

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Парадоксите на една несбъднала се рецепция

Diyana Nikolova

Plovdiv University Paisii Hilendarski

The Paradoxes of Unattained Reception

Abstract

The text discusses one aspect of the receptive horizon of Bulgarian literature – the lack of active reception of such writers as Thèophile Gautier, Henri de Régnier, and Andrè Gides. The focus falls on their works which reveal a modern way of working with the pastoral code and their absence in receptive circles in our country; on the feeble interest our literature (and reading public) displays towards the pastoral in its “classical” and modern shape. The observations here are limited mostly to the cultural processes from the first half of the 20th century but I also touch upon the contemporary reception in a Bulgarian translation of pastoral works as well as the critical reception of writers such as Kiril Merdzhanski.

Keywords: reception; pastoral; bucolic code; modernism; Silver Age; Thèophile Gautier; Henri de Régnier; Andrè Gides; P. Y. Todorov; K. Merdzhanski.

Рецепцията на Теофил Готие, Анри дьо Рение и Андре Жид в българското културно пространство поражда много въпроси. Темата е голяма, затова настоящият текст скицира проблематиката, фокусирайки се около няколко от възможните посоки на наблюдения и анализ. Ще започна с едно съображение, огласено от Н. Аретов – за напрежението при срещата на гледните точки на специалистите по българска литература и на тези по чужди литератури по отношение на преводната литература. Вторите „много често с основание, обичат да критикуват специалистите по родна литература за техните повърхностни позна-

ния по чуждите, но пък са склонни да залитнат в обратната посока” (Аретов 2010). В началото на XX век Бор и Хайзенберг оповестяват, че „реалността” е свързана с наблюдателя, че описвайки реалността, описваме ефекта на взаимодействие между реалност – наблюдател. Конструиранията картина зависи и от знанието на наблюдателя, и от начина, по който той поставя въпросите. Така че тук ще представя една възможна гледна точка към рецептивните полета на българската литература.

Когато се говори за рецепцията на чужди автори в една култура, следва да се отчита не само какво и кога се интегрира в приемното културно пространство, но и спецификите на това пространство, както и как то борави с „усвоеното” от други културни системи. Подобни наблюдения винаги крият подводни камъни, доколкото предполагат да се правят съпоставки, т.е. да се отчитат липси и (а)синхронности и да се търси тяхната логика – в различни културни „организми”, които следва да се анализират и през тяхното собствено икономическо, политическо, историческо и социокултурно битие, и през динамиките национално / общеевропейско. Говоренето за „липси”, за „малки” и „големи” литератури, за еднопосочност на културни диалози (а те не са еднопосочни¹, по-скоро може да се говори за изследователско фокусиране в определена посока, както и за литератури, в които е желано оглеждането²), повдига редица въпроси – за културни центрове, определящи перифериите; за посоки и тенденции на литературно развитие; как дефинираме „маргиналност”, „периферност”; как една културна среда наблюдава чуждите културни процеси и собствените си традиции и чете/вписва „чуждото”, въпросите за преводимостта³ и т.н.

¹ За преводната рецепция на български автори в Западна Европа през първите десетилетия на XX век вж. Тиханов 2005. Относно двупосочността на културните процеси Тиханов заявява: „Осъзнаването на тази двупосочност може да се смята за индикатор на зрелостта на литературната история като академична дисциплина в България” (пак там).

² Представата за престижни и развити култури (литератури), от които е прието и е желано влиянието, се променя в различните културноисторически периоди. Динамиката на отношенията на българската литература с руската, със западноевропейски литератури, със съседни балкански литератури показва това.

³ Става дума за специфики на литературната традиция, на културния и историческия опит, а не за липса на преводачи медиатори между културите. Политическите и културните елити задават посоки на развитие, гледят „литературни канони”, правят избори при реципирането на автори и творби, т.е. институционализират определени ценности, свързани с „програми” за национална идентичност и за европеизация. Това също определя „тишината” около творци, които не се усвояват

Настоящите наблюдения се фокусират върху *българската преводна и критическа рецепция на пасторални творби*. Те съзнателно се ограничават темпорално, доколкото е възможно – главно в първата половина на XX век, както и тематично – около творби, боравещи с буколическия код. Отправна точка е един аспект от рецептивния хоризонт на българската литература – много слабата рецепция на Т. Готие, А. дьо Рение и А. Жид и отсъствието на преводи на творби като „Пастирът” (Le Berger, 1844), „Черната детелина” (Le Trèfle noir, 1895), „Мочурища” (Paludes, 1895) и др. В нашето културно поле дълго време не присъстват и преводи на образцовите европейски пасторални творби – от Теокрит до тези на модернизма. Затова е логично да се види какво се случва и в началото, и в края на XX век като резултат от трайната липса на интерес към пасторала.

I. За „неслучващата” се българска преводна рецепция на тримата френски автори говори слабото присъствие на техни творби, които при това често не са най-емблематичните. Анри дьо Рение почти отсъства (вкл. до наши дни). До 1940 г. освен в обзорни критически статии той се появява с няколко преведени от Николай Лилив и Гео Милев стихотворения и със „Сватба в полунощ” в превод на Мара Юркова-Дамова през 1930 г. Ранните преводи на Теофил Готие са съобразени с по-масови литературни нагласи, с традициите на авантюрно-историческото четиво, с вкуса към екзотизма и силните страсти: „Романът на мумията” (прев. И. Докумов, 1927), „Капитан Фракас” (прев. Н. Тихолов, 1968). От Андре Жид до 1939 г. има пет преведени творби, писани след 1905 г. Най-важният превод в този период е на трактата му „Нарцис. Теория на символа” (прев. Ч. Мутафов, 1920)⁴. Критическата рецепция на тези автори в началото на века е по-добра от преводната. В сп. „Художник” още през 1905 г. (бр. 3 – 4) Ал. Балабанов и С. Радев представят Жозе-Мария дьо Ередия, парнаската школа, Готие, Бодлер, Албер Самен (1907, бр. 9 – 10). Н. Лилив и Ем.

активно. Фактори са и съзнанието на интелектуалния елит, че трябва да се гради модерна художествена естетика и да се култивира вкус и усет за нея, както и масовите читателски нагласи и вкусове, с които се съобразява литературният пазар.

⁴ Трактатът на Жид е публикуван в сп. „Везни” през 1920 г. (г. II, кн. 3, с. 91 – 97) и това е единственото му присъствие в българския контекст. В някои съвременни изследвания се забелязва и грешна библиография, указваща 1922 г. за време на превода на трактата. Той не е и сред активно обговаряните у нас естетически манифести на модерността. Същото се отнася и за Готие, чиято цитируемост в научната ни литература е най-вече със статията му „Шарл Бодлер” от 1867 г., публикувана в „Цветя на злото”, 1868 (на български в сб. „Слово и символ”, 1979).

Попдимитров пишат обстойно за френските символисти и за А. Жид през 20-те години⁵.

Рецептивните парадокси, които констатираме (в съпоставка и с преводната рецепция на тези автори в други национални култури), следва да се гледат през времеви и социокултурен контекст: *времето*, когато се правят преводите; *подбора*, осъществен през преводачески и издателски избори, съобразен с идеологии, с аудиторията, с образователни стратегии, с естетическите задачи на творците (с манифестите на българските модернисти от първите десетилетия на века и мисловността, отразена в тях), с мненията на литературните критици – високата и масовата критика, т.е. с елитарното и с масовото литературно субполе; *с исторически норми на вкуса и критерии за изкуство*, характерни за даден времеви период⁶. Следва да се имат предвид и ред културно-исторически процеси, протичащи от Възраждането насетне, които обясняват специфичния облик на литературата ни от началото на века, на българския модернизъм и неговите програми (Вж. Игов 2000; Сугарев 2011, Сугарев 2015), заменящи „старите етноцентрични (родолюбиви) ценности с антропоцентрични (хуманистично-личностни)” (Игов 2000).

⁵ Ем. Попдимитров – „Френският символизъм” (1924); Н. Лилиев – статиите: „За шестима великани” („Звено”, 1914); „Бележки за французката литература през войната” („Златорог”, 1920, № 5), „Стогодишнината на Бодлера” („Златорог”, 1921, № 3), „Днешните французки поети” („Златорог”, 1921, № 10), „За романа” („Златорог”, 1926), „Възслава на влиянието” („Златорог”, XI, 1930, № 8-9). През 1923 г. в „Хиперион” излиза и статията „Шарл Бодлер” на Иван Грозев.

⁶ Това предполага и по-обстойни наблюдения, свързани с икономическото поле, с политическото поле, с различен тип издателски практики и т.н. Затова преводната рецепция, която изследваме, се фокусира върху първите десетилетия на века. След 1948 г. със Закона за книгопечатането и със създаването на КНИК настъпва промяна в собствеността и в организацията на средствата за книгопроизводство и разпространение. (По въпроса за политико-икономическите промени от 1948 г. насетне, обвързани активно и с културната сфера, вж. Кацарска 2019: 27, 45 – 48). Съществена промяна настъпва отново през 90-те години. Тогава и различни фондации и културни институции субсидират преводи на античното наследство, на западноевропейски творци. Един пример: ИК „Стигмати” през 2009 г. издава преводите на Яна Букова на Сафо и на Катул чрез Програма „Култура” към ЕС. Същото важи и за преводите на Георги Гочев на Аристотел, Платон, Ксенофан („Сонм”, 2006, 2007), за преводите на трагедии на Еврипид през последното десетилетие (прев. Д. Табакова, Т. Петринска, Т. Кръстева, Г. Гочев), превода на Архилох (2018) и т.н. И законът за авторското право е определящ фактор за появата на преводи, забравени за десетилетия наред – напр. „Едип цар” на Г. Милев, преиздаван след 2002 г.; превода на Ал. Балабанов на „Медея”, публ. 2007 г. в *Моята библиотека* и т.н.

Разбира се, чуждата литература може да се чете от културния елит и от по-масова аудитория и в оригинал. Ролята ѝ в този случай е по-видима при самите творци, при теоретици и художествени критици; по-трудно е да се отчита, когато говорим за норми на вкуса и за литературни/езикови компетентности в по-широко социокултурно поле. И в това отношение българската културна ситуация от началото на века има специфики – не са много онези, които свободно ползват издания на западноевропейски творби, четат в оригинал от френски, немски, английски, руски, латински, старогръцки⁷. И езиковата ситуация у нас е доста по-различна от руската, например, където „втори свой език” векове наред е френският, работещ като своеобразно аристократично „койне”⁸. Въпреки това от XVIII век насетне в Русия има обстойна преводна рецепция на френска литература, а през XIX век и активна критическа и творческа рецепция⁹.

⁷ В първите десетилетия на века за много малък литературен пазар, за книжна криза говори Иван Андрейчин („Из нов път”, 1910, бр. 6), който сочи съвсем малобройната читателска маса сред 4 млн. население на България. Същото анализира и Борис Тричков – с оглед на социални слоеве, икономика и политика в следосвобожденска България (стат. „Нашите писатели и нашата публика”, публикувана в литературния сборник „Мисъл”, 1910). И двамата автори констатираат превеса на материалните интереси над интелектуалните. „Нашият интелигентен човек няма да съжалява, ако похарчи десетина лева да се напие сам или с приятели, но счита на вятъра хвърлена всяка парă, дадена за книга” (Андрейчин 1910: 404). Това предполага малък кръг читатели, към които е адресирана „просветителската” мисия на интелектуалния ни елит, както и на специализираните дебати за изкуството, разгръщащи се по страниците на литературните ни списания. Съобразно тиражите на сп. „Художник” обаче това не е напълно валидна констатация. То се радва на много голяма читателска аудитория (9 000 тираж). Това не може да се обясни само с относително ниския абонамент (6 лв.), нито само с привлекателността на много модерното за времето си илюстрирано списание с високо качество на репродукциите. „Чисто художествено списание”, то цели да обедини всички български творци, независимо от политически и/или естетически пристрастия, да е форум на Изкуството и Твореца, място за среща на български, руски и западноевропейски автори от различни школи, стилове, направления, изкуства.

⁸ Френският език от времето на Петър I до началото на XX век е знаков – това е език на императорския двор и на дворянството, знак за социален статус, за принадлежност към културен елит. И рецепцията на антични текстове, а и на творби, написани на различни западноевропейски езици, често се осъществява посредством френския език. Същото важи и за епистоларната кореспонденция между творци и монарси (вж. и Гречаная 2016). В българската социокултурна ситуация до края на XIX век за билингвизъм може да се говори основно по отношение на турски (османотурски език) и на гръцки език.

⁹ Руските интелектуалци са със съзнанието, че са в полето на европейската кул-

В началото на века в Париж вече има българска колония от интелектуалци: след 1905 г. – Жул Паскин, към 1920 – 1924 г. – Й. Иванов, Н. Райнов, Ал. Балабанов, А. Златаров, Сп. Казанджиев, художниците Г. Велчев, Ж. Папазов, Сирак Скитник, Ст. Иванов, Благой Мавров, скулпторът М. Марков, актьорите Вл. Трендафилов, К. Кисимов, физикът Г. Наджаков и др. Освен преките контактологични влияния, свързани с художествения живот във Франция и с френските творци, в България през първите десетилетия на XX век е много силно влиянието на немско-австрийския модернизъм¹⁰. Литературното ни поле в това време е многопластово и нехомогенно, самите модернистични кръгове – също. Те не са хомогенни и във Франция, и в останалите национални култури, където също се самоопределят най-често като *приятелски кръг на различните*. Творци от много националности и с ярки авторски почерци „правят” и немската модернистична живопис през 20-те години – О. Кокошка, П. Клее, В. Кандински, М. Верьовкина, М. Коган и др.

Рецепцията на европейския модернизъм от началото на века в България е разнолика и противоречива¹¹. Това се отнася и за нашия аван-

тура, чийто „географски” център през втората половина на XIX век е Париж. Затова и френската култура не се осъзнава от тях като далечна и различна, а собствената – като изоставаща, наваксваща. В това общо културно поле те по-скоро популяризират и на руски език творбите на френската литература и влизат със спокойствие и самочувствие в културни диалози с тях. Също така се стараят да се впишат и с преведените си на френски език свои творби в големите европейски центрове на културата.

¹⁰ Това е добре известен и обговорен от литературната ни наука факт. Огласява го още Ив. Андрейчин („Из нов път”, 1907, кн. 1, с. 1 – 2). За динамиките на тези диалози Р. Станчева пише: „Казано обобщено, интелектуалците от Балканите се ориентират към различни центрове на модернизма – в едни случаи към Франция и френскоезичните средища, в други – към немскоезичните страни. По традиция още от времето на формиране на модерните национални идентичности на Балканите и двете западно-разположени културни дестинации са интензивно натоварени с художествени трансфери, но се активизират според момента. Така Румъния в междувоенния период се намира политически и съответно културно по-свързана с Франция, отколкото с Германия и Австрия, а за България тенденцията е обратната. Тези политически и конюнктурни решения обаче не оформят еднозначни маршрути, а са само по-утъпканите пътища на миграция на идеи” (Станчева 2011: 29 – 30).

¹¹ Характерна е синонимичността при употребата на *декаденти* и *символисти*, смътната представа за парнализъм; особените жестове, видими дори при констатации на Пенчо Славейков за символизма: „...пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно войнство от дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса – фризура. Това воинство

гардизъм, чиито послания „остават неразчетени от съвременниците му, а и десетилетия след това” (Янев 2006)¹². Българският *Зелен кон*¹³ се оказва в друг социокултурен и политически контекст, различен от Синия кон(ник) (*Der Blaue Reiter*) на европейските авангардисти. И стесняването на хоризонта ще се задълбочи от 30-те години насетне, фокусът ще е върху реализма, а не върху зеления кон, който „пасе червена трева под жълто небе” (Мутафов 1920: 129). Това също ще определи, с по-късна дата, самооценките ни като „малка литература/култура”, маргинална, догонваща постигнатото в други култури. В това време ще са маргинализирани и гласовете на много наши творци, неприпознати като „свои” и съответно непринадлежащи на „канона”.

В началото на века българските модернисти активно отграничават социално / нравствено-психологическо, преходно / вечно, а модернизмът е мислен като противоположност на реализма и натурализма, на миметизма в изкуството. Законодателите в съграждащото се модерно българско културно поле (теоретици, критици, филолози, литературни кръгове и списания) са разнопосочни като ориентир, пристрастия (Вж. Милчаков 2017: 37 – 56), естетически програми и задачи, а е ясно, че „интерпретацията моделира културни явления, като изтъква и внася характеристики в тълкувания обект, които са ценени от интерпретатора, понеже така той говори за себе си, говорейки за някой друг” (Нанков 2013).

В първите десетилетия на века у нас за кратко време се реципират закуп множество разнородни художествени явления и западни автори. Създава се една особена „картина”, която напомня за закона на Зелински за хронологическата несъвместимост, но приложен наобратно: разновременни художествени явления протичат едновременно в художественото поле (от Романтизъм и парнализъм до футуризм и

увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова... Всичко родено не за живот и отдавна вече умряло в Европа днес влиза на мода у нас” (Славейков 1906: 367). Тази констатация по-късно среща и одобрението на М. Арнаудов, който цитира думите на Славейков (Арнаудов 1930).

¹² Вж. и Ал. Йорданов („Своечуждият модернизм”) с тезата за диалогично-трансформационните процеси, при които *своето* става *чуждо*, и обратно, а „чуждо” не е непременно и винаги привнесено в българска среда. Вж. и Б. Богданов относно интерпретациите на българската литература до 1989 г., припокриването между българската литература и българската обществена идентичност, отношението към чуждото и въпроса за преводимостта (Богданов 1991).

¹³ „Зеленият кон” на Чавдар Мутафов е в същия брой на сп. „Вezni”, в който Л. Стоянов публикува превода на Андре Жид „Нарцис. Трактат за символа”.

експресионизъм). Затова се отчита „чувството за хаос и неяснота” в множеството едновременно появяващи се модернистични манифести и често разминаващите се с тях художествени практики (Сугарев 2011: 251). Това включва и творческата, и критическата рецепция на европейския модернизъм у нас, за което говори още Ив. Андрейчин през 1907 година: опосредствените контакти с автори и модернистични направления, навлизането им у нас „в чужд образ”: „*онова, което е родено във Франция и дало плодове чрез усилията на цяла плеяда таланти, се пренася у нас чрез Русия и Германия, където климатът го е издребнил и променил*” (Андрейчин 1907: 1 – 3).

Духът, мисловността на *fin de siècle* само на пръв поглед може да се положи в една по-ясна и единна метасистема. А това напълно обективно предполага и проблеми при рецепцията на разнородните художествени явления от това време в приемната българска среда. Тя няма как да има и „паметта” за вътрешноразвойните процеси, протичащи в отделните национални култури и породили конкретни модернистични текстове и авторски жестове. В този смисъл българската преводна и критическа рецепция на западноевропейски творби и творци през първите десетилетия на века е идеологическа програма, в която с „модернизъм” и „символизъм” се борава напълно инструментално. Бихме добавили, че това не е ново, нито лошо или пък уникално явление – така се съгражда като идеологическа програма и Италианският (Флорентинският) ренесанс, който също ползва напълно инструментално Античността и християнската култура.

А когато се правят констатации за нашенски липси – за неслучващите се у нас парнализъм, футуризм, имагинизъм, сюрреализъм¹⁴, те често са наедро и макар да са ефектни и да говорят основно за литературното поле, а не за изкуството като цяло, всъщност изключват дълго и устойчиво доста „гласове” на български модернисти, по

¹⁴ М. Неделчев говори за „литературните школи-фантоми, несъстоялите се напълно в българската литература парнализъм, футуризм, имагинизъм”; сочи, че само Иван Карановски се самоопределя като парналист и издава сп. „Парнас” през 1921 г. (Неделчев 2017). Обратната теза за българския авангардизъм виждаме разгърната обстойно и аргументирано у Владимир Янев (Янев 2006), както и в наблюденията му за имагинизма в българската литература (Янев 2011). Прави впечатление, че в рамките на една-две години М. Неделчев застъпва напълно различни тези относно нашия авангардизъм. Пример е изобилната с „-изми” антология „Български поетически авангард” (състав., предг. и бел. М. Неделчев, Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова, С.: БАН, Изд. център „Боян Пенев”, 2018). Тя включва и явления, непринадлежащи към авангардизма.

различни причини неприпознати като свои: на емигрантите Николай Дюлгеров (свързан с италианския футуризъм)¹⁵ и на Жорж Папазов¹⁶, опитал се професионално и „отвътре” да представи европейските авангардни течения в книгата си „Париж. Творчество и съдба на велики художници” (1938); и на малко познатия Петър Младенов със символистичните елементи в творбите му от 20-те и 30-те години; и на съзнателно забравения след 1944 г. Георги Велчев (живял и творил до 1932 г. в Париж, Мюнхен, Берлин, Ню Йорк¹⁷), както и новаторствата в картините на Васил Стоилов¹⁸, творил във Франция в периода 1929 – 1932 г. И ако Г. Велчев е „отхвърлен” заради отказа си от реализма,

¹⁵ През 1924 г. изложбата на Николай Дюлгеров в София не е радушно приета по много причини, сред които е и липсата на подготвена публика. За нея пишат само Н. Райнов (сп. „Пламък”, № 4, 1924) и Гео Милев („За Николай Дюлгеров и кубизма”, сп. „Море”, № 2, 1924). Енрико Крисполти – историк и теоретик на Втория футуризъм, определя Н. Дюлгеров като най-значимия творец между двете войни (Crispoliti 1961: 189 – 213). Изложби и изследвания, посветени на творчеството на Дюлгеров, се появяват у нас едва след 1986 г. (инициирани от Ирина Генова). Атанас Божков също пише за творчеството му в сп. „Изкуство”, 1986 г. В същото време вероятно идеологическа селекция налага отсъствието на Дюлгеров в книгата на Божков „Българско изобразително изкуство” (1988) и после повторното му вписване в книгата му „Български приноси в европейската цивилизация” (2000). Николай Дюлгеров е представен и в сп. „Славянски диалози”, 2004, бр. 2/3; през 2005 г. излиза книгата на Емилия Георгиева „Футуризмът в творчеството на Николай Дюлгеров”.

¹⁶ За *значещите липси* като Жорж Папазов пише Ирина Генова (2007), която анализира маргинализирането му по ред причини и в западноевропейските теоретически текстове за авангарда, и у нас, където той е двойно маргинален – още от 1935 г. с изложбата и публичните му лекции в София, последвани от книгата му на български език, издадена в много малък тираж през 1938 г. и почти неоткриваема. На Ж. Папазов у нас са посветени статии (Станчева, Р. Жорж Папазов – писател. // Модерността вчера и днес. С., 2003) и две монографии – на Кирил Кръстев (1987) и на Румяна Станчева (2014), представящи го от различни ракурси като художник и като писател. Третата е на изкуствоведа Андрей Наков (1974), написана на френски език (Наков живее от 1963 г. във Франция). Той е автор и на каталога към изложбата на Ж. Папазов от 2012 г. в галерия „Ракурси”. През 2004 г. Ж. Папазов е представен в сп. „Славянски диалози” (бр. 2/3, тематичен брой за авангардизма), където са поместени и откъси от забравената му книга „Париж. Творчество и съдба на велики художници”.

¹⁷ За него пишат само Вичо Иванов (монография от 1970 г.) и в ново време – Ружа Маринска и Румен Серафимов. Творбите му от френския и немския му период за първи път са показани през 1996 г.

¹⁸ Васил Стоилов е с награди от изложби в Париж (1932), в активна кореспонденция е с духовния си учител Н. Рьорих, интересува се от японизма. Пише статии за Рьорих в „Родно изкуство” (1940, бр. 1 – 5) и има десетки статии за живописиста. Интересът към него и към архива му се възражда към 2004 г.

то картините на В. Стоилов дълго са четени през „патриархална тематика“, „идилични образи на българското село“, „български мадонни“, т.е. през припокриване между българско изкуство и българската общностна идентичност. И тук логично идва въпросът: ако „мадоните“ и пейзажите на В. Стоилов се гледат в европейски контекст, в който са творците от Барбизонската школа (напр. Жан-Франсоа Миле, К. Коро), отново ли интерпретациите ще вървят само в посока на родолюбиви и реалистични/идеализирани образи на българката, българското село, бит и природа¹⁹? И в портретите и жанровата живопис на Леопол Робер красиви момичета в местни носии напомнят ренеансовите изображения на Мадоната. В живописиста още от XIX век като екзотика функционират и образи на не свои („далечни“) култури, както и на своето, сведено до селското, патриархалното. Интерпретирането и на българската модерна живопис от началото на XX век предполага широк европейски контекст, както и отказ от определени идеологически ракурси. Относно въпросите за контекста и рецепцията ще цитираме Ангел Ангелов: „За Босх в България не е писано много. Но не е писано много и за повечето големи художници в историята на европейското изкуство. У нас интересът е насочен предимно към своето“ (Ангелов 2014).

За рецепцията на идилията на Петко Тодоров по-късно ще стане дума по-обстойно. Повечето критически студии за него започват с констатации, че идилията е нещо „екзотично“, нетипично за българската литература, но до 90-те години²⁰ не обговарят въпросите, които подобна констатация повдига. И дебатите около модерността на П. Тодоров още в началото на века се насочват главно към *драматургията* му, а не към идилията. Аналогично стои въпросът и с идилията на Ем. Попдимитров („Идилии“, 1922, включващи „Рут“, „Светла“, „Златарки-робини“). Тези творби остават почти невидими, определени като „рядко споменавана сбирка“²¹. В интерпретацията на идилията

¹⁹ Има и други прочити, разбира се. Изкуствоведът Румен Серафимов говори за картините на В. Стоилов, както и за другите представители на движението „Родно изкуство“, като интерпретира идеализирания образ на българското село през създаването на нов национално-декоративен стил като съдържание, форма, ритъм, колорит.

²⁰ Галин Тиханов предлага такова цялостно и контекстуализирано четене – интерпретира маргиналността на П. Тодоров през жанрово съзнание, през жанрови конвенции в българското културно поле от началото на века, полага творбите в европейския им контекст, отчита контактологични влияния (Тиханов 1998).

²¹ „Идилията „Светла“ е помествана единствено в том 3. на „Събрани съчине-

ята „Светла” М. Неделчев ограничава темпоралните рамки на жанра до края на XVIII в. Творбата е определена като „същинска идилия, създадена в най-добрите пасторални традиции на световната литература, от Античността до Просвещението, традиции, които Емануил Попдимитров отлично познава” (Неделчев 2016: 73). Подобни нагласи за пасторалната система от жанрове и за статичността им присъстват и в други критически текстове, посветени на П. Тодоров и на модерната идилия. И това не е случайно, като се има предвид, че и преводната рецепция на западноевропейски и руски модернисти у нас също не включва творбите им, изградени върху буколическия код.

Обвъркването вероятно идва и от разбирането за „патриархална идилия” и „патриархална утопия”, които твърде често се употребяват почти синонимично, когато става дума за литература, свързана със селото и родовите ценности и с идеализация на миналото, т.е., когато се мисли за идилията само като политическа критика на съвременността и напреженията в обществото, като вид социална утопия. Обвъркването между *патриархално* и *идилично* не работи успешно за рецепцията на буколически творби, защото задава някакъв доминантен тематичен репертоар и го обвързва с жанр (идилия), мислен също като „твърда жанрова форма” (*forme fixe*). Това отваря очаквания в посока към сякаш непроменящи се във времето съдържателни осмисляния на дихотомиите минало / настояще, колективно / индивидуално и към оценноставянето само на единия концепт от дихотомичната двойка, а също и към представата, че изменения в очакваната жанрова форма правят идилията *самобитен жанр*. Така се произнася още Малчо Николов (1921, 1927, 1941), който вижда в тях *интимни образи и картини на блаженото старо време и идиличния селски бит*. В ново време прочитът на идилията е напълно различен: идеята на П. Тодоров е да предаде света „в обобщените му измерения на един символичен топос, където героите преживяват духовните си драми и външения независимо от конкретността на заобикалящите ги обстоятелства” (Тиханов 1998: 236).

Обвъркването на идилията с колективното („патриархалното село”, родови ценности, общностен живот) е изключение в художествена-

ния” на Ем. Попдимитров, озаглавен „Бели съзвездия. Нови песни, идилии, балади, народни песни, преводи” (1932), заедно с „Рут” в цикъла „Идилии. 1921”. Оттогава „Светла” – централната и най-обемна творба в сбирката „Идилии” – не е публикувана никъде, наистина е забравена” (Неделчев 2016: 72). „Златарки-робини” е публикувана и в „Избрани произведения” от 1954 г.

та практика от Теокрит насетне и е напълно неприсъщо за модерните пасторални творби от XIX – XX в. Може да се види в т.нар. *hard pastoral* – в пасторалните поеми на Уърдсуърт, по отношение на които Анабел Патерсън дефинира различията между *soft pastoral* и *hard pastoral*²². На този въпрос ще се върнем отново, когато проследяваме българската критическа рецепция на творби, работещи с буколическия код. Пасторално и утопично са различни неща; за градежите на *идеалното* в пасторала не са приложими термини като „утопия“, „ескапизъм“. Утопията конструира свят извън реалния, такава е нейната природа още от елинския ѝ генезис. Затова двата качествено различни свята не се допират, не се съвместяват, докато пасторалният свят се гради по друга логика, според която двата свята са в контакт помежду си.

Разнобоят между модернистичен авторски жест и традиционно му (консервативно-инерционно) четене е свързан и с волята да се (при)виждат предимно устойчиви национални ценности, които произвеждат стабилен образ за „наше“ и за определени традиционни идеи, т.е. изключват „неустойчиви“ и протейчни образи за света и „свое-то“, модернистичните експерименти, които не се вписват видимо в нормата. Тази инерция се запазва и в по-късни интерпретации, които, без да отчитат социокултурния и идеологическия контекст, обусловил появата на определен оценъчен коментар, сравнително безкритично се позовават на предходни литературнокритически авторитети. През тази повторителност пък могат да се проследят както споделени структури на идеите, преминаващи времеви граници и налагащи се като доминантни (вкоренени или неосъзнати) рамки на прочити²³,

²² *Soft pastoral* е свързан с идеализиране на селския ландшафт и труда, с медитативното състояние на героя и отношението му към природата, а *hard pastoral* – с изображение на неидеализирания живот на селянина, с новите икономически и социални реалности, представени в контраст с идеалното нравствено начало, носено от високо остойностен патриархален свят и живота в хармония с природата, които безвъзвратно изчезват (вж. Patterson 1987: 269 – 283). На границата между XVIII и XIX век в европейската литература се появяват нови жанрови форми, свързани с преосмисляне на пасторалните идеали. В редица творби това са ценностите, възпети във Вергилиевите „Георгики“. Отново се размиват и жанровите граници; популярни преди това пасторални жанрове се маргинализират за сметка на появата на нови.

²³ Иван Андрейчин още през 1907 г. говори за склонността да се чете, особено литературата на миналото, през готови формули, огласени и в школските текстове. Към наши дни подобни вкоренени структури на „четене“ показват и съвременните рецепции на картините на Васил Стоилов, отразени в книгата за впечатления към

така и гравитацията на идеи, институционализирани през определени десетилетия.

Доколкото дебатите в началото на века в България са основно около въпроса за отношението *изкуство /реалност*²⁴, част от резултатите от този културен и светогледен агон бихме могли да четем **през пасторала** и какво се случва с него в българското изкуство. Пасторалът е културен метамодел, генериращ редица жанрове. Той само привидно е свързан със селото, пастира, простия селски бит и живот и идеализацията му. Още от генезиса си през елинизма идилията е елитарен и експериментален жанр, дело на градски поети ерудити. Развитието на пасторалната система от жанрове и насетне показва, че става дума за *първична и вторична семиотизация* на селското и природата²⁵; за опериране с готови символи и културни знаци, носени от литературната традиция, които конструират още по-условен, изкуствен идиличен свят. Идиличното е „процес на влагане на сложното в простото” (Empson 1938: 23).

През XIX век пасторалът става *език на модерността*. В него рефлектират и се вписват по нов начин всички важни икономически и социокултурни промени в Европа: урбанизацията, новите отношения село / град; отношението към традицията и нейното фино транскрибиране, огласяващо философските и естетическите идеи на модернизма; игровото начало в културата на модерността; въпросите за творец, изкуство, свобода, благо; проблематизацията на устойчиви културни ценности. Като цяло това са въпроси, свързани с отношението на човека към културата, с дефинирането на култура, които се преосмислят във всеки културноисторически период. Затова теоретици като Гифорд говорят за *post-pastoral* в смисъла на излизане от тесните граници на пасторала в класическия му вид (модела, зададен от Теокрит и Вергилий), т.е. „post-” следва да се разбира като „отвъд”,

изложбата му от 2004 г. Анализ на тези зрителски впечатления и обстойни цитати от тях вж. при Христова-Радоева 2004.

²⁴ Такива дебати протичат и в руската култура от краевековието. Максимилиан Волошин през 1911 г. в студия за Анри дьо Рение заявява: „Светът на Аполон е прекрасният сън на живота; животът е прекрасен само ако го възприемаме като съновидение, и в същото време нямаме право да забравяме, че това е съновидение, под страха то да не се превърне в груба реалност” (Волошин 1988: 97).

²⁵ Първична семиотизация на селското и природата има у създателите на идилията и буколиката. В ренесансовия пасторал става дума вече за вторична семиотизация (вж. Баткин 1995: 312 – 313). Модернистите, бихме добавили тук, осъществяват семиотизация на трето ниво.

а не като „след” (Gifford 2012).

Пасторалният код е културна доминанта в модернистичните експерименти на всички „-изми” от краеовековието. И продължава да е средство за създаване/обновяване на жанрове. Транскрибират се много активно Теокрит, Вергилий и римските елегии, „Дафнис и Хлоя” на Лонг, пасторалите в западноевропейската литература от XV – XVIII век, музикални пасторали, балетни и живописни творби. В Бел епок и в руския Сребърен век пасторалното е неизменна част от епатажните стратегии, от художествените експерименти във всички изкуства и стилове. През него се преосмислят Аркадия, Златен век, буколически рай / изгубен рай, otium; пастир, нимфа, фавн, Пан, Нарцис, двуликият бог Аполон-Дионис; идеите за целомъдрие/изтънчен еротизъм. Игровото начало в културата на модерността се вписва в пасторалното, защото пасторалът носи елитарното, условното, ролевото, театрално-маскарадната образност (играта на пастири и нимфи, на служители на Аполон и на Пан) (вж. Николова 2018).

Идилиите на Петко Тодоров имат нужда от време да се утвърдят като нов културен жест. Литературното ни поле трудно ги приютява, доколкото няма свои традиции в жанрове, свързани с буколическото. И преводна рецепция на подобни европейски творби също няма. А това означава, че не става дума само за четене на текстове в оригинал или в превод, а за контекста на четеното.

II. Ако тръгнем отново от избраната отправна точка, от рецепцията на Готие, Рение и Жид – по-конкретно на творбите им, свързани с *модерните транспозиции на пасторалното* – ще констатираме още една липса в българската среда. Тези творби не са превеждани, нито са обговаряни в теоретическите и критическите изследвания в България и до днес, не са попадали във фокуса на научния интерес, с някои изключения като С. Хаджикосев²⁶. И това не е въпрос, свързан само с жанра, защото пасторалът има много жанрови превъплъщения във всички изкуства. Говорим за *пасторален код*, за *пасторализъм* в изкуството на модернизма и за сетивността на българската литература към него. Ще посочим като пример и еклогата на Маларме „Следобедът на един фавн” – един от емблематичните текстове, представящи модерна употреба на буколическия код и на „антични” жанрови форми. Тя се появява на български език през 1983 г. в превод на К.

²⁶ Симеон Хаджикосев с право определя постромантика Т. Готие като „възлова фигура във френската поезия” (Хаджикосев 2007: 229). И както отбелязва, текстът му е първият по-цялостен очерк върху Готие в България.

Кадийски.

Независимо от диалозите с френския, немско-австрийския и руския модернизъм и с руската култура като цяло²⁷, пасторалните жанрове – с много силно присъствие в тези литератури – не намират отклик у нас освен през някои „скрити“ диалози, при това не с най-големите и представителни автори (напр. между идилияте на П. Ю. Тодоров и на Йоханес Шлаф²⁸). И подборът на превеждани у нас руски автори от Сребърния век показва същата тенденция, т.е. *липсата на активна преводна рецепция на руските символисти*, и то в десетилетията, когато се появява и разгръща българският модернизъм²⁹. Вероятно това е свързано с факта, че творбите им се четат в оригинал, а и

²⁷ Преводната рецепция на руски автори дълго остава подборна, антологична, с акцент върху социална проблематика, а в междувоенния период – основно с политическа тематика.

²⁸ За това споменава П. Славейков в „Блянове на модерен поет“ (1903), но активно се обговаря от 90-те години у нас (Тиханов 1998; Димитрова 2015).

²⁹ Поет като В. Бородаевски с елегите и идилияте си (публ. 1909 г.) не е превеждан у нас. В наблюдавания период липсват поетите Н. Гумильов, М. Волошин, Дм. Мережковски, Ив. Бунин, М. Цветаева, С. Северянин (вж. Велчев 2009). Изключение прави сб. „Новата руска поезия: Балмонт, Блок, Бели, Гумильов, Кузмин, Хипиус, Есенин, Мриенхоф, Каменски и др.“ (1932, предг. Ем. Попдимитров), както и преводи на няколко стихотворения на Балмонт в сп. „Художник“ (1905, бр. 3-4; 1910, бр. 10) и през 20-те години (прев. на Г. Михайлов, Л. Стоянов, Д. Подвързачов и др.). Мережковски, Гипиус, Брюсов, Сологуб, Ин. Аненски и Вяч. Иванов се появяват по-обстойно в превод на български едва в края на XX век, както и в антологията „Руски поети“ от 2009 г. Много малка част от творбите на Мережковски са преведени и публикувани у нас до 40-те години: „Марк Аврелий“ (сп. „Мисъл“, 1892); стихотворения в „Славянска антология“ (1910) на Стилиян Чилингиров, преводите на Л. Стоянов основно в „Хиперион“; преводът на „Дети нощи“ от Д. Кьорчев (1907). В сп. „Орфей“ (1925) излиза за първи път част от „Юлиан отстъпник“ (публикуван вече на френски език през 1900 г. и радващ се на голям успех във Франция), а през 1928 г. – романът „Месия“ (прев. Мария Кунева). В същата година „Месия“ излиза и на френски. Критическата рецепция на Мережковски е много по-късна (вж. Люцканов 2016). Тя е устойчиво идеологическа и през 1983 г., когато в сб. „Заветни лири“ (С., „Народна култура“, библиотека „Световна класика“) Мережковски е представен със следното ударно клише: *„белетрист, поет, философ, литературен критик, публицист. Представител на т.нар. „боготърсачество“ – реакционно течение в руската философска мисъл от края на века. Проявява рязко отрицателно отношение към Октомврийската революция, емигрира във Франция, където и умира. В стиховете си той е символист, отличаващ се със студена разсъдъчност. Книгата му „За причините за упадък и за новите течения на съвременната руска литература“ (1893) се смята за един от първите програмни документи на руското декадентство“*.

поради преориентацията от руската към немската култура в краевековието у нас (Тиханов 1998: 187 – 196; Нанков 2013³⁰). Й. Люцканов цитира писмо на П. Тодоров до Иван Кирилов, в което го съветва да остави руските декаденти като Гипиус, Мережковски, Сологуб и Балмонт и да се насочи към Мопасан и Людовик Халеви и да следва тях (Люцканов 2016). Ще вметнем, че това е десетилетието, в което Сирак Скитник е в Петербург и общува активно с представителите на „Мир искусства“³¹.

Липсата на интерес, на сетивност по отношение на *пасторалното* в българското литературно поле показва и още един интересен факт – първият превод на „Дафнис и Хлоя“ на Лонг у нас. Той се появява през 1911 г. през руски, през превода на Дм. Мережковски (*Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. СПб., 1895*). Предговорът на Мережковски („О символизме „Дафниса и Хлои““) в българския вариант е силно съкратен, сведен до информативни сведения за автора и текста, като дори се подменя и жанровата му природа – „Дафнис и Хлоя: старогръцка повест за любовта на един овчар и една овчарка на остров Лесбос“ (1911). Обстойните ерудитски наблюдения над творбата на Лонг и историята на пасторала в изкуството от Ренесанса насетне са пропуснати, спестени са на българския читател и разсъжденията за творци, свързани с пасторалната литература (от Теокрит до Русо, както и откъси от разговори на Гьоте с Екерман за романа на Лонг, аналозиите между Лонг и Ботичели и т.н.³²). Липсва и важното уточнение на Мережковски: „*Не трябва да се забравя, че Дафнис и Хлоя не са реални пастири и селяни, каквито изглеждат, а градски деца с богати родители*“. От средата на пети абзац на предговора на Мережковски в българския вариант следва многоточие. Мережковски е представен на българския читател по-скоро в ролята му на античник и преводач, а не на символист със своя религиозно-естетическа и пое-

³⁰ „Ранният модернистичен психологизъм в българската литература се подхранва от скандинавските литератури, които през последните едно-две десетилетия на XIX век са в челото на европейския модернизъм. От писма на Тодоров е ясно, че между 1899 и 1901 г. той чете на немски предимно модерните скандинавски писатели“ (Нанков 2013).

³¹ Събраните публицистични, теоретически и критически текстове на Сирак Скитник, публикувани в „Слово“ през 20-те години, са факт от 2012 г. – сб. „Изкуство и публика“.

³² Статията на Мережковски „О символизме „Дафниса и Хлои“, публикувана и като предговор към романа през 1895 г., е част от цялостния му прочит на Античността, отразен в това десетилетие в теоретични и художествени творби.

тическа програма (каквато отразява и преводът му на Лонг), свързана и с природата на неомитологизма в културното съзнание на модернизма, в случая на Сребърния век.

И за Теофил Готие през първите десетилетия на века у нас се говори рядко и предимно в обзорни критически статии от периодиката, в част от които от парнализъм до естетизма на О. Уайлд всичко е поставено под общия знаменател декадентство, аморализъм, служене само на Красотата, „отвъд тенденциозност и идейност”, отвъд доброто и злото. Внушенията на някои критици би следвало да се разминават с четящата и мислещата аудитория от това време, защото „Упадъкът на лъжата” на Уайлд излиза в сп. „Везни” през 1920 г. (№ 6) в превод на Л. Стоянов, а „Критикът като художник” – през 1922 г. в „Хиперион”. Малко след това се появява статията на Н. Дончев³³ „Красота и нравственост” („Модерно изкуство”, кн. 1, 1923), която твърди:

Състраданието към човека и неговото нещастие, според Готйе, е недостойно за истинския поет. – „Чувствителността нищо не значи и нищо не доказва.” Както всички декаденти и Теофил Готйе счита, че красотата стои по-горе от морала; впрочем тази негова мисъл намираме художествено потвърдена в изящния му роман: „Mlle de Maupin.”

Бодлер в своето презрение към исканията на етиката е надминал Готйе. Всичко чисто и нравствено възмущава тънката душа на поета. „Защо ми е твоята добродетел, щом ти бъдеш печална и красива!” Как верно го е характеризирал Балмонт в следните стихове:

Его манило зло, он рвал его цветы,
Болотные в себя вдыхал он испаренья,
Он в грязной пене преступленья
Искал сиянья красоты.

[...] Всичките модернисти с Верлена начело са егоисти и иморалисти. Отношението им към нравствените и демократически идеали се обрисова ясно в живота и произведенията им. Още Теофил Готйе, подобно на Верлена, величаеше живота на бохемите, не признавайки никакви условности на съвременното нему общество; чрез своето поведение той дръзко е протестирал срещу нормите на морала и корективитета. По израза на Брандеса, той всъщност бил и си останал до самата смърт художник-циган, намиращ се в постоянна вражда с обществото

³³ Николай Дончев (поет и литературен критик) по това време е редактор в излизания на френски език в. „La Bulgarie”, сътрудник е на литературния печат в Италия и Франция. Изследва френски и италиански влияния в българската литература. Въпреки добрата му информираност за литературния живот във Франция, текстовете му от 20-те години представят пред българския читател твърде едностранчиво естетиката на символизма.

и неговите понятия за морал и благопристойност (Дончев 1923: 1 – 2)³⁴.

Критическият очерк на Дончев ползва предговора на Балмонт към изданието на Бодлер в Русия от 1895 година³⁵, откъдето взема и стиховете, които цитира. Авторът вероятно познава много добре и посветените на френския поет стихотворения от Балмонт (включително „К Бодлеру“), където той е наречен „царствения Бодлер“. На български обаче Дончев цитира *подборно* само строфи от предговора, т.е. извън контекста, включително и на творчеството на К. Балмонт (поклонник и следовник на Бодлер в тези години³⁶) – за целите на своето внушение³⁷. А стихотворението на Балмонт завършва така:

Пребудь же призраком навек в душе моей,
С тобой дай слиться мне, о, маг и чародей,
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей! (Бальмонт, *К Бодлеру*, 1899)

Не се отчита и другият контекст – дебатите около символизма, разгърнати между творците от Сребърния век, както и авторитетът на

³⁴ Преди това Ив. Андрейчин в „Литературен манифест“ (1907) се е произнесъл, че „изкуство за самото изкуство е безсмислена формула, измислена от безсилни таланти и безлични писатели“, защото „живите са заети с живота, с неговите страдания и радости, с неговите проблеми и загадки и малко се интересуват от несвестните брътвежи...“ (Андрейчин 1907: 11).

³⁵ Бальмонт, К. Предисловие. // Стихотворения Бодлера. М.: Издание Петровской библиотеки в Москве, 1895, с. III – IX.

³⁶ Вж. Бальмонт: „К смерти“ (творба с отгласи от „Мърша“ на Бодлер), „Кошмар“ (1894), цикъла „Dances macabres“ и др. Стихотворението „К Бодлеру“ е включено в сборника на Балмонт „Горящие здания. Лирика современной души“ (1900). В „Элементарные слова о символической поэзии“ (1900) Балмонт отново говори възторжено за „гениалния Бодлер“ и многократно го цитира.

³⁷ В това десетилетие и руската рецепция на Бодлер, на парнаските поети и на символистите се променя. Звучат гласовете на А. Луначарски („Бодлер“, 1928; „Си-луэты. Анри де Ренье“, 1912), на Максим Горки („Поль Верлен и декаденты“, 1896), които четат тези явления през социално-политическия контекст, през антибуржоазни тенденции в изкуството. Статията на Горки започва с констатацията: „Верлен, поет-декадент и основател на тази болезнено извратена литературна школа“. Луначарски пише, че ако Лъоконт дьо Лил е и дълбок мислител, и един от най-големите песимисти на своето време, то други не са така дълбоки и се стремят да създават само „емайли и камеи“. Влиянието на Бодлер върху съвременната интелигенция Луначарски обяснява с индивидуализма му – „култ към гордия, извисяващ се над света Аз, всичко познал и от всичко преситен, не признаващ никакви нравствени норми, властно смесващ добро и зло“. Подобни констатации зазвучават и в българските критически рецепции на тези поети, особено от 40-те години насетне.

Бодлер сред тях в тези десетилетия³⁸.

Почти по същото време излиза книгата на Емануил Попдимитров „Френският символизъм“, ерудирано и обстойно представяща понятието „символизъм“, контекста, в който се появява това художествено явление в Европа, представителите му, духа и мисловността на *fin de siècle*. Тя остава без особен резонанс в нашето културно поле. „Книгата рядко се цитира в литературоведски изследвания. Както и другите негови естетически изследвания, като „Естетиката на Бергсон“ (1923), „Ибсен и ибсенизъмът в литературата“ (1924) или „Ботев като поет“ (1941). Вероятно поради това, че степента на информация, професионализъмът му, неговият литературоведски език са имали предвид читател, образован в знание – въвн от онова, което може да е знание единствено в границите на своята култура“ (Сивриев 2009). Същото се случва и с книгата на Жорж Папазов „Париж. Творчество и съдба на велики художници“ (1938).

Пълното отсъствие на Анри дьо Рение в културното ни поле също поражда много въпроси. Не само защото от 90-те години на XIX век той е голямо име във Франция (редом с това на Маларме), но и защото се радва на необичайно активна рецепция и в Русия – до 1926 г. вече е представен със събрани съчинения в 19 тома (Т. Готие – в 6 тома, А. Жид още през 1934 г. – в 4 тома).

Накратко: българската преводна рецепция на Т. Готие, А. дьо Рение и А. Жид е оскъдна и след преведеното до 40-те години тя е предимно от 90-те години насетне. Отвъд два романа на Готие („Роман на мумията“, „Капитан Фракас“) едва през 1998 г. излизат „Фантастични новели“, но творби като „Пастирът“ и „Мадмоазел дьо Мопен“ (чийто предговор е манифест на ларпурлартизма) остават и до днес непреведени. „Пастирът“ дори не се споменава в българските литературноисторически обзори на творчеството му. От огромното творчество на Анри дьо Рение са преведени само няколко стихотворения и три прозаически текста през 1924 година³⁹. Липсват важни поетически сборници като „Аретуза“ (Aréthuse, 1895), „Глинени медали“ (Les médailles d'argile, 1900) и прозаически творби като „Черната де-

³⁸ През 1895 г. В. Брюсов прави своя реплика към „Съответствия“ на Бодлер – „Сонет к форме“. Бодлер е превеждан от много поети от Сребърния век: Брюсов, Аненски, Елис (Лев Кобилински), Вяч. Иванов, Мережковски, Балмонт.

³⁹ „Необикновени любовници“, „Мраморната жена“, „Краткият живот на Балтазар Алдрамин“ – прев. Г. Минков, Г. Михайлов. През същата година тези творби излизат и на руски език (прев. Вс. Рождественски, А. Смирнов).

телина” (Le Trèfle noir, 1895), включена в сб. „Бастун от яспис” (La Canne de jaspé, 1897), с които Анри дьо Рение става много значимо име на европейския литературен хоризонт. Андре Жид до 40-те години присъства у нас с „Тясната врата” (1919), „Пасторална симфония” (1929), „Подземиата на Ватикана” (1937). В периодиката излизат ерудираните текстове на Николай Лилив, в които говори и за Жид (стат. „За романа” в „Златорог”, 1926, № 2-3) и преводът „Възслава на влиянието” („Златорог”, 1930, № 8-9). Остават непреведени и до днес модерните *sotie* на Жид „Мочурища” и „Лошо прикованият Прометей” (Le Prométhée mal enchaîné, 1899), както и „скандалната” му творба „Коридон” (Corydon, 1911), транспонираща втора еклога на Вергилий и написана в духа на Платоновите диалози. А също и есеистиката му⁴⁰. През 1931 г. Борис Шивачев в предговора към „Изобретателят” се позовава на романите на Жид:

Фройд. Подсъзнание и психоанализа. Хомосексуализъм. Една нова тема. И затова на мнозина ще се стори екстравагантна. Невъзможна. И все пак на Запад има опити в това направление. Говоря за романите на Андре Жид и Панаит Истрати във Франция. [...] А може би има и други, които третираят този забранен от човешката ипокризия сюжет. (Шивачев 1992: 5).

Доколко по-широката аудиторията го разбира може само да предполагаме и отговорът май е еднозначен – не го разбира. Не се надзърта сериозно в тези интертекстуални диалози и насетне⁴¹.

⁴⁰ В социалистическо време е обяснима липсата на преводна рецепция на нобеловия лауреат Андре Жид, когото Д. Б. Митов (специализант в Сорбоната и Колеж дьо Франс през 1925 г.) заклежда като: „защитник на най-отвратителния индивидуализъм, на безпочвения естетизъм, а дори и на хомосексуализма” („Западноевропейската литература след Парижката комуна”, С., 1976, с. 262). В подобен режим още от 50-те години се заклеждават и руските модернисти. В хрестоматията по литература за XI клас на общообразователните училища за 1955 г. (автори и съставители Г. Цанев, С. Русакиев) Ана Ахматова е определена като „типична представителка на чуждата за нашия народ, празна, безидейна поезия. Нейните стихотворения, пропити с дух на песимизъм и упадъчност, изразяващи вкусовете на старата салонна поезия, застинала на позициите на буржоазно-аристократичния естетизъм и декадентство – „изкуство за изкуството”, нежелаеща да върви в крак със своя народ, нанасят вреда на делото за възпитание на нашата младеж” (цит. по Панов 2015: 79).

⁴¹ Един по-детайлен прочит на българската критическа рецепция на „Изобретателят” би могла да потвърди или обори такова наблюдение. Но в статията на Г. Гончарова „Александър Вутимски и Борис Шивачев – меланхолното и сензационното в (хомо)сексуалността на градския антигерой” говоренето за Шивачев дори не

Ако обобщим, налице са: 1) много слаб интерес към едни от най-големите имена в европейския (френския) модернизъм; 2) почти никакъв интерес към модерните транскрипции на пасторалното; към творби, работещи с пасторалния модус.

Това предполага да се фокусираме около въпроса за рецепирането на пасторалната литература у нас като цяло, защото липсите и закъсненията са системни. Те са свързани още с античните буколически образци. През 1907 г. Ив. Андрейчин констатира относно рецепцията на античните творци следното:

За изяснение на тяхната естетика у нас още не е станало нужда. Същото е и с епохата на възраждането и на класицизма в европейските литератури (Андрейчин 1907: 2).

Ситуацията не се е променила към 1927 г., когато Балабанов в статията „Модерно и антично” заявява:

Всичко класическо у нас се събори. И много лесно, защото нямаше и какво да се събаря. И тогава, както и сега, ние си бяхме и си оставаме най-некласическата страна на света, страна, в която има най-малко влияние светлата антична култура (Балабанов 1973: 51).

Наблюденията си той продължава и в сп. „Прометей” („България и класическата култура”, кн. I-II, 1937). Полемиките относно класическото образование и класическото наследство у нас продължават в сп. „Философски преглед”.

Българската рецепция на буколически творби от Античността (след Ал. Балабанов и времето на сп. „Прометей”)⁴² се случва основно през 80-те и 90-те години и става дума за „нищожна рецепция” по напълно обективното определение на Николай Шаранков:

За жалост този богат и влиятелен дял от древногръцката литература има нищожна рецепция в България – измежду поетичните образци можем да посочим едва една комедия на Менандър и няколко мимиямба на Херонд. [...] Преводът

отпраща към конкретни творби на Жид, а само преразказва авторовия предговор. Говори и за хомоеротизъм, свързан с неогласените „авторитети на Вутимски” и сред тях сочи Сафо, а това е едно класическо недоразумение! Текстът е публикуван в „Литературен вестник”, бр. 35, 1999, т.е. във време, когато се очаква критическата рецепция на Сафо в България да е по-ерудирана.

⁴² Обстойни теоретични студии на Ал. Балабанов за старогръцката литература излизат още в сп. „Художник” („Старогръцката лирика” 1907, бр. 9-10), последвани от книгите „История на класическата литература” (1917), „Любов и поезия” (1939).

на Тодор Дончев е правен преди повече от 40 години, но останал недовършен поради преждевременната смърт на преводача през 1969 г., е публикуван едва сега от неговите потомци (Шаранков 2012: 3).

Теокрит се появява с идилии и откъси през 1884, 1903 (прев. Г. Кацаров) и 1939 г., а в по-цялостен превод едва през 2010 г. (прев. Т. Дончев); буколическите творби на Вергилий след превод в проза (1918) и превода на Крум Димитров (1937) са преведени отново чак през 1980 г.; романът на Лонг – през 1975 г. Поетическите творби на Хораций (след откъси през 1927 г. и преводи от 1941 г.) излизат на български през 1992 г., елегииите на Овидий – през 1994 г. Следва да отбележим, че дори Овидий (сред най-четените автори още от късната Античност, при това от разнородна аудитория) е с кратка традиция на преводно реципиране, а той се радва на най-много преводи на български език. Те също са основно от 90-те години⁴³. Римските елeгици Катул, Тибул, Проперций до 90-те години също не са превеждани (с изключение на няколко елeгии в сп. „Прометей” от 1940 – 1943 г.), а еклогите на Калпурний и до днес са непреведени. Катул излиза в цялостен превод през 2009 г. В случая нещата не са свързани само с разбирането за „канона”, за статуса и важността на античните творби или за начина на превода им.

Ренесансовите пасторални творби на Петрарка, Бокачо, Санадзаро, Спенсър, Ф. Сидни, Сервантес, Тасо също остават непреведени в България. През 1934 г. в предговора към „Сонети за Лаура” Николай Вранчев констатира, че Петрарка е непознат у нас, известен е само с три сонета, преведени от К. Величков (публ. в „Българска христоматия”).

Пасторалите от XVII – XVIII век, превърнали се в бестселъри за времето си и формиращи културни вкусове и модели (вкл. социални модели), също не са преведени на български и до днес, не са активни в културното ни поле. Сред тях са: „Астрея” (L’Astrée), „Сирена” (La Sireine) и „Силванира” (La Sylvanire) на Оноре д’Юрфе; „Пътюване на острова на любовта” (Le voyage a l’île d’Amour) на Пол Талман; „Лудостта на Силена” и „Пастирство”⁴⁴ на Ракан; „Пасторал” (La Bergerie) на Антоан дьо Монкретиен; „Любовта на Психея и Ку-

⁴³ За българската преводна рецепция на Овидий вж. Сиракова 2012б.

⁴⁴ „Les Bergeries” („Пасторали”) е пасторална драма, вдъхновена от Теокрит, Вергилий, Тасо, Гуарини, Д’Юрфе. Творбата има над 12 издания за първите 10 години след публикуването ѝ през 1625 г.

пидон” (Les Amours de Psyché et de Cupidon) на Лафонтен, „Галатея” (Galatée) и „Естел и Неморен” (Estelle et Némorin) на Флориан. Тези творби работят активно в културата до XX век и стоят в основата на много художествени диалози между творци в различни национални култури, в различни изкуства, не само в литературното поле. Тяхното отсъствие у нас обяснява защо в българския превод на романа на Готие „Капитан Фракас” (1968) се налага да се появяват бележки като тази за романа „Астрей” и кой е Оноре д’Юрфе. Това е само един от многото примери, които могат да се посочат. Не става дума само за превод, а за транспониране на култура, на цивилизация – за произведения, играещи изцяло с многовековен културен фонд, разчитащи на ерудиция от страна на читателя, която няма как да се набави единствено от превода и бележките на преводача.

Може да видим какво се случва в Русия по това време, макар да констатирахме, че влиянието на руските творци от Сребърния век – на майсторите в буколическите жанрове сред тях, не е силно у нас в първите десетилетия на XX в.

Пасторалната поезия и проза активно се реципира в Русия от средата на XVIII век. Теокрит е превеждан от 1760 г. насетне, тогава излизат и прозаически преводи на Бион и Мосх; през 1777 г. са първите преводи на еклогите на Вергилий, след 1750 г. – и на западноевропейски буколически образци в превод на В. Тредиаковски (напр. романа на Талман). Руските класицисти обговарят активно и написано-то от Боало за идилията и елегията (Тредиаковски превежда Боало през 1752 г.). Сумароков и Тредиаковски пишат буколически творби (идилии, елегии, еклоги), а в края на века активно се реципира и Соломон Геснер (непреведен на български език автор, писал идилии и буколическа поема „Дафнис”; с огромен резонанс във Франция и в Русия още през XVIII век, наричан от Карамзин „немският Теокрит”, „алпийският Теокрит”⁴⁵).

Приятен, изящен, галантен, деликатен, естествен са част от лексемите, които активно навлизат в руски език през пасторалните жанрове. А опозицията *природа / култура* е свързана и с езиковата еволюция в дадения културно-исторически период, с отношенията национално / наднационално, свое / чуждо, литературно / нелитературно, с динамиките в социалната сфера. През пасторалните жанрове

⁴⁵ На руски език Соломон Геснер е превеждан от 1773 г., цялостно издание на идилията му се появява през 1787 г. (прев. Василий Левшин), а поемата „Дафнис” е преведена през 1783 г. от Н. Карамзин (вж. Кросс 1969: 210 – 228).

в края на XVIII век в Русия върви спорът *стари / млади* („древние и новые“) и *дебатът за поетическия език и обновяването му* (вж. Успенский 2008; Лотман, Успенский 1975). Новата езикова програма е свързана с идеята за градеж на съвременен език, дистанциран от църковнославянския; за нова поезия, способна да изразява *езика на сърцето*⁴⁶, на *жената*⁴⁷, с идеята за „нежния звук на сиринкса/лирата“, предпочитан пред „грубия звук на тръбата“ (поетическо сравнение, което се среща устойчиво от Трелиаковски до Державин и Карамзин). Става дума за социална, идеологическа, а не само за езикова и поетическа програма на руската култура. И творците от Сребърния век продължават активно да работят с пасторалното, като го транскрибират, т.е. диалогизират и с руски, и със западноевропейски творби, включително и тези от *fin de siècle*, съзвучни по идеи и мисловност с техните.

От 70-те години на XIX век насетне промените, свързани с динамиките на отношението *село – град, патриархално (идилично) – урбанистично*, водят до ново преосмисляне на пасторалните концепти. С новите формални и съдържателни кодове на пасторала се раждат оригинални и необичайни пасторални светове. Те са толкова различни, колкото и творците им.

Какво се случва с рецепцията на буколически творби на български автори на фона на така очертаната „отсъстваща“ рецепция на пасторала? Ще се спрем само на два примера – от началото и от края на XX век.

Казусът П. Ю. Тодоров

Българският модернизъм, видян в темпорален план, не закъснява спрямо Западна Европа и Русия. Налице е и в програмните статии на

⁴⁶ Владимир Панаев издава сб. „Идиллии“ (1820) и в предговора заявява, че „*езикът на пастирите е език на сърцето*“ (предговор, XVI). Обстойно и професионално обговаря и историята на жанра от Стезихор и Теокрит насетне – говори на руската аудитория за Санадзаро, Тасо, Гуарини, Фигероа, Сервантес, Ракан, Фонтенел, Ла Мот, Флориан; за идилиите на Соломон Геснер (които открито заявява, че следва).

⁴⁷ Визира се новото място и ролята на жената в социума и в културното поле; на жената като център на светските салони и кръжоци. Обвързват се и на езиково равнище нежен (нежност езика) – нежен пол, нежен слух, нежен вкус, нежни чувства, език на любовта. Във връзка с диглосията *църковнославянски – руски* мъжът се свързва с църковнославянския език, а жената – с руския и с нови, светски, галантни социални практики. Жените са и визираните читатели и слушатели на новата литература, написана на нов език (Лотман, Успенский 1975).

сп. „Мисъл”, и в последвалите програмни манифести от 20-те и 30-те години, и в литературните списания от тези десетилетия. В същото време *пасторалът* – културна доминанта в модернистичните експерименти на всички „-изми” от *fin de siècle* в Западна Европа и Русия, не става такъв за българския модернизъм. А той е благодарен с оглед и на българските литературни програми, говорещи за антимиметизъм, за отказ от класическа наративност и класически жанрови форми, за обновяване на изкуството, на поетическия език. Новото отношение към изкуство / реалност, природа / култура активно се осмисля от европейския модернизъм през *пастирския otium, любовта, смъртта* (тема, зазвучала още в I. идилия на Теокрит, в късноренесансовите пасторали), през *самотата, тишината*. Относно идилията и Н. Боало пише: „Тя трябва да шепти за нежност, скръб, съблазни” (Боало 1983: 43).

За идилията на П. Тодоров е отбелязано, че реалистично-битовият план се успоредява/сблъсква със символно условния и задава проблемна рецепция (Иванова-Гиргинова 2010: 218 – 219). Към времето на публикуването на „Идилии” (1908) на български език от Теокрит са познати само две идилии (XXI. „Рибарите”, прев. К. Величков, 1884; II. „Магесниците”, прев. Г. Кацаров, 1903), а прозаическият превод на Вергилиевите „Георгики” и „Буколики” тепърва предстои да се осъществи. Това, както и отсъствието на други преводни творби, свързани с пасторалните жанрове, също задава проблемен рецептивен хоризонт още в началото на века, а и след това.

Определян като самотник в българското културно поле приживе и самоопределящ се като такъв, П. Ю. Тодоров се чувства като „Лишния човек”⁴⁸. За липсата му в канона на българската литература е говорено от много изследователи (вж. Тиханов 2008; Джевицеца 2015).

⁴⁸ „Тодоров е еднакво самотен и в малокултурна България, където се чувства „Лишния човек” (Тодоров 1981: 102), и в бюргерска Германия, където цари „картофель-Kultur” (Тодоров 1981: 469) (Нанков 2013). Същото се случва и с Ем. Попдимитров, подписващ се с псевдонима „Самотник” (Нанков, пак там). Образът на *самотника* е интерпретиран и като литературен мит, създаден от кръга „Мисъл” – мита за *чужденеца* в родната ни литература, „певец на модерната душа”. Сирак и Скитник според Каръл Пирсън са основни архетипи на човешката екзистенция (Чолакова 2019: 72), което ни отправя и към артистичния псевдоним на Панайот Христов – Сирак Скитник. Творецът естет, самотник и ерудит е противоположност на другия социокултурен модел, който се налага като доминиращ сред националните ни литературни емблеми – писателя просветител, революционер, радетел за българското.

Той е включен в „Неканоничната българска литература”, Т. 1, 2009. В голяма степен това е предпоставено от *странния* за нашата литература жанр *идилия*, от рецепцията ѝ у нас; от особеното функциониране на социално-историческо и на фолклорно-приказно в идилията му, където национални и културно-исторически структури се припознават като реалистични, правдоподобни, като „разкази” за българското село. А идилията по природа е а-темпорална и извънисторична (със свой хронотопос), няма претенция за документ, не е романтическа етнография. Това са уловили още в началото на века критици, анализиращи идилията и драматургията на П. Тодоров. Спас Ганев през 1911 г. говори за *действие, протичащо извън времето и пространството, за инсценирана фантастична приказка, за образи-символи, макар да са представени като селяни* (цит. по Иванова-Гиргинова 2010: 44).

П. Тодоров е приветстван в началото на века от Пенчо Славейков и д-р Кръстев, защото идилията участва в жанровото обновление на българската литература и манифестира естетиката на модернизма. За това малко по-късно ще пише и Николай Райнов – декоративност, стилизация, символизация като художествен синтез⁴⁹, осмисляйки ролята им в градежа на „родно изкуство”, т.е. говори за *новото боравене с мита и фолклора*, които стоят в основата на модерното изкуство⁵⁰. А това, погледнато в по-широк европейски контекст, от какъвто го гледа и ерудитът Н. Райнов, е свързано с неомитологизма в литературата, живописа и музиката – у Стравински и Барток, в изкуството на сецесиона, в литературата на модернизма и авангардизма. Става дума за нов тип културно съзнание, дирещо във фолклорно-митологичните образи на света „духовната първосъщина на човека”, казано през Гео Милев в статията му „Родно изкуство”.

При ранната рецепция на идилията на П. Тодоров не става дума за етнографски увлечения по миналото, селото, родовото, а за *естетически експеримент*, свързан и с драмите му, наричани „драматизирани идилии”, „драматизирани элегии”, „драматически песни”. И авторът е наричан „певец” на модерната душа, „певец на воля и младост”

⁴⁹ Същото констатира и Гео Милев – стилизация на битови елементи, почерпани от фолклора и мита (Г. Милев. Петко Тодоров. „Страхил страшен хайдутин” // „Театрално изкуство”, 1942).

⁵⁰ Тези важни прочити отчита и Иванова-Гиргинова – обогатяването с нови интерпретации на творчеството на П. Ю. Тодоров, които са „в по-широк културно-ерудитски, литературен и сценичен контекст”, т.е. с Гео Милев, Н. Райнов, Сирак Скитник (Иванова-Гиргинова 2010: 47 – 48).

(д-р Кръстев), а идилията му са определяни като „песни“, „мънички песни-идилии“ (д-р Кръстев). Модерен прочит на идилията му прави Алберт Гечев, който говори за *„естествен преход от обикновената действителност към оная по-висша (приказна), която е дело на хорски мечти и в която намират своя живот всичките съкровени мечти за възвишен живот на един съвременен човек“* (Гечев 1914).

Николай Райнов вижда в тези творби декоративизъм, стилизация, орнаменталност, т.е. естетиката на сецесиона⁵¹. Говорейки за личен стил, за връзката стил и народ, стил и време, за свободата на твореца да отразява реалността, той тръгва от представата, че „изкуството е творчески път, който изразява състоянията на душата в образи от външния свят“ (Райнов 1920: 223). Тук следва да се отбележи, че и творчеството на Н. Райнов е с проблемна рецепция през тези десетилетия (и не само в тях)⁵², което повлиява на „приглушаването“ на гласа му и в по-късните изследвания, посветени на идилията на П. Тодоров. И разбирането за „декоративност“, което започва да се интерпретира като изкуственост и маниерност, също задава сравнително рано проблемни рецептивни нагласи. През 20-те години идилията вече са четени именно като „маниерни“, „изкуствени“, „с мудно и провлачено темпо“, с красиви, декоративни елементи, от които се губи „цялостната картина“ (Малчо Николов, 1921, 1927⁵³). От позиция на оценността-

⁵¹ Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Т. 8, 1941. Николай Райнов осмисля понятията стил, народностен стил, личен стил, връзката стил и народ, стил и време. Тези разсъждения са много продуктивни и за четенето на идилията на П. Тодоров, но си остават маргинален глас в критическата литература от 30-те и 40-те години насетне, т.е. в социалистическия период.

⁵² Като проблематичен се сочи на първо място стилът му (за рецепцията на Н. Райнов вж. Стойчева 1989, Сугарев 2007). *„Декоративност и скитски огън в творчеството – это две враждебные художественные средства на този талант“*, пише Ботьо Савов, в чиято метафорика „светлата стихия“ е славянска, а тъмната с „ужаса на нощта и мрачния устрем на демона“ е скитска (Савов 1924: 254). Обвиненията в окултизъм, мистицизъм, интерес към свръхсезивното (белези на модернистичното съзнание, на изкуството на европейския авангард), показват специфики на една тенденциозна българска рецепция на твореца Н. Райнов. Неговият интерес към Дм. Мережковски също остава без особен отзвук, още повече, че и Мережковски е виждан у нас като представител на религиозно-мистичното направление в литературата, а това за десетилетия наред ще е критика, присъда (с такива определения е заклеяван и Сирак Скитник – мистик, идеолог на формализма, космополит). Нещастливо Е. Сугарев констатира, че нивото на естетическа, философска, религиозна и художествена ерудиция на Николай Райнов се разминава с онова, което предлага българската култура в тези десетилетия (Сугарев 2007: 6 – 7).

⁵³ Николов, Малчо. Идилията на П. Ю Тодоров. // „Златорог“, 1921; Николов,

ване на класическото реалистично разказване наблюденията са верни. Но те са неприложими към идилията, към буколическите жанрове, тяхната топка, стилистика, образност. По това време Сирак Скитник е огласил – относно българската живопис, че предметността е доведена до абсурд, сведена до „опростачена етнография на формите“, съчетана с някакъв „бръснарски естетизъм“, че *нашенският „естетизъм“ е изиграл една много лоша роля в изкуството ни* („Пътищата в нашата живопис“, сп. „Златорог“, 1930, 1). Малко преди това обаче самият той е окачествен като „посредствен подражател на някои чужди модернисти“, докато „всичко онова, което се отклонява от нормалния живот, е преходно“⁵⁴.

Пенчо Славейков в „Блянове на модерен поет“ (1903) категорично се дистанцира от становището, че „Над черква“ е бледо ехо на гръцката легенда за „Херо и Леандър“, и говори за „цветя, изникнали на българска почва“ и свързани с фолклора ни. Постепенно се задава една посока на прочити, придърпваща идилията към своето, родното – през фолклорната традиция, легендите, библейските мотиви, а те са в тематичния регистър и на българските, и на западноевропейските модернисти не само в литературата, но и в живописа, графиката, архитектурата. И ако за кръга „Мисъл“ модерното боравене с фолклора е свързано с естетически нововъведения, през следващите десетилетия аргументът ще е придърпан в посока към национална уникалност, към родолюбиви ценности. Още през 1910 г. Борис Тричков, защитавайки „модерните поети“, пише, че в творбите на П. Тодоров „*лъхти на България*“, че в тях е отразена „поезията на селския живот във всички по-важни негови фази – майчината и бащината любов, както и тая на момъка към момата, домашното огнище, волната душа, легендата за Слънцето, образът на Страхила, първото пробуждане на национално съзнание у българина“ (Тричков 1910: 181 – 183). Десетилетие по-късно той активно ще брани от чужди влияния българското, говорейки за „нашия бит и самобитност“ в статията „Пред истински национален изгрев“ (сп. „Златорог“, 1921). Дебатът около този тип разбиране за „родно изкуство“ ще се разгърне с Гео Милев, който заявява, че „днешното, съвременното изкуство дири и намира извора на

М. Идилията на П. Ю Тодоров. Литературни характеристики. С.: Хемус, 1927. Още през 1909 г. се появява такъв прочит у Б. Ангелов – „Идилията на П. Ю. Тодоров“ („Демократически преглед“, 1909, № 5).

⁵⁴ „За художествената критика“ // в. „Мир“, 7682, 1926, с. 3. <<http://newspapers.nalis.bg/mir/>> Статията е подписана с псевдонима Любител.

своите сили в *духовната първосъщина* на човека”, че не трябва да означава „възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията”, т.е. „изкуство в ограничната рамка на родолюбиво битописание”; че не следва да се разбира като „битово изкуство”, което „слага в основата преди всичко народния *бит*, с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. „Родното изкуство” е повик против онова изкуство, което имаме днес.” И логично заключава, че „*изведено от подсъзнание в съзнание, националното чувство става национализъм, патриотизъм – а с него художникът няма работа*” (Милев 1920: 40 – 44). И Сирак Скитник във в. „Слово” (1924) ще заяви, че етнографското не е знак за родно, наше изкуство, „калпакът и цървулът не ще го направят такова”. Другата тенденция обаче набира сили в това десетилетие и много списания огласяват все по-ясно нагласите за родно по дух и съдържание изкуство, избистрено от чужди влияния. Разсъжденията на Гео Милев относно репертоара на Народния театър онагледяват именно тази посока на развитие, която той определя като „националистична” и далече от изкуството⁵⁵.

През 30-те години при прочитите на идилията на П. Тодоров започва да се налага разбирането за „*селската действителност*”, *която той реалистично отразява*: „Сюжети, теми, образи и форми за идилията, както и за драмите си, Петко Тодоров взема от непосредствената българска действителност – от селския живот, познат нему добре” (Атанасов 1930). Такава интерпретация не отчита антимиметизма и неомитологизма като важни концепти на модернизма, а и не познава природата на буколическото, което още от елинизма насетне е модалност, а не жанр.

В „*Пленника на Калипсо*” на Петко Тодоров диалогът между Оди-

⁵⁵ „Дали обаче имаме български пиеси? Нито една! с изключение на една: „Страшил страшен хайдутин” от Петко Тодоров; а тъкмо тя няма да се играе в Народния театър: защото българският сюжет е третиран не съвсем по български начин – има в нея очевидни влияния от Метерлинк (а благодарение на тях имаме една-единствена драма). Драма чисто българска – не поради нейния сюжет, но поради това, че чрез нейната художествена красота се внася в Мировата душа част от красотата на българската душа (на българската душа чрез душата на поета). Но „Страшил страшен хайдутин”, единствената завършена българска пиеса – няма да се играе. Вместо нея ще се играят “пиеси” – които не са нито пиеси, нито поезия, нито красота, нито изкуство, нито български – освен: български по сюжет и заглавие, а може би и – по нехудожественост. Национализмът превзема театъра – превзема изкуството за сметка на изкуството. Изкуството става тенденциозно – улично-тенденциозно – вестникарски-тенденциозно: изкуството става вестник” (Милев 1920: 45).

сей и Калипсо възсъздава елински архетипен сюжет, проиграван многократно в буколически режим в европейската литература. Остров Огигия още у Омир е идиличен топос, управляван от нимфа вълшебница, живееща край пещера, покрай която *„четири извора близо един покрай други струяха“*, *разположена* сред пищна природа с „черни тополи, елхи, благовонни кипариси“, в чиито клони живеят множество птици (Одисея, V. 68–74). Аналогичен е и топосът у П. Тодоров – с „черни тополи“, кипариси и кедри, в чиито клони пеят славеи; с четири бистри потока, с лози, отрупани с кехлибарени гроздове... В идилията и сродните ѝ жанрове, създадени от елинизма насетне, присъства, макар и скрито, митическото свръхзначение – „знанието“ за тези блажени островни поля, за магически островен рай, където любовта често е не само блаженство, но и затвор, мъка, страдание. Такъв е той и в по-късната традиция (напр. островът на Армида, островът на Алцина). Плутарх в един трактат свързва о. Огигия с Кронос – пленен в златен затвор сред идилична природа⁵⁶. В това описание присъстват елементи, възхождащи не само към Омировия разказ за Одисей при Калипсо – мотивът „невлюбен при влюбена в него“ жена (Одисея, V. 155), живеещ на далечен остров, но и към митовете за Златния век, за Елисейските полета, за Островите на блажените. Идилията на П. Тодоров отправя и към Омир, и към картините на *Арнолд Бьоклин „Одисей и Калипсо“* (1883), *„Островът на мъртвите“* (1880). Известни са и интересът на Пенчо Славейков към тази тема и към творбите на швейцарския художник, както и кореспонденцията между Славейков и Тодоров, в която присъства фигурата на Омир (вж. Тиханов 1998: 268 – 269, Трендафилов 2018). Затова е странна интерпретацията на Тома Атанасов, решително освобождаваща идилията на П. Тодоров от тези семантични пластове (вкл. и от „скритите“ цитати) и нейното одомашняване, свързано с „истинско българското“, с фолклора ни, както и с апологията на патриархални семейни ценности:

По-малко са идилията, в които се рисува копнежът по тих, спокоен домашен кът, привързаността към семейство и домашно огнище (*„От прозореца“*, *„Сенки“*, *„Пленникът на Калипсо“*), затова пък те са още по-близки до народния живот. [...] Тия късички идилии са най-хубави, защото са създадени естествено, непри-

⁵⁶ Вж. Πλούταρχος, Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης, 941 – 942. Консултирано по: *Plutarch, Moralia, Vol. XII (Loeb Classical Library 406. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957)* и *Плутарх, О лике видимом на диске Луны. // Философия природы в античности и в средние века. Сб., М.: Прогресс-Традиция, 2000, пер. Г. А. Иванов, с. 132 – 183.*

нудено, в духа на народните творения. В тях никак или много слабо се чувствуват индивидуалните схващания и възгледи на автора. П. Тодоров се придържа о народния бит и предава вярно, без подправки, наблюденията си. С битовите си картини и образи, с красивите си пейзажи и с основния си елегичен тон те ни говорят за нещо близко, родно, истински българско (Атанасов, 1930).

Ще отбележим, че духът и тенденциите, налагащи се по това време, Ал. Балабанов отразява в статията си „Национализъм и култура” (1931). Наблюдаваната посока на прочити се задълбочава и закрепва през 60-те години. В очерка на Людмил Георгиев (1963) идилията на П. Тодоров са четени „не като желание да се реставрира изживял времето си литературен жанр”, а като формална заемка от този жанр, изпълнена със „съвременно съдържание”, като „съзнателно деклариране на привързаността си към живоотоописанието на селяните и природата, с която е свързан селският живот – напълно не идиличен и не пасторален”⁵⁷. Така интерпретативната посока – към реалистична „картинка” на българското село (лоно на идентичността) – вече няма нужда от обговаряне на характеристиките на буколическото. Много от прочитите на идилията и насетне продължават да заобикалят този въпрос и да интерпретират *текстовете* на П. Тодоров през други ракурси, освободени от знанието за пасторалното. А още Балабанов през 1904 г. и в предговор от 1930 година⁵⁸ прави прочитите им през диалога класическа идилия – модерна идилия (П. Тодоров).

Измежду многото отрадни явления в новата ни литература идилията на П. Ю. Тодоров са без съмнение едно от най-значителните.

Във времето на Теокрита, когато се появи онова стремление на културния човек към природата, към простото, мнозина от поетите затърсиха сюжетите си не вече измежду боговете, царете и геройските подвизи, а в интимния живот на обикновени хора, които предаваха с най-голяма реалистичност. И в наше време идилията са обикновено тихи, мили и безпретенциозни пасторални сценки в лоното на природата, под звездното небе, в майските нощи. За Тодорова туй е само външното, неважното, материята. Не само описва той простите, непокътнатите от външната култура българи и тяхната природа – както е забелязано вече доста повърхностно от някои наши и чужди критици – а взима тия самотници, за

⁵⁷ През 1985 г. излиза първият превод на руски език на идилията на П. Тодоров – с предговора на Л. Георгиев „Романтическите мечти П. Ю. Тодорова”, възпроизвеждащ прочита му от 1963 г.

⁵⁸ Живот и поезия. Предговор. // П. Ю. Тодоров. *Съчинения*. Под ред. на Ал. Балабанов. С., 1930, 3 – 18. Ще отбележим, че става дума за поредния маргинализиран от литературната ни история голям учен, занимаващ се и с класическо, и с модерно, отразено в стотиците му статии в периодичния печат.

да си останат и с доволните от човешката душа, из душата на поета страсти и стремежи самотитни, неподправени, като изпети в прави лирически песни (Бабанов 1904: 203 – 207).

Генезисът на идилията е свързан с ерудитска игра с фолклорно-песенното начало (Теокрит), с традициите на амебейното пеене (една от характеристиките на буколиката, пазеща „паметта“ за сицилийските песенни агони на пастирите), а в персонажната система неизменно присъстват пастирите – музиканти и певци (относно идилията на П. Тодоров тези персонажи са устойчиво определяни като *певци-несретници*?!). С елинистичната идилия тръгва и темата за *песента*, както и за *самотата* и за *трагичната любов*. Протосюжетът на идилията е свързан с трагичната смърт на пастира Дафнис (за това пее Тирсис в I. идилия на Теокрит), както и с Аполон и Дафне – парадигмален любовен сюжет, интерпретиран в буколически режим векове наред. Трагичните любовни песенни изповеди на младите пастири в буколиката почти винаги цитират (или визират) образцовия любовен сюжет за Аполон и нимфата Дафне, за трагичната, но вечна любов. Още през елинизма се естетизират любовното страдание, несподеляемостта, смъртта, непокорената от Хронос и Танатос сила на любовта. *Песента* е неизменен елемент на буколиката, както и „пастирският инструмент“ – авлос, сирикс (кавал). Още в „Певец“ (1899) у П. Тодоров са налични компонентите на буколическия код, включително (ако и това да изглежда свръхинтерпретация) и персонажи като от VI. идилия на Теокрит – младите пастири Дафнис и Дамет с наболи мустаци и бради, пеещи край извор, под сянката на бука (Стоян с руси току що наболи мустаци, пеещ под вековния дъб – у П. Тодоров).

Като специфики на идилията на П. Тодоров се констатираха характеристики за буколическите жанрове поетологични характеристики: *лиричност, статичност, слаба събитийност, субективност*. Всъщност тези елементи са част от буколическия код още от елинизма и Вергилий насетне. Свързани са и с функциите на пастира (медиатор между световите в мита и фолклора – не само в българския!), и с пасторалната топка, включваща красиви девойки (пастирки, нимфи, а защо не и самодиви), гори, поля, извор, весел хоровод, мѳмини градини и дворове; любов и разлъка („с първо либе“), унес (сън, блян, копнеж) сред идилична природа. При Петко Тодоров тези компоненти са подчинени на езикова и тематична орнаменталистика в духа на сесциона, т.е. негова модерна версия на митопоетически и фолклор-

ни наративи. В същото време специфичната стилизация на езика му обръква читателя – поне се сочи за такава⁵⁹. Нека припомним, че още елитарният градски поет Теокрит пише творбите си на условен език, на особен литературен диалект, който съзнателно ограничава читателската му аудитория, т.е. става дума за елитарна поетическа стратегия и за експериментална жанрова форма. Ще отбележим, че и преводът на идилияте на Теокрит от Тодор Дончев логично следва подобна стратегия: „в българския превод усещаме цялото това разнообразие, предадено умело – и фолклорния привкус на буколическите описания, уловен в съзвучността с нашите народни песни” (Шаранков 2012: 3). Защото още в елинистичите повести и в идилияте авторите съзнателно удържат експерименталната условност на поетическия език, дистанцията литературно / битово-ежедневно.

Такава наративна стратегия в началото на века за българската литература означава радикална модерност, „преобразуване, а не толкова създаване на конвенции и традиции” (Тиханов 2008: 244). „Намеренията на Петко Тодоров изглеждат също толкова радикални и амбициозни, те се реализират чрез активното отнасяне на Идилии към естетическия опит на миналото, визиран в многообразието му от фолклорни и антични образци. *Идилии* преобразуват езика на фолклора в стилизиран код” (Тиханов 2008: 239). И е логично това да изведе творбите извън орбитата на литературния канон. Но не е логично да ги удържа и в по-ново време там. Ще приведем и още един цитат от Тиханов:

За българското литературознание може да бъде полезно да надмогне предразсъдъка, че само българите могат да осмислят и употребяват българската литература. Това в особено голяма степен се отнася към „маргинални” за литературата ни жанрове, каквито са пасторалните. Сравненията ще ни кажат неочаквани неща за структурата и механиката на българския литературен канон, за заложените в неговите темели идеологии и за факторите, които са правили даден текст жизнеспособен при различни исторически и културни обстоятелства. Освен това подобни изследвания биха изострили и обогатили възприятията ни за набора от смисли, който една творба е способна да излъчи в различни контексти (Тиханов 2005).

Изследване на Людмила Маринова-Димитрова от 2006 г. проследява чешката рецепция на П. Тодоров през 20-те и 30-те години и

⁵⁹ Светлана Стойчева изследва тези феномени в прозата на Н. Райнов и на П. Тодоров и социокултурния контекст, в който творбите им битуват. Вж. Стойчева 1989.

констатира единомислието между слависта Сергей Вилински⁶⁰ и д-р Кръстев за спецификите на творбите на П. Тодоров.

Идилията на П. Тодоров най-често са определяни като *лирическа проза*. Това ни отправя и към творбите на Анри дьо Рение, наричани *изящни поеми в проза* (още за прозаичния му дебют с „Черната детелина“). Само ще напомним и за проблемния херметически език на Маларме и историята на приёма на еклогата му „Следобедът на един фавн“ във Франция. Съвременниците му говорят за неясния му и непреводим поетически език, за почти хаотичното натрупване на сложни поетически образи, за абстрактни митически светове, т.е. за сложния му *митопоетически свят*.

Дистанцирането от реалната природа и реалния селския бит е задължително за идилията още от генезиса ѝ. Тя ерудитски естетизира природното и социалното и създава един друг *свят-в-света*, „картинка“ (εἰδύλλιον). Затова четенето на идилията на П. Тодоров през реалистична доминанта, свързана със селото и идеализация на предмодерното, т.е. като своеобразен идиличен резерват, съхранил патриархалния живот и народен дух, задава рецептивни проблеми. Доста изследователи у нас са писали по въпроса за темата за селото като „тип културна идентификация или менталитетен жанр за българския писател“, за „селото в ролята на жанр“ (вж. Трендафилов 1999, Игов 2000). Още Йордан Бадев пише, че в българската литература е видимо „господството на селото и на селския бит“ (Бадев 1938). Това задава и трайни интерпретативни нагласи, свързани с очакването, че творците изобразяват (реалистично) и оценностяват главно селото или малкото градче, съхранило патриархалния и природен уют – една българска Аркадия.

Теоретичната рецепция на творби, боравещи с буколическия код, предполага познаване на жанровия и тематичния развой на пасторала в 23-вековното му развитие (до началото на XX в.). А дефинирането на *идилия* у нас е съобразено най-често и много наедно с Теокрит и Вергилий, без да се отчита какво става с пасторалните жанрове от Ренесанса насетне и най-вече в модернизма. Затова не бихме могли да се съгласим с констатации, че от XVIII век насетне в европейската литература идилията като жанр отговаря на романтическите опити да се възкресят националните емблеми от фолклора, бита, нравите,

⁶⁰ Сергей Вилинский. Петко Ю. Тодоров. Жизнь и творчество. Бърно, 1933 (Petko Jur. Todorov. Život a dílo). Това е първата обстойна монография на чешки език за П. Тодоров.

като се изобрази животът на патриархалното и пасторалното битие (Ракъовски 2008).

Една от причините за маргинализацията на П. Тодоров и за рецептивните недоразумения относно творчеството му за дълги десетилетия (вж. по въпроса Джевиецка 2018) е свързана и с това, че се търси „древния образец“ на идилията и творбите му се съпоставят с нея, а произведения, работещи с пасторалния код от средата на XIX век насетне се „пропускат“ (както и теоретическите изследвания върху пасторала, започнали още с Уолтър Грег през 1906 г.⁶¹). Ако не се отчита фактът, че пасторалът има протеична и експериментална природа още от генезиса си и много жанрови превъплъщения във всички изкуства, се търси и обговаря *хибридността* на идилията на П. Тодоров като съществена специфика и като проблемно поле. Оказва се, че някои от съвременниците на П. Тодоров, а и по-късни интерпретатори, схващат жанра по-тясно, отколкото през Античността, защото и у първомайстора на идилията – Теокрит, има текстове, които са далеч от представата за идилията като свят на щастие и хармонично единение на човека и природата, като възпяване само на любовта и красотата на простия селски бит. Топосите, персонажите и мотивите, от които е съграден пасторалът, динамично се преосмислят в различните културноисторически периоди. Това правят и авторите, чиято рецепция проследяваме тук – Готие, Рение, Жид (с „Пастирът“, „Фортунио“, „Черната детелина“, „Мочурища“, „Пасторална симфония“), както и други представители на модернизма в Западна Европа и Русия. Затова трагичните финали в някои от идилията на П. Тодоров (напр. „Овчари“) може да се четат не само през приплъзването на идилията към фолклорната балада⁶². Още обвързването между *елегия*

⁶¹ Greg, Walter. Pastoral Poetry and Pastoral Drama. L., 1906.

⁶² Това е убедителна и аргументирана теза у Тиханов (1998: 239 – 240). Тук ще отворим рецептивния хоризонт и в друга посока. И „Черната детелина“ на Анри дьо Рение, както и „Пасторална симфония“ на Жид транспонират буколическия свят и темата за самотата и смъртта обрамчва повествованието. Трагична е любовта на Ермотим и Ертюли; самотник е и героят на Рение – Ерм („Черната детелина“, I.). „Пасторална симфония“ на Жид е вариация на темата за изгубения рай, за непостижимата чистота и невинност, за краха в човешките взаимоотношения. Тя работи с буколическата топка и образност, диалогизира и с литературната традиция, и с „Пасторална симфония“ на Бетховен. Главната героиня Гертруд загива в реката през пролетта, на 30 май. Няма ги идиличната радост в лоното на природата, любовта и изкуството, побеждаващи смъртта. „Пасторална симфония“ излиза на български език през 1929 г., което би могло да отвори читателския/

и *идилия* задава семантичните обертонове на медитативност, самота, печал, смърт. И в пасторалния свят на Андре Шение обитават самотата, безответността на любовния порив, смъртта. Пример за това е идилията „Младата Тарантин” (*La Jeune Tarentine*), изградена като тренос – плач по млада девойка, паднала неволно в морските води в навечерието на сватбата си. „Буколическият избор” на самотата, уединението от света е характеристика и на модерните буколически персонажи на Жид в „Мочурища” – на писателя и героя му Титир, за когото той пише книга („Дневник на Титир”), транспонирайки оригинално първа еклога на Вергилий. Уединение, любовна раздяла и тиха печал доминират и в творбите на Анри дьо Рение, работещи модерно с буколическата топка. И поетическият цикъл „Елегии и буколики” на В. Брюсов започва с „Одинокост” (1907).

Липсата на преводи на класическите образци на пасторалната литература до 80-те години на XX век също хвърля сянката си върху българското културно поле. Проблемите не са свързани само с рецепцията на идилията в първите десетилетия на века. Това е отбелязано като рецептивен дефицит на съвременниците на кръга „Мисъл” и от Галин Тиханов, който обговаря теориите за идилията, главно немско-езичните, към времето преди П. Тодоров да се обърне към този жанр, мислен като израз на модерността⁶³.

Пенчо Славейков не пропуска да отбележи, че подобни идилии – *импресии в проза*⁶⁴, у нас нямат читатели. Сп. „Художник” (1905 – 1909) показва обаче нещо друго. То излиза в тираж 9000 броя и представя творци, чиято преводна рецепция ще се осъществи активно много по-късно в България. Модерни български и европейски автори

критическия хоризонт в следващите десетилетия към модерни буколически творби. Не съм открила теоретични рецепции на този текст, както и включването му в инструментариума на литературните критици, пишещи за *идилията* и за нейните жанрови метаморфози в българската литература.

⁶³ Оставам с впечатлението, че контекстуалният прочит на идилията, който прави Тиханов – съобразен с рецептивния хоризонт на П. Тодоров и на кръга „Мисъл”, е подвел някои по-късни изследователи, които се позовават на монографията му, но някак изключват отвъд посоченото в нея буколическите жанрове да са продължили своето развитие и естетическите търсения на модернистите да са отишли отвъд казаното при Шилер и при Жан Пол за идилията.

⁶⁴ Така и в *Енциклопедия Larousse* са определени идилията на П. Тодоров: „*de poésies en prose impressionnistes*” (<https://www.larousse.fr/encyclopedia/litterature/Todorov/177447>). И Й. Йовков помества в сп. „Художник” *лирически импресии* без заглавия, със самотни, прокобни, жалостиви и копнежни настроения (Стойчева 2008: 124).

си дават среща по неговите страници:

В „Художник” – списанието, проводник на сецесиона в българската култура – всички млади поети сякаш пишат „еднакво” модерно. На първо четене почти няма да се усети разликата между поетическите опити на Йордан Йовков и на Сирак Скитник например. Първоначалната им прилика е крещяща на фона на различието на утвърдените по-късно писател и художник и то от „самобитна” величина (Стойчева 2008: 123).

Орнаменталните и изобразителните мотиви в прозата от началото на века, боравенето със знаци, носещи декоративен характер, са характерни за градежа на изящни картини, на импресии в проза, на словесни винетки, каквито правят в сп. „Художник” и живописците Сирак Скитник, Харалампи Тачев, Александър Божинов, Христо Станчев, Никола Петров.

Индивидуализъм, декоративизъм, символизъм и сецесион са термини, които се употребяват с преливащи едно в друго значения (поне в българския им контекст) и се използват за назоваване („напипване”) на едно и също явление – българския модернизъм от края на XIX и началото на XX в. В същото време те не са получили еднаква „легитимност” в българския критически литературен и художествен речник и това допълнително утежнява осмислянето на вътрешните им връзки (Стойчева 2008: 122).

В дисертацията си за Петко Тодоров М. Димитрова (2015), проследявайки критическата рецепция на идилията му, изброява следните новаторства в жанра: „идилията-приказка се превръща в тъжен реквием за обречената човешка индивидуалност в търсене на непостижимото” (с. 13), „мотивът за несретника трудно може да се отдели от този за любовта и самотата” (с. 16); има слаба събитийност. Откроява се и влиянието на Й. Шлаф, следят се типологически и контактологични сходства с немската литература (3 гл.). Отчитат се и темпоралният маркер *нощ*, и водещи мотиви и теми като *тишина*, *самота*, *свобода*. Всъщност изброените специфики са характерни за буколическия код в творбите на модернизма, а посочените теми са важни концепти за творците от краевековието, превърнати в аксиологически категории, които раждат и новите „езици” за себеизразяване и огласяване на естетически принципи, т.е. не става дума за диалог само между конкретни автори, а за творби, положени в духа и мисловността на *fin de siècle*.

Модерният персонаж в идилията на Тодоров доста устойчиво е определян като „несретник”, рецепцията му още в ранните десетилетия

се колебае между *несретник* и *бунтар* – нещо, което не се среща в теоретическите наблюдения върху пасторалната персонажна система, характерна за европейските буколически жанрове, традиционни и модернистични. Вероятно това устойчиво говорене за несретника – целенасочена функционализация на този аспект на персонажа на П. Тодоров, задава още Яворов: „Несретниците на Тодоров, напротив, са първобитни натури, несретникът на Тодоров, ако понякога достигне окаянството на една жертва, това не става по чужда вина. Несретниците стават жертва единствено на своите инстинкти. И внимателно погледнато, те нямат много против ярема, от който бягат” (Яворов 1904). Николай Антонов определя този персонаж у П. Тодоров като *вечно неудовлетворен*, борещ се със *собствената си природа* (Антонов 1910: 146). Николай Райнов също ще избере по-цветистото и нюансирано понятие „несретник”: „те са все несретници, преследвани от орисията” (цит. по Стойчева 1989: 25). Ще го закрепи Тома Атанасов с императивен критически жест: „Типът несретник е основен тип в идилияте и драмите на Тодоров. За пръв път в българската литература се изнася този тип в по-пълна и завършена форма. Най-сполучливо е даден той в идилията „*Несретник*” (Атанасов 1930). Вглеждането в определенията на литературната критика за „несретника” в идилияте на Тодоров (Филипов 1928, Атанасов 1930, Георгиев 1960; Ракъовски 2008, Димитрова 2015) показва, че става дума за традиционни характеристики на романтическия и неоромантическия персонаж. Струва ни се задълбочен и продуктивен един ранен прочит на творческия свят и персонажите на П. Тодоров, отправящ към Бьоклин⁶⁵ и Вагнер (Гечев 1914), както и казаното от Сава Сивриев: „При Петко Тодоров персонажите не са знаци на социален тип от селото или от града. Не са и носители на идея за социална нравственост или морал... те са избраници, различни от останалите, различни от всекидневния човек” (Сивриев 2009).

В ново време творчеството на П. Тодоров е полагано между „традиционно и модерно, прехода между миметизъм и антимиметизъм”, към „сецесионно-декоративната поетика на модерното изкуство от началото на века” (Иванова-Гиргинова 2010: 9). Това явление обстойно изследва преди това Светлана Стойчева. И Иванова-Гиргинова избира да говори за фигурата на самотника вместо за несретника, отчи-

⁶⁵ Сп. „Художник” публикува много репродукции на картини на Бьоклин, а в год. I., бр. 15 – 16 Христо Станчев представя творчеството му.

тайки и по отношение на драматургията на П. Тодоров проблемната рецепция, свързана с разнородни теоретични представи за жанра.

Доста прочити на пасторални творби у нас (с волята да се дири в тях патриархалното, народното) остават в полето на онова, което А. Патерсър определя като *soft pastoral* и *hard pastoral* в литературата на Романтизма. Във финала на пасторалната поема на Уърдсуърд „Майкъл“ (1800) идиличният патриархален свят изчезва заедно с дома на пастира. Икономически принуди отпращат новото поколение в града, където то „потъва“, изчезва. Остава самотен старият *дъб*, разпервал някога клони пред щастливия пастирски дом. Тоналността и темата за изгубения Златен век се родее с „Гераците“ на Елин Пелин, където в „голяма бяла къща живее многолюдното семейство“, а в двора се издига огромен кичест бор, под сянката на който отрастват няколко поколения. Този свят рухва *напролет*, със смъртта на баба Марга. В такъв контекст може да се приеме наблюдението на Б. Пенчев, че „идиличното присъства най-често скрито, като невидим морален и естетически полюс, спрямо който се оценява хлъзгавата, несигурна модерност. Българският литературен канон например е скрито основан върху идилията – въпреки че на пръв поглед повествува за героїства и драматични социални борби, той неизменно ползва идилията като отправна точка за “нормално” и “естествено”. (Правят го не толкова самите текстове, колкото авторитетните им интерпретации) Тази естественост си струва да бъде поставяна под въпрос” (Пенчев 2010). В случая не става дума за пасторалната система от жанрове, а за боравене с *идилично* в друг смислов регистър. И съответно отново повдига въпросите, поставени още в статията „Родно изкуство“ от Гео Милев (например), както и около съвременното разбиране за „българския канон“.

Казусът Мерджански

Модерният диалог *Античност – съвремие*, осъществен през пасторалното в поезията на Мерджански, е явление, определено като „събитие, защото отваря един нов хоризонт, едно ново време, не просто за българската поезия, а за културата в тези географски ширини, за мисленето на онези, които изобщо умеят да мислят. За мислене безкомпромисно, радикално, несъобразяващо се с тук-и-сега-то на мизерния бит, и неизвиняващо се с него. Това е то „нова буколическа

поезия” (Каприев 1998)⁶⁶.

От 90-те години на XX век в българското литературно поле се говори активно за две неща около т.нар. български постмодернизъм, около поколенията на 80-те и на 90-те. Казано през Б. Пенчев, става дума за „онтологизиране на езика и за изобретяване на традицията”, т.е. активно премоделиране на миналото (Пенчев 2017). Като пример за това в съвременната поезия авторът сочи и Мерджански.

Вглеждането в критическата рецепция на поезията на К. Мерджански показва сериозен разнобой: от една страна, прочитът на Георги Каприев (1998), последван от теоретични статии и монографии на класически филолози – Йоана Сиракова (Сиракова 2012, Sirakova 2013), Яна Букова; от друга страна – говоренето за него около дебатите за постмодернизма в литературата ни. Ал. Къосев повтаря констатацията на Каприев за неизвестността на Мерджански в българското културно поле, сред читателската аудитория, която той свежда до 1000-2000 човека (Къосев 2000). По-късно отбелязва, че Мерджански е сред представителите на съвременната ни поезия, в която има „трудноразбираеми, почти езотерични препратки – към загадъчно античните *Амарилида*⁶⁷, *Мелибей*, *Титир* и *Акзифатем*” (Къосев 2017: 26). Това са всъщност класически имена в буколическата литература и нищо загадъчно в тях няма, а изборът им, както Къосев заявява, е предпочитание да се работи „с общоизвестни културни репертоари, космополитни и европоцентристки”, които „вече не извикват никаква свръх-ценна и споделена европейска памет” и са „отвързани от вековните разговори в българската традиция” (пак там, с. 27)⁶⁸. Доколко не става дума за „споделена европейска памет” и отказът от „традиционната българска интертекстуалност” не покрива очаквания в нашето

⁶⁶ Рецензията на Каприев е посветена на „Митът за Одисей в новата буколическа поезия” (1997). Преди това Мерджански е публикувал и „Избрани епитафии от загледа на Римската империя” (1993).

⁶⁷ Вярното изписване на името е *Амарилида* – такова е у Мерджански в „Митът за Одисей в новата буколическа поезия”. Амарилида (*Αμαυρίλις*) е буколически персонаж при Теокрит, Вергилий, Лонг.

⁶⁸ „Така цитатите, културните отпратки, реминисценциите са само симптом, че миналото се използва като сноп от нестандартни културни кодове, най-често като особен личен жаргон на конкретния поет, бягащ от европоцентричните и нациоцентрични езици на културната власт” (Къосев 2017: 27). Вече отбелязахме, че същото (но без втората част на съждението – за европоцентричните и нациоцентрични езици) важи и за елинистичните поети, майстори на малките поетически форми – Филет, Теокрит, Калимах, Антиммах и др.

социокултурно поле, е въпрос на гледна точка.

Мерджански не се срамува от своята висока образованост и не се извинява на читателите си за тяхното невежество. Тъкмо напротив, класическата начетеност се е превърнала при него в органика. Така диша човекът, така и пише, без да дава обяснения. Освен това Мерджански владее поетическия занаят дотам, че дори когато се изразява в най-екзотична прозодия, той го прави съвсем естествено и разговорно, без никакви насилия над литературния български език (Каприев 1998).

Мерджански е определян като античник. Това би могло и да не звучи леко негативно. През 1916 г. Бердяев определя като „*типичен александриец*“ Вяч. Иванов, т.е. като творец, възприемащ света в отразенията на културата, като „човек на вторичното, а не на първичното битие“, чиято интуиция за Елада е вторична, филологическа, въз основа на културата, изкуството, езика (Бердяев 2015: 37 – 38). Пишейки за Мерджански, Каприев откроява подобна светогледна специфика, както и че проблемът около реципирането на творбите му „е самият той и неговият свят, с което проблемът автоматично престава да бъде поетически“ (Каприев, пак там). За Мерджански пишат малцина и то главно класически филолози, преводачи. Част от текстовете, свързани с него, засягат и дебата за постмодерното в българската литература. Яна Букова споделя, че в нашето културно поле малко се познава небългарският модернизъм; че от българския постмодернизъм се очаква да „реализира своята историческа мисия“ и това е свързано с определени социокултурни нагласи, онагледени в срастването на постмодернизъм с национално (Букова 2014). На фона на липса на преводи до 80-те и 90-те години („патологичното и патогенно отсъствие на преводи“ – Букова, пак там), с които да диалогизира активно, дълго и спокойно литературата ни, и с вглеждането ѝ „за пореден път в собствения ѝ литературен път“, с поставянето на акцента не върху литература, а върху българска, е налице „възпроизвеждащата се традиционност на българския канон и неспособността му да интегрира алтернативни поетики“, т.е. да се оценяват нови гласове, пример за което е Мерджански, причисляван към елитарни до самоцелност творци – надлокални, неконвенционални, съответно отвъд полезрението на Канона (Букова, пак там). В същото време относно рецепцията на творби на български поети от 90-те години се говори драматично – главно през липсата на усетност на аудиторията за междутекстови връзки, т.е. читателски дефицит на литературна компетентност и

обща интелигентност. Това, от една страна, е преекспонирано твърдение, а от друга страна е ехо и на значещи липси от предходните десетилетия, които обричат на неразбиране ерудитските текстове на новите творци. На свой ред то обяснява и голямата преводна вълна от 90-те години на XX век в България, свързана и с авторите, за които говорим (преводите на буколически творби от Античността насетне).

Самотността на български творци, избрали да транскрибират буколическото, се оказва сходна – и в началото, и в края на XX век.

При прочитите на поезията на Мерджански става дума за активни задочни диалози, които ще се разгръщат и след 90-те години, главно с тези, които говорят за „парапародия”, „пренаписване на традицията” и че „античността се привижда като „все-още-незавършено повествование”⁶⁹ (Дойнов 2018). „При Мерджански само чрез насилие могат да бъдат откривани „тенденции” като например пародия и фундаментализъм, рециклиране на литератури, мистификация, нарация etc.” (Каприев 1998). И интервютата на К. Мерджански говорят не за трупане на символен капитал, не за амбициозна принадлежност към „постмодерно”, а за обживяване и спокойно културно пребиваване в световите на античното, включително мислени като светове на свобода от догматичното; за поезия, свързана с предметността, с поетическото пространство, с универсално пространство⁷⁰. Това е поезия, органично диалогизираща и с многовековната пасторална традиция в европейската култура, включително с модерните ѝ образци от XIX – XX век, недотам ясно разпознати и от някои критици, пишещи за Мерджански. Това отбелязва и Сиракова – „трудната разпознаваемост или неразпознаваемост на следите от античния материал и култура от съвременната българска критика. В своето декодиране и дешифриране на поетиката на епитафиите българските литературоведи и критици много повече фокусират вниманието си и интерпретативните си стратегии върху откриването на универсалии и на постмодерни схващания, отколкото на присъствието на античния медиум, без да

⁶⁹ Тези реторически жестове будят въпроси: *коя традиция* се пренаписва, какво ще рече пренаписва; кога Античността е била за европейската култура вече-завършено повествование? Въпроси пораждат и констатации за „Избрани епитафии от залеза на Римската империя“ като следната: „пространствената организация на текста направо предопределя писането. Тя е отпечатана върху сиво-синкава гланцирана хартия, наподобяваща скала или по-скоро надгробна плоча. [...] Самото диктуващо книжно пространство предполага мистификаторски жестове” (Дойнов 2018).

⁷⁰ Вж. разговора на Марин Бодаков с Кирил Мерджански в „Култура”, 2017, бр. 9 (2889), 10.03.2017.

отбелязват факта, че понякога новото действа и функционира като въведение в античното (Сиракова 2012а: 153). Също толкова интересни и продуктивни биха били интерпретации на творбите на Мерджански в контекста на модерната западноевропейска литература, транспонираща пасторалното.

Градежът на творчески диалози през пасторала изисква традиция, култивиран вкус, запозната с образцови автори и творби публика, която да разпознава цитати, алюзии, следването на образците и новаторствата, транспозициите. От средата на XIX век насетне европейските творци свободно и многопосочно играят с културната памет и културните моди, с пасторалите в литературата, театъра и балета, живописата. Естетическата наслада, свързана с „играта“ с текста, диалогът автор – читател предполагат „читателска енциклопедия“ и определени социокултурни нагласи. Иначе правят творбата *скупна и непреводима*, нуждаеща се от детайлно бродирание на културен контекст.

Когато се говори за *пасторален процес*, за *идеализация* (на света, на пастира, на пастирския *otium*, на „бедността“ и „простия селски живот“) и за модерната идилия – не става дума за „колективистичен етос, работещ за дискурса на националната идеология“ (Пенчев 2010: 1). Оборими са и следните констатации: „от XVIII век насам идилията работи като Другото на модерността“, където „социалните връзки губят тревожната си условност и се втвърдяват в родови, безусловни сраствания. Човекът се оказва двойно сраснат – веднъж с рода, с кръвната линия на потеклото си, и втори път с пространството, с дома и земята“; „точно с контрамодерния си потенциал идилията дава втори, трети и пети живот на националната идеология. Модерната идилия е опит да се държи модерният индивидуализъм под контрол“ (Пенчев 2010).

Пасторалните творби в многовековното си развитие не подсказват подобни изводи, а през XIX век транспозициите на пасторалното са свързани с модернизма, с естетическите програми на творците от *fin de siècle*. Модерните пасторални творби са далече от подобни идеологически (колективистични, етноцентрични) проекти. Далеч са от националистични доктрини, свързани с уникалността на културното развитие, разбираана като качество на една култура, откъсната от нейния европейски контекст и четена единствено през националното. Подобни констатации, като цитираните по-горе за модерната идилия, са обясними, ако имаме предвид, че „постмодернизмът бе разбран, приет и акламиран именно в качеството му на възпроизвеждащ кон-

сервативността на българския канон” (Букова 2014), че „централният сюжет, около който се състоява същинският български постмодернизъм през 90-те и чрез който той постига зрялата си национална специфика, е сюжетът за българското като езиков феномен, утаено в сврхидеологическия метаразказ на Канона“ (Ангов 2010).

Modernité предполага ново отношение към класическото, нови формални и съдържателни решения в изкуството, новаторско боравене и с мита и фолклора, и с пасторалните концепти; приоритет на индивидуалното, на авторския почерк (за което говорят още Готие и Бодлер). Насетне авангардът ще промени радикално идеята за пасторалното. Времената и пространствата ще са едновременно и реални, и преживявани светове, съществуващи в съзнанието на аза. Така „живее” и Античността в творбите на Мерджански, „завръщащи се” по свой оригинален начин към извечни теми, огласявани през пасторалното – свобода, пътуване (отпътуване, завръщане), Златен век, пастирски otium, сън, самота, смърт.

*(Песента, която извелият стадото си на паша Тимур
пееше в тягостната мараня на същия следобед)*

Мечтая за прохлада, за покой
да седна някъде, да си почина,
без мисъл за начало и за край
да се върти изгубеният ден
и уморен да си отиде (Мерджански, еклога I)

Библиография

- Ангелов, Ангел 2014. Йеронимус Босх: нагласи в историческа среда. // LiterNet, 2014, № 2 (171). [Angelov, Angel. Īeronimus Boskh: naglasi v istoricheska sreda. // LiterNet, 2014, № 2.]
- Андрейчин, Иван 1907. Из нов път (литературен манифест). // Из нов път, 1907, бр. 1, с. 1 – 11. [Andreïchin, Ivan. Iz nov pŭt (literaturen manifest). // Iz nov pŭt, 1907, br. 1, pp. 1 – 11.]
- Андрейчин, Иван 1910. Книжната криза. // Из нов път, 1910, бр. 6, с. 401 – 407. [Andreïchin, Ivan. Knizhnata kriza. // Iz nov pŭt, 1910, br. 6, pp. 401 – 407.]
- Ангов, Пламен 2010. Поезията на 1990-те: българско и постмодерно. Пловдив: Жанет-45, 2010. [Antov, Plamen. Poeziyata na 1990-te: bŭlgarsko i postmoderno.

Plovdiv: Zhanet-45, 2010.]

Антонов, Николай 1910. П. Ю. Тодоров и неговите „Идили“ // Периодично списание на българското книжовно дружество, 1910, № LXXI. [Antonov, Nikolaï. P. YU. Todorov i negovite „Idilii“. // Periodichno spisanie na bŭlgarskoto knizhovno družestvo, 1910, № LXXI.]

Аретов, Николай 2010. Преводите като проблем пред литературната история. Гледната точка на една „малка“ литература. // LiterNet, 2010, № 7. [Aretov, Nikolaï. Prevodite kao problem pred literaturnata istoriya. Glednata tochkа na една „malkа“ literatura. // LiterNet, 2010, № 7.]

Арnaudов, М. 1930. Пејо Крачолов Яворов. // Български писатели. Т. VI. София: Факел, 1930. <https://litenet.bg/publish9/marnaudov/bpisатели/6/piavorov.htm> (видяно на 15.10. 2019) [Arnaudov, M. Pejo Kracholov Yavorov. // Bŭlgarski pisатели. T. VI. Sofiya: Fakel, 1930. [seen 15.10. 2019]

Атанасов, Тома 1930. П. Ю. Тодоров. // Живот - творчество - идеи. Том VI. Под ред. на М. Арnaudов. София: Факел, 1930. <https://litenet.bg/publish10/tatanasov/piutodorov.htm> (видяно на 15.10. 2019) [Atanasov, Toma. P. YU. Todorov. // Zhivot - tvorchestvo - idei. Tom VI. Pod red. na M. Arnaudov. Sofiya: Fakel, 1930. [seen 15.10. 2019]

Бадев, Йордан 1938. Градът и селото у българския писател. // Животът и изкуството. София, 1938. [Badev, Jordan. Gradŭt i seloto u bŭlgarskiya pisatel. // Zhivotŭt i izkustvoto. Sofiya, 1938.]

Балабанов, Александър 1904. Идилиите на П. Ю. Тодоров. // Библиотека, III/4, с. 203 – 207. [Balabanov, Aleksandŭr. Idiliite na P. YU. Todorov. // Biblioteka, III/4, pp. 203 – 207]

Балабанов, Александър 1973. Модерно и антично. // Балабанов, Ал. Студии, статии, рецензии, спомени. Т. 1, София: Български писател, 1973. [Balabanov, Aleksandŭr. Moderno i antichno. // Balabanov, Al. Studii, statii, retsenzii, spomeni. T. 1, Sofiya: Bŭlgarski pisatel, 1973.]

Баткин, Леонид М. 1995. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. Москва: РГГУ, 1995. [Batkin, Leonid M. Ital'yanskoye Vozrozhdeniye: problemy i lyudi. Moskva: RGGU, 1995.]

Бердяев, Николай. 2015. Очарование отраженных культур (В. И. Иванов). // Новое христианство. Сборник статей 1916 – 1917 гг. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2015. [Berdyayev, Nikolay. Ocharovaniye otrazhennykh kul'tur (V. I. Ivanov). // Novoye khristianstvo. Sbornik statey 1916 – 1917 gg. Moskva-Berlin: Direkt-Media, 2015.]

Боало, Никола 1983. Поетическо изкуство. София: Наука и изкуство, 1983, прев. П. Симов. [Boalo, Nikola. Poeticheshko izkustvo. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1983.]

Богданов, Богдан 1991. За българската литература и пределите на езика. // Литературна мисъл, 1991, № 1, с. 11 – 29. [Bogdanov, Bogdan. Za bŭlgarskata literatura i predelite na ezika. // Literaturna misal, 1991, № 1, pp. 11 – 29.]

Богданов, Богдан 2007. Романът античен и съвременен. Второ ел. издание, 2007 // <http://www.bogdanbogdanov.net/pdf/14.pdf> (видяно на 15.10. 2019) [Bogdanov, B. Romanŭt antichen i sŭvremenен. Vtoro el. izdanie, 2007. [seen 15.10. 2019]

Букова, Яна 2014. Още нещо малко пак за думичката с П. // Култура, 2014, бр. 21, 22. - <http://www.kultura.bg/bg/article/view/22282> (видяно на 15.10. 2019) [Bukova,

- Yana. Oshthe neshto malko pak za dumichkata s P. // v. Kultura, 2014, br. 21, 22. [seen 15.10. 2019]
- Велчев, Петър 2009. За руската поезия и нейното българско битие (всътипелна студия). // Руски поети. София: Захарий Стоянов, 2009. [Velchev, Petür. Za ruskata poeziya i neĭното bŭlgarsko bitie (vsŭtipelna studiya). // Ruski poeti. Sofiya: Zakhariĭ Stoyanov, 2009.]
- Волошин, М. 1988. Аполлон и мышь (1911). // Максимилиан Волошин. Лики творчества. Москва: Наука, 1988, с. 96 – 111. [Voloshin, M. Apollon i mysh' (1911). // Maksimilian Voloshin. Liki tvorchestva. Moskva: Nauka, 1988, pp. 96 – 111.]
- Вранчев, Николай 1934. Предговор към „Сонети за Лаура“, 1934. - <https://literaturesviat.com/?p=67862> (видяно на 15.10. 2019) [Vranchev, Nikolaĭ. Predgovor kŭm „Soneti za Laura“, 1934. [seen 15.10. 2019]
- Генова, Ирина 2007. Историзиране на модерното изкуство – липсващите имена. Жорж Папазов. // Изкуствоведски четения, 2007. - http://eprints.nbu.bg/3131/1/Irina_Genova_Georges_Papazoff_2007.pdf (видяно на 15.10. 2019) [Genova, Irina. Istorizirane na modernoto izkustvo – lipsvashtite imena. Zhorzh Papazov. // Izkustvovedski cheteniya, 2007. [seen 15.10. 2019]
- Гечев, Алберт 1914. Българската литература през последните няколко години (1900-1912). Русе, 1914. [Gechev, Albert. Bŭlgarskata literatura prez poslednite nyakolko godini (1900-1912). Ruse, 1914.]
- Гречаная, Е. П. 2016. „Язык чужой не обратился ли в родной?“. // НЛО, 2016, № 3. - http://magazines.russ.ru/nlo/2016/3/yazyk-chuzhoj-ne-obratilsya-li-v-rodnoj.html#_ftnref5 (видяно на 15.10. 2019) [Grechanaya, E. P. „Yazyk chuzhoy ne obratilsya li v rodnoy?“. // NLO, 2016, № 3. [seen 15.10. 2019]
- Дечева, Даниела 2015. Немската култура в българската периодика от 20-те години на XX век. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015. [Decheva, Daniela. Nemskata kultura v bŭlgarskata periodika ot 20-te godini na XX vek. Sofiya: „Sv. Kliment Okhridski“, 2015.]
- Джевицка, Евелина 2015. В Гетсиманската градина, или предсмъртната рефлексия на Петко Тодоров. // Българско и модерно 2. Експериментални прочити. София: БАН, Институт за литература, изд. център „Боян Пенев“, 2015, с. 47 – 59. [Dzhevietska, Evelina. V Getsimanskata gradina, ili predsmŭrtnata refleksiya na Petko Todorov. // Bŭlgarsko i moderno 2. Eksperimentalni prochiti. Sofiya: BAN, Institut za literatura, izd. tsentŭr „Boyan Penev“, 2015.]
- Димитрова, Милена 2015. Индивидуализмът на Петко Тодоров. Автореферат, докторска теза, Шумен, 2015. - http://shu.bg/sites/default/files/stefka/avtoreferat_M%20Georgieva.pdf (видяно на 15.10. 2019) [Dimitrova, Milena. Individualizmŭt na Petko Todorov. Avtoreferat, doktorska teza, Shumen, 2015. [seen 15.10. 2019]
- Дойнов, Пламен 2018. Поезията на Кирил Мерджански – между мистификацията, пренаписването и парaparодията. // Литературен вестник, 2018, бр. 17, 2-8.05.2018. [Doĭnov, Plamen. Poeziyata na Kiril Merdzhanski – mezhdu mistifikatsiyata, prenapisvaneto i paraparodiyata. // Literaturen vestnik, 2018, br. 17]
- Дойнов, Пламен 2019. Ботев: пренаписвания в поезията от края на XX век. // LiterNet, 2019. [Doĭnov, Plamen. Botev: prenapisvaniya v poeziyata ot kraya na XX vek. // LiterNet, 2019.]
- Жид, Андре 2002. Коридон. Прев. Е. Гречаная. // Андре Жид. Собрание сочинений

- в 7 тома, Т. 6. Москва: Терра - Книжный клуб. [Zhid, Andre. Koridon. // Andre Zhid. Sobraniye sochineniy v 7 tomah, T. 6. Moskva: Terra - Knizhnyy klub.]
- Иванов, Вячеслав И. 1979. Собрание сочинений в 4 томах. Том 3, Брюссель, 1979. - http://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_078.htm (видяно на 15.10. 2019) [Ivanov, Vyacheslav I. Sobraniye sochineniy v 4 tomah. Tom 3, Bryussel', 1979. [seen 15.10. 2019]
- Иванова-Гиргинова, Мариета 2010. Блянове по модерната драма. София: БАН, 2010. [Ivanova-Girginova, Marieta. Blyanove po modernata drama. Sofiya: BAN, 2010.]
- Игов, Светлозар 2000. Българската литература през XX век. От Алеко Константинов до Атанас Далчев. - <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=295&WorkID=11481&Level=2> (видяно на 15.10. 2019) [Igov, Svetlozar 2000. Bŭlgarskata literatura prez XX vek. Ot Aleko Konstantinov do Atanas Dalchev. [seen 15.10. 2019]
- Игов, Светлозар 2000. Поет на града. // Българската литература през XX век. - <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=295&WorkID=11485&Level=3> (видяно на 15.10. 2019) [Igov, Svetlozar 2000. Poet na grada. // Bŭlgarskata literatura prez XX vek. [seen 15.10. 2019]
- Каприев, Георги 1998. Пътуването не е начин да се стигне някъде. // Култура, 1998, бр. 15, 17.04.1998. [Kapriev, Georgi. Pŭtuvaneto ne e nachin da se stigne nyakŭde. // v. Kultura, 1998, br. 15. [seen 15.10. 2019]
- Кацарска, Милена 2019. Парапозиции – предговарянето на преводна американска литература в България 1948-1998. Автореферат, докторска теза, Пловдив, 2019. - <http://procedures.uni-plovdiv.bg/docs/procedure/1669/560637352699144665.pdf> (видяно на 15.10. 2019) [Katsarska, Milena. Parapozitsii – predgovaryaneto na prevodna amerikanska literatura v Bŭlgariya 1948-1998. Avtoreferat, doktorska teza, Plovdiv, 2019. [seen 15.10. 2019]
- Кросс, А. 1969. Разновидности идиллий в творчестве Карамзина. // XVIII век: Державин, Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX вв. Вып. 8. Л., 1969, с. 210 – 228. [Kross, A. Raznovidnosti idillyi v tvorchestve Karamzina. // XVIII vek: Derzhavin, Karamzin v literaturnom dvizhenii XVIII - nachala XIX vv. Vyp. 8. L., 1969.]
- Кузьмин, Михаил 1916. К. А. Сомов. - <http://silverage.ru/kuzsomov/> (видяно на 15.10. 2019) [Kuz'min, Mikhail 1916. K. A. Somov. [seen 15.10. 2019]
- Къосев, Александър 2000. Българската литература на 90-те: прелитане над хаоса. // Култура, 2000, бр. 45. [K'osev, Aleksandŭr. Bŭlgarskata literatura na 90-te: prelitane nad haosa. // v. Kultura, 2000, br. 45.]
- Къосев, Александър 2017. Преводимост и непреводимост в съвременната българска литература. // Надмощие и приспособяване. Сборник доклади от Международната научна конференция на Факултета по славянски филологии. Т. 1., София, 2017, с. 21 – 34. [K'osev, Aleksandŭr. Prevodimost i neprevodmost v sŭvremennata bŭlgarska literatura. // Nadmoshtie i prispособyavane. Sbornik dokladi ot Mezhdunarodnata nauchna konferentsiya na Fakulteta po slavyanski filologii. T. 1., Sofiya, 2017.]
- Лотман, Ю. М., Успенский Б. А. 1975. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры. Тарту, 1975. [Lotman, YU. M. and Uspenskiy, B. A. Spory o yazyke v nachale XIX veka kak fakt russkoj kul'tury. Tartu, 1975.]
- Люцканов, Йордан 2016. Переводная и критическая рецепция Дмитрия Мережков-

- ского в Болгарии. // Toronto Slavic Quarterly № 57, 2016. - <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/index57.shtml> (видяно на 15.10. 2019) [Lyutskanov, Yordan. Perevodnaya i kriticheskaya retseptsiya Dmitriya Merezkovskogo v Bolgarii. // Toronto Slavic Quarterly № 57, 2016. [seen 15.10. 2019]
- Малинова-Димитрова, Л. 2006. Поэтика драматургии Петко Ю. Тодорова в исследованиях чешских авторов XX века (Вейнгарт – Волман – Вилинский). // Litteraria humanitas XIV. Problemy poetiky. Ed. Josef Dohnal, Danuše Kšicová, IvoPospíšil. Brno, 2006, с. 223 – 231. [Malinova-Dimitrova, L. Poetika dramaturgii Petko Todorova v issledovaniyakh cheshskikh avtorov XX veka (Veyngart – Volman – Vilinskiy). // Litteraria humanitas XIV. Problemy poetiky. Ed. Josef Dohnal, Danuše Kšicová, IvoPospíšil. Brno, 2006, pp. 223 – 231.]
- Милев, Гео 1920. Родно изкуство. // Везни, 1920, г. II, кн. 1, с. 40 – 50. [Milev, Geo. Rodno izkustvo. // Vezni, 1920, g. II, kn. 1, pp. 40 – 50.]
- Милчаков, Яни 2017. Полемика – поетика – политика. // Надмощие и приспособяване. Сборник доклади от Международната конференция на факултета по славянски филологии. София, 2017, Том 1, с. 37 – 56. [Milchakov, Yani. Polemika – poetika – politika. // Nadmoshtie i prispособyavane. Sbornik dokladi ot Mezhdunarodnata konferentsiya na fakulteta po slavyanski filologii. Sofiya, 2017, Tom 1, pp. 37 – 56.]
- Мутафов, Чавдар 1920. Зеленият кон. // Везни, г. II, № 3, с. 129 – 130. [Mutafov, Chavdar. Zeleniyat kon. // Vezni, g. II, № 3, pp. 129 – 130.]
- Нанков, Никита 2013. „Живота на болния дух”: Едгар Алън По и ранният български модернизъм. // LiterNet, 2013, № 3. [Nankov, Nikita. „Zhivota na bolniya dukh”: Edgar Alun Po i ranniyat bulgarski modernizum. // LiterNet, 2013, № 3.]
- Неделчев, Михаил 2016. „Светла” – една забравена идилия на Емануил Попдимитров. // Библиотека, 3, 2016, с. 70 – 75. - http://www.nationallibrary.bg/wp/wp-content/uploads/2016/12/Biblioteka_3_2016.pdf (видяно на 15.10. 2019) [Nedelchev, Mikhail. „Svetla” – edna zabravena idiliya na Emanuil Popdimitrov. // Biblioteka, 3, 2016, pp. 70 – 75. [seen 15.10. 2019]
- Неделчев, Михаил 2017. Литературните школи-фантоми. // Литературен вестник, 2017, 26(17), с. 9, 14. [Nedelchev, Mikhail. Literaturnite shkoli-fantomi. // Literaturen vestnik, 2017, 26(17), p. 9, 14.]
- Николова, Дияна 2018. Транспозиции на пасторалното в Бел епок. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски”, 2018. [Nikolova, Diyana. Transpozitsii na pastoralното v Bel epok. Plovdiv: „Paisii Khilendarski”, 2018.]
- Панов, Аспарух 2015. Да разлистим христоматията по литература за XI клас от 1955 г. // Либерален преглед, 2015, част 3, с. 73 – 82. [Panov, Asparukh. Da razlistim khristomatiyata po literatura za XI klas ot 1955 g. // Liberalen pregled, 2015, chast 3, pp. 73 – 82.]
- Панова, Невена 2009. (Без)опасната антична литература. Преводна рецепция на старогръцката литература в България (1944-1989). // Дойнов, П. (съст.). Соцреалистически канон/ алтернативен канон. София: БАН и НБУ, 2009, с. 307 – 325. [Panova, Nevena. (Bez)opasnata antichna literatura. Prevodna retseptsiya na starogrútskata literatura v Búlgariya (1944-1989). // Doinov, P. (súst.). Sotsrealisticheski kanon/ alternativen kanon. Sofiya: BAN i NBU, 2009, pp. 307 – 325.]
- Пенчев, Бойко 2010. Идилия и модерност. // Литературен вестник, 2010, бр. 15. [Penchev, Boiko. Idiliya i modernost. // Literaturen vestnik, 2010, broj 15.]

- Пенчев, Бойко 2017. Постмодернизмът на 1990-те: имаше нещо, но какво беше? // Литературен вестник, 2017, бр. 19. [Penchev, Boiko. Postmodernizmut na 1990-te: imashe neshto, no kakvo beshe? // Literaturen vestnik, 2017, broj 19.]
- Райнов, Николай 1920. Източно и западно изкуство. // Везни, I, кн. 8, 1920, с. 231 – 245. [Raïnov, Nikolaï. Iztochno i zapadno izkustvo. // Vezni, I, kn. 8, 1920, pp. 231 – 245.]
- Ракъовски, Цветан 2008. Образът на автора и образите на езика. // LiterNet, 2008, № 12. [Rak'ovski, Tsvetan. Obrazut na avtora i obrazite na ezika. // LiterNet, 2008, № 12.]
- Савов, Ботьо 1924. Скитско и славянско в българската литература. // Хиперион, кн. III. 4-5, с. 238 – 258. [Savov, Bot'o. Skit-sko i slavyansko v bulgarskata literatura. // Khiperion, kn. III. 4-5, pp. 238 – 258.]
- Сивриев, Сава 2009. Модерното повествование в идилията на Петко Тодоров. // Сивриев, Сава. Литературна археология. - Литературен свят, 2009. [Sivriev, S. Modernoto povestvovanie v idiliite na Petko Todorov. // Sivriev, Sava. Literaturna arkeologiya. - Literaturen svyat, 2009.]
- Сиракова, Йоана 2012а. Употреби на античното в българската поезия: образи и форми. // Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по класически и нови филологии, Том 105, 2012, с. 135 – 196. [Sirakova, Ioana 2012a. Upotrebi na antichното v bulgarskata poeziya: obrazi i formi. // Godishnik na SU „Sv. Kliment Okhridski“, Fakultet po klasicheski i novi filologii, Tom 105, 2012, pp. 135 – 196.]
- Сиракова, Йоана 2012б. Българските преводи на „Метаморфози“ на Овидий. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2012. [Sirakova, Ioana. Bulgarskite prevodi na „Metamorfozi“ na Ovidii. Sofiya: „Sv. Kliment Okhridski“, 2012.]
- Славейков, Пенчо 1906. Българската поезия. // Мисъл XVI., 1906, бр. 5-6. [Slaveïkov, Pencho. Bulgarskata poeziya. // Misul XVI., 1906, broj 5-6.]
- Станчева, Румяна 2011. Среща в прочита. София: Балкани, 2011. [Stancheva, Romyana. Sreshta v prochita. Sofiya: Balkani, 2011.]
- Станчева, Румяна 2014. Художникът Жорж Папазов като писател. Вербализация на сюрреалното. София: Колибри, 2014. [Stancheva, Romyana. Khudozhnikut Zhorzh Papazov kato pisatel. Verbalizatsiya na syurrealното. Sofiya: Kolibri, 2014.]
- Стойчева, Светлана 1989. Декоративната проза на Николай Райнов като един от стилите почерци на културата ни от 20-те и 30-те години. // Литературна мисъл, 1989, № 2. [Stoicheva, Svetlana. Dekorativnata proza na Nikolaï Raïnov kato edin ot stilovite pochertsni na kulturata ni ot 20-te i 30-te godini. // Literaturen misal, 1989, № 2.]
- Стойчева, Светлана 2008. Сецесионни жестове в прозата на Йордан Йовков. // Годишник на Филологически факултет на Югозападен университет „Неофит Рилски“, 6, с. 122 – 129. [Stoicheva, Svetlana. Setsesionni zhestove v prozata na Jordan Iovkov. // Godishnik na Filologicheski fakultet na Yugozapaden universitet „Neofit Rilski“, 6, pp. 122 – 129.]
- Сугарев, Едвин 2007. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. София: Карина-Мариана Тодорова, 2007. [Sugarev, Edvin. Nikolaï Raïnov – bogotursachut bogoborets. Sofiya: Karina-Mariana Todorova, 2007.]
- Сугарев, Едвин 2011. Зеленият кон на българския модернизм. // Критическото наследство на българския модернизм. Сборник. Институт за литература,

- изд. център „Боян Пенев”, 2011, с. 251 – 255. [Sugarev, Edvin. Zeleniyat kon na bŭlgarskiya modernizŭm. // Kriticheskoto nasledstvo na bŭlgarskiya modernizŭm. Sbornik. Institut za literatura, izd. tsentŭr „Boyan Penev”, 2011, pp. 251 – 255.]
- Сугарев, Едвин 2015. За природата на модернизма. Българистика Nuova III. Годишник на Департамент „Нова българистика” (2014-2015), НБУ, 2015. [Sugarev, Edvin. Za prirodата na modernizma. Bŭlgaristika Nuova III. Godishnik na Departament „Nova bŭlgaristika” (2014-2015), NBU, 2015.]
- Тиханов, Галин 1998. Жанрово съзнание на кръга Мисъл. София: Академия, 1995. [Tikhanov, Galin. Zhanrovo sŭznanie na krŭga Misŭl. Sofiya: Akademiya, 1995.]
- Тиханов, Галин 2005. Усвоявания на българската литература на Запад: от Пенчо Славейков до Йовков. // Култура, 1 април, 2005, бр. 12. - <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10840> (видяно на 15.10. 2019) [Tikhanov, Galin 2005. Usvoyavaniya na bŭlgarskata literatura na Zapad: ot Pencho Slaveïkov do Ŗovkov. // v. Kultura, 1 april, 2005, broï 12. [seen 15.10. 2019]
- Трендафилов, Владимир 1999. Селото в ролята на жанр. // Словото. - <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=151&WorkID=3977&Level=2> (видяно на 15.10. 2019) [Trendafilov, Vladimir 1999. Seloto v rolyata na zhanr. // Slovoto. [seen 15.10. 2019]
- Трендафилов, Петър 2018. Динамика на мистификацията: Одисей и Островът в „На Острова на Блажените”. // LiterNet, 2018, № 10. [Trendafilov, Petŭr 2018. Dinamika na mistifikatsiyata: Odiseï i Ostrovŭt v „Na Ostrova na Blazhenite”. // LiterNet, 2018, № 10.]
- Тричков, Борис 1910. Нашите писатели и нашата публика. // Мисъл. Литературен сборник, кн. 2, 1910. [Trichkov, Boris. Nashite pisateli i nashata publika. // Misal. Literaturen sbornik, kn. 2, 1910.]
- Успенский, Борис 2008. Вокруг Тредиаковского: Труды по истории русского языка и русской культуры. Москва: Индрик, 2008. [Uspenskiy, Boris. Vokrug Trediakovskogo: Trudy po istorii russkogo yazyka i russkoy kul'tury. Moskva: Indrik, 2008.]
- Хаджикосев, Симеон 2007. Западноевропейска литература. Част 4. София: Сиела, 2007. [Hadzhikosev, Simeon. Zapadnoevropeïska literatura. Chast 4. Sofiya: Siela, 2007.]
- Христова-Радоева, В. 2004. Публиката. // Култура, 2004, бр. 18. - http://www.online.bg/kultura/my_html/2320/x-vstoil.htm (видяно на 15.10. 2019) [Hristova-Radoeva, V. Publikata. // v. Kultura, 2004, broï 18. [seen 15.10. 2019]
- Чолакова, Жоржета 2019. Поетика на меланхолията. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски”, 2019. [Cholakova, Zhorzheta. Poetika na melankholiyata. Plovdiv: „Paisiï Khilendarski”, 2019.]
- Шаранков, Николай 2012. Елинистическа поезия в български превод. // Литературен вестник, 2012, бр. 20, с. 3. [Sharankov, Nikolaï. Elinisticheska poeziya v bŭlgarski prevod. // Literaturen vestnik, 2012, broï 20, p. 3]
- Шивачев, Борис 1992. Изобретателят (Бележките на Иван Бистров). София: Хемус, 1992. [Shivachev, Boris. Izobretatelyat (Belezhkite na Ivan Bistrov). Sofiya: Khemus, 1992.]
- Яворов, П. Ю. 1904. Тодоровата „Самодива”. // Демократически преглед, 1904, № 16. [Yavorov, P. YU. Todorovata „Samodiva”. // Demokraticheski pregled, 1904, №

Янев, Владимир 2006. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. // LiterNet, 2006. [Yanev, Vladimir. Vŭzpriemane i kharakter na bŭlgarskiya literaturen avangardizŭm. // LiterNet, 2006.]

Янев, Владимир 2011. Около някои критически текстове върху „Пролетен вятър” с оглед на руския имажинизъм и Никола Фурнаджиев. // Критическото наследство на българския модернизъм. София: Институт за литература, изд. център „Боян Пенев”, 2011, с. 273 – 293. [Yanev, Vladimir. Okolo nyakoi kriticheski tekstove vŭrkhu „Proleten vyatar” s ogled na ruskiya imazhinizŭm i Nikola Furnadzhiev. // Kriticheskoto nasledstvo na bŭlgarskiya modernizŭm. Sofiya: Institut za literatura, izd. tsentŭr „Boyan Penev”, 2011, pp. 273 – 293.]

Crispolti, Enrico 1961. Il Secondo futurismo: Torino 1923–1938. Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1961.

Empson, William 1938. Some Versions of Pastoral. // English pastoral poetry. New York: W.W. Norton & co., 1938.

Gifford, Terry 2012. Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies. // Critical Insights: Nature and Environment. Ed. Scott Slovic. Ipswich: Salam, 2012, pp. 42 – 61.

Sirakova, Yoana 2013. Antiquity after antiquity: a (post) modern reading of antiquity in Bulgarian poetry. // Classical Receptions Journal 5 (3), 2013, pp. 299 – 319.