

За квадратурата на кръга: мотивът „nevermore“ на По и българският литературен (не)модернизъм

Никита Нанков

На баща ми – с обич

И скучно, и грустно, и некому ебино маъ...
 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 статия разглежда структуриращите 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 изкуство³. Следователно моето изследване на мотива е с двойна

¹ **Гео Милев**. Съчинения в три тома. С., Български писател, 1975—1976, т. III, с. 333.

² 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. – In: 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, Lenore, 1: 334—37; Ulalume, 1: 415—19; **Димчо Дебелянов**. Nevermore. В: Съчинения в два тома. С., Български писател, 1970, т. 1, с. 45, по-ранни варианти в т. 1, 315—16; **Пейо Яворов**. Шепот насаме. – В: Събрани съчинения в пет тома. С., Български писател, 1959—1960, т. 1, 204—06; **Теодор Траянов**. Тъжен привет. – В: Избрани стихотворения. С., Български писател, 1966, с. 39, по-ранни варианти 387—88;

перспектива: от една страна, то разкрива някои интертекстуални отношения между *Гарванът* и четири известни български творби, а от друга, чрез пародията, разбирана 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 ХХ век, не е *Гарванът* на По, 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 означава текста в контекста, в който се произнася.)⁴ Различаването на някакъв „истински“ По (По като текст) и изказванията за По (По като текст в контекст) е сърцевината, алфата и омегата на моето изследване. Интертекстуалните теории могат да се разделят на две групи⁵. Жерар Женет, може би най-известният представител на интертекстуалността в тесния смисъл на думата (или хипертекстуалността), я дефинира като „всяко отношение, свързващо текста В (който аз наричам хипертекст) с един по-ранен текст А (ще го нарека, разбира се, хипотекст), върху който той е присаден, но не като коментар“⁶. Интертекстуалността в тесен смисъл се основава на семиологията на Фердинанд де Сосюр и структурализма и носи техните характеристики. Нейният основен проблем е, че връзката между означаващото (текста В, 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 тесен смисъл налага, могат да се избегнат в рамката на интертекстуалността в широкия смисъл на думата. Тази интертекстуалност е разработена от Бахтин, Юлия Кръстева (автор на термина „интертекстуалност“), Ролан Барт, Лоран Жени, Джонатан Калър, Майкъл Рифатер, Умберто Еко и др.⁷ Интертекстуалността в широк смисъл описва отношенията между всеки текст (разбиран като означаваща материя) и цялото знание, потенциално

Елин Пелин. Сълза Младенова. – В: Съчинения в шест тома, редактори Тодор Боров, Кръстьо Генов, Пеню Русев. С., Български писател. 1972—1973, т. 2, 85—89; Кал, т. 1, 85—94; Самичка, т. 1, 166—69; Лаборатория, т. 2, 189—93 и Душата на учителя, т. 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; *Symbolism and Interpretation*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, New York: 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 universe of discourse (see **James Jakob Liszka.** *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1996, 91—93) е близко до идеята на Бахтин за контекста, в който се произнася даден текст (енунциативен контекст).

⁵ Вж. **Gerald Prince.** *A Dictionary of Narratology*. Aldershot, Scolar Press, 1987, p. 46.

⁶ **Gerard Genette.** *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 5.

⁷ **Julia Kristeva.** *Word, Dialog, and Novel*. – In: *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; *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984; **Roland Barthes.** *Theory of the Text*. – In:

безкрайна мрежа от кодове и означаващи практики, които формират значението. Интертектуалността в широк смисъл може да бъде представена с езика на семиотиката на Чарлз Сандърс Пърс, където отношенията между означаващото и означаемото са отворени и поливалентни. Пърс пише: „Следователно 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, термин на Еко], 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 общност⁹. В тази статия интертекстуалността в тесен смисъл на думата се разглежда като подвид на интертекстуалността в широк смисъл, защото в нея е налице диадично отношение между знак (хипертекст) и предмет (хипотекст), докато според Пърс знакът предполага триадична връзка между знак, предмет и интерпретатор¹⁰.

Как се прилагат тези теоретични предпоставки към българската литература в отношенията ѝ с По. През първото десетилетие на ХХ 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

Untying the Text: A Post-Structuralist Reader. Ed. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 1981, 31—47; **Jonathan Culler**. Presupposition and Intertextuality. – In: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981; **Laurent Jenny**. The Strategy of Form. – In: *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; Text Production. Trans. Terese Lyons. New York: Columbia University Press, 1983; **Umberto Eco**. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976; *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Trans. Ellen Esrock. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

⁸ The Collected Papers of Charles S. Peirces, 5: 284. Роман Якобсон формулира тази идея по следния начин: „значението на всеки лингвистичен знак е неговият превод в някакъв понататъшен алтернативен знак“, *On Linguistic Aspects of Translation*. – In: *Selected Writings: Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, 2: 260—66, 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“, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 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*. – In: *Reading Eco: An Anthology*. Ed. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press, 1997, 121—36.

¹⁰ Пърс пише: „Естествените Знаци и симптоми нямат произносител [utterer]; и следователно нямат Значение [Meaning], ако Значението бъде определено като намерението на Произносител.“ *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Ed. Charles S. Hardwick. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 111. Вж. също Liszka, p. 90.

българската най-осезаемо. Връзката между някои основни черти на модернизма, художествената значимост на По и мотива „Neveremore” може да се представи чрез връзката 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 четвърта. Теоретичното удобство на този подход е, че тръгването от което и да е от тези равнища дава възможност за свободно прехождане към и движение из всички останали равнища чрез културни асоциации, или казано с езика на семиотиката, 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), т.е. до определен обществен консенсус за истината относно По като „баща” на европейския модернизъм и мотива „Neveremore” като знак за това „башинство”. 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 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 ясно, са градивото на петте споменати равнища.

3. 1. Как *Гарванът* се превръща от обикновено стихотворение в литературно-културно събитие в европейската модернистична литература от 1850-те докъм 1930-те години? 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 установен¹¹. Когато По предлага за пръв път работата си на списание във Филаделфия, тя е отхвърлена¹². Дебютът 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 оценка¹³. 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

¹¹ Бележките на Мабът за *Гарванът*. – In: *Collected Works*, 1: 350—64, 1: 352—59; (по-нататък само като **Mabbott**).

¹² **Mabbott**, 1: 359—60.

¹³ **Nataniel Parker Willis**. Introductory Note to „The Raven“. – In: *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*. Ed. Graham Clarke. 4 vols. Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1991, 2: 139. Бележката се намира и в книгата на **John H. Ingram**. *The Raven* by Edgar Allan Poe with Literary and Historical Commentary. London, 1885, p. 25; **Mabbott**, 1: 361; *The Letters of Edgar Allan Poe*. Ed. John Ward Ostrom. 2 vols. New York: Gordian Press, Inc., 1966, 2: 445 n.

списание *American Review: A Whig Journal* в брой втори (февруари) същата година под псевдоним „Quarles“. Редакцияната бележка (вероятно писана от По или с негово знание) е по-сдържана и набляга на стихотворното майсторство в творбата¹⁴. 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 шлагер¹⁶. В спомените си една позната на По говори за настроенятия след публикацията на стихотворението така: „Скоро *Гарванът* стана известен навсякъде и всеки казваше „Nevermore.“ Според нея веднъж По 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] изглеждаше толкова доволен, като го казваше) схвана алюзията.“¹⁷ Ражда се шегата, че *гарванът* трябва да замени орела върху държавния герб на САЩ. Маргарет Фулър, която навярно е обсъждала стихотворението с автора, пише, че то „показва художественото умение на писателя“¹⁸. Самият По, чието авторско самолюбие е било хронично незадоволено и който вероятно е бил уверен, че *Гарванът* е шедьовър, не без гордост споделя в писмо от 4 май 1845 г.: „Птицата обаче напълно надви бръмбара“¹⁹, т. е. по популярност *Гарванът* надмина разказа *Златният бръмбар*, най-известното дотогава произведение на писателя. В писмо от 16 април 1846 г. По пише, че *Гарванът* по негово мнение е едно от неговите „най-добри неща“²⁰. 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 няко-

¹⁴ **George Hooker Colton**. Introduction to „The Raven“. – In: *Critical Assessments*, 2: 140; вж. също **Ingram**, p. 26 и **Mabbott**, 1: 360—61.

¹⁵ Letters, 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. **Mabbott** (1: 363—64) изброява двайсет публикации на стихотворението, направени между 29 януари 1845 г. и 1850 г. Той дава и библиографията на петнайсет имитации и пародии на творбата, появили се между 17 февруари 1845 г. и 3 октомври 1849 г. (1: 352, п. 4). За отзивите за *Гарванът* приживе на По вж. *Critical Assessments*, 2: 139—45.

¹⁷ **Elizabeth Oakes Smith**. On „The Raven“. – In: *Critical Assessments*, 2: 141.

¹⁸ **Margaret Fuller**. Review in the *New York Daily Tribune*. – In: *Critical Assessments*, 2: 186—87, 2: 187.

¹⁹ Letters, 1: 287.

²⁰ Letters, 2: 314.

га е било писано²¹. *Гарванът* прави По литературна знаменитост и му отваря вратите на най-престижните нюйоркски 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 бостънска 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* (*The Raven and Other Poems*)²². През следващата година се появява и първата английска препечатка на тази стихосбирка, издадена в Лондон. Още преди това, в писмо от 12 май 1845 г., английската поетеса Елизабет Барет (покъсно 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“²³. 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“ Ви предизвика сензация, „подобаващ 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, [...] беше много поразен от ритъма на това стихотворение.“²⁴ До края на живота си По усъвършенства *Гарванът*; последната авторска версия на стихотворението, смятана за еталонна, е отпечатана в Ричмънд, щата Вирджиния, 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 аз 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 това²⁵.

²¹ Mabbott, 1: 351 n. 3.

²² За рецензиите за *The Raven and Other Poems* вж. *Critical Assessments*, 2: 183—216.

²³ Elizabeth Barrett (Browning). Letter to Richard Hengist Horne. – In: *Critical Assessments*, 2: 143, цитирано и в Ingram, p. 29.

²⁴ Elizabeth Barrett (Browning). Letter to Poe. – In: *Critical Assessments*, 2: 144. За версиите на По на това писмо вж. *Letters*, 2: 319—20, 329, 330 n.

²⁵ Вж. Ingram, 83—122.

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 Бодлер, Маларме, Реми дьо Гурмон и Валери Брюсов, които са били познати в България и които в голяма степен са оформили разбирането за американския поет тук. Бодлер е отправната точка на всяко изследване за мястото на По в модернистична Европа; в голяма степен същото важи и за Маларме, чиито бележки за американския поет не са така систематични и разгърнати както прочутите предговори на Бодлер към преводите му на разказите на По. Макар че отношението на Брюсов към американския писател е очертано в единствената монография за рецепцията на По в Русия²⁶, 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, но не и поезията му, с изключение на стихотворенията, които са част от разказите (*Замъкът на духовете* [*The Haunted Palace*], *Победителят червей* [*The Conqueror Worm*]). Към тях трябва да се прибави и сонетът *На майка ми* (*To My Mother*), сложен от Бодлер за епиграф на тома с преводи *Необикновени истории* (*Histoires extraordinaires*). Макар че характеризира поезията на По изключително ласкаво²⁷, Бодлер оценява възможността да я преведе като „съблазнителна мечта, но само мечта“²⁸. За поемата *Камбаните* (*The Bells*), която определя като „истински литературен курioз“, Бодлер направо отсича, че е „непреводима“²⁹. И все пак, когато започва преводите си на разказите, Бодлер се изкушава да преведе *Гарванът* в проза³⁰.

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 в статията *Философия на композицията* [*The Philosophy of Composition*]) съпътстват Маларме почти по целия му творчески път³¹. Маларме започва да се интересува от поезията на По около 1862 г. и през следващите години превежда в проза около половината от стихотворенията му. През 1870-те години тези преводи

²⁶ **Joan Delaney Grossman.** Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence. Wurzburg: Jal-Verlag, 1973.

²⁷ **Бодлер.** Естетически и критически съчинения. София, издателство „Наука и изкуство“, 1976, 144—45, 178, 198.

²⁸ **Бодлер**, с. 198.

²⁹ **Бодлер**, с. 144

³⁰ Вж. **Celestine Pierre Cambiaire.** The Influence of Edgar Allan Poe in France, New York: G. E. Stechert & Co, 1927, p. 102.

³¹ До края на този параграф използвам бележките на **Henry Mondor** и **G. Jean-Aubry** in **Stephan Mallarme.** Œuvres complètes. Eds. Henri Mondor, G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945, 1513—35.

започват да се появяват в различни френски издания. През 1875 г. в луксозно издание се появява *Гарванът (Le Corbeau)* с пет илюстрации от Едуард Мане. Това е първото самостоятелно издание на преводите из поезията на американския автор от Маларме. Книгата и илюстрациите предизвикват спорове във Франция. Изданието се продава слабо, защото поезията на По все още не е позната на френската публика, а и Маларме все още не е голямото име, което става по-късно. През 1888 г., след доста усилия, излизат в книга всички преводи на Маларме на поезията на По. 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. 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, поетеса и за известно време годеница на По в късните му години, пише важна книга в негова защита.) За Маларме По е „духовният принц на тази епоха“³². В известното си автобиографично писмо до Пол Верлен (1885), преувеличавайки ефектно, Маларме пише: „Научавайки английски единствено за да чета по-добре По, аз на двацет години заминах за Англия...“³³. Маларме се мисли, 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“³⁴ и разказва как пише стихотворението си *Лазур (L'Azur)*, като следва неговите поетични теории (главно във *Философия на композицията*). Според Маларме и за него, и за По в поезията най-важни са две неща: първо, ефектът върху читателя, който поетът постига с търпелива работа върху стиха (според по-късни изследователи на Маларме той взема идеите си за съзнателно преследвания ефект на поезията върху читателя от По³⁵); второ, поезията се интересува единствено от красотата³⁶. В писмо от 1866 г. Маларме с гордост оценява поемата си *Иродиада (Herodiade)* като „поема, достойна за Едгар По и която неговите творби не превъзхождат.“³⁷ Освен По, Маларме мисли за свои учители Бодлер, Шекспир и Вагнер.³⁸ Прочутият сонет *Надгробният паметник на Едгар По (Le Tombeau d'Edgar Poe, 1875)* е написан от Маларме по случай откриването на паметника на По на гроба му в Балтимор през 1875 г. (сонетът е отпечатан през 1877 г.) В сонета и в

³² Mallarme, p. 226, вж. също H. Mondor. Vie de Mallarme. Paris: Galimard, 1941, p. 378.

³³ Mallarme, p. 662.

³⁴ Цитат по Mondor, p. 104.

³⁵ Emilie Noulet. Influence d'Edgar Poe sur la poesie francaise. – In: Etudes litteraires. Mexique, 1944, 77—126, 104—14; Rene Wellek. A History of Modern Criticism 1750—1950. 8 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 4:453.

³⁶ За писмото вж. Mondor, 104—06.

³⁷ Цитат по Noulet, p. 102.

³⁸ Mondor, p. 647.

някои писма и бележки французинът тълкува По като свой двойник по идеи и творческа съдба.³⁹

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 поезия⁴⁰. Всяко от двайсетте стихотворения на По, влизащи в първата част на книгата от преводи на Маларме, френският поет характеризира като „по своему оригинален шедьовър“.⁴¹ 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,⁴² а и в англоезичната литература. Актуалното присъствие на По във френската поезия се подчертава многократно през 1920—1940-те години. Ето няколко примера: По „поетът, естетът, повествователят“ е още жив във френската литература през 1920-те години; влиянието му трябва да се търси най-вече върху символистите – Бодлер, Верлен, Маларме, Вилие дьо Лил-Адам⁴³. Или: 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, Валери са „духовни синове на По“⁴⁴. Според Нуле от По тръгват две течения в модерната френска поезия: първо, романтично-интуитивното (Бодлер, Лотреамон, Рембо, сюрреалистите) и второ, класицистично-рационалистичното, което дава и най-богатите плодове (Бодлер, Маларме, Валери)⁴⁵.

Споменах, че Маларме приема от По най-охотно идеята за търсения ефект на поетичната творба върху читателя и за чистата поезия. За Маларме статията *Философия на композицията*, макар че е „чиста интелектуална игра“,⁴⁶ не е „мистификация“, а „съвършено нова поетична теория“,⁴⁷ в която се подчертава съзнателният аспект в творчеството. На друго място Маларме пише, че интелектуалното начало в поезията трябва да се подчини на

³⁹ **Joseph Chiari**. Symbolisme from Poe to Mallarme: The Growth of a Mith. London, 1956, 86—88.

⁴⁰ **Mallarme**, p. 223.

⁴¹ **Mallarme**, p. 228.

⁴² Вж. **Leon Lemonnier**. Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875. Paris: Presses universitaires de France, 1928; и Cambiaire.

⁴³ **Louis Seylaz**. Edgar Poe et les premiers symbolistes français. Geneve: Slatkine Reprints, 1979. Reimpression de l'édition de Lausanne, 1923, p. 6.

⁴⁴ **Nuolet**, p. 79.

⁴⁵ **Nuolet**, 85—86. За По като част от историята на френската литература вж. също изследванията на Cambiaire; Chiari; **Bruce A. Morrisette**. Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste. Clermont-Ferrand: Imprimerie Generale, 1933; и **Patrick F. Quinn**. The French Face of Edgar Poe. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.

⁴⁶ **Mallarme**, p. 229.

⁴⁷ **Mallarme**, p. 230.

първичното интуитивно поетично избликване. 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 „многозначителна тишина“, която е не по-малко красиво да се измисля, отколкото самите стихове⁴⁸.

Маларме многократно обсъжда музикалността в поезията на По⁴⁹, която разбира в духа на собствените си идеи за отношението между поезия и музика.⁵⁰ Така той полага основата на господстващата десетилетия в критиката и в литературната история традиция (в основата си погрешна, но културно изключително важна и жизнеспособна), 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 двадесетгодишният Пол 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 епитет.“⁵¹ Тук се долавя как на По се приписват идеи на Маларме. В друго писмо на Валери от 1880 г. четем за „дълбокоучените доктрини на великия Е. А. По – може би най-проницателният творец на този век.“⁵² В знак на благодарност към своя млад почитател през 1888 г. Маларме му праща своите преводи на По.⁵³

Да обобщим: в 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. Реми дьо Гурмон, френски критик, 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 смята, 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 Гурмон⁵⁴. Мислейки субективността, скрита от чужди очи, за най-съществената особеност на

⁴⁸ Mallarme, p. 872.

⁴⁹ Mallarme, p. 230, 233, 234, 238.

⁵⁰ За подробности вж. третата част на статията „Три кръга всяко битие минава“: за процесуалността в българския литературен модернизъм.“

⁵¹ Цитат по Mondor, p. 579.

⁵² Цитат по Mondor, p. 582.

⁵³ Mallarme, p. XXV

⁵⁴ Remy de Gourmont. Marginalia sur Edgar Poe et sur Baudelaire. – In: Promenades litteraires. Paris: Mercure de France, 1904, 348—82, 361.

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, избликли от подсъзнанието и потънали обратно там⁵⁵. За Дьо Гурмон, както и за Маларме, По е поет, близък до символистите; Дьо Гурмон обаче по-категорично подчертава субективното и интуитивното у 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 певеца на *Гарванът*. В творчеството на руския поет По заема достойно място, но ако съдим по библиографските справочници, то е почти неизследвано от съветското литературознание⁵⁶. Брюсов чете По като юноша и студент и американският писател е един от най-любимите му, най-увличащите го и интелектуално най-провокиращите го⁵⁷. 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 наслада⁵⁸. 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 краищата четенето на детективски романи е също като решаването на заплетени алгебрични и геометрични задачи. Пример: „Убийството на улица Морг“ на Едгар По, родоначалника на всички Габорьо и Конан-Дойловци.“⁵⁹

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.⁶⁰ Особено богати са успоредиците между По и

⁵⁵ de Gourmont, 362—63.

⁵⁶ Вж. В[алентина А.] Либман. Американская литература в русских переводах и критике: библиография, 1776—1975. Москва, Наука, 1977; Американская литература в русской критике: библиографический указатель, 1976—80. Москва: Академия наук СССР, Институт научной информации по общественным наукам, 1984.

⁵⁷ Валерий Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Художественная литература, 1973—1975, В[алерий] Брюсов. Дневники 1891-1910. Москва, Сабашникова, 1927 с. 24, 29, 33, 34; М. Гаспаров. Путь к перепутью (Брюсов – переводчик), Торжественный привет. Москва, Прогресс, 1977, с. 6.

⁵⁸ Брюсов, 6: 80.

⁵⁹ Брюсов, 6: 391. Емил Габорьо [Emile Gaboriau, 1835-1873] е известен френски писател на детективски четива. За влиянието на По върху Габорьо вж. Cambriaire, 264—80.

⁶⁰ Брюсов, 6: 136—37.

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 в мен“. По и Ницше са двама от стоящите в началото на този тип творчество⁶¹. 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 „декаденството“⁶². На друго той поставя американския писател редом с Метерлинк, Данте, Габриел Росети, Суинбърн и Маларме⁶³. На трето Брюсов назовава като автори на „истински „стихотворения в проза“ (такива, каквито те трябва да бъдат)“ По, Бодлер и Маларме⁶⁴. 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, 1892)* „след десетпетнайсет години се настаняват във всички умове, запълват всички книги“; тези теми са: „Пушкин и античната трагедия, Едгар По и Бодлер, древният Рим и Франциск Асизки, трагизмът на ежедневието и поезията на града.“⁶⁵ На пето място Брюсов посочва, че Владимир Соловьов е творец-лирик, сиреч поет на „тъмните, загадъчните глъбини на човешкия дух“. Този тип поезия е субективна и е различна от обективната – драматическата и епическата – поезия. Същността на психологизма и субективизма, продължава Брюсов, е в християнско-философската поезия на Соловьов. 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 смърт⁶⁶. На шесто място в дневника си Брюсов отбелязва, че през 1900 г. е виждал книгите на По в дома на Константин Балмонт⁶⁷ (неговият приятел и съперник в полето на руския символизъм, съвременникът, 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.“⁶⁸ 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.⁶⁹ Известна е и близостта между книгата на

⁶¹ Брюсов, 6: 94—99.

⁶² Брюсов, 6: 115.

⁶³ Брюсов, 6: 127.

⁶⁴ Брюсов, 6: 380.

⁶⁵ Валерий Брюсов. Далеките и близките. Москва, Скорпион, 1912. с. 54, 60.

⁶⁶ Брюсов, 6: 219—21.

⁶⁷ Брюсов. Дневници. Москва, Сабашников, с. 95.

⁶⁸ Брюсов, 6: 225.

⁶⁹ Grossman, p. 100.

Брюсов *Земна ос* (*Земная ось*, 1907) и някои произведения на По⁷⁰.

В критиката на Брюсов има проникателни наблюдения върху По. Освен двете статии, посветени изцяло на американския писател,⁷¹ които вече са анализирани,⁷² 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, 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 късният 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 елементите на произведението (в противоположност на транзитивността на творбата и красотата J, както е например в естетиката на неокласицизма или реализма, където произведението е неавтономно, защото по условие то трябва да имитира природата или социалната действителност и следователно получава своя смисъл от връзката си с нещо извън себе си)⁷³. Ето едно характерно изказване на Брюсов, което обединява идеологичната и естетико-поетичната характеристика: „Разказите на Едгар По са поразителни със своята психология [идеология – б. м., Н. Н.] и хипнотичната сила на своя език [естетика и поетика – б. м., Н. Н.], а не със скритите в тях мисли със съмнителна философска ценност [отрицание на дидактичността в изкуството като форма на транзитивност и неавтономност – б. м., Н. Н.]“⁷⁴.

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“⁷⁵. По обратен път същото изразяват и мислите на Брюсов за детективското четиво.

3.5.2. Брюсов многократно пише за изказността у По. Ето два 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

⁷⁰ Grossman, 119—34, 154.

⁷¹ В[алерий] Брюсов. Эдгар По. – В: История западной литературы. Под ред. Е. Батюшкова, т. III, Москва, Мир, 1914, 328—44; В. Брюсов. Биографический очерк. – В: Э. По. Полное собрание поэм и стихотворений. Москва – Ленинград, ГИЗ, 1924, с. 9—19.

⁷² Grossman, 170—71, 158—60.

⁷³ За транзитивността и интранзитивността в естетиката вж. Tzvetan Todorov. Theories of the Symbol. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1982, особ. 110—221.

⁷⁴ Брюсов, 6: 127.

⁷⁵ Брюсов, 6: 137.

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.⁷⁶ Другото изказване се отнася 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. В 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“⁷⁷. Тази мисъл се доуточнява на друго място, където Брюсов посочва *Камбаните* като пример за стихотворение, в което главна роля играят „не образите, а... звуците на думите“⁷⁸.

Теоретичните занимания на Брюсов със стихознание са плод на интереса на модернистите изобщо и на символистите в частност към формата на поезията. В стиховедските си размисли Брюсов често говори за По. Американският поет, редом със Спенсър, Пушкин, Юго, Тенисън, е един от най-великите майстори на „чистите“ и „сложните“ строфи“, които ще се употребяват, докато съществува поезия“⁷⁹. 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]“⁸⁰. У По Брюсов намира примери за „римите на великите поети“⁸¹. В стихотворението *Елдорадо* той посочва „преносни“ рими“⁸². Брюсов споменава тази преносна рима и на друго място⁸³. Брюсов съзира в стихотворение на Балмонт стих, навян от *Елдорадо*⁸⁴, а другаде отбелязва рима у Борис Пастернак, в която едната част е името на По⁸⁵.

В няколко стихотворения на Брюсов има цитати, перифрази от и алюзии за живота и творчеството на американския писател. В ръкопис на едно свое стихотворение той слага за епиграф цитат от По⁸⁶. 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 любов⁸⁷. Едно от късните стихотворения на Брюсов – *Изкушението на гибелта (Изкушение гибели)* – е перифраза на разказа

⁷⁶ Брюсов, 6: 249.

⁷⁷ Брюсов, 6: 379.

⁷⁸ Брюсов, 6: 106.

⁷⁹ Брюсов, 3: 474.

⁸⁰ Брюсов, 3: 530.

⁸¹ Брюсов, 6: 395.

⁸² Брюсов, 6: 396.

⁸³ Брюсов, 6: 423.

⁸⁴ Брюсов, 6: 490.

⁸⁵ Брюсов, 6: 549.

⁸⁶ Брюсов, 1: 627.

⁸⁷ Брюсов, 2: 85.

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 човечеството⁸⁸. В стихотворението *Домашен дух* (*Домовой*) има перифраза на образ от стихотворението на По *Юлалюм* (*Ulalum*) – обвитият в лава леден връх Янек; контрастно-драматичният образ на По характеризира лирическия аз в хипертекста на Брюсов.⁸⁹ Стихотворение без заглавие („Безумец! думал плътъ ты по...“) перифразира разказа на По *Спускане в Маелстръм* (*A Descent into the Maelstrom*); образността на хипотекста създава в хипертекста контраст между разума и безумието, в чиято борба трябва да победи разумът⁹⁰.

Преводите на Брюсов на поезията на По следват, подкрепят и обогатяват идеите му за американския писател. В работните тетрадки на Брюсов още през 1890-те години редом с неговите собствени стихотворения се срещат и преводи от френските символисти, парнасисти и техните предшественици, включително и от По⁹¹. През 1894-1895 г. излизат три сборника *Руски символисти*, редактирани от Брюсов, които демонстрират символистични образци от Русия, Франция, Белгия, Америка (По) и Португалия. Интернационалната авторска компания, както може и да се очаква, освен По включва Маларме, Верлен, Метерлинк, Брюсов и други руски символисти. Стихотворенията на По, преведени от Брюсов, се публикуват в различни поетични антологии на модернистичната европейска поезия, като споменатата компания разширява състава си, но остава вярна на символистичния си дух⁹². Към всеки сборник Брюсов пише кратък увод, пропагандиращ символизма. Това е времето когато в Русия модернизмът и символизмът бързо печелят популярност, а младият Брюсов съзрява като един от най-ярките водачи на руския символизъм⁹³. Интересът на Брюсов към По съвпада по време както с най-активното му и зряло творчество, така и с възхода на руския символизъм.

Първият превод от По, напечатан през 1905 г., е естествено на *Гарванът* (*Ворон*)⁹⁴. Брюсов прави три превода на тази творба⁹⁵. 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 превод⁹⁶. Такава книга се появява едва през 1924 г.

⁸⁸ Брюсов, 3: 147—48.

⁸⁹ Брюсов, 3: 198—99.

⁹⁰ Брюсов, 3: 320.

⁹¹ Гаспаров, с. 6, 14.

⁹² Э. С. Даниелян (составитель). Библиография В. Я. Брюсова 1884—1973. Ереван: Изд. „Ереванский гос. университет“. Ереванский гос. педагогический институт им. В. Я. Брюсова. Институт русской литературы, АН СССР, 1976, № 816, № 872.

⁹³ Н. С. Бурлаков. Валерий Брюсов: очерк творчества. Москва: Просвещение, 1975, 11—31 22—23.

⁹⁴ Даниелян, № 383.

⁹⁵ Grossman, p. 157.

⁹⁶ Цитат по Корней Чуковский. Репин, Горький, Маяковский, Брюсов: воспоминания. Москва: Советский писатель, 1940, с. 221.

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 език⁹⁷.

4. Петте условни равнища на модернистичните изказвания за По (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 три предговора към преводите си на разказите на По Бодлер сближава или противопоставя американския писател с трийсетина от интелектуалните първенци на западния свят, като Балзак, Хофман, Еразъм Ротердамски, Кеплер, Бейкън, Сведенборг, Чарлз Робърт Метюрин, Фурие, Волтер, Русо, Жорж Санд, Гьоте, Уолтър Скот, Дьолакроа и др. Дьо Гурмон сравнява разказа на По *Падението на дома Ашър* (*The Fall of the House of Usher*) с трагедията на Есхил *Прикования Прометей*: „Никои поет след древните гърци не е притежавал подобно на По чувството за фаталността, за трагическата необходимост“⁹⁸. Борбата на По с враждебното му американско общество, продължава Дьо Гурмон, е като борбата на Бодлер, Флобер, Маларме, Верлен, Вилие, Шопенхауер, Карлайл, Леопарди⁹⁹. Френската критичка Жозефин Пеладан (Josephin Peladan) смята, че По е „един от най-неоспоримите гении на този век“¹⁰⁰.

4.2. Американският писател се смята за един от най-важните пророци на модернизма, както поради творбите си, така и поради трагичния си живот, които се оценяват като уникални. В средата на 1880-те години например Жан Мореас защитава символизма от официалната френска критика с авторитета на По, когото цитира в превод на Бодлер¹⁰¹. Теофил Готие в предговора си към стихосбирката на Бодлер *Цветя на злото* (*Fleurs de mal*, 1868) пише, че По е „своеобразен гений на една тъй рядка, тъй ярко очертана, тъй изключителна индивидуалност [...] на една девствена и серафическа целомъдреност“¹⁰². 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, плановете, теориите и идеите.“¹⁰³

4.3. Като творец По попада в две категории: от една страна, той е писател на трансценденталната и чиста божествена красота, а от друга – певец на субективното, на психологическото и на болезненото. Готие

⁹⁷ Grossman, pp. 158—59.

⁹⁸ de Gourmon, p. 358.

⁹⁹ de Gourmon, pp. 348—50.

¹⁰⁰ Цитат по Cambiaire, p. 59. За други показателни и любопитни примери за изключителния статут на По във Франция вж. Quinn, 3—4, 14, 283.

¹⁰¹ Noulet, pp. 84—85.

¹⁰² Цитат по Cambiaire, p. 52.

¹⁰³ Цитат по Cambiaire, p. 55, вж. и 55—56.

в предговора към *Цветя на злото* пише: „Той обичаше поезията заради самата нея и предпочиташе красивото пред полезното.“¹⁰⁴ Пол Бурже (Paul Bourget) в статия от 1882 г. споделя, че в творчеството на По предпочита „страниците като тези на [разказите] „Лигея“, „Морела“, „Елеонора“, където са концентрирани неговите [на По — Н. Н.] възжелания към една екзалтирана любов и където се разкрива ликът на идеалната жена, която той е бленувал.“¹⁰⁵ Шарл Морис в *Litterature de tout a l'heure* (1889), текст, смятан за главен манифест на френския символизъм, дава висока оценка на американския писател не толкова на „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. [...]“¹⁰⁶

4.4. По е преди всичко и най-вече лирически поет. Шарл Морис в *Litterature de tout a l'heure* допълва, че По е „Поет на Любовта сред Страхата, на Любовта сред Лудостта и на Любовта сред Смъртта.“¹⁰⁷

4.5. Най-известното стихотворение на По, *Гарванът*, е образцовото възплъщение на неговото поетическо величие, а рефренът „Nevermore“ е образцовият знак за самото стихотворение. Споменаване на рефрена „Nevermore“ отключва значенията на целия модернистичен култ към По за културния европейски читател от последните тридесетина-четиридесет години на деветнайсти и от първите тридесет или четиридесет години на двайсети век.¹⁰⁸ Арман Ръно (Armand Renaud) 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 [...]“¹⁰⁹. 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 издания¹¹⁰. Така е и в България – двуезичното издание на *Гарванът*, съставено от Велико Боев и Любен

¹⁰⁴ Цитат по Cambiaire, p. 52.

¹⁰⁵ Цитат по Cambiaire, p. 54.

¹⁰⁶ Цитат по Cambiaire, p. 59.

¹⁰⁷ Цитат по Cambiaire, p. 59.

¹⁰⁸ 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 в контекста на 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 and London: Louisiana State University Press, 1985, 48–59.

¹⁰⁹ Цитат по Cambiaire, p. 62.

¹¹⁰ Семен Липкин. По Едгару По. – *Огонек*. 1989, бр. 15, с. 9.

Любенов, което, освен оригинала на *The Raven* и превод на *Философия на композицията* от Боев, съдържа и (почти) всички български преводи, пародии и критически изказвания за стихотворението от 1893 г. до 1997 г., е паметник на дълговечността на *Гарванът* в българското културно съзнание¹¹¹. 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 емблема¹¹².

5. Погледнато исторически, използването на мотива „Nevermore“ в Дебеляновото стихотворение *Nevermore*, в Яворовата поема *Шенот насаме* и в Траяновото стихотворение *Тъжен привет* е акт на самоидентификация и укрепяване на крехкия статут на модернизма в България посредством авторитета на чуждоземния „баща“ 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, притежващ позитивни конотации. (За подробен анализ на тази опозиция вж. статията „В огледалната стая: из поетиката на „интелигентските“ разкази на Елин Пелин“.) Благодарение на своята темпорална семантика мотивът „Nevermore“ въплъщава 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 въплъщава съвършено – съгласно прозодийните доктрини на българския символизъм – фундаменталната пространствено-времева модернистична опозиция. Тъкмо тази рядка и щастлива комбинация от идеология и възможността за поетичното J изразяване прави използването на мотива „Nevermore“ повтаряща се поетическа формула в символистичния дискурс в течение на около двадесет и пет години. Идеологическата, естетическата и поетическата безупречност на формулата „далеч(е) – нивга/никога веч(е)“ е може би най-приемливото обяс-

¹¹¹ **Edgar Allan Poe.** *The Raven* / Едгар Алан По. *Гарванът*. Съставители Велико Боев и Любен Любенов. Варна, издателство „Зограф“, 1997.

¹¹² На сеията „The International Poe“ („Международният По“) на 114-тата конференция на най-авторитетната литературоведска организация в САЩ, the Modern Language Association (Асоциация за модерни езици), Аминадав А. Дикман прочете доклад „Poe in Israel (and Russia)“ („По в Израел [и Русия]“), в който проследи как руско-еврейски преводачи са претворявали *Гарванът* на руски и иврит и как рефренът „Nevermore“ е бил алфата и омегата на техните усилия. Вж. PMLA. Publications of the Modern Language Association of America: Program of the 1998 Convention, San Francisco, California, 27—30 December. Vol. 113, Number 6, 1400—01.

нение на иначе смушаващия 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 „нивга/никога веч(е)“ се радва на най-висок културен статус, докато „думата ‘nevermore’ е клише в английската поезия.“¹¹³) Ще видим обаче, че макар и формулата да е еднаква и в трите творби, нюансите J 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 навсякъде е мой):

Пропасти 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 деление (което е най-очевидно в първото четиристишие) е уравновесена посредством различната метрична организация на двете половини. Всяка строфа има следната метрична схема:

' U U ' U U ' U U ' U
 ' U U ' U U ' U U '
 U ' U U ' U U ' U U ' U U
 ' U U ' U U ' U U
 ' U U '

¹¹³ Mabbott, 1: 372, n. 48.

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, 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 лирически 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 веч“ 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 хронотропите 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 прозодията.

Второ, изречението-мотив „Никога-веч!“ 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 преобладаващите пет стиха¹¹⁴. Хипертекстът на Дебелянов забавя чрез метрични средства отговора на въпроса, изразен с мотива „Nevermore“, а хипотекстът на По със същите средства го ускорява.

¹¹⁴ За описание на размера на *Гарванът*, вж. **Edgar Allan Poe**. The Philosophy of

Трето, „Никога веч!“ е единственото безглаголно изречение в стихотворението и което е по-важно, единственото възклицателно изречение. Подчертаването на емотивния¹¹⁵ (не на емоционалния) аспект е изключително важно от интертекстуално гледище, защото в *Гарванът* възклицателните изречения в края на шестстишията 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 веч!“) – и в последната, осемнайста строфа – „Shall be lifted – nevermore!“ („Няма да се въземе – нивга веч!“). 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 бъде срещната от лирическия аз само на небето).

В третия случай мотивът „Nevermore“ се използва, за да се отхвърли възможността, предположена във втория – душата на лирическия 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 повторната среща е кулминацията на поетическия ефект на творбата върху читателя.¹¹⁶ Дебелянов редуцира мотива „Nevermore“ от *Гарванът* (който включва както речта на лирическия аз, така и отговора на гарвана) до редуване на хронотопите някъде-и-някога и тук-и-сега. У Дебелянов употребата на мотива от птицата е изоставена или, което е пак същото, е интерпретирана чрез хронотопите на лирическия 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

Composition. – In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. 17 vols. New York: AMS Press, 1965, 14: 193–208, 14: 203.

¹¹⁵ В този параграф използвам определенията за шестте езикови функции или аспекта на Якобсон. Референциалният (денотативният, когнитивният) аспект на езика е ориентиран „към КОНТЕКСТА“ на комуникацията, докато емотивният „цели пряк израз на отношението на говорещия към онова, за което говори“. *Linguistics and Poetics*. – In: *Selected Writings: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Ed. Stephen Rudy. 8 vols. The Hague: Mouton, 1981, 3: 18–51, 3: 22.

¹¹⁶ **Poe**. *The Philosophy of Composition*, 14: 202–03.

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 реструктуриране на комуникационния модел на хипотекста в сравнение с хипертекста – Дебеляновата творба твърдо поставя мотива „Nevermore“ в сферата на модернизма и символизма, защото те изобразяват солипсистичното индивидуално съзнание. „Никога вече!“ на Дебелянов чрез графичната си подредба и интонацията си е отговор на въпросите на лирическият 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.“¹¹⁷

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 посредством сюжет, разказващ за срещата на лирическият аз с птицата и логиката на сюжета е подробно обяснена във „Философия на композицията“¹¹⁸. В хипотекста частите са свързани, както показах, не чрез сюжет, а чрез техните семантични, синтактични и прозодични паралели. Американският поет комбинира елементите на творбата съгласно логическият нарративен принцип на Аристотел „едното поради другото“, а българският ги свързва според правилото на асоциирането „едното като другото“. Исторически вторият метод е проява на семиотичната традиция (начената от херметизма и гностицизма), която възприема вселената като сфера на всеобща симпатия и свързаност; романтизмът и модернизмът са най-скорошните и най-ясно доловимите за нас проявления на тази древна традиция¹¹⁹.

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, публикувани в 1919 и 1945 г., в които гарвановото „Never-

¹¹⁷ **По**. The Philosophy of Composition, 14: 199.

¹¹⁸ Вж. и бележката на **John M. Daniel**, придружаваща последната версия на *Гарванът* в Semi-Weekly Examiner, цитирана от **Mabbott**, 1: 363.

¹¹⁹ 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 комбиниране, съседност и метонимия, а втория посредством селекция, заместване и метафора, вж. **Roman Jakobson**. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. – In: Selected Writings: Word and Language. 8 vols. The Hague: Mouton, 1971, 2: 239—59, особ. 2: 255—56. Еко говори за сходен кръг от въпроси в традицията, от една страна, на западния рационализъм, а от друга, на херметизма и гностицизма, вж. Umberto Eco (with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose), Interpretation and Overinterpretation. Ed. Stefan Collini. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992; The Limits of Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

more“ – „Нивга пак“ и „Nevermore“ в двата превода са почти винаги възклицателни, т. е. в тях доминира емотивният (а не референциалният) аспект на езика¹²⁰.

Тенденцията отговорът да гарвана да се 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* след Михайлов и това показва, че модернистичното и символистичното наследство в разбирането на шедьовъра на По е живо и до ден днешен в България¹²¹. 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“.

Четвърто, изречението-мотив „Никога веч!“ в хипертекста е подчертано, защото, освен че е точен превод на „Nevermore“ в хипотекста, то

¹²⁰ За преводите на Михайлов вж. **Edgar Allan Poe. The Raven** / Едгар Алан По. *Гарванът*, 9—14. Тъй като модернизъмът представя индивидуалното съзнание, в преводите на Михайлов диалогичността на оригинала е редуцирана и тежее към монологичност. С други думи, 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. Заслужава да се спомене, че модернистичният хронотоп някога-и-някъде преобразява големи части от превода на Михайлов от 1945 г. В седмата строфа на оригинала лирическият аз описва 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 и ада, които са доразвити в осмата строфа. Преводът гласи: „гарванът на мойто златно и свещено Безвъзвратно“. При Михайлов цялата седма строфа е оформена чрез модернистичния хронотоп и по такъв начин митичните значения изчезват заедно с ироничната характеристика на аrogантността на крилатия гостенин, която продължава така: „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 - ...“ („Той не стори ни най-малък почтителен поклон; той не спря или не постоя дори минута, / но с изражението на господар или господарка, качна над вратата на стаята ми – [...]“). В превода, още от самото начало, гарванът олицетворява положителни ценности, тъй като лирическият аз мисли, че птицата е символ на положителния хронотоп някога-и-някъде. 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*, обяснява това по следния начин: “на влизането на Гарвана е придаден фантастичен – стигайки толкова близо до смешното, колкото можеше да се позволи – вид.“ (**Poe. The Philosophy of Composition**, 14: 205. вж. също 14: 205—06); от този момент стихотворението постепенно започва да се движи към „тона на най-дълбока сериозност“ (*Ibid.*, 14: 206).

¹²¹ За превода на *Гарванът* от Спас Николов (около 1967 г.), Боев (1988) и Любенов (1993) вж. **Edgar Allan Poe. The Raven** / **Едгар Алан По. Гарванът**, 15—26.

служи и за заглавие на Дебеляновото стихотворение. Въпреки това „Nevermore“ и „Никога вече!“ имат различни значения, като първото е едновременно с по-широк, равностоен и 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 вече!“ 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 елементи (т. е. рефрени) в цялото на съответната творба.

б) „Nevermore“ като заглавие е по-широко от „Никога вече!“, защото означава цялата творба, а не само един от нейните елементи, а именно мотива/рефрена „Никога вече!“. От друга страна, тяхната семантика е еднаква, тъй като в нея е подчертана емотивната функция.

в) Заглавието „Nevermore“ на Дебелянов е по-широко от „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 лексикални единици. И накрая, „Nevermore“ на По и „Nevermore“ на Дебелянов не могат да бъдат сравнявани, защото първото е част от текст, а второто е паратекст.

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“ у Дебелянов се усложнява от почти неизчерпаемите оттенъци на равностойност/неравностойност и сравнимост/несравнимост между двете: „Nevermore“ и „Никога вече!“

5. 2. Ето и първата част от поемата на Яворов в три части *Шенот 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, т. е. на шастливото някъде-и-някога на миналото. Асоциативният принцип, на който се гради поемата (и семантиката на мотива „Nevermore“), е ясен: 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 (плача) 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 расте, защото 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 друго, 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 нарастват пропорционално със семантичните податки за това, че творбата се занимава с индивидуалното съзнание – във втората строфа стурктурните елементи на диалога са уравновесени с лични (а не природни) образи.

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 последния вариант на стихотворението:

И нивга веч! Но сещам ти тъгата
на първий нощен час в тъжовний дъх,
в далечния привет от самотата,
що вей из мрачни папрати и мъх.

И нивга веч! Но сещам 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 не-тук пространството е в миналото (миналото време на глагола „узнах“). Следователно в първите два катрена имаме пълния някъде-и-някога хронотоп. И в двата катрена 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 третия катрен лирическият аз говори за настояще, което обаче не предполага по-щастливо бъдеще: „не ще да пламнат сетни съсипни, / та пак да чезнем.“ В четвъртия 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-времето измерение е отслабен; той се усеща в първия и втория катрен, но почти се изгубва в третия и четвъртия. 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 това е едно от изискванията при римуването. Потискането на пространството е подсказано също така и от изчезването на пространственото прилагателно „далечния“ в третия и четвъртия катрен. Творбата на Траянов 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 завой 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“).¹²² Реторичната стратегия на трите творби е (квази)реторична, защото се гради на въпроси и отговори; или, с думите на По, *Гарванът* употребява думата [‘nevermore’] като отговор на питанията на влюбения¹²³ и птицата е

¹²² Пое. The Philosophy of Composition, 14: 200.

¹²³ Пое. The Philosophy of Composition, 14: 201.

„немислещо същество, способно да говори“¹²⁴. Мотивът у 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 твоята скръб узнах.“ (Необходимо е да се прави разлика между философската опозиция „Аз“ – „Друг“ и термина „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 тежее 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 Другият, 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“. Всеки катрен започва всъщност не с мотива, а със съединителния съюз „И“ преди 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 първия, втория и четвъртия катрен е: „Но нивга веч! И сещам ти тъгата / И всичко ще узнаеш“, тъй като, след като отхвърля бъдещеото 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“ и че „[м]еланхолията следователно е най-естественият от всички поетични тонове“¹²⁵, бихме могли да добавим, че *Тъжен привет* тълкува тази формула иронично и това е загатнато от заглавието на стихотворението с неговите оксиморонни нюанси – Азът приветства Другия, като приветства себе си, следователно такава 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;

¹²⁴ **Рое**. The Philosophy of Composition, 14: 200.

¹²⁵ **Рое**. The Philosophy of Composition, 14: 198.

произведението е включено в стихосбирката *Пантеон* (1934)¹²⁶. Творбата е посветена на паметта на По и е свободна преработка на темите в стихотворенията *Гарванът* и *Ленор* (*Lenore*, 1844-1849). В нея се долавят и навеи от *Философия на композицията* и *Юлалюм* (срв.: „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“ – в *Nevermore* на Дебелянов, в *Шепот насаме* на Яворов, в *Тъжен привет* на Траянов и в *Сълза Младенова* на Елин Пелин мотивът играе главна структурираща роля в противопоставянето на хронотопите тук-и-сега и някъде-и-някога, докато в *Ленора* мотивът не е главният похват, който изпълнява тази функция. Дори в *Шепот насаме* Траянов натоварва мотива с формообразуваща роля едва след две преработки на творбата. Във варианта от 1909 г. първият и вторият катрен са както ги знаем от 1929 г., но третият, който е и последен, е следният:

Нек в себеразрушение, в отрицанье
да пламнат в нази сетни съсипни,
в болезнено копненье, в колебанье
нек чезнат кат откъснати вълни.

Версията от 1912 г. също се състои от три катрена, първите два са непокътнати, но третият вече звучи по този начин:

И нивга веч! Но всичко ще узнаеш,
изгубеното щастье 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“ 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 1912 г. те вече са изтъркани и овехтели, както до голяма степен и символизмът на самия Траянов. Ако хипотезата ми е вярна, 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 прави понятно защо Траянов, който до самата си кончина се стреми да остане оригинален първожрец на символизма, движение, което след началото на 1920-те години произвежда предимно клишета, използва мотива в *Тъжен привет* така смело (в сравнение с Дебелянов и Яворов) и защо така драстично понижава формообразуващия

¹²⁶ **Теодор Траянов.** *Ленора.* – В: *Пантеон.* София, книгоиздателство „Ст. Атанасов“, 1934, 59—61; стихотворението е препечатано в **Теодор Траянов.** *Избрани творби.* Редактор Иван Сестримски. София, изд. „Български писател“, 1981, 291—92.

му ранг в *Ленора*¹²⁷.

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 статус 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-„влияещите“ 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 обертонове (от Дебелянов през Яворов и до Траянов) са, че диалогичността на хипотекста на По отслабва и бива заместена от все по-

¹²⁷ Растящата структурираща роля на мотива „Nevermore“ в *Тъжен привет* може да се усети още по-ясно, ако се сравни с преработките на Дебелянов на „Nevermore“. При Дебелянов мотивът винаги е оста на творбата и вариантите J, 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.*

*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 мълчанье 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 копненье
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 кръб осланила,
глухо мълчанье се стели далеч,
а златни цветя в полунощ чернокрила
чакам да цъфнат... Ще цъфнат ли?
– Никога веч.*

ясно доловима монологичност. Това определя и модернистичния характер на българските хипертекстове,¹²⁸ факт, който полага своя печат на българската традиция на превеждане 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 случай¹²⁹. Моята задача не може да бъде решена и ако мислим пародията като механизъм на литературната еволюция, като трансформация на определени литературни явления – прием, литературна школа или направление¹³⁰. В българското литературознание и естетика има интересни опити за определянето на пародията като понятие, включващо както литературни, така и реални явления. В този случай пародията е отношение между културно-знакови (литературни и извънлитературни) аспекти на действителността¹³¹. Това определение се съгласува с интертекстуалния подход, който вече оп-

¹²⁸ Една от първите (ако не и първата), която просочва привкуса на лудост в *Гарванът* (или, казано с терминологията, избрана от мен, солипсизма на индивидуалното романтично-модернистично съзнание), е Елизабет Барет (2: 143), която в писмото си 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 of 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 моменти. 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 и на мотива „Nevermore“ в частност.

¹²⁹ За определения на отрицаващата пародия вж. **Исак Паси**. Смешното. София, „Наука и изкуство“, 1972, 213—13; **Владимир Я. Проп**. Проблемы комизма и смеха. Москва, „Искусство“, с. 64, 66. Някои автори подчертават, че отрицанието е само факултативно качество на пародията, вж. **Ольга М. Фрейденберг**. Происхождение пародии. – В: Труды по знаковым системам, вып. VI, Тарту: Изд. Тартуского Унив., 1973, с. 496. **Ю. Н. Тынянов**. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, Наука, 1977, 213-14, 489 бел. 32.

¹³⁰ **Тынянов** (255—310, вж. и коментара на 483—86) развива идеята за пародията като механизъм на литературната еволюция в серия статии. Според David Perkins, теоретик на литературната история, в книгата му *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992, глава седма, идеите на Тынянов за литературната еволюция като иманентен процес са методологически най-обещаващите при писането на бъдещи истории на литературата. Вж. също **Проп**, с. 65; **Никола Георгиев**. Превръщанията на Нане Вуте. – Септември, 1968, бр. 6, 216—35, особ. с. 220.

¹³¹ **Симеон Янев**. Пародията като естетическо явление и светоотношение. – Литературна мисъл, 1988, бр. 6, 39—57. Янев говори за пародията във връзка със знаковите форми на живот, които определя така: „Онова, което носи привичността, 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“ (с. 52); „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 само подлежи на разрушение.“ (с. 56) Тези абстрактни дефиниции стават по-ясни от примера, който Янев дава: „Несъществуващо е, че „Престъпление и

ределих 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 поведение¹³². Работната дефиниция на пародията трябва да бъде обогатена с още едно – диалогично – измерение, тъй като аз се интересувам от връзката между две съществуващи и съпернически си тенденции в българската литература и култура през първите десетилетия на ХХ век. Бахтин говори за пародията като вид диалог: „всяка пародия е преднамерен диалогизиран хибрид. В нея езиците и стиловете взаимно се осветляват“¹³³. 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

наказание“ е апостроф срещу една безкрайна поредица от романи в ХІХ век с наполеоновски типаж, но е решително важно, че наполеоновият комплекс у Разколников е именно отношение към знаковите форми на поведение от живота на века“ (с. 50). Разбирането на Янев на пародията и знаковите форми на живот е в крак с идеите на социолозите и антрополозите, които определят културата като обществено-семиотично явление. Например антропологът **Clifford Geertz**. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973, пише, че „културата е обществена [public], защото такава е и значението [meaning]“, р. 12. Според **Paul Ricoeur**. *Time and Narrative*. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (vols. 1, 2) Kathleen Blamey and David Pellauer (vol. 3), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984—1988, който доразвива идеите на Geertz във философско-наративен план, всяко практическо действие е вече символично белязано и затова може да бъде разказано: „Ако всъщност човешките действия могат да бъдат повестувани, това е така, защото те са винаги вече артикулирани чрез знаци, правила и норми. Те са винаги вече символично опосредени“. (1:57). За пародията като културна категория вж. и **Клео Протохристова**. Към теорията на пародийното. – *Литературна мисъл*, 1985, бр. 3, 71—91; **Паси**, с. 214, 215, 221; **Проп**, с. 63.

¹³² През втората половина на 1980-те години проф. Велчо Велчев, проф. Йордан Чолаков и Бойка Вапцарова споделяха в лични разговори с мен, че стихотворенията на По са били речитирани, пети и са служили като „парола“ сред образованата българска младеж през 1910-те — 1930-те години. Владимир Набоков (В. Сирин) в първия си роман, *Машенька*, Берлин: Слово-Verlag, 1926, описва как символистичното разбиране на По, неделимо от Бодлер, е вече смешно клише в началото на 1920-те години. Любовницата на протагониста Ганин е описана така: „Он дотрагивался губами до ея маленького, теплого лба, и тогда она все забывала – ложь свою, хотую она, как запах духов, всюду влячила за собой, ложь детских словечек, изысканных чувств, орхидей и каких-то, которые она будто-бы, страстно любит, *каких-то По и Бодлеров, которых она не читала никогда*, забывала все то, чем думала пленить, и модную желтузну волос, и смугловатую пудру, и шелковые чулки поросьяшьего цвета, – и всем своим слабым, жалкым, ненужным ему телом припадала к Ганину, закунув голову.“ (курсивът мой, запазен стар правопис). В критиката си, преди Набоков, Гео Милев подиграва клиширането на изказванията за По и Бодлер в България, вж. Съчинения в три тома, т. 2, с. 256, вж. и **Никита Нанков**. Начален монумент пред прага на един нов обет: Гео Милев и Едгар По. – *Литературна мисъл*, 1997-1998, бр. 1, 136—64, с. 161.

¹³³ **Михаил Бахтин**. Въпроси на литературата и естетиката. София, изд. „Наука и изкуство“, 1983, с. 489; по-широко този въпрос се изяснява на 487—95. За повече подробности вж. 212—13, 456—95; и *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. София, Наука и изкуство, 1978.

процес.¹³⁴ И на края на уточняването на работните параметри на пародията е необходимо да спомена, че пародийната интертекстуалност оперира с „прекомерно кодирани текстове“, върху „свърхкодирани“ или „хипер-кодирани форми“¹³⁵. Онова, което прави възможна пародийната употреба на мотива „Nevermore“, е фактът, че мотивът – и петстепенната верига от литературни и културни значения, очертана по-горе – са хипер-кодирани модернистични текстове както в Европа, така и в България през първите три-четири десетилетия на ХХ век.

Разказът *Сълза Младенова*, посредством мотива „Nevermore“, пародира поне две явления. Първо, пародира се модернистичният статус на По, но тази пародийна мишена е доста двусмислена, ако не се забравя, че самият Елин Пелин публикува превод на *Гарванът*, направен от руски, през 1906 г., т. е. малко преди публикуването на разказа¹³⁶. 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 не е модернистичният статус на По, а крехкият и абсурдно-смешен, както го вижда Елин Пелин, статус на модернизма в България в края на ХІХ и началото на ХХ век, който се гради върху модни западни и руски идеи, присадени върху изостанали социални практики и художествени модели, които вече са изживели времето си в Европа¹³⁷. Поне два факта (разгледани подробно в статията *В огледалната стая...*) подкрепят това предположение. Първият е, че в група разкази, написани в течение на около трийсет години и подминати от българската критика – *Кал* (1903), *Самичка* (1905), *Сълза Младенова* (1910) и *Лабораторията* (1934, втори вариант от 1938 г.) – Елин Пелин пародира дълбинните идеологически и поетически принципи на българския модернизъм. Вторият факт се отнася до личностната и художествената менталност и начина на виждане на света на Елин Пелин. В статиите, в малкото запазени писма и в спомените на писателя има множество примери за неговата дарба да вижда във всяко явление (било писател, било литературна школа, било световно известен град, било самият той) не единствено художествено-културното му величие, но и ограничеността му; това двусмислено и непочтително отношение е валидно както за противниците,

¹³⁴ Вж. Petrilli, особ. 126—27. Според Todorov, Mikhail Bahtin, p. 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.

¹³⁵ Jenny, p. 37.

¹³⁶ Анализ на превода, сравнен с превода на Михайлов от 1919 г., предлага Русн Русев. Елин-Пелиновият превод на *Гарванът*. – Език и литература, 1977, бр. 6, 56—58, статията е препечатана в *Edgar Allan Poe. The Raven / Едгар Алан 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 достойнствата му, отречени от неговия биограф Кръстьо Генов. Елин Пелин: Живот и творчество. София, Българска академия на науките, 1956, който пише: „Преводът на поемата „Гарванът“ от Едгар По също не се отличава с художествени достойнства.“ (с. 213).

така и за приятелите. До края на това изследване аз ще скицирам два проблема, свързани с пародията. Първо, ще говоря за *Сълза Младенова* като за сложна и изтънчена пародия на *Гарванът*, разбиран като модернистична творба. Второ, ще разгледам употребата на мотива „Nevermore“ като елемент на поетическия механизъм на разказите на Елин Пелин, които пародират някои парадигми на българската модернистична поезия изобщо.

7. Мотивът „Nevermore“ се намира в началото и в самия край на *Сълза Младенова* и това определя композиционното му значение в творбата. Първата му поява е в края на първия параграф: „Човешкият скелет беше се завърнал с иронична усмивка в ъгъла, а препарираният черен гарван го гледаше с наведена глава от височината на шкафа, готов като фаталния гарван на на Едгар По да произнесе зловещото „Никога вече!“ В края на разказа мотивът е леко променен: „Зад нея [Сълза Младенова – б. м., 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 фаталния 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 лирически аз у По, който е учен и нещастен влюбен, напомнящ романтична персона *a la* Колридж. Понеже в модернистичната и в символистичната традиция лирическият аз в *Гарванът* се мисли за идеално въплъщение на модернистично-символистичен герой и характер, то пародирането на лирическият аз е пародиране и на модернизма и символизма. Времето и пространството в разказа преобръщат времето и пространството в стихотворението – навяващо дрямка селско пладне вместо бурната 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 материална бедност в разказа, която пародира обяснението на По във *Философия на композицията* за обстановката в стихотворението: „Стаята е представена като богато обзаведена — това просто е осъществяване на идеите, които вече обясних по отношение на Красотата като единствения истински поетичен тезис.“¹³⁸ Бодлер, представяйки собствените си думи като цитат от автора на *Гарванът* и превръщайки имплицитното у По в експлицитно, пише: „И няма да поставя героя си в бедна

¹³⁷ В това отношение се съгласявам със **Симеон Янев**. Пародията в периферията на литературата. – Литературна мисъл, 1989, бр. 2, 35–59, 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 (с. 36, 38, 45, 51). Бих прибавил, че подобен род пародия води до парадокса, както е в *Кал*, някои явления да се пародират, преди още да са се разгърнали напълно; в такива случаи пародията предхожда пародираното явление.

¹³⁸ **Рое**. The Philosophy of Composition, 14: 204.

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 глупостта¹⁴². Учебният скелет (пародийно заместващ бюста на Палада в *Гарванът*, обяснен от По като знак за „хуманитарната ученост на влюбения“¹⁴³) 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: 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 (надеждите на Сълза Младенова за запознанството J с нейния годеник и фантазиите J за красива сватба), поради ироничната дистанция на повествователя, са представени като абсурдно-смешни. Хипотекстът на По съдържа и пространственото (подземното, земното, небесното), и времето (миналото, сегашното, бъдещето) трисъставни измерения, които модернизмът и символизмът лесно преобразуват в опозицията между тук-и-сега и някъде-и-някога. Хипертекстът на Елин Пелин споменава – за да

¹⁴² 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 Cheerbrant. Dessins de Benard Candet [Paris]: Robert Laffont, 1969, 233—35; Мифы народов мира. 2 т. Москва, Советская энциклопедия, 1983, 1: 245—47. Вж. също **Mabbott**. Collected Works, 1: 354—56, 372 nn. 45, 46, 375 nn. 85, 97 f.

¹⁴³ **Poe**. The Philosophy of Composition, 14: 205.

осмее и изключи – хронотопите някъде-и-някога и така осмива и модернистичната идеология и поетика, носещи значенията на бягство във въображението, което често граничи с християнската религия. (Разказът на Елин Пелин *Душата на учителя* [1904] е друг и по-ясен пример за редуцирането и пародирането на християнско-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 някъдеинякога е копие на тук-и-сега. Част от тъжната ирония в *Тъжен привет* на Траянов се поражда от сходно уеднаквяване на двата хронотопа.) Пародийното пророчество на Елин Пелин спрямо модернизма се събдва десетина години по-късно и Гео Милев например огласява този невесел факт в писмо до Николай Лилиев от 21 май 1917 г.: „Никакви изкуствени раеве, просто естествени адове...“¹⁴⁴.

7. 4. В статията *Философия на композицията* По пише за две хармонично съжителстващи равнища в *Гарванът* – буквално или „реалното“ („the real“) и символично или „известна сугестивност – известно, макар и неопределено, подводно течение“ („some amount of suggestiveness – some under-current, however, indefinite, of meaning“)¹⁴⁵. 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 Хегел¹⁴⁶. 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 нелепо-смешни 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

¹⁴⁴ Гео Милев. Съчинения в три тома. С., Български писател, 1975—1976, т. 3, с. 333.

¹⁴⁵ Poe. The Philosophy of Composition, 14: 207; вж. също 14: 206—08.

¹⁴⁶ 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, не живата реалност на самата свобода.“ (Hegel. Phenomenology of Spirit. Trans. A. V. Miller. Oxford University Press, 1977, p. 122, Лауър обяснява хегеловото понятие за „красивата душа“, основано на опита на немските романтици, така: „Съзнанието до такава степен се е обървало навътре към себе си, че то живее в страх да не изпадне 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 J, за „красивата душа“ най-важното става *казването* на онуй, което е правилно [...]“ Quentin Lauer. A Reading of Hegel's Phenomenology of Spirit, New York: Fordhan University Press, 1993, 253—54.

контекст. Първо, идеалното се постига по модела на *Пир* 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 любимия) 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 скръбта си по Ленор. Второ, идеалното е насочено към и достъпно на образования читател и се постига посредством формата на стихотворението, а не чрез неговата история 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 творби¹⁴⁷. 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 поведствователен механизъм, който създава художествени значения чрез оразличаването на гледната точка на повествователя и гледната точка на протагониста в група разкази на Елин Пелин, включваща *Кал*, *Самичка* и *Лаборатория*. В тези творби гледната точка 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 гледната точка 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“] и мотива на Чернишевски „Что делать?“ [„Какво да се прави?“]. 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 болезнено тъжно за културния български читател. При това сравнение българският модернизъм и интелектуален живот изобщо, тогава, в началото на ХХ век, а и сега, стотина години по-късно, са представени като трагично и комично раздвоени между техния стремеж към европейска идентичност, разбираана като буржоазна, индивидуалистична, градска, духовна и материално богата култура, и тяхната

¹⁴⁷ Двете значения по отношение на *Гарванът* на други произведения на По са обяснение в изследването на **Robert D. Jacobs**. *Poe: Journalist and Critic*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1969, 440–43.

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 култура¹⁴⁸. 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 J прояви като цитират и подражават на европейските културни образци. Елин Пелин, напротив, пародийно преформулира европейските и българските модернистични модели и игрово обезсилва всяко прекалено лесно, еднозначно и едностранчиво изчисляване на квадратурата на кръга на българската културна идентичност.

1986 — 1989 г., 1999 г.

¹⁴⁸ За вековното люшкане между балканската и/или европейската идентичност на балканските култури вж. **Vesna Goldsworthy**. *Inventing Ruritania: The Imperialism of Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1998, 1—13. Вж. също **Nikita Nankov**. *Dva kolumbijska putovanja Geo Mileva: hermeneuticka analiza zapadnog Drugog kao najbolji bugarskija*. – *Knjizevna smotra*, 1999, публикуването предстои; *Drafts by Virginia: Tragedia dell'Arte Bulgarian Style*. – In: *Culture/s in Contention: Differences, Affiliations, Liminalities*. Eds. John Burt Foster, Jr. and Wayne J. Froman. Evanston: Northwestern University Press, 2000; публикуването предстои.