinclair, comp. and ed., *The Cry for Justice*, new edition, revised and edited with the cooperation of Edward Sagarin and Albert Teichner (New York: Lyle Stuart, 1963); тази версия на книгата се произдава в New York: Barricade Books, 1996.

¹³⁶ “Септември”, Милев, *Съчинения в три тома* 1: 68.

Гео Милев, както помним, не открива модернистично вдъхновение в съвременната му англоезична литература, но открива във *Викът за правда* социално-бунтовно вдъхновение. Изглежда, че Синклер е един от немногото съвременни нему американски писатели, които Гео Милев познава и чиито идеи и творби използва в собственото си творчество много или малко пряко, сиреч без да ги осъвременява, без активно да внася в тях необходимия за него смисъл.

Споменах, че за Гео Милев Англия/Америка остава нюансирано, ала единно негативно понятие. Дали след казаното за интереса на Гео Милев към Уитман и антологията *Викът за правда* не трябва да преразгледам това свое твърдение? Наистина българският писател съзира в Америка и сили, противостоящи на научно-техническия рационализъм, на дехуманизацията, на бодряшкото безкултурие, на ламтежа за пари и господство, на държавния терор, подсладен с демокрация, на фарисейщината. Ала, както обясних, Англия/Америка за Гео Милев е естетико-философско, социално-етично и реторично понятие, което не може да се разцепва както понятията България и Германия. Ако нещо американско е контрастно разполовено за Гео Милев, това е най-вече Уитман: от една страна - Уитман, “поета на гимнастиката”, а от друга - Уитман, поета, който “възпява всичко”. Англия/Америка се родее със и допълва - повдигайки на глобална степен! - негативните половини на България и Германия: България на умъртвяващите институции, фашизирана-фетишизирана България; и Германия на масовата култура и масовото безкултурие, на милитаризма и шовинизма, проташка-прусашка Германия. Америка може да има своя По - “първият модерен”, своя Уитман - “варварин”, своя Синклер - бунтовник за правда; тях Гео Милев прегръща като свои събратя; но за него те не принадлежат на Америка. Гео Милев, повтаряйки Шарл Бодлер, пише за По: “нацията, която не го разбра и покри с крещящите петна на клеветата (защото не бе достойна за него) - тя го предаде на онази нация, на която той принадлежи: нацията на Изкуството, за която не съществуват границите на раса, Атлантис и време.”¹³⁷ Тези писатели, редом с магистъра му Ницше, са Гео-Милевата анти-Англия/Америка. Съзнание като Гео-Милевото, което възприема света чрез полярни опозиции, намира най-силните си хуманистични аргументи сред онова, което е най-нехуманно. Англия/Америка ражда своята противоположност - високото модернистично изкуство и вика за социална правда. С подобно - почти се изкушавам да добавя и “диалектично” - противопоставяне започва и “Септември”:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв -
величав.¹³⁸

Така - необяснимо по логиката на ортодоксалните леви интелектуалци - Гео Милев става най-ляв когато гледа най-вдясно. Така - парадоксално - социалният му бунт се разпалва не само от революционно-червената Съветска Русия, а, може би и в по-голяма степен, от реакционно-мрачната Англия/Америка.

¹³⁷ Милев, “Едгар Аллан По” 7.

¹³⁸ Милев, *Съчинения в три тома* 1: 51.

Гео Милев създава два негативни образа на Англия/Америка в българската култура. Нито той, нито Англия, нито Америка имат нужда от защита. Но и Гео Милев, и Англия, и Америка заслужават нашето разбиране.

Вярата, че Гео Милев е “истински европейец и западняк”, идея, лелеяна в България повече от осемдесет години, е културен конструкт, който не е непременно верен. От херменевтична гледна точка, той не е могъл да *стане* такъв “европеец” и “западняк”. Той е станал “истински европейец и западняк” само до степенята, до която неговата българска култура му е позволила това. От друга страна, той е сред най-влиятелните фигури, даващи на българската култура мярата да съди що е “истински европейец и западняк”.

И накрая, случаят на Гео Милев показва, че Западният Друг не е по-добър Български Аз дори във времето на модернизма. Другият е просто друг. И преодоляването на тази другост никога не е завършено, защото е диалектична спирала и движението по нея изисква упорити интерпретативни усилия, чиито резултати не винаги са задоволителни.

1988 г.; юли 1992 г.;
април-юни 2000 г.

На Валентин Ганев и
Антоанета Симеонова

HAMLET И ХАМЛЕТ:
УПРАЖНЕНИЕ ПО “СТЕРЕО” ЧЕТЕНЕ

Драмите на Метерлинка се развиват
толкова в един приказен свят, колкото
и *Хамлет*, или *Крал Лир*, или
Макбет.

Гео Милев¹

Who would think to study a modern
Bulgarian translation of *Hamlet* as an aid
to understand the Shakespearean English
version of the play?

Anonymous Reviewer

1

Творбата е традицията на разночетенията ѝ. Традицията става особено осезаема при съпоставително - “стерео” - четене. В тази статия сравнявам някои страни на ренесансовата естетика и възплъщенията ѝ в оригинала на *Хамлет* от Уилиам Шекспир и на модернистичната естетика и възплъщенията ѝ в стилистиката на превода и в критическата интерпретация на трагедията от Гео Милев.² Целта ми е да набележа някои важни смислови различия между оригинала и превода и, облекнат на тях, да погледна критично един мит за превода, който, по-общо казано, има връзка с цялостното дело на Гео Милев и с някои особености на българския модернизъм изобщо. Вярващите в този мит често го формулират като конгениалност на Гео-Милевия превод на Шекспировия оригинал.

¹ Гео Милев, *Театрално изкуство: Студии, статии и критики*, с предговор и под редакцията на М[ила] Г[ео] М[илева] (София: Нов свят, 1942) 150.

² Използвам следните издания: William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark, The Complete Works of Shakespeare*, revised edition, eds. Hardin Craig, David Bevington (Glenview, Illinois; Brighton, England: Scott, Foresman and Company, 1973) 903-43; Уилиам Шекспир, *Хамлет, принц Датски*, превод от английски Гео Милев, редактор Леда Милева, шесто издание, Библиотека за ученика (София: Народна култура, 1964); и Уилиам Шекспир, *Хамлет, Трагедии*, превод от английски Валери Петров, редактор проф. Марко Минков, 2 тома (София: Народна култура, 1973-1974) 1: 395-568.

Двете естетики съпоставям по един пределно общ признак: отношението на субекта (човека, неговите разум, воля, действие) към обекта (света, природата, историята, Бога). Естетиката на Ренесанса утвърждава интимната, равноправната връзка между обект и субект. Съдържанието ѝ е стихийното самоутвърждаване на индивида, а нейната структура - ренесансовият тип на неоплатонизма.³ В центъра на модернистичната естетика е абсолютният субект, който със своя ум, воля, действия създава и владее фантазен обект, понеже реалният обект е външен и поради това враждебен нему. “Ренесансовият” прочит на трагедията следва три общи положения: “Спецификата на ренесансовия индивидуализъм в естетиката се е състояла в а) стихийното самоутвърждаване на човека, б) който мисли и действа артистично и в) който разбира заобикалящата го природна и историческа среда не субстанциално (от което би трябвало да се страхува), но самодостатъчно-съзерцателно (на което е могъл само да се наслаждава и майсторски да ѝ подражава).”⁴

Ренесансовият индивидуализъм обаче не е абсолютен, а ограничен и това го прави трагично противоречив. В изкуството това се проявява чрез сблъсъка на титани, всеки от които иска да владее целия свят и които в своята борба взаимно се унищожават.⁵ Противоречивостта на ренесансовия индивидуализъм му е генетично присъща, но тя става особено остра при историческото изживяване на Ренесанса. Шекспировите трагедии са израз тъкмо на този процес; естетически погледнато, *Хамлет* е “трагедия на гибелта на ренесансовия индивидуализъм”.⁶

В *Хамлет* стихийният, противоречив и безперспективен титанизъм се проявява поне на три равнища. Най-широката рамка на творбата се състои от отношенията между Дания, Норвегия и Полша - при всичките си владетели те са в непрестанни войни или в подготовка за войни, в които напрягат всичките си сили. Причините за войните са не толкова материални - парче земя с цената на “яйчена черупка” (“an egg-shell”, действие IV, сцена 4, стих 53), колкото духовни, т. е. войни заради самия принцип на войната - облог на владетели, старите Хамлет и Фортинбрас, пришпорвани от “най-амбициозна гордост” (“a most emulate pride”, I.1.83) или “божествената амбиция” (“divine ambition”, IV.4.49) на младия Фортинбрас. Принцовете Хамлет и Фортинбрас наследяват и имената на бащите си - а това подсказва, че съперничеството между титани-държави е безначално и безкрайно във времето. Войните обхващат и цялото пространство на трагедията (Витенберг и Франция са друг тип пространство). Войните в трагедията са процес, не резултат (това важи и за другите две равнища на трагедията). Смесът на тази най-широка рамка е, че всеки винаги и навсякъде е едновременно и победител, и победен.

Сред тези надчовешки държавно-световни граници се вмести най-яркият, човешкият сблъсък на титанични фигури - противоборството между крал Клавдий и принц Хамлет. Всъщност преходът от първото към второто равнище е не абсолютен, а крехък и относителен - монарсите в трагедията многократно се назовават с имената на техните държави, например “Norway” (“Норвегия”, I.2.28) или “old Norway” (буквално “стара Норвегия”, но със смисъл “стария,

³ А[лексей] Ф[едорович] Лосев, *Естетика Возрождения* (Москва: Мысль, 1982).

⁴ Лосев 609.

⁵ Лосев 604.

⁶ Лосев 603, вж. и 602-03.

възрастния крал на Норвегия”, I.2.35). С други думи, монарх, държава и световен ред са не само имплицитно, но и експлицитно, текстово отъждествени. Конфликтът между Клавдий и Хамлет е сблъсък между артистично мислещи и действащи индивиди. Борбата между тях е безкрайно надхитряне, те едновременно мамят и са мамени. Артистичната игра е по-ярка при принца, но по същите правила играе и монархът-узурпатор. Антагонистите изживяват непосредствено цялата обективна действителност в творбата и я превръщат в гигантско представление, на което режисьорите са те. Това артистично сливане на света и индивида - представено най-ярко може би посредством групирането на останалите герои около двамата антагонисти като техни съзнателни или несъзнателни оръдия - протича по сходна схема: героят предприема поредния ход срещу противника си, сиреч организира поредното представление, в което се представя само за актьор. Целта на представлението обаче е да се види реакцията на публиката. Така публиката (не театралната, а тази в самата пиеса) става актьор без да подозира тази своя роля, а организаторът-актьор се превръща в скрита публика. Най-известните примери са театралното представление, “мишеловката”, организирано от Хамлет за Клавдий в трето действие, втора сцена, и дуелът, стъкмен от Клавдий за Хамлет в пето действие, втора сцена.

И още един пример за артистизма на героите. През Ренесанса перспективата е един от главните проблеми в изкуството. Тя е геометрия на човешките сетива, която интериоризира обективните оптически закони.⁷ На принципа на перспективата е построена онази част от трето действие, четвърта сцена, в която Хамлет вижда и чува Духа на баща си, а майка му, кралица Гертруда, не усеща Духа. И още един пример - този път за времева перспектива - е твърдението на Хамлет в един от монолозите му, че действителните “два месеца” (“two months”, I.2.138) от смъртта на баща му за него са “подир месец” (“within a month”, I.2.145), или дори “преди два часа” (“within’s two hours”, III.2.134-35), както казва на Офелия при театралното представление, а тя уточнява обективно: “два пъти по два месеца” (“twice two months”, III.2.136). Във втория пласт на трагедията големите антагонистични индивидуалности мислят и действат артистично и заедно с това са жертва на подобно мислене и действие от страна на другите.

Образът на Хамлет е равнището, на което най-отчетливо се изразява ренесансовият индивидуализъм и неговата трагична противоречивост. Ще се задоволя само с един частен пример, показващ самодостатъчно-съзерцателното, естетическото отношение на ренесансовия индивид към природно-историческата среда. Една от съществените особености на ренесансовото изкуство е, че то много често си служи с високи библейски и антични сюжети, които разработва в духа на светския неоплатонизъм на своето време. Ренесансовата естетика е неоплатонична “философия на митологията”;⁸ посредством възвишените митове ренесансовият творец представя личностно-материалния индивид. В ренесансовото изкуство тези сюжети с тяхната митологична дълбина са съизмерими с човешкото съзнание и в познавателно отношение са иманентни на това съзнание.⁹ В *Хамлет* такива сюжети се дават по-разгърнато или едва се загатват. Развит сюжет е монологът на Първи актьор за смъртта на Приам под меч на Пир във второ действие, втора сцена, и монологът на Хамлет подир това,

⁷ Лосев 263-74.

⁸ Лосев 387.

⁹ Лосев 386-89; вж. също и 218-19.

в самия край на второ действие, втора сцена, където той се пита защо актьорът плаче заради Хекуба. Загатване на такива сюжети има в монолога на Хамлет в първо действие, втора сцена, където принцът сравнява мъртвия си баща, Клавдий и майка си с божества от гръцката митология.

В ренесансовата естетика високите сюжети минават и в своята противоположност. Символно-митологичното може да се превърне във веществено-битово и натуралистично и да изгуби своя висок и дълбинен смисъл.¹⁰ В тези случаи митът вече не е иманентен на ренесансовото съзнание, а по-скоро е негова играчка. Интимното равновесие между субекта и обекта се нарушава и твърде осезателен става субективизмът, стремежът на субекта да се наложи над обекта. Субективизмът е потенциално заложен в ренесансовия индивидуализъм, но неговото пълно разгръщане е гибелно за ренесансовите ценности. Най-ярък пример за нарушаване на баланса между субект и обект чрез изместване на ударението върху субекта е разговорът между Хамлет и Хорацио на гробището, където принцът разсъждава как с “благородния прах на Александър” (“the noble dust of Alexander”, V.1.224-25) може да се запуши отвор на бъчва (“stopping a bung-hole”, V.1.225) или с калта от “царствения Цезар” (“Imperious Caesar”, V.1.236) да се подмаже дупка в стената, за да не духа вятър (“Might stop a hole to keep the wind away”, V.1.237). Една от художествените функции на гробарите шутове е извеждането на ренесансовия субективизъм до крайната му степен - абсурдно-смешна и напоена с мъртвешки хумор.

2

Гео Милев превежда *Хамлет* през 1917 г. - в разгара на българския символизъм и модернизъм. През април 1918 г. Николай Лилиев му пише по повод на издадения вече превод: “Не съм още видял първата книжка на библиотека *Везни*, но чух вече да се говори, че на Хамлета бил даден ‘модерен дух’. И това било ценното на превода. Тъй казал и г. Божан Ангелов.”¹¹

Споменах, че естетиката на модернизма е естетика на субекта, който се бои от обекта и затова го пресъздава и владее мислено. Природно-историческата среда в тази естетика се разбира субстанциално, тя е отделена от субекта, тя му е чужда и той се страхува от нея. В отчуждението си от средата субектът чрез изкуството се стреми да я овладее, да снесе противоречието обект - субект, преодолявайки материалния свят и потъвайки в идеална - отвъдна или субективна - действителност, от която самият той е частица. В естетиката на Ренесанса има равновесие между субект и обект, в което потенциално е

¹⁰ През пролетта на 1993 г. нареденият “баща” на американския нов историзъм, шекспироведът Стивън Грийнблет (Stephen Jay Greenblatt), изнесе лекция в университета “Вашингтон” в Сент Луис, САЩ. В нея, разкривайки дискурса на евхаристията през Средновековието и Ренесанса, той изтъква *Хамлет* като трагедия на остатъците, на огризките, опирайки се на богатата образност на гниене и разтление в творбата. Този подход, струва ми се, е ключ предимно към снижената и натурализирана възвишеност на ренесансовото изкуство.

¹¹ *Литературен архив. Том втори: Гео Милев*, встъпителна статия, публикация и коментар Георги Марков (София: Издателство на Българската академия на науките, 1964) 403.

възможно акцентът да премине върху субекта - което е и границата на тази естетика. В модернистичната естетика е подчертан субективизмът, който потенциално може да се отлее в хармония между субект и обект - и това е пределът на тази естетика или, както пишат някои изследователи, утопията, чието постигане е парадоксът на модернизма.

В превода на Гео Милев има два съществени, макар и трудно забележими момента, които, видени в своето единство, са показателни за засиления и обратен в посоката си в сравнение с ренесансовия оригинал модернистичен субективизъм. При Шекспир преобладаващите местоимения за Духа на стария Хамлет са "it" или "t" ("то"), "'Tis" ("туй, това"), "this" ("туй, това") и "this thing" ("туй/това нещо") - с по-редки употреби на "he" ("той"), "him" ("него, го"), "to him" ("на него, нему, му") и "his" ("негов"). Показателно е, че местоименията "то" и "туй" се появяват, когато става дума за Духа със сигурност, а "той" и производните му когато има преход и колебание между Духа и стария Хамлет (виж местоименията в I.1, 2, 4 и III. 4). На номинативно-стилистично равнище, следователно, мъртвият крал Хамлет и Духът по-скоро не са тъждествени. От друга страна, в елизабетинската трагедия духът - чест персонаж в онази епоха - винаги казва истината, което пък подсказва, че на равнището на макротекста на театралната ренесансова традиция Духът и мъртвият крал са тъждествени. Разграничаването и противопоставянето на номинативното и театралното равнище оставят възможност убийството на стария Хамлет да не е истина, което по законите на трагедийния жанр значи непокътната цялост, нормалност на представения свят и от тук - изоморфно - съхраненост на ренесансовия свят и ценности. Според това дали в разбирането на произведението се набляга върху номинативната или върху театралната страна, Хамлет е или подозрителен до лудост (това е позицията на Клавдий, която Хамлет от своя страна буквално разиграва като лудост), или пък е прав в подозренията си към Клавдий (позицията на Хамлет). При Гео Милев - обратно на оригинала - когато се отваря дума за Духа, решително преобладава местоимението "той" (с изключения като "онуй", "то"). В превода Духът и мъртвият крал са отъждествени от самото начало (в България театралното макроравнище не съвпада с конвенциите на елизабетинската трагедия, а се състои от чуждите и българските представи за ценността на *Хамлет*, за които днес знаем съвсем малко). В превода представеният свят е болен, ненормален, разрушен още от първите реплики, в него вече няма надежда за съхраняването на някаква по-добра същност. При Шекспир ренесансовият условен свят на трагедията, а посредством него и ренесансовите ценности, мъчително и нееднозначно преминават в своите противоположности поради безмерното развихряне на субективизма. Трагичното в ренесансовия *Хамлет* - не на жанрово, а на равнището, което изоморфно свързва творба, естетика и действителност - е постепенното и противоречиво изживяване на невъзможността да бъде спрян този процес. Трагичното в модернистичния *Хамлет* - става дума за същото нежанрово равнище - е изживяването на невъзможността субстанциалният свят да стане нечужд на индивида. Трагизмът в предлаганите тук "ренесансово" и "модернистично" четене има противоположен смисъл: в първия случай субектно-обектните отношения неудържимо се оголват, дисхармонизират; във втория случай изначално оголените и дисхармонични отношения не могат да бъдат хармонизирани и скрити.

Вторият показател за засиления субективизъм в превода на Гео Милев са прочутите заключителни стихове на първо действие. В оригинала те са:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right! (I.5.189-90)

(Приблизително: “Времето е излязло от ставата си: О проклета участ, / че изобщо съм роден, за да го наместя!”) В превода на Гео Милев:

Без бряг е времето! О, скръбен дял -
нима аз бих го в брегове сковал?

В епохата на Шекспир се е смятало, че убийството на краля нарушава и разрушава целия световен ред. Монархът в митичното и тръгналото от него трагедийно жанрово мислене - защото вече става дума именно за трагедийността на жанрово равнище - олицетворява космоса, човешкия ред, нормално функциониращото човешко обществено. Убийството на монарха символизира хаоса, нечовешкото безредие, разстроените човешки връзки, или, по крилатите думи на трагедията, изречени от Марцел, “нещо гнило в Дания” (“Something is rotten in the state of Denmark.”, I.4.90). Наказването на узурпатора отново подрежда света, “очовечава” го, възцарява космичната хармония. (Устойчивостта на този митично-трагедийен жанров модел личи и от факта, че той се среща и след “умирането” на класическата трагедия. Например в края на XVIII и в началото на XIX век една от разновидностите на готическата литература - тази, разказваща за свръхестествени сили - се строи върху проблема за легитимната власт, нейното узурпиране и наказването на узурпатора, което, на линейно-сюжетно равнище, означава: ред - нарушен ред - възстановен ред.¹²) За Хамлет, с други думи, общият проблем за световния ред е частният проблем за отмъщението. Времето тече в трагично-трагедийен цикъл: ред - хаос - нов ред; или според последователността на монарсите: крал Хамлет - узурпаторът Клавдий - отмъстителят принц Хамлет или победителят, младият Фортинбрас. Видяна така, трагедията има своя оптимистичен жанров финал. Изоморфността между творбата, естетиката и действителността обаче внася в трагедията и песимистични исторически смисли - ренесансовият свят си отива, цикличността е единствено жанрова, т. е. условна характеристика. Гео Милев акцентира именно на втория тип внушения, които са в противовес на жанровата същност на произведението. В българския превод времето не е циклично-трагедийен синоним на реда в света, на възможността този ред, ако бъде разрушен, отново да се възстанови, а е по-скоро необратимо историческо време, характерно за епохата след Ренесанса. Хамлет от превода не желае да връща времето и да възстановява някаква отминала хармония, понеже в естетиката на модернизма такава хармония реално не съществува, тя е отвъд субстанциалността на света и затова е утопична. (Сравни например с времепространството в литературата на модернизма: тук-и-сега по правило е лошо и нежелано, а някъде-и-някога - в миналото или в бъдещето - е добро и желано - виж статията “‘Три кръга всяко битие минава’: за процесуалността в българския литературен модернизъм” и студията “В огледалната стая: из поетиката на ‘интелигентските’ разкази на Елин Пелин”.) Преводът представя времето като река или безкраен океан, то е екстериоризирано, превърнато е във

¹² Donald A. Ringe, *American Gothic: Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction* (Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky, 1982) 18-21.

враждебна природа, пред която човешките мерки са отчайващо малки. В оригинала на Шекспир външният свят и време, напротив, са интериоризирани, те са с човешка мярка, защото са част от телесността. В тези два стиха Шекспир чрез конкретното говори за всеобщото - макар да му е трудно, Хамлет трябва да действа - и той, въпреки по-късните романтично-модернистични тълкувания на пиесата, представящи принца като бездееен и безволев съзидател, наистина действа и убива узурпатора и героите, негови оръдия. Гео Милев от позицията на общото предрешава отказа от конкретното - обектът и субектът са несъизмерими, субективните усилия са предварително обречени, борбата на Хамлет е изначално безнадеждна.

Би било интересно да се помисли върху проблема за идеята за времето в епохата на Шекспир и в началото на XX век. Може би ще се окаже, че както жанровото време на елизабетинската трагедия, така и прагматичното време на съвременниците на Шекспир са предимно кръгово-циклични. От друга страна, модерната идея за физическото време като течащо само в една посока, придава на кръгово-цикличното време на трагедията силен линеен акцент. След епохата на Шекспир тенденцията е идеите за художественото и физическото време все повече да се различават и това силно влияе върху разбирането на трагедийния жанр. Нещата биха се усложнили, ако се намеси и Айнщайновият тип време. Някои критици и историци на модернистичната литература като Едмънд Уилсън, например, още в началото на 30-те години на XX век обвързват творбите на Джеймс Джойс и Марсел Пруст с промените във физиката на междата между двете столетия.¹³ В българската литература в началото на XX век също се усеща новият тип релативно време. Разказът на Елин Пелин "Кал" (1903) е построен върху идеята за относително художествено време (виж "В огледалната стая") и се появява няколко години преди романа на Пруст *По следите на изгубеното време* и първите кубистични работи на Жорж Брак и Пабло Пикасо, които се смятат за едни от най-ярките ранни примери за темпорална релативност в литературата и живописа.

Модернистичният субект посредством изкуството преодолява материалността на обекта. Конкретната единична материалност на обекта се надмогва чрез максимално абстрактно слово. Преводът на Гео Милев като цяло е в стилистиката на символизма (прозодията му е друг заслужаващ специално внимание проблем, очакващ изследователите си). Няма да е излишно да се припомни, че Ницше - и Гео Милев, един от най-пламенните му ученици и последователи в България (виж трета и четвърта част на статията "Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?") - мисли езика (в приетата от мен терминология - субекта) като човешкия щит срещу враждебната деструктивна вселена (обекта). Според Ницше - а вероятно и според Гео Милев - езикът не предава истини за нещата извън човешкия свят, а е защитаваща живота лъжа. Отношението между думите и действителния свят е метафорично. Езикът е правене на метафори, той е творчески акт, изкуство. Изкуството не е нещо дълбоко и неясно, а е човешка дейност *par excellence*.¹⁴ В *Раждането на трагедията* на Ницше езикът/изкуство е древногръцката

¹³ Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: C. Scribner's Sons, 1931) 157-58, 162-63, 221-22.

¹⁴ J[oseph] P[eter] Stern, *A Study of Nietzsche* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979) 182-201.

ХАМЛЕТ. И в броня, а?
 ТРИМАТА. Да, господарю, в броня.
 ХАМЛЕТ. Изцяло? От главата до петите?
 ТРИМАТА. От шпорите до шлема, господарю!
 ХАМЛЕТ. Тогаз лицето му не сте видели!
 ХОРАЦИО. Той шестваше със вдигнат лицебран.
 [.]
 ХАМЛЕТ. Блед или румен?
 ХОРАЦИО. Блед като платно.

Гео Милев използва повече общи и максимално абстрактни понятия, докато Петров дава детайли, веществени подробности, конкретни движения. Както поетиката на Петров е една от възможните пародийни трансформации на символизма - запазване на метриката и римуването и подмяна на идеално-универсалните теми с конкретно-битови, което е извор на постоянна имплицитна ироничност - така и неговият *Хамлет* е пародийно препяване (в смисъла на Юри Тинянов, според когото литературната еволюция се осъществява чрез пародията¹⁵) на Гео-Милевия символистично-модернистичен *Хамлет*.

Абстрактно-обобщителната стилистика на превода на Гео Милев се проявява и в предаването на Шекспировите сравнения (*conceits*). От около 75 такива тропи с предимно метафоричен характер, които сравних, Гео Милев е преобразил половината така, че е изтъкнато общото и абстрактното и е потиснато единичното и конкретното. Ето един от тези случаи:

so the whole ear of Denmark
 Is by a forged process of my death
 Rankly abus'd [. . .]. (I.5.36-38)

(Приблизително: “[. . .] така цялото ухо на Дания, / е с фалшифициран отчет/разказ за моята смърт / злодейски измамено [. . .].”) В превода на Гео Милев четем:

и с таз измислица за мойта смърт
 измамен е народът в цяла Дания.

“[T]he whole ear of Denmark” (“цялото ухо на Дания”) у Шекспир се е преобразило в “народът в цяла Дания” при Гео Милев. При Шекспир подобни тропи са езиков израз и на възможността на ренесансовото съзнание да съвмести в себе си пределно далечни характеристики на обекта (“ear” - “ухо” и “Denmark” - “Дания”). (В поезията си Джон Дан [John Donne, 1572-1631] довежда тази възможност до крайност; това показва как следренесансовото съзнание, засилвайки субективизма, започва да си играе с обекта, става негов господар. Това е една от причините този поет да бъде “преоткрит” от англоезичния модернизъм.)

¹⁵ Ю[рий] Н[иколаевич] Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* [ответственные редакторы В. А. Каверин и А. С. Мясников; издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова] (Москва: Наука, 1977) 255-310.

В естетиката на модернизма, при символизма, словото се възмогва до идеалното чрез манипулиране на материалното, така субектът овладява обекта. Една от формите на такова овладяване е краткият лирически къс с висока организираност, голяма взаимозависимост между част и цяло и символистичен (дифузен - според термина на Никола Георгиев¹⁶) смислотворен механизъм. Например Лаерт описва на Офелия любовта на Хамлет към нея така:

A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute;
No more. (I.3.7-10)

(Приблизително: “Разцъфтяла виолетка, / подранила, но нетрайна, сладостна, но краткотрайна, / минутен аромат и развлечение; / не повече.”) В превода на Гео Милев:

Сред р`анна пр`олет темен`уга р`анна,
но сл`аба - аром`атна, но нетр`айна.
Мин`утна миризм`а, мин`утна р`адост -
не повече.

Шекспировото сравнение се е преобработило в обособен лирически къс с голяма повторителност на думи, на комбинации от ударени гласни и заобикалящи ги сонорни съгласни (нещо присъщо, както е подсказал Георгиев, на българския символизъм, на поезията “в първите две десетилетия на нашия век”¹⁷), на синтактични паралелизми.

В превода се срещат, макар и не много, изрази и клишета, които са заети от арсеналите на символизма: “туй облекло на *черна горест*” - “customary suits of solemn black” (I.2.78); “зората, в *румен* плащ обвита” - “the morn, in russet mantle clad” (I.1.166); “и мъртъвците в своите плащаници, / *блуждаеха с невятен шум и ропот*” - “and the sheeted dead / *Did squeak and gibber in the Roman streets*” (I.1.115-16).

3

Модернистичният характер на Гео-Милевия *Хамлет* е експлициран на много места в критическите текстове на писателя. Някои от тях не са попаднали в по-новите издания на съчиненията му (защо?) и са трудно достъпни. Модернистичният смисъл се проявява поне в няколко посоки.

Първо, тази трагедия, както и европейската драматургия - класическа и почти съвременна на Гео Милев - се разбира от българския театрал като модернистична. Това му позволява да размерва със сходен интерпретативен и

¹⁶ Никола Георгиев, “‘Епилог’ от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика”, *Литературна мисъл* 25.5 (1981): 60-80; и Никола Георгиев, “Тезиси по историята на българската литература”, *Литературна история* 16 (1987): 3-27.

¹⁷ Никола Георгиев, *Анализ на лирическата творба* (София: Народна просвета, 1985) 130; вж. и 130-31.

постановъчен аршин исторически и художествено разнородни автори като Август Стриндберг, Хенрик Ибсен, Морис Метерлинк, Хуго фон Хофманстал, Емил Верхарн, Оскар Уайлд, Гьоте, Байрон, Шекспир и техните произведения за сцена.¹⁸ Например: “Те - Хамлет, Пелеас [герой на Метерлинк - Н. Н.], Фауст и пр. - трябва да се изнесат върху сцената в една строго стилизирана линия, която да представя техния вътрешен художествен ритъм.”¹⁹ Или: “Но психологическият строеж и съдбата - психологическата съдба - на героя Хамлет е представлявала и представлява и до днес отражение на една могъща творческа мисъл. Личността на Хамлет е такова сценично и поетично съзнание, каквито са Прометей, Едип, Дон Кихот, Фауст или Бранд [герой от едноименната драматична поема на Ибсен - Н. Н.].”²⁰ Първият епиграф на тази статия има същия смисъл. Художествеността на остарели според Гео Милев творби може да се спаси чрез поставянето им като модернистични: “целта на режисьора, който би се заел днес с Чеховите пиеси, е [. . .] да направи от Чехова - Метерлинк.”²¹ Както ще стане дума и по-нататък (виж текста с бележка 50), подобно “придърпване” на смисъла на по-стари творби към съвременните интереси на интерпретатора е нещо дълбоко присъщо на модерното време и на модернизма в частност.

Второ, един от най-същностните общи белези на споменатите драматурзи и творби е техният психологизъм (психологизмът в естетико-критическия речник на Гео Милев трябва да се разбира като модернистична субективност): “Софокл довежда античната трагедия до върховно съвършенство - по език, по постройка на действието, по дълбочина на идеята и най-вече по психологическо издържане на характерите.”²² А ето и едно особено показателно изказване: “Шекспир не създава нови форми, но той влива в заварените свое съдържание. Той влива *психология* в външното драматическо действие; и в това е неговото значение и заслуга.”²³ (курсив на Гео Милев). Казано иначе, модерният субект (в

¹⁸ Милев, *Театрално изкуство* 39-40. Според Гео Милев (*Театрално изкуство* 146-52) начинът, по който трябва да се поставя *Хамлет*, *Призраци* от Ибсен и *Пелеас и Мелизанда* от Метерлинк, е сходен.

¹⁹ Милев, *Театрално изкуство* 40.

²⁰ Гео Милев, “Вилиам Шекспир (1564-1616)”, послеслов, *Хамлет, принц Датски*, от Вилиам Шекспир, превод от английски Гео Милев, Библиотека Везни No 1 (Ст[ара] Загора: Книгоиздателство “Везни”, [1918]) 178. Според Мила Гео Милева през студентството си в Германия, увлечен от Макс Райнхард, Гео Милев посещава режисьорски курсове. През една ваканция той поставя любителски *Едип цар* в Стара Загора - вж. М[ила] Г[ео] М[илева], Предговор, *Театрално изкуство*, от Милев, III; за подробности по тази постановка вж. Йосиф Конфорти, *Гео Милев - театър и време* (София: Наука и изкуство, 1975) 55-61.

²¹ Милев, *Театрално изкуство* 112; за това, как да се играе Чехов модернистично, вж. 111-13.

²² Гео Милев, [неозаглавен предговор], *Едип цар. Трагедия*, от Софокл, преведе в стихове Гео Милев, Библиотека Класици No 2 (София: Ив. Куюмджиев, 1940) 4; същото твърдение го има и в предговора на Гео Милев към трагедията в изданията ѝ от 1925 и 1947 г.

²³ Гео Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет, принц Датски. Трагедия*, от Уилиам Шекспир, преведе от английски Гео Милев, второ поправено издание, Библиотека Вечни спътници (София: Хемус, 1928) 13.

случая Шекспир) преодолява отчуждението си от обекта (заварените художествени форми) като го психологизира, т. е. като налага своето “аз” върху него; този акт на превръщане на обективното в субективно е висш артистизъм. За *Хамлет*, *Ричард III* и *Макбет* Гео Милев пише: “Вътрешната (психологична) трагедия на героя винаги доминира над трагичните ефекти на външното. [на нов ред] *Хамлет*, с голямата външна разпокъсаност на действието, е типичен пример в това отношение. Трагедията на Хамлета е вътре в неговата душа [. . .].”²⁴

Трето, Шекспир, според Гео Милев, е автобиографичен писател в смисъла на модернизма (щом модернистичният субект се бои от реалния субстанциален обект и го подменя с друг обект, който си измисля и който е негова психология, то този втори обект не може да е друго освен автобиография на субекта); герой и автор се изразяват взаимно, те са трудно различими: “*Хамлет* е най-популярната пиеса на Шекспира. Славата на Шекспира е еднаква с славата на *Хамлет*. И не без основание мнозина Шекспирови коментатори са смятали и смятат, че тъкмо в *Хамлет* Шекспир е казал най-дълбоките си и най-интимни мисли.”²⁵ И още: “Шекспир не е вече една известна личност от края на XVI в., а творец на *Хамлет*, *Макбет*, *Крал Лир* и пр.; той е слян всецяло с своите творения; в тях е целият той, животът и биографията му.”²⁶

Но и читателят или зрителят на трагедията е с модернистично съзнание и се идентифицира с героя, с *Хамлет*. Гео Милев изразява това, като цитира Хайнрих Хайне, който по повод на датския принц развива така популярната при романтизма и модернизма тема за двойника: “Ний познаваме този *Хамлет* както познаваме нашето собствено лице, което тъй често виждаме в огледалото, и което все пак ни е по-малко познато, отколкото си мислим; защото ако ни срещне някой на улицата, който изглежда точно тъй както самите ний, то ний инстинктивно ще погледнем това тъй познато лице с широко разтворени очи и с таен ужас, без обаче да забележим, че то са чертите на нашето собствено лице, които виждаме пред себе си.”²⁷ За Гео Милев *Хамлет*, Шекспир и възприемателят са трите страни на модернистичното тъждество между герой, автор и публика (след като субектът сътворява свой обект, то разговорът му с Другия, който е този обект, е всъщност разговор със себе си, комуникацията е автокомуникация).

Тази драматургия изисква и определен тип актьор. Кръстьо Сарафов е “един сериозен и голям художник”, защото е от онези актьори, “които дирят да доловят в един драматически образ, в едно драматическо лице, себе си - да влеят *себе си*, своя *темперамент*, в това лице - да играят *себе си* в това лице. Кръстьо Сарафов принадлежи към онези редки актьори, които проникват в *душата* на едно драматическо лице, стараят се да влеят тази душа в себе си, да погълнат цялата психологическа сложност на това драматическо лице - и да извадят из себе си неговия художествен образ. Това е истинският творчески път на сценичния художник. Това е тъй нареченият ‘драматически актьор’ - по-право:

²⁴ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 16.

²⁵ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 25.

²⁶ Гео Милев, “Уилиям Шекспир”, *Избрани произведения*, под редакцията на Мила Гео Милева (София: [не е даден издател], 1940) 92.

²⁷ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 21-22; за оригинала вж. Heinrich Heine, “Shakespeares Mädchen und Frauen”, *Gesammelte Werke*, zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, 6 Bände (Berlin: Aufbau-Verlag, 1954-1956) 6: 342.

психологически актьор; а психологическото изкуство е истинското изкуство [. . .].”²⁸ (курсив на Гео Милев). Това е може би един от най-ярките пасажии в критиката на Гео Милев, където актьорът е представен като модернистичния субект, който налага своето “аз” на обекта (драматичния образ) и го превръща в нов и овладян артистично обект (самото актьорско изпълнение). В смисъла, който влага Ницше в тези понятия, спасяването на модернистичния субект от субстанциалния обект е не истинско, а фантазно-игрово (в цитата - актьорски-игрово) и затова - творческо. Сарафов в интерпретацията на Гео Милев е образец на творец, защото е образец на модернистичния субект. Психологизмът е едно от названията на модернистичното отношение между субект и обект. Тристранното тъждество между автор, герой и публика се обогатява с още една съставка - актьора-интерпретатор. Тъй като режисьорът е ръководител на целия театрален спектакъл (според Гео-Милевата студия *Театрално изкуство*), то тъждеството включва и него. Нещо повече - самият Гео Милев като критик и теоретик на модернизма също е част от това тъждество. По-нататък, когато говоря за страданието на Хамлет, ще стане ясно, че посоченото отъждествяване е универсален механизъм, който - поне на теория - тежее да уеднакви като творци всички, до които се докосне. И не би могло да бъде иначе, щом като модернистичният субект налага себе си върху целия обект, превръщайки го в изфантазиран обект.

Четвърто, предпочитаните от Гео Милев драми са монодрами - *Хамлет*, *Ричард III* и *Макбет* са “пиеси с едно лице”.²⁹ Казано другояче: “Вън от героя на трагедията - трагедията е неинтересна и без действие. Може да се каже дори, че *Хамлет*, след *Прометей* от Есхила, е една от най-недраматичните драми на света.”³⁰ В *Хамлет* има само един истински герой: “Всички други лица в трагедията [освен Хамлет и донякъде Офелия, Розенкранц и Гилденстерн - Н. Н.] не представляват особен интерес; те са и донякъде слабо обрисувани от Шекспира (напр. Кралят и Кралицата). Слабо обрисован е в същност и Хорацио [. . .].”³¹

Стана дума за “голямата външна разпокъсаност на действието”, която Гео Милев вижда в *Хамлет*. Нестройността на Шекспировите трагедии е изоморфна на нестройните интровертни герои Хамлет, Ричард III, Макбет (сравни например с темата “разнолика, нестройна душа” - Димчо Дебелянов, стихотворението “Черна песен”,³² която е много характерна за модернизма): Шекспир “изгражда своите трагедии винаги върху главния герой, събира всичкото действие и страдание на трагедията в една голяма, забележителна, но непълна и разпокъсана личност, която действа и страда винаги сама и вътре в себе си.”³³ Гръбнак на *Хамлет* са монолозите на протагониста, в които той излива страданието си: “Хамлет разкрива поотделно всички черти на своя характер, който се съдържа в

²⁸ Милев, *Театрално изкуство* 46.

²⁹ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 16.

³⁰ Милев, “Виллиам Шекспир (1564-1616)” 178.

³¹ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 24; за Офелия Гео Милев цитира Хайне (срв. с Heine 6: 339-41), а за Розенкранц и Гилденстерн - Уайлд (за Уайлд вж. бел. 46).

³² Димчо Дебелянов, *Съчинения в два тома*, под редакция на Елка Константинова и Здравко Петров (София: Български писател, 1970) 1: 86.

³³ Милев, “Виллиам Шекспир (1564-1616)” 177; вж. и Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 15-16.

първите му няколко думи, които казва на сцената. Особено в своите монолози: трагедията на Хамлета се развива в самия него, тогава, когато е сам - но тогава той не се гневи, не вика, не разсъждава, но - страда.”³⁴

Фрагментарността (на трагедията и героя) и лиричността като нейна характерна литературна проява (монологичност, изповедност, разпадане на цялото на части) са ключов момент както в поезията, естетиката и критиката на Гео Милев, така и в българския модернизъм, те са и канавата на битието на писателя, тъкана не без решителната помощ на Ницше (и на авангардизма) - първомайстор на литературно-философския фрагмент, на житейското бунтарство и разрушение, на философския атомизъм (виж и част трета и четвърта на статията “Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като подобър Български Аз?”).

Пето, според Гео Милев - не без влиянието на Хайне и Уайлд, които той цитира³⁵ - Хамлет е страдащ, безволев, разочарован, бездееен идеалист, безпомощен пред реалността (Хамлет е турен в парадигмата на романтично-модернистичните страдалци - сравни например с поемите “Чатертон” от Емануил Попдимитров и “Успокоения” от Пенчо Славейков, както и със стихотворението “Аз страдам” от Пейо Яворов): “Разочарованият идеализъм на Хамлета се вижда изправен пред живота и битието като пред страшна неразрешима загадка (монолозите в I д., 2 сц. и III д., 1 сц.) [. . .]. Вечна трагедия на затворения в себе си индивидуалистичен идеализъм, изправен пред света и живота. Затова е и Хамлет вечен като образ. В всеки случай: един отрицателен образ - въпреки големия си идеализъм; защото е неспособен да се справи с въпросите, които му предлага действителния живот.”³⁶ Брут от Шекспировата трагедия *Юлий Цезар* е

³⁴ Милев, *Театрално изкуство* 148. В Милев, *Избрани произведения*, след статията “Уилям Шекспир” са добавени два монолога на Хамлет в превод на Гео Милев: [“О мощ небесна! О земя! Що още!”], Сцена V, действие I, 95; и [“С вас нека бъде Бог! - Сега съм сам... -”], Сцена II, действие II, 96-98.

³⁵ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 19-24; срв. с Oscar Wilde, *De profundis*, 2nd ed. (London: Methuen and Co., 1905) 141-42 и Heine 6: 341-42. Бодлер, в *Изкуствените раеве*, също говори за романтично-модернистичния безволев поет, разкъсан между бленуванията си и действителността. Френският писател свързва този тип поведение с последиците от хашиша и го илюстрира с известния късноромантичен герой Мелмът Скиталеца от едноименния роман на Чарлз Робърт Мачюрин (Charles Robert Maturin [1782-1824]; *Melmoth the Wanderer* [1820]). Бодлер пише: “Но може ли да се твърди, че човек, който е неспособен да действа, а живее в царството на бляновете, е наистина добре, дори ако всичките му членове са здрави?” - [Charles] Baudelaire, *Les paradis artificiels, Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade*, 2 vol. (Paris: Gallimard, 1975-1976) 1: 438.

³⁶ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 17. Гео Милев ([неозаглавен предговор], *Хамлет* [1928] 23) цитира в същия смисъл и Уайлд: “Той [Хамлет - Н. Н.] е един мечтател, а ето че е призван за дело.” Цитирайки, Гео Милев подчертава противопоставянето между бленуване и действие; срв. с оригинала (Wilde 141): “He is a dreamer, and he is called upon to act.” Около 1918-1921 г. в България могат да се различат поне три интерпретации на Хамлет като литературно-театрален образ - вж. Конфорти 110-11. Това показва, че

противоположност на Хамлет, неговият идеализъм е “положителен”, пише Гео Милев, перифразирайки Уайлд, понеже “с своята любов към свободата Брут е готов да преобрази съществуващия ред на нещата”.³⁷

И други модернисти от близкия кръг познати на Гео Милев разбират Хамлет като безволев страдалец, нероден за действие. Ето например как Ботьо Савов отъждествява Лилив, един от литературните приятели на Гео Милев, с модернистично интерпретирани литературни герои: “Затворена и чужда на света е тази душа. Душа - ‘прокудена мечта’. Неговата лютня ‘стене във от света’. Едно безволие, едно мъчително безпокойство на Хамлета, който стои пред загадките на вечния въпрос: *to be or not to be!* Едно съмнение, едно трагично колебание у хора, у които се разрушава и съзижда нещо, у които бавно издъхва пола - като у Плошовски и Рудина - чиито изтънчени нерви не понасят мъчителното съприкосновение с действителността - мислите им не се превръщат в дела.”³⁸ А ето какво пише и Людмил Стоянов, друг литературен другар на Гео Милев, за Съорен Киркегор: “Харолд Хьофдинг нарича Киркегора *Потомък на Хамлета*. Това е толкова по-вярно, че Киркегор носи същата раздвоена душа, разкъсвана от противоречия между действителността и мечтата [. . .].”³⁹ (курсив на Стоянов).

Гео Милев отбелязва, че “иронията, сарказмът и озлоблението” на Хамлет, които той сипе скрит зад престорената си лудост, са последното убежище на героя в неговата “психологическа агония” и “трагично разочарование”.⁴⁰ Тези думи на преводача-критик много по-вероятно загатват за романтична ирония, а не се отнасят за ренесансовия театрален меланхоличен откъс, за когото Гео Милев изглежда не знае, а и едва ли е могъл да знае. Иронията на Хамлет е само спомената, недообяснена, но това става веднага след описанието на героя като безволев, неспособен за действие идеалист. Романтичната ирония като всеобщ принцип, основан на крайния индивидуализъм, като универсално свойство на творческата субективност, е формулирана от Фридрих Шлегел, който изхожда от философския субективизъм на Йохан Готлиб Фихте. Романтичната ирония е победа (фантазно-утопична, само в мисълта, но не в действителност) на духа над природата, на свободата над необходимостта, на субекта над обекта. В тази ирония се проявява абсолютната свобода на художествения индивид, слял се с творбата си.⁴¹ По-горе същото бе формулирано като ужас на модернистичния субект от субстанциалността на обекта и надмогването на този ужас посредством езика и изкуството. Заклучителните преводни два стиха на първо действие, за които стана дума и които особено ярко изразяват този ужас, са всъщност преповтаряне в мерена реч на писаното от Хайне за Хамлет, когото Гео Милев цитира. Хамлет полудява и “защото светът бе откъснат от своите брегове и защото той се чувствуваше

интерпретацията на Гео Милев е само една от възможните в онзи социално-културен момент.

³⁷ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 18.

³⁸ Ботьо Савов, “Николай Лилив”, *Везни* 1.3 (1919-1920): 60-61.

³⁹ Людмил Стоянов, “Съорен Киркегор (Søren Kierkegaard)”, *Везни* 2.4-5 (1920-1921): 199.

⁴⁰ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 18.

⁴¹ Исак Паси, *Смешното* (София: Наука и изкуство, 1972) 256-61, 267-69; и René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols. (New Haven: Yale University Press) 2: 14-16.

твърде слаб да го прибере пак в тях [. . .].”⁴² Превеждайки Хайне обаче, Гео Милев допуска малка, но показателна неточност, която едва ли се дължи на езиково незнание. Оригиналът е: “und weil die Welt aus ihren *Angeln* gerissen war und er sich zu schwach fühlte, um sie wieder einzufügen”.⁴³ “Die Angel” (мн. ч. “Angeln”) означава “панта; ос, полюс; анатомична става”, т. е. Хайне повтаря английския оригинал. (В немския има и израз “die Welt aus den Angeln heben”, който фигуративно значи “разтърсвам света”, “променям света из основи”.) Превеждайки “Angeln” като “брегове”, Гео Милев прави така, че и авторитетът на Хайне да подкрепи модернистичния смисъл на финалното двустичие; в първия вариант на превода, публикуван през 1918 г., също е “бръг”, “брегове”.⁴⁴

Шесто, ренесансовото противоборство между Хамлет и Клавдий при Гео Милев е заменено с противопоставянето на принца на Розенкранц и Гилденстерн - един вариант на романтично-модернистичната опозиция страдащ творец (поет, гений) - тълпа. Още в поредицата статии “Литературно-художествени писма от Германия” (1913-1914) Гео Милев противопоставя високото изкуство (модернизма) на популярното изкуство. За преводача двамата някогашни другари на Хамлет са “вечни символи на придворно раболепие и човешко ограничение между формите на външно благоприличие”.⁴⁵ Гео Милев усилва тази характеристика на Розенкранц и Гилденстерн като цитира написаното от Уайлд за двамата герои.⁴⁶

Седмо, *Хамлет* трябва да се поставя и играе модернистично - без пищност, бурност на поведението, без много движение, задължително по поетичен, а не по прозаичен превод; в това отношение *Хамлет* постановъчно трябва да бъде твърде близо до *Призраци* от Ибсен и *Пелеас и Мелизанда* от Метерлинк. Тези идеи на Гео Милев се изразяват пряко в студията му *Театрално изкуство* и косвено, когато, рецензирайки постановка на трагедията в Народния театър (режисьор П. Ивановски, в главната роля - В. Кирков; всъщност постановката е на Г. А. Стаматов⁴⁷), той отрича почти всичко, което е видял: “у Хамлета няма патос, а обратното на патос... [. . .] А тъкмо тия плавни линии от меланхолия и рефлексивност, в които той [Кирков - Н. Н.] изрича монолога [‘Да бъдеш или да не бъдеш’ - Н. Н.] би трябвало да бъдат взети от артиста за основа на *цялата* роля.”⁴⁸ (курсив на Гео Милев).

Защо Гео Милев е превел *Хамлет*? Първо, по ред причини, на които не мога да се спирам тук, той слабо, за да не кажа никак, не е познавал съвременния му англо-американски модернизъм в литературата и другите изкуства (виж втора, трета и четвърта част на “Колумбиадите на Гео Милев”). Затова - всяко

⁴² Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 21.

⁴³ Heine 6: 341.

⁴⁴ Спас Николов, очевидно без да свери превода на Гео Милев с оригинала на Хайне, твърди, че заключителните стихове на първо действие в превода на българина са заети от немския поет - вж. “Гео Милев като преводач на Шекспир”, *Гео Милев: Нови изследвания и материали*, под редакцията на Ефрем Каранфилов, Леда Милева, Петър Велчев, съставител Петър Велчев (София: Български писател, 1989) 246.

⁴⁵ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 22.

⁴⁶ Милев, [неозаглавен предговор], *Хамлет* (1928) 23-24; срв. с Wilde 140-45.

⁴⁷ Конфорти 114.

⁴⁸ Милев, *Театрално изкуство* 100-01.

зло за добро! - Гео Милев представя на българския читател англо-американската култура не с образците на неговите модернистични събратя съвременници, а с класически творби на бащите, дедите и прадедите, които могат да се интерпретират като модерни и модернистични - прерафаелитите, романтиците, *Хамлет*. (След първите си месеци в Германия, когато се захваща и с издания, чиято главна цел е печалбата, Гео Милев изцяло преминава към финансово съсипителни издателски проекти за популяризиране на модернизма.) Втората причина е, че критико-поетическото Гео-Милево тълкуване на трагедията се опира на европейските критико-поетически романтично-модернистични интерпретации на произведението и вероятно носи възможни за откриване следи от тях. Вече видяхме, например, че от Уайлд българският критик заема две основни идеи: първо, *Хамлет* е трагедия, породена от сблъсъка на Хамлет с Розенкранц и Гилденстерн; и второ, принцът е пасивно-съзерцателен, а Брут - активно-действен идеалист. По подобен начин Гео Милев използва и Хайне, чиито мисли за двойника цитира, за да покаже еднаквостта между възприемателя и героя на трагедията. Затова едва ли ще е губи-време този български *Хамлет* по-внимателно да се съпостави не само с оригинала, но и с европейските и руските романтично-модернистични версии и тълкувания на Шекспировата творба.

4

Идеите на Михаил Бахтин за романизиране на литературата дават още един ключ за разбирането на разликите в смисъла на Шекспировия и Гео-Милевия *Хамлет*. Според Бахтин, казано най-общо, романизирането е разколебаване на статута на пряката, непосредствено насочена към предмета си реч, изразяваща последната смислова инстанция, и проникването в този тип реч на нагласа за диалог. Романизирането в нашия случай върви в няколко посоки.

Първо, романизирането на *Хамлет* значи тази творба в Гео-Милевото ѝ тълкуване да не се разбира единствено като чисто трагически жанр с ясна дистанцираност от действителността, с условност, чиито корени отиват в преданието, мита и поради това определят неговия в крайна сметка митичен и пряко насочен към предмета си език. (Тук и по-нататък възраженията са неизбежни и основателни - например, доколко легендата за Хамлет от XII век и по-сетнешните ѝ преработки, послужили за основа на Шекспировата творба, са мит в смисъла на древните митове; или, доколко Хамлет като традиционен меланхолик и отмъстител - две популярни съставки на трагическия протагонист от епохата на Шекспир - е чужд на своята съвременност, т. е. дали той принципно се отличава от романтично-модернистичния Хамлет, който пък е смислово оцветен от идеите на късния XVIII, на XIX и на ранния XX век. С други думи, може и трябва да се пита доколко жанрът на трагедията е чист и пряко насочен към предмета си. Тъй като целта ми тук е не толкова да теоретизирам по тези въпроси, колкото да посоча различните подстъпи към интересуващия ме проблем, то поемам риска - ако това изобщо е риск - на методологическата еkleктика.) В Гео-Милевото разбиране на *Хамлет* (осъществено в превода му, в критиката му, във възгледите му за театъра и изкуството, в писаното от литературните му съмишленици за Хамлет, в избора на чуждите идейни и преводачески източници, на които се е облягал той) има множество неренесансови и жанрово нетрагически смисли, вкарани са нови мирогледно-

художествени романтично-модернистични гласове. *Хамлет* на Гео Милев не е чиста, абстрактна, академично застинала в някакво извънсоциално време и пространство трагедия, а е жива, конкретна творба, която е в диалог със своя съвременен художествено-културен и идеен контекст. Заслугата на българския преводач е, че изважда трагедията от каноничната “съкровищница” на литературата и я поставя в конкретното тук и сега на тогавашната българска литература и култура. Казано с понятията на Фердинанд де Сосюр, *Хамлет* чрез този превод е преминал от езика в речта.

Отваряйки скоба, нека вметна, че само десетина години подир появата си преводът от културната реч се връща отново в културния език, сиреч символистично-новаторският му характер бързо избледнява и се забравя; с изживявянето на символизма и застиването му в една от най-престижните парадигми в българската култура Гео-Милевият *Хамлет* също става авторитетно-авторитарен, “класически”. За това кръгово движение на превода по орбитата на българската словесност свидетелстват поредиците, издателствата и тиражите, в които той се публикува. След дебюта си като книга първа в новаторската Библиотека Везни на периферното Гео-Милево издателство Везни (1918; неизвестен тираж), следват преиздания в Библиотека Вечни спътници на елитното издателство Хемус (1928, тираж 3 000; 1939, тираж 2 000; 1947, тираж 6 000) и многократни преиздания в огромни тиражи в образователната Библиотека за ученика на още по-елитното издателство Народна култура (1964-1969 [първата и последната година по два пъти], 1971 и 1973; тиражите в различните години се движат от 10 090 до 50 100 броя, или общо 348 860 екземпляра).⁴⁹ За 45 години - от 1928 до 1973 г. - преводът се канонизира като най-добрият и на практика единственият културно жив български превод на Шекспировата трагедия, а оттук до заклинанието, че той е конгениален на оригинала има само половин крачка - която, както ще видим, историците на литературата и превода правят без много замисляне. С появата на превода на Петров през 1973 г. монополът на Гео-Милевия *Хамлет* изглежда е разклатен за първи път - ако липсата на данни за преиздания на превода в Библиотека за ученика след тази дата са верни. По този начин, от 1918 до 1973 г., Гео-Милевият *Хамлет*, който се появява като свежа дума в българската литература, се превръща в ням паметник. Печалният кръговрат на този превод, формулиран чрез неговата “конгениалност” на оригинала, напомня за нещо още по-печално: за това, че Гео Милев след края на 30-те години се издава от почти едни и същи хора и издателства и то в твърде сходен формат. С други думи, напомня за това, че един от най-антиинституционалните и симпатичните български литературно-културни хулигани отдавна вече е институционализиран. По зла ирония варваринът е еволюирал в академик. (Alas, poor Gheo!) За да осмисляме Гео Милев отново и отново е необходимо да се връщаме към онова, което той е - не към някакъв уж “истински”, каноничен Гео Милев, защото такъв няма, а към основния принцип в творчеството му, който се състои във вечното разбутване, във вечното пакостническо изпитване на утвърдените и втвърдените културни форми, във вечното отричане на всяко застинало и поради това вече незначещо значение. Гео Милев от институция трябва отново да се превърне в производител

⁴⁹ Данните са взети от Народна библиотека “Кирил и Методий”, *Био-библиографски указател Гео Милев, 1895-1925*, изработи Елена Георгиева Фурнаджиева, научна редакция Леда Гео Милева (София: [не е даден издател], 1985) 79.

на културни смисли. Крачка в тази посока може да бъде издаването на пълните му съчинения, но по начин, който обръща гръб на отдавна непродуктивните предишни издания.

Второ, времето в трагедията, която е език и жанр, пряко насочен към предмета си, е абсолютното минало, времето на висшите ценности. Затова главното противостоене при Шекспир е кралство срещу кралство (в началото и в края на произведението) и крал срещу крал (Клавдий срещу стария и младия Хамлет). При Гео Милев - както е присъщо на модерното мислене и на модерното изкуство в най-широк смисъл - ролята на абсолютното минало като висша ценност е отслабнала; не миналото е мярка и съдник на сегашното, а обратното - сегашното е мяра и коректив на миналото.⁵⁰ Трагическото противостоене Клавдий срещу Хамлет (крал срещу крал) е подменено с противопоставянето на Хамлет срещу Розенкранц и Гилденстерн (другар срещу другари; учен и поет срещу безлични угодници). По законите на модернизма Хамлет се превръща в "аристократ на духа", т. е. в крал без кралство. На равнището на превода тази подмяна се внушава и посредством тенденцията оригиналното номинативно тъждество между крал и кралство да се предава не като тъждество, а чрез оразличаване - кралят е произведен на държавата си и затова е по-малък от нея, а не е неин абсолютен еквивалент: "our brother Norway" ("нашия брат *Норвегия*", II.2.59) - "братски нам *норвежец*"; "You cannot speak of reason to the Dane / And lose your voice" ("Ти не можеш да говориш разумно на *датчанина* / и да говориш напразно", I.2.44-45) - "Пред *датский* крал разумна реч не е / напусто реч." Изключенията се редки: "And let thine eye look like a friend on Denmark." ("И нека твоето око гледа на *Дания* като на приятел.", I.2.69) - "и дружелюбно гледай / на *Дания*.", т. е. на крал Клавдий.

Трагическото време в оригинала е обръщаемо в посоката си, понеже е не само и не толкова реална, колкото ценностна категория. Модерното време е по-скоро времето на съвременността, то е преди всичко хронологично, физическо, линейно и необратимо понятие.

Трето, възможността при превода читателят/зрителят да се идентифицира с героя и с автора е друг начин за скъсяване и размиване на епическата дистанция в оригинала, друг път за появата на съвременни, модни за времето си литературни и културни герои - безволевиет идеалист Хамлет, пошлите Роценкранц и Гилденстерн.

Четвърто, промененият комуникативен статус на превода е още един начин за разколебаване на времевите, ценностните и социалните йерархии на оригинала. Адресатът на речевата комуникация при модернизма е най-вече собственото "аз" или съмишленикът, съчувстващият другар, довереникът; това скъсява разстоянието между говорещия и възприемащия, внася изповедност, лиричност, интимност, монологичност и премахва йерархиите. В превода това се проявява както в подмяната на главния конфликт между Клавдий и Хамлет със спречкване между Хамлет и двамата му някогашни другари Розенкранц и Гилденстерн, така и в повишената спрямо оригинала фрагментарност и лиризация, в тенденцията към символистична абстрактност и обобщеност.

⁵⁰ Вж. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987) 13-92; вж. и Wellek 4: 433-34.

Професор Марко Минков, учен с международна известност, който е смятан за най-добрия познавач на Шекспир в България и който е редактор на преводите на Петров на Шекспировите драми, пише: “Преводът на Гео Милев [. . .] е сравнително свободен; той често се отдалечава доста съществено от буквалния смисъл на Шекспировия текст и нерядко заменя поетичните му образи с други. Но от всичките опити да се предаде *Хамлет* на български език - а те не са малко на брой, - той е най-верен на духа на Шекспировата поезия и дава най-добра представа за нея.”⁵¹

Спас Николов, друг известен англицист и сам преводач на *Хамлет*, пише за Гео-Милевия превод: “Благодарение на широката осведоменост на поета [Гео Милев - Н. Н.] за времето си това е и академичен превод, осветлен с богат апарат обяснителни бележки.”⁵² Предговорът към превода, допълва Николов, е “академично издържан и показва една чудесна запознатост с преводния обект”⁵³ (Николов има предвид предговора към изданието от 1928 г., който той частично цитира).

Николай Попов, трети български познавач на проблемите на превода, смята, че благодарение на Гео-Милевия *Хамлет* “хиляди зрители и читатели са могли да се докоснат до величавия, неизброен свят на Шекспир, да усетят неповторимата сила, ренесансов полъх и поезия на неговото най-голямо произведение.”⁵⁴

Тези три мнения⁵⁵ на висок глас повтарят и с авторитета си циментират един от митовете за Гео Милев и неговия превод. Ако това бе наистина “академичен превод”, който е “верен на духа на Шекспировата поезия” и носи “ренесансов полъх”, той би се стремил към реконструиране на смислите на трагедията такива, каквито те навярно са били по времето на написването ѝ - една възможна единствено като преводаческо намерение, но неизпълнима докрай културна задача, защото ако текстът може да се повтори, то контекстът, в който

⁵¹ М[арко] Минков, Послеслов, *Хамлет* (1964), от Шекспир, 196.

⁵² Николов 247.

⁵³ Николов 245.

⁵⁴ Николай Попов, “В творческата лаборатория на поета”, послеслов, *Избрани преводи*, от Гео Милев, подбор Леда Милева и Николай Попов, редактор Николай Бояджиев (София: Народна култура, 1980) 186.

⁵⁵ Нека прибавим и четвърто мнение. Владимир Свинтила, от една страна, повтаря вярата в научно-академичния подход на Гео Милев като преводач. Без пряка връзка с *Хамлет* той прави следното обобщение: “Преводачът Гео Милев не познава преинтерпретации на поетическите творби. Той винаги е близо до техния живец, до тяхната естетика, която му е ясна и научно.” - “Гео Милев като преводач”, *Българската литературна критика за Гео Милев*, съставител Георги Марков (София: Наука и изкуство, 1985) 394. От друга страна обаче, за *Хамлет* Свинтила (395) твърди тъкмо обратното и казва онова, което усещат съвременниците на превода в началото на XX век: “В творчеството му на преводач има и определени идеологически черти. [. . .] Търси и намира актуално съдържание в гръцките трагичности. Изглежда в подобен аспект интерпретира и *Хамлет* и поради такива подбуди го превежда.” Противоречието у Свинтила е интересно за нас, понеже сумира двете основни и противоположни линии в разбирането на преводаческото дело на Гео Милев.

текстът получава своя смисъл, е неповторим. Гео Милев обаче е последният преводач, който би се захванал с подобно начинание. Този български писател е, и сам се изживява като апостол на модернизма в България и цялото му зряло творчество - поезия, критика, преводи, издателско-редакторска и журналистическа работа, режисьорски и рисувачески опити, жизнено поведение, домашен бит дори - представлява разнообразни, но сходни в корена си прояви на неговата културна мисия.

Но как тогава може да се обясни популярността, редкият за българската литература културен престиж и дълговечност на Гео-Милевия *Хамлет*? Отговорите със сигурност са повече от един. Моят, който не държи сметка на първо място за индивидуалните особености на този текст и за личната одареност на автора му (задачи, по-присъщи на историята на превода), а се опитва да види тези характеристики в по-обща културна перспектива (нещо по-свойствено за сравнителното литературознание), е, че славата на този *Хамлет* извира оттам, откъдето извира и славата на преводите на стихотворенията на Едгар Алан По от Георги Михайлов, литературен приятел на Гео Милев, да кажем. В българското литературознание и културно съзнание и двата превода имат ореол на най-адекватни, дори, натъртват някои, на конгениални на оригиналите. Ако тези прочути преводи са конгениални на нещо, то това положително не са оригиналите, а модернистично-символистичната естетика и поетика в българския им вариант, познат и осъзнаван най-вече в художествената литература, но имащ, както ми се струва, далеч по-всепроникващо и изплъзващо се от анализ културно присъствие. Тази естетико-поетическа парадигма - и явна, и неявна - е може би сред най-престижните за българското културно съзнание (твърдение, което е трудно да се докаже) и преводи като тези на Гео Милев и Михайлов само допълнително я разширяват, усложняват и заздравяват. Естетико-поетичната матрица на тези преводи не е заета от Острова или отвъд Атлантика, а е в поезията и критиката на двамата преводачи, на техните български литературни съмишленици и на близките им и далечни по разстояние и време "предтечи", "апостоли" и "учители", които те явно или тайно, съзнателно или несъзнателно са следвали.

Смисловата гравитация на тази парадигма изглежда е толкова силна, че някои днешни твърдения за Гео-Милевия превод, които са уж академични, сиреч обглеждат смисъла му от метаравнище, са всъщност ехо на същия този смисъл без критична дистанция. Ето четири такива случая. Първи пример: Попов пише: "Пробен камък за всеки преводач на *Хамлет* са седемте дълги монолога. В тях авторът пределно сгъстено като смисъл и форма разкрива душевната борба на героя. Най-труден безспорно е прочутият монолог 'Да бъдеш или да не бъдеш'."⁵⁶ Цялата статия на този учен изследва превода на въпросния монолог. Думата ми тук, разбира се, не е за темата на тази статия, а за това, че формулирана именно така, тази тема повтаря с късна дата убеждението на Гео Милев, че *Хамлет* е най-вече фрагментарно-лирична монодрама от слабо свързани монолози, изразяващи душевното страдание на протагониста. Втори пример: когато Николов пише, че предговорът на Гео Милев към превода му на *Хамлет* е "академично издържан", той доказва твърдението си - ако то изобщо може да се докаже - по два начина: първо, цитирайки в малко по-разширен вид онова, което аз давам с бележка 33; и, второ, с успоредяване на цитираното

⁵⁶ Попов 180.

мнение на Гео Милев с филмовата версия на *Хамлет* на сър Лорънс Оливие.⁵⁷ С други думи, Николов смята за академично модернистичното интерпретиране на Шекспир. Трети пример: проява на безкритично следване на модернистичното схващане на *Хамлет*, подобно на това на Попов и Николов, е и включването в изданията на Гео Милев и след неговите *Избрани произведения* (1940; виж бележка 34) на монолози на Хамлет и Краля.⁵⁸ С това не искам да кажа, че тези монолози повече не бива да се издават и коментират, а че няма причина те да се отделят от трагедията - критически и издателски - като нещо по-значително от всичко останало в нея. Привилегированото им положение не е нещо естествено или подразбиращо се. То е само една модернистична формулировка, езиков конструкт на онова време - и днес това трябва да се осъзнава. И четвърти пример: когато Попов пише: “Казват, че Хамлет е единственият Шекспиров герой, който би могъл да напише неговите драми [. . .].”,⁵⁹ той - може би несъзнателно - преповтаря идеята за тъждеството между автор и герой в модернизма.

Нито Шекспир, нито По са били добре познати в богатството на историческите и на културните си значения на българските литературни професионалисти, да не говорим за по-широката публика. В България те са били възприемани най-вече чрез смислите, които са били активно, макар и не всякога съзнателно, внасяни в произведенията им по-късно, в други литературни епохи, в друг културен контекст. В този случай - през модернизма.

Освен осъзнаваната и неосъзнаваната културна гравитация на модернистичната естетико-поетическа парадигма, има, мисля, и втора важна

⁵⁷ Николов 245-46.

⁵⁸ Вж. Уилям Шекспир, Монолог [на Хамлет] из трагедията *Хамлет*, трето действие, 1 сцена, превод Гео Милев, Гео Милев, *Избрани произведения*, под редакцията на Георги Цанев, Ламар и Леда Милева (София: Български писател, 1955) 240-41. Уилям Шекспир, Из трагедията *Хамлет, принц датски*, “Монолог на Хамлет” (Второ действие, втора сцена), превод Гео Милев, Гео Милев, *Избрани произведения в два тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1965) 1: 185-87; също и “Монолог на Хамлет” (Трето действие, първа сцена) 1: 188-89; и “Монолог на Краля” (Трето действие, трета сцена) 1: 190-91. Този двутомник има и второ издание - от 1971 г., в което цитираните монолози, в същия ред, са съответно на 1: 189-91, 192-93 и 194-96. Уилям Шекспир, (Из трагедията *Хамлет, принц датски*), “Монолог на Хамлет” (Второ действие, втора сцена), превод на Гео Милев, Гео Милев, *Съчинения в три тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1975-1976) 1: 215-17; също и “Монолог на Хамлет” (Трето действие, първа сцена) 1: 218-19; и “Монолог на Краля” (Трето действие, трета сцена) 1: 220-21. Уилям Шекспир, “Монолог на Хамлет (първо действие, втора сцена)”, превод на Гео Милев, Милев, *Избрани преводи* 21-22; също и “Монолог на Хамлет (второ действие, втора сцена)” 23-25; “Монолог на Хамлет (трето действие, първа сцена)” 26-27; “Монолог на Краля (трето действие, трета сцена)” 28-30. Уилям Шекспир, “Монолог на Хамлет (Второ действие, втора сцена)”, превод Гео Милев, Гео Милев, *Произведения в два тома*, под редакцията на Леда Милева, Иван Гранитски и Ружа Маринска (София: Издателство “Христо Ботев”, 1995) 1: 112-13; също и “Монолог на Хамлет (Трето действие, първа сцена)” 1: 114-15.

⁵⁹ Попов 179.

причина за жилавостта на стереотипите за конгениалността на подобни преводи. Това е научната трудност за по-широко обхващане на такива многосъставни и “разбягващи” се в различни езици, национални културни традиции, епохи и научни дисциплини явления като *Хамлет* и Гео Милев. Какъв трябва да е ученият, който се захваща с подобен текст? Преводач? Теоретик на превода? Историк на театъра? Литературовед? Философ-естет? Специалист по Ренесанса? Или по модернизма? Колко езика е необходимо да владее? Всеки един от тези частни подходи е възможен и потребен. Но потребен е и интегрален подход, съчетаващ надредно частните.⁶⁰ Многоаспектни културни явления като Гео-Милевия *Хамлет* ще стоят в периферията на българската хуманитаристика докато стоят в периферията ѝ и инструментите, с които те могат да бъдат многостранно обяснявани. С други думи, докато сравнителното литературознание в неговото съвременно разбиране като интердисциплинарна дисциплина с нови евристични възможности не заеме полагащото му се място в българската наука.

1988 г.

⁶⁰ При такъв подход едва ли би могло сериозно да се твърди, че Гео-Милевият *Хамлет* е академичен и верен на ренесансовия дух, след като вече е показано (вж. Конфорти 77-122), че студията *Театрално изкуство*, в която се предлага и модернистично представяне на трагедията, е модернистична.

**В ОГЛЕДАЛНАТА СТАЯ:
ИЗ ПОЕТИКАТА НА “ИНТЕЛИГЕНТСКИТЕ” РАЗКАЗИ
НА ЕЛИН ПЕЛИН**

Данте беше *andante*
[.....].
Ний сме *presto*.

Гео Милев

При всяко напъване, при всяко усилие
той, вместо да хвъркне, по-дълбоко е
потъвал в тая грозна житейска кал...

Елин Пелин

1. Аксиоми. Историко-логически тълкуванията на Елин Пелин лежат между два полюса. От една страна, той е разбиран като писател на физическото. През 1912 г., например, Божан Ангелов пише: “Неговото творчество е плод на непосредствено, непревзето и неподправено отношение към селския живот.”¹ От друга страна, Елин Пелин е прогласяван за писател на метафизическото. През 1922 г. Димо Кьорчев заявява: “Елин Пелин е поет. [. . .] Битов писател той не е. [. . .] Той е поет, само поет.”² И обяснява що е поет: “Дарбата на художника се състои в това: да изрази смисъла на неизразимото, на вечното, на бога.”³ Днес най-продуктивно изглежда диалектичното снемане на двете противоположности, сиреч интерпретирането на Елин Пелин като езиково художествено явление, изразяващо мисловно-естетическите и дискурсивните напрежения на своето време. Този подход е бил загатван или ясно формулиран от редица изследователи. Иван Мешеков, през 1940 г., твърди следното: “Реализмът на Елин Пелин е никнал не само на тая вековна битово-селска народна почва, а и на идейните веяния на времето отпреди войните.”⁴ През 1967 г. Искра Панова говори за “характерното елинпелиновско усвояване на света, в което трайно и неделимо се съчетават *предметност* и *лиризъм*.”⁵ Никола Георгиев, през 1968 г., разглежда белетристиката на Елин Пелин като синтез на селската проза от края на XIX век и на модернистичното отношение към селото.⁶

¹ Божан Ангелов, “Настроения и поетически наблюдения из живота на българското село”, *Елин Пелин в българската критика*, съставител и редактор Петър Пондев (София: Български писател, 1977) 44-45.

² Димо Кьорчев, “Елин Пелин”, *Елин Пелин в българската критика* 91.

³ Кьорчев 95.

⁴ Иван Мешеков, “Елин Пелин - ирония, жанр и стил”, *Елин Пелин в българската критика* 180.

⁵ Искра Панова, Вазов, *Елин Пелин*, Йовков: *Майстори на разказа* (София: Български писател, 1967) 268-69.

⁶ Никола Георгиев, “Превръщанията на Нане Вуте”, *Септември* 21.6 (1968): 216-35.

Тази студия върви по третия път и интерпретира група разкази на Елин Пелин, които именувам “интелигентски”. Полисемантичното значение на тези творби наричам “селоград”. Историческият и културният смисъл на селограда се изяснява по-нататък, в част 2. Преди това обаче са потребни няколко почти аксиоматични уговорки

а) “Интелигентските” разкази са “Кал” (1903), “Самичка” (1905), “Сълза Младенова” (1910) и “Лаборатория” (1934, 1938);⁷ около тях гравитират и други текстове на писателя. Протагонистите в тях са учители (в “Лаборатория” – учен) и затова за първите си читатели тези творби са били “учителски” разкази; не всички “интелигентски” разкази обаче са “учителски”, както и не всички “учителски” са “интелигентски”. Тези произведения са стояли в периферията на тогавашните представи за художественост и са имали очерково-прагматични функции. Поради това рядко и бегло са коментирани от критиката.

б) “Интелигентските” разкази са относително обособена сред творчеството на Елин Пелин идейно-нарративна група. Те следват по-общите поетико-структурни модели на най-представителната проза на писателя, но и съществено се отклоняват от тях. Тази двойност е другата причина за често неадекватния критико-литературоведски подход към тях, пораждащ пренебрежение.

в) Най-общият идейно-нарративен модел на “интелигентските” разкази, предмет на тази студия (взаимообвързаността между гледни точки, време и причинност, интровертност на протагонистите, анахрония, пространство и отношения между героите), е изоморфен на възлови особености на някои идейно-нарративни матрици, усещани като типични за българския – и не само за българския – модернизъм. Тези матрици са слабо проучени от българското литературознание. Този изоморфизъм е “общото място” между реализма на Елин Пелин и модернизма, основа за пародийно-диалогичното им съотнасяне,⁸ върху която се надграждат други пародийни пластове. Той е и поредното основание за преразглеждане на границата между реализъм и модернизъм, както и на самите тези термини. В тази студия матриците на модернизма са само загатнати с примери и препратки, защото паралелното анализиране на моделите на модернизма и на “интелигентските” разкази би превърнало изследването в монография.

Онтологията на класическите творби на Елин Пелин⁹ и на класическия български модернизъм може да се изведе от мисловно-художествените

⁷ Разказите цитирам по Елин Пелин, *Съчинения в шест тома*, под редакцията на Тодор Боров, Кръстьо Генов, Пеню Русев (София: Български писател, 1972-1973): “Кал” 1: 85-94; “Самичка” 1: 166-69; “Сълза Младенова” 2: 85-89; “Лаборатория” 2: 189-93; цитирам и разказа “Андрешко” 1: 95-101; и детската поема “Дядовата ръкавичка” 4: 166-69.

⁸ За работно определение на пародията като диалог вж. част 6 на студията “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен (не)модернизъм”.

⁹ Панова (114) определя тази онтология като “саморазкриване на нещата”. Радосвет Коларов по същия повод пише, че “стихийната диалектика на Елин-Пелиновото мислене има за прототип диалектиката на самия живот” и добавя, че “у Елин Пелин стилът, така да се каже, е изоморфен на мирогледа” – “Елин Пелин”, предговор, *Съчинения в два тома*, от Елин Пелин, редактор Рашел Барух (София: Български писател, 1987) 1: 9.

движения, чието ядро е “философията на живота”. Тази генеалогия на модернизма е по-очевидна, на Елин Пелин - по-скрита. Модернизмът “цитира” това ядро - особено в ерудитска критика като тази на Пенчо Славейков или Гео Милев и това прави връзките му с него по-прозрачни. Класическите “селски” разкази на Елин Пелин “моделират” това ядро, а “интелигентските” разкази са междинното звено между “цитирането” и “моделирането”, те са и едното, и другото. “Моделирането” е далеч по-трудно за долавяне и за научно-критическо интерпретиране - и това е поредното изпитание при анализа на “интелигентските” разкази. Генетично-онтологичната същност на модернизма и на Елин Пелин противостои - пак в различна степен и смисъл - на Иван-Вазовия тип художествено мислене, което е възплъщение на възрожденско-просвещенски ценности и на рационалистичното деление субект (писател) - обект (действителност). В този смисъл великолепните съпоставки на Панова за пейзажа в разказите на Вазов и Елин Пелин предугаждат и по-дълбинни отношения между двамата писатели.¹⁰

г) Отношението град - село, както ще покажа по-нататък, е идейно-историческият смисъл на наративно-структурната матрица на “интелигентските” разкази. То обаче не е социално-етичното противопоставяне, всадено в литературните ни представи - градът е настъпващият капитализъм, селото - погиващата патриархалност. Сдвояването град - село в тези разкази има друг, историко-културен смисъл, загатнат най-осезаемо в “Сълза Младенова”. Неразбирането на този смисъл е още една причина за подценяването на тези творби.¹¹ Градът е образ, символ на буржоазната отворена градска култура, на индивидуализма, на напредъка и просперитета, на високия духовен стремеж, на Европа и чуждото, на модерността и модернизма; селото - на патриархалната затворена селско-фолклорна култура, на колективизма, на изостаналостта и мизерията, на ниския духовен стремеж, на България и родното, на немодерността и немодернизма. Тези смисли имат вековен живот в българската култура;¹² присъстват те и на междата между XIX и XX век, а и днес. В “интелигентските” разкази, както и изобщо в онази епоха - а и днес - тези контрастни значения се и сближават, сплитат, разменят местата си в трагикомична парадоксална смесица, превръщат се в селоград. Това пародийно противостоене-уеднаквяване в “интелигентските” разкази е един конкретен исторически смисъл на абстрактната и аисторичната най-обща повествователна матрица у Елин Пелин, определена от Радосвет Коларов като недопускане на “високо възвишаваща се доминанта - все едно на какво равнище на художествената система”.¹³

¹⁰ Панова 77-116; също 73-74 и 266-67.

¹¹ Срв. с написаното от Михаил Арнаудов през 1913 г.: “нищо у него [Елин Пелин - Н. Н.] от индивидуалистическите тенденции или естетизма на писателите, напоени от духа на модерната култура. Село и град са за Елин Пелин два антипода и два врага. Той е изцяло на страната на селото. Там е поезията, там е човешината, там е раят. Дето селото изпитва влиянието на града, неминуемо настъпва разлагане.” - “Новите разкази на Елин Пелин”, *Елин Пелин в българската критика* 75.

¹² Вж. напр. Николай Генчев, *Българската култура XV-XIX в.* (София: Университетско издателство “Климент Охридски”, 1988) по-специално 31, 86, 209, 257-91.

¹³ Коларов 8. Опитът ми за историко-социален и културен прочит на формално-реторичната структура на “интелигентските” разкази е в

д) Днес “учителските” разкази може и трябва да се разбират като “интелигентски”. Исторически причини: интелегентът и учителят в края на XIX и началото на XX век са се припокривали житейски и смислово. Съвременни причини: теоретично-концептуалното литературно мислене, интересът към модернизма, нерозовото положение на българския интелегент доскоро и отскоро. Казано на херменевтичен език, хоризонтът на съвременния литературовед и читател се отваря към някогашните “учителски” разкази; при сливането на хоризонта на читателя и на творбите, интелигентният читател започва да ги разбира като “интелигентски” и да прозира в тях съществени трагикомични истини за битието (си).

2. Селоград. Социално-езикова почва за историко-художествения смисъл на селограда в “интелигентските” разкази (и сигурно не само в тях) са събития, ментални нагласи и техните обговаряния от края на XIX и първите десетилетия на XX век. Няколко примера. През 1906 г. Петко Тодоров в статията си “Ибсен у нас” пише за срещата между европейското и българското: въпросите около “Ибсеновата мисъл”, обсъждани в “сърцето на културна Европа”, стигат до България като “едни тривиални бръщолевения” или като “някои куриозни откъслечни мисли”.¹⁴ Гео Милев през 1915 г.: “Навсякъде - но никъде тъй *криво*, както у нас, не е познато делото на Ницше [. . .].”¹⁵ И през 1920 г. за Хенрик Ибсен, Хауптман (вероятно става дума за по-известния от двамата братя - Герхарт [1862-1946], а не за Карл [1858-1921]), Херман Зудерман, Ницше, Август Стриндберг, Станислав Пшибишевски, Морис Метерлинк, Оскар Уайлд, Пол Верлен, Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Жорж Роденбах: “имената им (за нас в България) не са нищо повече от имена, а над делата им и смисъла на делата им лежи дълбока тъмнина”.¹⁶ През 1921 г. Гео Милев язвително кори съставителя и преводачите на една антология, задето не знаят нито френската поезия, нито френския език.¹⁷ Следващата година Васил Пундев пък язвително

методологическото русло, сплавящо двете течения в литературознанието през 80-те години на XX век: първо, разглеждането на литературата “вътрешно”, като реторично-езиково построение и, второ, анализирането ѝ “външно”, като контекстуално-херменевтична интерпретация. Дж. Хилис Милър формулира синтеза така: “самите външни отношения [на литературата с историята, социологията, идеологията и т. н. - Н. Н.] са вътрешни за текста. Отличаването на вътрешно и външно, както повечето такива бинарни опозиции, се оказва фалшиво и подвеждащо.” - J. Hillis Miller, “The Function of Literary Theory at the Present Time,” *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989) 105.

¹⁴ П[етко] Ю[рданов] Тодоров, *Събрани съчинения в четири тома*, редакционна колегия Любен Георгиев, Николай П. Тодоров, Васил Стефанов (София: Български писател, 1979-1981) 3: 168.

¹⁵ Гео Милев, *Съчинения в три тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1975-1976) 2: 389.

¹⁶ *Литературен архив. Том втори: Гео Милев*, встъпителна статия, публикация и коментар Георги Марков (София: Издателство на българската академия на науките, 1964) 190.

¹⁷ Милев 2: 292-94.

кори Гео Милев за същото по повод книгата му с преводи на Верлен.¹⁸ (В България “правилното” разбиране на западната литература е сигурен път към културна самоидентичност, престиж и власт. Затова нашенските “европейци” от времето на модернизма са не само медиатори между българската и западната култура, не единствено надменно-назидателни учители, но и учители-измамници, криещи източниците на своите знания-власт и претендиращи за абсолютна компетентност по всички въпроси - виж например анкетата на Гео Милев в неговото списание *Везни* по въпросите на модерната култура: читателите му задават всякакви въпроси, а той ги поучава и наставлява.¹⁹ Учителят-измамник в българския модернизъм - а защо не и в така наречения български постмодернизъм? - ето една интересна и неразработена тема.)

Из писмата на модернистите от престоя им в Европа и когато са в родината има безчет примери за преплитането на българския сиромашки манталитет и мизерия (селото) с порива за висока западна култура (града). Теодор Траянов от Виена през 1906-1907 г. до Кирил Христов: “поет... да яде оскоруши”; “Аз не съм записан още в Политехниката, нямам пари за такса.”; “Съдба поетска - кучешка съдба! [. . .] аз съм буквално ‘без долни гащи’, но отвън кадифяното сетре - чисто кюнстлерски.”²⁰ Тези вопли ечат и от преписката между Траянов и Иван Радославов.²¹ Гео Милев от Берлин до баща си Милю Касабов, 1918 г.: “Тате, получих 5-те книги от *Хамлет*. [. . .] Колета получих цял разчупен; яйца развалени.”;²² “Тате, получих и *Хамлет*, и Боало. [. . .] ето - искам да си направя дрехи, а нямам пари.”²³

Друг израз на сплитането на българско и европейско в трагикомична амалгама е раздвоеността в подписите на Гео Милев в писмата, а и в живота (за което е бил подкачан от съвременниците си): до баща си се подписва “Георги”, до литературните си съмишленици и под автопортретите си “Гео”, често и на латиница. За себе си и за приятелите си Траянов в писмата си е “Тодор”, “Тошо”,

¹⁸ Васил Пундев, “Пол Верлен - избрани стихотворения”, *Българската критика за Гео Милев*, под редакцията на Иван Сестримски (София: Български писател, 1971) 11-14.

¹⁹ За анкетата вж.: “Литературна анкета”, *Везни* 3.4 (1921): 62-64; продължението на анкетата е в същото списание: “Литературна анкета между читателите”, 3.6 (1921): 94, 95, 96; “Анкетата продължава..”, 3.6 (1921): 96; “Литературна анкета”, 3.7 (1921): 121-24; “Литературна анкета”, 3.8 (1921): 154, 155; “Литературна анкета”, 3.9 (1921): 172, 173, 174, 175; “Литературна анкета”, 3.10 (1921): 183, 185-87; “Литературна анкета”, 3.13 (1922): 235-36; “Литературна анкета. Заключение”, 3.15 (1922): 271-73. Тъй като при подготовката на книгата за печат не разполагах със списание *Везни*, то библиографията е според Народна библиотека “Кирил и Методий”, *Био-библиографски указател: Гео Милев, 1895-1925*, изработи Елена Георгиева Фурнаджиева, научна редакция Леда Милева (София: [не е даден издател], 1985) 35-39.

²⁰ Стефан Памуков, “Незавидната участ на поета. Неизвестни писма на Теодор Траянов” (машинописно копие).

²¹ Стоян Илиев, *Теодор Траянов - грядущ и непознат* (София: Български писател, 1983) Траянов до Радославов: 279, 327, 335; Радославов до Траянов: 305.

²² Милев 3: 342.

²³ Милев 3: 345-46.

за поезията - "Теодор".²⁴ Откъм тази комична раздвоеност могат да се погледнат и сериозни, "красивеещи" поетични имена като "Яворов", "Лилиев"...

Гео Милев иска максимално да отграничи полюсите на селограда, да възстанови опозицията село - град и да се вмести само във втория полюс. Поетът, който не трепва пред полиция, държава и смърт, трепери от селограда. Ужасява се щом нещо в неговите уж по европейски изпипани издания "издава провинция!!!",²⁵ сиреч селоград. Оттук и издателските шмекерии около списанието му *Везни*, на които подучва баща си през 1919 г.: "Аз искам списание, каквото днес няма в България; нещо средно между *Мисъл* и *Художник*, но най-вече прилично на някои модерни европ. списания: вътрешно смислено и дълбоко, външно - семпло, но все пак красиво. [. . .] Понеже там печатът е по-евтин, ще трябва да се печата там [в Стара Загора - Н. Н.], макар че това е много неудобно. Списанието ще фигурира обаче като софийско, а не провинциално, тъй че печатницата няма да си слага фирмата. Това ми е планът. Сътрудници ще бъдат: Н. Райнов, Н. Лилиев, Л. Стоянов, Ив. х. Христов, Ив. Бояджиев, Ив. Радославов и др."²⁶ През същата година обаче протоколът на Артистическия комитет на Народния театър, с който Гео Милев е назначен за режисьор на *Мъртвешки танц* от Стриндберг, вещае - и както времето показва, не без основание - неизбежно сближаване на полюсите село - град и предрича на кандидат-режисьора място в селограда: "Що се отнася до някои негови [на Гео Милев - Н. Н.] схващания и възгледи, които са предмет на разностранчива критика, комитетът мисли, че времето, опитът, действителността и нашите условия ще извършат сами неизбежната корекция върху работата и схващанията на кандидата, стига той да прояви данни и похвати на режисьор."²⁷

Селоградът е и национален манталитет. През 1901 г. Тодоров рисува такъв ментално-културен хибрид в писмо до украинската писателка Олга Кобилянска: "Я видел молодых людей, которые только Чернышевского и Бебеля *Die Frau und [der - Н. Н.] Socialismus* читают и только об эмансипации женщины говорят, но, однако, это им не мешает колотить и свою жену, и свою мать. Да у нас ум пошел вперед, но сердце однако осталось дикое, варварское сердце..."²⁸ В Елин-Пелиновия разказ "Сълза Младенова" случаят не е много по-различен.

През май 1906 г. в София нашумява несъстоялият се дуел между Тодоров и Антон Страшимиров, породен, както изглежда, от творческо съперничество.²⁹ Тодоров като европейски възпитаник иска, по думите на Пейо Яворов и Александър Балабанов, "кавалерско удовлетворение",³⁰ а на Страшимиров му се ще да напердаши съперника си по български - наред улицата, заради което Тодоров го нарича "уличен псувач"³¹ и заключава в писмо до секундантите си Яворов и Балабанов: "Наистина, колко тежко е да бъдеш порядъчен човек, каква трудна, непосилна работа предстои на малкото културни работници у нас!"³²

²⁴ Илив 268, 273, 278, 307, 310, 316, 320.

²⁵ Милев 3: 370.

²⁶ Милев 3: 376.

²⁷ *Литературен архив* 440.

²⁸ Тодоров 4: 457.

²⁹ За дуела вж. [Любен Георгиев (?); авторът не е посочен, но Любен Георгиев е съставител и редактор на том 4], "Бележки", Тодоров 4: 549-52.

³⁰ Цитат по [Любен Георгиев (?)] 4: 551.

³¹ Цитат по [Любен Георгиев (?)] 4: 552.

³² Цитат по [Любен Георгиев (?)] 4: 552.

Сблъсъкът между български европейски кавалер на науката и нашенски политически лумпен и “псувач” е разказан в “Лаборатория”.

В кореспонденцията между Траянов и Радославов от 1928-1930 г. многократно се говори за жалкото положение на издигнатия духом сред мизерните български условия.³³

Езиковата вавилония в българската култура от началото на XX век (утихваща и доста по-различна в сравнение с предходните няколко десетилетия, както отбелязва Георгиев³⁴), загатната от българско-латинските подписи на Гео Милев и лееща се в писмата, стиховете и статиите на българските модернисти - текстове, гъмжащи от престижни европейски имена, словца и цитати, е друга проява на културния хермафродит селоград. По правило чуждото слово тогава - та и до ден днешен - е по-авторитетно от родното. Но то е и непрестанно атакувано, профанирано, пародирано и осмивано в българския си контекст, включително и от самите модернисти, които охотно издевателстват над официалните си езикови персони когато творят в по-малко престижни жанрове (например хумористични) или общуват помежду си зад кулисите, скрити от очите на публиката. Ето един пример в писмо на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев, 1911 г.: “Ти обичаш чистотата като една от проявите на всеобемната Красота (охо-хо! - каква глупост!), а Случаят, за да се подиграе с тебе, па и с мене, изпоцапа писмото ми най-безпощадно.”³⁵ Емануил Попдимитров е оставил емблематичен и, както изглежда, напълно сериозен документ - под последната редакция на стихотворението му “Лаура” стои “Вен - Груинци 1913”.³⁶ По алгоритъма “Вен - Груинци” говорят, както ще видим, главните, а и второстепенните герои в “интелигентските” разкази.

Тези социално-битови, ментални, околохудожествени и художествени гротескни пластове са схванати - макар и да не са детайлно изследвани - още навремето. Например Елин Пелин в статията си “Българският писател” (1921) казва: “Писателството у нас е смешно занятие, писателят - анахронизъм, на който гледат със съжаление.”³⁷ А в статията “Писателите и войната” (1921) добавя, че българският писател е “угнетяван всякога от мизерия и житейски несгоди”.³⁸ Боян Пенев в прочутата си статия “Нашата интелигенция (фрагменти)” (1924) пише: “Най-голямата пречка за нейното [на интелигенцията - Н. Н.] съществуване и развитие, мисля, е слабата културност, да не кажем: несъмнената некултурност на нашето общество. [. . .] Средата е по-силна от онова незначително ядро, което иска да се обособи и да се наложи със своята просветна мисъл и воля. Средата смъква до своя уровень една голяма част от

³³ Илиев 299, 300, 301-02, 307, 317.

³⁴ Никола Георгиев, *Цитирацията човек в художествената литература* (София: Университетско издателство “Св. Климент Охридски”, 1992) 87-90.

³⁵ Георги Константинов, *Николай Лилиев сред своите приятели* (София: Български писател, 1971) 73.

³⁶ Цитат по Йордан Нанчев, “За живота и поетичното творчество на Емануил Попдимитров в Хасково”, *Език и литература* 44.1 (1989): 62.

³⁷ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 32.

³⁸ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 76.

нашата интелигенция. [. . .] Това е делничната трагедия на интелигенцията - по-страшна от всяка шумна и главоломна катастрофа.”³⁹

Българската хуманитаристика, идентифицирайки българската култура, може да бъде трезвият глас (в пустиня) и научната преграда пред профанно-чистосърдечни и користо-научнообразни идеологически и политически спекулации и митологизации за характера - европейски или/и ориенталски - на тази култура, забушували с нова сила през последните години.

По нататък, в части **3-8**, ще покажа как историческите и идейно-културните смисли на селограда се изразяват чрез поетиката на “интелигентските” разкази. Казано иначе, ще видим как структурата на текста на тези произведения моделира контекста им.

3. Гледната точка на повествователя и гледната точка на протагониста. Гледната точка е аспект от словесната природа на литературната творба и от възможностите ѝ да сътворява фикционален свят, схващан като “истинен” спрямо представите на исторически определен вид публика, като съответстващ на някакви правила (жанрове, теми и т. н.), анонимни текстове, които са всеобщо достояние за дадена епоха и общност, т. е. са “общоприето мнение”.

3. 1. Гледните точки в “Сълза Младенова”. Реципрочните гледни точки на повествователя и протагониста, мечтателната селска учителка Сълза Младенова, се долавят още в първото изречение на разказа. За учителката учебната година е завършила “благополучно”. За разказвача училището е окаяно - “мъничката маса в тясната учителска стая” - там нищо не може да е наистина благополучно. В първия абзац двете гледища се доразвиват. Изброяват се училищните предмети (гледна точка на героинята), но всеки от тях се характеризира като негоден за истински учебно-научни занимания (гледна точка на разказвача): “разпокъсани книги”, “прашния глобус” и т. н. В средата на абзаца, подир описанието на обстановката в училището, гледището на повествователя се експлицира: “от всичко лъхаше тъга, сънливост и безверие в науката”. Различните гледни точки от самото начало набелязват художествен свят, в който нормалното за героинята е ненормално за разказвача. В края на първия абзац гледната точка на повествователя добива универсален смисъл, рисувайки обстановката в училището чрез цитат перифраза от прочутото по онова време стихотворение на Едгар Алан По “Гарванът” (“The Raven”, 1845), което и Елин Пелин е превел на български през 1906 г.:⁴⁰ “Човешкият скелет беше се завърнал с иронична усмивка в тъгъла, а препарираният черен гарван го гледаше с наведена глава от височината на шкафа, готов като фаталния гарван на Едгар По да произнесе зловещото: ‘Никога вече!’” С това фикционалният свят добива много важно качество. За Сълза Младенова светът, в който живее, е изцяло реален. За повествователя той има и реално, но и книжно-културно

³⁹ Боян Пенев, “Нашата интелигенция (фрагменти)”, *Изкуството е нашата памет*, съставител Иван Радев (Варна: Книгоиздателство “Г. Бакалов”, 1978) 117-119.

⁴⁰ Едгар Алън По, “Гарванът”, превод [от руски] Елин Пелин, Edgar Allan Poe, *The Raven*/Едгар Алън По, *Гарванът*, съставители Велико Боев и Любен Любенов (Варна: Издателство “Зограф”, 1997) 6-8. За превода вж. и бел. 183 в “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен (не)модернизъм”.

измерение. Мотивът “Никога вече!” (“Nevermore”) отключва верига разширяващи се представи, родени в битието на По в модернистична Европа и България: мотивът е знак за стихотворението “Гарванът”; “Гарванът” е емблематична творба за По, абсолютен поетичен шедьовър; По е виртуозен и трагичен лирик - дори в прозата си; По е писател на субективно-психологическото, болезненото, и на чистата божествена красота; По е велик пророк на модернизма и символизма; По е световен творец - редом с Есхил, Платон, Шекспир; модернизмът е първостепенно световно културно явление. (Тази многостъпенчатата връзка между мотива “Nevermore” и европейския модернизъм и символизъм формулирам на основата на множество разноезични текстове от втората половина на XIX и първата половина на XX век; тя е подробно изяснена в части 1-4 на студията “За квадратурата на кръга: мотивът ‘Nevermore’ на По и българският литературен [не]модернизъм”.) В светлината на подсказаната литературно-културна традиция, в гледището на повествователя училището се преосмисля. Освен конкретно училище (както е и според героинята), то е съизмеримо с науката и културата изобщо; то е бедно българско училище, но и център на световния дух.

Вторият абзац доразвива двете страни в разказваческото гледище и обвързва училището със селото. Първо, училището се оказва в селото, но никой не се интересува от него. Второ, сънливостта в училището е характеристика и на селото: “сладкото и приспивателно жужене на пчелите”. Трето, престижният цитат от По е снизяващо дублиран: “фаталния гарван [. . .] ‘Никога вече!’” - “крамолата на врабците”. В двойката гледна точка на повествователя училището и селото добиват конотациите на културно-историческата опозиция град - село, чиито полюси са сближени, смесени. (В началото на XX век русизмът “жужене” има европейско-културни книжни конотации;⁴¹ следователно чуждо и родно се преплитат и на равнището на историческия стил.) По-нататък в разказа всичко се възприема и оценява двойствено - според тона, зададен от разграничаването на двете гледни точки и от двойствеността в самото разказваческо гледище.

3. 2. Гледните точки в “Лаборатория”. В този разказ разграничаването на двете гледища става в началните два абзаца. В първите две изречения се дава гледната точка на повествователя: “Селото се пробуди в мъгла. Гъста есенна мъгла, която покриваше *всичко* [. . .].” (тук и навсякъде по-нататък курсивите са мои, ако не е уточнено иначе). Във втория абзац информацията се повтаря, но в гледната точка на протагониста, младия учен химик Николай Сенов: “И като видя тая непрогледна мъгла, в която *всичко* се губеше, лицето му неприятно се смръщи.” В първия случай “всичко” е цялото село, във втория - само гледката от чардака, видяна от Сенов. Характерно за цялата творба е, че гледищата на разказвача и на протагониста се разграничават в омонимии, в еднаквости.

Омонимно се въвеждат и популярни в началото на XX век културни цитати (печатан в средата на 30-те години, разказът типологично принадлежи към първите години на столетието). Героят се връща от столицата “унижен и оскърбен” - скрит цитат от Достоевски (повестта *Униженные и оскорбленные*, 1861), за който е трудно да се каже към коя гледна точка принадлежи. Вторият скрит цитат е от Николай Чернишевски - многообещаващият европейски възпитаник Сенов, ненамерил поприще в родината си, се пита: “Какво да се

⁴¹ Стефан Младенов, “Българската реч в произведенията на Елин Пелин”, *Елин Пелин в българската критика* 202.

прави?” (сравни с романа *Что делать?*, 1862-1863 г.).⁴² Въпросът е повторен по-нататък в полупряка реч. Към края на разказа се появява за трети път и в думите на учителката Олга Цветкова: “Хората станаха лоши, но какво да се прави.” - въпросът е вече и отговор, признание за безпомощност. В гледната точка на протагониста (Цветкова е един вид “продължение” на Сенов) въпросът се отнася единствено към него самия. В гледната точка на повествователя изпъква безлично-универсалният социално-етичен смисъл на въпроса именно като цитат, като актуално за епохата мисловно напрежение. В гледната точка на протагониста въпросът има три последователно разширяващи се смислови обеми и стига до отговор-мълчание. В гледната точка на разказвача той е изначално универсален и без отговор.

3. 3. Гледните точки в “Самичка”. Както и в “Лаборатория”, двете гледища в “Самичка” се разграничават според виждането на едно и също явление. Гледната точка на повествователя е заявена в първото изречение: “Тежък мокър сняг вали и покрива село Сънино, полята, горите, целия свят.” Тази гледна точка може да е едновременно вън и вътре в училището - нещо невъзможно за героинята - и се доразвива така: “*Вътре* бръмчат като пчели учениците и тоя жив и непрестанен шум лети *вън* на весели вълни.” Гледището на героинята, младата самотна селска учителка Маринка, се въвежда в първото изречение на втория абзац: “Учителката седи на масата в стаята си, гледа снега през мътните стъкла на малкия прозорец и мисли.” Както и в “Сълза Младенова”, училището и селото се свързват чрез обща характеристика: селото е “Сънино”, в училището слугата “дреме”, от стената “сънливо гледат две пращни карти”. И тук училището се успоредява с европейската култура в гледната точка на повествователя, която освен конкретен има и символен смисъл. Обвързването става посредством цитиране на тип смислообразуващ механизъм, характерен за модернизма, по-точно, за символизма, при който се сближават далечни понятия: “Старото селско училище, клекнало под *тежестта* на своята *безнадеждност*, едвам дими из счупения си комин.” Сравни с началото на Гео-Милевото стихотворение “И в този час, когато с *протяжна безнадеждност*...”.⁴³ И в двата случая комбинацията от име и определение е неестествена за нормалната реч; при Елин Пелин тя е неочаквана и на фона на дотогавашния “реалистичен” художествен език на разказа. Освен това комбинацията съдържа групи от (ударена) гласна и сходни съгласни около нея, свойствени за лириката на символизма:⁴⁴ в разказа групите са *тежестта* (*тѣжест*) - *безнадеждност*, *тежст* /*тѣжст* - *дѣждст*; в стихотворението те са

⁴² За популярността на Чернишевски на прехода между XIX и XX век вж. напр. Тодоров 4: 457. Георги Кирков има две статии за положението на работническата класа в България със заглавия “Какво да се прави?” от 1898 и 1900 г. - *Избрани произведения*, редакционна колегия Мария Червендинева - отговорен редактор, Мария Маринова, Таня Николова; съставители Галина Ачанова, Емилия Лазарова, второ допълнено издание (София: Партиздат, 1989) съответно 1: 141-43 и 1: 360-63. От издателското каре на последната страница на том първи се разбира, че изданието е планирано в пет тома; изглежда, че известните събития от 10 ноември 1989 г. са осуетили замисъла, който е останал само до първия том.

⁴³ Милев 1: 80.

⁴⁴ Никола Георгиев, *Анализ на лирическата творба* (София: Народна просвета, 1985) 130-31.

протяжна - безнадеждност, тяжна - надеж. И втората модернистична семантична комбинация в началото на “Самичка” - “болезнени вихрушки” - е в гледната точка на разказвача; при това “безнадеждност” и “болезнен” (и техните производни) са емблематични, маркирани думи за българския модернизъм и в частност - символизъм.

3. 4. Гледните точки в “Кал”. Младият селски учител Никола Нонин е единственият протагонист в “интелигентските” разкази, който се самонаблюдава, самокоментира, самоиронизира, който е раздвоен. Самонаблюдението у другите главни герои в “интелигентските” разкази е загатнато, но не е прокарано системно. Хипотеза: раздвоението на Нонин е може би един от най-рано и убедително заявените (пародийни) модели на относителността на художествения свят в българската литература, на литературното осъзнаване на зависимостта на този свят от координатната система, спрямо която той е описван. В европейския символизъм романен модел от такъв тип е *По следите на изгубеното време* от Марсел Пруст,⁴⁵ публикуван няколко години след “Кал”. Едновременно с това произведение на Пруст се появяват и първите кубистични картини на Жорж Брак и Пабло Пикасо (1907-1908 г.), които са отрицание на ренесансово-академичното зрително художествено пространство посредством включването на различни времеви гледни точки в изображението. Нов за тогава тип пространствено мислене се появява и в архитектурата - сградата на Bauhaus в Десау (1926), чийто автор е Валтер Гропиус, е архитектурен аналог на аналитичния кубизъм на Брак и Пикасо.⁴⁶

Диалогът между двата “аз”-а на Нонин в известен смисъл обезсилва разказваческата гледна точка, като подхваща и усилва тенденциите в нея. Гледищата на повествователя и на протагониста се дистанцират в момента, когато Нонин вижда калта от прозореца си: “Ужасна, гъста, черна, лепкава, непроходима селска кал,⁴⁷ в която бе заглъбнало всичко - и къщи, и хора, и

⁴⁵ Едмънд Уилсън пише за романа на Пруст, че той е “разгърнат еквивалент на новата теория в съвременната физика”, “един вид еквивалент в художествена проза на метафизиката, която определени философи [Анри Бергсон - Н. Н.] са построили върху новата физическа теория [на Айнщайн - Н. Н.]” - Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Charles Scribner's Sons, 1931) 189, 157; вж. и 147-50, 156-58, 162-63.

⁴⁶ Н. H[arvard] Arnason, *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, 3rd ed. revised and updated by Daniel Wheeler (London: Thames and Hudson, 1986) 314.

⁴⁷ С натрупването на определения свръх нормата на обикновената реч и на самата творба “интелигентските” разкази подчертават производните на смисловите си полюси град - село. Град: в “Лаборатория” - “хубавите, светлите, просторните, прекрасно наредените университетски лаборатории”; в “Сълза Младенова” - тя “ще мине сред всички, подръка с любимия си човек, тържествуваща и честита, цяла в бяло, щастлива и влюбена”; “тая хубава, мъничка, топла поема”; в “Самичка” - “едничкия, хубавия, красивия, живия, веселия”. Село: в “Кал” - посоченият пример; в “Лаборатория” - “алчни, лоши, подозрителни, нечестни и посредствени хора”. Сходният начин на подчертаване на полюсите ги и сближава. Такива конструкции извън “интелигентските” разкази - напр. в “Андрешко” (“дебели, дрипави, влажни и мрачни зимни облаци”; “постоянно, еднообразно, глухо и безразсъдно клепеше”) - имат други функции.

добитък. През тая кал от време на време [. . .] минаваше селяк или бабичка [. . .].” Курсивираният текст изразява гледната точка на повествователя. Героят обаче не вижда “всичко” - нечленуваните, максимално широки в смисъла си и поднесени с ритмична повторителност “и къщи, и хора, и добитък” - а само конкретните “селяк” и “бабичка”. По-нататък гледището на разказвача се подхваща в пряката реч на героя и се развива в буквална и в преносна плоскост: “Всичко, всичко тъне в кал - и души, и сърца, и умове, и хора, и говеда, и всичко...” Това изречение и курсивираният текст по-горе имат смислово-синтактична близост; сходните части са отбелязани с едни и същи главни букви в скоби:

Герой: първа част на втория цитат	(А) Всичко, всичко	(Б) тъне	(В) в кал
Разказвач: първа част на първия цитат	(В) кал, в която	(Б) бе заглъбнало	(А) всичко
Герой: втора част на втория цитат	(Г) и души, и сърца, и умове, и хора,	(Д) и говеда,	и всичко
Разказвач: втора част на първия цитат	(Г) и къщи, и хора,	(Д) и добитък	

Тенденцията за сливането на двете гледни точки личи и на други места: “редингът, *смешно* измачкан”, “*плитки* разговори”, “*жалки* перчения пред живота”, “*дивашка* музика” - тези определения с еднакво основание могат да се отнесат и към едната, и към другата гледна точка. Гледището на повествователя изпъква единствено в определението за Нонин - “*бедния* учител”, но това не обръща тенденцията.

Но какъв е смисълът на тенденцията за сближаване на гледните точки? В гледището на разказвача къщите, хората и добитъкът са с общ предикат - “бе заглъбнало”. Така човешкото - къщите и хората - добива характеристики на добитък и обратно. В гледната точка на протагониста изравняването на човешко и нечовешко, на културно и безкултурно, е усилено чрез развиване на конотациите в определенията на калта в гледната точка на повествователя, близка до гледната точка на главния герой: “ужасна, гъста, черна, лепкава, непроходима селска кал”. В гледната точка на героя “къщи” и “хора” от разказваческото гледище се заменят с метонимични означения на човешкото: “души”, “сърца”, “умове”, а това са все ключови думи в модернизма. Във Франция, например, при романтиците и около средата на XIX век широко се разработва темата за гениалния поет юноша Томас Чатъртън (Thomas Chatterton, 1752-1780), който, неоценен от съвременниците си, се самоубива. Чрез тази тема се проявява интересът на романтизма и модернизма към субективността,

емоцията, сърцето (виж например поемите “Чатертон” от Емануил Попдимитров и “Успокоения” от Пенчо Славейков). Митът за Чатъртън бързо е бил сменен от мита за По като могъщ интелект, който се изправя сам срещу света (виж интерпретацията на американския писател у Стриндберг,⁴⁸ Маларме,⁴⁹ Валери⁵⁰). И в България мислените за първостепенни модернисти се делят на рицари на сърцето (Яворов), и рицари на интелекта (д-р Кръстьо Кръстев, Славейков-син, Гео Милев). Делението, разбира се, е относително: Яворов не е само трагичен любовник, но и “философски” поет, а интелектуалната ярост на Славейков се омекчава от лика на (не) една жена. Героят в “Кал” също е рицар и на сърцето, и на ума: “много е любил, много е учил”. Метонимичните означения на човешкото с модернистични конотации се изравняват не с добитъка от гледището на разказвача, а със стилистично по-яркото – “говеда”. Впрочем тази дума редовно се използва като крайно пейоративен синоним на тълпата в модернистичния ѝ смисъл (виж например у Пенчо Славейков: в стихотворението “Бачо Киро” – “говеда”;⁵¹ в статията “Йенс Петер Якобсен” непосветените в модернизма са оприличени на “добичета”⁵²). Следователно високо модернистичното добива характеристики на дивашки-безкултурното; в гледището на Нонин се визира романтично-модернистичната опозиция поет (гений, творец) – тълпа, и едновременно с това тази опозиция се превръща в тъждество.

В “Кал” включването на втория, културно-универсалния план в гледната точка на повествователя става в пряката реч на героя. Първите му думи, когато се събужда и му е зле, са: “Дали не умирам? Смъртта понякога дохожда тъй глупаво и тъй ненадейно.” В първото изречение Нонин обмисля конкретното си положение. Второто вече е универсална сентенция, евентуалната смърт на героя се мисли от него (и от повествователя) като част от философията на смъртта. Тук, както и в “Самичка”, двете изречения могат да се разбират като пародиен цитат или пастиш на мисловно-поетични модели на модернизма. Първо, резкият скок от единичност (първото изречение) към универсалност (второто изречение) е пародия на родовите белези на лириката, а тя – лириката – в началото на XX век е квинтесенцията на модернизма (Европа, града). Цялото поведение на Нонин следва този “лирически” и, в крайна сметка, модернистичен алгоритъм: от единичния обикновен случай (измяната на Славка) той скача към всеобщи заключения за смисъла на живота; той презира другите учители, защото те не правят този скок, а остават единствено при баналността на конкретното. Второ, реторичната сентенциозност (второто изречение) е пародия и пастиш на модернистичното домогване към метафизичното, отливено в реторично промислени словесни паметници (например: ““Со смъртните и смъртното умира.”” – Пенчо Славейков, поемата “Сърце на сърцата”;⁵³ етимологичните

⁴⁸ Carl L. Anderson, *Poe in Northlight: The Scandinavian Response to His Life and Work* (Durham, N. C.: Duke University Press, 1973) 103-41.

⁴⁹ За Маларме и По вж. част 3. 3. на “За квадратурата на кръга”.

⁵⁰ Paul Valéry, “On Poe’s *Eureka*,” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, ed. Craham Clarke, 4 vols. (Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1991) 2: 403-08.

⁵¹ Пенчо Славейков, *Събрани съчинения в осем тома*, редакционна колегия Борис Делчев, Петър Динеков, Димитър Осинин, Ангел Тодоров (София: Български писател, 1958-1959) 2: 14.

⁵² Славейков 5: 209.

⁵³ Славейков 1: 245.

фигури са емблематични за Славейков-младши⁵⁴ - сравни с “тъй глупаво, тъй ненадейно” и изобщо с пошлата двойноповторителна сентенциозност и “поетичност” в речта на всички герои в “Кал”: “да се продам тъй евтино, тъй подло да изменя на себе си”, “О, о, за нищо, за нищо на света!”).

3. 5. Гледните точки и заглавията на “интелигентските” разкази.

Заглавието на художествената творба е обърнато “навътре” към фикционалния свят и “навън” към другите текстове, сред които тя съществува и които са част от дадено историческо читателско съзнание. Двете посоки се разбират една чрез друга. Тук се спирам само на първата, тъй като втората е по-добре да се анализира заедно с пародийния характер на “интелигентските” разкази. “Самичка” е заглавие, което не участва - за разлика от другите три - в текста на творбата. То е в разказваческата конкретна гледна точка и загатва проспективно, в аванс, положението на героинята. Другите заглавия носят както буквалното, така и символно-културното значение на гледната точка на повествователя (в “Кал” и гледището на протагониста). Най-осезаеми са двете равнища в заглавието “Кал”, понеже думата многократно се обиграва в конкретните и преносните ѝ значения. Преносно-културните смисли на заглавието “Лаборатория” (конкретният смисъл е очевиден) са функция на променящите обема и културния си белег значения на думата “лаборатория”, свързана метонимично с максимално абстрактния образ “живот”. Когато Сенов е в странство, той мечтае да се върне в родината, защото си мисли, че животът там е хубав като в университетската лаборатория. Тук общото е равно на частното, живот = лаборатория; смисълът на двете сравняеми е науката, европейското. Върнал се в родината, героят открива, че животът е по-друга лаборатория; отново живот = лаборатория, но смисълът на сравняемите е безкултурието, родното. Във финала на разказа Сенов е пак в лабораторията, но не той изследва, а него го изследват - частното вече е равно на общото: лаборатория = живот. Тук смисълът на образите е раздвоен: лабораторията е науката, Европа, но в нея се изследва българско-европейския хибрид Николай Сенов. Животът е пребитият халюциниращ протагонист (Европа в България), но и европейският поглед към родното (България в Европа).

Разбирането на заглавието “Сълза Младенова” налага надникване в поетическата ономастика, осмислянето на собственото име Сълза Младенова (буквален разказвачески план) и като нарицателно (културен разказвачески план). Тенденцията за осмислянето на собственото име като нарицателно се проявява двояко. Първо, героинята е млада (“момиче”) и лее сълзи (“да ти се сълзяви”;⁵⁵ “даде воля на сълзите си”). Второ, всички собствени имена в разказа проявяват “нарицателност”: Добрян Горев - добър от гората, добър, ама лош и т. н.; Златана - името подкрепя интензивното цветово присъствие на тази “белосана и червосана” жена, но и контрастира с душевната ѝ убогост и евтиност откъм човештина. Културният план на разказваческата гледна точка в “Сълза

⁵⁴ Стоян Каролев, *Преображенията на поета (Жрецът воин. Книга трета)* (София: Български писател, 1988) 162-66; и Никола Георгиев, *Анализ на лирическата творба* 129-30.

⁵⁵ Според Младенов (197) глаголът “сълзявя се” го няма в речниците от времето, когато е написан разказът. Смешението на град и село се постига чрез изразяване с (вероятно) диалектен глагол (село) на ключов модернистичен образ - сълзите, болката, страданието (град). Аналогичен смисъл има и комбинацията “тез сълзи”, използвана от кумата - “тез” е просторечие.

Младенова” чрез семантизирането на личното име на героинята и заглавието моделира модернистичната опозиция творец (страдалец) - тълпа; членовете ѝ обаче се и припокриват, тъй като всички лични имена в произведението са семантизирани. (Подобно разграничаване-сливане при семантизирането на имената на антагонистите има и в “Лаборатория”: Лолъ - разговорно за откачен; Сенов - сено, човек, който яде сено, трева пасе; човек, пълен със сено, чучело, фигура без реално присъствие; сено, трева, зелен цвят, зелен човек, социален инфантил. И двете имена намекуват за социалната периферност на героите.)

4. Време и причинност. Литературният герой получава представа за фикционалната действителност, сред която е, чрез знаците, приемани в нея. Такива знаци са и причинността (сюжетът) и времевата последователност (фабулата) на въображаемите събития. В “интелигентските” разкази протагонистите се ориентират “фабулно”, за тях времевата последователност е и каузалност: щастливото им минало предопределя щастливото им настояще и бъдеще. Но фикционалният свят има не само времеви, а и причинни връзки, непознати на героите. В “Кал” и “Сълза Младенова” те са материално-парични и са извън ценностната система на двамата учители. В “Лаборатория” причинността е политическата партизанщина, безкултурието, примитивизмът на родното. В “Самичка” тя не е експлицирана, художественият свят е енигматично враждебен на героинята. Представите на героите за фикционалния свят в тези разкази, следователно, са по-тесни от представите на повествователя. В полетата на незастъпването между представите на протагонисти и повествователи, на разликите между фабула и сюжет, се ражда разказваческата ирония и пародийната дистанцираност от героите.

Но и читателят усвоява литературната творба чрез нейната каузалност и времевата последователност - при преобладаването на каузалността. Така, по законите на фикционалността и четенето, читателят се озовава в двойствено положение. По начина си на ориентиране в художествения свят той прилича на героя, а в съзнаването на причинността - на повествователя. Посочените абстрактни закономерности имат интересен конкретен исторически смисъл. В литературния пародиен диалог между “учителските” разкази и модернизма разминаването между фабулност и сюжетност (разминаване, което на равнището на буквалното четене на тези творби се представя като житейски крах на протагонистите) е участник в моделирането на трагикомичното лице на българския модернизъм, на неговия объркан и сбъркан селско-градски характер: “фабулните” представи на героите са културата, модерността и модернизмът, градът, а сюжетността е безкултурието, немодерността и немодернизмът, селото. Собственият хоризонт на “учителските” разкази, да използвам пак херменевтична терминология, е разбирането им като “интелигентски”. Постигайки този хоризонт, днешният читател вече е разширил и собствения си хоризонт - той се е идентифицирал, от една страна, с някогашните учители интелигенти (по качествата разгроменост и ненужност; протагонистите - в началото на XX век, читателят - в тоталитарното и посттоталитарното време), а от друга - с повествователя (по ироничното съзнаване на разгромеността и ненужността). Сливайки собствения си хоризонт с хоризонта на “интелигентските” разкази, днешният читател попада сякаш в огледална стая. В две от срещуположните ѝ стени се оглеждат историческите смисли на тези разкази, в другите две - идентификациите на читателя, а в цялата стая -

множенето на българската трагикомична, селоградска, балканско-европейска културна традиция *ad infinitum*.

5. Интровертността на протагонистите. Интровертността в това изследване означава две неща. Първо, тя е пародиен ипостас на сериозното модернистично, субективистично и психологизирано “аз” (например: “Бог Аз” - Гео Милев⁵⁶). И, второ, интровертността значи, че главните герои в “интелигентските” разкази, също както и някои от типичните психологизирани герои във високия модернизъм, се характеризират не толкова чрез действията им сред фикционалния свят, колкото чрез възприятията и мислите им за него и за самите тях. Когато те действат, действията им по правило не променят външния фикционален свят, спрямо него те са безсмислени. Действията им имат значение единствено за тяхното вътрешно състояние. Ще изясня действената, глаголната характеристика на протагонистите в “интелигентските” разкази, която е една конкретна проява на тяхната интровертност.

5. 1. Интровертността в “Самичка”. Интровертността на героинята в този разказ е най-проста и ясна. Действията ѝ са няколко вида:

5. 1. 1. Реални еднократни действия в сегашното референтно време (не в спомените и в представите за бъдещето). (“Референтно време” означава времето на описвания художествен свят и се подразделя на минало или спомени, сегашно или реалност и бъдеще или блянове.) Тези действия се класифицират в две групи, които отчасти се застъпват:

а) глаголи на възприятията, психическите състояния и процеси, на физическото поведение, изразяващо тези процеси, и на речевите и писмените актове:

гледа [. . .] и мисли / се унася в [. . .] мисли / запита / на душата ѝ става топло / скача нетърпеливо / нетърпеливо ходи из стаята и поглежда през прозореца / побледнява, прехапва устни, сяда отчаяно [. . .], закрива лицето си [. . .] и дълго стои така / Като се наплаква [. . .] взема перото и пише / аз чакам твоята дума / От очите ѝ закапват [. . .] сълзи. / Тя чувства, че няма сила да напише, да разкаже своята скръб, оставя перото и дълго плаче [. . .] / чува.

б) глаголи, изразяващи невъзможност, нежелание, отказ от действие или липса на действие или присъствие:

седи на масата / пита [. . .] без да се обърне / не чува / Тя е далече от тоя мир. / чакам твоята дума / няма сила да напише, да разкаже [. . .], оставя перото.

5. 1. 2. Реални многократни действия (итеративност) или постоянни състояния в сегашното референтно време. (Същите подгрупи като в 5. 1. 1.)

а) Тая година [. . .] ѝ се вижда тежка и непоносима. / Тя чувства, че не ще може да утрае повече тук, и ѝ се иска да избяга. / има една далечна надежда / Това мъчеше страшно Маринка [. . .]. /

⁵⁶ Милев 2: 179.

прекарваше времето си като в сън, унисаше се в мисли, ставаше разсеяна / дядо Кола я виждаше да плаче / тя, която няма никого на света, никого, нито кому да се оплаче, нито с кого да раздели своите мисли, своите скърби и радости / има само него / чака всеки ден / петнадесето писмо, което ти пише [. . .] Маринка.

- б) не ще може да утрае повече тук / не знае какво ще прави после / не искаше да вярва / не ѝ се работеше / не вярва на сънища / никой ми не пише, никого нямам.

5. 1. 3. Действия в миналото референтно време (спомени):

тя му даде цялото си сърце / те си размениха [. . .] писма / тя се събуди с пълна надежда, че ще получи писмо / В съня си беше чула гърмеж [. . .].

5. 1. 4. Действия в бъдещето референтно време (блянове):

мислено чете и целува това писмо / мислено съчинява отговор / Тя му прощава [. . .]. / Тя го целува, радва му се [. . .].

Протагонистите в “интелигентските” разкази, както казах в дял 4, приемат времевата последователност за причинна връзка; за тях миналото и бъдещето са щастливо време. Затова глаголите, свързани със спомените и бляновете, не означават отказ от действие или неговата невъзможност и безсмисленост. С няколко незначителни изключения това са всички глаголи за героинята в “Самичка”.

Реакцията на второстепенните герои към присъствието и действията на героинята е почуда и съжаление (училищният слуга), гняв (кметът и писарят), пълно незачитане (беснеещите ученици и косвено - любимият ѝ подпоручик). (Сравни със стихотворението “Чудак” на Яворов и с пародията на темата за самотния творец в стихотворението “Поет” на Дебелянов. Героините в “Самичка” и в “Сълза Младенова” са пародиен аналог на страдащия, “сърдечния” модернистичен творец, а протагонистите в “Кал” и “Лаборатория” - в по-голяма степен на героичния, “интелектуалния” свръхчовек, особено Нонин.)

Героинята е играчка и за онези почти недоловими условия на средата, които не са социални или лични отношения, но които я измъчват също като тях: по лицето ѝ “лежи тъга”, “Шумът на учениците [. . .] бие слабите ѝ нерви и я измъчва.”, вятърът “усуква мислите ѝ на болезнени вихрушки”.

На основата на “Самичка”, където интровертността е най-неусложнена и лесна за наблюдаване, може да се направи принципно обобщение, което анализът на другите “интелигентски” разкази ще доуточнява. Пародийната интровертност, както и модернистичният психологизъм са художествени форми на по-дълбинното романтично-модернистично делене на фикционалното времепространство на два ценностно противоположни хронотопа. Тук-и-сега или реалността е с негативни смисли. Затова глаголната характеристика на протагонистите в “интелигентските” разкази, тяхната интровертност, както и психологизмът на модернистичните герои изобщо в този хронотоп са отрицателни в най-широкия смисъл на тази дума. И обратно: някъде-и-някога или миналото и/или бъдещето има позитивни значения. Ето защо глаголната

характеристика на протагонистите в разглежданите Елин-Пелинови творби, тяхната интровертност, както и психологизмът на някои типични модернистични герои в това хронотопно измерение, най-общо казано, са положителни. Пародията като смислостворен механизъм преобръща значенията на пародираното в пародиращото, но запазва структурата, формата, ритуала на тези значения. В нашия случай общата матрица между пародиращото и пародираното, сиреч “общото място” между интровертността в “интелигентските” разкази и психологизма на високия модернизъм е противопоставеността между тук-и-сега и някъде-и-някога. Но смислите на тази опозиция са различни в двата типа творби. Така интровертността в “интелигентските” разкази в по-голяма или в по-малка степен сменя смисловия знак на психологизма в модернизма, като използва формата му. Това следване, но и отклонение от значенията на модернистичния психологизъм поражда имплицитна ироничност и етични оценки в “интелигентските” разкази както по отношение на протагонистите в тях, така и по отношение на високия модернизъм в цялост.

5. 2. Интровертността в “Сълза Младенова”. Поради композиционно-смисловото сходство между “Самичка” и “Сълза Младенова” казаното за първата творба като тенденция важи и за втората. Тази тенденция обаче не е така отчетлива, понеже глаголите за Сълза Младенова и отношението на второстепенните персонажи към нея не са почти всички интровертни както в “Самичка”; те са само част от глаголите в творбата, но доминиращата част.

5. 3. Интровертността в “Лаборатория”. Тя е по-друга в сравнение със “Самичка” и “Сълза Младенова”. Една от причините е различната в сравнение с първите два разказа фабула. Фабулата е: щастливо минало (студентството в чужбина); нещастно минало (безуспешното търсене на работа в столицата подир завръщането от странство); нещастно настояще с щастливи проблясъци; бъдещето е или реално и неясно (като мъглата), или фантазмагорично размесва настояще (героят лежи пребит), минало (героят е в някогашната лаборатория под лупата на професора) и бъдеще (колегите му - а значи и Сенов - са устремени към достойно бъдеще). В “Лаборатория” най-осезаеми като количество са интровертните глаголи за реалните еднократни действия в сегашното референтно време и за действията (еднократни и многократни) в миналото референтно време (повече за миналото в родината и по-малко за миналото в чужбина). За разлика от “Сълза Младенова” и в още по-голяма степен от “Самичка”, където глаголите, изразяващи психично състояние, и глаголите на действието са в равновесие с известно предимство за първия вид, в “Лаборатория” по-силно се усещат глаголите на действието, защото изразяват действия с голяма интензивност; глаголи, отричащи действия, в този разказ почти няма. Накратко, в “Лаборатория” протагонистът най-ярко е характеризиран като интровертен не чрез мислите и усещанията си, а чрез енергичните си действия, които обаче са безрезултатни.

5. 3. 1. Действия в миналото референтно време. Посочвам само интензивните еднократни или многократни безрезултатни действия:

беше в столицата да търси работа и [. . .] се върна отчаян / вложи всичката си енергия и направи всичко, което можеше да направи един човек с отлична диплома [. . .] но не можа / той се унижавà да търси препоръка [. . .]. Ходи даже при някои министри, но напразно.

Действията се развиват в безплоден кръг; кръговостта на действието, както ще се убеждаваме и по-нататък, е основен принцип, валиден за различните композиционни равнища на разказа.

5. 3. 2. Реални еднократни и многократни действия в сегашното референтно време:

Сенов скочи, но учителят [. . .] го задържа. / Той стана бързо, постоя, помисли да се върне в Листово за помощ, но после се обърна и тръгна [. . .] за към своето село. / Там се бе събрала на топка обида, която бе заседнала в гърдите му като страшна, мъчителна жажда, която той не можеше да утоли. / Той се помъчи да стане, но тя [дрямката - Н. Н.] го притискаше и унасяше.

5. 3. 3. Преливане на миналото и сегашното референтно време. Тази комбинация на еднакви или срещуположни по смисъл глаголи, поставени едновременно в минало и в сегашно време, е присъща само на “Лаборатория”. Това е едно средство за смислово изравняване на миналото време на героя, прекарано в родината, и сегашното му нерадостно положение. Така се внушава, че цялото пребиваване на героя в родината е безперспективно и безсмислено: “той *повтаряше* тоя въпрос хиляди пъти, *повтори го и сега*, но отговор нямаше”, “не вечеря [. . .] и си *легна мрачен*. [на нов ред] *Мрачен стана* и тая сутрин.”

Кръгово-безполезни действия текат на равнището и на отделния епизод. Кръгово движение по вертикала: “Сенов вдигна глава [. . .]. Сенов скочи, но учителят [. . .] го задържа. [. . .] Сенов вървеше [. . .] с наведена глава.” Особено показателен е примерът след побоя в края на разказа: “той падна [. . .] лежа [. . .] се освести, дигна глава и седна [. . .] стана бързо, постоя [. . .] тръгна [. . .] се качваше по стръмното [. . .] излезе горе [. . .]. [на нов ред] Краката му омаляха и той седна [. . .] усети, че омалява, и легна. [. . .] се помъчи да стане, но тя [дрямката - Н. Н.] го притискаше [. . .].”

И в другите “интелигентски” разкази има, макар и не толкова характерни, движения в кръг по вертикала. В епизод от “Самичка”: “Учителката скача нетърпеливо. [. . .] нетърпеливо ходи из стаята [. . .] сяда отчаяно до масата, закрива лицето си с ръце и дълго стои така”. В епизод от “Сълза Младенова”: “седна и затули очите си с ръце [. . .] повдигна глава и погледна наоколо [. . .] сложи глава на масата”. Изобщо вертикалата е главна ос на действията на протагонистите в “интелигентските” разкази (в дял 7, когато говорим за пространството, ще обясня как вертикалата е съставка на темата за духовния устрем). В няколко случая вертикалата се подчертава дори за сметка на физическата логика в творбите - казва се, че протагонистът прави движение по тази ос, което обаче е невъзможно, тъй като не е съобщено преди това той да се е движил в обратната посока. В “Лаборатория”: “Учителката *наведе глава*. [. . .] Цветкова *наведе* засрамено *глава*.” (2: 191) - междуременно не се казва тя да е изправяла глава. Или: “Сълза Младенова *седна* [. . .].” (2: 88) - не се споменава, че героинята е станала. В “Кал”: “И той [Нонин - Н. Н.] *се изправи на крака*.” (1: 88) - не е казвано, че Нонин е сядал.

В “Лаборатория” като цяло се откриват поне три кръгови безрезултатни движения на протагониста: чужбина - родно село - чужбина (фантастичният финал); родно село - столица - родно село; родно село - село Листово - родно село (това движение е незавършено). Кръговите безсмислени движения на

различните композиционни равнища на творбата са сред най-мощните генератори на иронична дистанцираност и на невесели етични внушения. Това важи за всички “интелигентски” разкази.

5. 4. Интровертността в “Кал”. По глаголната си характеристика Нонин прилича на героинята в “Самичка”, но акцентът решително е изместен към болезненото, натрапчивото, крайно затрудненото или невъзможното психично-интелектуално действие или направо към състоянията на психическа разстроеност.

5. 4. 1. Еднократни действия в сегашното референтно време.

Болезнени действия:

обзе го страх / ужасно извика / на Нонин стана невъобразимо мъчно / трепна / Ревност и обида замъчиха учителя [. . .]. / скочи уплашено / се смути / му стана страшно неприятно / стана му гадно / в душата му беше тъй чогло, тъй неприятно / на душата му ставаше чогло, блудкаво / му стана грозно / му стана тежко и жално.

Натрапчиви психически действия: “повтори много пъти тая фраза”, “пак се завъртя в спомените си около тоя момент”. Затруднено интелектуално действие: “помъчи се да узнае”. Невъзможни психично-интелектуални действия: “в безсилието си той не знаеше какво да прави”, “не знаеше какво да прави”, “слушаше безучастно”, “не посмя”. Действия на психично-интелектуална разстроеност: “безсъзнателно извика”, “Зави му се свят и пак му прилоша.”, “Стаята и всичко в нея се завъртя пред очите му, завъртя се и той с тях [. . .].” Противоречие вътре в мисълта или между усещането и поведението, най-ясно загатващо раздвоеността на героя: “помисли, че е от пиене. Обаче като си припомни [. . .].”, “Тоя смях разсърди Нонин, но той се усмихна.”

Раздвоеността на героя най-ярко е възплътена в глаголната характеристика на физиологичните му прояви или на отделните му телесни части и органи, имащи собствен, независим от протагониста живот. Този “духовен” живот на частите точно дублира глаголната характеристика на героя. Успоредеността на тези характеристики е пародиен аналог на телесността при лирическия човек (исторически - на модернистичния герой, тъй като модернизмът е преди всичко лиричност), разполовен между цялото и частта си. Болезнени действия:

Една болезнена немощ разслабяше тялото му [. . .] всичките му стави са разделени и цялата му снага е разнищана част по част. / В устата му се повдигаше [. . .] възгара, сякаш нещо отвратително се разлагаше в стомаха му. / сякаш че тая страшна музика гръмна в мозъка му.

Затруднени интелектуални действия: “мислите му се оплетоха около нея [фразата - Н. Н.] [. . .] без да могат да се откачат”, “мрежата на неговите мисли улови нова драка, около която дълго време се усуква”, “Мислите на Нонин спряха дълго върху това.” Невъзможно действие: “сърцето не даде четвърти удар [. . .] то престана да бие”, “гласът му [. . .] се задави в гърлото му”, “Очите му се замъглиха.” Разстроени действия:

дойде неволна мисъл в ума му / отведнаж главата му се завъртя,
очите му притъмняха, краката му се разтрепераха и сякаш почнаха
да чезнат под него / В запаленото въображение на болната му глава
мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост.

5. 4. 2. Многократни действия (итеративност) в сегашното референтно време:

се събуди пак разстроен / предметите в стаята заедно с четирите
стени пак се въртяха пред очите му и го унисаха в някаква си черна
пропаст / не можеше никак да си обясни / питаеше се много пъти
той. И все си отговаряше [. . .].

Дублиране с част от тялото: “Главата му пак тежеше [. . .].”

5. 4. 3. Действия в миналото референтно време. Болезнени действия:
“Това го изплаши.”, “сам щеше да заплаче”. Затруднени и невъзможни действия:

колко безсилен се почувствува да прикрие онова безумно вълнение
/ колко много се двоуми / не може да чуе собствените си думи /
Дълго време и тя, и той не знаеха какво да кажат и не можеха да се
погледнат в очите.

Дублиране с част на героя: “с какъв измъчен глас ѝ проговори”.

В “Кал” фабулата се дели на щастливо минало и болезнено настояще.
Глаголната психологическа характеристика на Нонин в двата времеви отрязъка е
сходна и това смислово ги сближава.

В разказа има и парадигма на изживявания, разколебани в самата си
субективност - на героя му се струва, той сякаш усеща и мисли. Тук
субективността на протагониста преминава в своята противоположност,
раздвоението му го отчуждава от самия него, деперсонализира го:

нему се струваше, че всичките му стави са разделени / пейзаж[ът]
на селото му се видя грозен като никога / На Нонин се стори, че и
това детско гласче потъна нейде из тая [. . .] кал. / На бедния
учител се струваше, че и тя [камбаната - Н. Н.] [. . .] е потънала в
ужасната кал [. . .]. / Струваше му се, че е заглъбнал в [. . .] кал [. .
.].

Подобни парадигми, макар и много по-слабо изразени, има и в другите
“интелигентски” разкази. В “Лаборатория” има пример за едновременност на
противоположни усещания: “Стана му *студено*. [на нов ред] Остри болки *като
въглени го пареха* по темето на главата [. . .].”

Парадигмата на деперсонализирането на Нонин се изтъква по обратен
начин от друга, противоположна ѝ по смисъл, където спомените на героя са
подчертано бистри, с непоколебима субективност:

Образът на Славка се изпречи живо пред него и почна ред по ред
да му припомня едно щастливо минало. / Той твърде добре помни
минутата [. . .]. / твърде добре си спомни / Картината, цяла и пълна,

[. . .] се изпречи пред него. / И през ума му се занизаха ясно като никога всички ония случки и срещи [. . .].

Успоредяването на двете парадигми функционира двояко. От една страна, се набляга на фабулното разделение между референтно минало и сегашно - от настоящето си героят ясно съди миналото си. От друга страна, в съзнанието на протагониста миналото и сегашното в художественото време на разказа (сюжета) са преплетени - от нещастното си настояще той вижда миналото като измамно щастливо, като време без отчетлива граница между истината и лъжата, като едновременно блажено и кошмарно. Уж ясната субективност на сегашното спрямо миналото се самоопровергава и върви към пълен релативизъм и деперсонифициране. Тази втора тенденция се подкрепя и от непосредственото - а не единствено в рамките на парадигмите - сближаване на точния поглед към миналото и невъзможността за свободно, непритеснено психическо действие: *“Той не можеше никак да си обясни как най-напред се влюби в нея и защо. Той твърде добре помни минутата, когато за пръв път ѝ откри, че я обича [. . .].”, “Той твърде добре си спомни с какъв измъчен глас ѝ проговори [. . .].”* (Нонин е код - пародиен, но код - чрез който през втория, символистичния период на Яворов говори Яворовият лирически човек, който е полярно раздвоен, но е и пленник на релативизма.)

И в “Кал” има безполезно движение по вертикала на протагониста, на телесните му части и на метонимичните му означения “мечти”, “младост”:

Главата му [. . .] тежеше [. . .]. В устата му се повдигаше [. . .] възгара [. . .]. / И както лежеше по гърба си, опря се [. . .] на лактите си, направи усилие да се повдигне [. . .] се отпусна пак на възглавницата [. . .]. / до вчера живите мечти, издигнати високо [. . .] рухват / мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост / вместо да хвъркне, по-дълбоко е потъвал в тая грозна житейска кал.

Кръгово движение има и в разказа като цяло: в началото героят е на леглото си, после се изправя, накрая пак пада на него; разказът започва и завършва със субективно въртливо движение - на Нонин все му се вие свят.

Нонин констатира: “Болен съм, болен!” - и това е пародийно ехо на духовната болест, станала лайтмотив на модернистичната епоха. Тодоров, например, изповядва в писмо през 1899 г.: “в едно късо време аз ще да оформя направлението, на което се явявам представител в България - рисуването болките на човешката душа. [. . .] новия дух, който поява от моите очерки - болезненността... Да, тая болезън, която аз обичам, в която виждам смисъла на живота, из която само аз забелязвам да се възвеличава индивидуума до божеството, е моята материя, моя предмет, моята наука. И напразно мислят мнозина, че се обиждам, кога ми рекат ‘болния писател’.”⁵⁷ (Виж също и образите на болни теменуги и лебеди у Яворов - стихотворенията “Теменуги” и “Въздишка”. Елин Пелин пародира подобни субективистични изображения, ментални нагласи и идеология и посредством уж случайно вметнати - и почти сюрреалистични - подробности от пейзажа, както е в “Сълза Младенова”: “една коза с превързан крак богобоязливо чоплеше по трънаците и врещеше *нервно*”;

⁵⁷ Тодоров 4: 104. Вж. и бел. 76.

курсивираните думи са маркирани понятия в модернизма, изразяващи или психологично-болезненото, или отвъдно-божественото.)

Обобщавайки мнения за разказите на Елин Пелин от началото на XX век, Михаил Арнаудов пише през 1913 г: “Ще кажат някои, че този живот, изнесен в разказите, *не се отличава* с голямо богатство на типове, *с по-сложна психология и с трудно уловими отношения*; че вследствие на това известна монотония, уморителна и водеща към повторения, е била неизбежна.”⁵⁸ Панова повтаря подобни вярвания когато твърди, че Елин Пелин “по правило създава по-бледи творби, щом рече да атакува пряко психологията”.⁵⁹ Анализът на интровертността показва, че линията на Арнаудов и Панова (и на други изследователи на Елин Пелин, мислещи по подобен начин) е в най-добрия случай само частично истинна. Тази линия е и още едно свидетелство за това как недоглеждането на една група произведения на този писател обеднява и клишира представата за него и за типа проза, която той представя. В “интелигентските” разкази психологизмът е толкова ярък, колкото може да бъде едно блестящо пародийно-пастишно изображение. Протагонистите в тези творби са психологизирани дори повече отколкото героите в модернизма - светаята святих на субективизма и психологизма в българската литература - понеже поради самата си същина пародията, както и пастишът, който представлява имитиране на код, на жанр, повдигат в степен пародираните или моделираните черти на своя обект.⁶⁰

6. Анахрония. Вече стана дума за анахронията в “интелигентските” разкази, т. е. за разликата между времевата ос на описваните събития (фабула) и времевата ос на описващия ги текст (сюжет), която, както е показала Панова, не е типична за “класическите” разкази на Елин Пелин.⁶¹ В “интелигентските” разкази анахронията е функция на интровертността - втора разлика спрямо другите произведения на писателя, където анахронията, доколкото я има, е функция на всезнаещия разказвач (например в разказите “Изпусната дума”, “Скорец”, “Нечиста сила” - трети дял и др.). В интересуващите ме творби мисловно-психическият процес, протичащ в съзнанието на главния герой, по правило е и скок по фабулната ос. Скок не само времеви, но и ценностен. Темпорално фабулната ос се дели на минало, сегашно и бъдеще; ценностно - на добро (обикновено това е миналото и бъдещето) и лошо (предимно сегашното). Аналогично е делението и в литературата на модернизма - сравни например стихотворенията на Дебелянов “Да се завърнеш...”, “Победен”, “Отдых”. На ценностното деление, както ще покажа подробно в следващия дял, съответства определен тип пространство: лошо - тук, добро - другаде.

И мирогледно, и художествено, българският модернизъм и “интелигентските” разкази повтарят ценностната скала на хронотопи със стари традиции. Например у Ницше сегашното е по-малоценно от миналото и бъдещето. В *Раждането на трагедията* и *Рихард Вагнер в Байройт* добро е миналото (древна Гърция, трагедията, Дионисовото начало) и то трябва да

⁵⁸ Арнаудов 64.

⁵⁹ Панова 40.

⁶⁰ За пародията и пастиша вж. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), съответно 10-56 и 73-158.

⁶¹ Панова 9-45.

възкръсне в бъдещето чрез Вагнер, изразителят на немския дух. В *Тъй рече Заратустра* сегашното (човекът) трябва да отстъпи пред по-съвършеното бъдеще (свѣхчовека). Няколко примера и от изкуството: вдъхновеното от Уилиам Морис (William Morris, 1834-1896) движение Изкуства и занаяти (Arts and Crafts) бяга от индустриализма на съвременността в средновековието; прерафаелитите търсят стимули у фламандските майстори от XV век; Пол Гоген, фовизмът, огромният интерес на западното изкуство към “примитивните” култури в началото на XX век - това се все “бягства” от тук-и-сега към по-привлекателното някъде-и-някога. Пътуването към Европа на американските интелектуалци от така нареченото “изгубено поколение” (“the lost generation”; родените през последното десетилетие на XIX век) е житейското осъществяване на тези хронотопи.⁶² Ван Уик Брукс в статията си “Пълнолетието на Америка” (1915), един от важните текстове на американския модернизъм, смята, че съвременното противопоставяне в американския национален дух на възвишен, откъснат от реалността идеализъм, и бездуховен практицизъм трябва да се преодолее в бъдещето в хармоничната творческа личност, която ще е правнук на цялостните духовно-действени предци, основали университета Харвард и американската нация.⁶³

Нека да обобща: дълбинната пространствено-времева и аксиологична матрица както на българския модернизъм, така и на “интелигентските” разкази, се състои от два предполагащи се и антагонистични хронотопа. Първият хронотоп е някъде-и-някога, като това някога се състои или от миналото, или от бъдещето, или от някаква комбинация между тях. Ценностно, хронотопът някъде-и-някога е положителен, той е доброто, което радва и което привлича. Вторият хронотоп е тук-и-сега, като сега означава настоящето. Аксиологично, хронотопът тук-и-сега е отрицателен, той е лошото, което измъчва и което се избягва. Тези два хронотопа се превключват в/от съзнанието на протагонистите в “интелигентските” разкази и тази операция е пародийно-пастишен аналог на работата на съзнанието на модернистичния герой, който обикновено е поетът, творецът (за превключването във високия български модернизъм виж например Яворовата поема “Нощ”). В нашия случай първият хронотоп, някъде-и-някога, е градът, а вторият, тук-и-сега, е селото.

Скокът по фабулната ос в “интелигентските” разкази се представя в едно или повече изречения, непосредствено или чрез дълга асоциативна верига.

6. 1. Преход от сегашното в миналото. В “Сълза Младенова”: “В паметта ѝ възникна кратката история на нейната любов, и сърцето ѝ заби пред спомена за тая хубава, мъничка, топла поема.” В “Лаборатория”: “Той си спомни пак за хубавата университетска лаборатория и се видя там [. . .].” В “Кал”:

Нонин пак се завъртя в спомените си около тоя момент и мрежата на неговите мисли улови нова драка, около която дълго време се усуква.

- Дивотии! - проговори той гласно.

⁶² Вж. Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920's* (New York: Viking Press, 1951); това е второто, значително обогатено издание на *Exile's Return: A Narrative of Ideas* (New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1934).

⁶³ Van Wyck Brooks, “America's Coming-of-Age,” *Three Essays on America* (New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1934) 15-35.

Тая дума тикна спомените му напред. - Ето сцената, смешната сцена на неговата тържествена любов.

6. 2. Преход от сегашното в бъдещето: В “Сълза Младенова”: “мечтите я понасят към нейното щастие [. . .]. Тя се вижда булка [. . .].” В “Кал”: “И немощното му състояние го унесе в блян. [. . .] И учителят [. . .] почна бързо и нервно да се разхожда из стаята, унесен и захласнат в примамливата мечта да стане герой - да грабне Славка или да я убие.” В “Самичка”: “Тя мислено чете и целува това писмо, което сега, [. . .] носи куриерът.”

6. 3. Преход от миналото в сегашното. Тъй като миналото за протагонистите обикновено е щастливо време, то преходът към нещастното настояще често става насилствено, чрез чуждо действие, връщащо героя в референтното тук-и-сега, причинявайки му психично неудоволствие. Това се изразява и чрез изречения, започващи с емоционално натоварена дума или оформени реторично. В “Кал”:

В запаленото въображение на болната му глава мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост... [. . .]

Някой почука на вратата.

Учителят скочи уплашено и безсъзнателно извика:

- Влез!

В “Лаборатория”:

Той искаше да се нареди на работа в живота, който в неговата младежка чистота му се виждаше подобен на тая светла, просторна лаборатория [. . .].

Но ето, че животът бил друга лаборатория [. . .].

Или: “Той си спомни пак за хубавата университетска лаборатория [. . .]. Чува се лек шум от работа, мярка се симпатичната и бодра фигура на стария професор. А *тука?*”

6. 4. Преход от бъдещето към сегашното. Казаното в дял **6. 3.** важи най-общо и тук. В “Сълза Младенова”:

Сълза Младенова пак се вижда булка , облечена в бяло, като цъфнала слива, под ръка с него...

Учителката се стрясва. Вратата се отваря, влизат шумно [. . .] годеникът ѝ [. . .] баща му [. . .] и кумата [. . .].

В “Самичка”:

Тя е далече от тоя мир.

Внезапно се обажда дрезгавата тръба на куриера.

Учителката скача нетърпеливо.

6. 5. Други случаи. Нееднократно скокът по фабулната ос е не в една, а едновременно в няколко посоки (едновременен скок в различни хронотопи). Тези случаи дублират на темпорално равнище деперсонализиращите изживявания на протагонистите. В “Лаборатория”:

Той се помъчи да стане, но тя [дрямката - Н. Н.] го притискаше и унасяше [нешастно сегашно референтно време].

Стори му се, че лежи върху мраморна маса в лабораторията [фантазмагорично щастливо минало] [. . .]. Наоколо [. . .] работят съсредоточено млади хора. И всички бързат, и всички мислят за живота. И всеки иска по-скоро да свърши, да иде там, да работи и да бъде пръв [фантазно щастливо бъдеще].

В “Кал”:

И немощното му съзнание [сегашно] го унесе в блян [бъдеще].

- Дали тя не е излъгана [минало]? [. . .] Чудо ще направя, дявол да го вземе [бъдеще]!

В “Самичка”: “Учителката се унася в своите нерадостни мисли [сегашно]. [. . .] Тя чувства [сегашно], че не ще може да утрае повече тук [бъдеще], и ѝ се иска да избяга [сегашно]. Тя не знае какво ще прави после. Но тя има една далечна надежда пред себе си [бъдеще]. Когато свърши, нея обикна един подпоручик [минало] [. . .].”

Времевите парадокси не се проявяват единствено на сравнително широката територия на няколко съседни изречения. В “Самичка” сегашното и бъдещето референтно време съвпадат: “Тя мислено чете и целува това писмо, което сега, нейде през затрупаните в снегове гори, носи куриерът. [. . .] Маринка мислено съчинява отговор. [. . .] Тя го целува, радва му се и го чака всеки ден да дойде да се видят.” (Сравни с: “потрепва то [. . .] / от спомена за първата мечта” - Теодор Траянов, стихотворението “Синьо цвете”.⁶⁴)

7. Пространство. Тук фикционално (сиреч художествено, референтно) пространството е условното пространство, изграждано от творбата, сред което съществуват героите, а не пространството на художествения текст. Ще ме интересуват особеностите на реалното и на фантазното фикционално пространство и тяхното съотношение. Двата типа пространство, както посочих, са споени със сегашното и миналото/бъдещето референтно време и така се получават противопоставените хронотопи тук-и-сега и някъде-и-някога. На двата вида пространство съответстват два типа поведение на главните герои. На обособеността на двете пространства противостои тенденцията за частичното им уеднаквяване. Именно това обособяване-уеднаквяване характеризира пространството в “интелигентските” разкази като цяло. Чрез него по нов начин се проявяват основните смислово-художествени, историко-културни и етично-оценъчни внушения на тази група творби, които се свеждат до опозицията-тъждество село - град, селоград.

7. 1. Пространството в “Сълза Младенова”. 7. 1. 1. “Центробежно” и “центростремително” пространство. Главната особеност на реалното сегашно пространство е, че в неговия център стои героинята, а то като че ли се разбягва от нея, разпада се, превръща се в неопределеност, хаос, грозота, а тя остава сама, незащитена, безпомощна; това пространство е “центробежно”, всъщност то е без

⁶⁴ Теодор Траянов, *Избрани творби*, под редакцията на Иван Сестримски (София: Български писател, 1981) 215.

център. Фантазното минало-бъдещо пространство, напротив, е “центростремително” - в мечтите и спомените си Сълза Младенова е център на обърнатата към нея и усмихваща ѝ се природно-човешка вселена; това пространство е подреденост, космос, красота. Да видим конкретно двете пространства.

Реалното тясно училищно пространство е бедно, извехтяло, деформирано, нефункционално, уродливо, некрасиво. Извън училището, в селото, пространството се разширява “центробежно”, оставяйки Сълза Младенова в широк, но все така пуст, чужд, грозен, враждебен свят; в края на разказа, когато мечтите на героинята рухнат, “центробежността” е най-стремителна: “Всички тия хора, с които тя до вчера говореше като със свои, сега ѝ се видяха далечни, чужди и безсърдечни. [. . .] Добрян стоеше настрана почти безучастен [. . .]. Добрян излезе. [. . .] излезе и старият. [. . .] кумичката, излезе [. . .]. В стаята нямаше никой. Вън говореше още нейния годеник. Неговият глас беше сух, омразен, безсърдечен и циничен.”

Фантазното пространство е удобно, ласкаво, красиво, живеещо с трепетите на героинята. “Центростремителното” пространство започва от самото сърце на героинята, галещо обгръща тялото ѝ и се разпростира през целия град чак до слънцето, за да се върне отново към нея и в нея. Моделът на това пространство е в изречението: “Воал тънък като слънчева мъгла я обгръща от главата до петите.” - интимното и близкото до тялото пространство, символът на съкровено любовно щастие - воалът - е от космическа материя. (Подобно антропоморфизиране, центроустремяване и естетизиране на пространството - чиито корени са в митичното мислене - е дълбинен родов белег на модернизма, на солипсизма на индивидуалистичното съзнание: “Аз става Космос.” - Гео Милев.⁶⁵ В любовната лирика на модернистите, например, любимата често се отъждествява с вселената, както е в Яворовото стихотворение “Ела!”: “Очите ти са звездни небеса.”⁶⁶ Всъщност в цитираната творба лирическият аз зове любимата да преобрази “центробежното” хаотично пространство в “центростремително” и космично.) По този “центростремителен” принцип се разгръща цялото пространство в бляновете на героинята за деня на сватбата ѝ. За разлика от “центробежното” пространство, което е селото - и става на село - “центростремителното” пространство е градът - и е родното градче на героинята: “нейното щастие, [. . .] за което тя дава цялото си сърце [. . .] хваната за ръката на своя мил [. . .] поздравлява с поглед съгражданите си [. . .] събрани [. . .] пред пътните врати, по цялата улица [. . .] дори до черквата. Слънцето свети празнично. В градините цъфтят трендафили и надничат през оградите към нея. [. . .] Хората [. . .] отварят прозорците и казват: ‘Днес се жени Сълза Младенова.’ В черквата са събрани всички учители от околията [. . .]. Всички погледи се отправят към нея. [. . .] ще мине сред всички, подръка с любимия си човек, тържествуваща и честита, цяла в бяло, щастлива и влюбена. [. . .] От мъничка тя е мечтала с трепет за тоя ден и ето той иде. Иде слънчев и усмихнат.”

В спомените за началото на любовта ѝ пространството се разгъва аналогично: сърцето - очите на Добрян - луната - нейното село - семейството на

⁶⁵ Милев 2: 178.

⁶⁶ П[ейо] К[рачолов] Яворов, *Събрани съчинения в пет тома*, редакция на текста и бележки на том 1 от Лилия Кацкова, на томове 2 и 4 от Лилия Кацкова и Милка Марковска, на том 3 от Тихомир Тихов, на том 5 от Лиляна Кацкова и Милка Марковска (София: Български писател, 1959-1960) 1: 148.

любимия - подръка с любимия. В бяна за сватбата картината е дневно тържествена, в спомена - нощно интимна, но отвъд тези подробности същността е все “центростремителна”.

7. 1. 2. Сближавания между “центростремителното” и “центробежното” пространство. Реалното и фантазното пространство са не само противопоставени като “центробежност” и “центростремителност”, но, на фона на тази доминираща опозиция, са и частично сближени. В точките на близост и припокриване прозвънва иронията, усеща се разказваческата дистанцираност, протича неназованият ток на етичните оценки на повествователя. Сближаванията, първо, са представени чрез издребнялостта на предметите, явленията, оценките в тях, което поражда конотации за лилипутско самодоволство, за отказ от нещо по-голямо. Издребняло е реалното фикционално пространство: “мъничката маса в тясната учителска стая”, “печеше мило майско слънчице”, “[м]ъничкото ѝ птичко личице”, “Добрян [. . .] смяташе нещо в едно тефтерче.”, “кумичката”, “бедната, мъничка учителка”. Издребняването, свиването, затварянето се долавя и в някои от действията на героите и във виждането им за света: Добрян за педагогиката - “в педагогическата наука сѐ още се блъскат с остарели форми”; кумата към героинята - “У, Сълзице, такова хубаво време, пък ти си се затворила тук [. . .].”; “Сълза Младенова [. . .] сви устни.”; Добрян за сватбата - “нищо работа”. Не е по-различно и фантазното пространство. Миниатюрен е целият сватбен аксесоар на героинята: “диадема от [. . .] мънички [. . .] цветя”, “[в]оал тънък”, “мъничките си бели обуца”. Миниатюрно е и мястото на сватбата: “съгражданите [. . .] събрани на купчинки”, “техния малък град”, “ще се венчаят в родния ѝ градец”. Представите на Сълза Младенова за любовта ѝ също са малки: “От мъничка тя е мечтала с трепет за тоя ден [. . .].”, “кратката история на нейната любов [. . .] тая [. . .] мъничка [. . .] поема”. Пространството и времето в техния физически и етичен смисъл също са издребнели: “нейното щастие, което не е вече далеч”, “Сълза не усети кога стигнаха в село”, “И колко просто - на другия ден тя получи [. . .] любовно писмо [. . .].”, “После те се виждаха всеки ден [. . .] тя [. . .] стана близка на семейството му [. . .].”

Голямото, широкото и при реалното, и при фантазното пространство е или далечно и чуждо, или е свързано с парите, които не са в ценностната система на героинята, или е с измамна духовност. В реалното пространство: “Хората [. . .] измислиха грамофони, кинематографи, рентгенови лъчи, радиото, хвърчащи машини [. . .].”, “Знаеш ли колко струва една сватба в града? [. . .] За нищо работа да харчим толкова пари.”, “такъв приход на месеца”. Във фантазното пространство: “неговите [на Добрян - Н. Н.] умни големи очи, и погледът му, така несъответстващ на широкото му селско лице”, “тя получи дълго любовно писмо”.

По-трудно доловими са многобройните успоредявания между основни елементи от двата вида пространство (реципрочно развитие на един и същ мотив): “печеше мило майско слънчице” (реално, “центробежно” пространство) - “Слънцето свети празнично.” (фантазно, “центростремително” пространство; по-нататък опозициите са дадени в същия ред). Първото слънце е природно-“профанно”, второто е митично-“сакрално”; сближаването е по субект, а противопоставянето - по предикат. Възможно е и сближаване по предикат и оразличаване по субект: “Те [Добрян и роднините - Н. Н.] *влязоха* бавно и тежко.” - “Тя *влиза* в черковната врата. [. . .] И тя, като хване роклята си, тъй както си знае, ще мине сред всички [. . .] тържествуваща и честита [. . .].” (във

фантазиите си Сълза Младенова “стъпя грациозно”). А ето и един по-сложен случай на оразличаване-сближаване: “Вън на широкия разграден двор [. . .] една коза [. . .] чоплеше по трънаците.” - “В градините цъфтят трендафили и надничат през оградите към нея.” Опозициите са разграденост - ограденост, безплодност - плодovitост, оскъдност и вялост - живост и активност, безразличие към героинята - съпричастност, грозота - красота и т. н. Сближаването е на звуково и оттам - на смислово равнище: *трънѝци* - *трендѝфили*, *трнѝи* - *трнѝи*. В друг случай двата типа пространство се противопоставят чрез контрастно съдържание, но се сближават като библейски перифрази: “Посред тия груби селяци бедната, мъничка учителка се почувствува *като агне между вълци*.” (сравни Матей 10: 32 и др.) - “В черквата са събрани всички учители от околията, и още *дванадесет учителки, между които тя е най-хубавата*.” (сравни Марка 10: 32, Деян. 1: 3 и др.). Разделянето и събирането може да става и в една омонимна форма, чиито различни смисли идват от интонацията: “От пръв поглед се познаваше, че идат с *важна* мисия [Добрян и роднините - Н. Н.]” - “Да, сватбеният ден е *най-важен* в живота на едно момиче [. . .].” В първия случай интонацията е на повествователя и е иронично-зловеща, във втория - на героинята и е патетично сериозна.

7. 1. 3. Темата за духовния устрем. Темата има два варианта - според двата типа пространство. Тя е комбинация от три мотива - за главата, за полета и за белотата. В “центробежното” пространство духовният устрем е възпрепятстван, а в “центростремителното” - напълно разгърнат. Вариантът на темата в “центростремителното” пространство се опира на мотива за белотата, който в модернистичен контекст често е символ на божественото; в този мотив се сливат конкретно-булчинското и пародираното абстрактно-трансцендентно в героинята: “булка [. . .] цяла облечена в бяло като цъфнала слива”, “[в]оал тънък като слънчева мъгла”, “бели обувца”, “цяла в бяло”, “облечена в бяло” (сравни същия мотив в стихотворението “Ще бъдеш в бяло” от Яворов).

Мотивите за невъзможния, прекършения, издребнелия или механичния полет и за главата (комбинацията им дава названието на темата) са градиво на темата в “центробежното” пространство:

паяжини / старата географическа карта на двете земни половини,
увиснала като счупено крило / препарираният [. . .] гарван /
пчелите и [. . .] врабците / птичо личице / [Добрян - Н. Н.]
развъждаше птици, правеше кошери / хвърчащи машини / кумата [. . .]
Златана⁶⁷ / Да не мислиш ти [. . .] да ни се качиш на главите! /
На жена смажи главата [. . .]! / [п]репарираният гарван.

Специално трябва да се посочи следният образ: “прашния глобус, върху който стоеше оскубаната гугла на училищния слуга”. Тук се разграничават, но и сливат двата варианта на темата. Глобусът, световната шир, е глава, защото носи шапка; интелектът е целият свят, модерната и модернистичната субективност, духовното пространство (“центростремително” пространство). Но главата-глобус е под гуглата на недъгавия училищен слуга, духовното пространство е осиромашено, поселяндурчено (“центробежно” пространство). Главата-глобус под гугла е художествен минимодел на съдбата на високата модерна и изобщо на

⁶⁷ Срв. с фолклора и с детската поема “Дядовата ръкавичка” на Елин Пелин: “кумица / златокожата лисица”.

европейската култура в България, тя е символът на българския селоград. Към темата за духовния устрем се отнася и посоченото вече в част 5. 3. 3. движение на главата по вертикала: нагоре - “центростремително”, надолу - “центробежно” пространство.

7. 2. Пространството в “Самичка”. Сегашното реално пространство е тясно, неудобно, поглъщащо героинята. Мотивът, който най-пълно носи тези значения, е снегът. Той, подобно на калта в “Кал” и мъглата в “Лаборатория”, развива преносни смисли и затрупва “целия свят”, “всичко”. Още първата дума на творбата задава смисловото ядро на снега: “Тежък мокър сняг [. . .].” По-нататък “тежък” - а имплицитно и “сняг” - се обогатяват със значения за пространството, времето, морала: “Старото селско училище, клекнало под *тежестта* на своята безнадеждност [. . .].”, “Тая година [. . .] ѝ се вижда *тежка* и непоносима [. . .].”, “*Тежко* и горко!” Третият пример е и финална реплика в разказа; тя е без конкретен адресат и затова може да е насочена към всички. Така комбинацията “тежък сняг” става убиващо пространство навсякъде и никъде. Пространството на училището е “вътре” в снежното пространство и го дублира в своята убийственост за героинята. Веселостта на двете пространства, идваща от вятъра и детския шум (гледната точка на разказвача), е допълнително мъчение за героинята (гледната точка на протагониста). Фантазното пространство на героинята е свързано с “едничкия, хубавия, красивия, живия, веселия” подпоручик. В него тя е “младо и хубаво момиче”, докато в реалното пространство се споменава за “сухото ѝ болничаво лице”.

Темата за духовния устрем е представена единствено с варианта за реалното сегашно пространство - като потъване и изчезване сред снега; вариантът е сроден с вариантите в “Кал” и “Лаборатория”. Той се развива в гледището на героинята, която пише: “*Тук, заровена в снеговете, сред горите, далече от града, между тия чужди и странни хора [. . .].*” Опозицията град - село е ескалирана; редуването на различните в пространствения си смисъл предлози и наречия моделира неопределеност на субективното усещане за пространство и от тук - на душевна безпътица.

7. 3. Пространството в “Лаборатория”. 7. 3. 1. Разширяване и свиване. Стесняването и “влошаването” или разширяването и “подобряването” на пространството най-общо и най-осезаемо се представя чрез мъглата, чиито движения следват - хармонично или контрастно - състоянията на протагониста: 1) в началото Сенов е в лошо настроение, мъглата тежи над селото му; 2) той е в село Листово, настроението му се пооправя, мъглата се вдига; 3) той тръгва обратно в добро настроение, мъглата пада; 4) след побоя мъглата се вдига, героят е сразен от обида и безпомощност. В 1) и 2) настроението на протагониста и движението на мъглата са в хармония, а в 3) и 4) - контрастират, между тях лежи иронична дистанция. Инерцията от 1) и 2) подготвя за хармония и в 3) и 4). И тя наистина настъпва - но след като се опровергава измамността на несъответствието. С други думи, героят може да върви срещу законите във фикционалния свят, но скъпо плаща за своята волност и накрая тържествува не той, а законите. Композиционното съотношение между протагонист и пространство условно-пародийно моделира модернистичното етично-естетическо противостоеие “сврхчовек” (творец) - тълпа и по този начин го оценява.

Реалното сегашно пространство е подобно на малък, но опасен лабиринт. Това е особено осезаемо, когато героят излиза от село Листово: “Сенов възви по тясната уличка, мина разровения дол, дето течеше мътна вадичка [. . .]. Оттам въз баирчето почваше пътя за неговото село. Беше тъмно. Мъглата като че беше

се сгъстила и той едвам налущкваше пътя. [. . .] иззад гъстите сливащи, които тулеха пътя, отведнаж изскочиха няколко души с големи тояги в ръце [. . .].”

Пространството в миналото на героя в родината също е тясно, опасно, оскъдно, безпросветно: “той заедно със стотици службогонци стоеше пред вратите на министерствата и се натискаше пред кабинетите на разни началници. [. . .] Тук [. . .] хора[та] протягат ръце и всеки се мъчи да изтръгне залъка от устата на другия.”

Пространството на щастливото минало в странство е просторно, светло, удобно, изобилно, белязано от интелектуалност:

хубавите, светлите, просторните, прекрасно наредените
университетски лаборатории, дето той и неговите другари
работеха, облечени в дълги, чисти бели блузи / прекрасни
лаборатории / светла, просторна лаборатория, дето владее тишина,
жива любознателност и спокойна работа / хубавата
университетска лаборатория [. . .] [с] дългите мраморни маси,
отрупани със стъкленици, епруветки и разни инструменти.

(Тясното и широкото пространство са тема в много модернистични творби - например в стихотворението “В тъмница” от Дебелянов. Типологично късният романтизъм има ред теми и мотиви с тясно пространство: живото погребение, затвора, лабиринта, пространството-капан и т. н.)

Тясното и широкото пространство са противопоставени, но и сякаш сближени. Преди побоя пространството е най-тясно и тъмно, веднага след това рязко се разширява и просветлява и започва да напомня на споменното пространство от лабораторията: “мъглата все повече и повече оредяваше и когато излезе горе на равното, над него се просна ясно високото небе, осеяно с звезди” - “светла, просторна лаборатория [. . .]. От стъкления потон пада мека, приятна, матова светлина”. Но колкото повече расте сегашното реално пространство, толкова повече се смалва самият герой - той сяда, ляга, душевният му мир се свива в “топка обида”. Кулминацията на реципрочното движение на героя и пространството е във финала - Сенов лежи под “*грамадна лупа*”, а професорът го “обръща с *малки щипци*”. Гротесковото сдвояване на малко и голямо, за което подробно ще говоря при анализа на “Кал”, е и ироничното опровергаване на еднаквостта на сегашното и споменното пространство, на родното и чуждото, на безкултурието и културата (гротесков смисъл имат и големите тояги сред тясното пространство на побоя); това сдвояване е конкретно следствие от абстрактния композиционен алгоритъм, определящ отношението между протагонист и пространство (мъглата). Финалът е показателен и с друго: първо, с неделимостта между време и пространство (на смесването на времената съответства смесването на пространствата); второ, във финала на всички “интелигентски” разкази протагонистът е в сегашното реално време и пространство и е максимално смален, обезличен, нищожен; гротеската в края на “Лаборатория” е крайната точка, абсурдният, но закономерен финал на тази тенденция. Смислите, пораждани от този тип завършек, не могат да бъдат само комични...

А ето и един пример, който не е свързан с разширяването и свиването на пространството, но в който културното европейско пространство и жалкото селско пространство са противопоставени, но и съвпадат: Сенов, отличник от европейски университет, се завръща у дома си на село и “захвърл[я] *дипломата*

в *долапчето*” (в оригинала е “захвърли”). Разграничаването и сливането на двете пространства - на дипломата и на долапчето - се подсказва на няколко равнища. Първото оразличаване е семантично и очевидно и се постига чрез съпоставката на буквалните, речниковите значения на двете думи. Второто равнище на противопоставяне е историко-etimологично и културно-стилистично: думата “диплома” има гръцки произход и носи ореола на високия, духовния и интелектуално абстрактния стил, докато думата “долап” е заета от персийски през турски и е от регистъра на ниския, материалния и всекидневно-битовия стил, усилен допълнително от умалителната форма. И, трето, двете думи, колкото и да са различни семантично, етимологично и стилистично, са сходни фонетично: *дипломата* - *долапчето*, длпт - длпт; приликата в звученето внушава и някаква прилика в смисъла.

7. 3. 2. Темата за духовния устрем. Като цяло тази тема не е така ярка както в другите “интелигентски” разкази. Вариантът ѝ в сегашното референтно време и пространство се гради чрез два мотива. Първият мотив - мотивът за движение на главата надолу по вертикала, посочено у Цветкова в част 5. 3. 3., го има и при Сенов; кулминацията му е побоят: “няколко удари се стовариха върху главата му”. Както и при Цветкова, така и тук, изразът за патимииите на интелигентската глава съдържа нелогичен, тавтологичен елемент, чиято художествена функция е подчертаването именно на главата: “Остри болки [. . .] го пареха по темето на главата [. . .].”

Вторият мотив е потъването в мъглата, с вариант потъването на героя - както в “Кал” - в блато: “Струва ми се, че потъвам в някакво *нечисто* блато.” (пак тавтология, подсилваща потъването; сравни със същата тема у модернистите, която съдържа мотивите за полет и потъване в блато: “Подирил ясни висини, / в блато разтленни паднах аз [. . .].” - Дебелянов, стихотворението “Победен”⁶⁸). Функционалната близост между калта в “Кал” и мъглата в “Лаборатория” е най-видна в сходните им определения и свойства, кръжащи около есенност, гъстота, въздесъщност, всепоглъщателност, непреодолимост, убийственост. Вариантът на темата за духовния устрем, разгърнат в споменното щастливо пространство, се строи върху мотива за белотата (чистотата, подредеността, светлината, изобилието). Лабораторията нееднократно се описва чрез синонимите на белотата, а студентите в нея са “в дълги, чисти бели блузи”.

7. 4. Пространството в “Кал”. 7. 4. 1. Тенденция към гротесковост. В този разказ цари съжителство между малкото и голямото, миниатюрното и гигантското. Срастването на противоположностите подчертава характеристиките на всяка от тях, а опозицията добива преувеличен, прекомерен, тежнеещ към хиперболичност характер. Тази тенденция прави пространството в “Кал” гротесково. Гротесковостта е изоморфна на романтично-модернистичното раздвоение и “относителност” на протагониста; тя е впръскването на структурно-символните принципи, които той възплъщава, и в най-фините пори на творбата. Но гротесковостта е и заличаването на пространствените граници, а чрез това и на останалите граници между фрапиращо полюсните съставки на гротеската. Гротесковостта е безформеност, нарушена мяра и затова - почва за разказваческо-читателската иронична дистанцираност. Гротесковостта е възел от гледни точки, интровертност, анахрония и пространство (сравни с Яворов:

⁶⁸ Димчо Дебелянов, *Съчинения в два тома*, под редакция на Елка Константинова и Здравко Петров (София: Български писател, 1970) 1: 87.

“добро-и-злото” - стихотворението “Майчина любов”;⁶⁹ а също и със стихотворението “Една дума”: “Добро и зло, началото и края - / събрал ги бих в една едничка дума.”⁷⁰); гротесковостта е поредна проява на инверсираните и смесените значения на града и селото, на селограда.

Най-общото задаване на пространството - както и в “Лаборатория” - е композиционно двукратното (към началото и към края на творбата) появяване на ниското и ограничаващо отгоре пространството небе и дълбоката, разширяваща надолу пространството кал: “Облачно небе, намръщено и слупено над кръгозора, и кал.”; “И цялото това шествие цапаше из калта, потъваше, каляше се [. . .]. Небето все тъй мрачно и облачно се снишаваше над земята.” Гротесковата тенденция е в оряването на пространството “нагоре” (“нагоре” е много малко) и в добавянето на пространство “надолу” (“надолу” е много голямо). Инверсията на небето и калта (небе - кал - кал - небе) прави пространството “надолу” сърцевинно за разказа, а “нагоре” - само рамка. Смисълът и гротесковостта на това пространство се разбират по-ясно в контекста на модернизма, който организира пространството си предимно по вертикалата земно (тленното, грешното, физическото) - небесно (вечното, идеалното, метафизическото). Отслабването на единия полюс е извор на страдания за Яворовия модернистичен лирически човек - в “Есенни мотиви” IV и “Видения” пространството е акцентирано земно, прилично на това в “Кал”, а във второто стихотворение, също както и в разказа на Елин Пелин, е разгърната темата за двойника; в стихотворението “Към върха” балансът между двата полюса, който съществува в началото, се измества към небесното пространство в края; така модернистичната естетика стига своя предел, модернистичният идеал се разкрива като утопия.

Небесно-земната (“калната”) композиционна гротескова матрица се варира на различни равнища. Герои, предмети, действия също са сдвоени по признака голямо - малко:

смешната сцена на неговата тържествена любов / моя малка
Славке, Славо моя!... / Кларнето⁷¹ рязко пицеше, а тъпанът бавно
и монотонно думкаше. / Той много е желал, много се е стремил,
много е любил, много е учил... Но где го всичко това? Що е то?
Захващà ли нещо и що направи? - Нищо, нито за хората, нито за
себе си... / две сухи и една дебела учителка / шкембестия директор
[. . .] с къси [. . .] панталони / грамадния си бастон в тъгла / малкия
площад / малкия мегдан⁷² / едри и малки дами.

На неголямо разстояние едно от друго - и следователно навярно доловими за читателя - стоят противоположни определения с еднакъв смисъл: “плитки разговори” - “разсъждения, пълни с мерзости и глупости”. За Нонин малкото

⁶⁹ Яворов 1: 169.

⁷⁰ Яворов 1: 183.

⁷¹ Навсякъде в разказа се използва разговорно-умалителното “кларне”, а не френската форма “кларнет” - родно и европейско се смесват и в отделната дума; умявяването на инструмента е в руслото на гротесковостта.

⁷² В семантиката на “площад” и “мегдан” влизат значенията “широк”, “голям”; следователно “малък площад/мегдан” значи “малкото широко и голямо пространство”.

характеризира изгората му Славка и положително, и отрицателно. Положително: “момиче, леко като птичка”, “моя малка Славке”, “[д]ете”. (“Дете” е ключова дума в романтизма и модернизма; житейски и естетически тя изразява света като потенция; често се свързва с божественото; сравни с: “о, ангел, о дете” - Яворов, стихотворението “Благовещение”,⁷³ както и любовта на поета към Мина Тодорова.) Отрицателно: “една нищожна мома”. Героят бленува идеално пространство: “А поробената душа иска да живее *волно, широко и пълно... Волно, широко и пълно!*” Гротесковото опровержение на това пространство е в обиграването на характеристиките му в контекста на разказа, а и на “интелигентските” разкази, при което лексикалната им форма се запазва, но смисълът им се преобръща.

Волно: в “Кал” - “Сила и *воля* ми трябва!”, “слаб, *безволен* и страхлив [. . .] нямам *воля*”, “И дебелият учителка се изкикоти с примижали очи и с *волно* отворени устни.”; в “Сълза Младенова” - “даде *воля* на сълзите си”. Чрез тези обигравания се опровергава не само пространството, но се пародира и културното пространство (особено в самонаблюденията на Нонин), свързано с воля - основно понятие у Артур Шопенхауер и Ницше, двама от философските вдъхновители на модернизма.

Широко: в “Кал” - Върбанов е “*широк*, тумбест, възстари́чък човек”; две изречения след бленуването пространство се намира следният израз: “На Нонин му стана *грозно* [. . .]”; сравни звуковата близост между “*широ́ко*” и “*гро́зно*”, ро́ко - грѐо, която води и до смислови връзки.

Пълно: в “Кал” - “Картината, цяла и *пълна*, изпъстрена с всичките прашни училищни декорации [. . .]”, “червеното ѝ лице се засмя, *пълнолико* като месечина”, “препирни, подкачки и разсъждения, *пълни* с мерзости и глупости”, Върбанов е “човек с *пълни* увиснали бузи”; сравни и фонетичните сходства: *пълно* - заглѣбнало, заглѣбнал, заглѣба, пълн, лѣбн, лѣбн, лѣб - това са глаголните форми, предаващи най-натрапчиво потъването в калта; *пълно* - “*плѣтната* сутрешна дрезгавина” - пълн, плѣн; в “Самичка” думата два пъти е с положителни конотации - “писма, *пълни* с любов и нежност”, “тя се събуди с *пълна* надежда, че ще получи писмо”; все пак в “Самичка” като цяло положителните конотации са опровергани.

7. 4. 2. Темата за духовния устрем. Темата се развива посредством мотивите за полета и падението, потъването в калта, сиреч следва най-общото за творбата деление земно - небесно пространство; мотивът за белотата е произведен на мотива за потъването. Темата има пет варианта. Първият е в раздвоеното съзнание на Нонин, където съществува и реалното, и фантазното пространство; двете пространства не са подробно разчленени, полетът (фантазното пространство) мигом се скършва в падение (реалното пространство):

Изправи се и му се стори, че порасна високо, високо... Но отведнаж главата му се завъртя [. . .]. Той се тръшна на кревата [. . .]. / мъгливо хвърчи неговата пропаднала младост / вместо да хвъркне, по-дълбоко е потъвал в тая грозна житейска кал / Нито криле има, нито простор има... А поробената душа иска да живее волно, широко и пълно... Волно, широко и пълно!

⁷³ Яворов 1: 184.

Вторият вариант на темата за духовния устрем се представя от промените в Славка: “момиче, леко като птичка” - “тя пропада”; “Тя [. . .] с желание да се издигне, да се издигне до небето... И току отведнаж се примирява, става разумна, практична...”

Третият вариант се проявява в противопоставянето на Нонин и Върбанов (“Върбанов” е име с “нарицателност”; конотации: дървено-дървенишки, огъване без чупене и т. н.): “Нонин докато мечтае и хвърчи по всевъзможни ветрове, Върбанов е насадил овощна градина [. . .].”

Четвъртият е свързан с белотата, загубила небесния си смисъл, каляната белота: “През тая кал [. . .] минаваше селяк или бабичка, облечени в чисти дрехи [. . .].”, “Славка, облечена цяла в бяло [. . .] повдигаше си полите и стъпяше внимателно, да се не окаля [. . .].”, “Мъжът ѝ [. . .] с бели ръкавици”; допълнение към този вариант са калните панталони на директора и калните обувки на учителките, контрастиращи с напудрените им глави.

Петият и най-интересният вариант, всъщност - развитието на мотива кал-пропадане, е в началото на творбата. В гледната точка на разказвача калта е предимно предметно-буквална. Този смисъл се подхваща в гледната точка на протагониста и чрез верига асоциации се преобразява в символно-универсален. Преображението започва не чрез експлициране, а като подсъзнателен - за героя и за читателя - хипнотичен ритъм, като смътно предчувствие за неотвратима беда, идещо от многократното прибавно “и” в началото на изреченията, претълкуващи буквалното в символично:

И полека-лека [детският глас - Н. Н.] се изгуби. На Нонин се стори, че *и* това детско гласче потъна нейде из тая непроходима кал. [. . .]

“И Славка потъна в кал [. . .].”

И на Нонин стана невъобразимо мъчно. [. . .] На бедния учител се струваше, че *и* тя [камбаната - Н. Н.] като всичко е потънала в ужасната кал [. . .].

Второто “и” е нелогично - до тогава за Нонин още нищо не е потънало; това “и” изличава границата между гледищата на разказвач и герой, свидетелства, че ритъмът и внушението за заплахата са по-важни за мотива кал-пропадане от логиката на събитията. Подобно ритмизиране има и в мотива мъгла в “Лаборатория”: “мъгла [. . .] висеше [. . .] *по* стрехите, *по* дърветата, *по* затрънените огради”.

8. Протагонисти и антагонисти. Отношенията между протагонистите и антагонистите, сиреч второстепенните герои, са частен и изоморфен случай на антагонизма между фантазното и сегашното времепространство в “интелигентските” разкази. Историческият смисъл на тези противостояния е социално-естетическото романтично-модернистично противопоставяне между творец (поет, гений, въображение) и тълпа (фантазия);⁷⁴ в нашия случай - между град и село.

⁷⁴ За отношението между понятията “въображение” и “гений” (imagination; genius) и “фантазия” и “талант” (fancy; talent) в романтизма вж.

Второстепенните герои, за разлика от главните, не са интровертни, за тях времепространството не се дели на фантазно и сегашно. Те са в сегашното реално времепространство, което за тях е удобно, те не са негови жертви. Гледната точка на тези герои е по-тясна от гледището на разказвача, между двете гледни точки няма оразличаване и сближаване, игра. Върху тези принципни различия се надграждат и ред прилики.

Противопоставянето и уеднаквяването на Нонин с останалите герои в “Кал” става по три начина: първо, чрез съпоставки със Славка; второ, с другите учители и човечеството; и, трето, с Върбанов. Когато Нонин за пръв път споменава Славка - “И Славка потъна в кал [. . .].” - протагонистът и изгората му са антагонисти в сегашното времепространство. Едно изречение след това фантазното минало на двамата вече е “щастливо минало”, любовниците са едно, действията им са сходни или взаимно зависими: “До вчера той обичаше Славка, и тя го обичаше.”, “и тя, и той не знаеха какво да кажат и не можеха да се погледнат в очите”, “Тя побягна, той я подгони [. . .].” Антагонизмът и сближаването на Нонин и Славка следват промяната на видовете времепространство. Най-недвусмислен е антагонизмът в сегашното прозрение на Нонин за щастливото му/им минало: “Тя му казваше, че го обича, и в същото време пишеше любовни писма на оня омразен човек, с когото днес щеше да се венчава [. . .].” Нонин е “относителен”, раздвоен, затова в целия разказ отношението му към Славка е раздвоено: виждайки я в края на творбата като булка, той усеща, че “още я обича”, но тя му е и “далечна и чужда”. (Сравни със стихотворението “Песен на песента ми” от Яворов - полюсните понятия и емоции са и сближени, объркани:

Страдание! Едно страдание безлично
жалко, безразлично,
там негде по средата
на истината и лъжата...⁷⁵⁾

Връзката между Нонин и Славка е единственият случай в “интелигентските” разкази, в който отношенията между антагонист и протагонист се променят според сегашното или фантазното времепространство. Другите противопоставяния в тези творби са само в сегашното времепространство.

Раздвоеността на Нонин го оразличава и сближава и с неговите колеги учители - той все им намира кусури, но благодушно им се усмихва и говори техния претенциозен, опошлен модернистично-културен език, опъстрен с глупашки сентенции. (Този език, както загатнах, може да се разбира и като пародия и пастиш на реторично-сентенциозния изказ в поемите на Пенчо Славейков с теми от западноевропейската култура.) Двойствено е отношението на Нонин и към хората изобщо - той ги презира, но осъзнава и зависимостта си от тях; Нонин играе ролята на свръхчовек, но на пародиен, по палячовски неуспял свръхчовек (виж монолога му, започващ с “Какво са хората за мене и какво съм аз за тях?”⁷⁶⁾).

René Welek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1955-1992) 2: 164-65.

⁷⁵ Яворов 1: 137.

⁷⁶ В писмо до Лилив от 11 март 1906 г. Подвързачов говори за творбите на Леонид Андреев и за тях двамата по начин, твърде напомнящ за отношението

Основната разлика, но и прилика между Нонин и Върбанов е в отношението им към Славка. Антагонизмът между двамата е най-изявен в разговора между учителите - Нонин е млад, умен, сантиментален, любовник, "въздушен"; Върбанов е застарял, глупав, практичен, съпруг, "земен". Върбанов "работи като вол" - асоциация с "говеда"-та, които Нонин мислено натиква в калта. На финала обаче Върбанов е галантно-нескопосен кавалер на Славка, какъвто е бил и Нонин, а дълбокомъдрата му констатация за калта - "Собствено... пътеки няма..." - е близък на философстванията на Нонин.

В "Лаборатория" антагонизмът между Сенов и Лолъ започва в кръчмата: Лолъ седи в центъра, "заобиколен от петима селяни младежи", а Сенов и учителите се сбутват "на една отстранена маса в ъгъла"; център и периферия са сменили местата си. Сближаването между двамата е, първо, в ухажването на Цветкова; второ, в нарицателността на имената им, за което стана дума; трето, в селото Лолъ "[н]азначава на служби, дава препоръки", т. е. върши същото, което и она "знаменит в цяла Европа професор", дал на Сенов "специални препоръки" - отново парадоксално разменяне на местата на периферия и център; четвърто, Лолъ задиря учителката един вид интелигентно, учено: "Пише ми глупави писма.", по признанието на Цветкова.

на Нонин към неговите колеги, човечеството и живота изобщо: "Ние сме хора с отровна подкваса. Ние сме хора, за душевното възпитание на които трябвало някой да се загрижи още от ранното ни детство. И като мисля каква дълбока горчива истина се крие във всичко това, не смея да те похуля, тъй както ми се искаше да направя по-рано. Николай Михайлович, твоите 'нервички' не са добре! - Ние гълтаме Леонид Андреевщината 1. (sic.) като рахат локум. Всичко, което описва грозотиите в живота, всичко, което изпълва неговата безсмисленост, всичко, което е повече или по-малко пресилена лоша действителност, смесена с тайнственост - но хубаво мъчително, хубаво изразено от художника, - всичко това ни допада като отдавна лелеян възпътен блян... Към живота ние имаме само една омраза, на 'идеи' и 'принципи' гледаме с недоверие, добротата наричаме глупост, охотата за живот - животинство... Ние не сме способни да предприемем нищо, ние нямаме воля нито на иглен връх, ала можем да осмеем всичко, да окарикатурим всичко - и само да плачем в душата си... Животът ни плаши, често той ни нетърпимо дотяга... Ние нищо не харесваме, от нищо не сме доволни... Драги мой, ние сме болни! [на нов ред] Какво искаме ние?... Ние преди всичко искаме да няма пролет, лято, есен и зима, защото тази постоянна смяна дотяга. Искане да няма ден и нощ, а да може да става каквото ни скимне... Искане да няма смърт, защото целият живот ни се струва връх на глупостта, като помислим, че смъртта рано или късно ще го покоси. Искане да няма нищо лошо в живота - за нас, разбира се... И много неща още искаме - и само искаме. А ако ни рекат: 'Ето, помъчете се малко и ще сполучите да направите, що искате' - уверявам те, не ще намерим у себе си достатъчно сили да се помъчим... Но за нещастие онова, което искаме ние, то е абсолютно невъзможно... И ние сме готови да прозяпаме цял живот (sic.) положението на онзи умопобъркан, който обхващал десния си показалец с лявата ръка и след това се опитвал да го хване с дясната, както се хваща муха. [на нов ред] Ние не живеем в живота, драги Коля, и не го разбираме. [на нов ред] А в това положение далече не може да се отиде." - цитат по Славчо Данаилов, "Писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев", *Литературна мисъл* 23.10 (1979): 147.

В “Сълза Младенова” след сближаването на Сълза с Добрян идва разочарованието и враждебността. Промяната се изразява и с многозначително развитие в речта на Добрян. При първата им среща той говори на абстрактно-научен език, разходите за сватбата обсъжда на смесица от интелегентска и просторечива реч, а последната му реплика е патриархална пословица: “На жена смажи главата, докато е време!” Иронично, пословицата е “селският” превод на първата учителско-интелегентска тема, която двамата обсъждат при запознанството им - “боя като възпитателно средство”.

В “интелигентските” разкази модернистично-интелигентската реч от края на XIX и началото на XX век се снижава, клишира, опошлява, пародира и се превръща в пастиш - и това е едно от най-интересните равнища, на което протагонисти и антагонисти се оразличават и отъждествяват, на което живеят в българския селоград.

9. Светът като комична перипетия. Както в известната приказка на Андерсен, в която в окоето на младия герой попада стъкълце от разбитото дяволско огледало и той започва да вижда света по друг, зъл начин, така и Елин Пелин притежава редкия дар да вижда явленията двойно, едновременно в тяхната сериозност, ала и в тяхната комичност. Или, с думи на самия Елин Пелин, казани през 1949 г.: “Аз го пиша сериозно, то излезе хумор.”⁷⁷ И понеже това изречение е твърде познато и твърде цитирано, нека добавя още едно, по-неизвестно, от писмото на Елин Пелин до писателя Змей Горянин от 15 септември 1944 г.: “Смешното и трогателното се сега кинематографически сменят в живота.”⁷⁸ И още едно, от 1938 г., също неизхабено от критическа употреба: “В интервютата хората се стремят да кажат нещо по-тежко, а то излиза обратно.”⁷⁹ Тази Елин-Пелинова способност (за разлика от българските модернисти, които пред публиката показват единствено сериозно-възвишеното си лице, а един пред друг или в “периферните” жанрове си позволяват закачки със “свещените” понятия и идеи на модернизма) е неразчленима и тя, струва ми се, поражда както най-представителните творби на писателя, така и “страничните” му текстове, писани по най-различни поводи. Изглежда, че за моделирането на трагикомичността на българския селоград е потребно съзнание тъкмо като Елин-Пелиновото, защото в него на равна нога съжителстват както интуицията за значението на модерното и модернистичното, така и ироничната дистанцираност и скептичната трезвост

⁷⁷ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 230.

⁷⁸ *Неизвестни писма на Елин Пелин представени от Стефан Памуков* (Пловдив: Издателство Христо Г. Данов, 1986) 75.

⁷⁹ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома*, под редакцията на Т[одор] Боров, Кр[ъстьо] Генов, П[еньо] Русев (София: Български писател, 1958-1959) 10: 369. Цитирам както от шесттомните, така и от десеттомните съчинения на Елин Пелин, понеже и двете издания обещава автентичния текст на Елин-Пелиновите произведения, ала, макар че редакторите им са едни и същи, текстови разлики между изданията все пак съществуват: в пунктуацията, в правописа на някои думи и лични имена (в десеттомника Цветкова от “Лаборатория” е “Цвяткова”), в дребни текстови различия и в граматиката - при членуването и съгласуването на думите. Предполагам, че шесттомникът, като по-късно издание, е по-близко до автентичността и затова той е основният ми източник. От друга страна, десеттомникът е по-пълнен, по-академичен. Затова, когато някои текстове не са в шесттомника, прибягвам до десеттомника.

по отношение на техните граници. Съхранени са множество текстове на Елин Пелин от различно време - и това изключва подозрението за конюнктурни сметки - в които той възторжено оценява съвременните му писатели, но едновременно с това с някаква Андерсеновска, дяволито-дяволска злина съзира и техните лични слабости и ограничеността на литературните им доктрини. Това важи за мнозина първенци на българската словесност и няма връзка с близостта им до Елин Пелин или с принадлежността им към някое от литературните течения, сиреч двойственото отношение на Елин Пелин към тях не се дължи на лични симпатии или антипатии и на литературно-партизански пристрастия. По подобен начин Елин Пелин вижда и по-абстрактни културни явления, както и неща без връзка с културата. Така той говори и за себе си като човек и като писател. Алгоритъмът на всички такива текстове може да се определи като комична перипетия (дано Аристотел ми прости тази терминологична волност), т. е. неочаквана промяна от добро към лошо. Промяната по правило идва от скъсяване на разстоянието, от което се описва явлението: отдалече то е привлекателно, но отблизо недостатъците му стават очевидни. Перипетията, породена от съпоставянето на далечното и близкото, на престижното и нелепото, е извор на постоянна иронична дистанцираност в художествените и нехудожествените текстове на Елин Пелин. За да разгледаме по-подробно тази особеност в художественото и всекидневното съзнание на писателя, нека продължим играта на цитиране, която по-нататък илюстрира очертания перипетиен принцип и предлага класификация на конкретните му прояви.

През 1949 г. Елин Пелин говори за кръга *Мисъл* така: “Тази група, която се създаде около *Мисъл*, беше една чисто литературна група, с литературни интереси. Хората, които я представляваха, бяха ходили в Европа, бяха научили много работи. И те бяха едни висши същества за нас, които се движехме малко из народа, които нямаше опора в обществото, които не бяхме хванали корени никъде, а живеехме малко скитнически, малко хъшлашки. Ние гледахме много сериозно на тях, гледахме на тях като на по-висши същества, а те гледаха на нас като на низши същества.”⁸⁰ И още: “Ние [българановската компания - Н. Н.] не дружехме тогава с писателите от *Мисъл* и те ни смятаха за по-долнопробни хора.”⁸¹ Но “низшият” и “долнопробният” Елин Пелин забелязва и низкото, дребнавото, недостойното и в крайна сметка смешното у “висшите същества”. Ето някои от впечатленията му за Яворов от съвместното им пребиваване във Франция през 1906 г., споделени през 1924 г.: “Яворов имаше душа затворена, прикрита. Тя рядко излизаше из своето потайно скривалище, но и тогава се боеше широко да се отвори. Най-много той обичаше да разправя спомени от детинството си. За жалост, той не умееше добре да разправя, туряше много литература и неумело съшиваше частите, като солеше с един банален хумор. Нека ми е грях на душата, но това ме страшно отегчаваше.”⁸² Елин Пелин съзира у Яворов самолюбувачия се интроверт, или, казано малко по-философски, “красивата душа” (в смисъла на Хегел⁸³), която се бои да се овънши чрез

⁸⁰ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 206.

⁸¹ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 223.

⁸² Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 90.

⁸³ Хегел пише за индивидуалното съзнание следното: “Свободата в мисълта има единствено *чистата мисъл* като своя истина, истина, на която липсва пълнотата на живота. Следователно свободата в мисълта е също така само Понятието за свобода, а не живата реалност на самата свобода.” (курсив на

действие, да се изложи пред чужд поглед и да бъде оценявана и затова предпочита да замени действието с красивото монологично приказване. И напълно разбираема е подобна потайност и скритност, тъй като действието, дори когато е чрез говорене, изкарва на комичен показ писателската поза, границата, отвъд която голямата литература се превръща в “много литература”. Нима интровертността на Нонин - тъй героично замашен и романтично дързък в мисълта си (сравни желанието му да открадне Славка от сватбата или да я убие с Христо-Ботевото стихотворение “Ней”) и тъй плах, и нелеп, и нескорошен в практическите си действия - не е също както фантазен триумф, така и реален гърч на една подобна на Яворовата “красива душа”, заснета и отвътре, в скритите ѝ мисли, но и отвън, в реалните ѝ действия? Тъкмо тази двойна перспектива при показването на героя е причината за раздвоеността и “относителността” на Нонин, за която вече говорих. Има и още нещо в този спомен, заслужаващо споменаване: речта на героите в “Кал”, която е пародия и пастиш на високите модернистични дискурси, не е много по-различна от Яворовото разказване, както е нарисувано тук. Елин Пелин не помни какво е чел веднъж Яворов, ала в окото му се набива позирането на поета дори и в най-личните му прояви: “Той почна да чете бавно, театрално. [. . .] Съдържанието не помня. Знам, че беше хубава работа, и мисля, че беше предназначено за писмо до някого.”⁸⁴ Не напомня ли и това позорство за вечно самонаблюдаващия се и самоанализиращия се Нонин, който е едновременно и лицедейат, и възхитената публика в своето собствено еднолично театро?

По сходен начин Елин Пелин говори за други големи модернисти през 1949 г. Той оценява личните и писателските им качества, но в същото време не му убягват и човешките им слабости и ограничеността на литературните им идеи. Елин Пелин характеризира Димо Къорчев така: “много интересен човек”, “много начетен човек, с литературни способности, човек с феноменална памет”; “Той беше интересен човек, но беше малко халосан мистически.”⁸⁵ Елин Пелин се изказва по формулата “голямо, но и дребнаво” и за Пенчо Славейков: “намерих това писмо [адресирано до Елин Пелин и попаднало у Славейков - Н. Н.], разкъсано на ей такива малки парчета от този Пенчо Славейков, когато уважавах, когото почитах, към когото имах страхопочитание и от когото исках да ми каже нещо хубаво. Виж какви хора! Той е голям поет, но до какви дребнавости може да стигне и един голям човек. Аз събрах от коша всички тия парченца и цял ден си играх, докато сглобих това писмо. То беше от една немска фирма. Издателите ми пишеха, че искат нещо да преведат от мен и да го издадат.

Херел) - Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977) 122. Хегеловото понятие “красива душа”, основано на опита на немските романтици, може да бъде обяснено така: “Съзнанието до такава степен се е обърнало навътре към себе си, че ‘то живее в страх да не изцапа великолепието на своята вътрешност посредством действие и външна проява (*Dasein*)’ [. . .]. Да действа би значело да овъншни себе си, да се постави там, където другите могат да го оценяват; по-добре да мълчи и да не върши нищо, а да си води дневник! [. . .] Тъй като *вършенето* на нещо носи риска да омърси чистотата ѝ, за ‘красивата душа’ най-важното става *казването* на онуй, което е правилно [. . .].” (курсив на Lauer) - Quentin Lauer, *A Reading of Hegel's Phenomenology of Spirit* (New York: Fordham University Press, 1993) 253-54.

⁸⁴ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 90-91.

⁸⁵ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 223-24.

То попаднало при него, прочел го и го унищожил. Това е една характерна черта хем за Пенчо Славейков, хем за отношенията ни.”⁸⁶ Не по-различно е описан и Петко Тодоров: “Той имаше дълги пръсти и обичаше да хване човека и го стисне. Беше ми неприятно, че все ме стискаше. Аз съм слаб човек и все ме заболяваше. Както и да е, той беше добър човек и наивен.”⁸⁷ И за писането на Тодоров: “Той пък беше на такива проявления - самодиви, странни, любовни, индивидуалистични проявления... [. . .] Той беше наивен човек. [. . .] Той не знаеше какво да пише. Съблязнила го тази картина [на евреи, насядали като камъни - Н. Н.], но не знае какво да я направи. И после - друго изречение, написано по същия начин, преписал го, поправил го малко и *най-лошото го оставил като най-съвършено*. По този начин, изглежда, той си пишеше всичките работи. *Затова са така изработени и изразени хубаво, а всъщност са сухички.*”⁸⁸

В 1909 г. Елин Пелин оценява опитите на българските писатели да следват новите тогава модернистични западноевропейски и руски влияния ето така: “*Ония от тях, които живеят със съзнанието на истински писатели, стават смешни, защото искат да съперничат с великаните на културните европейски страни*. Всички са недозрели и кисели плодове на нашата зелена култура. [. . .] Те [българските стихотворци, уж вадещи литературните си теми от собствените си души - Н. Н.], разбира се, не вадят оттам нещо силно, ценно и оригинално, защото какъв разкош, какво богатство може да има една българска душа, пораснала сред такъв груб живот, без всяко културно влияние и възпитание през нейната сиромашка младост. Затова творчеството и идеите на нашите писатели повечето са купешки и миришат на книжовност. Липсва им оригиналност, лъх на свежест и трепет на живот. Без път и без литературна традиция, изплашени и изненадани от новите школи и навеи на западните и руската литература, несигурни в духовните си средства, неуверени в силите си, нашите млади писатели са се намерили в голямо чудо. Няма силен талант - да се наложи, да отвори път, та всекиму да олекне. [. . .] Нашата интелигенция е убога духом. [. . .] *Тя има много знания, тя е един прилежен ученик за всичко, което може да влезе в мозъка с помощта на паметта, за формулата, за буквата, но тя няма нищо свое - ни душа, ни физиономия*. [. . .] В такава некрасива среда, без душа и без физиономия, маса без личности, дете не мож да познаеш парвенюто от истинския човек, не могат да виреят великите и възвишените образи на творческата мисъл, на литературата и изкуството.”⁸⁹

Но не единствено българският модернизъм е видян като комична перипетия. През 1949 г., като обсъжда новия (социалистически?) реализъм в България, Елин Пелин обобщава: “Затова, според мен, *нашата белетристика, колкото и да се явяват хубави и добри работи, е донякъде си бедна по съдържание и по сюжет и затова почва да става неинтересна: почва да става вече такава, че като прочетеш заглавието, знаеш какво ще пише и не ти се ще да го четеш по-нататък.*”⁹⁰

Елин Пелин многократно говори за Вазов като за велик писател. По повод на кончината му, през 1921 г., Елин Пелин между другото пише и следното:

⁸⁶ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 224-25.

⁸⁷ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 225-26.

⁸⁸ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 226-27.

⁸⁹ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 324-26.

⁹⁰ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 219-20.

“Грандиозният мраморен стълб, който крепеше кръстния купол на цяла една епоха, рухна. [. . .] Неговото име бе символ. Той беше гигант и блясъкът на неговото чело се виждаше от всички поломени граници на нашето отечество, от всички кътове на българското племе. Той беше и велик образ на литератор с труда си, с моралната сила на личността си и на произведенията си.”⁹¹ В края на септември 1945 г., откривайки заседанията на първата национална конференция на българските писатели, Елин Пелин казва: “Тогава имаше един колос - Иван Вазов. Той даваше авторитет на писателското звание. Той беше нашият символ и нашият пример. Ние се стремяхме към неговата слава и неговото значение.”⁹² Ала преклонението пред Вазов не пречи на Елин Пелин в стихотворението си “Ековете” (1904), пародия на едноименното стихотворение на Вазов, не само да обърне надолу с главата поетичния слог на любимия писател, но и да го подкачи заради неуспехите му сред дамите.⁹³

Елин Пелин пише и дълъг спомен за Вазов, озаглавен “Вазов отдалече”, в който перипетийният модел е особено ярък, тъй като е композиционен принцип. (В изказванията по-горе, перипетията се долавя само в разпръснати фрагменти - някои от които съм курсивирал.) Многозначително, споменът е написан през 1948 г. за тържествата по случай 100-годишнината от рождението на народния поет. Споменът започва с Елин-Пелиновото детско и младежко обожание на Вазов отдалече, а завършва с грозно рухване на кумира, когато той е видян отблизо (и в този смисъл заглавието изразява само първата половина от перипетията). Този пример за разгърната комедийна перипетия е образцов и затова заслужава да бъде представен по-пространно. Споменът за Вазов тръгва от следното признание: “Ботев и Любен Каравелов не бяха вече живи, но Вазов живееше и моето детско въображение го виждаше като *чуден, хубав, далечен и непостижим великан*. [. . .] Знаех вече наизуст някои Вазови стихотворения и някакво особено вълнение ме хвана, като чух [от съученик в гимназията - Н. Н.], че тоя *непостижим далечен човек* живее в същия град [София - Н. Н.], където съм и аз. Любопитството и желанието да го видя пораснаха още повече у мене.”⁹⁴ Един ден Елин Пелин зърва разхождащия се Вазов: “Изтръпнах, душата ми премалая от вълнение и аз тръгнах по човека с кученцето. Моето въображение не беше много излъгано. Действително, Вазов със своята висока стройна фигура беше сходен с това, което аз си представлявах, само че нямаше буйна рошава коса и голяма брада, не беше стар, а - млад, здрав и силен. [. . .] Моето сладко вълнение бързо премина и една особена горда радост изпълни душата ми. Една мечта ми се осъществи. Видях Вазов.”⁹⁵ Елин Пелин тайно започва да следи Вазов, за да погледне лицето му: “И тръгнах *издалече* подир него, боейки се да не

⁹¹ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 69.

⁹² Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 534-35.

⁹³ Според Симеон Янев Елин-Пелиновото стихотворение “Ековете” пародира Вазовото стихотворение “Ековете” и визира “нравите на обществото, както и Вазовия поетически стил” - *100 български пародии от първата четвърт на XX век*, съставител Симеон Янев, Клуб “Приятел на хумора и сатирата” (София: Български писател, 1988) 40. Този коментар ми се струва непълен, защото не улавя двойната, перипетийната ориентираност на творбата: не само към високия поетически стил на Вазов, но и към не чак толкова високия му житейски стил.

⁹⁴ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 122.

⁹⁵ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 124.

забележи, че го следя. [. . .] Аз вървях по него. Искаше ми се да го настигна и замина, за да видя лицето му, но беше ме срам и страх. [. . .] Подпрян до едно дърво, аз го възчаках да се върне, за да видя лицето, и *отдалече* видях, че той извади от жилетката часовника си, погледна го и тръгна обратно, като подсвирна на кученцето си. За пръв път видях лицето и завинаги го запомних. [. . .] Той мина покрай мене, хвана ме страх и срам. Не посмях повече да го следя. Скрих се в горичката и се върнах премного горд, премного щастлив.”⁹⁶ Това е кулминацията на младежката любов отдалече, но от тук нататък нещата се обръщат на лошо, когато поклонникът вижда кумира си по-отблизо. Минават години, Елин Пелин вече е автор на две книги с разкази, които иска да подари на боготворения от него Вазов, за да чуе мнението му. Ала Вазов се държи официално, хладно, недружелюбно и разочароващите открития от по-близкия контакт не закъсняват: “Правеше впечатление на самотник, на недружелюбец. Неговият сериозен вид, неговата спокойна и важна походка, неговият съсредоточен поглед убиваше всяка мечта да се *приблужиш и запознаеш с него*.”⁹⁷ Все пак Елин Пелин се представя и му подарява двете си книги, за което Вазов благодари с половин уста, а Елин Пелин остава “много смутен и някак си обиден от самия себе си, като че бях сторил най-неуместната нелепица”.⁹⁸ След време, на едно публично четене, Елин Пелин все пак получава похвала от любимия си писател: “Колкото и официална, колкото и неинтимна и колкото да беше строга тая похвала, тя беше ми казана от един велик човек, когото толкова много почитах, и тя сгръ сърцето ми.”⁹⁹ Споменът завършва със зашеметяваща сцена от юбилея на Вазов по случай петдесетгодишната му писателска дейност. Министърът на просветата Стоян Омарчевски нарежда всички писатели да се появят на тържеството с цилиндри, които в лапавицата и калта на Пловдив будят “смях и учудване”.¹⁰⁰ След официалното празненство и “чая” подир него в дома на богат тютюнофабрикант всички си тръгват с цилиндрите, но Вазов в кресчендо крещи, че някой му е задигнал цилиндъра, тъй като последният останал цилиндър - някаква вехтория според великия поет - не е неговият, с който той някога се е подвизавал като министър. Обиждайки и домакините, и останалите писатели, Вазов разгневено си тръгва, грабвайки от една писателска глава цилиндъра, който си е наумил, че е негов, а Елин Пелин заключава: “Неприятен момент бе тоя. Станало беше нещо грозно и нелепо. *Грозно и нелепо е да видиш идол, на който някое нищожество бишна венеца от главата*.”¹⁰¹

Елин Пелин говори по комично-перипетийна формула и за световни културни топоси. През октомври 1906 г. той пише до Иван Пенев от Париж, където е пратен да усвоява културен опит: “Какви чудесии няма в Париж! Само че, който дойде тука, сè му [. . .]”¹⁰² (краят на фразата изглежда е цензуриран от свенливите редактори). На 19 февруари 1907 г., в писмо от Париж отново до Пенев, той обяснява: “Мене ме натовари Министерството да изуча административните уредби на театрите в Париж, но аз няма да си блъскам

⁹⁶ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 124-25.

⁹⁷ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 125-26.

⁹⁸ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 126.

⁹⁹ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 127.

¹⁰⁰ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 128.

¹⁰¹ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 128.

¹⁰² Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 248.

главата с подобни дивотии.”¹⁰³ На 21 ноември 1906 г., в писмо до Кирил Христов пак от Париж, той пише: “Аз харно направих, че дойдох в Париж, ама не съм за тука, защото париците ми са хептен малко.”¹⁰⁴ На 25 февруари 1907 г., в друго писмо от Париж до Христов, той продължава: “Аз тук живея един цигански живот и по цял месец стоя без пари, та ще седна да им изучавам такива глупости [административните уредби на парижките театри - Н. Н.].”¹⁰⁵ На 23 юли 1913 г. Елин Пелин пише до Кьорчев: “Както виждаш аз попаднах в Петербург. Града не ми се вижда интересен така, както го гледам, а живота не познавам.”¹⁰⁶

Целоживотният безпаричник Елин Пелин, разбира се, не пропуска да се подгаври и с галениците на Фортуна. В писмо до Александър Балабанов от 7 юли 1944 г. той описва българската аристокрация в Чам Кория по перипетийно-комичен начин: “Видях скучаещата аристокрация. Там намират за ядене и пиене всичко, и плащат луди пари. *Облечени изискано, с голфове и пр. правят смешно впечатление.*”¹⁰⁷

Елин Пелин вижда не само другите, ала и себе си като комично-перипетийен герой. В разговор със Славчо Красински, напечатан на 17 октомври 1935 г., писателят казва: “Дори ако искаш [. . .] ще ти дам един портрет, свой, като ‘авджия’, стига са ни гледали като писатели... То много и не уважават писателя у нас. [. . .] Без съмнение тия импулси [Елин Пелин да пише - Н. Н.] се подтикваат и от миража на славата, честолюбието и други суетни чувства, които има всеки смъртен на земята и без които той не може да хване корен на нея. Така е, защо само ще позираме?”¹⁰⁸ А ето как през 1948 г. Елин Пелин обяснява начина, по който е станал писател: “Като нямаше вече какво да се чете, хрумна ми мисълта да напиша и аз нещо. И почнах да пиша разкази за селските случки и събития, които почти ежедневно се случваха. Това бяха повече хумористични работи, които извънредно харесваха на моите слушатели. Така станах *по неволя писател*. По-сетне тия малки разкази преработих и печатах като мои първи творения, които и до днес се смятат като *мои най-добри разкази.*”¹⁰⁹ В 1949 г. Елин Пелин си спомня как е написал *Гераците* и с ето такива - далеч от великото - подробности: “И аз седях сутрин бос обикновено - без да съм чел някоя рецепта за начина на писане, както правят някои писатели - но така, понеже беше горещо времето, да ми е хладно.”¹¹⁰ През 1948 г. Елин Пелин отговаря на въпроса на Петко Тихолов кое е най-голямото му постижение по следния начин: “Големи постижения в живота си нямам. Най-голямото ми постижение, след 40-годишно страдание, е да платя всичките си задължения, които имах.”¹¹¹ А на въпроса дали е доволен от писателската си професия отвърща с думите: “Понеже нямам друга професия, доволен съм и от писателската.”¹¹² През 1949 г., в интервю, взето пак от Тихолов, майсторът Елин Пелин признава невежеството си в собствения си занаят: “Мене ме е

¹⁰³ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 258.

¹⁰⁴ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 249.

¹⁰⁵ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 259.

¹⁰⁶ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 274-75.

¹⁰⁷ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 310.

¹⁰⁸ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 336-37.

¹⁰⁹ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 392-93.

¹¹⁰ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 216.

¹¹¹ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 404.

¹¹² Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 404.

интересувала преди всичко литературата. Чел съм много и много съм мислил. Мъчил съм се да вникна в тайната на писателското изкуство. Но и до ден днешен то си остава за мене непостижима тайна.”¹¹³ През 1942 г., на “философски” въпрос на Тихолов за “светлото и мрачно начало в живота” и как то е отразено в творчеството му, Елин Пелин отговаря по този начин: “Такива дълбоки работи не са лъжица за моите уста. Ако, пази боже, има такива страшни работи в моите писания, нека други ги разтълкуват.”¹¹⁴

Не бих додявал на читателя с играта на предълги цитати, ако не ми се струваше, че в тях, както и у Елин Пелин изобщо, няма значения, така потребни за днешната българска литература и култура. Бих експлицирал тези смисли по такъв начин: не едностранчиви и нетолерантни към всичко останало крайности, а трезво и весело приемане на цялостите; не Ботевско-Гео-Милевска радикалност и деструктивност, разкъсваща всеки континуитет, а конструктивност и смислопораждащо съжителство на противоположностите и противоречията. Парадоксално (а може би не), не изстъплените български революционери и авангардисти, а уж умерените български “реалисти” като Елин Пелин могат да са мост към постмодернистичните ценности (ако сме много петимни за този етикет), поочистени от идеализма и аморалността им. А това, между другото, значи, че и българският модернизъм вече не може да бъде изучаван и повторно преживяван по начина, по който се изучаваше и преживяваше от края на 60-те до началото на 90-те години на XX век (виж първата част на статията “Колумбиадите на Гео Милев”). Не може, защото, да си послужи пак с думи на Елин Пелин, писани през 1922 г. по повод на една натегната интерпретация от Георги Бакалов на негов разказ, “[м]ного от отявлените защитници на крайни идеи нямат свободата да схващат нещата такива, каквито са, и стават крайно чувствителни, да не кажем подозрителни, към някои работи, които не съответствуват напълно с техните разбирания.”¹¹⁵ И за да завършим играта с цитати, нека спомена и нещо, казано от Елин Пелин през 1936 г.: “Най-сполучливото освобождение е изкуството и затова то не може да е доктринерско.”¹¹⁶

1989 г.; 1991 г.

¹¹³ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 425.

¹¹⁴ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 379.

¹¹⁵ Елин Пелин, *Съчинения в шест тома* 6: 85.

¹¹⁶ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома* 10: 349.

**ЗА КВАДРАТУРАТА НА КРЪГА:
МОТИВЪТ “NEVERMORE” НА ПО
И БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН (НЕ)МОДЕРНИЗЪМ**

И скучно, и грустно, и некому ебино мать...

Гео Милев¹

In the Sign they are, so to say, *welded*.
Accordingly, it is not merely a fact of human
Psychology, but a necessity of Logic, that every
logical evolution of thought should be dialogic.

Charles S. Peirce²

1. Тази студия разглежда структурообразуващите идеологически, естетически и поетически функции на мотива “Nevermore” от стихотворението на Едгар Алан По “Гарванът” (“The Raven”) в българската литература. Първо ще се спра върху усвояването на мотива от символистичната поезия, а именно в стихотворението на Димчо Дебелянов “Nevermore” (с три варианта - 1907, 1908 и 1910), в поемата на Пейо Яворов “Шепот насаме” (1907) и в стихотворението на Теодор Траянов “Тъжен привет” (с три версии - 1909, 1912 и 1928). На второ място ще покажа, че анализът на мотива “Nevermore” в разказа на Елин Пелин “Сълза Младенова” (1910) може да послужи за трамплин в изследването на пародийния диалог между българската модернистична поезия и немодернистичната литература, която критично повтаря и така подлага на изпитание някои основни принципи и претенции на високото модернистично изкуство.³ Следователно моето изследване на мотива е с двойна перспектива: от

¹ Гео Милев, *Съчинения в три тома*, под редакцията на Георги Марков и Леда Милева (София: Български писател, 1975-1976) 3: 333.

² Charles S[anders] Peirce, *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, 8 vols., vols. 1-6 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, vols. 7-8 edited by Arthur Burks (Cambridge: Harvard University Press, 1980) 4: 551.

³ Цитирам следните творби и издания: Edgar Allan Poe, “The Raven,” *Collected Works of Edgar Allan Poe*, ed. Thomas Ollive Mabbott, 3 vols. (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969) 1: 364-69; следните стихотворения на По са от същото издание: “Lenore” 1: 334-37; “Ulalume” 1: 415-19; и “Annabel Lee” 1: 478-79 (версията от септември 1849 г.). Димчо Дебелянов, “Nevermore”, *Съчинения в два тома*, под редакция на Елка Константинова и Здравко Петров (София: Български писател, 1970) 1: 45, по-ранни варианти 1: 315-16. П[ейо] К[рачолов] Яворов, “Шепот насаме”, *Събрани съчинения в пет тома*, редакция на текста и бележки на том 1 от Лилия Кацкова, на томове 2 и 4 от Лилия Кацкова и Милка Марковска, на том 3 от Тихомир Тихов, на том 5 от Лиляна Кацкова и Милка Марковска (София: Български писател, 1959-1960) 1: 204-06. Теодор Траянов, “Тъжен привет”, *Избрани стихотворения*, под редакцията на Иван Сестримски (София:

една страна, то разкрива някои интертекстуални отношения между “Гарванът” и четири известни български творби, а, от друга, чрез пародията, разбираана като диалог, отваря път към по-общи проблеми, които се свеждат до двойствената - европейска и/или балканска - идентичност на българската литература и култура. Нека започна с теоретично и историческо обяснение на моя интертекстуален подход.

2. Това, което българските писатели интертекстуализират в началото на XX век не е “Гарванът” на По, както обикновено, ала неправилно се мисли, а някои аспекти на модернистичните европейски изказвания за По като един от най-големите предвестници на това артистично движение. (“Изказване” [“слово”, “высказывание”] според Михаил Бахтин е значението на текста в контекста, в който се произнася.⁴) Различаването на някакъв “истински” По (По като текст) и изказванията за По (По като смисъла на текст в контекст) е сърцевината, алфата и омегата на моето изследване.

Интертекстуалните теории могат да се разделят на две групи.⁵ Жерар Женет, може би най-известният представител на интертекстуалността в тесния смисъл на думата (или хипертекстуалността), я дефинира като “всяко отношение, свързващо текста Б ([. . .] хипертекст) с един по-ранен текст А ([. . .] хипотекст), върху който той е присаден, но не като коментар”.⁶ Интертекстуалността в тесен смисъл се основава на семиологията на Фердинанд де Сосюр и на структурализма и носи техните характеристики. Нейният основен проблем е, че връзките между означаващото (текста Б, хипертекста, или в нашия случай творбите, обърнати към По) и означаемото (текста А, или хипотекста, или самия По) се схващат като застинали и еднозначни. Ограниченията, които интертекстуалността в тесния смисъл налага, могат да се избегнат в рамката на интертекстуалността в широкия смисъл на думата. Тази интертекстуалност е

Български писател, 1966) 39, по-ранни варианти 387-88; Теодор Траянов, “Ленора”, *Пантеон* (София: Книгоиздателство Ст. Атанасов, 1934) 59-61; стихотворението е препечатано в Теодор Траянов, *Избрани творби*, под редакцията на Иван Сестримски (София: Български писател, 1981) 291-92. Елин Пелин, “Сълза Младенова”, *Съчинения в шест тома*, под редакцията на Тодор Боров, Кръстьо Генов, Пеньо Русев (София: Български писател, 1972-1973) 2: 85-89; следните разкази от Елин Пелин са в същото издание: “Кал” 1: 85-94; “Самичка” 1: 166-69; “Лаборатория” 2: 189-93; и “Душата на учителя” 1: 107-11.

⁴ Вж. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich, *Theory and History of Literature*, Volume 13 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) 41-74; и Tzvetan Todorov, *Symbolism and Interpretation*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982) 9-11, 149. Тъй като по-нататък става дума за Бахтин и Пърс като мислители, които теоретизират върху диалогичността, тук е интересно да се спомене, че понятието на Пърс “дискурсивна вселена” (“universe of discourse”) е близко до идеята на Бахтин за контекста, в който се произнася и осмисля даден текст - вж. James Jakob Liszka, *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce* (Bloomington: Indiana University Press, 1996) 91-93.

⁵ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Aldershot: Scolar Press, 1987) 46.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997) 5.

разработена от Бахтин, Юлия Кръстева (авторка на термина “интертекстуалност”), Ролан Барт, Лоран Жени, Джонатан Калър, Мишел Рифатер, Умберто Еко и др.⁷ Интертекстуалността в широкия смисъл описва отношенията между всеки текст (разбиран като означаваща материя) и цялото знание, потенциално безкрайната мрежа от кодове и означаващи практики, които формират значението. Интертекстуалността в широкия смисъл може да бъде представена с езика на семиотиката на Чарлз Сендърс Пърс, където връзките между означаващото и означаемото са отворени и поливалентни. Пърс пише: “няма изключения на закона, че всяка мисъл-знак се превежда или тълкува в следваща мисъл-знак”.⁸ По такъв начин отпратката към някои модернистични изказвания за По, посредством означаването на По, дава тласък на безграничен семиозис (*unlimited semiosis*), чрез който се насочваме към значения, чийто обхват е ограничен не от хипотекста, а от културен консенсус, т. е. от практиката и навиците на дадена общност.⁹ В тази студия интертекстуалността в тесния смисъл на думата се разглежда като подвид на интертекстуалността в широкия смисъл, защото в нея е налице диадично отношение между знак

⁷ Julia Kristeva, “Word, Dialog, and Novel,” *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980) 64-91; Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984); Roland Barthes, “Theory of the Text,” *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young (London: Routledge and Kegan Paul, 1981) 31-47; Jonathan Culler, “Presupposition and Intertextuality,” *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1981) 100-18; Laurent Jenny, “The Strategy of Form,” *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov (Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la maison des sciences de l’homme, 1982) 34-63; Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978); Michael Riffaterre, *Text Production*, trans. Terese Lyons (New York: Columbia University Press, 1983); Michael Riffaterre, “The Interpretant in Literary Semiotics,” *Reading Eco: An Anthology*, ed. Rocco Capozzi (Bloomington: Indiana University Press, 1997) 173-84; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976); и Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, trans. Ellen Esrock (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982).

⁸ Peirce 5: 284. Роман Якобсон формулира тази идея по следния начин: “значението на всеки лингвистичен знак е неговият превод в някакъв по-нататъшен алтернативен знак” - Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation,” *Selected Writings: Word and Language*, 8 vols. (The Hague: Mouton, 1971) 2: 261. Еко говори за същото: “Понеже всяко твърдение съдържа всяко друго твърдение [. . .] един текст може да генерира - посредством по-нататъшни семантични развития - всеки друг текст.” - Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 24; вж. и 175-99.

⁹ За сравнение между семиотиката на Сосюр (декодираща семиотика) и семиотиката на Пърс (интерпретираща семиотика) вж. Susan Petrilli, “Toward Interpretation Semiotics,” *Reading Eco: An Anthology* 121-36.

(хипертекст) и предмет (хипотекст), докато, според Пърс, знакът предполага триадична връзка между знак, предмет и интерпретатор.¹⁰

Как се прилагат тези теоретични предпоставки към българската литература в отношенията ѝ с По? През първото десетилетие на XX век, когато българските символисти започват да използват мотива “Nevermore” в поезията си, модернистичният култ към По е вече установен във Франция и Русия, две от страните, чиито култури са повлияли на българската най-осезаемо. Връзката между някои основни черти на модернизма, художествената значимост на По и мотива “Nevermore” може да се представи чрез свързаността между пет (условно формулирани) равнища, ако се обобщят европейските - предимно френски и руски - модернистични изказвания за По; тези равнища се изясняват по-нататък в част 4. Теоретичното удобство на този подход е, че тръгването от което и да е от тези равнища дава възможност за свободно прехождане към всички останали равнища и движение из тях чрез културни асоциации. Казано с езика на семиотиката, това прехождане и движение се извършва посредством безграничен семиозис, който може да се оприличи на четенето на енциклопедия - независимо от коя статия в енциклопедията започваме, за да си изясним понятията в нея, ние трябва да изчетем всички статии в енциклопедията в ред, зависещ до голяма степен от нашите собствени познавателни интереси и възможности. Все пак безграничният семиозис е само теоретично безграничен, но на практика или в културното общуване той води до последен интерпретант (ако използваме понятието на Пърс), сиреч до определен обществен консенсус за истината относно По като един от “бащите” на европейския модернизъм и мотивът “Nevermore” като знак за това “бащинство”. Този консенсус или истина се е запазил в България - и не само в България - до ден днешен и ще видим, че той формира както интертекстуалната употреба на мотива, така и българските преводи на “Гарванът”. Но преди да се впусна в конкретните параметри на този безграничен семиозис и културния навик, с който той завършва, е потребно да скицирам някои модернистични изказвания за По във връзка с “Гарванът”, които се долавят ясно както в европейската, така и в българската литература. Именно тези изказвания, както ще стане видно, са градивото на петте споменати равнища.

3. 1. Как “Гарванът” се превръща от обикновено стихотворение в литературно-културно събитие в европейската модернистична литература от 50-те години на XIX докъм 30-те-40-те години на XX век? С други думи, какви са изказванията за тази творба, които се интертекстуализират от българските писатели в началото на XX век?

Генезисът на “Гарванът” не е напълно установен.¹¹ Когато По предлага за пръв път работата си на списание във Филаделфия, тя е отхвърлена.¹² Дебютът

¹⁰ Пърс пише: “Естествените Знаци и симптоми нямат произносител [utterer]; и следователно нямат Значение [Meaning], ако Значението бъде определено като намерението на Произносител.” - Charles S. Hardwick, ed., with the assistance of James Cook, *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby* (Bloomington: Indiana University Press, 1977) 111; вж. също коментара на Liszka 90.

¹¹ Вж. коментара на Томас Олив Мабът за “Гарванът”: Thomas Ollive Mabbott, “The Raven,” коментар, Poe, *Collected Works of Edgar Allan Poe* 1: 352-59.

на стихотворението с нищо не подсказва по-сетнешната му слава. Преди официалната си публикация творбата се появява с името на По в нюйоркския вестник *Evening Mirror* от 29 януари 1845 г. с редакторска бележка, даваща му много висока оценка.¹³ По онова време обаче подобни хвалебствия не са били пестени и за посредствени творби, защото редакторите са си правили взаимни услуги и, разбира се, са искали да продадат литературния си продукт. Официалният дебют на “Гарванът” е в нюйоркското списание *American Review: A Whig Journal* в брой втори (февруари) същата година под псевдоним “_____ Quarles”. Редакционната бележка (вероятно писана от По или с негово знание) е по-сдържана от първата и набляга на стихотворното майсторство в творбата.¹⁴ Някои биографи на По смятат, че анонимността на официалната публикация показва, че поетът не е бил напълно сигурен в успеха на стихотворението. Като доказателство за това се сочи фактът, че По в писмо от 15 декември 1846 г. - може би не без самохвално скромничене - говори за “Гарванът” като за не толкова дълбока поетична творба колкото други, далеч по-малко популярни негови стихотворения като “Спящата” (“The Sleeper”).¹⁵ Предпазливостта на По, ако той е бил предпазлив, е опровергана за броени седмици, в които “Гарванът” се препечатва в много американски издания и се превръща в литературен шлагер.¹⁶ В спомените си една позната на По говори за настроенията след публикуването на стихотворението така: “Скоро Гарванът стана известен навсякъде и всеки казваше ‘Nevermore’.”¹⁷ Според познатата По веднъж споделил с нея следното: “Откривам, че за моя Гарван наистина се говори много. Снощи бях в театъра и актьорът добави думата ‘Nevermore’, и тя наистина засили чувството, което се предаваше, и беше очевидно, че публиката веднага (той [По - Н. Н.] изглеждаше толкова доволен като го казваше) схвана алюзията.”¹⁸ Ражда се шегата, че гарванът трябва да замени орела върху държавния герб на САЩ. Маргарет Фулър, която навярно е обсъждала

¹² Mabbott 1: 359-60.

¹³ Nataniel Parker Willis, “Introductory Note to ‘The Raven,’” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, ed. Graham Clarke, 4 vols. (Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1991) 2: 139. Бележката се намира и на следните места: John H. Ingram, *The Raven by Edgar Allan Poe with Literary and Historical Commentary* (London, 1885) 25; Mabbott 1: 361; и Edgar Allan Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe*, ed. John Ward Ostrom, 2 vols. (New York: Gordian Press, Inc., 1966) 2: 445 бел.

¹⁴ George Hooker Colton, “Introduction to ‘The Raven,’” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 140; бележката е и в Ingram 26; и Mabbott 1: 360-61.

¹⁵ Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe* 2: 331-32. Тези биографи комай не забелязват, че в контекста на писмото “Спящата” е поставено по-високо от “Гарванът” по естетико-поетични, а не по биографични причини.

¹⁶ Mabbott 1: 350-51, 361-62. Мебът (Mabbott 1: 363-64) изброява двайсет публикации на стихотворението, направени между 29 януари 1845 г. и 1850 г. Той (1: 352 бел. 4) дава и библиографията на петнайсет имитации и пародии на творбата, появили се между 17 февруари 1845 г. и 3 октомври 1849 г. За отзивите за “Гарванът” приживе на По вж. *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 139-45.

¹⁷ Elizabeth Oakes Smith, “On ‘The Raven,’” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 141.

¹⁸ Smith 2: 141.

стихотворението с автора, пише, че то “показва художественото умение на писателя”.¹⁹ Самият По, чието авторско самолюбие е било хронично незадоволено и който вероятно е бил уверен, че “Гарванът” е шедевър, не без гордост споделя в писмо от 4 май 1845 г.: “Птицата обаче напълно надви бръмбара.”,²⁰ т. е. по популярност “Гарванът” надмина разказа “Златният бръмбар” (“The Gold-Bug”, 1843), най-известното дотогава произведение на писателя. В писмо от 16 април 1846 г. По казва, че “Гарванът”, по негово мнение, е едно от неговите “най-добри неща”.²¹ Както си спомнят някои съвременници, поетът (не съвсем трезв) дори искал да чете стихотворението на кралица Виктория и твърдял (може би пак подпийнал, вмятат по-късните коментатори), че “Гарванът” е “най-великото стихотворение, което някога е било писано”.²² “Гарванът” прави По литературна знаменитост и му отваря вратите на най-престижните нийоркски литературни салони. Той с удоволствие и не без романтична поза - салонът трябва да е полуосветен! - рецитира стихотворението си отново и отново пред затаилия дъх американски литературен елит. “Гарванът” става “гвоздеят” в литературните четения на По из страната. Стига се дори дотам, че първоначалният му отказ да рецитира стихотворението пред бостонска публика предизвиква скандал с горчиви последици за своеволния автор, който става жертва на популярността си като се превръща едва ли не в прибавка към знаменитата си творба. През 1845 г., скоро подир огромния успех на стихотворението, излиза от печат и последната прижизнена стихосбирка на По *Гарванът и други стихотворения*.²³ През следващата година се появява и първата английска препечатка на тази стихосбирка, издадена в Лондон.²⁴ Още преди това, в писмо от 12 май 1845 г., английската поетеса Елизабет Барет (по-късно съпруга на известния поет Робърт Браунинг, чието име прибавя след моминската си фамилия), на която е посветена книгата *Гарванът и други стихотворения*, говори в писмо за “Гарванът” и, след някои критични забележки, обобщава: “Ритъмът действа отлично на въображението и ‘Nevermore’ притежава тържествен звън. [. . .] Смятам, че стихотворението има необикновена сила и въздействие.”²⁵ В писмо до По от април 1846 г. (което той цитира с известни преиначавания и подсилване на впечатлението на Робърт Браунинг от “Гарванът”, но запазвайки общия смисъл) тя споделя: “‘Гарванът’

¹⁹ Margaret Fuller, “Review in the *New York Daily Tribune*,” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 187.

²⁰ Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe* 1: 287.

²¹ Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe* 2: 314.

²² Цитат по Mabbot 1: 351 бел. 3.

²³ Edgar Allan Poe, *The Raven and Other Poems* (New York: Wiley and Putman, 1845). За историко-библиографски коментар на книгата вж. T[homas] O[live] M[abbott], Introduction, Edgar Allan Poe, *The Raven and Other Poems*, reproduced in facsimile from the Lorimer Graham Copy of the edition of 1845 with author’s corrections, with an introduction by Thomas Ollive Mabbott (New York: Published for the Facsimile Text Society by Columbia University Press, 1942) V-XXII; вж. от същия автор в същото издание и “Digressions” XXIII-XXVIII. За рецензиите за книгата вж. *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 183-216.

²⁴ Edgar Allan Poe, *The Raven and Other Poems* (London: Wiley and Putman, 1846).

²⁵ Elizabeth Barrett (Browning), “Letter to Richard Hengist Horne,” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 143; писмото е цитирано и в Ingram 29.

Ви предизвика сензация, ‘подобаваш ужас’, тук в Англия. Някои от приятелите ми са обхванати от страха му, а други от музиката. Чувам за хора, преследвани от ‘Nevermore’, а един познат, който има нещастieto да притежава ‘бюст на Палада’, не може да издържа да го гледа в полумрак. Мисля, че ще Ви е приятно да научите, че нашият голям поет, г-н Браунинг [. . .] бе много поразен от ритъма на това стихотворение.”²⁶ До края на живота си По усъвършенства “Гарванът”; последната авторска версия на стихотворението, смятана за еталонна, е отпечатана в Ричмънд, щата Върджиния, в *Semi-Weekly Examiner* от 25 септември 1849 г. С времето “Гарванът” става едно от най-известните стихотворения на английски. Първият значителен биограф на По - Джон Ингръм - едновременно с биографията на своя обожаем автор пише и “биография” на прочутата му творба (която вече цитирах). За огромната популярност на стихотворението говорят и многобройните му вариации, фалшификации и пародии, които се появяват скоро след неговото отпечатване и няколко десетилетия подир това.²⁷

3. 2. По-нататък моят разказ за “Гарванът” по необходимост се превръща и в разказ за смисъла и съдбата на поезията на По в модернистична Европа, за модернистично-символистичните изказвания за поета. В моя обзор се спирам по-подробно само на Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Реми дьо Гурмон и Валери Брюсов, които са били познати в България и които до голяма степен са оформили разбирането за американския поет тук. Бодлер е отправната точка на всяко изследване за мястото на По в модернистична Европа; почти същото важи и за Маларме, чиито бележки за американския поет не са така систематични и разгърнати както прочутите предговори на Бодлер към томове с преводите му на разказите на По. Макар че отношението на Брюсов към американския писател е очертано в единствената монография за рецепцията на По в Русия,²⁸ аз посочвам някои неизучени аспекти на тази връзка, които са важни за моята тема.

Огромната популярност на “Гарванът” в Америка и Англия е основата, върху която се гради славата на стихотворението и във Франция, включително и сред модернистите. Бодлер превежда разказите на По (петте му тома с преводи излизат от 1856 до 1869 г.²⁹), но не и поезията му, с изключение на

²⁶ Elizabeth Barrett (Browning), “Letter to Poe,” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 144. За версиите на По на това писмо вж. Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe* 2: 319-20, 329, 330 бел.

²⁷ Вж. Ingram 83-122. За пародии на творби на По вж. и Robert P. Falk, ed., *The Antic Muse: American Writers in Parody, a Collection of Parody, Satire, and Literary Burlesque of American Writers Past and Present* (New York: Grove Press, 1956) 93-113. За електронни медии, посветени на По, вж. Heyward Ehrlich, “The Electronic Poe,” *Poe Studies* 30.1-2 (1997): 1-26; за пародии на По в електронните медии вж. 14.

²⁸ Joan Delaney Grossman, *Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence* (Würzburg: Jal-Verlag, 1973).

²⁹ За преводите на Бодлер на художествената проза на По вж. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, 19 vol. (Paris: Louis Conard, 1923-1953) томове 6-10. Според Теофил Готие Бодлеровите “преводи [на По - Н. Н.] постигат ефекта на оригиналните творби” - Théophile Gautier, “Charles Baudelaire”, предговор, *Les Fleurs du mal*, от Charles Baudelaire (Paris: Calmann Lévy, 1896) 50. Артър Саймънс, един от най-видните популяризатори на френския символизъм в Англия, отива още по-далеч и твърди, че, превеждайки

стихотворенията, които са част от разказите - “Замъкът на духовете” (“The Haunted Palace”) в разказа “Падението на дома Ашър” (“The Fall of the House of Usher”) и “Победителят червей” (“The Conqueror Worm”) в “Лайджия” (“Ligeia”; произнася се и като “Лиджия”).³⁰ Към тях трябва да се прибави и сонетът “На майка ми” (“To My Mother”), сложен от Бодлер за епиграф на първия том с преводи *Необикновени истории* (*Histoires extraordinaires*); това е израз на почитта на преводача към Мария Клем (Maria Clemm), сестра на бащата на По и майка на братовчедката и съпругата на По Върджиния; Клем живее с По и по майчински се грижи за него и това е причината Бодлер да я чувства толкова близка.³¹ Макар че характеризира поезията на По изключително ласкаво,³² Бодлер оценява възможността да я преведе като “съблазнителна мечта, но само мечта”.³³ За поемата “Камбаните” (“The Bells”), която определя като “истински литературен куриоз”, Бодлер направо отсича, че е “непреводима”.³⁴ И все пак Бодлер превежда “Гарванът” в проза и го публикува под заглавието “Le Corbeau” през 1853 г. и, след доработки, през 1854 и 1859 г. Последния път стихотворението придружава Бодлеровия превод на статията “Философия на композицията” (“The Philosophy of Composition”, 1846), в която По анализира как е написал “Гарванът”; двете работи на По са представени в кратък предговор от Бодлер.³⁵

3. 3. Така както Бодлер е най-влиятелният френски и изобщо европейски преводач и коментатор на живота, прозата и литературната естетика на По, така Маларме пък е най-значителният преводач на поезията му и най-горещият почитател на поетическите му теории. Поезията на По и поетическите му идеи (главно тези, формулирани във “Философия на композицията”) съпътстват Маларме почти по целия му творчески друм.³⁶ Маларме започва да се интересува от поезията на По около 1862 г. и през следващите години превежда в проза

разказите на По, Бодлер сътворява “превод, който е по-добър от чудесния оригинал” - Arthur Symons, Preface, *Les Fleurs du mal, Petits poèmes en prose, Les paradis artificiels*, от Charles Baudelaire, trans. Arthur Symons (London: The Casanova Society, 1925) [II; страниците на Preface не са номерирани].

³⁰ Бодлер споменава този факт и в един от ръкописите си, вероятно от 1860 г. - вж. [Charles Baudelaire], *Baudelaire on Poe: Critical Papers*, trans. and eds. Lois and Francis E. Hyslop, Jr. (State College, PA: Bald Eagle Press, 1952) 165.

³¹ За посвещението, датиращо от 1854 г., вж. Charles Baudelaire, “Original Dedication to Mrs. Clemm,” [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 163-64.

³² [Шарл] Бодлер, *Естетически и критически съчинения*, съставителство Димитър Аврамов, превела от френски Лилия Сталева, Библиотека Естетика и изкуствознание (София: Издателство Наука и изкуство, 1976) 144-45, 178, 198.

³³ Бодлер, *Естетически и критически съчинения* 198. За друго изказване в същия смисъл вж. и [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 165.

³⁴ Бодлер, *Естетически и критически съчинения* 144.

³⁵ Charles Baudelaire, “Preface to ‘The Raven,’” [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 155-57. Вж. и Henri Mondor, G. Jean-Aubry, “Notes et variantes”, Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945) 1509; и Célestin Pierre Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France* (New York: G. E. Stechert & Co, 1927) 102.

³⁶ До края на този параграф използвам Mondor, Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1506-29.

около половината от стихотворенията му. През 70-те години на XIX век тези преводи започват да се появяват в различни френски издания. През 1875 г., луксозно издадена, се появява книгата *Гарванът (Le Corbeau)* с пет илюстрации от Едуард Мане. Това е първото самостоятелно издание, направено от Маларме, на преводите му из поезията на американския автор. Книгата и илюстрациите предизвикват спорове във Франция. Изданието се продава слабо, защото поезията на По още не е позната на френската публика, а и Маларме все още не е голямото име, което става по-късно. Все пак работата на Маларме не остава неocenена. Сера Хелън Уитмън, американска поетеса и за кратко време годеница на По в късните му години, с която френският поет е във връзка и която получава книгата, му пише: “Вашият превод предава чудесно не само духа, но и буквата на оригинала.”³⁷ През 1888 г., след доста усилия, излизат в книга всички преводи на Маларме из поезията на По - *Стихотворенията на Едгар По*, посветена на Мане.³⁸ Книгата започва със сонета на Маларме “Гробницата на Едгар По” (“Le Tombeau d’Edgar Poe”) и съдържа 36 творби, групирани в два дяла - първият с 20 стихотворения, вторият с 16, след които следват размисли на преводача за По и бележки към стихотворенията; коментирани са всички творби от първия дял и две от втория. Първото стихотворение в първия дял е “Гарванът”. Книгата отново е луксозна, в малък тираж (850 броя), с портрет на По и винетки от Мане. През 1889 г. се появява второ, обикновено издание също с илюстрации от Мане, които, според Маларме, не са добре отпечатани. Това издание е посветено на Бодлер. Между луксозното и обикновеното издание има несъществени текстови разлики. Маларме работи дълги години над преводите и непрекъснато ги усъвършенства.

Френският символист многократно и с възхищение говори за американския писател и неговите приятели и защитници Сера Хелън Уитмън и Ингръм, с които сътрудничи. (През втората половина на XIX век в Америка се води литературна война за и против човешките и артистичните качества на По; Уитмън пише важна книга в негова защита.³⁹) За Маларме По е “*духовният принц на тази епоха*”⁴⁰ и “най-благородната поетична душа, която е живяла някога”.⁴¹ В известното си автобиографично писмо до Пол Верлен от 16 ноември 1885 г., преувеличавайки ефектно, Маларме пише: “Научавайки английски единствено за да чета по-добре По, аз, на двайсет години, заминах за Англия [. . .].”⁴² Маларме мисли себе си, особено в ранните си години, за ученик на По в поезията. В писмо от 1864 г. той нарича американския писател “моя велик учител Едгар По”⁴³ и разказва как пише стихотворението си “Лазур” (“L’Azur”) като следва неговите поетически теории (главно във “Философия на композицията”). Според Маларме най-важното в поезията и за него, и за По са

³⁷ Цитат по Mondor, G. Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1516.

³⁸ [Edgar Allan Poe], *Les Poèmes d’Edgar Poe*, traduits par Stéphane Mallarmé, Mallarmé, *Oeuvres complètes* 187-246.

³⁹ Sarah Helen Power Whitman, *Edgar Poe and His Critics* (New York: Rudd & Carleton, 1860).

⁴⁰ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 225; вж. също Henri Mondor, *Vie de Mallarmé* (Paris: Gallimard, 1941) 378.

⁴¹ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 531.

⁴² Mallarmé, *Oeuvres complètes* 662; за това как Маларме учи английски вж. Mondor, Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1509-10.

⁴³ Цитат по Mondor 104.

две неща: първо, ефектът върху читателя, който поетът постига с търпелива работа върху стиха;⁴⁴ второ, идеята, че поезията се интересува единствено от красотата.⁴⁵ В писмо от 1866 г. Маларме с гордост оценява поемата си “Иродиада” (“Hérodias”) като “поема, достойна за Едгар По и която неговите творби не превъзхождат”.⁴⁶ Освен По, Маларме мисли за свои учители Бодлер, Шекспир и Рихард Вагнер.⁴⁷ Прочутият сонет “Гробницата на Едгар По” (1875) е написан от Маларме по случай откриването на паметника на По на гроба му в Балтимор през октомври 1875 г. (сонетът е отпечатан през 1877 г.).⁴⁸ В сонета и в някои писма и бележки французинът тълкува По като свой двойник по идеи и творческа съдба.⁴⁹

Маларме не се ограничава с житейско-творческото си отъждествяване с По, а превръща американския писател (както прави преди това и Бодлер) в стожерна фигура в съвременната му френска литература. Той обявява своите преводи на стихотворенията на американския писател за паметник, издигнат от френския вкус, на гения на По, който, редом с най-големите френски писатели от миналото, е учител на съвременните френски поети. Така, според Маларме, По влияе на съвременната френска поезия.⁵⁰ Маларме характеризира всяка от двайсетте творби в първата част на *Стихотворенията на Едгар По* като “по своему оригинален шедьовър”.⁵¹

Превръщането на автора на “Гарванът” в една от централните фигури в модерната френска поезия и литература през втората половина на XIX и през първите едно-две десетилетия на XX век, наченато от Бодлер и Маларме, става траен проблем във френската,⁵² а и в англоезичната литература. Актуалното присъствие на По във френската поезия се подчертава многократно през 10-те-40-те години на XX век. Например: “Неговото влияние върху младите литератори е значително. Чрез него те не само откриват английските поети, с които имат нещо общо, но у него също така намират формулирани и осъществени някои от теориите, върху които ще се основава новата [символистична - Н. Н.] естетика.”⁵³ Или: По “поетът, естетът, повествователят”

⁴⁴ Според по-късни изследователи на Маларме френският поет взема идеите си за съзнателно преследвания ефект на поезията върху читателя от По - вж. Emilie Noulet, “Influence d’Edgar Poe sur la poesie française”, *Études littéraires* (Mexique: Talleres graficos de la editorial Cultura, 1944) 104-14; и René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols. (New Haven: Yale University Press, 1955-1992) 4: 453.

⁴⁵ За писмото на Маларме вж. Mondor 104-06.

⁴⁶ Цитат по Noulet 102.

⁴⁷ Mondor 647.

⁴⁸ Mondor, Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1512.

⁴⁹ Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth* (London: Rockliff, 1956) 86-88; и коментарът на Roger Fry за Stéphane Mallarmé, “Le Tombeau d’Edgar Poe,” *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* 2: 384-85.

⁵⁰ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 223.

⁵¹ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 228.

⁵² Вж. Léon Lemonnier, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875* (Paris: Presses universitaires de France, 1928); и Cambiaire.

⁵³ André Barre, *Le Symbolisme: Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Burt Franklin Bibliography & Reference Series #140, *Essays in Literature and Criticism* 8, 2 vols. (New York: Burt Franklin, originally

е още жив във френската литература през 20-те години; влиянието му трябва да се търси най-вече върху символистите - Бодлер, Верлен, Маларме, Вилие дьо Лил-Адам.⁵⁴ И още: влиянието на По като разказвач заглъхва във Франция около края на XIX век, но мястото му във френската поезия е осезаемо и през първите десетилетия на XX век; Бодлер, Маларме, Пол Валери са “духовни синове на По”.⁵⁵ Според Емили Нуле, от По тръгват две течения в модерната френска поезия: първо, романтично-интуитивното (Бодлер, Изидор Лотреамон, Рембо, сюрреалистите) и, второ, класицистично-рационалистичното, което дава и най-богатите плодове (Бодлер, Маларме, Валери).⁵⁶

Споменах, че Маларме най-охотно приема от По идеите за търсения ефект на поетическата творба върху читателя и за чистата поезия. За Маларме статията “Философия на композицията”, макар че е “чиста интелектуална игра”,⁵⁷ не е “мистификация”, а “съвършено нова поетическа теория”,⁵⁸ в която се подчертава съзнателният аспект в творчеството. На друго място Маларме пише, че интелектуалното начало в поезията трябва да се подчини на първичното интуитивно поетично избликуване. Според него По умее да скрие интелектуалната конструкция на стихотворенията си чрез интуитивно-песенен изблик, който предшества поетичната концепция, той успява да стопи тази конструкция в белите полета между строфите, да я превърне в “значаща тишина”, която е не по-малко красиво да се измисля, отколкото самите стихове.⁵⁹

Маларме многократно споменава музикалността в поезията на По,⁶⁰ която разбира в духа на собствените си идеи за отношението между поезия и музика, или пък недообяснява. Така той допринася за формирането на господстващата десетилетия в критиката и в литературната история традиция (в основата си невярна, но културно изключително важна и жизнеспособна - виж третата част на “Три кръга всяко битие минава”: за процесуалността в българския литературен модернизъм), според която поезията на По се тълкува чрез идеите на символистите за връзката между поезията и музиката.

Името на вече утвърдения Маларме така тясно се сплита в съзнанието на съвременниците му с името на По, че дваисетгодишният Валери в първото си писмо до прочутия символист се изповядва в любов към По: “Аз обичам нежно в поезията, както и в прозата, тъй дълбоките и тъй изтънчено дълбокоучени теории на Едгар По, аз вярвам напълно в ритъма и най-вече в сугестивния

published in Paris, 1911) 1: 12. За влиянието на По върху естетиката на френския символизъм, най-вече със статии като “Поетическият принцип” (“The Poetic Principle”) и “Маргиналия” (“Marginalia”) вж. 1: 11-14.

⁵⁴ Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français* (Lausanne: Imprimerie La Concorde, 1923) 6.

⁵⁵ Noulet 79.

⁵⁶ Noulet 85-86. За По като част от историята на френската литература вж. също изследванията на Cambiaire; Chiari; Bruce Archer Morrisette, *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste* (Clermont-Ferrand: Jean de Bussac, 1933); и Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957).

⁵⁷ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 229.

⁵⁸ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 230.

⁵⁹ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 872.

⁶⁰ Mallarmé, *Oeuvres complètes* 230, 233, 234, 238.

эпитет.”⁶¹ Тук се долавя как на По се приписват идеи на Маларме. В друго писмо на Валери до Маларме от 1880 г. четем за “дълбокоучените доктрини на великия Е. А. По - може би най-проницателният творец на този век”.⁶² През 1888 г. в знак на благодарност към своя млад почитател Маларме му праща *Стихотворенията на Едгар По*.⁶³

Да обобщим: в значителна част от критико-литературоведските изказвания от втората половина на XIX и първата трета на XX век По поетът се мисли за актуален за френската литература и се разбира като символист и учител на Маларме и следовниците на Маларме.

3. 4. Дьо Гурмон, един от водещите критици във френския символизъм, известен в началото на XX век и в България, също смята По за символистичен поет. В статията “Маргиналия върху Едгар По и Бодлер” той подхваща идеята на Маларме, че По е преди всичко поет и мисли, че и художествената му проза е поетична, понеже и тя, както и поезията му, е субективна. Болката, раждаща страха, пише Дьо Гурмон, е почти единствената тема в стихотворенията на По също както и в най-хубавите му разкази. Но все пак в поезията е целият По, а в разказите - само половината, тъй като той пише стихотворенията единствено за себе си и за няколко женски сърца, докато разказите - за целия свят. “По е най-субективният от субективните поети”, заключава Дьо Гурмон.⁶⁴ Мислейки субективността, скрита от чужди очи, за най-съществената особеност на творчеството на По и по-специално на поезията му, Дьо Гурмон обявява “Философия на композицията” за мистификация: “Гарванът” не е поема, писана съзнателно, както твърди По в тази статия, а е плод на образи, бликнали от подсъзнанието, и потънали обратно там.⁶⁵ За Дьо Гурмон, както и за Маларме, По е поет, близък до символистите; Дьо Гурмон обаче по-категорично подчертава субективното и интуитивното в американския писател. Според Маларме По твори поезия и интуитивно, и съзнателно, докато Дьо Гурмон изтъква единствено интуитивното. Като цяло статията на Дьо Гурмон представя автора на “Камбаните” като субективен и интуитивен поет, който по величие не отстъпва на първенците на световната литература, и който е самотно уединен също като ранните френски символисти.

3. 5. Отношението на Брюсов към По има множество сходства с идеите на Маларме и други френски модернисти и символисти за американския писател. Брюсов, подобно на големите апостоли на По в Европа, почти през целия си творчески живот се връща към певица на “Гарванът”. В творчеството на руския поет По заема достойно място, но, ако съдим по библиографските справочници, то е почти неизследвано от съветското литературознание.⁶⁶ Брюсов чете По като

⁶¹ Цитат по Mondor 579.

⁶² Цитат по Mondor 582.

⁶³ [Henri Mondor, G. Jean-Aubry (?); не е даден автор], “Chronologie de Stéphane Mallarmé”, Mallarmé, *Oeuvres complètes* XXIII.

⁶⁴ Remy de Gourmont, “Marginalia sur Edgar Poe et sur Baudelaire”, *Promenades littéraires* (Paris: Mercure de France, 1904) 361.

⁶⁵ Gourmont 362-63.

⁶⁶ Вж. В[алентина] А. Либман, *Американская литература в русских переводах и критике: Библиография, 1776-1975* (Москва: Наука, 1977); и В[алентина] А. Либман, *Американская литература в русской критике: Библиографический указатель, 1976-1980* (Москва: Академия наук СССР, Институт научной информации по общественным наукам, 1984).

юноша и студент и американският писател е един от най-любимите му, най-увличащите го и интелектуално най-провокиращите го.⁶⁷ За Брюсов той е творец със световна слава. По, редом с Есхил и Достоевски, е пример за високо изкуство, което няма нищо общо с изкуството за буржоазията, носещо единствено наслада.⁶⁸ Тази мисъл се доказва по обратен начин чрез разсъжденията на Брюсов за детективската литература. Дори най-талантливите представители на този тип четиво, мисли Брюсов, не са висока литература, т. е. “Поезия”, а са забавление, подобно на ребусите и шарадите: “В края на крайщата четенето на детективски романи е също като решаването на заплетени алгебрични и геометрични задачи. Пример: ‘Убийството на улица Морг’ на Едгар По, родоначалникът на всички Габорьо и Конан-Дойловци.”⁶⁹

Брюсов използва По като писател със световно значение, за да изясни един или друг тип художествена условност. Той например говори за паралели между Гогол и По.⁷⁰ Особено богати са успоределите между По и модернистите, чрез които Брюсов формулира редица характеристики на модернизма изобщо. Съвременните модернистични поети, смята руският писател, употребяват символи, за да изразят света, който за тях е не обективност, а субективност – “целият свят е в мен”.⁷¹ По и Ницше са двама от стоящите в началото на този тип творчество.⁷² Генетичната връзка между По и европейския литературен модернизъм е изтъквана по различни начини и по различни поводи от Брюсов. На едно място той казва, че По, Бодлер и английските прерафаелити са предшественици на “декадентството”.⁷³ На друго той поставя американския писател редом с Морис Метерлинк, Данте Габриел Росетти, Алджърнън Чарлз Суинбърн и Маларме.⁷⁴ На трето Брюсов назовава като автори на “истински ‘стихотворения в проза’ (такива, каквито те трябва да бъдат)” По, Бодлер и Маларме.⁷⁵ На четвърто място Брюсов характеризира Дмитрий С. Мережковски поета като “декадент, естет, бодлерианец, поклонник на Едгар По, проповедник на греха” и посочва, че темите на Мережковски в книгата му *Символи (Символы,*

⁶⁷ Валерий Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах*, под общей редакцией П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, Н. С. Тихонова (Москва: Художественная литература, 1973-1975) 3: 606; В[алерий] Брюсов, *Дневники 1891-1910* (Москва: Изд. Сабашникова, 1927) 24, 29, 33, 34; и М[ихаил] Л. Гаспаров, “Путь к перепутью (Брюсов - переводчик)”, предговор, *Торжественный привет: Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова*, составление и предисловие М[ихаил] Л. Гаспаров, редактор Б. В. Шуплецов, выпуск 21, Мастера поэтического перевода, под редакцией П. Антокольского, Е. Винокурова, В. Огнева, Б. Слуцкого и Е. Солоновича (Москва: Прогресс, 1977) 6.

⁶⁸ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 80.

⁶⁹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 391. Емил Габорьо (Emile Gaboriau, 1835-1873) е известен френски писател на детективски четива. За влиянието на По върху Габорьо вж. Cambiaire 264-80.

⁷⁰ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 136-37.

⁷¹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 97.

⁷² Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 99; вж. и цялата статия “Священная жертва” 6: 94-99.

⁷³ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 115.

⁷⁴ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 127.

⁷⁵ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 380.

1892) “след десет-петнайсет години се настаняват във всички умове, запълват всички книги”;⁷⁶ тези теми са: “Пушкин и античната трагедия, Едгар По и Бодлер, древният Рим и Франциск Азиски, трагизмът на ежедневието и поезията на града.”⁷⁷ На пето място Брюсов посочва, че Владимир Соловьев е творец-лирик, сиреч поет на “тъмните, загадъчните дълбини на човешкия дух”.⁷⁸ Този тип поезия е субективна и е различна от обективната - драматическата и епическата - поезия. Същността на психологизма и субективизма, продължава Брюсов, е видна в християнско-философската поезия на Соловьев. Там животът е вечен и не свършва със смъртта, там на отделния човек е дадено цялото богатство на битието. Ако би било иначе, животът би се лишил от смисъл, както е в стихотворението на По “Победителят червей”, където човешкият живот е представен като позорна комедия на сцената на битието пред погледа на серафимите, а победител е червеят, абсолютната смърт.⁷⁹ На шесто място, в дневника си, Брюсов отбелязва, че през 1900 г. е виждал книгите на По в дома на Константин Балмонт⁸⁰ (неговият приятел и съперник в полето на руския символизъм, съвременника, комуто Брюсов посвещава най-много критически страници). По-късно, през 1903 г., Брюсов открива общи черти между По и Балмонт: Балмонт е привличан от чуждите писатели, които са “обичали и са умеели да изобразяват цялостни, стремителни характери и типове на изключителни хора, живеещи ‘удесеторен’ живот”.⁸¹ Брюсов посочва и прилики между собственото си творчество и работи на По, признава влиянието на американския писател върху себе си и назовава свои произведения, писани съзнателно с поглед към По.⁸² Вече е била коментирана и близостта между книгата на Брюсов *Земна ос (Земная ось, 1907)* и някои творби на По.⁸³

В критиката на Брюсов има проникателни наблюдения върху По. Освен двете статии, посветени изцяло на американския писател,⁸⁴ които вече са били анализирани,⁸⁵ тези характеристики са пръснати и непроучени и затова именно те са предмет на моето внимание по-нататък. Идеите на Брюсов за По се групират около две неделими черти на модернистичната лирика. Първо,

⁷⁶ Валерий Брюсов, *Далекие и близкие* (Москва: Скорпион, 1912) 54.

⁷⁷ Брюсов, *Далекие и близкие* 60.

⁷⁸ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 219.

⁷⁹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 219-21.

⁸⁰ Брюсов, *Дневники* 95.

⁸¹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 225.

⁸² Grossman 100.

⁸³ Grossman 119-34, 154.

⁸⁴ Валерий Брюсов, “Эдгар По (1811-1849)”, *История западной литературы (1800-1910)*, под. редакцией проф. Ф[едора] Д[митриевича] Батюшкова, 3 тома (Москва: Изд. т-ва “Мир”, 1912-1914) 3: 328-44. За събърканата година на раждането на По вж. бел. 67 в статията “Три кръга всяко битие минава”. В съдържанието на *История западной литературы (1800-1910)* (3: 503) първото име на По е дадено като “Едгард” и това свидетелства за колебанието при произнасянето и изписването на името, което е било нещо обикновено през втората половина на XIX и началото на XX век във Франция, Русия, а и в България. Втората статия е В[алерий] Брюсов, “Биографический очерк”, Эдгар По, *Полное собрание поэм и стихотворений* (Москва-Ленинград: ГИЗ, 1924) 9-19.

⁸⁵ Grossman 170-71, 158-60.

културно-исторически, творчеството на По изразява модернистичната субективност; второ, огромна роля в този тип творчество играе художествената изказност. Казано по-теоретично, първият аспект формулира субективистичната идеология на модернизма (и късния романтизъм), а вторият - сърцевината на естетиката му, изискваща автономност и нетранзитивност на художествената творба и на нейната красота, които са резултат на системната организация на произведението (в противоположност на транзитивността на творбата и красотата ѝ, както е например в естетиката на неокласицизма или реализма, където произведението е неавтономно, защото по условие то трябва да имитира, да "отразява" природата или социалната действителност и, следователно, получава своя смисъл от връзката си с нещо извън себе си).⁸⁶ Ето едно характерно изказване на Брюсов, което обединява идеологическата и естетико-поетическата характеристика: "Разказите на Едгар По са поразителни със своята психология [идеология: субективност - Н. Н.] и хипнотичната сила на своя език [естетика и поетика: автономност, нетранзитивност - Н. Н.], а не със скритите в тях мисли със съмнителна философска ценност [отрицание на "истината" и дидактичността в изкуството като прояви на транзитивността и неавтономността - Н. Н.]."⁸⁷ Тук Брюсов повтаря статията на По "Поетическият принцип" ("The Poetic Principle", 1850) с тази разлика, че прилага към разказите на По онова, което американският критик твърди за поезията; с други думи, Брюсов косвено казва, че По е поет и в художествената си проза.⁸⁸

3. 5. 1. Вече очертах някои от въпросите за модернистичната субективност в творчеството на По, говорейки за паралелите, които Брюсов съзира между него, от една страна, и Ницше, Соловьев и Балмонт, от друга. Като посочва близостта между човешките художествени образи на Гогол и на По, Брюсов изяснява мисълта си за "удесеторения" живот така: "у всички тях [героите на Гогол и По - Н. Н.] чудовищно, несъразмерно е развита една част от душата, една черта от психологията".⁸⁹ По обратен път същото изразяват и мислите на Брюсов за детективското четиво.

3. 5. 2. Брюсов многократно пише за изказността у По, която той именува най-често "реч" ("речь") и "стил" ("стиль"). Ето три показателни примера: "Световната литература познава велики поети, чиито произведения са извънредно трудни за разбиране тъкмо поради своеобразието на изказа им [их речи]. В такъв случай на тези трудности трябва да се гледа като на преграда от същия вид, каквато е чуждият език. Заради това, Едгар По да бъде четен в оригинал, си струва и следва да се научи английски."⁹⁰ На друго място Брюсов говори за разказите (tales, "сказки") на По: те са "поезия, макар че са били написани в проза, т. е. не в стихове". Такива са и някои "поеми в проза" на Бодлер. Това е така, защото в поезията думата е всичко, там се твори чрез думата, която създава образите и изразява мислите, изказани с думите. В

⁸⁶ За транзитивността и интранзитивността в естетиката вж. Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982), особ. 110-221.

⁸⁷ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 127.

⁸⁸ Срв. Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle," *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, 17 vols. (1902; New York: AMS Press Inc., 1965) 14: 271-72.

⁸⁹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 137.

⁹⁰ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 249.

художествената проза думата е само средство, там се твори чрез образите и мислите. По е поет и в прозата си, “подчинявайки се на стихията на словото”.⁹¹ Тази мисъл се доуточнява по друг повод - когато Брюсов посочва “Камбаните” като пример за стихотворение, в което главна роля играят “не образите, а [. . .] звуците на думите”.⁹² Брюсов изразява все същата идея и по още един, трети начин: светогледът на По е “разполовен между научния рационализъм и вярата в безсъзнателното”,⁹³ ала единството в творчеството му се постига посредством неговия “стил”: “[. . .] Едгар По е бил един от най-великите стилисти сред писателите на всички страни и епохи. [. . .] Той не само убеждава читателя със силата на своята логика, но и го хипнотизира с тайните на своя изказ [своей речи].”⁹⁴

Теоретичните занимания на Брюсов със стихознание са плод на интереса на модернистите изобщо и на символистите в частност към формата на поезията, към автореферентния поетически език. В стиховедските си размисли Брюсов често говори за По. Американският поет, редом с Едмънд Спенсър, Пушкин, Юго, Алфред Тенисън, е един от най-великите майстори на “‘чистите’ и ‘сложните’ строфи”, които ще се употребяват докато съществува поезия.⁹⁵ В изследването на ритмиката и метриката Брюсов се позовава - едновременно одобрително и критично - на статията “Философия на композицията”. Като оценява изключително високо стиховото изкуство на По, Брюсов е съзвучен с Маларме: “почти всяко негово стихотворение е оригинално и по метрика, и по строфика [и по метру, и по строфе]”.⁹⁶ У По Брюсов намира примери за “римите на великите поети”.⁹⁷ В стихотворението “Елдорадо” (“Eldorado”) той посочва “‘преносни’ рими”.⁹⁸ Брюсов споменава тази преносна рима и на друго място.⁹⁹ Брюсов съзира в стихотворение на Балмонт стих, навян от “Елдорадо”,¹⁰⁰ а другаде отбелязва рима у Борис Пастернак, в която едната част е името на По.¹⁰¹

В няколко стихотворения на Брюсов има цитати, перифрази и алюзии за живота и творчеството на американския писател. В ръкопис на едно свое стихотворение той слага за епиграф цитат от По.¹⁰² В стихотворението “В ответ на едно признание” (“В ответ на одно признание”) руският поет използва името на По, активирайки по такъв начин конотациите за американския писател като човек, който страстно бленува духовна любов.¹⁰³ Едно от късните стихотворения на Брюсов - “Изкушението на гибелта” (“Изкушение гибели”) - е перифраза на разказа на По “Бесът на противоречието” (“The Imp of the Perverse”), като заглавието на разказа е вплетено в стихотворението. В този случай разказът на По като хипотекст загатва за културно-историческата митология на

⁹¹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 379.

⁹² Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 106.

⁹³ Брюсов, “Эдгар По (1811-1849)” 3: 342.

⁹⁴ Брюсов, “Эдгар По (1811-1849)” 3: 342.

⁹⁵ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 3: 474.

⁹⁶ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 3: 530.

⁹⁷ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 395.

⁹⁸ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 396.

⁹⁹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 423.

¹⁰⁰ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 490.

¹⁰¹ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 6: 549.

¹⁰² Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 1: 627.

¹⁰³ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 2: 85.

човечеството.¹⁰⁴ В стихотворението “Домашен дух” (“Домовой”) има перифраза на отбраз от стихотворението на По “Юлалюм” (“Ulalume”; американското произношение е по-скоро “Юлалум”) – бълващата лава ледена планина Янек; контрастно-драматичният образ на По характеризира лирическия аз в хипертекста на Брюсов.¹⁰⁵ Стихотворение без заглавие (“Безумец! думал плътъ ты по...”)¹⁰⁶ перифразира разказа на По “Спускане в Маелстрьом” (“A Descent into the Maelström”); образността на хипотекста създава в хипертекста контраст между разума и безумието, в чиято борба трябва да победи разумът.¹⁰⁶

Преводите на Брюсов на поезията на По следват, подкрепят и обогатяват идеите му за американския писател. В работните тетрадки на Брюсов още през 90-те години на XIX век, редом с неговите собствени стихотворения, се срещат и преводи от френските символисти, парнасити и техните предшественици, включително и от По.¹⁰⁷ Стихотворения на По, преведени от Брюсов, се публикуват в различни поетични антологии на модернистичната европейска поезия, по правило – в символистична компания (колкото и да е разтегливо това определение).¹⁰⁸ Първият превод от По на Брюсов, напечатан през 1905 г., е, както и може да се предположи, на “Гарванът” (“Ворон”).¹⁰⁹ Брюсов прави три превода на тази творба.¹¹⁰ В следващите години се публикуват и преводи на други стихотворения на По. В писмо от септември 1915 г. Брюсов съобщава, че очаква излизането на По, на “всичките му стихотворения”, в негов превод.¹¹¹ Такава книга се появява едва през 1924 г.¹¹² Освен предговора на Брюсов, който споменах, книгата съдържа и критико-библиографски коментар, където Брюсов критикува недостатъците в преводите на Балмонт на По, които Брюсов бил избягнал. Изобщо Брюсов смята своите преводи на По за най-добрите на руски език.¹¹³

Американският поет има своето място и в редакторската работа на Брюсов. През 1894-1895 г. излизат три кратички сборника *Руски символисти*, редактирани, както изглежда, от Брюсов, които, от една страна, се опитват да извоюват на младия руски символизъм популярност и признание, а, от друга, бранят правещата първите си стъпки в Русия школа от нейните отрицатели.¹¹⁴

¹⁰⁴ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 3: 147-48.

¹⁰⁵ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 3: 198-99.

¹⁰⁶ Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах* 3: 320.

¹⁰⁷ Гаспаров 6, 14.

¹⁰⁸ Э. С. Даниелян (составитель), *Библиография В. Я. Брюсова 1884-1973*, редактор К. Д. Муратова (Ереван: Ереванский государственный университет; Ереванский государственный педагогический институт им. В. Я. Брюсова; Институт русской литературы [Пушкинский дом] АН СССР, 1976) № 816, № 872.

¹⁰⁹ Даниелян № 383.

¹¹⁰ Grossman 157.

¹¹¹ Цитат по Корней Чуковский, *Репин, Горький, Маяковский, Брюсов: Воспоминания* (Москва: Советский писатель, 1940) 221.

¹¹² По, *Полное собрание поэм и стихотворений*.

¹¹³ Grossman 158-59.

¹¹⁴ При цитирането запазвам стария руски правопис: *Русские символисты: Валерий Брюсов и А. Л. Мировольский*, выпуск I (Москва: [Владимир Александрович Маслов], 1894); *Русские символисты: Стихотворения Дарова, Бронина, Мартова, Мировольского, Новича и др.*

Томчетата са трудно достъпни и затова ги представям по-подробно. Първият сборник започва с бележка от издателя Владимир Александрович Маслов, в която за символизма се говори като за течение, имащо право на живот редом с другите типове поезия; споменава се, че поети, изразяващи тънки настроения, се приближават до символизма без да стават символисти; посочва се близостта и разликата между декадентите и символистите; казва се, че символизмът цели да хипнотизира читателя чрез съпоставки на образи, да предизвика в него определено настроение; и накрая се приканват автори, желаещи да публикуват в поредицата, да пращат произведенията си на издателя.¹¹⁵ Първата, по-голямата част на томчето, съдържа оригинални и преводни стихотворения на Брюсов, организирани в сложен цикъл - 13 кратки оригинални творби, три превода от Верлен, един от Метерлинк и един, направен от португалски (авторът не е даден). Втората част се състои от две поеми в проза и две стихотворения от А. Л. Мирополски. В уводна бележка към второто томче Брюсов защитава символизма от нападите на анонимна кореспондентка и разяснява основните му характеристики.¹¹⁶ Томчето е разделено на пет части с музикални названия: “Ноти” (“Ноты”), “Гами” (“Гаммы”), “Акорди” (“Аккорды”), “Сюити” (“Сюиты”) и “Из страничките на Стефан Маларме” (“Из листков Стефана Маллармэ”; в съдържанието разделът е даден като “Страничка от Маларме” [“Листок Маллармэ”]). Руските символисти, представени в него, по азбучен ред, са: А. Бронин, Брюсов, В. Даров, Ерл. (Эрл.) Мартов, Мирополски, М., Н. Нович, К. Сазонов, З. Фукс и анонимен автор. Някои от разделите на сборника съдържат преводи на известни и не толкова известни неруски символисти и на близки до тях поети. В “Гами” и “Ноти” има по един стихотворен превод от Верлен. “Акорди” започва с превод на стихотворението на По “Eulalie”, дадено без заглавие.¹¹⁷ В същия раздел има и стихотворение от Марселин Валмор (Marceline Desbordes Valmore, 1787-1859; френска актриса, която започва да пише интересна поезия когато загубва гласа си и не може повече да пее на сцената; според някои в поезията ѝ има повече музика, отколкото мисъл¹¹⁸). Томчето завършва с превод на поема в проза от Маларме. В стихотворението “Аз чакам” на Мартов се използва поетически модел, който се свързва с По. Лирическият аз казва за сърцето си: “Оно бьется в сияньи ночей, / Оно бьется в просторе ночей...”¹¹⁹ Сравни, например, с “Анабел Ли” на американския поет: “In her sepulchre there by the sea - / In her tomb by the side of the sea.” Стиховете са в тристъпен амфибрахий, имат сходен синтаксис и минимални лексикални вариации. В края на томчето издателят моли материалите за следващия сборник

Вступительная заметка Валерия Брюсова, выпуск 2-й (Москва: Издание В. А. Маслова, 1894); и *Русские символисты: Лето 1895 года*, [выпуск 3-й] (Москва: [Владимир Александрович Маслов], 1895).

¹¹⁵ [Владимир Александрович Маслов], “От издателя”, *Русские символисты* 1: 3-4.

¹¹⁶ Валерий Брюсов, “Вступительная заметка”, *Русские символисты* 2: 5-12.

¹¹⁷ Эдгар По, “Я жил одиноко...”, [превод] Н. Нович, *Русские символисты* 2: 23-24.

¹¹⁸ Laurie Magnus, *Dictionary of European Literature: Designed as a Companion to English Studies* (1927; New York: Johnson Reprint Corporation; London: Johnson Reprint Company LTD., 1970) 556.

¹¹⁹ Эрл. Мартов, “Я жду”, *Русские символисты* 2: 16.

да се прашат на Брюсов. Третият сборник започва с неподписана бележка, отговаряща на враждебните рецензии за първите две томчета.¹²⁰ Руските поети в сборника, пак по азбучен ред, са: Брюсов, Даров, Г. Заронин, Ф. К., Мартов, Фукс, В. Хрисонопуло и анонимен автор. Техните творби са в първия раздел, а след това, като втори раздел, следват 8 стихотворения на Приска де Ландел, погрешно означени като 9 (Prisca de Landelle, псевдоним на френска поетеса, която Брюсов представя пред руската публика като ново име от съвременната чуждестранна литература), преведени от Брюсов. Сборникът завършва с раздел “Из по-старите символисти” (“Из старших символистов”). В началото му има преводи на две стихотворения от По – “На Занте” (“To Zante”) и “Елдорадо”¹²¹ и продължава с преводи на стихотворения от Верлен (3 творби), Рембо, Маларме, Метерлинк и Лоран Теляд (по едно стихотворение; Laurent Tailhade, 1854-1919, френски поет; дебютира като парнасист, но си спечелва име, дуели и затвор със сатиричната си поезия, обагрена от анархизма и нихилизма на fin-de-siècle естетизъм; преводач на Петроний и Плавт; според френски източници той е и символист¹²²); томчето завършва с превод на поема в проза от Маларме. Сборниците *Руски символисти* са интересни за нас по две причини: първо, те показват, че По е смятан за класик на символизма от ранните руски символисти; и, второ, томчетата помагат да се разбере как американският поет, редом с утвърдените и по-неизвестните френски символисти, става гарант за стойността на проходящия руски символизъм. В България По се използва по сходен начин.

Казано по-общо, последното десетилетие на XIX и първото на XX век е времето когато в Русия модернизмът и символизмът бързо печелят име, а младият Брюсов съзрява като един от най-ярките водачи на руския символизъм.¹²³ Интересът на Брюсов към По съвпада по време както с най-активното му и зряло творчество, така и с възхода на руския символизъм.

4. Петте условни равнища на модернистичните изказвания за По (извлечени от казаното в част 3 и обогатени с някои допълнителни примери), които, посредством интертекстуален безграничен семиозис, водят от най-общите смисли за По към смислите на мотива “Nevermore”, могат да се представят по следния начин:

4. 1. След писаното за По от Бодлер, Маларме и френските символисти, той е смятан за един от най-великите творци в западната цивилизация за всички времена. В своите предговори към томове с преводите си на разказите на По Бодлер анализира американския писател като го сближава или противопоставя на поне трийсетина от интелектуалните първенци на западния свят като Балзак,

¹²⁰ [Валерий Брюсов (?); не е даден автор], “Зоилам и аристархам”, *Русские символисты* 3: 3-8.

¹²¹ Едгар По, “К Занте”, [превод] Н. Нович, *Русские символисты* 3: 39; и “Елдорадо”, [превод] Н. Нович, *Русские символисты* 3: 40.

¹²² Peter France, ed., *The New Oxford Companion to Literature in French* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995) 790. В антологията на Serge Baudiffier, Jean-Mark Debenedetti, *Les Symbolistes, Les Plumes du Temps* 37 (Paris: Henry Veyrier, 1990) Теляд е представен с два свои текста: *Petits mémoires de la vie* (Rodolphe Salis et le “Chat noir”; Stanislas de Guaita; Joséphin Péladan) (23-33) и *Les saisons et les jours* (extrait) (171-76).

¹²³ Н[иколай] С. Бурлаков, *Валерий Брюсов: Очерк творчества* (Москва: Просвещение, 1975) 11-13, 22-23.

Е. Т. А. Хофман, Еразъм Ротердамски, Йоханес Кеплер, Франсис Бейкън, Емануел Сведенборг, Чарлз Робърт Мачюрин, Шарл Фурие, Волтер, Русо, Жорж Санд, Гьоте, Валтер Скот, Йожен Дьолакроа и др.¹²⁴ В 1868 г., в предговора си към стихосбирката на Бодлер *Цветята на злото*, Теофил Готие, повтаряйки в някаква степен Бодлер, обяснява, че Бодлер въвежда По във Франция¹²⁵ и допълва: “Отсега нататък, във Франция, името на Бодлер е неразделно от името на Едгар По и споменът за единия веднага разбужда мисъл за другия.”¹²⁶ Изданието от 1889 г. на *Стихотворенията на Едгар По*, книгата с преводите от Маларме, има следното посвещение: “В памет на Бодлер, комуто единствено Смъртта попречи да завърши, превеждайки всички тези стихотворения, великолепния и братски паметник, посветен от неговия гений на Едгар По.”¹²⁷ Дьо Гурмон сравнява разказа на По “Падението на дома Ашър” с трагедията на Есхил *Прикованият Прометей*: “Никой поет след древните гърци не е притежавал, подобно на По, чувството за фаталността, за трагическата необходимост.”¹²⁸ Борбата на По с враждебното му американско общество, продължава Дьо Гурмон, е като борбата на Бодлер, Гюстав Флобер, Маларме, Верлен, Вилие дьо Лил-Адам, Артур Шопенхауер, Томас Карлайл, Джакомо Леопарди.¹²⁹ Свързаният със символизма френски критик Жозефин Пеладан (Joséphin Péladan) смята, че По е “един от най-неоспоримите гении на този век”.¹³⁰ В цитираната вече руска *История на западната литература (1800-1910)* цялата американска литература преди По е представена сумарно в глава VIII,¹³¹ а единствено на По е отделена самостоятелна глава - XI - която е

¹²⁴ Такива паралели има и в по-малките критически работи на Бодлер за По - вж. [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 147-49, 153.

¹²⁵ Gautier 48; срвн. с [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 165-66.

¹²⁶ Gautier 51-52; срвн. с [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 166.

¹²⁷ Цитат по Mondor, G. Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1520.

¹²⁸ Gourmont 358.

¹²⁹ Gourmont 348-50.

¹³⁰ Цитат по Cambiaire 59. За други показателни и любопитни примери за изключителния статут на По във Франция вж. Quinn 3-4, 14, 283.

¹³¹ Зинаида Венгерова, “Американская литература”, *История западной литературы (1800-1910)* 3: 288-327. Необикновено високият - според днешните ни представи - авторитет на По в Русия (и Франция) контрастира с неустановеното му положение на американски национален писател в самите Съединени щати през втората половина на XIX и първата половина на XX век, сиреч цели сто години подир смъртта му. Например кандидатурата на По за приемането му в Залата на славата в Ню-Йоркския университет е отхвърлена два пъти - през 1900 г., когато Залата се учредява, и през 1905 г. Един член на комисията изтъква като причини за отхвърлянето липсата на необходимите качества в поезията му и това, че той е “писал като пияница и като човек, който не е навикнал да си плаща дълговете” - цитат по Edward Wagenknecht, *Edgar Allan Poe: The Man Behind the Legend* (New York: Oxford University Press, 1963) 11. По е приет в Залата през 1910 г., година след стогодишнината от рождението му. И все пак най-значителната книга за писателя, излязла за юбилея му, биографията от авторитетния литературовед Джордж Удбери, по общия си тон е неприязнена към него - вж. George E. Woodberry, *The Life of Edgar Allan Poe Personal and Literary with His Chief Correspondence with Men of Letters*, 2 vols. (1909; New York: Bilbo and Tannen, 1965). Самият Удбери цветисто изразява

споменатата статия на Брюсов. Такова разбиране на американската литература и По сякаш илюстрира твърдението на Бодлер, че “Едгар По [. . .] би могъл да бъде

отношението си към По като казва, че веднага след написването на биографията по най-бързия начин е заминал за Италия, за да забрави отвращението, което са му причинявали заниманията с неговия обект. Според преобладаващото мнение на американските литературни историци от началото на XX век По не принадлежи на американската, а на френската литературна традиция - ако той изобщо е свързан с някаква традиция. В края на XIX и началото на XX век обаче, когато в Америка настъпва епохата на търсенето и конструирането на национална културна идентичност, По започва все по-често да се определя като голям американски писател, макар че не се дават литературоведски доказателства за това - вж. напр. Hamilton Wright Mabie, “Poe’s Place in American Literature,” предговор, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, от Poe 2: VII-XXXIII; C. Alphonso Smith, “The Americanism of Poe,” *The Book of the Poe Centenary*, eds. Charles W. Kent and John S. Patton (Charlottesville: University of Virginia, 1909) 159-79; и Barrett Wendel, “The Nationalism of Poe,” *The Book of the Poe Centenary* 117-58. Едва през 20-те и началото на 30-те години на XX век американското литературознание изследва по-задълбочено принадлежността на По към американската литература и показва връзките на критиката му с неговото време и среда - вж. напр. Margaret Alterton, *Origins of Poe’s Critical Theory* (1925; New York: Russel & Russel, Inc., 1965); Killis Campbell, *The Mind of Poe and Other Studies* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933) 99-125, 147-86; и David K. Jackson, *Poe and The Southern Literary Messenger* (Richmond, Va.: Press of the Dietz Printing Co., 1934). До онзи момент огромното критическо наследство на писателя - с малки изключения като двете му статии “Философия на композицията” и “Поетическият принцип” (1850), които са със славата на “профетични” текстове за европейския модернизъм - е потънало в забрава. Ала мястото на По като голям американски писател е несигурно в Съединените щати докъм 50-те години на XX век. В края на 20-те години, например, американският литературовед и културен историк Върнън Луис Перингтън пише следното в капиталния си труд *Основни течения в американската мисъл: Интерпретация на американската литература от началото ѝ до 1920 г.*: “Проблемът за По, колкото и да е привлекателен, е извън главното течение на американската мисъл и може да бъде оставен на психолозите и белетристите, на които принадлежи.” - Vernon Louis Parrington, *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920*, 3 vols. (New York: Harcourt, Brace and Company, 1927-1930) 2: 58. В третия том на труда си Перингтън (3: XXI) повтаря оценката си за периферното място на По в американската мисъл и литература. Неясният статут на По като голям американски писател се чувства дори в края на 40-те години, когато в крупната *Литературна история на Съединените щати* му е отделено скромно място - вж. *Literary History of the United States*, eds. Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, and Henry Seidel Canby (New York: The Macmillan Company, 1948) 1: 321, 341. В показателните случаи на Перингтън и *Литературна история на Съединените щати* американската идентичност на По е колеблива не за тесния специалист по този писател, а за онези учени, които в по-широките си обобщения се опират (очевидно недостатъчно) на тесните специалисти и които поради своята достъпност и авторитет формират и изразяват обществените разбираня по въпросите на литературата и културата.

смятан за най-забележителния писател в Съединените Щати”.¹³² Според една френско-американска литературна историчка, говореща за чуждите влияния върху френския роман между 1922 и 1970 г., “единствените нефренски автори, които достигат статута на признати класици наравно с Балзак, Стендал или Флобер са По, Достоевски и Толстой”.¹³³ Твърдението, поне що се отнася до По, е странно, тъй като той е автор само на един роман, писан на младини - *Повествование на А. Гордън Пим*.¹³⁴

4. 2. Американският писател се мисли за един от най-важните пророци на модернизма, както поради творбите си, така и поради трагичния си живот, които се оценяват като уникални. Готие пише за “така ексцентричния и така нов талант на Едгар По”¹³⁵ и допълва, че американецът е “своеобразен гений на една тъй рядка, тъй ярко очертана, тъй изключителна индивидуалност [. . .] на една девствена и серафична целомъдреност”.¹³⁶ В средата на 80-те години на XIX век Жан Мореас (Jean Moréas) защитава символизма от официалната френска критика с авторитета на По, когото цитира в превод на Бодлер.¹³⁷ Емил Хенекин (Emil Hennequin) в статия от 1885 г. твърди, че По е неповторим: “Оригиналността [. . .] пронизва цялото творчество на По. Тя определя предметите, сцените, душите, планове, теориите и идеите.”¹³⁸

4. 3. Като творец По попада в две категории: от една страна, той е писател на трансцендентната и чиста божествена красота, а от друга - певец на субективното, психологическото и болезненото. Готие пише за женските образи на По като Морела, Лайджиа, лейди Роуина и Елеонор (вероятно имайки предвид Eleonora - Елънора), че “са само възплъщение - под всичките си форми - на една единствена любов, надживяла смъртта на любимата”.¹³⁹ Пол Бурже (Paul Bourget) в статия от 1882 г. споделя, че в творчеството на По предпочита “страниците като тези на [разказите - Н. Н.] ‘Лайджиа’, ‘Морела’, ‘Елънора’ където са концентрирани неговите [на По - Н. Н.] възжеления към една екзалтирана любов и където се разкрива ликът на идеалната жена, която той е бленувал”.¹⁴⁰ Според Села в “Поетическият принцип” По развива идеята, че поезията, като “божествена същност, трябва да бъде ответ на душевните устреми към небесното.”¹⁴¹

В *Изкуствените раеве* Бодлер пише, че По е “несравним поет, непогрешим философ, който трябва винаги да бъде цитиран по отношение на

¹³² [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 151.

¹³³ Germaine Brée, *Twentieth-Century French Literature*, trans. Louise Guiney (Chicago: The University of Chicago Press, 1983) 88.

¹³⁴ Edgar Allan Poe, *Narrative of A. Gordon Pym*, [Edition of 1838], *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 3: 1-245. Най-неотдавнашният български превод на романа, определен жанрово от издателите като “повест”, е Едгар Алан По, *Историята на Артър Гордън Пим*, преведе от английски Марин Стефанов, художник Тоня Горанова, Избрани книги за деца и юноши (София: Издателство Отечество, 1980).

¹³⁵ Gautier 50.

¹³⁶ Gautier 48.

¹³⁷ Noulet 84-85.

¹³⁸ Цитат по Cambiaire 55, вж. и 55-56.

¹³⁹ Gautier 51.

¹⁴⁰ Цитат по Cambiaire 54.

¹⁴¹ Seylaz 154.

загадъчните болести на духа/съзнанието [l'esprit]".¹⁴² Шарл Морис (Charles Morice) в "La Littérature de tout à l'heure" (1889), текст, смятан за главен манифест на френския символизъм, дава висока оценка на американския писател не толкова за "безукорното изкуство, което По използва в конструирането на своите разкази", колкото за "дълбокото чувство за гротескното и ужасното"; По вижда гротескното "в душата, [. . .] в сърцето и най-вече в главата [. . .]". Неговите гротескни същества са демони [. . .]."¹⁴³

През 1852 г. Бодлер поставя субективното и трансцендентното у По едно до друго: наред с другите немногобройни теми, заслужаващи вниманието на един духовен човек, американският писател се е посветил и на "болестите на съзнанието [. . .] и надежди и размисли за един бъдещ живот".¹⁴⁴ Брюсов обединява трансцендентното и субективното по следния начин: "Човешките образи, създадени от Едгар По, не са прерисувани от действителността. Това са изображения на същества от света, който той е виждал в бляновете си, в който всичко - и красотата, и порокът, и знанието, и усещанията - са пораствали до чудовищни размери. Всичко, което Едгар По е намирал у себе си, той е увеличавал до прекомерност, съхранявайки обаче строгата логика на пропорциите, и така е създавал своите странни герои, за които е било естествено да живеят в неестествен свят. По такъв начин се е постигало пълно съответствие между необикновените, 'фантастичните' събития в разказите и действащите в тях лица. И това съответствие е придавало ново правдоподобие на тайнствените новели."¹⁴⁵

4. 4. По е преди всичко и най-вече лирически поет. Бодлер го нарича "един от най-великите поети на този век".¹⁴⁶ По е за поезията заради самата поезия. Готие пише: "той обичаше поезията заради самата нея и предпочиташе красивото пред полезното."¹⁴⁷ Морис в "La Littérature de tout à l'heure" допълва, че По е "Поет на Любовта сред Страх, на Любовта сред Лудостта и на Любовта сред Смъртта."¹⁴⁸ Казано другояче, По се разбира от европейските модернисти и символисти като пример за творец на автореферентен поетически език.

4. 5. Най-известното стихотворение на По, "Гарванът", е образцовото възплъщение на неговото поетическо величие (гарванът става тема и в изобразителното изкуство на символизма¹⁴⁹), а рефренът "Nevermore" е образцовият знак за самото стихотворение. Споменаването на рефрена "Nevermore" отключва значенията на целия модернистичен култ към По за културния европейски читател от последните четиридесет-петдесет години на

¹⁴² [Charles] Baudelaire, *Les paradis artificiels, Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol. (Paris: Gallimard, 1975-1976) 1: 427.

¹⁴³ Цитат по Cambiaire 59.

¹⁴⁴ [Baudelaire], *Baudelaire on Poe* 152.

¹⁴⁵ Брюсов, "Едгар По (1811-1849)" 3: 339.

¹⁴⁶ Baudelaire, "Original Dedication to Mrs. Clemm" 163.

¹⁴⁷ Gautier 48.

¹⁴⁸ Цитат по Cambiaire 59.

¹⁴⁹ Вж. напр. рисунката с въглен от 1882 г. на един от водещите френски символистични художници Odilon Redon, "Le corbeau", Baudiffier, Debenedetti 173.

XIX и от първите тридесет или четиридесет години на XX век.¹⁵⁰ През 1859 г. Бодлер пише за “Гарванът” и за рефрена “Nevermore” следния не много ясен, но много силен пасаж: “Стихотворение по-странно от всички други. То се гради върху една дълбока и тайнствена дума, ужасна като безкрайност, която хиляди сгърчени устни са повтаряли от началото на времената и която с празен жест на отчаяние не един, унесен в блянове, е писал върху тъгля на масата си, за да пробва перото си: *Nevermore!* Огромност, станала плодоносна чрез разрушение, е изцяло изпълнена с тази идея и Човечеството, все още неожесточено, с радост приема Ада, за да избегне безпомощното отчаяние, съдържащо се в тази дума.”¹⁵¹ Арман Рьоно (Armand Renaud), приятел на Маларме, в статия от 1864 г., която е един от първите критически текстове във Франция, посветени изцяло на поезията на По, отбелязва: “Именно в поезията на Едгар По се съдържа самата същност на неговия гений [. . .]. В поезията си Едгар По особено обича ефектите на повторенията. [. . .] Материалната форма на поезията на Едгар По точно отговаря на формата на неговите идеи [. . .].”¹⁵² В руската литературна традиция “Гарванът” живее така устойчиво, че осемдесет години подир апогея на символизма и славата на По, свързана с тази школа, пародия на стихотворението намира място в *Огонек*, едно от най-популярните руски обществено-културни списания през 80-те години на XX век.¹⁵³ Така е и в България. Стихотворението на Христо Смирненски “Червените ескадрони” (1920) може би заема - вероятно с посредничеството на преводите на Георги Михайлов - ритмични и римни схеми от “Гарванът”.¹⁵⁴ Самият Михайлов, един от най-авторитетните български преводачи, живее в спомените на съвременниците си и на по-младите си колеги най-вече с преводите си на “Гарванът”.¹⁵⁵ Двуетичното издание на “Гарванът”,

¹⁵⁰ Моето изследване се занимава единствено с модернистично-символистичните изказвания за По и “Гарванът”. Изказванията за тази творба и за съотношението между думите “raven” и “corbeau” са други при съвременен прочит, обединяващ психоанализа, деконструктивизъм и семиотика: вж. Jeffersons Humphries, *Metamorphoses of the Raven: Literary Overdeterminedness in France and the South since Poe* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985) 48-59.

¹⁵¹ Baudelaire, “Preface to ‘The Raven’” 156.

¹⁵² Цитат по Cambiaire 62; вж. и Mondor, Jean-Aubry, “Notes et variantes” 1511.

¹⁵³ Семен Липкин, “По Едгару По”, *Огонек* 15 (1989): 9.

¹⁵⁴ Любен Любенов, “Римната схема на ‘Червените ескадрони’”, *Литературен фронт* 17 ноември 1977: 4. Връзката между Смирненски и По е чудесна илюстрация на идеята на Юри Тинянов, че литературната еволюция в поезията се осъществява не единствено чрез въвеждане на нови елементи, но и чрез използването на старите елементи с нови функции; за тази теория вж. бел. 2 в “Три кръга всяко битие минава”, както и цялата трета част на същата работа.

¹⁵⁵ Вж. *Георги Михайлов: Сто години от рождението му, 1893-1994* [(не е дадено мястото на издаването): Юбилейно издание на Съюза на преводачите в България, 1994). Книжката съдържа предговор от Атанас Сугарев, озаглавен “Събрат на ‘прокълнатите поети’” (3-6), два превода на Михайлов на “Гарванът” (8-12 и 13-17), превод на Михайлов на стихотворението на Верлен “Есенна песен” (“Chanson d’automne”; 18), оригинала на “Гаранът” (20-28) с паралелен превод на същата творба от Любен Любенов (21-29) и оригинала на Верленовото стихотворение (30) с успореден превод от Сугарев (31); изданието е илюстрирано

съставено от Велико Боев и Любен Любенов, което, освен оригинала на творбата и превод на “Философия на композицията” от Боев, съдържа и много български преводи, пародии и критически изказвания за стихотворението от 1893 г. до 1997 г., е паметник на дълговечността на “Гарванът” в българското културно съзнание.¹⁵⁶ Изобретателността на българските преводачи в предаването на рефрена “Nevermore” се обяснява с това, че той, според консенсус, обогатяван в течение на повече от сто и петдесет години, е мерилото за успех на всеки, който претворява “Гарванът” на друг език, не само защото е ритмичен и римен център на творбата, но и защото е нейна културна емблема.¹⁵⁷

с три от общо петте рисунки на Сирак Скитник от книгата Едгар По, *Поеми*, [превод] на български от Г[еорги] Михайлов (София: [не е даден издател], 1920), която е второто издание на Едгар По, *Избрани поеми*, [превод] на български от Г[еорги] Михайлов (Стара Загора - София: Книгоиздателство Везни, 1919).

¹⁵⁶ Edgar Allan Poe, *The Raven*/Едгар Алън По, *Гарванът*, съставители Велико Боев и Любен Любенов (Варна: Издателство “Зограф”, 1997). Тази книга е първият опит за събиране на българските преводи на “Гарванът” и критическите коментари за това произведение. Тъй като по-нататък говорим за преводите на Михайлов на стихотворението (вж. бел. 165), то са необходими някои работни уточнения без претенции за последна дума по въпроса, понеже не разполагам с всички автентични материали, някои от книгите са повредени, а завися и от чужда помощ, която не винаги е прецизна. Михайлов прави два превода на “Гарванът” - ако се условим, че всеки от тях се определя според римната си схема. В първия превод, отбелязван по-нататък с 1, началните седем строфи завършват с “никой друг”, а следващите с “нивга пак”. Във втория превод, означаван с 2, първите седем строфи завършват с “никой друг”, а останалите с “Nevermore”. Първият превод има четири варианта, които, според хронологията им, наричам 1А, 1Б, 1В и 1Г. Вторият е с два варианта - 2А и 2Б. Под вариант разбирам превод, в който римната схема е запазена, но има лексикални различия в текста. Вариант 1А се печата в По, *Избрани поеми* (1919) 25-29. Вариант 1Б се появява в По, *Поеми* (1920) [страниците не зная, тъй като копията в Народната библиотека “Св. св. Кирил и Методий” в София и “Иван Вазов” в Пловдив са повредени]. Вариант 1В е отпечатан в Едгар По, *Поеми*, [превод] на български Г[еорги] Михайлов (София: Издателство Иван Куюмджиев, 1926) 19-21. Вариант 1Г излиза в Едгар Алън По, *Поеми*, [превод] на български Георги Михайлов (София: Издателство Ив. Куюмджиев, 1945) 22-25. Вариант 2А се печата в антологията *Прокълнати поети*, [превод] на български Г[еорги] Михайлов ([София]: Книгоиздателство Т. Ф. Чипев, 1921) [9-14; страниците не са номерирани]. Вариант 2Б се отпечатва в антологията *Прокълнати поети*, [превод] от оригинала Г[еорги] Михайлов (София: Книгоиздателство Иван Куюмджиев, 1936) 31-35; той се препечатва в антологията *Прокълнати поети*, [превод] от оригинала Георги Михайлов (София: Книгоиздателство Иван Куюмджиев, 1945) 31-35. В *Георги Михайлов: Сто години от рождението му* 8-12 е даден вариант 1Б (неправилно датиран с 1919 г.), а на страници 13-17 - вариант 2Б. В Poe, *The Raven*/По, *Гарванът* 9-11 е вариант 1А, а на страници 12-14 - вариант 2Б (неточно датиран с 1945 г.).

¹⁵⁷ На сесията “Международният По” (“The International Poe”) на 114-та годишна конференция на най-авторитетната литературоведска организация в САЩ - Американската асоциация за модерни езици (The Modern Language Association of America), Аминадав А. Дикман (Aminadav A. Dykman) прочете

5. Погледнато исторически, използването на мотива “Nevermore” в Дебеляновото стихотворение “Nevermore”, в Яворовата поема “Шепот насаме” и в Траяновото стихотворение “Тъжен привет” е акт на самоидентификация и укрепяване на крехкия статут на модернизма и символизма в България посредством авторитета на чуждоземния “начинател” на това движение. От друга гледна точка, неотделима от историческата, апроприацията на този емблематичен за модернизма текст пасва на идеологическата, естетическата и поетическата матрица на българския модернизъм. Казано най-просто, тази матрица противопоставя хронотопа тук-и-сега, носещ негативни значения, на хронотопа някъде-и-някога, притежаващ позитивни смисли (за тази опозиция виж “‘Три кръга всяко битие минава’” и “В огледалната стая: из поетиката на ‘интелигентските’ разкази на Елин Пелин”). Благодарение на своята темпорална семантика мотивът “Nevermore” vyplъщава пряко сблъсъка между двата хронотопа. Тези идеологически значения се градят и върху римния потенциал на българския еквивалент на “Nevermore” - “нивга/никога веч(е)” - и пространствената дума “далеч(е)”. Следователно два фактора улесняват интертекстуализирането на мотива “Nevermore” в българската символистична поезия. Първият принадлежи към естетиката и идеологията на модернизма, основани на споменатата пространствено-времева опозиция. Вторият е материалът на българския език, който vyplъщава съвършено - съгласно прозодийните доктрини на българския символизъм - фундаменталното хронотопно модернистично противопоставяне. Тъкмо това щастливо и рядко пресичане на идеологията с възможността за поетичното ѝ изразяване прави мотива “Nevermore” повтаряща се формула в символистичния дискурс в течение на около двадесет и пет години. Идеологическата, естетическата и поетическата безупречност на комбинацията “далеч(е) - нивга/никога веч(е)” е може би най-приемливото обяснение на иначе смущаващия факт, че трима от най-оригиналните - ако не и *най*-оригиналните - български символисти я използват почти едновременно в свои представителни творби. (Има ирония в това, че в българската поезия изразът “нивга/никога веч(е)” се радва на най-висок културен статут, докато “думата ‘nevermore’ е клише в английската поезия”.¹⁵⁸) Ще видим обаче, че макар и формулата да е еднаква и в трите творби, нюансите ѝ са различни във всеки отделен случай.

5. 1. Ще разгледам подробно само стихотворението на Дебелянов “Nevermore”, в което модернистичната същност на мотива “Nevermore” е най-ясна, а подир това ще обогатя основната си идея с някои наблюдения върху Яворов и Траянов. Ето стихотворението на Дебелянов (курсивът тук и навсякъде по-нататък е мой, ако не е уточнено друго):

доклад “По в Израел (и Русия)” (“Poe in Israel [and Russia]”), в който проследи как руско-еврейски преводачи са претворявали “Гарванът” на руски и иврит и как рефренът “Nevermore” е бил центърът на техните усилия - вж. *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America: Program of the 1998 Convention, San Francisco, California, 27-30 December* 113.6 (1998): 1400-01.

¹⁵⁸ Mabbot 1: 372 бел. 48.

Пропаста вечни делят те от мене ,
 зная , че ти си безкрайно *далеч* ,
 но пак като лъч след вековно затмение ,
 чакам да дойдеш... Ще дойдеш ли?
 - *Никога веч!*

Рано пробуден, с тъги непросветни,
 впивам аз погледи в мрака *далеч*
 и с клетви и жал, безутешно преплетени,
 чакам да съмне... Ще съмне ли?
 - *Никога веч!*

Мойте градини Неволята черна
 с преспи засипа. Те дремят *далеч*,
 а химни и смях в полунощ обезверена
 чакам да трепнат... Ще трепнат ли?
 - *Никога веч!*

В последния вариант на творбата, цитиран тук, всяка от трите строфи противопоставя щастливото някъде-и-някога на очакваното бъдеще на потискащото тук-и-сега на нежеланото настояще. (В третото четиристишие някъде-и-някога принадлежи също така и на миналото - “градини” загатва за щастие в миналото). Като тенденция, семантиката на всяко четиристишие е симетрично разполовена между пространственост (първите два стиха) и темпоралност (вторите два стиха). Но симетрията на пространствено-времето е уравниловена посредством различната метрична организация на двете половини. Всяка строфа има следната метрична схема:

/ ~ / ~ / ~ / ~
 / ~ / ~ / ~ / ~
 ~ / ~ / ~ / ~ / ~
 / ~ / ~ / ~
 / ~ /

Първите два стиха са в тристъпен дактил, като първият завършва с допълнителна женска, а вторият с допълнителна мъжка римуваща се сричка. Третият стих е в четиристъпен амфибрахий, а четвъртият в четиристъпен дактил. Римуващият се завършек на третия стих е дактилен, а на четвъртия мъжки. По такъв начин първите два (“пространствени”) стиха на всяка строфа се състоят от три метрични стъпки от еднакъв вид, а вторите два (“темпорални”) стиха са съставени от четири стъпки от различен вид.

Думата “чакам” в началото на всеки четвърти стих е най-ясният семантичен показател за това, че пространственият смисъл в първите два стиха се превръща в темпорален в последните два. “Чакам” поставя и най-важния въпрос във всяка строфа и в стихотворението като цяло - ще замени ли очакваното някъде-и-някога на бъдещето непоносимото тук-и-сега на настоящето? Преходът от пространство към време достига връхната си точка в адвербиалната фраза за време “Никога веч!”, която освен това отговаря отрицателно на изгарящия въпрос на лирическия аз. По този начин “Никога веч!” разрешава напрежението във всяка строфа, което всъщност е и микромоделът на напрежението между двата хронотопа в творбата като цяло. Във всяка строфа ключовото положение на семантичния преход от поставянето на въпроса до

получаването на обезсърчаващия отговор е подчертано от факта, че четвъртият стих на всяка строфа има една и съща синтактична организация. Тъй като мотивът “Nevermore” отговаря на основния идеологически въпрос на модернизма, самият мотив е подчертан поне по още четири начина:

Първо, във всички строфи адвербиалната фраза за време “никога вече” се римува с наречието за пространство “далеч”. Посредством този основен структуриращ похват всяко четиристишие, както и самото стихотворение, обвързва пространственото и темпоралното измерения и конструира антагонизма между тук-и-сега и някъде-и-някога. Противопоставянето на хронотопите представлява и най-очевидната разлика между хипотекста на По и хипертекста на Дебелянов - първата творба гради антагонизма между тук-и-сега и някъде-и-някога най-вече на семантично равнище, докато втората освен семантичното включва и равнището на прозоидията.

Второ, изречението-мотив “Никога вече!” е метрично подчертано чрез “добавянето” му към тристъпния дактил в последния стих на всяко четиристишие. Тъй като вторият стих е в тристъпен дактил, читателят очаква същото и от четвъртия. Отложеното решение на семантичното и прозодийното напрежение натрупва определено безпокойство и затова разрешаването му е още по-болезнено, защото е отрицателно. В “Гарванът” мотивът “Nevermore” (и неговите римни варианти “nothing more” и “evermore”) е също метрично подчертан чрез поставянето му в последния стих на всяка строфа, дължината на който е (почти) половината от дължината на предхождащите го пет стиха.¹⁵⁹ Хипертекстът на Дебелянов забавя чрез метрични средства отговора на въпроса, изразен с мотива “Nevermore”, а хипотекстът на По със същите средства го ускорява.

Трето, “Никога вече!” е единственото безглаголно изречение в стихотворението и, което е по-важно, единственото възклицателно изречение. Подчертаването на емотивния (не на емоционалния) езиков аспект¹⁶⁰ е изключително важно от интертекстуално гледище, защото в “Гарванът” възклицателните изречения в края на шестистишията се появяват три пъти и то само в речта на лирическия аз, но никога в отговора “Nevermore” на гарвана. Тези три случая са следните: в шестата строфа - “’Tis the wind and nothing more!” (“Това е вятърът и нищо друго!”); в тринайстата строфа - “She shall press, ah, nevermore!” (“Тя няма да притисне, ах, нивга вече!”; курсив на По); и в последната, осемнайста строфа - “Shall be lifted - nevermore!” (“Няма да се въземе - нивга вече!”). Трите емотивни изречения са почти симетрично разположени в стихотворението и това създава емотивната рамка на цялата творба. Всъщност първият случай не съдържа мотива “Nevermore” в строгия смисъл на думата. Вторият го съдържа и чрез него отправя към изгубената Ленор (която, както научаваме от четиринайста и петнайста строфа, може да

¹⁵⁹ За описание на метъра на “Гарванът” вж. Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition,” *The Complete Works of Edgar Allan Poe* 14: 203-04.

¹⁶⁰ В този параграф използвам определенията за шестте езикови функции на Якобсон. Референциалният (денотативният, когнитивният) аспект на езика е ориентиран “към КОНТЕКСТА” на комуникацията, а емотивният “цели пряк израз на отношението на говорещия към онова, за което говори” - Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics,” *Selected Writings: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. Stephen Rudy, 8 vols. (The Hague: Mouton Publishers, 1981) 3: 22.

бъде срещната от лирически аз само на небето). В третия случай мотивът “Nevermore” се използва, за да се отхвърли възможността, предположена във втория - душата на лирически аз няма никога да се въземе до небето и да срещне Ленор отново. Следователно у По второто и третото възклицателни изречения конструират хронотоп, който прилича на модернистичния антагонизъм между тук-и-сега и някъде-и-някога. Някъде-и-някога на щастливото минало с Ленор е отречено от тъжното настояще на тук-и-сега без нея; благословеното някъде-и-някога на бъдещата повторна небесна среща обаче е невъзможно и, както обяснява По, петнайстата строфа, или отричането на нова среща, е кулминацията на поетическия ефект на творбата върху читателя.¹⁶¹ Дебелянов редуцира мотива “Nevermore” от “Гарванът” (който включва както речта на лирически аз, така и отговора на гарвана) до редуване на хронотопите някъде-и-някога и тук-и-сега. При Дебелянов употребата на мотива от птицата е изоставена или, което е пак същото, е интерпретирана чрез хронотопите на лирически аз. Като предава разказните изречения на гарвана на По като възклицателни, Дебелянов всъщност променя йерархията на езиковите функции в мотива “Nevermore”. В хипотекста на По мотивът отделя повече място на референциалния аспект (гарванът), но това количество е балансирано с качество - трите (всъщност двата) случая на употреба на емотивната функция (лирическият аз) са, както видяхме, на възлови позиции. В хипертекста на Дебелянов емотивната функция на мотива “Nevermore” доминира над референциалната. Това води до преструктуриране на комуникационния модел на хипертекста в сравнение с хипотекста - Дебеляновата творба твърдо поставя мотива “Nevermore” в сферата на модернизма и на символизма, защото те изобразяват солипсистичното индивидуално съзнание. “Никога веч!” на Дебелянов чрез графичната си подредба и интонацията си е отговор на въпросите на лирически аз и в този смисъл следва рефрена “Nevermore” на По, който е отговор в диалог. В хипертекста обаче диалогичната форма е единствено форма, а нейната същина е монологична. Като редуцира значенията на мотива “Nevermore”, Дебелянов върви срещу наблюдението на По, че рефренът винаги е същият, но значението му винаги е различно: “Реших да създавам все нови и нови ефекти, като променям онова, към което рефренът се отнася, докато самият рефрен остава, в повечето случаи, непроменен.”¹⁶²

Префокусирането на мотива в хипертекста не е така недоловимо, както може би изглежда, защото творбата на По е наративно стихотворение, а на Дебелянов лирично. В хипотекста съставките на творбата са свързани най-осезаемо посредством сюжет, разказващ за срещата на лирически аз с птицата и логиката на сюжета е подробно обяснена във “Философия на композицията”.¹⁶³ В хипертекста частите са свързани, както показах, не чрез сюжет, а най-вече чрез техните семантични, синтактични и прозодийни паралели. Американският поет комбинира елементите на творбата съгласно логическия наративен принцип на Аристотел “едното поради другото”, а българският ги свързва според правилото на асоциирането “едното като другото”. Исторически, вторият метод е една от

¹⁶¹ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 202-03.

¹⁶² Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 199.

¹⁶³ Вж. и бележката на Джон М. Дениъл (John M. Daniel), придружаваща последната версия на “Гарванът” в *Semi-Weekly Examiner*, цитирана от Mabbott 1: 363.

литературните прояви на хилядолетна семиотична традиция, която възприема вселената като сфера на всеобща означаемост.¹⁶⁴

Дебеляновата промяна на йерархията на езиковите функции по отношение на мотива “Nevermore” е гениално хрумване и изглежда то подсказва модела на двата класически превода на “Гарванът” от Георги Михайлов, в които версиите на гарвановото “Nevermore” – “нивга пак” и “Nevermore” в двата превода – са почти винаги възклицателни, т. е. в тях доминира емотивният (а не референциалният) аспект на езика.¹⁶⁵ Тенденцията отговорът на гарвана да се

¹⁶⁴ Аристотеловият (логическият, “реалистичният”) и асоциативният (романтично-модернистичният) принципи за строене на сюжета могат да се формулират по различни начини. Якобсон, например, определя първия принцип чрез понятията комбинирание, съседност и метонимия, а втория посредством селекция, заместване и метафора – Roman Jakobson, “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances,” *Selected Writings: Word and Language* 2: 239-59, особ. 2: 255-56. Историзирайки проблема, Еко говори за сходен кръг от въпроси в традицията, от една страна, на западния рационализъм, а от друга, на херметизма и гностицизма. Според него всяка интерпретация е взаимодействие между тези две традиции. Той формулира семиотика на символистичния модус (a semiotics of the symbolic mode), дефинирайки символа като “*текстова модалност*, начин за създаване и интерпретиране на аспекти на текста” – Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1986) 162. Този модус, продължава Еко, се появява многократно в историята, макар и в различна одежда, и е най-дълбоката основа за прекомерно интерпретиране (overinterpretation) както на свещени, така и на светски текстове, а така също и на всички теории – стари и нови – даряващи на читателя/адресата неограничена свобода на тълкуване. Еко нарича тази традиция, тръгваща от гностицизма и херметизма, херметично носене по течението (hermetic drift), което представлява безкрайно заместване на един знак с друг, на втория с трети и така нататък до безкрайност. Херметичното носене по течението е друго название на универсалната симпатия във вселената, според която всяко нещо може да означава всяко друго нещо. Романтизмът и модернизмът, особено символизмът, са само най-новите и осезаемите художествени форми на херметичното носене по течението. Жак Дерида е най-видният постмодернистичен представител на херметичното носене по течението и идеите му водят до идеалистично тълкуване, което, наред с другото, клони към пълен релативизъм при интерпретирането на литературата. Вж.: Umberto Eco, *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994) 8-22, 146-49; Umberto Eco (with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose), *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 26-38, 45-53; и Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* 130-63. За интересна семиотична критика на интерпретативния модел на Дерида вж. Hanna Buczynska-Garewicz, “Semiotics and Deconstruction,” *Reading Eco: An Anthology* 163-72.

¹⁶⁵ Тъй като модернизмът представя индивидуалното съзнание, в преводите на Михайлов диалогичността на оригинала е редуцирана и тежее към монологичност. В тези преводи говорещият и този, комуто се говори, до голяма степен се припокриват; по такъв начин двусмислеността у По по отношение на това дали гарванът наистина отговаря на лирическият аз, или лирическият аз отговаря сам на себе си е разрешена в полза на второто предположение.

Модернистичният хронотоп някога-и-някъде полага печата си върху преводите на Михайлов. Нека сравним седма строфа на оригинала и на преводите; тя е ключова, защото в нея се появява гарванът:

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped *a stately Raven of the saintly days of yore*;
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door -
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door -
Perched, and sat, and nothing more.

(Рязко отворих кепенеца и тогава с бързо движение и пърхане
вътре пристъпи *достопочтен Гарван от светите нявгашни дни*;
Той не стори ни най-малък почителен поклон; той не спря или не
постоя дори минутка;
но, с изражението на господар или господарка, кацна над вратата
на стаята ми
кацна върху бюста на Палада точно над вратата на стаята ми -
кацна и приседна - и нищо повече.)

Преводите 1А и 1Б са следните:

Прозореца тласнах бавно и през него - гордо, плавно -
в миг влетя, крила размахал със прокобно странен звук,
гарван черен - стражът верен на погинал блян химерен -
кръг изви в дома чемерен, сякаш подслон дири тук,
и над бюста на Палада спря, намерил подслон тук -
ка(к)то още никой друг...

В превод 1В и 1Г строфата е като в 1А и 1Б с изключение на трети стих, който е: “гарванът на мойто златно и свещено Безвъзвратно”.

Преводите 2А и 2Б гласят:

През завес(к)ата пурпурна блъснах прозореца бурно
и през него в миг се втурна с горд полет и рязък звук
гарванът на мойто златно и свещено Безвъзвратно -
и във мойта стая пуста тъкмо над вратата тук,
върху бюста на Палада кръг изви и кацна тук -
гарванът - и никой друг!

Във втория стих на оригинала лирическият аз обрисова птицата като “*a stately Raven of the saintly days of yore*” (“достопочтен Гарван от светите нявгашни дни”), название, нелишено от ирония, и загатващо за митичните конотации на гарвана като посредник между земния свят/сегашното и ада/миналото, които са доразвити в осмата строфа. Описанието не се отнася до миналото на лирическия аз, както го представя Михайлов в третия стих на всичките си варианти, а до гарвана, сиреч то не е време на индивидуалното лирическо модернистично съзнание, а е обективно-митологична темпоралност.

превежда като възклицание и по този начин почти да се заличава разликата между лирическият аз и птицата е подхваната от всички български преводачи на “Гарванът” подир Михайлов и това показва, че модернистичното и символистичното наследство в разбирането на шедьовъра на По е живо и до ден днешен в България.¹⁶⁶ Казано с езика на семиотичната прагматика, това означава, че безграничният семиозис по отношение на По, на неговото стихотворение “Гарванът” и на мотива “Nevermore” в българския модернизъм (който повтаря европейския символизъм и модернизъм) завършва с обществен консенсус, според който “истинският” По е модернистичен и символистичен, или, казано иначе, По е единствено поет на модернистичното солипсистично съзнание. Тази семиотична истина, която е ограничена в своята историческа и обществена валидност, е увековечена посредством критически, научни и преводачески навици, повтаряни дори по наше време, и е засенчила всички други истини за американския поет, за неговото прочуто стихотворение и за мотива “Nevermore”.

(От съвременните преводачи единствено Спас Николов е верен на оригинала: “тържествен Гарван - гост свещен от древността” - “Гарванът”, Рое, *The Raven*/По, *Гарванът* 16.) Претълкуването на обективно-митологичната темпоралност на оригинала като субективна в преводите има поне четири художествени последици. Първо, на равнището на седмата строфа - при Михайлов тя е оформена чрез модернистичния хронотоп някъде-и-някога, отнасящ се за миналото, и по такъв начин митичните значения и иронията към арогантността на крилатия гостенин от третия и четвъртия стих на оригинала са заличени. Второ, първият смисъл води до липсата на приемственост между седма и осма строфа, тъй като осмата не подема обективно-митологичните конотации на гарвана от седмата, а ги въвежда за първи път. Трето, на равнището на цялото стихотворение - гарванът още от самото си появяване олицетворява привлекателни ценности, тъй като лирическият аз мисли, че птицата е символ на положителния субективен хронотоп някъде-и-някога, на връзката със загубената любима Ленор. В оригинала гарванът бива посрещнат с шеги и едва по-късно, и то постепенно, лирическият аз му придава и по-сериозни значения. По, във “Философия на композицията” (Рое, “The Philosophy of Composition” 14: 205; вж. също 14: 205-06), обяснява това по следния начин: “на влизането на Гарвана е придаден фантастичен - стигайки толкова близо до смешното, колкото можеше да се позволи - вид”; от този момент стихотворението постепенно започва да се движи към “тона на най-дълбока сериозност” (14: 206). И четвърто, преводът съобщава веднага онова, което в оригинала се отгатва мъчително и несигурно - дали има връзка между любовната мъка на лирическият аз и гарвана. Това наготово поднесено знание в преводите е художественото експлициране на европейската традиция, на модернистичните изказвания, представящи По единствено като модернист и символист. Лесното знание за същността на гарвана в преводите, което не изисква особени интерпретативни усилия от читателя, е и знакът, че когато стихотворението на По се превежда от Михайлов то - заедно с презриващия български символизъм, от което е част - вече се превръща от елитарно в популярно изкуство. Преводите на Михайлов на “Гарванът” са тачени от 20-те години до днес не само защото са добри, но и защото са добри клишета на едно престижно, но умиращо или умряло литературно движение.

¹⁶⁶ За превода на “Гарванът” от Николов (около 1967 г.), Боев (1988) и Любенов (1993) вж. Рое, *The Raven*/По, *Гарванът*, съответно 15-17, 18-20 и 24-26.

Четвърто, изречението-мотив “Никога веч!” в хипертекста е подчертано, защото освен че е точен превод на “Nevermore” в хипотекста, то служи и за заглавие на Дебеляновото стихотворение. Въпреки това, “Nevermore” и “Никога веч!” имат различни значения, като първото е едновременно с по-широк, с равностоеен и с по-тесен обхват от второто. Този парадокс се обяснява от факта, че “Nevermore” е едновременно мотив в “Гарванът” на По и заглавие на стихотворението “Nevermore” на Дебелянов. Нека се взрем в три възможни случая:

а) “Nevermore” на По е по-широко от “Никога веч!” на Дебелянов, защото, както казах, първото е и референциално, и емотивно, докато второто е предимно емотивно. От формално гледище обаче двете са равностойни като мотиви или съставки (т. е. рефрени) в цялото на съответната творба.

б) “Nevermore” като заглавие е по-широко от “Никога веч!”, защото означава цялата творба, а не само един от нейните елементи, а именно мотива/рефрена “Никога веч!”. От друга страна, тяхната семантика е еднаква, тъй като в нея е подчертана емотивната функция.

в) Заглавието “Nevermore” на Дебелянов е по-широко от рефрена “Nevermore” на По, защото се отнася за цялата творба, а не е елемент от нея, както е в “Гарванът”. Но рефренът “Nevermore” на По е семантично по-широк от заглавието на Дебелянов “Nevermore”, понеже е едновременно референциален и емотивен, а Дебеляновото заглавие е предимно емотивно. “Nevermore” на По и “Nevermore” на Дебелянов са и равностойни като английски лексически единици. И накрая, “Nevermore” на По и “Nevermore” на Дебелянов не могат да бъдат сравнявани, защото първото е част от текст (рефрен), а второто е по-скоро паратекст (заглавие).

Този анализ би могъл да продължи и още по-педантично, ако се изходи от факта, че всички тези случаи се разделят на две групи - семантична и формална. Но нека спрем дотук и да заключим, че противопоставянето между някъде-и-някога и тук-и-сега във връзка с мотива “Nevermore” при Дебелянов се усложнява от почти неизчерпаемите оттенъци на равностойност/неравностойност и сравнимост/несравнимост между двете “Nevermore” и “Никога веч!”

5. 2. Ето и първата част от поемата на Яворов в три части “Шепот насаме”, която използва мотива “Nevermore”:

Дъжд, все дъжд: небето сълзи ли пролива
над оголялата земя?
Мъгли - бездънна паст, - прозината ламя,
вечно сива...
Изчезна пролет в спомена *далече*.
Нима ще да се върне? Няма да се върне!
Нивга вече.

Сълзи - в песни за света: плачи, додето
изплачеш ледено сърце,
плачи на жадна мъка в сухите ръце,
с лед в сърцето...
Изчезна пролет в спомена *далече*.
Нима ще я сънуваш? Няма да сънуваш!
Нивга вече.

Лирическият аз противопоставя мрачното тук-и-сега, подсказващо дъждовна и мъглива есен (първата строфа), или плач с вледенено сърце (втората строфа) на спомените за пролет, сиреч на щастливото някъде-и-някога на миналото. Асоциативният принцип, на който се гради поемата (и семантиката на мотива “Nevermore”) е несложен: идеята за плача е изразена чрез образи от природата в първата строфа (пролетта като сезон) и образи на лични преживявания във втората строфа (пролетта като метафора за младостта - най-прекрасното време в човешкия живот); освен това и двете строфи съдържат митични и алегорични образи: “ламя” и “жадна мъка”. Предпоследният стих във всяка строфа изразява същата идея (плач) в два варианта (природен и личен): “Нима ще да се върне? Няма да се върне!” и “Нима ще я сънуваш? Няма да сънуваш!”

Последните два стиха в строфите са построени като диалог: въпрос, последван от отговор. Въпреки това обаче заглавието настоява, че поемата е монолог: шепот насаме. В първата строфа несигурността на читателя дали да приеме творбата като диалог или като монолог не е толкова голяма, защото лирическият аз говори на себе си. Във втората обаче колебанието нараства, понеже повелителните глаголни форми и въпросите (“плачи”, “Нима ще я сънуваш? Няма да сънуваш!”) предполагат събеседник. Двусмислието не може да се избегне с глаголната форма за второ лице единствено число, защото на български тя означава, че човек говори на другото, но също така и на себе си като на въображаем друг. Нещата стават още по-сложни ако се има предвид, че формалните показатели за диалогичност се множат пропорционално със семантичните податки за това, че творбата се занимава с индивидуалното съзнание - във втората строфа структурните елементи на диалога са уравновесени с лични (а не с природни) образи. (Беглият ми анализ се ограничава само до първата част на Яворовата поема, тъй като разглеждането на ролята на мотива “Nevermore” в цялата творба, в трите ѝ части, би усложнило ненужно задачата ми.)

5. 3. В стихотворението на Траянов “Тъжен привет” мотивът “Nevermore”, повторен в началото на всяка строфа, отново е оста на не-тук пространствено-времево измерение. Ето последният вариант на стихотворението:

*И нивга веч! Но сецам ти тъгата
на първий нощен час в тъжовний дъх,
в далечния привет от самотата,
що веи из мрачни папрати и мъх.*

*И нивга веч! Но сецам ти тъгата
на първата звезда в светлика плах,
в далечния привет от самотата
по мойта болка твойта скръб узнах.*

*И нивга веч в сърца неразвенчани
не ще да пламнат сетни съсипни,
та пак да чезнем, шеметно люляни
повлечени от кипнали вълни.*

И нивга веч! Но всичко ще узнаеш,

към рай изгубен друма ще прозреш,
над любовта без сълзи ще ридаш,
над зрелий плод, попарен с ранна скреж.

В първата строфа хронотопът не-тук е в настоящето (времето е подсказано от сегашното време на глагола “вей”). Във втората строфа не-тук пространството е в миналото (миналото време на глагола “узнах”). Следователно в първите две четиристишия имаме пълният някъде-и-някога хронотоп. И в двете четиристишия хронотопът на бъдещето е изключен, защото е непостижим (“И нивга веч!”), а сегашността е акцентирана чрез разделителния съюз “Но”, който служи за граница между настоящето и бъдещето, която не може да бъде прекрачена. В третото четиристишие лирическият аз говори за настояще, което обаче не предполага по-щастливо бъдеще: “не ще да пламнат сетни съсипни, / та пак да чезнем”. В четвъртото лирическият аз и неговата любима са в бъдеще, което - иронично - е така безрадостно както е и сегашното време и тук-пространството и по този начин пресича възможността за прехождане в по-щастливо пространствено-времево измерение: “всичко ще узнаеш, / към рай изгубен друма ще прозреш, / над любовта без сълзи ще ридаш”.

Необходимо е да се споменат две особености в употребата на мотива “Nevermore”:

Първо, пространственият компонент на пространствено-времево измерение е отслабен; той се усеща в първото и второто четиристишие, но почти се изгубва в третото и четвъртото. По-слабата свързаност на времето и пространството е подчертана посредством двусмислената вътрешна рима “нивга веч - далечния”, която, всъщност, едва ли е рима, понеже думата “веч” е ударена на втората ямбична стъпка, докато “далеч-” на първата; привидно римуващите се думи не са еднакви по отношение на метричната им позиция, а тази еднаквост е едно от изискванията при римуването. Потискането на пространството е подсказано също така и от изчезването на пространственото прилагателно “далечния” в третото и четвъртото четиристишие. Творбата на Траянов като че ли е раздвоена между своя хипотекст и традицията, установена от хипертекстовете на Дебелянов и Яворов. В началото си “Тъжен привет” е по-вярно на българската символистична интерпретация на мотива “Nevermore”, чието средище е опозицията между хронотопите тук-и-сега и някъде-и-някога. Във втората си половина творбата прави завои към значенията на мотива у По, които са предимно темпорални. Това е пример за това как произведенията на Дебелянов и Яворов, които са хипертекстове спрямо “Гарванът”, могат да бъдат разглеждани като хипотекстове по отношение на “Тъжен привет”.

Второ, в хипотекста на По, както и в хипертекстовете на Дебелянов и Яворов, мотивът “Nevermore” е финалният отговор на серия въпроси за това дали по-щастливо някъде-и-някога ще смени тъжното тук-и-сега (самият По пише за “*рефрена*, образуващ завършека на всяка строфа”¹⁶⁷ [курсив на По]). Реторичната стратегия на трите творби е квази-диалогична, понеже се гради на въпроси и отговори; или, с думите на По, “Гарванът употребява думата [‘nevermore’ - Н. Н.] като отговор на питанията на влюбения”¹⁶⁸ и птицата е “немислещо същество, способно да говори” (курсив на По).¹⁶⁹ Мотивът у

¹⁶⁷ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 200.

¹⁶⁸ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 201.

¹⁶⁹ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 200.

Траянов е не в края, но в самото начало на всяка строфа и той не е отговор на въпрос, а монологично отрицание на бъдещо тук-и-сега щастие. Солипсизмът на модернистичното индивидуално съзнание е ясно заявен, защото Азът разбира Другия чрез себе си, а това означава, че Другият е идентичен с Аза: “по мойта болка твойта скръб узнах”. (Необходимо е да се прави разлика между философската опозиция “Аз - Друг” и терминът “лирически аз”, който се използва в поетиката.) Стихотворението на Траянов всъщност е монолог на Аза, адресиран към Другия, в който Азът, първо, знае всичко за Другия, и, второ, болката на Другия тежнее към космически размери: “сещам ти тъгата / на първата звезда в светлика плах”. С други думи, универсалността на Аза е изказана непряко: Азът е всичко, защото Азът е Другия, а Другият е вселената (или: ако $A = B$ и $B = C$, то $A = C$).

Това непряко всеприсъствие на съзнанието на Аза (което е модернистичната идеология на стихотворението) е представено и чрез мотива “Nevermore”. Всяко четиристишие започва всъщност не с мотива, а със съединителния съюз “И” пред мотива. Това подсказва, че има нещо, предшестващо стихотворението и мотива, което стихотворението подхваща и доразвива. От интертекстуално гледище, това “нещо” е модернистичната традиция на мотива “Nevermore” на По, и стихотворението на Траянов, посредством метатекстуалния индикатор “И” сочи, че то е част от нея. От текстуално гледище обаче “И” значи “но”, защото от самото начало “И” представя щастливото измерение на бъдещето като невъзможно. Семантичната логика на първия стих в първата, втората и четвъртата строфа е: “Но нивга веч! И сещам ти тъгата/И всичко ще узнаеш”, тъй като след като отхвърля бъдещето щастие, стихотворението започва да рисува тъгата на тук-и-сега. По такъв начин произведението разменя местата на прибавното “И” и разделителното “Но” и така постига ефект, който е сходен с ефекта на непрякото заявяване на всеприсъствието на Аза. Смисълът и на двата похвата е ироничен - лирическият аз казва едно, ала има предвид друго. Поради това и посланието на стихотворението е до известна степен иронично - лирическият аз заявява, че бъдещо щастие е непостижимо, но като (псевдо)утеха описва подробно тъгата на миналото, на сегашното и на бъдещето. Ако приемем сериозно обяснението на По, че тонът на Красотата, както е изобразен в “Гарванът”, е “*тъжен*” (курсив на По) и че “[м]еланхолията следователно е най-естественият от всички поетични тонове”,¹⁷⁰ бихме могли да добавим, че “Тъжен привет” тълкува тази формула иронично и това е загатнато от заглавието на стихотворението с неговите оксиморонни обертони - Азът приветства Другия като приветства себе си, следователно такова приветствие е не радостно, а тъжно.

Траянов написва и друго, много по-дълго стихотворение “Ленора”, което използва мотива “Nevermore” във втората и третата си строфа; произведението е включено в стихосбирката *Пантеон* (1934). Творбата е посветена на паметта на По и е свободна преработка на теми в стихотворенията “Гарванът” и “Ленор” (“Lenore”, 1844-1849). В нея се долавят и навеи от “Философия на композицията” и “Юлалюм” (сравни: “и нощ на всички нощи”, “В нощта на всички тайни”, “в скръбта на всички скърби”, “о, миг на всички рани” - “[Ah, night of all nights of the year!], “On this night, of all nights in the year”). “Ленора” бележи предела на моя интерес към мотива “Nevermore”, защото ако в “Nevermore” на Дебелянов, в “Шепот насаме” на Яворов, в “Тъжен привет” на

¹⁷⁰ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 198.

Траянов и в “Сълза Младенова” на Елин Пелин мотивът играе главна структурираща роля в противопоставянето на хронотопите тук-и-сега и някъде-и-някога, то в “Ленора” мотивът не е главният похват, който изпълнява тази функция. Дори в “Тъжен привет” Траянов натоварва мотива с формообразуваща роля едва след две преработки на творбата. Във варианта от 1909 г. първото и второто четиристишие са както ги знаем от 1929 г., но третото, което е и последно, е следното:

Нек в себеразрушение, в отрицанье
да пламнат в нази сетни съсипни,
в болезнено копнене, в колебанье
нек чезнат кат откъснати вълни.

Версията от 1912 г. също се състои от три четиристишия, първите две са непокътнати, но третото вече звучи по този начин:

И нивга веч! Но всичко ще узнаеш,
изгубеното щастъе ще прозреш,
попарен зрели плод от ранна скреж
ще късаш ти и тихо ще ридаш.

Историческата причина за нарастването на структуриращата функция на мотива “Nevermore” в “Тъжен привет” може да се дължи на растящата популярност на модернистичните изказвания за По в България през първите три-четири десетилетия на XX век - ако през 1909-1912 г. мотивът и По са все още езотерични явления, известни на малцина посветени, то през 1929 г. те вече са изтъркани и овехтели, както до голяма степен е вехт и символизмът на самия Траянов. Ако хипотезата ми е вярна, то разпространението на тези изказвания (които следват траекторията на европейския модернизъм и символизъм) има двойк ефект върху Траянов - от една страна, популяризирането на изказванията обяснява увеличаването на структурообразуващата роля на мотива “Nevermore” в “Тъжен привет”, но, от друга, то изяснява защо Траянов, който до самата си кончина се стреми да остане оригинален първожрец на символизма, литературно движение, което след началото на 20-те години произвежда предимно клишета, използва мотива в “Тъжен привет” така смело (в сравнение с Дебелянов и Яворов) и защо така драстично понижава формообразуващия му ранг в “Ленора”.¹⁷¹

¹⁷¹ Растящата структурираща роля на мотива “Nevermore” в “Тъжен привет” може да се усети още по-добре, ако се сравни с преработките на Дебелянов на “Nevermore”. При Дебелянов мотивът винаги е оста на творбата и вариантите ѝ, независимо от това колко са различни, само засилват тази функция на мотива. Версията от 1907 г. е следната:

Вест зарад теб не достига до мене,
зная, че ти си безкрайно далеч,
но пак в самота и в нерадо копнене
чакам да дойдеш... Ще дойдеш ли?
- Никога веч.

5. 4. Нека обобщим. Мотивът “Nevermore” в българската символистична поезия е един от многото начини за конструиране на модернистичната опозиция между нещастливото тук-и-сега и щастливото някъде-и-някога. Неговият уникален статут е плод на интертекстуалната му свързаност с една от най-прочутите “профетични” творби в европейския модернизъм и символизъм и, като следствие, с По като един от най- “влиятелните” предшественици на тези движения. От друга страна, благодарение на перфектния прозодиен потенциал на “нивга/никога веч(е)” (“nevermore”) и “далеч(е)”, мотивът елегантно структурира сърцевинната идеологическа, естетическа и поетическа модернистична пространствено-темпорална формула, която обаче излъчва ореол от допълнителни значения във всяка отделна творба. Най-важните индивидуални обертони (от Дебелянов през Яворов и до Траянов) са, че диалогичността на хипотекста на По отслабва и бива замествана от все по-отчетливо доловима монологичност. Това определя и модернистичния характер на българските хипертекстове,¹⁷² факт, който полага своя печат върху българската традиция на

Трепнал от сън, аз със жажда се вирам
с поглед премрежен в тъмите *далеч*,
и с жажда ръце аз към изток простирам -
чакам да съмне... Ще съмне ли?
- *Никога веч.*

Мойте градини е скръб осланила,
глухо мълчание се стели *далеч*,
а светли цветя в полунощ чернокрила
чакам да цъфнат... Ще цъфнат ли?
- *Никога веч.*

Вариантът от 1908 г. е такъв:

Пропасти вечни делят те от мене -
зная, че ти си безкрайно *далеч*,
но пак в самота и в нерадо копнене
чакам да дойдеш... Ще дойдеш ли?
- *Никога веч.*

Буден в нощта си, аз жадно се вирам
с поглед премрежен в тъмите *далеч*
и страстно ръце аз към изток простирам -
чакам да съмне... Ще съмне ли?
- *Никога веч.*

Мойте градини е скръб осланила,
глухо мълчане се стели *далеч*,
а златни цветя в полунощ чернокрила
чакам да цъфнат... Ще цъфнат ли?
- *Никога веч.*

¹⁷² Една от първите (ако не и първата), която посочва привкуса на лудост в “Гарванът” (или, казано с терминологията, избрана от мен, солипсизма на

превеждането на “Гарванът”. При Траянов мотивът също така напомня и за цената, която този поет плаща в усилието си да е едновременно и пионерът, и ветеранът на българския символизъм.

6. Преди да разгледам пародийния диалог между българските символисти и Елин Пелин, осъществен чрез мотива “Nevermore”, е необходимо да изясня смисъла на термина пародия в това изследване. Пародията, разбираана предимно като отрицание, е неподходяща в нашия случай.¹⁷³ Моята задача не може да бъде решена и ако мислим пародията като механизъм на литературната еволюция, като трансформация на определени литературни явления - приём, литературна школа, или направление.¹⁷⁴ Тук пародия означава единството от следните четири характеристики:

а) Пародията е отношение между културно-знакови (литературни и извънлитературни) аспекти на действителността.¹⁷⁵ Това определение се

индивидуалното романтично-модернистично съзнание) е Елизабет Барет (Barret [Browning], “Letter to Richard Hengist Horne” 2: 143), която в споменатото вече писмо от 12 май 1845 г. казва следното: “Несъмнено има мощ - но това не ми се струва естественият израз на здрав интелект, независимо от настроението му; и мисля, че това трябва да се уточни в заглавието на стихотворението. Има нещо фантастично в това ‘sir or madam’ [‘сър или мадам’] и други неща от този род, което е смешно, освен ако не е налице нарочно посочена лудост, която да оправдае тези дреболии. Навярно той - авторът - умишлено е искал тези неща да се доловят в стихотворението, и той би трябвало да е имал това намерение.” Този нюанс на лудост или индивидуалистичен солипсизъм е подет от българските символисти, които го правят водещ в разбирането им на “Гарванът” (и на По) като цяло, както и на мотива “Nevermore” в частност.

¹⁷³ За определения на отричащата пародия вж. Исак Паси, *Смешното* (София: Наука и изкуство, 1972) 213-14; и В[ладимир] Я. Проп, *Проблемы комизма и смеха* (Москва: Искусство, 1975) 64, 66. Някои автори подчертават, че отрицанието на пародиращото по отношение на пародираното е само факултативно качество на пародията: вж. О[льга] М. Фрейденберг, “Происхождение пародии”, *Труды по знаковым системам VI*, Ученные записки Тартуского государственного университета, выпуск 308 (Тарту: [Тартуский государственный университет], 1973) 490-97; Ю[рий] Н[иколаевич] Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* [ответственные редакторы В. А. Каверин и А. С. Мясников; издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова] (Москва: Наука, 1977) 213-14; и От составителей [Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова], “Коментарий”, Тынянов 489 бел. 32.

¹⁷⁴ Тынянов (Тынянов 255-310, вж. и От составителей [Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова] 483-86) развива идеята за пародията като механизъм на литературната еволюция в серия статии. Вж. също Проп 65; и Никола Георгиев, “Превръщанията на Нане Вуте”, *Септември* 21.6 (1968): 216-35, особ. 220.

¹⁷⁵ Симеон Янев, “Пародията като естетическо явление и светоотношение”, *Литературна мисъл* 32.6 (1988): 39-57. Янев (52) говори за пародията във връзка със знаковите форми на живот: “От живота на пародиране се поддава онова, което носи привичност, стил, улегналост, затвореност именно като стил, но това, което се проявява (което е в процес), което е в движение, което е живо, а не мъртво.” Янев (56) определя знаковите форми на живот и

съгласува с интертекстуалния подход, който вече определих като неделим от идеята за безграничен семиозис. По такъв начин наблюденията върху мотива “Nevermore” могат да обхванат и нелитературни знакови явления като например нелесните за фиксиране, но ясно доловими модели на речево и социално поведение.¹⁷⁶

така: “притежаващото стил, затварящото се в себе си, без да е още затворено, устойчивото, без да е още напълно установено. (Напълно завършеното в себе си като следствие на самата си завършеност самò подлежи на разрушение.)” Тези дефиниции стават по-ясни от примера, който Янев (50) дава: “Несъществува е, че *Престъпление и наказание* е апостроф срещу една безкрайна поредица от романи в 19 век с наполеоновски типажи, но е решително важно, че наполеоновият комплекс у Разколников е именно отношение към знаковите форми на поведение от живота на века.” Разбирането на Янев на пародията и знаковите форми на живот е съзвучно с идеите на социолозите и антрополозите, които определят културата като обществено-семиотично явление. Например антропологът Клифърд Гиърц пише, че “културата е обществена [public], защото такава е и значението [meaning]” - Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973) 12. Според Пол Рикьор, който доразвива идеите на Гиърц във феноменологично-наративен план, всяко практическо действие е вече символично белязано и затова може да бъде разказано: “Ако, всъщност, човешките действия могат да бъдат повествувани, това е така, защото те са винаги вече артикулирани чрез знаци, правила и норми. Те са винаги вече символично опосредени.” - Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (vols. 1, 2), Kathleen Blamey and David Pellauer (vol. 3) (Chicago: The University of Chicago Press, 1984-1988) 1: 57. За пародията като културна категория вж. и Клео Протохристова, “Към теорията на пародийното”, *Литературна мисъл* 29.3 (1985): 71-91; Паси 214, 215, 221; и Проп 63.

¹⁷⁶ През втората половина на 80-те години проф. Велчо Велчев, проф. Йордан Чолаков и Бойка Вапцарова споделяха в лични разговори с мен, че стихотворенията на По са били рецитирани, пети и са служели като “парола” сред образованата българска младеж през 10-те - 30-те години на XX век. Владимир Набоков, виртуозът на пародирането на литературно-културните клишета, в първия си роман представя как символистично-модернистичното разбиране на По, неделимо от Бодлер, е вече смешен стереотип в началото на 20-те години. Людмила, претенциозно пошлата любовницата на протагониста Лев Глебович Ганин, е обрисувана така: “Той докосваше с устни нейното малко, топло чело, и тогава тя забравяше всичко - лъжата си, която тя, подобно мирис на парфюм, навсякъде влачеше подире си, лъжата на детските думички, изисканите чувства, някаквите орхидеи, които тя уж страстно обича, *някаквите По и Бодлери, които тя никога не бе чела* [каких-то По и Бодлеров, которых она не читала никогда], забравяше всичко това, с което си мислеше да заплени, и модната жълтевина на косите, и мургавата на оттенък пудра, и копринените чорапи с прасешки цвят - и с цялото си слабо, жалко, ненужно нему тяло се притискаше към Ганин, отмятайки глава.” - В. Сирин, *Машенька* (Берлин: Слово-Verlag, 1926) 21. В критиката си, преди Набоков, Гео Милев (2: 256) подиграва клиширането на изказванията за По и Бодлер в България; вж. и Никита Нанков, ““Начален монумент пред прага на един нов обет”: Гео Милев и Едгар По”, *Литературна мисъл* 39-40.1 (1997-1998): 161.

б) Работната дефиниция на пародията трябва да бъде обогатена с още едно - диалогично - измерение, тъй като аз се интересувам от връзката между две съществуващи и съперничащи си тенденции в българската литература и култура през първите десетилетия на XX век. Бахтин говори за пародията като вид диалог: “всяка пародия е преднамерен диалогизиран хибрид. В нея езиците и стиловете взаимно се осветляват.”¹⁷⁷ Идеите за диалогизъм на Бахтин са близки до идеите на Пърс за безграничен семиозис, защото и двете теории, въпреки разликите си, предполагат диалектично-диалогична отвореност, процесуалност и потенциална незавършеност на интерпретативния процес.¹⁷⁸

в) Пародията е единение и умножаване на значенията, а не тяхното противопоставяне и отрицание. Историческата същност на пародията, пише Олга Фрейденберг, е единството на трагическото и комическото, тяхната “вътрешна тъждественост”¹⁷⁹ и затова, разигравайки форма без съдържание, пародията всъщност утвърждава “пълното единство на форма и съдържание”.¹⁸⁰ Женет стига до сходни заключения, когато анализира генезиса и същността на пародията: “Пародията е дъщеря на рапсодията и обратно. [. . .] комическото не е нищо друго освен трагическото, видяно откъм гърба.”¹⁸¹

г) Пародийната интертекстуалност оперира с “прекомерно кодирани текстове”, върху “свърхкодирани”, или “хипер-кодирани форми”.¹⁸² Онова, което прави възможна пародийната употреба на мотива “Nevermore” в българската литература, е фактът, че мотивът - и петстепенната верига от литературни и културни значения, очертана по-горе, в част 4 - са прекомерно кодирани модернистични литературни и извънлитературни текстове и знакови форми както в Европа, така и в България през първите три-четири десетилетия на XX век. (По-горе показах, че в Америка, Англия, Франция, Русия и България свърхкодирането на мотива “Nevermore” и на По като цяло има различна хронология, която отчасти се застъпва; времето на прекомерно кодирания По трае стотина години - от 1845 г. докъм 40-те години на XX век.)

Следователно в тази студия пародията се разбира като диалог между свърхкодирани социално-културни знакови форми, който умножава техните смисли.

¹⁷⁷ Михаил Бахтин, *Въпроси на литературата и естетиката* (София: Наука и изкуство, 1983) 489; по-широко този въпрос се изяснява на 487-95. За повече подробности вж. 212-13, 456-95; и Михаил Бахтин, *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса* (София: Наука и изкуство, 1978).

¹⁷⁸ Вж. Petrilli, особ. 126-27. Според Тодоров (Todorov, *Mikhail Bakhtin* 24) Бахтин е “баща” на съвременната прагматика (в смисъла на Чарлз Морис), защото неговата металингвистика е всъщност прагматика. У Пърс, преди Бахтин, е набелязана прагматика като част от общата му семиотика, която се именува различно: спекулативна реторика (speculative rhetoric), обща реторика (general rhetoric), формална реторика (formal rhetoric), обективна логика (objective logic); за прагматиката на Пърс вж. Liszka 78-108.

¹⁷⁹ Фрейденберг 496.

¹⁸⁰ Фрейденберг 497.

¹⁸¹ Genette 15; вж. и 10-56.

¹⁸² Jenny 37; вж. и Genette 31: “литературната пародия клони към кратки текстове (и, разбира се, към текстове, които са достатъчно добре познати, за да е забележим ефектът)”.

Разказът “Сълза Младенова”, посредством мотива “Nevermore”, пародира поне две явления. Първо, пародира се модернистичният статут на По, но тази пародийна мишена е доста двусмислена, ако не се забравя, че през 1906 г., т. е. недълго преди публикуването на разказа, самият Елин Пелин отпечатва превод на “Гарванът”, направен от руски.¹⁸³ Казано иначе, за Елин Пелин, както и за съвременниците му, “истинският” По е модернистичният, европейският По. Затова, второ, изглежда, че главната пародийна цел на разказа е не толкова модернистичният статут на По, колкото крехкият и трагикомичен, както го вижда Елин Пелин, статут на модернизма в България в края на XIX и началото на XX век, който се гради върху модни западни и руски идеи, присадени върху изостанали социални практики и художествени модели.¹⁸⁴ Поне два факта (разгледани подробно в студията “В огледалната стая”) подкрепят това предположение. Първият е, че в група разкази, написани в течение на около трийсет и пет години и подминати от българската критика - “Кал” (1903), “Самичка” (1905) “Сълза Младенова” и “Лаборатория” (1934, втори вариант от 1938 г.) - Елин Пелин пародира някои дълбинни идеологически, естетически и поетически принципи на българския модернизъм. Вторият факт се отнася до личностната и художествената менталност на Елин Пелин, която в споменатата студия, част 9, определям като способност за възприемане и изобразяване на света като комична перипетия. В статиите, малкото запазени писма и спомените на писателя - а и в художествените му творби - има множество примери за неговата дарба да усеща във всяко явление (писател, литературна школа, световно известен град, самия себе си) не единствено художествено-културната му значимост, но и ограничеността му. Непълното съответствие между претенцията и същината на тези явления поражда иронично и непочтително отношение комай към всичко, за което пише Елин Пелин.

До края на това изследване ще скицирам два проблема, свързани с пародията. Първо, ще говоря за “Сълза Младенова” като за сложна и изтънчена пародия на “Гарванът”, разбираан като модернистична творба. Второ, ще разгледам употребата на мотива “Nevermore” като елемент на поетическия

¹⁸³ Анализ на превода, сравнен с превода на Михайлов от 1919 г., предлага Руси Русев, “Елинпелиновият превод на ‘Гарванът’”, *Език и литература* 32.6 (1977): 56-58; статията е препечатана в Рое, *The Raven/По, Гарванът* 44-47. Русев се опитва да покаже, че преводът на Елин Пелин на места е по-точен от този на Михайлов и това е едно от качествата му, отречени от неговия биограф Кръстьо Генов, който пише: “Преводът на поемата ‘Гарванът’ от Едгар По също не се отличава с художествени достойнства.” - *Елин Пелин: Живот и творчество* (София: Българска академия на науките, 1956) 213.

¹⁸⁴ В това отношение се съгласявам с Янев, който посочва, че българските литературни пародии от края на XIX и първата четвърт на XX век се отнасят не толкова към литературната традиция, колкото към литературното настояще; тези пародии са насочени към ограничеността не толкова на изчерпани, колкото на неусвоени модерни литературни явления - Симеон Янев, “Пародията в периферията на литературата”, *Литературна мисъл* 33.2 (1989): 35-59, особ. 36, 38, 45, 51. Бих прибавил, че подобен род пародия води до парадокса, както е в разказа на Елин Пелин “Кал”, някои явления да се пародират преди още да са се разгърнали напълно; в такива случаи пародията, в известен смисъл, предхожда пародираното явление, защото, според тълкуването ми на Елин Пелин, пародираното е не само неусвоено, но и неусвоимо.

механизъм на четирите споменати разказа на Елин Пелин, които пародират някои парадигми на българската модернистична поезия и литература изобщо.

7. Мотивът “Nevermore” се намира в началото и в самия край на “Сълза Младенова” и това определя композиционно-структурното му значение в творбата. Първата му поява е в края на първия параграф: “Човешкият скелет беше се завърнал с иронична усмивка в тъгъла, а препарираният черен гарван го гледаше с наведена глава от височината на шкафа, готов като фаталния гарван на Едгар По да произнесе зловещото ‘Никога вече!’” В края на разказа мотивът е леко променен:

Зад нея [Сълза Младенова - Н. Н.] се смееше иронично човешкият скелет, обърнат случайно от някой от влезлите. Препарираният гарван я гледаше с наведена глава от височината на шкафа и сякаш като фаталният гарван на Едгар По искаше да каже:
- Никога вече!

Разказът пародира “Гарванът” поне в следните три аспекта:

7. 1. Главната героиня, самотната млада селска учителка Сълза Младенова, бленуваща за романтична любов, е пародиен двойник на лирическият аз у По, който е учен и нещастен влюбен, напomniaщ романтична персона *à la* Самюъл Тейлър Колридж, сиреч не само поет и ценител на красотата, ала и ерудиран учен. Понеже в модернистичната и символистичната традиция лирическият аз в “Гарванът” се мисли за идеално въплъщение на модернистично-символистичен герой, то пародирането на лириическият аз е пародиране и на модернизма и символизма.

Времето и пространството в разказа преобръщат времето и пространството в стихотворението: навяващо дрямка селско пладне вместо бурна полунощ; май вместо декември; класна стая с прозорци, отворени към грозното село, вместо уютно затворената разкошна стая на поета. Ала най-значимото превръщане е отчайващата нищета в разказа, която пародира обяснението на По във “Философия на композицията” за обстановката, изобразена в стихотворението: “Стаята е представена като богато обзаведена - това просто е осъществяване на идеите, които вече обясних по отношение на Красотата като единственият истински поетически тезис.”¹⁸⁵ Бодлер, представяйки собствените си думи като цитат от автора на “Гарванът” и превръщайки имплицитното при По в експлицитно, пише: “И няма да поставя героя си в бедна обстановка, защото бедността е нелепа и противоречи на представата за красота. Неговата [на влюбения - Н. Н.] печал ще се приюти във великолепно и поетично обзаведена стая.”¹⁸⁶ Известният илюстратор Гюстав Доре рисува стаята на младия учен, следвайки указанията на самата творба, на По и на Бодлер.¹⁸⁷ Година преди отпечатването на “Сълза Младенова”, в 1909 г., в анкета на вестник *Вечерна поща* Елин Пелин оценява опитите на българските писатели да следват новите тогава модернистични западноевропейски и руски влияния по начин, който много напomnia пародийната размяна на местата на красивия, културния разкош и

¹⁸⁵ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 204.

¹⁸⁶ Бодлер, *Естетически и критически съчинения* 196-97.

¹⁸⁷ Edgar Allan Poe, *The Raven*, illustrated by Gustav Doré with comment by Edmund C. Stedman (New York: Harper & Brothers, 1884).

отблъскващата, опростачващата немотия в “Сълза Младенова”: “Ония от тях, които живеят със съзнанието на истински писатели, стават смешни, защото искат да съперничат с великаните на културните европейски страни. Всички са недозрели и кисели плодове на нашата зелена култура. [. . .] Те [българските стихотворци, уж вадещи литературните си теми от собствените си души - Н. Н.], разбира се, не вадят оттам нещо силно, ценно и оригинално, защото какъв разкош, какво богатство може да има една българска душа, пораснала сред такъв груб живот, без всяко културно влияние и възпитание през нейната сиромашка младост. [. . .] Нашата интелигенция е убога духом. [. . .] В такава некрасива среда, без душа и без физиономия, маса без личности, дете не мож да познаеш парвенюто от истинския човек, не могат да виреят великите и възвишените образи на творческата мисъл, на литературата и изкуството.”¹⁸⁸

7. 2. Разказът прекроява и отношенията между лирическият аз и птицата. В творбата на По връзката между лирическият аз и гарвана се развива и усложнява: разговорът им започва шеговито, но завършва на трагична нота.¹⁸⁹ За нас по-важното е, че разговорът е вместен в гледната точка на лирическият аз, който е и протагонистът. Най-важната разлика между стихотворението и разказа е, че отношението между Сълза Младенова и гарвана не е в гледната точка на героинята, която не съзнава културната успоредача между своите лични злощастия и тъгите на многоучения влюбен на По, а в гледната точка на повествователя и, като следствие, в гледната точка на читателя. По такъв начин разказът от самото си начало дава ключ за тълкуването си - сърдечните неволи на героинята трябва да се разбират през призмата на тъжната творба на По. За повествователя и читателя разказът започва там, където стихотворението завършва, а именно от знанието, че гарванът е фатален и вещае беда - “Никога вече!” на птицата е определено като “зловещо” от самото начало. Тъй като образованият читател познава произведението на По, той не се съсредоточава върху това какво се случва със Сълза Младенова, а върху това как то се случва. Колкото е по-щастлива героинята в матримониалните си мечтания, толкова по-дистанцирани от нея са повествователят и читателят, понеже в хипотекста на По, разбран модернизтично, любовта в хронотопа тук-и-сега е невъзможна. Следователно в разказа се оказват измамни и измамени единствено наивните очаквания на героинята, но не и ерудираните догадки на читателя. В края на творбата втората перифраза на По потвърждава, че обещанието в началото е изпълнено - гарванът отново е обрисован като “фаталният гарван”. Повествователят и читателят са, така да се каже, заговорници срещу протагониста и това, от една страна, създава иронична дистанция между повествователя/читателя и героинята, а от друга, между повествователя/читателя и модернизтичното разбиране на “Гарванът”. Тези две дистанции стават съвсем очевидни, ако си представим, че повествователят подвежда не героинята, а читателя по следния начин: накрая Сълза Младенова се омъжва щастливо според очакванията си, докато читателят, който предвкузва фаталния завършек, подсказан чрез мотива “Nevermore”, изведнъж разбира, че намекът на мотива се е отнасял не към героинята, а към неговата собствена културна самоувереност.

¹⁸⁸ Елин Пелин, *Съчинения в десет тома*, под редакцията на Т[одор] Боров, Кр[ъстю] Генов, П[еньо] Русев (София: Български писател, 1958-1959) 10: 324-26. За причините да цитирам както шесттомника, така и десеттомника на Елин Пелин вж. студията “В огледалната стая”, бел. 79.

¹⁸⁹ Вж. Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 205-06.

Разбира се, такъв разказ би могъл да се напише единствено днес, но той би бил немислим в началото на XX век, когато пародийният диалог се води между модернизма и немодернизма, а не между модернизма/немодернизма и нашето сегашно знание за този диалог.

Пародийното третиране на Сълза Младенова като модернистичен герой се внушава и на друго, комично равнище. В “Гарванът” лирическият аз, в началото на шега, а по-късно все по-сериозно, свързва крилатия си гост с европейската митична традиция от античността и средновековието. Според тази традиция гарванът е най-профетичната от всички птици. В древна Гърция гарванът е посветен на Аполон, а враната - на Атина. В средните векове гарванът се мисли за птица на ада, на дявола и на смъртта. Гарванът е също така птицата на мъртвите и на гробищата. Гарванът е известен със способността си да подражава на човешкия глас. Той живее дълго и понеже е свързан с отвъдното, той е и мъдър. В разказа на Елин Пелин гарванът не е жив, а препариран и неговият грак “Никога вече!” също е наужким (“като”, “сякаш”) и звучи не в усещането на героинята, а в културното съзнание на повествователя и читателя. Тази игрова двусмисленост на птицата в разказа загатва за друга група конотации, които са в периферията на европейската митична традиция - тук гарванът съчетава митичния културен герой и трикстера, посредничещ между мъдростта и глупостта.¹⁹⁰ Учебният скелет (пародийно заместващ бюста на Палада в “Гарванът”, обяснен от По като знак за “хуманитарната ученост на влюбения”¹⁹¹) с ироничния си смях подчертава трикстерната роля на препарирания гарван, тъй като в митологията смехът бележи прехода от мъдростта към глупостта.

7. 3. Разказът пародира и пространствено-времето равнище на стихотворението. В “Гарванът” пространството е вертикално в митично-религиозната традиция и се състои от подземен, земен и небесен свят, между които може да се прехожда: гарванът, от “Плутоновия бряг на Нощта” (“Night’s Plutonian shore”), долита в стаята на опечаления земен влюбен и предрича какво ще стане в “Небесата” (“Heaven”). Времето ос на стихотворението, в съответствие с пространствената, свързва миналото или онова, което лирическият аз назовава “светите няважни дни” (“saintly days of yore”) със сегашното на разговора и накрая с бъдещето, когато душата на влюбения може би ще “притисне в обятията си девойка, станала светица” (“clasp a sainted maiden”). Време-пространството в разказа е стеснено и сиромашко тук-и-сега, то е земно и грубо материално измерение без никаква надежда да бъде преодоляно. Миналият и бъдещият някъде-и-някога хронотопи (спомените на Сълза Младенова за запознанството ѝ с нейния годеник и фантазиите ѝ за красива сватба), поради ироничната дистанция на повествователя от разказваното, са представени като абсурдно-смешни. Хипотекстът на По съдържа и пространственото (подземното, земното, небесното) и времето (миналото, сегашното, бъдещето) трисъставни измерения, които модернизмът и

¹⁹⁰ За митичните значения на гарвана вж. Biren Bennerjea, *A Dictionary of Superstitions and Mythology* (London: Folk Press; Detroit: Singing Tree Press, 1969) 210-11; *Dictionnaire des symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration de Alain Gheerbrant. Dessins de Benard Gandet ([Paris]: Robert Laffont, 1969) 233-35; и *Мифы народов мира*, 2 тома (Москва: Советская энциклопедия, 1983) 1: 245-47. Вж. също Mabbott 1: 354-56, 372 бел. 45, 46 и 374 бел. 85, 97f.

¹⁹¹ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 205.

символизмът лесно преобразуват в опозицията между тук-и-сега и някъде-и-някога. Хипертекстът на Елин Пелин споменава - за да осмее и изключи - двата варианта на хронотопа някъде-и-някога и така осмива и модернистичната идеология, естетика и поетика, носещи значенията на бягство в изкуството и във въображението, което често граничи, или дори се припокрива с християнската религия.¹⁹² (Разказът на Елин Пелин “Душата на учителя” [1904] е друг и по-ясен пример за редуцирането и пародирането на християнско-романично-модернистичната опозиция между някъде-и-някога на живота подир смъртта и тук-и-сега на земното съществуване. В произведението задгробният живот е точно копие на земния, сиреч някъде-и-някога е буквално повторение на тук-и-сега. Част от тъжната ирония в стихотворението “Тъжен привет” на Траянов се поражда от сходно уеднаквяване на двата хронотопа.) Пародийното пророчество на Елин Пелин спрямо модернизма се сбъдва десетина години по-късно и Гео Милев, например, огласява този горчив факт в самоиронично и самопародийно писмо (от което е взет и първият епиграф на тази студия) до Николай Лилив от 21 май 1917 г.: “Никакви изкуствени раеве - просто естествени адове...”¹⁹³

7. 4. Във “Философия на композицията” По пише за две хармонично съжителстващи равнища в “Гарванът” - буквално или “реалното” и символично или “известна сугестивност - известно, макар и неопределено, подводно течение на значението”.¹⁹⁴ Българските символисти наблягат на сугестивността, но я редуцират до антагонизма между двата хронотопа; по такъв начин те създават етерични и езотерични художествени светове, населени единствено от индивидуалното солипсистично съзнание, което по характер е близко до съзнанието на романтичната (и модернистичната) “красива душа”, критикувана от Хегел (виж бележка 83 във “В огледалната стая”). Елин Пелин, обратно, усилва до крайност буквалното и конкретното в “Гарванът” и по този начин създава иронично-пародиен ефект на марионетен театър, прицелен към българския модернизъм - “Сълза Младенова” моделира най-възвишените модернистични ценности, които обаче са трагикомични в един напълно материален свят.

Антагонистичното съжителство между идеалното и конкретното в “Гарванът” (и в естетиката на По като цяло) може да се формулира поне по още два начина, които поставят стихотворението в исторически контекст. Първо,

¹⁹² В[иктор] Жирмунский, *Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеманса Брентано и гейдельбергских романтиков* (Москва: Издание С. И. Сахарова, 1919).

¹⁹³ Милев 3: 333. Цялото писмо е коментар на отношението между тук-и-сега на военната реалност и някъде-и-някога на модернистичното изкуство като форма на солипсизма на индивидуалното съзнание. Особено характерен е откъсът, предшестваш цитата в главния текст: “Онези големи идеалисти, които бягат от реалността и искат да държат душата си постоянно пияна, да убият смисъла, съзнанието - нека дойдат тук: пълнейшо убийство на съзнанието: не с вино, не с абсент, не с хашиш, не с думи - а по най-прост и груб физически начин, тъй както беше с мене - 6 дена без съзнание!” (3: 333). “Изкуствени раеве” е и косвена алюзия за модернистичното тълкуване на По, понеже е превод на заглавието на един от хистоматийните модернистични текстове - *Les Paradis artificiels* от Бодлер (1860), смятан от френската критика през 20-те години на XX век за творба, пропагандираща идеите на американския поет - вж. Seylaz 53.

¹⁹⁴ Poe, “The Philosophy of Composition” 14: 207; вж. също 14: 206-08.

идеалното се постига по модела на *Симпозиум* на Платон - човек преминава от една красива форма към всички красиви форми и подир това достига самата идея за красота; конкретното идва от елегичната традиция на американския Юг, в която опитът (загубата и болката от смъртта на любимата) води до нуждата от вечна красота. Знаейки това, можем да разберем защо печалният влюбен в "Гарванът" не ще достигне небесната красота - понеже той е твърде дълбоко потопен в земната си скръб по Ленор. Второ, идеалното е насочено към образования читател, достъпно е единствено нему и се постига посредством формата на стихотворението, а не чрез неговата фабула или поука. От друга страна, конкретното е по възможностите на наивния читател, който се задоволява с поуката, че земните радости завършват с гроба и не могат да бъдат вкусвани на Небето. Тази ориентираност на произведението едновременно към две равнища на тълкуване е част от писателската стратегия на По като литературен журналист, който не може да си позволи да пише затворен в кула от слонова кост, а винаги е загрижен за тиражите на своите творби и ги пише така, че да са по вкуса както на изтънчените ценители, така и на по-слабо подготвените читатели.¹⁹⁵ Независимо коя или кои от тези три възможности ще предпочетем в нашия анализ, необходимо е пак да наблегнем на извода, че българските символисти подчертават в тях идеалното, а Елин Пелин конкретното.

8. Мотивът "Nevermore" в "Сълза Младенова" е съставка в сложния повествователен механизъм, който създава художествени значения чрез оразличаването на гледната точка на повествователя и гледната точка на протагониста в група разкази на Елин Пелин, включваща още и "Кал", "Самичка", и "Лаборатория" (идеите в този дял са развити подробно в част 3 на "В огледалната стая"). В тези творби гледището на протагониста не надхвърля непосредствената реалност на фикционалния свят, докато гледната точка на повествователя е както конкретна и съвпада с тази на протагониста, така и по-широка, защото е съизмерима с европейската културна традиция. Мотивът "Nevermore" сигнализира второто, европейското измерение в гледището на повествователя в "Сълза Младенова". В другите разкази подобен ефект се постига с други похвати, сред които отпратките към известни литературни мотиви не са изключение. Например в "Лаборатория" се прави алюзия за мотива на Достоевски "униженные и оскорбленные" ("унижените и оскърбените" от едноименната повест) и мотива на Николай Чернишевски "Что делать?" ("Какво да се прави?") от романа със същото заглавие. Двойната гледна точка на повествователя е от изключително значение в тези разкази, защото чрез нея българската социална и културна действителност се съпоставя със социалните и културните стандарти на онова, което се мисли, че е Европа. Сравнението е и невероятно смешно, и уничително тъжно за културния български читател. При това сравнение българският модернизъм и интелектуален живот изобщо, тогава, в началото на XX век, а и сега, стотина години по-късно, са представени като трагично и комично раздвоени между техния стремеж към европейска идентичност, разбираана като буржуазна, индивидуалистична, градска, духовна и

¹⁹⁵ Двете значения на идеалното и конкретното по отношение на "Гарванът" и на други произведения на По са обяснени в изследването на Robert D. Jacobs, *Poe: Journalist & Critic* (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1969) 440-43.

материално богата култура и тяхната битийност на балканска, патриархална, колективистична, селска, груба и материално сиромашка култура.

9. Мотивът “Nevermore” е един ключ към извечния проблем за двойната - европейска и/или балканска - идентичност на българската литература и култура.¹⁹⁶ Модернистите не на шега вярват, че те са решили - или поне са способни да решат - тази главоблъсканица в полза на европейския характер на българската литература в модернистичните ѝ прояви като цитират и подражават на европейските културни образци. Елин Пелин, напротив, пародийно преформулира европейските и българските модернистични модели и иронично-игрово обезсилва всяко прекалено лесно, еднозначно и едностранчиво изчисляване на квадратурата на кръга на българската културна идентичност.

1986-1989 г.; януари 1999 г.

¹⁹⁶ За вековното люшкане между балканската и/или европейската идентичност на балканските култури вж. Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1998) особ. 1-13. Вж. също Nikita Nankov, “Cultural Co-ordinates of a Bulgarian Art-Hoax: ‘Drafts’ by Virginia, a *Tragedia dell’Arte*,” *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*, eds. John Burt Foster, Jr. and Wayne J. Froman. Textures: Philosophy / Literature / Culture. (London, New York: Continuum International Publishing Group, 2002) 170-85; и първата част на статията “Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?”

ХУЛИГАНСКИ ТЕЗИСИ ЗА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

1. Общи положения

1. Институтът за литература на Българската академия на науките е в дълбока криза.

2. Основната причина за това е противоречието между промяната на условията, които са го породили и които дават смисъл на съществуването му и липсата на съществени промени в задачите и организацията на Института. Днес Институтът е в капана на собствения си консерватизъм.

3. Всички организационни, финансови и научни неблагополучия на Института са следствия и прояви на основното противоречие между него и времето, описано в тезис 2.

4. Събитията след 10 ноември 1989 г. само оголиха и ускориha тенденциите и причините за упадъкa, които са с по-дълбоки корени. (Забележка: Необходимо е научно обглеждане на историята и функциите на Института от създаването му до днес в контекста на българското литературознание и академична история.)

5. За да се превърне в авторитетна научна институция, Институтът трябва да приеме нова научна и организационна стратегия.

6. Без нова научна и организационна стратегия Институтът от апологет на една идеология лесно ще се превърне в апологет на друга идеология, или във времената на партизанство просто ще изпадне зад борда на науката. (Забележка: Изглежда, че официалното основание за съществуването на Института е апологетиката, оттам и неговата консервативна структура; правенето на наука в Института през последните години е било форма на мимикриращо духовно дисидентство и не е имало организационни опори - например споровете и работата по така наречената "историческа поетика".)

7. Днес Институтът има уникалния шанс да се превърне от предимно идеологическа в предимно научна институция.

2. За новата научна стратегия

8. Главната причина за съществуването на Института трябва да стане *превръщането на българската литература и култура в конвертируем интелектуален и духовен продукт*. В близкото бъдеще могат да се положат само основите на подобно голямо и сложно начинание.

9. Българската литература и култура като конвертируем интелектуален и духовен продукт означава, първо, отварянето им към големите световни literatypи и култури и, второ, отварянето им към себе си.

10. Отварянето към другите ще рече:

а) изучаване и познаване на трайно утвърденото, както и на новото, актуалното и модното в световната литература и култура;

б) налагането на собствен силен глас, литературоведски прагматизъм, самореклама като необходимо условие за професионално съществуване в пазарно общество.

11. Отваряне към себе си значи *предефиниране на българската национална литература и култура като тип световна литература и култура*. Някои тенденции в световното литературознание и култура, които са съзвучни (макар че това не значи идентични) със ставащото в посттоталитарна България, вдъхват надежди в реалността на тази задача. Например:

а) разрушаването на класическия западноевропейски литературен и културен канон и големият интерес към “периферните”, маргиналните литературни и културни явления, като например културата на цветнокожите, на жените, на етническите малцинства, на “примитивните” култури, на сексуалните малцинства - лесбийки и хомосексуалисти, на местните култури и т. н. Българската литература и култура могат да бъдат изследвани и представяни като “периферни” по отношение на класическия западно-европейски канон; същото вероятно би могло да се направи и спрямо византийската, славянските, руската, ислямската литература и култура. Неизвестността и “периферността” на българската литература и култура от техен минус биха могли да се превърнат в техен плюс и централен проблем при изучаването и представянето им.

б) интердисциплинарността; на Запад интердисциплинарността е синтез между ясно разграничени дисциплини; в България “интердисциплинарността” е синкретично единство на неразчленени отчетливо дисциплини.

в) постмодернизъм; на Запад липсата на онтологичен център - както гласи едно от общите определения на постмодернизма - е резултат от откриването и приемането на Другия; в България липсата на подобен център е последица по-скоро на заемно-мозаичния характер на българската литература и култура, от дефинирането им и самоидентифицирането им чрез Другия.

г) разрушаването на класическия западен литературен и културен канон и разрушаването на българския социалистически канон в литературата и културата.

д) интересът - макар и с различен знак - в Западна и Източна Европа към марксизма.

е) интересът на Запада към Източна Европа и на Източна Европа към Запада. Тези два свята все още живеят по-скоро със старите и неотдавнашните си представи и митове един за друг, отколкото с реалните литературни и културни дадености.

ж) интересът към националните и етническите малцинства и тяхната култура; на Запад все повече се осъзнава многоезичността, многорасовостта, многослойността на големите западни литератури и култури. България трябва да се подготви за приемането на литературата и културата на турското, помашкото, циганското и другите малцинства, за литературно и културно сътрудничество с Македония, за литературата и културата на българите извън България - емигранти и преселници.

з) интересът и на Запад, и на Изток към проблемите на връзката между литература, власт, идеология, история и т. н.

12. Някои конкретни насоки за работа, произтичащи от тезис 11, биха могли да са:

а) продължаване на историческите (архивно-събирателските) литературоведски разработки за българската литература, в които Институтът има богати традиции; необходимо е обаче този род изследвания все повече да се обвързват със средствата на най-новите литературоведски постижения и да са с поглед към новата стратегия на Института. (Забележка: Така наречената *Многотомна история на българската литература*, върху която работи

Институтът, е научен, финансов и дидактичен анахронизъм. Тя предполага консенсус за националните литературни и културни ценности, както и институция, която да огласи и да наложи тези ценности. От времето на либерализиращия се социализъм - края на 70-те и 80-те години - такъв консенсус и институция са все по-илюзорни; затова тази *Многотомна история* все не може да бъде написана вече повече от две десетилетия. Днес, а и в обозримото бъдеще, такъв консенсус и институция са немислими иначе, освен като инерция от миналото или като идеологически натиск от кръгове, чужди на науката, т. е. и в двата случая *Многотомната история* е проява и институция на консервативни или регресивни сили. Казаното не значи, че материалите, написани за тази *Многотомна история*, сами по себе си нямат научна стойност. Сега е времето на историите, не на Историята.)

б) преценка на така наречените “колективни задачи” на Института като например *Речник на българските писатели*. Нужно е да се прави разлика между рутинните научни задачи и собствено научните задачи, изискващи преди всичко творческо мислене. Институтът трябва да се превърне в място, където се решават най-вече собствено научни проблеми. “Колективните задачи” имат място под покрива на Института, ако под това се разбира дейността на научни кръгове и школи. (Забележка: В България няма литературоведски школи. Школи възникват там, където се разкриват нови научни хоризонти и където има съответните научни, ментално-психически и организационни традиции. Една от бъдещите български литературоведски школи може би ще се занимава с “периферните” литератури, в които няма литературоведски школи. Липсата на школи не значи непременно изостаналост в идеите, а друг начин за институционализирането им.)

в) широко сътрудничество с българските и с чуждите университети, издателства, фондации и други институции при разработването на програми за превод и издаване на класически и нови трудове на българското и чуждото литературознание и културознание. (Време е да се издадат в пълнота - може би в отделна поредица - трудовете на онези български литературоведи и хуманитаристи, чиято дейност преди около четвърт век започна да налага нова, предимно научна парадигма в българското литературознание и културознание, която се противопостави на тогавашните, а и на по-новите предимно идеологически парадигми.)

г) крайно необходимо е метаисторизиране и теоретизиране на българската литературна и културна история и теория.

д) обновяване на литературоведските списания на Института:

- редакционният съвет на *Литературна мисъл* да се освободи от “мъртвите души” - хората извън страната, изоставилите научната работа и преминалите в политиката, оглавилите други издания и т. н.

- ако не успеят да добият нов облик и популярност, непопулярни поредици като *Литературна история*, *Сравнително литературознание* и др. трябва да се закрият.

- необходими са нови списания с по-тесен професионален профил.

- някои от тези списания трябва да се издават изцяло на големите научни световни езици и да се разпространяват в чужбина; добре ще е ако те станат привлекателна трибуна за чужди учени от добър калибър.

- списанията и изданията на Института трябва да се разпространяват във всички научно-хуманитарни и университетски центрове в страната, както и в гимназиите с водещи позиции в хуманитарното образование.

- издаване на специален вестник или друго подходящо издание с кандидатстудентски материали, с новини от научния живот и пазар, с реклами и т. н. Много подобни материали, писани и сега от сътрудниците в Института, отиват в издания без връзка с Института.

13. Сравнителното литературознание в Института досега се занимаваше главно с това как българската литература е приемала чуждите литератури. При новата научна стратегия ударението трябва да бъде върху *приемането на българската литература сред другите литератури*. На практика това значи ориентиране към евристично-културологични изследвания без да се изоставят и досегашните типове литературно-исторически проучвания, които обаче е необходимо да се правят със съвременни методи. Контактното-типологичното сравнително литературознание, което господства в България и по-специално в Института, е само един от многото възможни аспекти на компаративистиката. Сравнителното литературознание в методите си е производно на по-обща литературоведски и хуманитарни методологии, затова всяка такава методология може да има свой тип сравнително литературознание. Дори контактното-типологичната компаративистика се практикува в Института в нейни овехтели и научно осиромашени варианти. Във водещите в литературознанието страни сравнителното литературознание е една от авангардните литературоведски дисциплини, един от двигателите на литературознанието. В България сравнителното литературознание е непопулярно и без авторитет, то дори не се преподава в българските университети. Институтът може да стане главен мотор и популяризатор на компаративистичните изследвания в България. Теоретично-интердисциплинарната компаративистика може да обедини хуманитаристи от различни специалности.

3. За новата научна организация

14. Главната нова научна задача на Института - подготвянето на почва за превръщането на българската литература и култура в конвертируем научен и духовен продукт - диктува и основното в бъдещата му организация: постигане на максимална организационно-финансова независимост, позволяваща бързо и адекватно реагиране на промените в духовния живот на България и в чужбина.

15. Научните институции - условно казано - се делят на консервативно-достоепни и интелектуално-хулигански. Сега Институтът е достоепно-консервативна организация. В бъдеще той трябва да се превърне в интелектуално-хулиганска.

16. Организационно-финансовата независимост на Института трябва да се добива постепенно, но решително. С утвърждаването на новия научен авторитет на Института ще растат и шансовете му да намира спомоществатели извън Българската академия на науките. Институтът трябва да се стреми към максимална самостоятелност, дори скъсване с Българската академия на науките, която не може да бъде нищо друго освен консервативна организация - и това е доброто на тази институция.

17. Налагането на директор на Института от Българската академия на науките е удар по неговата организационна, а следователно и научна независимост. Директорът, както и целият ръководен екип на всички равнища трябва да се избират от сътрудниците в Института и неговите спомоществатели с пряко, всеобщо и тайно гласуване.

18. Необходимо е ново разбиране за ръководството и ръководенето на Института. Рутината, количеството на научната продукция, административното лавиране, често водено от користни и чужди на науката сметки, административната власт, гонена зад паравана на науката, старческото скудоумие трябва да отстъпят място на енергията, научното качество, предаността към науката, умението да се рискува и идеите в руслото на новото време и новата стратегия на Института.

19. От предимно административно-вертикални и йерархични отношенията в Института трябва да станат предимно научно-хоризонтални и творчески. Авторитетът на сътрудника в Института е необходимо да е синоним на научните и моралните му качества, а не на административния му пост или политическата му активност и убеждения.

20. Бъдещето на Института трябва да се определя от хората, на които то принадлежи, а не от онези, които са възпитавани в научни и морални парадигми от преди десетилетия и са в залеза на научната си кариера.

21. Потребно е Институтът да се отграничи от условности и организации, които са вредни за българската наука. Такава организация е например Висшата атестационна комисия (ВАК). Като жест на интелектуална независимост Институтът може да въведе алтернативни научни степени и звания, присъждани от тесен кръг специалисти в кратките срокове, присъщи на западните университети.

22. Не бива да се пречи на никого от сътрудниците в Института да се занимава с научна дейност и да публикува. Никой сътрудник не трябва да бъде оценяван с други мерки, освен с тези на науката и морала.

23. Трябва да се промени кадровата политика на Института. Приемането на сътрудниците трябва да става не чрез конкурс, а с лична покана от Института към учени, загатнали или показали значителни възможности в направленията, разработвани от Института. Едно от условията за приемане трябва да е чуждоезиковата подготовка на евентуалния сътрудник. Поканите на Института ще са привлекателни, ако авторитетът и възможностите му са далеч по-добри от сегашните.

24. В сътрудниците трябва да се влагат средства, от тях не трябва да се пести, както е сега. На практика това значи достатъчно специализации, командировки, научни контакти, обилна информация, прилични заплати. Това, което днес се пести от сътрудниците, е всъщност хабене на тяхното време и интелектуална енергия, които отиват за вадене на насъщния, а не за научна работа.

25. За рутинната научна работа могат да се сключват временни договори с квалифицирани специалисти, които не е задължително да са сътрудници в Института.

26. Институтът се нуждае от собствена издателска база. Изданията му трябва да се разпространяват сред интелектуалните и университетските среди в България; Институтът трябва да гони име и сред чуждестранните научни кръгове.

27. На Института са потребни сътрудници по маркетинг и мениджмънт, сиреч хора, продаващи неговата продукция и управляващи компетентно финансите му.

4. Заключение

28. Днес пред Института има три пътя: а) преобразяването му в авторитетна научна институция; б) оставането му в състояние близко до сегашното - официално идеологическо измежарство, а при липса на щедър стопанин - бавно и мъчително разпадане и замиращо научно творчество; в) саморазпускането му при невъзможност да се върви по първия път и нежелание да се крета по втория. Първият път е оптимален и оптимистичен, но труден и навярно утопичен. Третият път е по-достоеен от втория, но е път на глада и затова също е нереален. Вторият път е най-лесен, най-вероятен, но е път за никъде.

29. Тези "Тезиси" не се отнасят до Института за литература на Българската академия на науките.

Януари 1992 г.