

Ангел Игов
СУ „Св. Климент Охридски“
amigov@gmail.com

Царкиня в градината: кое е общото между Димчо Дебелянов и Езра Паунд

Angel Igov
Sofia University St. Kliment Ohridski
amigov@gmail.com

Princess in the Garden: Whatever Is Shared between Dimcho Debelyanov and Ezra Pound

Summary

Bulgarian poet Dimcho Debelyanov and renowned modernist Ezra Pound independently used an epigraph from a common literary source in a poem by French symbolist Albert Samain. The paper discusses this coincidence with regard to two basic functions of epigraph as paratext: to broaden the interpretation of the quoting work, and to perform rhetorical gestures. Through an epigraph-focused interpretation of both works, the paper outlines the capacity of literary epigraphs to produce complex intertextual links, exhibiting valence both inward, i.e. within the own text, and outward, reaching to other texts and the broad field of intertextuality.

Keywords: epigraph; intertextuality; interpretation; paratext; symbolism; modernism

Литературните съвпадения притежават особено очарование. През 1912 в София Димчо Дебелянов пише своята поема „Легенда за разблудната царкиня“, публикувана през 1914 в първия брой на списание „Звено“ с епиграф (мото) от стихотворение на френския символист Албер Самен, част от сборника „В градината на инфантата“. Съвсем

по същото време в Лондон един от най-амбициозните поети на модернизма, американецът Езра Паунд, пише краткото стихотворение „Градината“, в чието начало стои епиграф от съвсем същия стих на Самен. Съпадението обаче е донякъде прикрито от едно не по-малко интересно разминаване. Епиграфът към „Легендата“ гласи: „Mon âme est une infante“ („Моята душа е инфанта“); епиграфът към „Градината“ гласи: „En robe de parade“ („В тържествена/празнична рокля“). Събрани заедно, тези две откъслечни фрази произвеждат дословно първия стих от неозаглавеното стихотворение на Албер Самен: „Mon âme est une infante en robe de parade“. Какво би могло да ни говори това съвпадение за интерпретациите на конкретните творби, за разнообразните функции на епиграфа като паратекст и в крайна сметка за сложните и неочаквани прояви на литературната междутекстовост? При това, без да забравяме, че вероятността Дебелянов да е познавал стихотворението на Паунд е на практика нулева, тъй като основателят на имажизма няма литературна рецепция в България към онзи момент, така че евентуалният диалог между техните две произведения би се осъществил изцяло чрез посредничеството на третия текст.

Сам по себе си, епиграфът към „Легенда за разблудната царкния“ не е останал встрани от вниманието на българските литературоведи. Симеон Хаджикосев дори го обявява за „най-прочутото френско мото, на което беше съдено да стане едва ли не девиз на цяло едно поетическо поколение у нас“ (Хаджикосев 1974: 77). Цитираното изследване на Хаджикосев се занимава с паралели и конкретни междутекстови връзки („влияния“) между български символисти и френски, руски и други модерни поети. Би могло да се очаква, че за такъв труд едно паралелно четене на Дебелянов и Самен, с фокус върху функциите на епиграфа, би било от голям интерес. Хаджикосев обаче, преминавайки бързо към едрия план на българския символизъм, се задоволява със следните предположения: „Мотото на А. Самен осветлява друга страна от идейното съдържание на поемата – темата за духовното избраничество... Стихът на Самен „Инфанта е душата ми“ е бил за нашите поети най-сполучлив и синтезиран израз на това чувство за духовна изключителност. Освен това в чисто звуково отношение той несъмнено им е допаднал с по-особеното си „екзотично“ звучене, с ефектността на асонанса, който е характерен за оригинала“ (пак там).

Вярно е, че нерядко епиграфът може да не е натоварен с кой знае какви смислови функции в плана на цитиращия текст и „екзотичното звучене“ да е достатъчно основание за употребата му. Дали оба-

че един по-сериозен паралелен прочит на Дебелянов и Самен не би разкрил и по-съществени мотиви и резултати? В своята монография „Българската поема от Освобождението до Първата световна война“ Милена Кирова чете Дебеляновата поема като „по-драматична, по-философски обобщена, изобщо – по-интелектуална творба“, в която „психологическият акцент пада не върху крайните положения на нравствено-философската антиномия светъл възторг – греховно падение, а върху сложната и драматична духовна борба, която предхожда всяка гранична стойност на преживяването“ (Кирова 1988: 210, 213). Епиграфът е убедително тълкуван като директен ключ към интерпретацията на образа на царкинята, установяващ метафорична връзка „душа – (разблудна) царкиня“. Струва си все пак да се отбележи, в плана на паралелния прочит, че „царкиня“ не е директен превод на „инфанта“ и разликите между двата термина не се изчерпват с пласта на културните реалии. У Самен самото название „инфанта“ допълнително десексуализира търсеното безропотно-безполово излъчване на централния образ, докато Дебеляновата *разблудна* царкиня е несъмнено заредена със силна еротична енергия:

Утолено догаря тринощно страдание,
че прегръдки разтваря тя с огнена лъст –
през очите ѝ греят тревожни сияния,
но ликува над нея наситена Мъст.
(Дебелянов 1965: 75)

Кирова не пропуска да отбележи, че Дебелянов използва за своя епиграф съкратен вариант на първия стих от Саменовото стихотворение: „Малка, сякаш незначителна разлика, а в действителност – ключ към индивидуалната специфика на поемата. Защото обяснението „в празнична рокля“ вече пригвозжда вниманието на читателя към една неподвижност на духовните измерения, към статичност на психическите изживявания, към илюстративност на характеризирания образ“ (пак там, 210). Така внимателно избраният епиграф действително допринася за открояването на „Легендата“ като динамично развиващо се произведение, в контраст със статичната картина, представена в стихотворението на Самен. Оказва се, че в този случай епиграфът има сериозна, при това двойна функция: веднъж подава интерпретативен ключ към централния образ в поемата, но едновременно с това заявява и определено контекстуално различие спрямо източника, подканвайки към паралелен прочит (какъвто Кирова прави). Не са толкова

много случаите, в които валенциите на епиграфа са отчетливо насочени както *навътре*, към интерпретацията на самото произведение, така и *навън*, към мрежата на литературната междутекстовост, която принципно би могла да продължи отвъд Самен и на практика, в нашия случай, отвежда до Езра Паунд.

Изправяйки се пред такива примери за богатството от значения, скътано в един къс епиграф, бихме се запитали дали този похват като цяло не заслужава по-голямо внимание от литературната наука: не само в плана на българската литература, а изобщо. Интересуващите се от този детайл на литературната творба обичайно се насочват към книгата на Жерар Женет „Фигури“ (издадена на английски с по-недвусмисленото заглавие *Paratexts*). Женет извежда в обща категория „паратекст“ различни единици, които не принадлежат изцяло на текста на творбата *per se*: заглавието, посвещението, предговора и др., включително, разбира се, епиграфа. В трийсетината страници, посветени на този тип паратекст, Женет проследява неговата история, наблягайки на възникването му през XVII век и буйния му разцвет в началото на XIX век; и в крайна сметка вижда четири негови функции – „несъмнено само защото не съм потърсил повече“ (Genette 1997: 156). Най-общо, четирите функции са: осветляване на заглавието; коментар върху собствения текст; реторически жест, състоящ се в самото позоваване на определен автор; и най-сетне, самостоятелния „ефект на епиграфа“, който маркира периода, жанра и насоката на цитиращия текст. От наша гледна точка, поне в конкретния случай, най-много внимание заслужават втората и третата функция на епиграфа. Потенциално (макар и съвсем не задължително) епиграфът може да бъде не просто коментар върху собствения текст, а активно да участва в неговата интерпретация: видяхме, че именно такъв е случаят с мотото към Дебеляновата поема. Маркираното позоваване на един или друг автор пък говори много за естетическите, идеологическите и дори политически намерения на текста. Тези две функции принципно предполагат два противоположни литературоведски подхода. Насоченият навътре епиграф-ключ очевидно се поддава на прецизно четене отблизо (*close reading*). Напротив, онези епиграфи, целящи да поставят собствения текст в някакви отношения с чужд такъв, биха очертали цялостна картина на тези отношения, ако приложим метода на „далечното четене“ (*distant reading*). Без, разбира се, да използва този ефектен, но по-късен термин на Франко Морети, Женет сам намеква нещо подобно: „Бихме могли да очертаем интересна статистика, била

тя индивидуална или историческа, този път не според съдържанието на епиграфите, а според самоличността на техните автори“ (ibid. 159). Следователно, в идеалния случай, амбициозната „епиграфистика“ ще съчетава едновременно близко и далечно четене, анализ на текст и обработка на масиви от данни, стеснявайки и разширявайки своя фокус според функциите, които изследва.

Тук нямаме възможност да приложим статистически методи към цитирането, а и не това е непосредствената цел. Но все пак, има ли реторически жест в избора на мотото от Албер Самен? Несъмнено да. Този избор демонстрира желание за общение между поемата на Дебелянов и стихотворението на Самен, но също и заявление за литературно родство между двамата. Не един и двама български литературоведи (сред тях цитираните по-горе Хаджикосев и Кирова) говорят за „Легенда за разблудната царкиня“ като за най-символистичното произведение на Дебелянов. Самото наличие на епиграф от популярен в онзи момент френски символист определено подсилва това впечатление. Тоест, чрез мотото от Самен, Дебеляновата поема дискурсивно заявява своята принадлежност към символистичната поетика. Имаме основания да твърдим това, доколкото литературната дейност на Дебелянов и неговите съвременници е белязана от силно съзнание за естетическа принадлежност, т. е. не става дума за по-късен литературоведски констукт. За разлика от мнозина други „-исти“, българските символисти знаят – и настояват! – че са символисти.

Да преминем сега към стихотворението на Езра Паунд и функциите на неговия епиграф. Тъй като текстът е и кратък, и слабо познат на българската публика, ще си позволим да го цитираме в неговата цялост:

THE GARDEN

En robe de parade.

- Samain

Like a skein of loose silk blown against a wall
She walks by the railing of a path in Kensington Gardens,
And she is dying piece-meal
of a sort of emotional anaemia.

And round about there is a rabble
Of the filthy, sturdy, unkillable infants of the very poor.
They shall inherit the earth.

In her is the end of breeding.
Her boredom is exquisite and excessive.
She would like someone to speak to her,
And is almost afraid that I
will commit that indiscretion.

ГРАДИНАТА

En robe de parade.
- Samain

Като сноп свилени конци, отвян в стената,
тя крачи покрай парапета в Кенсингтънската градина
и умира къс по къс
от някаква емоционална анемия.

А я обкръжава сган:
мръсните, издръжливи, неизтребими деца на бедняците.
Те ще наследят земята.

Тя е завършекът на своя сой.
Досадата ѝ е изящна, изключителна.
Тя би желала някой да я заговори
и почти се опасява, че
аз ще проявя подобна нетактичност.

Навярно първото, което прави силно и директно впечатление в това стихотворение, е откровената елитистка поза и преднамереният отказ от онова, което днес бихме нарекли „политическа коректност“. „Сганта“ е шрихирана с пълна безкомпромисност и с внушение за безпомощността на културата и финеса пред задаващия се исторически триумф на масите. От тази гледна точка стихотворението действително би могло да изглежда пророческо; но то се оказва такова и в биографичния план на самия Паунд, чиято по-късна обвързаност с италианския фашизъм е печално известна. Все пак, както ще видим, в самото стихотворение позицията на наблюдаващия този исторически конфликт е двусмислена. Но елитистките внушения са безспорни и са принципно в хармония с естетиката и политиката на символизма.

На друго ниво от стихотворението, един конкретен похват също би могъл да ни наведе на асоциации с литературния символизъм. Впечатляващо е в каква висока степен текстът разчита на подбрани звукови съчетания, за да окаже въздействие върху читателя: началният стих с открояващите се „л“ и „с“ внушава лекотата и шумоленето на коприната (с всичките ѝ културни наслоявания), докато втората стро-

фа, чрез грохота на струпаните „р“ и „б“ рязко въвежда контрапункта на боботещите маси. Тази алитернация, естествено, трудно се пресъздава в превод; но нека отбележим, че тя – както и наглед надменният елитаризъм – е принципно свойствена на поетиката, към която отправя епиграфът.

Въпросът е за характера на тази отпратка. Защо му е необходима на това стихотворение междутекстовата връзка със Саменовата инфанта? Ако положим един до друг образа на инфантата в нейната онирично-романтична градина и образа на тази изтънчена, анемична дама, притисната до стената от напирашката сган, ще видим иронично дистанциране и контраст, каквито Дебеляновата царкиня не излъчва. Дамата на Паунд е сякаш Саменовата инфанта, насила извадена от своя свят на меланхолични блянове и запратена в грубата действителност, където краката на безчетните и неизтребими бедняшки деца заплашват да я премажат, а тя, идвайки от такъв анемичен свят, е лишена от възможност за самозащита. Отношението на наблюдателя към нея не изглежда кой знае колко съчувствено: по-скоро можем да говорим за отстранено любопитство, нелишено от разбиране, но дотам. У Самен има категорично заявено в самото начало отъждествяване с женския образ: „моята душа е инфанта“; и в цялото стихотворение следва описанието на инфантата, т.е. душата. Косвено – посредством интертекстуалността – отъждествяване се получава и у Дебелянов. У Паунд обаче имплицитният лирически говорител не се отъждествява нито с „инфантата“, нито с масите, а по-скоро се оказва заинтригуван свидетел на историческа драма с неизбежен развой. Можем дори да се усъмним доколко „политически некоректното“ изказване за бедняшките деца принадлежи на него или по-скоро е предположение за *нейната* гледна точка. Загатнатото насмешливо отношение се потвърждава в края на стихотворението, в което говорителят най-сетне потвърждава своето физическо присъствие на сцената. Това присъствие обаче е съвсем странично. Желанието за общуване у дамата е удържано от етикета, от схващания за правила и приличие, които са очевидно анахронични в така описаната среда. Дамата се очертава като някаква последна отломка от отминали времена. Тази характеристика е силно подчертана от многосмисловата фраза „the end of breeding“. „End“ може да означава не само „край“, но и „цел“; а „breeding“ може да се преведе като „култура“, „възпитание“, „обноски“, но и по-буквалното значение на „размножаване“ несъмнено е активирано от съпоставката с тълпящи-

те се около нейното уединение бедняшки деца.¹ Както отбелязва Хю Уайтмайър, именно тази игра на думи подчертава, че анемичното, безжизнено състояние (на обществото или класата, доколкото образът на дамата придобива именно такъв алегоричен оттенък) е както психологическо, така и биологическо (Witemeyer 1999: 50).

Още един лексикален детайл внася съществена модулация в работата на този текст. Децата на бедняците в оригинала не са „children“, още по-малко „kids“, а „infants“. Този избор на дума би могъл да бъде почти без значение – ако не разкриваше ново двусмислие именно в контекста на употребения епиграф. Ако в оригиналния стих на Самен има четири смислово натоварени съществителни имена („âme“, „infante“, „robe“, „parade“), то само едно от тях се появява в текста на Паунд – но по особено перфиден начин! Разбира се, речниковото значение на „infant“ в английския език е просто „малко дете“. Историческата реалия – престолонаследница в Испания и Португалия – е, както и на български, „infanta“. Но ето как при прочита на тази строфа епиграфът получава правото не просто да коментира текста (каквата функция му признава Женет), а да внася допълнителни смислови елементи. Ако при прочита на стихотворението бъде възстановен Саменовият стих в неговата цялост, то в думата „infant“ неминуемо отеква ехото на „infanta“; може дори да се каже, че думата се сдобива със свой „изотоп“: „деца“, но в същото време, с глухия отглас на сродно значение – „инфанти“. Такава интерпретация се подкрепя от следващия стих, който, цитирайки Матей, внася идеята за наследството върху земята и тя, в такъв случай, придобива по-буквално значение, говори за непосредствено надвиснала смяна на историческите роли. Подсказаното словосъчетание: „мръсните, издръжливи, неизтребими инфанти на бедняците“ съдържа в себе си гротескна ирония. А от друга страна, така въведеното ехо на думата „инфанта“ се пренася върху описания женски образ и действително доста му приляга. Но нека обърнем внимание, че всички тези перфидни конотации изобщо не биха присъствали в „Градината“, ако го нямаше епиграфът – и дори не текстът на самия епиграф, а онова липсващо, което е подсказано чрез него!

„Легенда за разблудната царкиня“ и „Градината“ очевидно са твърде различни произведения. Първото е (недовършена) поема с приглу-

¹ По тази причина избрахме в своя превод думата „сой“, която поне донякъде съдържа и двете групи значения. „Завършек“ също – и по-ясно – обединява в себе си значенията на „край“ и „цел“.

шен, но все пак проследим сюжет, който можем да наречем романтически; с отчетливо символистична поетика; с обилно орнаментиран, богат на тропи език и с приповдигната реторика; с богато, разнообразно, но във всеки случай строго силаботоническо стихосложение. Второто е кратко стихотворение, представящо съвсем конкретна сцена от действителността (макар и да придобива алегорични измерения), написано в свободен стих и характеризиращо се с отчетлива иронична дистанция на лирическия говорител. В същото време, и двете произведения са изградени около централния образ на млада аристократична жена, която по междутекстовата логика на споделения епиграф отправя към общ литературен източник – душата-инфанта на Албер Самен.

Тук е най-сетне мястото да обърнем по-съществено внимание на факта, че тези толкова различни произведения *делят* общ епиграф съвсем буквално. Както посочихме в самото начало, „Легендата“ използва първата половина от стиха, докато „Градината“ предпочита втората – така че двата епиграфа заедно възпроизвеждат точно стиха на Самен. В този факт има нещо куриозно: сякаш двете творби са толкова различни, че дори източника на своите епиграфи разполовяват точно по средата. Но куриозната подялба може да ни каже още за това, как действа паратекстът в тези два случая.

Преди всичко, самото решение да се съкрати стихът-източник води до един принципно сходен ефект, макар и с обратен знак в двата случая. Епиграфът, естествено, почти винаги е част от по-голямо цяло и това е продиктувано не само от практически съображения при оформянето на текста. Основната, елементарна функция на епиграфа, която той проявява и в четирите си очертани от Женет функции, е да посочи нещо; и това посочване, особено в лириката, ще се осъществи по-ефективно и по-ефектно с един бърз реторически жест, отколкото с пунктуално цитиране на дълъг чужд текст. Епиграфът, бидейки откъс, в общия случай умишлено посочва към цялото. Разбира се, че откъс от стих е вече доста маркиран, минималистичен избор. Но тъкмо такъв избор на практика засилва свойството на епиграфа да служи като *pars pro toto*. И в „Легендата“, и в „Градината“, съответната половинка от стиха-източник елиптически го съдържа целия. У Паунд елипсата е доста перфидна. „En robe de parade“ не казва кой знае какво и не се отнася пряко до каквото и да било изказване в самия текст. Синтактично фразата очевидно е откъслек от по-голяма. Така че елипсата тук е демонстративна: читателят е призован да възстанови целия стих, за да заработи епиграфът ефективно. А неговата ефективна ра-

бота, както видяхме, стига дотам, че привнася съвсем нови конотации вътре в текста. Нещо повече, само след като е извършена тази операция по възстановяването на липсващата част от цитата, *заглавието* на Паунд придобива цялостен смисъл. „Градината“ не е коя да е градина, нито пък е само Кенсингтънската градина; тя е също така литературен контрапункт на символистичната градина, в която унило се разхожда Саменовата инфанта. Оказва се, че стихотворението на Паунд, което на пръв поглед може би изглежда донякъде семпло, разкрива цялата си гама от значения само в плана на междутекстовостта, активирана от един пределно къс епиграф.

Ако сега излезем от насочените навътре валенции на епиграфа и проследим третата от Женетовите функции, която тук обобщихме като реторически жест на позоваването, епиграфът и при Дебелянов, и при Паунд ще отвежда към корпуса на Саменовото творчество и ще означава, най-елементарно: „Обърнете внимание, че цитирам Самен“. Само че, ако Дебелянов желае чрез този жест да впише своята поема в руслото на символизма (или поне нищо не ни кара да мислим другояче), то стихотворението на Паунд, с ироничното си отношение към централния женски образ, в естетически план ще трябва да се чете като оттласкване от символистичната поетика. Дебелянов употребява половината на един стих като епиграф, за да заяви *родство*; Паунд, напротив, употребява като епиграф втората половина от същия стих в жест на иронично *отричане*. Централният женски образ е не само социална, но и естетическа алегория: епиграфът го натоварва със задачата да означава и тип писане, тип естетика, от които Паунд се дистанцира.

Подобна интерпретация на елиптичния епиграф дава и Скот Хамилтън в книгата си, посветена именно на връзките между Паунд и символизма. За него „Градината“ е безспорно иронично стихотворение, оттласкващо се от „меката“ поетика на символизма:

Решението на Паунд да цитира в своя епиграф само втората половина от първия стих на Самен е доста красноречиво. Докато Самен представя метафорично сравнение, което изразява повече или по-малко интериоризирано, субективно състояние (“Mon âme est une infante”), Паунд предпочита да внуши само външните, социални кодове, свързани с облеклото: “en robe de parade”. Така че можем да видим как Паундовото търсене на „обективно“, имажистко представяне или социален портрет се оказва желание да потисне субективното ядро на Саменовото стихотворение.

(Hamilton 2014: 52)

Да обърнем внимание, че разсъжденията на Хамилтън са донякъде аналогични с тези на Милена Кирова, която аргументира Дебеляновия избор на *другата* половина от стиха с отказа от статичност и илюстративност (виж по-горе). Сякаш българският и американският поет проявяват по сходни съображения известна неудовлетвореност от стихотворението на Самен, което цитират, но Дебелянов въпреки това реторически търси родство, докато Паунд се отрича от него.

Може би е необходимо да насочим поглед и към литературния контекст на „Градината“. В периода, на който принадлежи това стихотворение, Паунд е основен говорител и пропагандатор, всъщност на практика основател, на литературното течение имажизъм. Други са текстовете, които обикновено се дават като пример за това недотам устойчиво литературно течение, но „Градината“ също представлява нелюба илюстрация на някои от основните принципи, около които, както посочва Паунд, през пролетта на 1912 се обединяват Х.Д., Ричард Олдингтън и той самият:

1. Директна работа с „нещото“, било то субективно или обективно.
 2. Да не се употреби и една дума, която не допринася към изложението.
 3. Относно ритъма: да се съчинява в секвенцията на музикалната фраза, не в секвенцията на метроном.
- (Pound 1954: 3-4)

Както личи, имажизмът е реакция в рамките на модернизма срещу един по-ранен негов етап, какъвто е символизмът, с неговата поетика, вече възприемана като твърде смътна, абстрактна и в крайна сметка изчерпана. Изкусително е да съпоставим търсенията на Паунд и неговите съратници в онзи момент с други подобни реакции – например тази на акмеистите в Русия или на Далчев в България, само че Паундовият имажизъм е много по-радикален в своя новаторски устрем, особено по отношение на стихотворната форма. Така или иначе, към 1913, когато са писани и „Градината“, и „Легендата“, литературният контекст в България очевидно е доста различен. Към онзи исторически момент символизмът съвсем не се преживява като остарял и изчерпан; напротив, той все още се сражава за своето утвърждаване. От тази гледна точка и Дебелянов застава на страната на *новото*²; друг е въпросът, че новото за него е вече старо за Паунд.

От друга страна, може би не е излишно да отбележим и какво мяс-

² *Make it new!* („Направи го ново!“) е един от най-известните и лаконични постулати на Паунд.

то заема Дебелянов в контекста на променящата се култура на цитиране в българската литература от началото на XX век. У Дебелянов цитатите от чужди текстове се явяват в доста разчупен вид, навлизат в собствения текст, дори под формата на рядко срещаното макароническо римуване³, каквото откриваме в „Под сурдинка“ и с известна условност в „Прииждат, връщат се“. Клео Протохристова смята, че през онзи период българската литература принципно се характеризира с именно такова движение от самостоятелност на цитата (например у Вазов и Михайловски) към прякото му включване в работата на собствения текст (например у Гео Милев):

...Цитатът изгубва своята смислова конкретност и единичност. Внушението, което той носи, става активно многозначно и енигматично. В новата творба той влиза заедно с конотациите от автентичното му текстово обкръжение. Словесната му изява е лишена от компактност – цитатът се дублира или се разпада на фрагменти... В едно или друго отношение чуждият текст прониква в новата творба, превръщайки се в елемент от сложно изградена образно-семантична система... В същото време цитатът понася и изменения, продиктувани от властното проявяващата се цялост на обгръщания го текст.
(Протохристова 1991: 64).

Веднага се забелязва, че повечето от казаното важи в голяма степен за начините, по които функционира епиграфът към „Легенда за разблудната царкиня“. Той представлява съвсем къс фрагмент, носи допълнителни конотации от изходния текст на Самен, участва – както видяхме – в „сложно изградена образно-семантична система“. Може да се твърди, че в така очертаното от Протохристова развитие на практиките на цитиране, Дебелянов представлява междинен етап; това важи в частност и за цитирането на Самен в епиграфа към „Легенда за разблудната царкиня“.

И така, едно любопитно съвпадение в епиграфите, употребени от Димчо Дебелянов и Езра Паунд, ни позволи не само да осъществим изненадващо успоредяване на двете произведения, но и да демонстрираме, посредством „четене отблизо“, какви съществени функции може да притежава епиграфът в интерпретацията на лирическата творба. Що се отнася до „Легенда за разблудната царкиня“, и без епиграфа поемата може да бъде четена като разказ за премеждията, бляновете и паденията на човешката душа; но този мъничък паратекст

³ Римуване, в което участват елементи от чужд език.

сериозно подкрепя подобен прочит, предлагайки интерпретативен ключ чрез метафоричната връзка „душа – царкиня“. Още по-важен е епиграфът за интерпретацията на „Градината“, тъй като активира инертни иначе конотации. Такива са насочените навътре, към собствения текст валенции на двата епиграфа, но те притежават и функции, ориентирани навън, към произведението на Албер Самен и към символистичната поетика като цяло. Паунд, цитирайки иронично, демонстрира как епиграфът може не само да присъединява текста към определена мрежа, но и да го откъсва от нея. Този дискурсивен жест е разчетен от литературната наука. Казусът „Дебелянов“ е по-особен. Беглият поглед към последващата интерпретативна традиция разкрива едновременно успеха и неуспеха на неговия дискурсивен жест, заявяващ литературно родство. От една страна, до степен на клише е възприето твърдението, че Дебелянов е „повлиян“ от Албер Самен (и Франсис Жам) но това „влияние“ сравнително рядко се проследява отвъд регистрацията на епиграфа към „Легенда за разблудната царкиня“ (и съответно този към „Прииждат, връщат се“). От друга страна, съдържащото се тук второ заявление – за принадлежност към естетиката на символизма – някак упорито бива смекчавано от българското литературознание, за което Дебелянов, макар и свързан по инерция със Самен, винаги си остава „символист, ама все недотам“. Йордан Ефтимов обобщава тази традиция в интерпретацията на Дебелянов по следния начин:

При очевидната принадлежност на лириката му към символизма той все пак е третиран като надхвърлящ го по силата на екзистенциалния си ангажимент. Той е по-„човечен“ от символистите *strictu sensu*. Дебелянов е сред обичайните жертви на една политика на интерпретацията, която лишава своите субекти от субстанция в две посоки – тя ги дезиндоктринира, отказвайки им фундамента на естетическата идеология, а същевременно ги обгръща с почти религиозен ореол, като се отдръпва от поетологическите и реторическите техники на прочит. (Ефтимов 2010: 58)

Във всеки случай, по отношение на епиграфа налагащият се извод е, че той може да осъществява изключително сложни междутекстови връзки. Всеки един епиграф – дори повърхностният, макар че нашите два случая определено не са такива – заема своето място в грамадната мрежа на литературната междутекстовост, която може отвисоко да се картографира или отблизо да бъдат интерпретирани нейните връзки и сечения. Именно в тази мрежа на междутекстовостта епиграфът при-

добива своите значения. Трите произведения на Самен, Дебелянов и Паунд образуват своеобразен триъгълник, за чието съществуване никой от тримата автори не е могъл да подозира.⁴ И в очерчанията на този триъгълник всяка точка се оказва наситена със смисли, които иначе биха останали незабелязани.

Библиография

- Genette, Gérard 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: CUP.
- Hamilton, Scott 2014. *Ezra Pound and the Symbolist Inheritance*. Princeton University Press.
- Pound, Ezra 1954. *Literary Essays*. Ed. T. S. Eliot. Norfolk, CT: New Directions.
- Pound, Ezra 1990. *Personæ: The Shorter Poems. A Revised Edition*. New York: New Directions.
- Witemeyer, Hugh 1999. "Early Poetry 1908-1920". In Ira B. Nadel, ed. *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: CUP.
- Дебелянов, Димчо 1965. Стихотворения. София: Български писател. [Debelyanov, Dimcho. *Stihotvoreniya*. Sofia: Bulgarski Pisatel, 1965.]
- Ефтимов, Йордан 2010. Двойното дъно на класиката. Пловдив: Хермес. [Eftimov, Yordan. *Dvoynoto duno na klasikata*. Plovdiv: Hermes, 2010.]
- Кирова, Милена 1988. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. София: УИ Климент Охридски. [Kirova, Milena. *Bulgarskata poema ot Osvobozhdenieto do Purvata svetovna vojna*. Sofia: UI Kliment Ohridski, 1988.]
- Протохристова, Клео 1991. Благозвучието на дисонанса: Опити върху междутекстовостта. София: УИ Климент Охридски. [Protohristova, Kleo. *Blagozvuchieto na disonansa: Opiti varhu mezhdutekstovostta*. Sofia: UI Kliment Ohridski, 1991.]
- Хаджикосев, Симеон 1974. Българският символизъм и европейският модернизъм. София: Наука и изкуство. [Hadzhikosev, Simeon. *Bulgarskiyat simbolizam I evropeyskiyat modernizam*. Sofia: Naouka I izkustvo, 1974.]

⁴ Албер Самен умира през 1898, т.е. петнайсет години преди стихът му да произведе тези два епиграфа. Творбите на Дебелянов и Паунд са писани, както стана ясно, приблизително по едно и също време през 1912-13, но и двете са публикувани по-късно. Дебелянов дори хипотетично не би имал възможността да се запознае с „Градината“, тъй като тя излиза след смъртта му; обратната хипотеза – Паунд да е познавал „Легенда за разблудната царкиня“ – е очевидно несъстоятелна.