

# ПАМЕТ ЗА ЯВОРОВ В АНХИАЛО / ПОМОРИЕ

Юбилеен сборник със слова и доклади  
2012–2017 г.



*Финансирано от Народно читалище „Просвета 1888“  
и осъществено със съдействието  
на НДФ „13 века България“  
и Министерството на културата*

# Памет за Яворов в Анхиало / Поморие

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК  
СЪС СЛОВА И ДОКЛАДИ  
2012–2017 г.

*Съставителство и редакция:  
доц. Елка Трайкова, проф. Михаил Неделчев*

Поморие – София  
2018

Издание на Община Поморие,  
Народно читалище „Просвета 1888“, гр. Поморие,  
Институт за литература при БАН,  
литературноисторическа школа „Д-р Кръстьо Кръстев“  
на Нов български университет

© Елка Трайкова, Михаил Неделчев, съставители, 2018

© Георги Иванов, корица, 2018

© Издателски център „Боян Пенев“

ISBN 978-619-7372-11-3

# Съдържание

## Слова, четени при откриването на Яворовите дни в Поморие

Мирела Иванова (2012 г.) .....	9
Елка Трайкова (2013 г.) .....	12
Бойко Илиев (2014 г.) .....	14
Димитър Михайлов (2015 г.) .....	16
Владимир Зарев (2016 г.) .....	19
Добриня Топалова (2017 г.) .....	23

## Когато гръм удари, как ехото заглъхва – 100 години по-късно (2013 г.)

### *Михаил Неделчев*

Недопрочетената и недоизиграна пиеса на Яворов – сто години по-късно .....	29
---	----

### *Цветан Ракъовски*

Пистолетът от стената („Когато гръм удари, как ехото заглъхва“) .....	45
--	----

### *Димитър Михайлов*

Лора в биографията на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ .....	57
--	----

## Яворовата година на траура (2014 г.)

### *Михаил Неделчев*

Фрагменти за смъртта на Яворов .....	65
--------------------------------------	----

### *Михаил Неделчев*

Ритуален и традиционен смисъл на Яворовата година на траура .....	73
--	----

### *Елка Трайкова*

Годината на траура и изкуплението .....	80
---	----

### *Мирела Иванова*

Любовта на Лора към Яворов: ревност по съдържание и смърт по форма .....	82
---	----

## Яворов – журналист (2015 г.)

### *Михаил Неделчев*

Многообразието на Яворовата  
журналистическа дейност ..... 91

### *Цветан Раковски*

„От Обсерваторията до гарата“  
на П. Яворов и жанрът ..... 102

### *Димитър Михайлов*

Хайдушките песни на Яворов ..... 113

### *Елка Трайкова*

Посланията на Яворовата публицистика ..... 133

## Яворов в годината на големите литературни юбилеи (2016 г.)

Годината на големите литературни юбилеи ..... 139

### *Елка Трайкова*

Как „Мисъл“ се превръща в списание  
на кръга „Мисъл“ ..... 144

### *Цветан Раковски*

От *оранжерията* на „Мисъл“  
до литературния канон ..... 153

### *Михаил Неделчев*

Как да четем днес Яворовите жестове  
от/в/при поезията му? ..... 163

### *Мирела Иванова*

Самси..... 175

## „Безсъници“, прочетени след 100 години (2017 г.)

### *Цветан Раковски*

Стихосбирката „Безсъници“  
и нейното идеологическо начало ..... 183

### *Елка Трайкова*

„Безсъници“ – критически и приятелски прочити  
(1907–1908 г.) ..... 193

**Слова, четени при откриването  
на Яворовите дни в Поморие**





Уважаеми дами и господа,

По традиция всяко лято тук, в Поморие, пред величествения безкрай на морето ни събира един друг величествен безкрай: поезията на Пейо Яворов.

През септември 1898 г. от Стралджа в Анхиало пристига двадесет годишният телеграфист Пейо Крачолов, когото местните хора ще нарекат „сянката“. Макар вече да е публикувал свои стихотворения в периодичния печат, а през същата година дебютира и в сп. „Мисъл“, тук той си остава непризнат като поет, неразгадан чудак, заключеник в себе си, сянка в собствената си сянка.

Неведнъж съм се опитвала да си представя трагическата пропаст, разкъсваща единосъщцето между външен и вътрешен живот, баналната до полуца външна обвивка, която удържа словесните стихии, отприщените порои на думите, избуха на ритъм и рими, тътените на вселенска музика в духа на Яворов, и то тъкмо в началото, тъкмо в Анхиало. Как се напасват и наместват, взаимопреливат, взаиморушат и взаимосъздават безсловесието на всекидневната и дълбинна самота с шедьовърните стихове на „Калиона“, със съвършения и многогласен прилив на мотиви, звънкост, изящна ритмика, постигнатата небесна лекота? От август до декември поемата „Калиона“ е написана тук, в Анхиало, и изпратена там, в редакцията на списание „Мисъл“ в София, в самия литературен Олимп, чиито богове и гръмовежци ще прозрат и – колко рядко по нашите земи – ще признаят със стъписан възторг „божествената дарба“, ще я подкрепят, за да се проправи пътя на Яворовото поетическо сияние и мъченичество занаят и завинаги.

Но сега още сме край скалите и загледаният във водната шир самотник: *вълната гонеше вълна/ в море пустинно и безкрайно*. Дали този обозначаващ вечността ритъм отключва

„затворения сандък“, както близките му наричат Яворов, дали неотменната приливност не предизвиква мощните тласъци на думите и съдбовността на годината, която ще се превърне в средоточие на гениалните стихотворения и поеми „Арменци“, „На нивата“, „Градушка“, „Великден“, „Лист от брулен“? Защото е невъзможно просто така, с лека ръка да подминем местата – в случая мястото Анхиало – където биват озарени поетите, в случая – поетът Пейо Крачолов Яворов, двадесет и две годишен. Достатъчно е да си го представим, с леко приведената му слаба фигура, жълти очи и плътни, полуотворени устни на този бряг и изобщо на брега, винаги символен за края, за предела и граничността:

*Главата тегне изнурена,  
в гърдите нито капка мощ;  
мъгла в душата уморена,  
като в настъпилата нощ.*

*Една съблазън ме упива,  
зоват ме шепотно мечти –  
далеч, де никой не отива,  
далеч в пустинни самоти.*

Да, от Анхиало насетне Яворов ще поеме и стигне далеч, де никой не отива, написвайки през 1901 г. поемата „Нощ“, ярка и величава като трънен венец върху челото на българския XX век; ще стигне далеч и обличайки четническа униформа ще поеме подир войводата Гоце Делчев към непомерната утопия на свободата; ще последва и безнадеждната си любов, и любовимата си Мина до гроба ѝ в Париж, за да ни остави своя разтърсващ *Дневник*, а сетне и още по-надалеч – до безпредела на всекидневното си и метафизично страдание, разпнат между изстрела на Лора и своя изстрел, за да се превърне в най-всевиждащия български слепец. Но Анхиало е началото, разгадката, ключът към поезията и биографията и тяхното мистично единсъщия – оттук тръгват прочитите на раздвоения и единния Яворов.

Уважаеми дами и господа,

От Анхило поетът заминава за София, по-точно е „изтеглен“ в столицата с добронамерените усилия на писателите от кръга „Мисъл“ и неслучайно, по вътрешна и творческа убеденост, сам става част от този кръг, един от великата четворка. В младостта си бях вострастена да чета българската литературна история от гледната точка на модерните ѝ, проевропейски преобразуватели, през призмата на техните естетически и личностни пристрастия. В продължение на години, додето съставях том на Мара Белчева, и бях потънала изцяло в архивите, аз възприемах крайната литературна оптика на Пенчо Славейков, поддържах в себе си „словесния огън“ на яростна разправа с неговите опоненти. След време се озовах от другата страна, в достолепния, могъщ и същевременно и умерен в протяжността си свят на Вазов, разбрах и приех и него. И така сдобрех и смирих, поне у себе, си страшните и обясними ненависти в литературната ни история, обикнах разнообразната и величествена цялост на националната ни литература с всичките ѝ изумителни фигури. Затова накрая ми позволете, колкото и странно да ви прозвучи, да завърша с един Вазов поклон, направен в годината на смъртта му (1921) пред Яворов, защото и всички ние, и литературата ни го заслужаваме:

*„...Цветист лирик с много нежност и с още по много шеметност. Може би първият и последният след нашето Освобождение. Беше много самотен, но и много симпатичен. Аз винаги съм го гледал от много страни. Приятен и тих като нощта, готов да избухне всеки миг в тежка, болезнена въздишка. Затова сякаш беше всякога полуотворена устата му. Като певец на съкровено в човешката душа, той си остава ненадминат. Поезията му е от голям мащаб и заслужава вниманието на всички ни. Изключителен художник-ваятел на българската поетическа реч и на потайните вдъхновения, какъвто беше и си остава в страниците на нашата литературна история – голям човек с голям похват...“*

*Поет от голяма величина.“*

Поморие, 2012 г.

Мирела Иванова

Уважаеми гами и господа,

В началото на един век, разпънат между надежди и разочарования, възхвали и поругание, между илюзии и горчива реалност да си спомним за Пею Яворов е не просто ритуален жест на почит, а акт на духовно пречистване. Това е възможност да осъзнаем, че културната памет не е бреме или клише, тя носи поуки, послания и познания. Личността на поета трябва да бъде онзи, така необходим днес, пример за дълг и отговорност пред националното като мисия, за непреходността на сътвореното чрез Слово, за да ни учи на духовен стоицизъм, но и на избора да бъдеш свободен – в творчеството, в живота и в смъртта.

В поезията на Яворов е събрана представата ни за време. В своите творчески и биографични сюжети, той поставя *свръхземните въпроси*, които очевидно и този век няма да разреши. Драматичните екзистенциални и социални колизии на неговия лирически герой са част от духовното битие и на съвременния човек, който живее в омагьосания кръг на обезсмислени ценности, на неосъществени очаквания.

Но за съжаление, гениалните прозрения и провидения на поета познават и осъзнават малцина.

Лирическият човек в творчеството на Яворов е раздвоен между високите очаквания на националните идеали и социалните проблеми на отделната личност. Той живее с двойственото светоусещане на живота, видян без страх от смъртта, защото духът не е окован от тленната обвивка на тялото. Той е уязвим, но и достатъчно силен, за да понесе болката от крушението на харамийските илюзии, да преживее и рая, и ада на любовта, да възнее нощта, да разкъса тишината и легенитите стени със стон и зов, да свали маските на *земните утехи*. Той е готов да бъде обреченият на „Безсъници“, който търси

абсолютните истини „Подир сенките на облаците“. Яворовият човек носи кръста на „Чудак“ *вечно сам в тълтата шума*, неустово се стреми към своята „Нирвана“, но не я постига.

Той се чувства призван да ни покаже, че и истината, и лъжата носят *едно безлично, жално, безразлично страдание*, но в същото време преосмисля представата ни за родина и народ.

Да, на тях човек може да се обрече, както прави Яворов, следвайки примера на друг безмерно талантлив поет и саможертвен революционер – Ботев. И за двамата свободата на родината е дълг, но тя е и духовно пространство, в което гениалните поети чрез словото и делата си пишат и драматичните, и героичните страници от литературноисторическите сюжети на своя народ.

Яворов прави своя избор – да твори нови поетични пространства, да извлече неподозирани смисли от толкова познатите, дори излинали от употреба думи, да търси, както никога преди него, отраженията на слово във вълшебното огледало на музикалното съвършенство. Той е Поетът, който върви по своя житейски път с достойнство, не със смирение и в края на този път избира трагичното неподчинение пред живота, обществото и смъртта, за да прекрачи гордо във вечността.

Затова вярвам, че сега всеки от нас, а и тези, които ще бъдат тук след десетилетия ще кажат: поклон пред теб, Поете!

Уважаеми граждани на Поморие, аз наистина смятам, че живеем във време, в което моралните и нравствени ценности са дефицит, затова бих искала да Ви благодаря, че опазвайки паметта за Яворов, Вие съхранявате българската духовност, създавайки мост между поколенията и епохите.

Пожелавам Ви да запазите все така буден духа на вашия град!

Поморие, 2013 г.

Елка Трайкова

Уважаеми гами и господа,

Признавам, че съм особено притеснен, че се намирам тук, до този чудесен паметник, на това място, където са казани толкова много слова за големия поет Пейо Яворов. Приех поканата като своеобразно оправдание за спектакъла, който тази вечер ще представим пред Вас. Този спектакъл е едно мое пътуване или може би края на едно мое пътуване към Яворов. С текст на Яворов, много отдавна, влязох в НАТФИЗ, а по-късно поставих и двете прекрасни пиеси „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“, поставих и „Нурвана“ на Константин Илиев. Сега съм пред Вашия съд, пред Вашите очи и души с този спектакъл, който проследява по някакъв начин моя опит да се срещна с него. И се опитах да си отговоря на един въпрос, може би Вие ме предизвиквате с тази покана – „Защо отново Яворов? Защо отново пътувам към този човек?“. Може би, защото все повече го чувствам близо, колкото и фамилиарно, и предизвикателно да звучи това. Пътуването към Яворов може би е път към невъзможното, пътуване към онзи идеал, който остава винаги идеал, към човек, който е слял живота и творбите си, наистина е превърнал живота си в поезия. Поезия, която ни кара да отиваме отвъд дребнотемиеото, отвъд битието.

Не случайно Яворов „прекъсва“ два пъти живота си. И вторият път успешно, поглъщайки отрова и стреляйки в главата си, непримирим към действителността, непримирим към света, който трябва да бъде променен. Трябва да има свят, в който духът живее във всичките му измерения. Знаем за двойствената природа на неговия дух, знаем за неговото демонично и ангелско начало, за битката в него, но Яворов винаги е бил честен, поне аз долавям това в неговата поезия, в писмата му, в живота му. Бил е безкрайно честен, некривещ дори нагоните

си, нагоните от които другите се срамуват. И може би затова се връщам към него, за да намеря смисъл в собственото си съществуване, да намеря сили да се откъсна от ежедневието, мизерията на деня – не битовата мизерия, не говоря за нея.

Много се радвам и много се вълнувам, че има такива места на паметта в България, че сме тук заедно, че говорим за човека и поета Яворов, който наистина остава следа, следа която продължава да ни кара да се чувстваме по-истински личности. Аз си позволих да се зароя в неговата много лична история на срещата му с неговите две музи и открих за себе си онзи Яворов, който е водил битка чрез своето творчество за любовта си. С поезията си той води битка за Мина, а чрез драмите с Лора.

Яворов е човек, който може да се отрече от всичко – от поезията, от любовта, от живота, човек, който преодолява себе си, търсейки в отвъдното смисъл на собственото си съществуване. Аз мога да бъда благодарен, че съм имал възможност да се докосна до неговото творчество и чрез него да опозная, макар и само щрихи от неговия двойствен дух. Разпънат между Мина и Лора, между любовта и смъртта, между литературата и Македония, но готов на всичко, за да живее честно. И затова той в последните написани думи, с последните си жестове, преди да пусне втория куриум в челото си, той като че ли ни оставя послание да търсим заедно истината отвъд живот, отвъд смъртта, отвъд сребровъздушните стени на кръгозора.

Аз съм благодарен, че съм тук и Ви благодаря, че има такива хора, които продължават да застават зад каузата на българския талант, който ние за съжаление не оценяваме, не тачим достатъчно. Аз рядко тръгвам след своите постановки из България, сега го правя, защото имам чувството, че Яворов ме задължава да бъда честен докрай, а не просто да си свърша работата. Не, работата никога не свършва, особено работата на онзи, който твори с душата и сърцето си.

На добър час!

Поморие, 2014 г.

Бойко Илиев

# Яворов: пътят от Чирпан до Анхиало

Уважаеми гами и господа,

Събрали сме се тази вечер да отдадем нашата почит и преклонение пред паметта и делото на един от най-великите българи – Пейо Тотеv Крачолов, приел артистичния псевдоним Яворов и останал с него завинаги в паметта на поколенията. Вече 57 години Поморие организира дни, посветени на поета, живял тук само една година, но написал именно тук онези стихотворения, които, отпечатани в сп. „Мисъл“, оповестяват в самия край на XIX век, че в българската литература се е появил нов, различен и изключителен талант.

Яворов е роден в Чирпан, поетът Яворов се ражда в Анхиало. И неслучайно всяка година на две различни места в България – през януари в родния му град и през юли в Поморие – се провеждат национални Яворови празници, без двата града да делят поета и да се опитват да го присвоят само за себе си. Мисля, че случаят е уникален и показва, че за да изразим признателността си пред Яворов, едно място или само един празник не е достатъчен.

Тръзвайки от Чирпан, той е Пейо Тотеv Крачолов. Преминавайки през Сливен и Стралджа, малко преди да пристигне в Анхиало, той вече е произведен в Яворов. Пътят от Крачолов до Яворов, извървян за по-малко от две години, е път, в който той постига в себе си поета.

Зад тези познати факти са скрити неимоверни усилия и вътрешни преодолявания, много колебания, подеми и сривове у младия телеграфист. Дори и след като през 1898 г. е видял отпечатани в сп. „Мисъл“ своите стихотворения „На един песимист“, „Син на чужбина“ и „Луди млади“, дори и когато е получил малко по-късно красивия поетичен псевдоним, дори и



когато вече е публикувал в самото начало на 1900 г. вълшебната поема „Калиона“, писана в Анхиало.

Пътят, става дума за неговия вътрешно извървян път на поет, е най-интензивен тук, в Анхиало. Този път е високо-драматичен – битка със словото и със себе си. Всъщност при Яворов – от началото до края – това е едно и също. Той е слово, а словото му е неговата личност, докрай изразена в стиховете, прозата и драматургията му, в журналистиката и публицистиката му, в писмата му, дори в служебните текстове, които се налага да пише. Неговият живот е живот заради Словото. А пресъздадено от него, то и досега очертава високите хоризонти на българската литература.

Магията и трагиката на Яворовото поетическо слово кълнят някъде от неизмеримите дълбини на българското съществуване. Това е слово, което внушава едновременното усещане за простор и безнадеждност, за полет във висините и за пропадане в бездна. Сякаш поетът, още преди да се роди, е преминал през всички изпитания на пред-битието и после е дошъл в нашия свят, за да ни ги разкаже. И то така, както Месия говори – само истината, но и само в притчи.

Яворовият лирически герой е роден изначално сам. Това е нещо повече от самота и самотност, то е състояние на самотност. Не е случайно, че първата дума в поемата „Нощ“, творбата, която задава началата на модерната ни поезия и е своеобразен „конспект“ на цялото Яворово творчество, е самси: „Самси – и в треска, между тия / оголени стени...“ Не е случайно, че тази дума срещаме и в много други негови стихотворения като изразител на особеното състояние, в което е представен лирическият персонаж. Това е самота без отзив, вътрешна самотност на духа, трансцендентна обреченост на отделеност и различност. Тя заявява и безбрежността на покоя, но и ужаса от съществуването в него. Тя е сладост от безпределността на движението, но и страх от него.

Яворовият лирически герой е изначално разделен на две. Определения като раздвоен, противоречив, драматичен са верни, но те всъщност назовават следствията от предрожденната му разполовеност. И прокобен от нея, „живота и смъртта крила (му) са предвечни, / размахани задружно“ („Пе-

сента на човека“). Вътре в него тази разполовеност предизвиква свръхчовешката способност да се взира едновременно в земния и в небесния свят, да търси техните съответствия, да иска примиряването им и да изживява трагедийно тяхната непримиримост.

Яворовият лирически герой разкрива истинската си същност в гранични ситуации. Той е винаги между живота и смъртта, между тленното и вечността, между „тук“ и „отвъд“. И в своята междинност ражда нов свят – на виновната невинност и на неустовия стремеж за изкупление на всеобщата греховност. Понесъл екзистенциалните беди, той среща бездната от страдания и ги приема за лично свои.

Във всичко това се състои Яворовата уникалност и непреходността на неговото творчество. Тези характеристики важат не само за поезията му, те определят спецификата и на „Хайдушки копнения“, и на грамите „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“, следи от тях долавяме и в литературната му публицистика, дори и в оперативната критика и политическата и гражданска журналистика, която той пише. А това е знак за единство не само между автор и текст, но и за създаването на единен и цялкупен творчески свят, без значение от жанровете, в които авторът работи. Нещо повече. Модерният поведенчески модел, който Яворов демонстрира и който в последните години от живота му е изцяло публичен, е неразривно свързан с творчеството му.

Не знам дали е постижимо пълното разбиране на сложния Яворов свят. По-скоро – не. Но знам, че Яворовото слово ни заглъжава – да му се покоряваме, да се вживяваме в него и да заживеем с внушенията му като лично наши идеи и идеали. Яворов създаде нашия друг свят – отвъд всекидневието и злобата на деня, светът като вътрешно преживяване на духа. По друг начин казано – преди повече от сто години Яворов зададе правилата, по които трябва да живеем в България като личности, като свободни и морални личности. Нека се вслушаме в неговия глас. Смисълт на Яворовите четвания е тъкмо в това.

Поморие, 2015 г.

Димитър Михайлов

Уважаеми дами и господа,

Пею Яворов е един от най-трагическите и величествени представители на българската литература, неговото битие е така наситено, така безмилостно драматично, сякаш това са животите на три отделни личности – на гениалния поет, който сътвори стихосбирките „Стихотворения“, „Безсъници“ и „Подир сенките на облаците“, който написа драмите „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“, на страстния и верен поборник за национална свобода, за освобождението на Македония и най-сетне на преживелия две съдбовни любви, пределно чистата и непостижната обич с Мина и гръзката, разтърсваща и прогаряща любов с Лора, която прекъсва житейския му път. Три невероятни, изпълнени с бляскаво творчество, с възторзи, с пагения и с пагубни вълнения живота, събрани в една възвишена и измъчена душа.

Пею Яворов е роден в град Чирпан на 13 януари (1 януари стар стил) 1878 г. През 1899 г. той е назначен за телеграфопощенски чиновник в Анхиало, където написва едно от най-вълнуващите си произведения, поемата „Калиопя“. Вмислен в себе си, сам сянка на себе си и на своите видения, той общува със самотността и с пустинната пренаселеност на морето, с неговото несвършване. Застоява се задълно на скалите, вперил поглед в ширналата се безбрежност и морето остава в него като една прекрасна метафора, защото подобно на човешкия живот морето във всеки миг е едно и също и едновременно с това е непостижимо различно. В спокойствието и уютта на Анхиало, сред тесните и бърбиви улички, Яворов работи търпеливо, през същата година той изпраща две стихотворения до списание „Мисъл“ – „Свърнах стаго, пиле Раго...“ и „Повя горняка през полята...“, които дотолкова впечатляват Пенчо Славейков, че той публикува тогава неизвестния поет още

в първа книжка. Според късния спомен на Тодор Влайков от 1939 г. в „Златороз“ именно тогава П. Славейков, Кирил Христов и г-р Кръстьо Кръстев решават да преименуват Пейо Крачолов. „Крачолов... какво грозно име – каза К. Христов. – За това след поместваните през изтеклата година стихотворения не поставях цялото му име – пояснява г-р Кръстев. – Ние ще го прекръстим – потвърждава Пенчо и започва да прехвърля с нисък глас разни имена: – Детелинов, Тополов, Яворов, ах да, Яворов. Така да бъде!“ Написаната по-късно в Анхиало блестяща поема „Калиопа“ ще свърже окончателно и завинаги Яворов с кръга „Мисъл“ и ще го възвести като един от най-значимите и почитани български поети за всички времена. След 1897 г. Яворов влиза в контакти с Вътрешната македоно-одринска революционна организация. За пръв път участва в Македония като четник на Михаил Чаков през 1902 г. Скоро след това той е пленен от върховистка чета и се завръща в България. По-късно е четник на Яне Сандански, става един от най-дейните сподвижници на Гоце Делчев и на Тодор Александров. Ала освен тази високо патриотична и рискована саможертва за свята свобода, Яворов ни оставя и своята гениална, изпълнена с всепоглъщащ трагизъм поезия.

Уважаеми гами и господа,

Светът, който ни заобикаля е реален, вещественият свят около нас съществува, но лишен от енергията на нашето духовно любопитство, той е неуловима, все още латентна форма на съществуване, полусън на предметния свят, негова бездиханна дрямка. За да се пробуди този унесен в себе си свят, той трябва да бъде посочен и назван и така единствено Словото, талантът на твореца, неговото въображение и интуицията му разбудят Битието и го превръщат в смисъл, а по-сетне в забрава и в памет. Призвание и вътрешен копнеж на всеки голям творец е да създаде свой познаваем, но неповторимо личен свят. Колкото по-значим е поетът, толкова неговият свят е по-величествен и самобитен, по-неизчерпаем и недостижимо единствен. В този смисъл поезията на Пейо Яворов, неговите прекрасни видения доизмислят и досътворяват видимия свят, а също доизмислят и досътворяват чо-

века. Драмата на човека. Безкрайността на човека. Светът на Пейо Яворов е пределно оригинален, разтърсващ и изтърснат от унеса на ежедневието, той е навсякъде около нас, но ние можем да го видим единствено и само в неговите прекрасни стихове. В това най-вече се изразява и прекрасната свобода на Пейо Яворов, той направи успешен опит да се превърне не просто в успял поет, а в духовен Съзидател, в Демииург. Защото познатият, повтарящият се обективен свят, като премине през въображението и интуицията на поета, става реално безграничен и се превръща в нещо различно от действителността, в нещо само негово и уникално. Творчеството и поезията на Яворов са пропити с неустоим трагизъм, породен от драматичния му живот, пълен с разочарования. В своята поезия той не описва това, което се вижда, а се опитва да надникне зад него, ще употребя по-точната дума – отвъд него. Всяко негово стихотворение напомня словесна метафора, то съдържа в себе си конкретния образ, но и неговата драма, загатнатите в него прозрения.

През 1906 г. Яворов се влюбва в Мина Тодорова, сестра на Петко Тодоров, но скоро след това, изпраща към последния ѝ дом своята възлюбена, която умира от туберкулоза в санаториум и е погребана в Париж. Дъщерята на гържавника Петко Каравелов – Лора, с която се венчава през 1912 г., е жената, чиято пламенна и белязана с много съмнения и непосилни страсти любов, се оказва фатална за него. Трагичният край идва на 29 ноември 1913 г., когато Лора се застрелва, а Яворов прави опит да се самоубие и оставя предсмъртно писмо от един ред: „Моята мила Лора се застреля сама. Ида и аз подир нея“. Изстрелът само пронизва слепочиеето му и го ослепява. Съкрушен от съдебния процес и от мълвата, която го обвинява, че е убиец, на 29 октомври 1914 г. за по-сигурно поетът взема голяма доза отрова и този път изстрелът му отеква завинаги в националната ни памет.

Уважаеми дами и господа,

Недоизживяният живот на Яворов, неговата потресаваща и незаслужена кончина сякаш са символ на нашата трагична и несъстояла се национална съдба, на прудължаващото

българско несбъждане. Но Яворов е символ най-вече за величието на изкуството и за свободата, за човешката свобода като форма на различие. Защото колкото по-различен е един творец, толкова той е по-свободен, а сам посегнал на живота си Яворов остава абсолютно свободен. Общественото ни примитивно двуличие, прокобата да бъдем злъчни и безпощадни към гениите си, посредствената ни жестокост успяха да отнемат живота на великия поет, но не и свободата му, не и неговото безсмъртие. Пистолетът и отровата спряха сърцето на Яворов, за да остане той завинаги в нашия, в несъвършения и в своя прекрасен, изстрадан и постигнат свят.

Поморие, 2016 г.

Владимир Зарев

Уважаеми дами и господа,

Вече век след смъртта на Пейо Яворов образът му не спира да ни изумява всеки път, когато се вгледаме в него. Поезията му не спира да ни вълнува, да ни провокира, да ни разтърсва с дълбочината и красотата на словото му. Това е Яворовата магия. Тя е обземала мнозина във времената – ако се вслушаме в гласовете от миналото, много лесно ще го установим. И не става дума за личността и творчеството на Яворов само като събития във времето, а за преживяването им и някак „отвъд“ времената, за схващането на творческата личност като символ.

Става дума за усещането, че името на човека е „станало друго“ и при споменаването му се задействат понятия, знаци, сигнали, на които нашата етническа общност, нашата културна общност реагира. Съвременниците на Яворов разпознават именно тези сигнали и името се превръща в символ, личността му се митологизира още приживе: словото на поета и словото за поета създават един цялостен образ, чрез който се разпознава и помни образцова за културата личност. Това припознаване на Пейо Яворов в българската култура е продължение на вече съществуваща традиция спрямо фигурата на поета: да се помни и тачи високото изригване на творческия гений, само по себе си доказателство за живия български дух. Но то не би било същото, ако и поетическото, и личностното битие на Яворов не изразяваха възделенията и тревогите, копнежите и раните на българската душа, най-съкровенията ѝ пориви и героически визии. Както писа проф. Михаил Негелчев, културното съзнание представя чрез личността на Яворов идеалното в българския исторически живот, емблематичното за епохата.

Пею Яворов е фигура на предопределението в българската култура – една фигура, която да въплъти изключителната, драматичната сложност на онова българско време – и прогълтаващата битка за осъществяването на националния идеал, заветът на миналото, и идеала за изкуството като автономна територия на духа, идеала за чисто изкуство, което съществува далеч от площадния кръсък на времената и гири вечните, универсалните проблеми на земното битие. Сякаш Яворов е предопределен да въплъти идеалите на две епохи, да преживее това невъзможно единство, да изведе тези две въплъщения – на поета герой, следовник на Ботев и на модерния трагически поет – да ги изведе до пълното им проявление. Да ги преживее и пресъздаде докрай, изцяло. До смъртта на националния идеал за обединение на българите в свободна България и глухото опело на този идеал в колективната гуша, голямата българска криза на духа с раната Македония, горчивото откритие, че рогина и юначество са понятия от други времена, че да се живее в саможертвената героика на миналото, когато политика и идеали се разминават, е невъзможно.

На пръв поглед единството на поета герой от Възраждането и поета избраник на индивидуалистите, културният герой на новото време изглежда невъзможно. Но Яворов сякаш е предопределеният да носи този кръст, да съедини времената. Яворов изстрада докрай и двата големи културни сюжета, безрезервно отдадено, без да се щади, до саможертва. Това е уникално проявление в българската култура: Яворов изстрада и пресъздаде най-българския сюжет на своето време като път към Голготата на модерния поет.

Казват, че в съвременната епоха изкуството функционира като митология, че на практика през последните два века формулата „изкуство вместо религия“ е станала очевидна в човешката култура. Затова митологизираме творческата личност, защото за нас тя е по-близкият образец спрямо религиозните образци за това как човекът може да въплъти смисъла на съществуването и да се противопоставя духовно и на най-мрачovitите времена. Затова Яворовата личност се митологизира, защото ние винаги се нуждаем от образец, от въплътен в човешки образ идеал, но пределно изразен, докрай.



Трябва ни нещо извън всяко съмнение. Защото само извън и над съмнението може да се удовлетвори стремежът ни към свещеното. Трябва ни икона на вярата. Затова не само гениалната поезия на Яворов, а и паметта за Яворовата личност ни е нужна, защото независимо от това, в какви времена живеем, тя може да ни компенсира в съзнанието ни, можем да си върнем преживяването на свещеното, да се приотим в словото на мита *Яворов* и да го оставим да ни хармонизира, да натежи на безните светлината на името, което отдавна не е само име, за да ни възвърне една по-висша истина за човека.

Яворов отдавна се е превърнал във вдъхновяващ образ. Именно този образ ни събира днес. За някои от нас Яворов възплащава с пълна сила мита за поета в най-универсалния му смисъл. Те може би са готови да ни припомнят „Самота“, „Нирвана“, „Вълшебница“... И ще бъдат напълно прави, ако твърдят, че на какъвто и език да се преведат тези стихове, те могат да бъдат дълбоко съпреживени във всяка точка на света, че няма да остане никакво съмнение у читателите им, че са се срещнали с вечния поет. Други вероятно биха казали, че за тях името Яворов е символ на грамата на модерните времена, че ги възторгава най-силно духовната смелост да се взреш и в бездната, ако търсиш отговор на „въпросите, що никой век не разреши“. Те може би биха споменали „Песен на песента ми“ или „Маска“. Трети може би ще кажат, че това име е символ на поезията изобщо и ще ни припомнят безподобно звънкия стих на „Калиопа“. В нечи души може би при споменаването на името Яворов започва да кънти като ритуален тъпан неравноделният ритъм на „Хайдушки песни“. В други – най-красивият шепот на любовта на български език...

Сигурно всеки от нас има свой образ на Яворов, но така или иначе ние сме заедно днес, защото споделяме усещането за поклонение пред свещеното. Избрали сме заедно да преживеем това ритуално утвърждаване на паметта за Яворов, да отгадем почитта си към една от големите личности на българската култура. И няма значение кой от аспектите на Яворовата личност ни възбужда най-силно, нито точно кои негови стихове ни очароват. Важното е, че споделяме това преживяване. Важното е, че Яворовите дни в Поморие отново ще ни

гадат усещане за духовно здраве, усещане, че сме въввлечени в група, усещане за общност, споделяща висока култура, независимо колко понятия и практики на културата съществуват наоколо.

Заедно сме и сме дошли символично да изразим благодарността си към някого, без когото българското духовно небе не би било тъй високо. Да благодарим на поета и човека, който ни помага да открием онова място у себе си, където небето е по-високо.

Поморие, 2017 г.

Добриня Топалова

**Когато гръм удари,  
как ехото заглъхва –  
100 години по-късно (2013 г.)**



# Недопрочетената и недоизиграна пиеса на Яворов – сто години по-късно

Михаил Неделчев

## **Ибсенизмът**

*Ибсенизмът не е влиянието, въздействието на драматургията на великия норвежец върху театралната култура, върху новите пиеси от различните европейски литератури. Това, разбира се го има, то е истинска мода по Ибсен в началото на XX век. Но с ибсенизъм тук искам да назовем слизането на Ибсеновите сюжети и колизии от театралните сцени във всекидневния живот, това особено заразяване на делника на елитарни общности с ибсенова театралност, както и някак естествено тиражиране на типовите взаимоотношения и конфликти от ибсеновите драми.*

*Един от особените ефекти на това облъчване на обществото от ибсеновите драми, това е готовността за опубличностяване на укривани семейни тайни, на проблемите на частното битие на буржоазния човек – готовността за разискване, за дебатиране, за допускане на неочаквани решения. Т.е., вече не е проблема само в боваристкото желание на една омъжена да потърси при определени обстоятелства, най-вече при конфликтни мъжко-женски обвързаности, а в граждански осъзнатата необходимост за всички тези драми да се говори на висок глас, сякаш наистина на авансцената. Или: ибсенизмът е радикална форма на опубличностяване на частното, интимното, приватното, семейното, превръщането му в тема за граждански публичен дебат – дори чрез себепредставяне в проблемна ситуация (близка до безчестието) и превръщането*

на такъв тип радикално поведение, на такъв тип жестове в мода, в стил на живот.

Ибсенизмът залива в няколко десетилетия последователно цяла Европа. България не е изключение от тази общокултурна ситуация. Но българският ибсенизъм има своята специфика – дори например съпротивите срещу това умонастроение. Така през 1910 г. Иван Вазов издава своята малка повест „Нора“, където шаржово и агресивно-утраконсервативно представя най-познатата ибсенистка ситуация с напускане на семейния дом от отегчената съпруга. Разбира се, тук съпругата след пошли увлечения се разкайва, иска прошка и е върната отново в лоното. Имало е мълва, че прототипът на тази Нора е самата Лора Каравелова.

Кръгът „Мисъл“ е наистина – заедно с още други модернистки малки общности в България – въввлечено ибсенистки. Самият г-р Кръстев е в епохата най-изявеният български преводач, но и интерпретатор на драматургията на Хенрих Ибсен. Името на драматурга срещаме често в разнородни текстове на Пенчо Славейков и Петко Тодоров. А в бележката си от 1910 г. за драмата е п и л о г на Ибсен „Когато мъртвите възкръснат“ Яворов пледира, че преди да се поставя този своеобразен синтез на цяло едно монументално творчество, Народният театър би следвало да представи първо другите най-важни пиеси на норвежеца.

Но по-важно е тук да се посочи, че и самите биографически драми на Яворов от тези години са ибсенистки, че ибсенистки са и двете му пиеси „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Но и тук той не пропада в модата, и тук е уникален и в личностно-биографичен план, и като творческо осъществяване.

Днес, сто години след премиерата на „Когато гръм удари“ трябва да се опитаме да си отговорим на един основен въпрос: защо тази творба на великия трагик на България остана недопрочетена и недоизиграна, защо психологическата загадка, стояща в основата на творбата (една психологическа загадка сякаш частна: за случващата се понякога съдбовна зависимост на насилена жена от нейния любовник-насилник), защо някак е прекъснат достъпа на поколения и поколения чи-

патели и зрителни, интерпретатори и историци, към посланията на този сложен текст?

Но нека започнем с първата, малко парадоксална тема:

## **1. Коя е по ред тази грама на Яворов – първата или втората?**

Като творческо намерение, като идея за бъдеща творба, „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ всъщност е първият драматургически замисъл на Яворов. Съществуват множество епистоларни и мемоарни свидетелства за възникването на идеята още някъде след 1907 г.; Яворов я споделя многократно с различни събеседници, далеч преди да е непосредствено въввлечен в творческите дела на Народния театър. Още от самото възникване той я мисли като решаване на сложния психологически казус за „прегрешението“ на главната героиня, за съдбовните последици за всички персонажи от моментната нейна чувствена слабост пред прелъстителното насилие.

Но, както знаем, този замисъл е осъществен години по-късно – без да има автобиографическата мощ на откънтяващо ехо след разразил се гръм (независимо от множеството догадки или спекулации за някаква такава автобиографическа основа, които сега ще оставим настрана). Трагедията с Минината смърт от 1910 г. трябва да се отлее в софийската му грама, за да се отвори за Яворов истински пътят към театъра, към драматургията, към гласно изреченото от сцената слово; за да бъде той окончателно пленен, вербуван, облъчен от магиите на театралното действие, от случванията пред тъмната зала.

Същевременно като стратегия на опубличностяване, явяването на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ се опитва да повтори едно към едно изработените съвместно с издателя и приятеля Александър Паскалев успешни многостепенни ходове с „В полите на Витоша“ от 1911 г.: предварително издаване на творбата в луксозна книга, даряването ѝ още месеци преди премиерата на избрани критици за приготвяне на отзиви – това е и причината редица публикувани рецензии да не се занимават с постановката, разпространяване на тиража в деня на премиерата – но в провинцията, за софиянци е оставе-

на в продължение на близо месец възможността да се запознаят с така вълнуващата общественото мнение пиеса първо от сцената, т.е. в столицата тиражът съвсем съзнателно е задръжан за известно време. И т.н., и т.н.: спорове, дебати, интриги, слухове, търсене на прототипи, скоростно издаване на специални защитаващи творбата книги (на Михаил Кремен), шаржове, пародии, карикатури, актуални вицове...

Съдбата решава обаче друго. Книгата с пиесата „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ е издадена наистина предварително през 1912 г., също месец преди обявената премиера – в същия формат като „В полите на Витоша“, на същата луксозна хартия и заедно с „Подир сенките на облаците“ вече оформя и като полиграфическо единство и като тематично и жанрово многообразие една силна, представителна авторска поредица. Но...

Според Ганка Найденова (Летопис 1959: 487) Яворов започва работата си върху „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ на 27 октомври 1911 г., т.е. непосредствено след премиерата на „В полите на Витоша“, след отминаването на първоначалната еуфория. Естествено, поетът-драматург прави през следващата година няколко редакции и те имат различни названия: „Синът“, „Майката“, „Под стария гръб“. На 22 март 1912 г. Яворов вече разказва на Михаил Арнаудов творческата история на пиесата – този разказ е възпроизведен в известната книга от 1916 г. „Към психологията на П. К. Яворов. Съобщения на поета и наблюдения“. На 5 април същата година пиесата е утвърдена за репертоара на Народния театър от Артистическия комитет.

Няма да се занимаваме сега с абсурдните нападци, на които Яворов е трябвало да отговаря – за кражба на сюжета от маргинални автори (например от „Майка“ на Ст. Г. Иванов) или просто за лесно включване на творбата му в репертоара на Народния театър поради привилегированата му позиция на артистичен секретар, нападки, отправяни най-често от създатели на отхвърлени пиеси. Това е било, за жалост, неизбежна за епохата шумотевица.

Да продължим с хода на опубличностяването на текста...

В края на април в Народния театър вече разпределят ролите.



Последните дни на Јони поетът чете коректури на книгата. Около 1 септември томът излиза от печат и авторът го изпраща на свои близки (Васил Курков, Боян Пенев, Мара Белчева и др.) Именно в разменените по този повод между Яворов и Боян Пенев писма, поетът съобщава, че в театъра ще се играе само „Когато гръм удари“, а помещението в книгата драматичен разказ или *епилог* „Как ехото заглъхва“ остава само *за прочит*. Ето така творбата се оказва в много по-голяма степен *самостоятелна книга*, със собствено чисто литературно, сякаш независимо от театъра битие.

А ето го и най-големият, общобългарският удар на съдбата: на 17 септември, по време на генерална репетиция на пиесата, актьорът Атанас Курчев известява обявяването на мобилизацията за Балканската война. Други стават театралните действия. В един незавършен мемоар от това време Яворов пише: „Македоно-одринското движение бе една грама, завесата за чието епилог се дигна на 17 септември 1912 г. (...) в часове като моя на 17 септември притихват всички други вражди, всички други интереси, всички други стремежи – и цял един народ чувствава, говори и действа като един човек. И последват дни на велики деяния...“

Готовият за разпространение тираж на книгата е загържан, проваля се ритъмът на замислената с Паскалев обща акция.

Когато през август 1913 г. е решено да бъдат възобновени репетициите на пиесата, настроението след националната катастрофа е съвсем различно; самият възвестил първата война актьор Атанас Курчев е убит на фронта. Яворов пише в едно писмо: „при новите обстоятелства не ми се работи нищо...“ Покрусата е пълна, десетки са свидетелствата за психологическото състояние на Яворов.

Най-после на 12 октомври 1913 г. е премиерата на драмата в Народния театър.

Два дни по-късно Яворов говори пред Михаил Арнаудов и Асен Златаров за бъдеща своя – трета, социална грама.

Но, както знаем, нов удар на съдбата – този път съвсем личен, се вклинява в социалното битие на „Когато гръм удари“ – още преди да са се извървели из вестници и списания отзивите за постановката и за книгата, повечето рязко отри-

цателни. Месец и половина по-късно, в нощта на 29 срещу 30 ноември, в къщата на ул. „Раковски“ отекват двата трагически изстрела. И за да бъдем в реториката на самото название на обговаряната тук пиеса, нов изстрел, вече на ул. „Солунска“, не позволява ехото да заглъхне и година по-късно.

В тази предсмъртна за Яворов година пиесата „Когато гръм удари“ продължава да се играе в Народния театър, но това също е сякаш една агония. Всичко вече е напълно скършено; безкрайният празник с „В полите на Витоша“ не е повторен, самите късни отзиви придобиват гротесков характер. Великата българска трагедия на Яворов се влита в съдбата на неговата втора и последна пиеса. Последното представление на първата постановка на творбата е на следващия ден след погребението на поета.

## 2. Синдромът „Рашомон“

Във филма на великия японски кинорежисьор Акира Куросава „Рашомон“ (1950 г.) има един отвратителен за всеки влюбен, за всеки обичащ жена си или любимата си, мъж епизод. Припомням: филмът е съставен от четири взаимосвързани новели, разкази от гледната точка на четиримата персонажи – млад, красив, силен самурай и прекрасната му млада жена, крайно неприятен, отблъскващо изглеждащ разбойник по пътищата и криец се в храстите селянин, който става неволен свидетел на случилото се. Разказите на четиримата за едно и също събитие съществено се различават. Тук аз не възпроизвеждам тези разлики. Събитието: самураят и качената на коня му любима щастливо яздат през гората. Разбойникът ги напада от засада. Връзва за едно гърво младия мъж и пред очите му изнасилва жената – след нейна съпротива. Самураят успява да се развърже и замахва с меч си, за да отреже главата на насилника. И тук идва отвратителното: приклещената към земята жена вижда приготвилите се за отмъщението свой съпруг, но инстинктивно силно привлича към себе си проникналата в нея насилник. Видял този неин жест, самураят обезсилен отпуска меч. Очевидно сега насилникът е нейният мъж. Финалите вече наистина тръгват в различни посоки.

Ето, тази зависимост на жената от сексуалния насилник можем за момента да назовем *синдромът Рашомон*.

Това е и въплътената в образа на Бистра психологическа загадка от пиесата на Яворов. Наистина ли е възможно съществуването на такава зависимост и след толкова години, след еднократен (полу)насилствен акт и само на плода на този акт, на сина ли се дължи тази продължаваща и може би дълбочаваща се зависимост? Има ли наистина такива случаи, когато един-единствен сексуален акт – дори и насилствен – да предопредели подобна зависимост?

Известно е (отново според свидетелството на М. Арнаудов), че Яворов си е позволил извънредно глупавата мачистка шега да разпространява за себе си подобен слух, за участие в подобен сюжет – не знаем дали като насилник или просто само като таен баща. Направил го бил, за да стъписа Мина и после трябвало дълго да се обяснява и извинява...

И така, ще си позволя едно песимистично лирическо отклонение:

Един от вечните въпроси на мъжката ревност е: каква психологическа, физическа и дори физиологическа власт продължава да притежава някогашният любовник над жена ми, над моята любима – дори и когато актът е някак случайно случил се, бил е еднократен и инцидентен, сякаш моментна проява на слабост? И още: актуализира ли се тази власт при внезапна поява на този любовник – дори и ако е бил насилник, дори и ако е бил „забравен“?

Силният, поразяващ, поразителен сексуален акт може да бъде и една цялостна трансформация в живота на жената; може да бъде преживяван така отново и отново и занаягед. Естествено, всичко това важи с пълна сила, ако има плод, ако има дете. Така се случва и дори когато в цялостния брачен сюжет съпругът е бил истинския любовник.

Има в тази тайна власт на случайния, внезапен любовник и нещо ирационално, то е извън нормата; възможно е да се намеси в нормалния ход на битието, да предизвика радикален и дори съдбовен разлом в това битие. Това е прорив от друго, наистина отвъд нормата битие и двете са напълно несъвместими. То руши с алогизма си, с ирационалността си всекидневното, *нормалната*, обикновената житейска логика. Това е внезапно осъществил се друг, възможен екстремен живот.

Този прорив наистина може да обезсмисли едно ежедневие, което е изглеждало, а и обективно е задоволително, изпълнено със смисъл и дори с радости.

Това предзнание – интуициите за възможен подобен ход на събитията, получил тласък от една случайна връзка на близката ти жена когато ти самият си имал различни роли в любовните взаимоотношения) – е основата за големите безпокойства на ревнуващия.

И ако се върнем към пиесата на Яворов: просветеният чифликчия Попович е щастливо и патриархално освободен от подобни безпокойства. Той е една още домодерна гуша. За него тази тайна власт се придобива от самия акт на *падението* (каквото и да означава това), а не вследствие на особена психофизиологическа връзка, която се е създала с един по същество нелюбим и случаен в последна сметка мъж.

А за тази връзка жената невинаги има съзнание. Тайната власт може внезапно да упражни правата си. Всъщност тя най-често остава една потенция, но може и да работи ерозиращо срещу целостта на съзнанието на жената в любовния ѝ диалог с постоянния ѝ нормален партньор (нежеланието на Бистра да живее в обичания до насилието чифлик, да се връща при стария гъб).

Драматургът Яворов очевидно има знание за възможността да се постига подобна тайна власт – дори и при мимолетни връзки. И затова толкова убедено настоява *пред/срещу* опонентите си за психологическата достоверност на сюжета и образите си, на този психологическо-драматургически казус. Той е убеден, че внезапно упражнена, тази тайна власт може да накара жената да изостави всичко – съпруг, постоянен партньор, деца, дом, всичко. Яворов знае, че това е колкото лудост, толкова и подчиняване на една извънвременна *хтоническа* логика, че самата идея за страха от последствията отпада, става невалидна.

При Бистра, съпругата на Попович, преживяванията са в *два плана*.

От една страна, тя непрестанно се е терзала, възприемала е депресивно *падението* си (все пак тя е наполовина в света на патриархалното). Не е възвестила презрението си в

името на сина си. А и желанието за дете е било изключително силно – то се изтъква като аргумент за мълчанието ѝ. Движена е била точно от този инстинкт за дете.

Но някъде на втори план (особено при появата на Витанов след толкова години) тя се оказва подвластна. И то подвластна на новите му/подновени желания да я притежава. Ако той беше през всичките тези години непрекъснато наличен – такъв ефект нямаше да съществува. Сега я има изненадата – с отново остро възникналия спомен за греха, за така внезапно, така радикално постигнатата тогава нежелана първоначално близост, която не е заличена като усещане.

Очевидно тогавашното преживяване е било от този тип на цялостното трансформиране (след проникването) на личността и тялото. След яркия, драматичен акт ти просто си друг човек, жената е друга жена. Повечето хора не знаят, а и не искат да знаят за тази възможност.

Отново повтарям: всичко това може и да не се случи. Изнасилването или доброволният случаен сексуален акт могат да бъдат забравени, могат да бъдат един кошмарен или приятен, но без други последствия спомен. Тук въобще не говорим за наличието на любов и любовност. Но могат да бележат бъдещето точно в очертаната насока и да бъдат едно (не)загълхващо ехо.

Що се отнася до Бистра, тя обаче е дълбоко травмирана. Но тя все пак дълго е вярвала, че това се дължи на нейния личен крах с падението (не се е противопоставила докрай на изнасилването, можела е да го застреля с неговия собствен пистолет; отгала се е в последна сметка) и на факта на лъжата около бащинството на Данаил. Но сега, след идването на Витанов – а то става и причина за разкритието, за бързото известяване, за откриването на тайната – тя се оказва и плътски, телесно зависима от насилника Витанов. Той всъщност още я притежава и точно това е непоносимото, точно това води до краха в семейството. (Попович към Витанов: *„...не е ли тя изцяло под ваше влияние? Има една мрежа от неща уж много ясни, а все пак тъмни...“* – прави своите догадки чифликчията).

Задължително е да напомним, че офицерът, всъщност офицерите съвсем не се явяват случайно в драмата като изку-

сители: Витанов като сексуален насилник, младият Друмев като възможен прелъстител на снахата Олга. От една страна, това явяване говори, то маркира цикличността, повторителността на въпросната проблематика. Но и по всички догми на психоанализата, офицерът, униформеният мъж – това е фалосът в най-чистия му вид. Той е свободен от битова определеност; тук той е мъж без семейство, sameц. Както старият, така и младият.

*Синдромът Рашомон* има своето меко българско въплъщение 40 години преди японския филм...

### **3. Какви са въщност тези офицери в чифлика? (Реконструкция на историческите реалии)**

В „Към психографията“ намираме сведението, че в подготовката си за писането на драмата, Яворов е „вземал и мнението на македонския геец Т. Карайовов“ (Арnaudов 1916: 52). Едва ли обаче поетът се е съветвал с големия дипломат, организационен геец и публицист на ВМОРО, на националреволюционното движение за освобождаването на българите от Македония и Одринско Тома Карайовов за психологическата достоверност на последствията от принудената изневяра на жената. Яворов е разговарял, естествено, с достолепния обществен геец за нахлуването на политиката и политическото в творбата. А това става най-вече през фигурите на офицерите. И специално Карайовов би могъл да даде своите съвети за участието на офицера Друмев – най-вече в епилога „Как ехото заглъхва“. Но за всичко това – след малко...

Нека сега се насочим към самото място на действието: първоначално в крайдунавски град, а след това – в близкия чифлик.

За разлика от централните столични пространства на „В полите на Витоша“, където отделните топоси значат толкова много (напр. Народният театър и стоящото срещу него столично Казино – вж. студията ми за социалното битие на пиесата от последния поморийски сборник след третата ни конференция с общо название „Аз не живея, аз горя“, със съставителството на Светла Проданова и Георги Райков, печатана и в университетското списание на НБУ „Следва“), действието в „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“

ва“ се разгръща в места отдалечени, пределни за страната ни, гранични. Основните събития от корпуса на пиесата се случват в градската къща на богатия добруджански чифликчия Попович, като градчето е посочено в уводната ремарка, играеща и по-общи паратекстуални роли, просто по следния начин: „източно-крайдунавски град“. Това може да бъде например Силистра или Тутракан, но представянето нарочно е лишено от определеност и конкретизация. Узнаваме само, че по великата средноевропейска река до пристанището му идва корабът „Австрия“ и че има малка военна част. А, и банка. Не само заради пределно ограничения брой на персонажите имаме усещането за някакво безвремие, но не толкова *провинциално* колкото именно заради тази отдалеченост, сепарираност от общото национално пространство. Добруджа продължава да е пространство ненаселено по класическия български начин – в сравнение например с Тракия или подбалканските полета (вж. по този въпрос студията ми „Големият исторически сюжет на Йовков“, включена в книгата ми „Социални стилове, критически сюжети“, 1987 г. и печатана в множество учебни помагала). Тя продължава да е и пространство транзитивно, както и на смешение на етносите (освен българите – власи, турци, татари, цигани, руснаци, евреи, гърци и пр.). Поради всички тези характеристики Добруджа е едно добро място за социални експерименти. И такова поле е всъщност истинският основен топос в пиесата: Чифликът. Както казах, макар действието в „Когато гръм удари“ да се развива в просторната градска къща на чифликчията, разговорите се връщат непрестанно към чифлика, към неговия символ – старият дъб, към неговата игулия. Едва в епилога, в драматическия разказ „Как ехото заглъхва“, ние попадаме именно право в сърцето на чифлика („уредена чифлишка градина с цъфнали плодни дървета. По средата клонат стар дъб; под него непокрита маса и няколко стола. Надясно и наляво алеи: едната – към господарската къща, а другата – изходна към полето.“).

Добруджанските чифлици съвсем не са традиционни български обиталища, но чифликът на Попович е наистина особено място, с уникално устройство на отношенията в него.



Собственикът му Попович изповядва, че е родом от Бесарабия – също преселническо пространство, също с особени цивилизационни нагласи; че е учил в Русия, откъдето е изнесъл доста идеи, но *не е толстоист*. Самото това последно признание говори за идеализма му, за стремежа да превърща в социална практика тези идеи. Без да се разпростирам, мога да кажа, че в това отношение Яворов очевидно е имал големите, добре познати му примери с чифлиците на бащата на Дора Габе – социалният реформатор Петър Габе (автор и на книги по въпроса) и на семейството на социалиста г-р Кръстьо Раковски, от големия котленски род, близък в тези години до кръга „Мисъл“, също писал много за добруджанското земеделие и скотовъдство.

Попович се е стремил през целия си живот неговият чифлик да бъде територия на социалната и семейна хармония, на висококултурното обработване и обитаване на земята, на природата наоколо. Той се опитва, и то успешно, да постига една утопия. Да, Чифликът наистина е *У-ТОПИЧНО* място. Той е една жива *идилия*.

Попович е искал да направи модерно, крупно земеделие, но и да създаде социален модел на съвременни взаимоотношения между собственик, дори и господар и живеещи съвместно със семейството му селяни, свещеник, кмет, учител, т.е. цяла многообразна общност, да насложи в един синтез новите толерантни социални практики върху традиционните форми на старославянското задругарско живеене.

Но в тази стабилно осъществена идилия сякаш неизбежно нахлуват профанните форми на и персонификации на външно-аморфното и агресивното, на политическото и на другите идеологии. Явяването на учителя в епилога с неговото постоянно мърморене против богатите и против господаря на чифлика конкретно (който само се представя, според него за добър, благодушен и вживян в участието на работниците си) е една мека пародийна форма на самата увлеченост на Яворов от народническо-социалистическите идеи в ранната му младост.

По-сериозно и разрушително е втурването на пряката политика чрез фигурите на офицерите. Двадесет и две години преди основното действие (разгръщащо се през 1908 г., в само-



то съвремие), младият офицер Витанов е бил очевидно всред офицерите-русофили, направили бунта срещу княз Батенберг, гонени упорито от набирация властова сила Стефан Стамболов. С риск на живота си също младият чифликчия е поел мисията да осигури каналите за прехвърлянето на офицера през границата, в посока Русия. Точно в тези часове се случва ужасното насилствено съблазняване на младата Бистра. Реабилитиран, Витанов вече е полковник при повторното си явяване, като русизмите в речта му носят спомена за политическата му емиграция. В епилога, три-четири години по-късно, той вече е генерал. Присъстващият в актуалните събития поручик Друмев отначало е действащ офицер, но и той в епилога вече е в оставка. Явно е от тези български офицери, които напускат армията, за да вземат участие в борбите за освобождение на българите от Македония и Одринско – или на страната на Върховния комитет (т.е. да станат *върховисти*), или на ВМОРО (да се определят като *вътрешни*, като *централисти*). Сега, в този ден на раздяла в чифлика Друмев е вдъворен, изселен далеч от столицата. Тази стъпка е предприета от правителството по отношение на десетки и десетки видни дейци по внушение на чужди правителства и Яворов добре познава съдбата им (дори самият Гьорче Петров е изселен някъде във великотърновско). Друмев ухажда племенницата в семейството Олга още от времето на годеничеството ѝ (макар да другарува уж с Данаил), а сега вече е добил и ново самочувствие и агресивни навици след реализирането на този тип алтернативна политическа кариера. Друмев се оказва новият Витанов. Той е новата голяма заплаха. А Олга в епилога е новата потенциална Бистра, сякаш намек за извечната природа на жената да се поддава на съблазнителя (но това е по-скоро уловка в сюжета, а не същностно внушение, иначе би било твърде елементарно).

Самото място край голямата река е място, откъдето се отпътува, заминава. Данаил се връща от следването си в Париж, но впоследствие – след разкритията – заминава с Олга. Бистра избира за места на своето покаяние, за своята аскеза далечни топоси в чужд конфесионно, в католическия свят. Единствено Попович е твърдо поместен в утопичното си

пространство, където обаче идилията е безнадежно разрушена и където той бързо умира в самота, под стария гъб. Защото идилията има смисъл, само докато основополагащото я семейство е щастливо.

Ето, тази значеща игра на вътрешно и външно създава в творбата един цялостен носещ пласт, над който се надгражда пластта на основната психологическа дилема, въвлякла в решаването си основните персонажи.

#### **4. Защо критиците наистина не разбират психологическата загадка?**

Не трябва да се сърдим на литературните критици и на пишешите върху културна проблематика журналисти и дилетанти-любители от 1912–1913 г., че не разбират в мнозинството си нищо от пиесата на великия български трагически поет. Те не са длъжни като нас да търсят и намират все нови и нови аргументи – предвид високия литературноисторически статус на Яворов – за утвърждаването и преутвърждаването на абсолютно всеки негов текст. Тогава тази задължителност наистина не съществува.

Лошото е, че когато по отрицателните отзиви за една значителна творба (а такива са мнозинството и рецензиите и бележките за „Когато гръм удари“), можем – както често се случва в литературната история – ясно да уловим новаторските елементи на стила и тематиката. Отрича се точно това, което в следващия ход на литературния и художествения процес ще бъде всъщност утвърдено, ще бъде значимо.

Случаят с „Когато гръм удари“ обаче е по-сложен, защото тази творба остава всъщност самотна в българската култура. Тя и до ден-днешен се чете лошо, глупаво, повърхностно. Много се надявам, че стогодишният юбилей ще провокира пробив в тези интерпретации.

Социалистическите критици се чувстват длъжни да се съобразят все пак с общата свръхзначимост на Яворовото творчество. И те се опитват да тълкуват психологическата дилема на главната героиня Бистра като свидетелство за *моралния упадък на капиталистическото общество*. Всъщност таква тълкуване е заложено още от одиозния критик Ге-

орги Бакалов чрез текстове, писани приживе на поета. Ето как звучи началото на отзива му „Когато гръм удари“: „Яворов-лириктът изчезна. Уби го неговото отстраняване от социалните мотиви, преселването му в заоблачните кукувичени гнезда на свръхчувственото. Безсмислената декадентщина, в която прецъфтя българската поезия преди да се разцъфти, притъпи и неговата лирика. Срещаме го вече като драматург. И то по-слаб, отколкото като лирик.“

И още: „Цялата пиеса е построена на една психологически невъзможна основа.“ И т.н., и т.н. Ясно е, според критика, че недостатъчно безпощадно е разобличена тази блатна буржоазна среда.

Но същото отричане на самата валидност на основната психологическа дилема намираме в рецензиите и бележките на множество критици, чиито текстове не са така поразени от левичарските идеологии.

Ето например, пасаж от рецензията на Люгмил Стоянов още в първата книжка на сп. „Звено“ – едно краткотрайно, но останало в историята издание, от неговата *театрална бележка*: „Тежката задача, с която се е нагърбил драматургът, става непоносима при разобличението на тайната на произхождението на сина. Тайната, която даже Сфинксът би сталявал, и която караше да изтръпват древните трагици – тя е разрешена тук с една удивителна бруталност. От вдигането на завесата до последния момент, вие чувате само едно: как лукавият подал ябълката на Ева, как идва грехът и после – изгнанието от Рая. И всичко това с една откровеност, от която би се смутил самият севилски Дон Жуан, и която би накарала да се изчерви графа Калиостро“.

Парадоксално, при това обвинение Люгмил Стоянов е уловил точно една от същностните характеристики на *ибсенизма*: драматургичното действие са вади на авансцената, то се развива не като ходове на дългото разкриване на скриваната тайна или трагическа вина, а сякаш в безпричинното възвестяване – гласно и открито, именно без традиционна сюжетна мотивировка – на скриваното, при което граждански се дебатират, опубличностяват доскоро пазени територии на интимното, на частното.

И още един пасаж от рецензията на Люгмил Стоянов – след като е дадена една апологетическа преценка на драмата на Стриндберг „Бащата“: „Тук всяка сцена е изобилна на фатални и непростителни презрешения към психологията, с наивност на понятията и блудкавост на парадоксите. Неведомо е за нас защо прелъстителят е дошел отново в дома на прелюбодеянието тъкмо в деня, когато синът се възвръща от Запад.“

Мисля, че самата пиеса добре отговаря на тези реторически въпроси.

Наистина е странно, че критично настроените рецензенти често използват имената на модерните западни автори, за да уязвят Яворов (след като той самият неколкократно споменава и Ибсен, и Стриндберг, и Хауптман, от чийто драми се отпласка и неговата творба). А по-нормално би било да почувстват, да осъзнаят, че пиесата на Яворов е написана точно в духа на прокламирания от Морис Метерлинк в книгата му „Съкровището на смирените“ *в с е к и г н е в е н т р а г и з ъ м*, според чиято концепция не е необходимо за съвременника да се случват трагически колизии, за да бъде осъзнат трагизма на битието; това може да стане и става без какъвто и да е външен подтик, ето, просто така, в най-делнични мигове.

Доброжелателни критици обаче бяха нарекли пиесата „Когато гръм удари“ – вече след трагедията на двойното самоубийство – *лебедовата песен на поета*.

Едно от последните цялостни послания на трагическия поет на България (все пак истински *последното* са очевидно предсмъртните редакции на „Подир сенките на облаците“, някак неразлъчно съчетани с прощалните писма до близките – приятели, роднини и съратници) очевидно има да изминава още много пътища, за да достигне пълноценно истински до новите поколения!

## ЛИТЕРАТУРА

**Найденлова-Стоилова, Г. П. К.** Яворов. Летопис за живота и творчеството му. София, 1959.

**Арнаутов, М.** Към психографията на П. К. Яворов. София, 1916.

# Пистолетът от стената

(„Когато гръм удари, как ехото заглъхва“)

Цветан Ракъовски

В моя текст ще стане многократно дума както за поредната пиеса на Яворов, така и за неговото културосъздаващо усилие да утвърди образа и художествената легитимност на българския театър.

Пейо Яворов пише и налага поставянето на такива драми, които нямат националностроителна история, т.е. нямат предистория и непосредствен национален контекст. Неговата роля като човека, който се грижи за репертоара (и не само), е странна, необичайна, че и парадоксална. Той трябва да полага основите на една театрална култура, работейки за Институцията **Народен театър** чрез репертоарни иновации от типа:

– да ограничи разрастването на вазовската сянка и родилни петна по лицето на българския театър;

– да свие до пълното им изчезване на такива чужди „образи“ като „Йезуитът и неговият наставник“ на М. Крьогер;

– да охранява Народния театър и репертоара му институционално-рецензентски: всяка постъпила пиеса се назначава за преглед, одобряване и рецензия от външен автор. Това би спасило сцената от заигравания с вече поизносената към 1910 година традиция от типа на „Луди-млади“ (Ц. Церковски) или „Кърджалии“ (Ал. Кипров).

От другата страна, културосъздаващата амбиция на Яворов се зарежда от модерни за началото на XX век драми и автори като „Вуйчо Ваньо“, „Саломе“, „Зидари“, „В полите на Витоша“, „Великият Галеото“, „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Тях драматургът ценя, налага, внушава тяхната безукорна стойност и извисяваща роля, достойна за био-

графията на всеки един национален театър, който гържи на своя академизъм.

Само че тук, в тази си роля, Яворов допуска една грешка – грешка и на артистическия секретар, грешка и на новатора, който иска да наложи промяна. Като драматург на Народния театър поетът Яворов (към средата на 1908 г., когато е назначението му на тази позиция, той все още е предимно поет<sup>1</sup>) не може да се откъсне и да излезе изпод опеката на литератора, на литературността въобще – навсякъде в неговите драматургични разбори, правени пред трупата на Народния театър, или в рецензии за периодиката, преливат литературоцентристките бележки.

До 1908 г., когато пише своите театрални рецензии, както и в 1910 г. (когато превежда „Саломе“), и в 1911–1912 г. (когато създава двете си грами), Яворов е склонен да negliжира драматургията (сценичността) в името на кристалната литературност. Това обаче причинява нисък коефициент на полезна напрезнатост на конфликта в неговата диалогична мотивираност. С други думи – стига се до нисък визуален ефект на словото. Тогава, за да ентусиазира действието, зрителския интерес, а и градус на напрезнатост, драматургът измества и/или стеснява миметичния ъгъл – пренася диалога из гробищата („В полите на Витоша“), вади незнано из чии джобове и неясно защо появил се пистолет, който гръмва („Когато гръм удари...“) или сплита неумело любовни многоъгълници (в двете пиеси) и пр.

Подобни подробности от техниката на модерната драма обясняват защо Яворов предпочита „Вуйчо Ваньо“ (Чехов) пред „Към пропаст“ (Вазов), защо „Зидари“ според него е по-исторически мотивирана от историческата драматургия на Вазов: миналото за Яворов е дължно да носи единствено „материя за въплъщението на художническите видения“<sup>2</sup>. Но това ще подкрепи и пристрастията му към един току-що удостоен нобелист като Хосе Ечегарай (неговата пиеса „Ве-

<sup>1</sup> Пею Яворов многократно (в писма и в частни разговори) споделя, че поезията го ограничава. Вж. Ракъовски, Цветан. П. К. Яворов и българските поетически силуети., С., 1998 (гл. 1, 2).

<sup>2</sup> Яворов, П. К. Събрани съчинения в 5 тома. Том 4. С., 1979, с. 100.

ликият Галеото“ се играе по това време в София<sup>3</sup>), или ще обясни и анемичния интерес на Яворов към М. Кръoger (за чиято пиеса „Йезуитът и неговият възпитаник“ той не се изказва особено ласкаво).

На пръв поглед този интерес на Яворов към обновяване може да се нарече и стремеж към интелектуализъм<sup>4</sup>; а и опит да се вдигне равнището на художествената условност чрез философско-умозрителното проблематизиране на „вечните“ теми (любов, вяра, хуманизъм, патриотизъм). Само че във всяко едно от драматургичните пристрастия на Яворов „вечните“ теми са особено проблематични – независимо от тяхната универсалност. В пиесите на драматурга има гъх на феминистки поклон, има психологически и психоаналитични извивки и предчувствия към Фройд; в края на краищата го има и хиперзнакът „Париж“ като всеяден контекст (падение, спасението, бягството, забравата). Яворов ще засвидетелства на живо чрез собствените си грами как се осъществява резкият обрат в езика на драмата – как се преминава от национално-идентификационния еkleктизъм (за началото на ХХ век това, което пишат Вазов, А. Страшимиров, К. Христов, Ал. Кипров е вече еkleктизъм) към универсалния генационализиращ интелектуализъм.

В този ред на мислене „Когато гръм удари...“ естествено се явява първата, а не втората Яворова грама. Но, замислена още в 1908 г., две години по-рано от „В полите на Витоша“, тя няма как да се появи и изиграе най-напред. Яворов трябва да разчисти пътя към интелектуалната грама (както той я разбира), като първо сценографира как се сченкват интимният свят с политическите трусове, как демагогското в неговото

---

<sup>3</sup> Хосе Мария Ечегарай-и-Ейсагире е носител на Нобелова награда за литература за 1904 г. (заедно с Федерик Мистрал). На българския читател и зрител е познат с две от близо шейсетте му пиеси – „Синът на Дон Жуан“ и „Великият Галеото“.

<sup>4</sup> След Д. Войников и Вазов българската грама обяснимо е водена от онзи „либерализъм на художествените качества“ (вж. **Гургинова**, Мариета. Граничното битие на българската грама. // Гургинова, М. Лабиринтът на драмата. С., 2002; вж. на <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=153&WorkID=4207&Level=2>), който е характерен за всички прохождащи национални театри и драматургия.

обществено и социално битие се обръща срещу любовния дискурс и го изтрива, убивайки участниците в него. Заради това „В полите на Витоша“ е „трагедия“; тя се явява първата Яворова драма, за да може тя да приключи с все още активния националнопредставителен код на българските пиеси. Едва след това ще стане възможна ролята, културосъздаващата роля на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“.

В своите пътувания по Европа след 1904 г., въпреки резервите си особено към френския театър, Яворов научава една важна истина – че независимо от своята генетична обремененост с либерализъм и демократизъм, театърът е институция, която не бива да става и да се ползва като „трибуна, катедра или амфон“<sup>5</sup>. Тези социални назначения на театъра са само част от историята, театърът е играл роля на „трибуна“ или на „амфон“. Но това са периоди, които в началото на XX век би трябвало да са вече минало. Би трябвало драматургичният сюжет вече да е изживял остросъбитийното и високозрелищното действие – то неизбежно превръща драматическите фигури в лостове на драматическото действие. И вдига градус на зрителския интерес.

Именно тази връзка Яворови иска да елиминира. И елиминирайки, да преодолее... Какво иска чрез своите драми да преодолява? – Ами да преодолее сценичността, която открай време се основава на визуално ефектното и ефективно обръщане на диалога в действие. Яворов преследва друго – той е заслепен от човешката психика, от това да даде човешката психическа агония след събитийната катастрофа<sup>6</sup>. Ето поради този причина той високо цени Чехов и неговата модерна пиеса „Вуйчо Ваньо“, уважава психологизма на Хосе Ечегарай и Петко Тодоров, а е саркастичен към И. Вазов, Ц. Церковски и Ото Ернст. Последните трима са показателни с грешката си, гледана откъм 1910 г.: Вазов натовазва историята със свръхфункции, Церковски – фолклора, а Ернст – изкуството. А към

<sup>5</sup> Яворов, П. К. Цит. съч., с. 91.

<sup>6</sup> Яворов, Пейо „Вуйчо Ваньо“ от Чехов. // *Демократически преглед*, г. VI, 1908, № 4, с. 447-455. – Цит. по: Яворов, П. К. Събрани съчинения в 5 т. Т. 4. С., 1979, с. 109.



дадения момент нито един от трите езика не може да изпълнява тези свръхфункции.

И в трите формата (история – фолклор – изкуство) зрителските очаквания се моделират от познатия хоризонт на зрелищността, от активния, завързан и препълнен с обрати сюжет. Яворов опитва да смени регистъра на драматургичното, като покаже, че Чехов бърка много по-дълбоко в човешката душа, вадейки на показ как калта на ежедневието смазва и изтрива амбицията и различията. Не е случаен и интересът на Яворов към Аугуст Стриндберг и Морис Метерлинк, защото именно те проблематизират ежедневието трагизъм, тривиалното блуждаене в очакване на някаква неясна и химерична висша цел. А това са силно „недраматургични“ елементи от идеологията и технологията на драмата. Но Яворов потиска и динамиката на действието, когато във втората си пиеса позволява епическото, романовото да погълне драматургизма, разбиран най-вече като сценичност.

Маркер за този висок епически описателен и недействен модел на изграждане на драматургичното битие е сериозната роля на ремарките в „Когато гръм удари“ – те преливат и доминират над диалога в края на първо действие; ремарките съвсем по романов модел приключват второ действие. В логиката на тази идея са и несценичните, но твърде романови психологизации на словото от типа:

Данаил говори „*болезнено*“ или „*ранено*“ с Олга;

Попович разговаря със сина си „*с разкъсано сърце*“;

Данаил „*бясно*“ му отвръща;

Витанов се опитва „*вкрадчиво*“ да мотивира присъствието си в трето действие.

Това са характеристики, които няма как да се изиграт, но никакъв начин те не са за сцена. Но пък стават за роман, държат се съвсем като обяснителни психологически знаци за героите.

Излиза, че Пею Яворов модернизира драматургизма, като опитва да преодолее чисто сценичния реализъм (миметичност). Тогава, в 1912 г., Народният театър все още не е готов да промени, т.е. да стесни блендата на миметичното. Някак като предписание от близо 5 години все още тегне вазовска-

та оратория „Славата на изкуството“ (Пролог в 3 картини, 1907 г.), изпълнена като завет при откриването на Народния театър. Изкуството, респективно – театърът, има за основно свое назначение националния идеал. И ако само за момент опитаме да изолираме фразата „национален идеал“ от фигурата на Вазов, ще стане ясно защо „Божана“ на Евгения Марс е по-аплодирана от „Когато гръм удари. . .“ Ученичката на Патриарха, въпреки определено женския дискурс и женската тема, си е останала в светлината на патерналистичното гледане към света и към жената в него. Може би заради това Лора Каравелова е убедена, че в 1912 г. публиката, която аплодира „Божана“, няма да аплодира и Яворов<sup>7</sup>. Драматургът на Народния театър е сигурен обаче, че, тъй като театърът е единствен, той неизбежно трябва да бъде и по своему еkleктичен, жанрово хибриден – да съчетава класика и забавление, високо и ниско, та чак и „ултрамодерни работи“<sup>8</sup>.

И все пак, когато пише втората си грама, Яворов е по-скоро в дискурса на модерното, феминисткото *a la Lora Karavelova* разбиране за жената. По-долу ще се върна пак на повишеното внимание на Лора към семейната и личната грама на Бистра от „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Тук обаче трябва да отбележа, че Яворов следва не класическите (традиционните) възплъщения на жената в житейските сюжети на любовта и брака. Българският драматург следва своя любимец О. Уайлд („A Woman of No Importance“, 1893), споделя идеите на Габриеле Д'Анунцио („Невинният“), на Х. Ибсен („Дивата патица“) и А. Стриндберг („Бащата“)<sup>9</sup>.

Но Яворов разказва-дискутира в 1913 г. интертекста, сводим към посочените автори – и то година и три месеца,

---

<sup>7</sup> Ето точния цитат: „и не мисли, че същата публика, която аплодира „Божана“, ще аплодира и тебе“ (писмо на Лора до Яворов от края на март 1912 г. – Париж) – вж. **Найденкова-Стоилова**, Ганка. Лора – Яворов. Писма и документи., С., 1983, с. 240.

<sup>8</sup> **Яворов**, Пейо. Изявление на драматурга на Народния театър. // *Демократ*, г. IV, 1909, № 41 7 февр. 1909, с. 1-2. Цит. по: **Яворов**, П. К. Събрани съчинения в 5 тома. Т. 4. С., 1979.

<sup>9</sup> Вж. Яворов за своята нова грама. // *Седмична илюстрация*, г. I, № 1, 5 окт. 1913. – Цит. по: **Яворов**, П. К. Събрани съчинения в 5 тома. Т. 4. С., 1979.

след като драмата „Когато гръм удари...“ вижда бял свят като книга (литература). Драматургът е принуден от предимно негативните рецензии, които го съпътстват след 1911 г., да сваля текстовите граници на литературния сюжет, за да присъедини драматургичния си сюжет към вече формирания контекст за Любовта – Изневярата – Майчинското. В какъв ред ще бъдат тези три понятия, зависи от автора – така втората Яворова пиеса може да се чете в примерно следния ред: „Невинният“ (Габр. Д’Анунцио) > „Когато гръм удари“ > „Жена без значение“ (О. Уайлд).

Но ако видим Бистра и Лора (или Екатерина?) Каравелова в прототипна връзка, редът би бил Ибсен > О. Уайлд > Яворов. Все едно: гледните точки са повече, отколкото позволява тук чисто драматургичната логика, защото е силно влиянието на литературната „логика“. Никак не е случайно, че отрицателната рецензия на Людмил Стоянов нарича този интертекстуализъм като „безогледен натурализъм“, който води автора и така той „не създава ценности, той купува на вехто“<sup>10</sup>.

В тази сложна прототипна и междутекстова игра е пострадал, разбира се, сценичният логичен образ на словото (диалога). Ето защо съвременниците на премиерата (октомври 1913) обвиняват драматурга Яворов, че в „Когато гръм удари“ няма единство – т.е. липсва „една фундаментална мисъл или идея“, а драмата „се движи от една сляпа случайност“<sup>11</sup>. Критиката не долавя, че Яворов играе с интертекста, той лавира между авторитетите в модернизмото драматургизиране на човешката съдба с нейните жестове на самоопределяне, примирение или отчаяние.

Когато през март 1912 г. Яворов праща все още суровия литературен текст на „Когато гръм удари...“ в Париж на Лора, тя я дава на сестра си Виола и зет си Илия. Заформя се нещо като читалня и читателски оценки и то преди сценичното битие на драмата. Читателите от семейство Каравелови някак инерционно решават „*единодушно, че това (Бистра?) била*

<sup>10</sup> Стоянов, Людмил. „Когато гръм удари“. // *Звено*, г. I, 1914, № 1, с. 59.

<sup>11</sup> Тумпаров, Никола. „Когато гръм удари“, грама от П. К. Яворов. // *Демократически преглед*, г. X, 1912–1913, № IX–X, с. 124.

майка ни“. Тоест Екатерина Каравелова е влязла в текста като alter ego на главната героиня Бистра.

Сложната прототипна схема Лора – Екатерина спрямо Бистра Попович не е случайна, нито пък е плод на объркване или недоглеждане. Яворов съвместява в Бистра **миналото на Екатерина** (достолене, върховенство на мъжа, на семейството) и **сегашното на Лора** (бунт, прекрочване на семейството, изоставяне на дома и сина). Но пък в това „сегашно“ на Лора го има твърде много ибсенисткото влияние и моделиране на жизнените роли (от „Куклен дом“, но и от „Хеда Габлер“). За пореден път Лора играе литературни сюжети, показно вкарва себе си, а и всички около себе си в сюжета „Ибсен“ и модернизма, който е далечният прародител на феминизма. Имам предвид и това, че Лора, също като Нора или Хеда става жертва на войната с викторианските ценности.

Но нека прекроча „отвъд“ логиката, защото това е време да стане. Ако Бистра е литературна проекция на Екатерина (Каравелова) и Лора (Яворова), то Петко Каравелов и Петко Дренков са двата полюса на оста Бистра – Олга. Сложно е само на пръв поглед... Мъжете като прототип (дядо – внук, които никога не са се виждали) и техните литературни проекции (на Петко Каравелов – „Бистра“; а на Петко Дренков – „Олга“) всъщност са въведени в следите на европейската драматургия.

Само че Яворов, имайки пред очи портрета от стената (Екатерина), хвърля воала на свенливостта върху сценичните си герои и Бистра, въпреки недвусмисленото 50:50 (желание – протест) в зреха ѝ отпреди 22 години, все пак остава в ролята на потърпевша, без вина виновна. Драматургът Яворов е насочил текста си из литературните потайности, но винаги на повърхността започват да прозират връзки с реалния биографичен сюжет на семейството. Първо, връзката с Париж: Данаил се връща от Париж, а после Бистра се готви да замине за Париж, за да се оттегли в „Нотр Дам де Сион“ – там е католическият пансион, където е обучавана след смъртта на баща си (1903) пограстващата все още Лора Каравелова. След това: Витанов е из биографичните детайли на Петко Каравелов – и двамата имат участие във февруарския (русенския) бунт през 1887 г. И двамата са потърпевши от него. На трето място:

подпоручик Друмев, който в „Как ехото заглъхва“ е важна фигура за кръговото затваряне на сюжета, е свързан с македонските потайности, дошли в текста от автора Яворов.

Вижда се колко трудоемко и объркващо става интертекстовото битие на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Уважаемите зрители, дошли на 12 октомври 1913 г. или на някое от последвалите още десетина представления, едва ли са имали готовност да сглобят асоциативно пиесите на О. Уайлд, Ибсен, Д'Анунцио в сюжетите на семейство Каравелови-Яворови. Първият прочит на „Когато гръм удари...“ не затруднява, но ако добавим писмата на Лора, ще се получи непредсказуема принадена стойност на значенията. Според Лора действията на Бистра извикват например такива въпроси:

*„Защо един мъж да е готов на престъпление заради любовта на една жена (...) А защо също една жена да не е готова на престъпление, за да запази любовта на един мъж? (...) Не виждам на какво се чуди Шишманов?“*<sup>12</sup> А Шишманов не се чуди – просто в рецензията си съветва Яворов да направи „греха“ на Бистра по-реален: да има изневяра и то видима за зрителя; а не изневяра тогава, изневяра при странни обстоятелства, омесили морални, политически, социални и какви ли още не причини.

Когато не разбира трудностите на Яворов с развързката на сценичното действие, Лора отсича: *„обеси Бистра – за да удовлетвориш българската нравственост!“*<sup>13</sup> Според първия вариант драматургът има намерение развързката да гоиде радикално (Бистра се хвърля в Дунава, но е спасена), а опитът за самоубийство да подейства като нравствено очищение.

Този сериозен интертекстов образ на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ има и свое иронично-пародийно битие във в. „Реч“ (г. VI, бр. 1226, 21 окт. 1913, с. 3). Там излиза във формата на цялата трета страница „драма“-пародия от анонимен автор – заглавието е **„Когато гръм удари бащата под стария дъб“**. Тук се намесват силуети на три заглавия – „Бащата“ на А. Стриндберг, едно от работните заглавия на Яворов „Под стария дъб“ и официалното заглавие. Интересно е и

<sup>12</sup> **Найденова-Стоилова**, Г. Цит. съч., с. 235.

<sup>13</sup> Пак там, с. 239.

как анонимният автор е реорганизирал текста – пародията започва с трето, следва първо и накрая второ действие. В „Когато гръм удари бащата под стария гъб“ има редица интересни действащи лица – Ал. Паскалев, Ст. Иванов, А. Страшимиров, г-р Тихов, Ал. Константинов (като портрет от стената), Ив. Иванов (директор на Народния театър), Ивановски (режисьор), Иванович (елтехник), бай Иван (прислужник). В текста на пародията, след като са изредени Попович, Бистра и Витанов, Данаил е посочен като „син на първите трима“.

В текста на пародията настава всеобщ „мъжки рев“ и пшукане под усмихнатия поглед на Алеко Константинов от стената. В края става ясно, че Яворов е отишъл на Дунава, за да се удави. Сигурно от смях, защото и това е такъв жанр – пародия.

Но тук става интересно натрупване на заглавия – освен „Бащата“, в текста на пародията се споменава и „Майката“, драма от младия автор Стефан Иванов. Позната на малцина, драмата „Бащата“ на Аугуст Стриндберг повдига завесата на тази тема откъм другия край: това е майчинският сюжет и бламирането на бащинството като рефлекс на уязвената жена и нейната роля не само на майка. Но в това време, редом със силуетите на Стриндберг, Ибсен, Чехов вече става дума и за влияния от друг характер. В публичното пространство добиват гласност тиражираните от Антон Страшимиров съмнения, че Яворов не е съвсем независим и от българската мелодрама „Майката“ на Стефан Иванов. Заради подобни съмнения се стига до искова молба по закона за авторското право, подадена в окръжния съд. Само че тази връзка със Стефан Иванов не издържа в публичното пространство, колкото подозренията, че Яворов просто пренася на българска територия Стриндберг. И все пак спрямо „Бащата“ на Стриндберг българската пиеса има по-скоро идеологически отличия: при шведския автор психологическите изпитания са за мъжа, бащата (капитан Адолф), а съпругата, жената Лаура е спекулативно и провокативно настроена да отмъщава чрез съмненията, които посява у мъжа. В българската пиеса сценичното действие е насочено към гърчовете на майката (колкото и да се хане и да си пуска кръв, Попович е пасивен герой, дока-

то Бистра реално вади отнякъде револвер и прави реален опит да се убие).

Официри, семейна тайна, незаконни деца, проблематична изневяра (в минало време), отмъщение – това са общо взето сюжетните слухове, които витаят около „Когато гръм удари...“. И защото точно тук Яворов се е отклонил, разминал се е и със Стриндберг, и със Стефан Иванов, а това не е доразбрал както редовият зрител, изкушен от литературното битие на скандалите, така и Страшимиров, та точно заради това се появява и бележката в сп. „Седмична илюстрация“: „Яворов за своята нова драма“<sup>14</sup>. Бележката е от 5 октомври, т. е. в неделния си първи брой списанието (т. е. Яворов) предварва с една седмица (премиерата е на 12 окт.) евентуалните нездравословни въпроси около интертекстовото пространство, формиращо територията между „Когато гръм удари“ и всички останали автори (европейски или български).

И сега да се върна пак към текста. Според мен толкова сложните междутекстови следи и автореминисценции (те са автобиографични, независимо дали засягат семейството на Лора или Яворов, все пак след 19 септември 1912 г. става дума за едно семейство) по задължение слагат белези по тялото на драмата – по-точно върху снагата на сценичната ѝ реализация. Текстът на сцената, изговарян от действащите лица, сякаш се „замисля“ по коя от следите да поведе зрителя. И замлъква. Техниката на мъчанието, открита от Морис Метерлинк, е и форма на отчуждаване, самоизолация на персонажа. Мъчанието обаче (особено на сцената) „се приравнява със спиране на времето“<sup>15</sup>. Защото, замлъквайки, действащото лице изолира действието, игнорира словото като действо.

В структурата на драмата „Когато гръм удари“ мъчанието разсича действието с изрично авторово указване. Паузите, означени с ремарката „мъчание“, са на 10 места: два пъти в първо действие, три пъти във второ действие и пет пъти в третото действие. Най-съобразителен би бил дово-

<sup>14</sup> Яворов за своята нова драма. // *Седмична илюстрация*, г. I, № 1, 5 окт. 1913.

<sup>15</sup> Зонтаг, Сюзан. Естетика на мъчанието. // *Либерален преглед*, 23 ноем. 2008; вж. на [www.librev.com/arts-theory-publisher/415-ii](http://www.librev.com/arts-theory-publisher/415-ii)



гът, че колкото отива по̀ към края си, драмата става по-безизходна, защото мълчанието е бездействие, а „драо“ значи „действам“. Иначе казано, мълчаливците вече не са действащи лица, а лица в ситуация, която свързва мотивите им да бъдат активни (всички мотиви) и ги умножава по нула.

Със страшна сила остава да виси/стърчи въпросът: мълчанието структурен елемент ли е? – Ако „да“, значи това е драматургията на модерното писане, измислено от Метерлинк, Хауптман и всички останали учители на българските модернисти по въпроса как се пише нетрадиционна пиеса. Бидейки структурен драматургичен елемент, мълчанието не може да бъде литературен елемент, защото четенето няма как да регистрира мълчаливите сцени така, както би ги регистрирало гледането в зрителната зала.

И сега пак да се върнем към допускането, че Яворов, печатайки „Когато гръм удари...“ година по-рано<sup>16</sup>, е воден от убеждението, че неговото дело „*е в текста, а не в онова, което изпълнителите дават на сцената*“<sup>17</sup>. Но интертекстуалният натиск завръща текста на пиесата на сцената. Заради това му е бил и онзи гърмящ револвер в края на третото действие, който никого не убива – револверът трябва да спаси Бистра от нелицеприятната, недраматургична и безсмислена сцена с давенето в Дунава (според първия замисъл); но гърмящият револвер трябва да присъедини пиесата към драматургията, завещан от Чехов, че пушката на стената (също като портрета на Екатерина Каравелова) трябва да гръмне до края на трето действие. Е, ами гръмва!

---

<sup>16</sup> Планът не е бил такъв, но войната раздалечава датата на издаването на книгата от датата на премиерата на драмата.

<sup>17</sup> Яворов, П. К. Събрани съчинения в 5 тома. Том 4. С., 1979, с. 202.



# Лора в биографията на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“

Димитър Михайлов

Единственият цялостен и завършен текст, който Яворов създава по време на любовните си отношения с Лора Каравелова, е пиесата „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Според жребия на трагичните житейски обстоятелства това е последната му книга. В нейното създаване изключителна роля играе Лора. Тя е читател, критик, „съавтор“, неин преводач на френски, а също донякъде и прототип на женските роли: „и аз съм вътре!“<sup>1</sup>. Макар да е замислена още през 1908 г., едва ли е случайно, че създаването на пиесата съвпада почти изцяло с тяхната любов преди венчавката им.

С „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ Лора постига себе си и сбъдва своята мечта – да служи на своя любим и на писателя Яворов. По друг начин казано, окончателният текст и не по-малко времето на неговото писане осъществява Лорината жажда за любов – да е свободна в избора си, но и да е „поробена“ най-после от мъж. Едновременно! Както е в женските представи и както тя буквално го заявява: „Защото след тебе аз най-много обичам свободата си“ (с. 214). А сюжестът на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ търси и провокира тази двузначност, тя е основата, върху която са създадени образите.

Лора е скритият женски *персонаж* в „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Някъде фино приатаен, но страстно душищ, другаде – откровено изговорен и дори плакатно показан.

---

<sup>1</sup> **Найгенова-Стоилова, Г.** Лора – Яворов. Писма и документи. С., 1983, с. 225. Писмо на Лора до Яворов, март 1912 г. Всички цитати по-нататък са по това издание, като се посочва в скоби само страницата.

Лора е провокаторът при създаването на текста, тя е и индикаторът за търпимостта на текста. Тя е моделът на женските образи – Бистра и Олга. Но тя е и техния коректив.

Истина е, че на места драматургичното действие е рисково – върви по тънката граница между сериозното и мелодрамата. Но (все неочаквано!) се намесва коригиращ глас, който възстановява равновесието, доколкото е възможно в създадената драматична ситуация. Той, приглушен, но властен, постоянно връща героите в изходна позиция. Вероятно това е гласът на автора, но е в диалог и с друг – вероятно този на Лора.

Лора е страстен и стриктен *читател* на „Под стария дъб“ – тогавашното заглавие на ръкописа. През пролетта на 1912 г. тя е в Париж, Яворов ѝ праща в писма от София варианти. Тя отговаря пунктуално, емоционално вживявайки се, но и хладно отстранявайки се. Нейното мнение за образа на Бистра в писмо от 26 март 1912 г. е образец за тълкуване на героинята и модел за психологически анализ. Тъй като е твърде дълго, ето само няколко изречения от него: „Защо мислиш, че никоя жена не ще признае – че психологията на Бистра може да бъде психологията на много жени? Именно защото го обича, защото много го обича, тя се страхува да не го изгуби. А той „добрият“ – я изтезава несъзнателно с вечното си очакване на детето, което не иде. [...] И именно, защото много го обича, тя несъзнателно е вече готова за „сделката“... Вече в обятията на полковника – първото ѝ движение е да се защити, но мисълта за детето, което все пак, поне сега, *може* да дойде, я спира. Защото тя плаче – за унижението си [...]. Във всеки случай аз на тия основания бих защитавала Бистра и нейната правдоподобност. [...] А защо една жена да не е готова на престъпление, за да запази любовта на един мъж? И лъжата на Бистра е като всяко друго престъпление – със същата цел – да запази човека, когото обича“ (с. 235).

Тълкуването на Лора не се основава единствено на женската ѝ интуиция. Тя е подготвен читател с изградена висока театрална култура: „До преди две години аз следях редовно новите френски пиеси“ (с. 226–227). Написаното от нея за ръкописа на Яворов превъзхожда многократно рецензентските

„анализи“, публикувани след театралната постановка на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. И не само това. Познавайки нравите в българското общество, тя предвижда какво ще се случи след представянето на пиесата: „А и всичките мъже естествено ще са против тебе, тези които имат геця – защото неволно ще се загледат в лицата им – а които още нямат – ще ти се сърдят за гдето покосяваш предварително бъдещите им радости. Жените не ще смеят да те защитят, защото – насаме – мъжете ще им направат доста неприятни сцени – че са се осмелили да защитават жени като Бистра. Защото даже мъже, живущи на сметка на приятелите на жените си, са големи моралисти“ (с. 236).

Пиесата е отпечаната в книга през лятото на 1912 г. Отзивите са малко, но положителни. За театралния спектакъл (есента на 1913 г.) повечето са критични, някои – крайно отрицателни. Очевидно „вина“ за това има и изключително болезненият психологически проблем, поставен от Яворов. И тъй като театралната критика не може да се справи с него, идва най-лесното – отрицанието. А и до днес сякаш това е недоразбраният текст на Яворов.<sup>2</sup> Чест прави на Лора, че тя като читател на грамата още в ръкопис, не само я харесва, тя я *разбира* и логически обосновава своето разбиране.

В нейната позиция има и личен момент: „аз съм много щастлива, че пиесата е именно такава, каквато е“ и „аз я обичам малко и затова, че с нея са свързани много наши спомени, скъпи за това, защото са наши“, но водещият мотив е „че самата пиеса ми много-много хареса – сама за себе си“ (с. 228–229). И още: „Твоята пиеса би била гордост не само за българския, но и за всеки театър“ (с. 240). А от друго нейно писмо разбираме, че в София поетът ѝ е давал да режюмира пиеси, които постановяват в Народния театър, а той като драматург на теа-

---

<sup>2</sup> В последно време модерни и задълбочени интерпретации на пиесата направиха Михаил Негелчев („Еротическата зависимост от насилника. Недопрочетената и недоизиграна пиеса на Яворов – сто години по-късно“) и Цветан Ракъовски („Пистолетът от стената. „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“). Вж. **Негелчев**, М. Любов и литература. София – Созопол, 2013, с. 67–79; **Ракъовски**, Ц. Литературата и езикът. В. Търново, 2014, с. 104–118.

търа трябва да рецензира (вж. с. 250). Сиреч, тя е подготвена и като *театрален критик*. Неслучайно в писмата си прави и някои бележки за езика на Яворов в драмата.

Но Лора е не само читател и критик на текста, тя, условно казано, е и негов *съавтор*. През май 1912 г. се завръща в София и Яворов ѝ пише: „Снощи Паскалев идва у мене и ми казва, че в събота трябва да предам пиесата в печатницата, за да се почне нареждането от понеделник. Ние с тебе трябва да я прочетем заедно утре-другиден, за да проверя върху твоето чувство някои места, които ми се виждат твърде книжни“ (с. 351). Последното изречение изговаря директно каква е ролята на Лора в създаването на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Тя е нужният коректив, задължителният опонент, разбиращият, но и ревизиращ съмниленик. Това вече не е за всекиго, а и авторът не би поверил тази роля на друг.

В края на живота си Лора е и *преводач* на „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Ето думите на Яворов в изложението до Апелативния съд по нейното самоубийство: „Лора се блазнаше от наивната мечта, че е възможно някоя от моите пиеси да бъде поставена на някоя от Парижските сцени. [...] За своя план тя разчиташе на Miss Orsby, секретарка на Сара Бернард, и на m-lle Dermaine Senose [...]. И истинска треска бе я обхванала, когато получи писмо да пратим пиесата. Тя настояваше постоянно да коригираме заедно превода ѝ на „Когато гръм удари“ и да го изпратим. Но понеже аз бях зает с много друго и работата се отлагаше“ (с. 406). А че наистина това е така, ето и част от писмото на Жермен Съонез до Лора от 15 ноември 1913 г. (две седмици преди Лора да се самоубие!): „Ще прочета Вашия превод с голямо удоволствие, сигурна впрочем, че не ще има нужда да правя никаква корекция. Вие говорите френски положително по-добре, отколкото го говори обикновено една францужойка. [...] Очаквам с нетърпение един екземпляр (от превода)...“ (с. 414).

Трагедията у семейство Яворови осуетява това начинание, оказало се последно в живота на Лора. Умира желаното семейно щастие с очакваното дете, самоубива се неродилата майка, която неистово иска пиесата да бъде представена в Париж, а нейният автор стреля в слепочияето си, но оста-

ва жив, за да изстрада целия си предишен живот и поетическото си творчество. Случилото се е трагедия и... сюжет за нова драма. Други ще я разказват после.

Разпространено е мнението, че Яворов не създава „почти нищо“, след като се свързва с Лора. Вярно е, че той вече е написал поезията си, белетристиката си и „В полите на Витоша“. Но никак не е вярно, че животът му с нея е безплоден в творческо отношение. Свидетелство за това е всеотдайното враждане на Лора в биографията на последното Яворово произведение. Тя е негов читател, критик, съавтор, преводач и... неосъществен „продуцент“. Такъв желан съратник Яворов не е имал никога.

След семейната трагедия поетът посвещава бъдещото ново издание на „Подир сенките на облаците“ на своята мъртва съпруга, като ѝ съобщава, че иде при нея, съживява я, превръщайки стихотворението „Стон“ в „На Лора“. Може би това е отплата за стореното от нея за „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ – последният сюжет от литературния живот на Яворов.



**Яворовата година на траура  
(2014 г.)**





# Фрагменти за смъртта на Яворов

Михаил Неделчев

1.

Смъртта на Яворов на 16 октомври 1914 г. е не само велика българска трагедия, заради така ранното прекъсване на живота на един от двамата – наред с Ботев – велики поети. Гибелта на Яворов, след тази почти цяла година на *битие в смъртта* (времето между двете самоубийства), е върховната принуда над всички нас да мислим за смъртта, да мислим същностно смъртта. Трагедията на Яворов ни дава възможността да не бъдем посредствени, парещият спомен за нея ни кара да се опитваме в някои свои мигове да живеем на предела. Не е възможно, разбира се, подобно на Яворов, всички ние, четящите и помнещите българи, да сме преизпълнени така непрекъснато с това *саморазяждане на покоя*. Не е възможно всички ние, всеки един от нас, да сме подложени през целия си живот на това несекващо *страдание*. Това е непосилен *дял*, той е само за малцина избрани. Но Яворов е наистина не само велик български поет. Той е и национален трагически герой на модерните времена, защото бе живял така пределно и зарад всички нас. Онова *деца*, *боя се зарад вас* бе боязън и зарад предусетената възможност ние да не се окажем на висотата на даденото ни послание, да не можем винаги да следваме *сенките на облаците*.

Да имаш такъв национален поет, да имаш такива двама национални поети, е велико и драматично-щастливо бреме за една национална общност. Съдбовното сплитане на биографиите им със съдбите на двамата български *апостоли на свободата*, съграждането на четворната свръхзначима система от биографии (*Левски и Ботев, Гоце и Яворов*), потапянето на Поета във вихрите на националната революция, всичко то-

ва придава и съвсем друг допълнителен смисъл на модерната трагедия на раздвоеното съзнание – в сравнение с драмите на други велики световни поети от епохата като Александър Блок, Ендре Аги, Райнер Мария Рилке...

Така *смъртта* на Яворов става за българската общност (след толкова значещото, направо символно участие и в първата Балканска война) и един от историческите предели за възможностите да се постига националния обединителен идеал. Всичко това поставя Яворовата съдба в една изключителна стереосреда, тя звучи на всички равнища на общността ни битие. Тази съдба поема мащабите на един могъщ симфонизъм, влита се в безброй други разкази.

## 2.

Едно от късните си стихотворения, които изоставя от „Подир сенките на облаците“ при предсмъртната редакция от 1914 г. – стихотворението „Умри!“, Яворов завършва така:

*Умри, – смъртта ми нека бъде празник в самота;  
мечта – мечтата ти в мой пламък нека догори...  
Щастлив е, който в път надире не поглежда  
и стъпки не брои оставащи напред –  
и който отнесе усмихната надежда  
отвъд света, през снегове и лег.*

Ще трябва да гагаем защо Яворов изхвърля това стихотворение от бъдещото посмъртно издание на своята *единствена* книга. Вероятно му се е сторило прекомерно тезисно – включително и с императивното си заглавие, преценил го е като носещо съвсем експлицитно въщност дълбинната тематика на цялостното му поетическо творчество? Съвсем очевидно, поетът предпочита сред стихотворенията си със същата проблематика тези с по-деликатни внушения, носещи мотивите си „в дълбините“ на изказа – като триптиха „Шепот насаме“ и „Нирвана“, разбира се. Така „Умри!“ и примерно „По зрач“ (публикувани в „Мисъл“ през 1906 и 1907 г. и след това преминали в предпоследния дял „Прозрения“ на „Подир сенките на облаците“ от 1910 г.) остават почти неизвестни, забравени са.

Можем обаче да се опитаме да разтълкуваме поетическия израз „*смъртта ми нека бъде празник в самота...*“ Защо, кога и как смъртта може да бъде празник? И не е ли все пак празникът винаги някак общностен? Какъв е този „празник в самота“? Празникът има ритуална същност, той означава някакво „протичане“ във времето. Така смъртта не е пределният миг от „тукашното“, след който останалото е мълчание. Тя е някак винаги *тук*, налична, присъстваща. Нещо повече, щастието е и в една възможност в отвъдното да бъде отнесена една „усмихната надежда“, т.е., да се прозира едно възможно и желано, макар и самотно оттатъшно битие. Но това, разбира се, е само едно от лицата на смъртта в поезията на Яворов. В други стихотворения и цикли лирически късове тя има и жестоки, мрачни, студени, без-образни или плашещи ликовве. А някъде е и непостижима тайна. Но навсякъде оставаме с усещането за тукашната присъственост.

За месеците на Яворовата година на траура, на уникалното и за световната култура *битие в смъртта*, биографическият Яворов постига това съвсем реално и предметно.

### 3.

Абсолютно нелепо е да се чете Яворовото самоубийство като акт на слабост, на безсилие, като капитулация пред житейските обстоятелства. Яворовото самоубийство е и трагически революционен ритуал. Не е романтическа приумица желанието на Поета да бъде погребан в четническата си униформа на висш *работник* на делото. Не е случайно и не е просто приятелски съчувственически жест, че Поетът според легендата получава револвера и отровата от ръцете на самия наследник на Гоце Делчев, от ръководителя на Вътрешната македоно-одринска революционна организация Тодор Александров. Дори и този биографичен факт да не е верен (загадката остава), важна е тук митическата логика: това е ритуално обричане за смъртта на изпаднал в невъзможност да продължи нормално живота си съратник. В революционната практика на ВМОРО самоубийството е нещо почти задължително, когато си тежко ранен, попаднал си в безизходна ситуация – обкръжен си, има опасност да бъдеш пленен и измъчван. Но даже и когато името ти е някак

безвъзвратно опетнено – дори и от злобна и широка разгласена клевета. Отнелият при такива обстоятелства своя собствен живот националреволюционер се слива с безсмъртното всеобщо тяло на Организацията. Той е прославян от публицисти и стихотворци, съчиняват се народни песни. Самият Яворов е писал фрагменти с подобни възхвали за загинали по този начин съратници. Така в революционната организация се налага съвсем различна морална преценка от все още властващата в цялото българско (и не само българско) общество, осъждаща самоубийството. Напротив, тук, в тези среди със свой кодекс на честта, този акт те извисява и поставя в пантеона на Организацията.

В некролога „От другарите по идеи и оръжие на Яворова“, от деня след самоубийството стои следния пасаж: „Преповтаряйки страшната мисъл на античните стоици – *срещу обидите на живота аз имам източника на смъртта*, – той е теглил куршума със своята твърда ръка на революционер на същото място в черепа, гдето и по-рано.“ И за да се засили аналогията се казва, че „едва ли има човек, животът на който да напомнюва повече хероите на старогръцките трагедии“.

Всъщност през цялата година на траура Яворов не само деликтно-приятелски е подкрепян от Тодор Александорв, от други ръководни дейци, но и от обикновени комити. Естествено е желанието им да го удържат в живота. Той дори не престава да изпълнява в някаква степен функциите си на задграничен представител на организацията, като подписва различни нейни документи. Но сега, при двудневното поклонение от 17 и 18 октомври (първо в църквата „Св. Георги“, а след това и в катедралата „Св. Неделя“), на опелото и на многохилядното погребално шествие към гробищата, са доминиращите и респектиращи хулителите редици на ръководителите и бойците на организацията. Така ритуалът получава своята завършеност; смъртта в нейния предметен, телесен план наистина се оказва един траурен *празник* – вярно твърде далеч от *самотата* (припомням стиха от „Умри!“).

#### 4.

В своя висш, метафизически смисъл *смъртта* на Поета обаче е възприета веднага от отделни знакови личности и след това

от все по-разширяващи се кръгове и като общобългарска трагедия, и като най-силен, най-изразителен символ, модерен наглед на *трагедията на Човека, на Избрания*. Сложно съгражданата цяло десетилетие Яворова литературна личност (вж. едноименната ми книга от 2005 г.) получава нови по-високи равнища в своята пирамидалност, разгръща се посмъртното битие на този така силно опредметен в масовото съзнание многопластов публичен образ, той започва още от края на 1914 г. да добива митически и дори религиозни значения. С годините всичко това се структурира, добива завършен и строен вид, възпроизвежда се многообразно и кулминира на два пъти – през 1924 и 1934 г.

Като реакция на все още ширещите се в първите дни след смъртта хули и клевети Боян Пенев записва в дневника си: „Той ще бъде ценен, славен и обичан, но не през нашето, а през едно друго, по-далечно време, от едно друго поколение. Ще бъде обичан не от малцина, а от мнозина... Никой не ще хвърля тогаз камък върху неговата светла памет, защото всички ще видят и ще познаят у поета онова безгранично, велико страдание, за което нашето време бе спяло.“

Но още в своята своеобразна книга-некролог за кръга „Мисъл“ със заглавие „Христо Ботйов. П.П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“ (второто поправено издание е от 1917 г.) проф. д-р Кръстьо Кръстев слага в началото на раздела за автора на „Безсъници“ текста „След смъртта на Пейо Яворов“ (текстът е писан година след гибелта). И този текст е мъдро пронизан от знанието, че Яворовата година на траура е била за него вече битие в смъртта, че тук житейските мотиви не работят: „И дозел, че ний, жалки роби на живота, нямаме сила да се проникнем от висшата мъдрост на смъртта и страхливо го дебнем, – той един ден почувствувал състрадание и бе решил да ни достави едно печално тържество и удовлетворение. И една вечер, само пет дена преди своята смърт, иде той с братчето си – да го видя „победен“ от моите красноречиви *аргументи на живота*.“ (с. 175). И още: „*Който веднъж е умирал, не може вече да живее*, повтаряше той пак и разкъсваше с един мах всички хитро намислени, всички плитко-мъдри софизми на оная жизнена лъжа, в която искахме, ний малодушни, пак да го вплетем и да го направим роб на живота.“ (с. 176). Големият критик и прия-

тел на поета още тогава е разбрал, че имал това *битие в смъртта*, Яворов е получил свише статуса на личност с други измерения, с неделничен облик и познание. Получил е и друго зрение.

А в поемата „Панихуда за поета П. К. Яворов“ на Гео Милев подобно знание за придобитата Яворова същност през тази последна година приема формата на наистина религиозна прослава. И точно така и кръстеният – „Слава“ – последен, седми фрагмент на поемата звучи с космическа мощ в своите първи два куплета:

*Ти си ангелът горд, те си тъмний акорд  
на печалната слава – прости!  
Кръз звезди падаш ти с поломени крила  
в тях стрела окървавена – ти!*

*Устрелен през нощта, устремен в пропастта  
с тебе падат звезди без крила:  
своите черни крила дух вечерен на сън  
ще затвори – под звън и мъгла.*

Яворов и в смъртта си няма съответствие, не може да бъде съпоставян с нищо друго и с никой друг в българската култура.

## 5.

През всичките дълги месеци на тази *година на траура* (30 ноември 1913 – 16 октомври 1914), за времето на това *битие в смъртта*, Яворов многократно, настойчиво, някак obsesивно говори пред различни събеседници за задължението си да напише стихотворна сбирка „Некролози“ за своята мъртва жена Лора. Това ще бъде, *ТО Е* последното нещо, което ще свърши на този свят.

Днес, след осъзнаването на ритуалния отказ от поезията със стихотворението „Невинност свята – орхидея“ знаем, че това е била непосилна творческа задача. Поетическите думи са се привършили, те са пресъхнали със смъртта на Мина и едва ли е било възможно отново да потекат. Тегне *самозапретът*. И ако все пак *некролозите* бяха създадени, те биха останали като интимно послание, едва ли би било търсено

тяхното оповестяване, тяхното публично представяне. Така и „Невинност свята – орхидея“ остава инкорпорирано във Философско-поетическия парижки дневник от 1910 г., остава в дълбинното интимно пространство на Архива.

Тук, когато правим тази мотивировка за невъзможността всъщност да бъде написана сбирката „Некролози“ (нашият учител проф. Никола Георгиев ни научи да мислим и за нереализираните проекти в българската литература като за същностна част от литературната ни история), можем да си припомним и думите на близкия приятел на поета, литературният критик Владимир Василев от словото му по случай пет години от смъртта на Яворов: „Поетът бе сам със своето страдание. Тъй велико бе то, че той не можеше да го надгледее с никаква философска, с никаква творческа мисъл и изгаряше в неговите пламъци. Защото творчеството у Яворова не беше освобождение и радост, а нова мъка, защото неговата песен се слагаше върху още ридаещите звуци на душата, чиито корди немилостиво къса.“ Но *некролозите* се съдържат в промълвени от Поета и записани слова, те са в отделни фрази от неговите съвсем последователно и грижливо съставени предсмъртни писма...

Един друг стихотворен некролог обаче компенсират – все пак съвсем частично – тази драматична липса в българската литература. Това е стихотворението „Яворов. Ясновидеца слепец – певец (Умрял от глад)“ на друга страдалка, поетесата Екатерина Ненчева, толкова много мислила също за смъртта, за самоубийството. Това е именно пределно интимен текст, оттласкващ се от налагащата се тенденция за героизиране на образа, за силово реторическо обговаряне. То дори е на ръба на несръчния, нестабилен изказ; то е и отказ от перфекционистка завършеност. И това стихотворение съпричастие остава в архива. То свидетелства за пределна идентификация, за духовно сливане:

*Цветуца, млада,  
Премнах аз жива: и чистилицето и ада на живота.  
Приживе ми приготвиха кивота.  
Сърце обгорено от страдание с адски вечен пламък,  
то стана жив и хладен камък.  
И ето ме сред вечна и безконечна нощ,*

*в стрданието жива оц.  
Останала сам-сама една в света  
по прежний навик пак чета.  
В безсъница над „Безсъници“ аз бдя.  
И в мрачно упоение загадките следя.  
Прочетох ги веднъж  
и тайните им разплетох аз до нишка.  
Сянка посред сенките в нощта,  
далече от света,  
аз тичам „подир сенките на облаците...*

Във финала стихотворният изказ се стабилизира, нави-  
мета на изповедността е изоставена – сякаш влизаме в дру-  
го стихотворение:

*Най-после спрях на „Листопад“:  
„Умрял от глад“ –  
там някой казва за поета сяп.  
И него къшей хляб  
погълна майката земя във гроба,  
във алчната утроба.  
Поклон, поете мъртъв – мъченико свят!  
Привет, безсмъртнико, сред мъртви свят  
вовеки ще пребъдеш ти най-свят!*

Българската литература продължава да търси и до ден  
днешен тези ненаписани некролози! Опумва се дори да ги допи-  
ше – върху Яворовите следи!

В началото на фрагментите бе казано, че смъртта на  
Яворов е една върховна принуда над всички нас да мислим същ-  
ността за смъртта. Това съвсем не означава, че вече стого-  
дишното българско, специфично, толкова персонализирано  
преживяване на смъртта, непрестанното мислене за смърт-  
та – но не само за неговата, а някак оттук и въобще за смърт-  
та – я е направило „по-разбираема“, разрушило е тайната. Но  
при всички случаи е усложнило и обогатило нашите колектив-  
ни и лични преживявания! Дало ни е ключове и перспективи!  
От всеки един от нас зависи как ги използваме.



# Ритуален и традиционен смисъл на Яворовата година на траура

Михаил Неделчев

На 30 ноември 2013 г. преди представлението на пиесата „Нирвана“ на Константин Илиев в театрална работилница „Сфумато“ (режисьор проф. Иван Добчев) обявих началото на „Яворовата година на траура 100 години по-късно“ и изразих надеждата си, че множество днешни българи ще бъдат въввлечени в това поле на посмъртна култура на паметта. През годината бяха осъществени разнообразни общностни акции (национални научни кръгли маси, конференции, премиери, разговори, беседи и слова) в Чирпан, Поморие, Бургас, Варна, Велико Търново, Созопол, Благоевград, София; издадени бяха единствените броеве на вестниците „Памет за Лора“ и „Яворов лист“, както и юбилейното ми издание „Яворовата година на траура“ – в него като приложение бяха поместени текстове-актове на съпричастното въвличане на проф. Иван Станков, Мирела Иванова и Теодора Димова; направени бяха и редица публикации в специалната културно-литературна преса и в масовите издания, осъществени бяха и множество телевизионни и радиопредавания. Годината завърши на 16 октомври т.г. с голяма паметна вечер в художествената галерия на Нов български университет „Уни Арт“. Това бе едно академическо четене, обогатено от рецитации и филмови прожекции и най-вече с премиера на музиката на композитора доц. Георги Арnaudов за глас, пиано и цигулка по триптиха „Шепот насаме“. Своеобразни отгласи на годината (вече извън времевите ѝ граници) бяха голяма проява в Чирпан и организираният от журналистката от „Дойче веле“ Румяна Таслакова тематичен литературен салон в сградата на Представителството

на Европейската комисия в България на ул. „Раковски“ в столицата. Чувствам се длъжен да споделя информацията за всичко случило се през Яворовата година на траура и на нашата днешна конференция. Чувствам се длъжен и също така да свидетелствам, че трябваше понякога да се преодолява пасивната съпротива на наши сънародници да се говори толкова много и така патетично за смъртта, било то и смъртта на втория ни велик поет.

## 1.

Надявам се, че никой от литературоведската колегия не възприема идеята да направим всички заедно тази Яворова година на траура – 100 години по-късно, като някаква старомодна приумица на един отделен литературен историк. Добре познавам всички днешни фобии и обсесии на определени академични и творчески среди срещу всякакъв род юбилеи и събития в памет... Познавам и научно-парадигмалните им основания, но не ги споделям. А пък що се отнася до Яворов – напълно ги отхвърлям.

Яворовите ежегодни тържества в Чирпан и Поморие преутвърждават от година на година културната идентичност на тези български селища, но и ни събират всички нас, отдадените отново и отново на съвместни четения. А големите Яворови юбилеи винаги са ставали една възможност и за академическата литературоведска общност амбициозно да награжда върху изреченото и написаното от предходниците.

Всички някак разбираме (дори и тези, невярващите), че Яворов отдавна е нещо повече от литература, че той е големият трагически културен герой на България – нашият Байрон, Блок, Верлен-Рембо или Хьолдерлин. Още от съвременниците му, а и от следващите поколения той бе избран да онагледя мистиката на художественото сътворяване, да стане българското име на модерното раздвоено съзнание на интелегента, да превърне любовта в предмет на гражданския дебат, да задължи чрез личното си страдание всички ни да мислим непрекъснато смъртта в следващото столетие. С десетилетията персоната Яворов нараства в колективното ни съзнание; тя някак изисква да бъде поддържан мита, да се ри-

туализира все по-стабилно съпреживяването. Яворовата тема просто не може да бъде изчерпана, защото новата силна интерпретация или художествена реализация на биографическия сюжет се трупат върху предишния смислов корпус, върху този гъст и твърд семиозис и предизвикват четене и реинтерпретиране отново и отново.

Великият композитор на XX век Алфред Шнитке говори пред своя биограф (А. В. Ивашкин) за такива неизчерпаеми персоналистически творчески теми: „Темата за Фауст не е така всеобхватна за мен, както ти предположи. Разбира се, докосвал съм се до тази тема в течението на много години, в това число косвено и до такива сюжети като Пер Гинт. Но аз все пак малко пряко съм се докосвал до тази тема. Сама по себе си темата е безкрайна и има хиляди реализации при различни хора. Тя никога не може да бъде изчерпана. Тази тема има много пластове. Пластове на времето, пластове на съдържанието... Чух (във връзка с тази тема – бел. моя., М.Н.) мисълта за това, че със смъртта на човека не се приключва с някаква безкрайна морална равностметка, която се отнася до неговия живот. Не само в този смисъл, че всичко хубаво, което е направил, продължава да съществува в живота на другите, въпреки че човекът е умрял. Но и всичко това лошо, което е сторил, продължава също да съществува не само в лошото, което се развива и занаяпред. То може в живота да се обърне – и в добра насока. И това може да се случи много по-късно, отколкото самата физическа смърт на човека.“

Е добре, Яворов се оказва наистина такава безкрайна тема – както за всекидневното съзнание, така и за високите интелегентски спекулации. Това е за мащабите на протеклия двадесети век вечна тема – предизвикателство.

Мъката на Яворов, скръбта на Яворов, но и скръбта по Яворов, Мина и Лора ще ни въвличат в полето на траура също отново и отново. Това се случва още в самата 1914 г., още в тази първа Яворова година на траура – от 30 ноември 1913-та до 16 октомври 1914-та. Това е Яворовият траур по Лора, но и собственият траур – та неговото битие през тази цяла година е в смъртта. И Поетът веднага е видян от друг, нов поет като новомъченик и равноапостол (както ни показва в анали-

за си g-р Мария Огойска). Представен е като велик страдалец от прибралата се така плътно в себе си поетеса. През 1914 г. се слага началото на тази истинска художествено-гражданска религиозна нагласа, съгражда се тази социокултурна констелация, която нищо не може да унищожи – нито вълните на колективистичното в големите тоталитарни идеологии, нито трагическото усещане за края на буржоазна Европа в навечерието на Втората световна война, нито завладяващите всички измамни ценности на всякакви прагматизми, нито дори постмодерното иронизиращо усъмняване. Яворовият мит се оказва извънредно устойчив, защото – естествено – той е непрекъснато подхранван от енергиите, струящи от великата му поезия, от възможността да откриваме все нови дълбинни смели в недопрочетеното.

Траурът по Яворов сякаш някак дори не се нуждае от юбилейни дати, за да го преживяваме. И все пак месеците октомври на 1924-та и 1934-та са силните му кулминации, които всички ние като литературни историци добре познаваме с разнородните издания, паметните литературни четения, траурните утра. Утвърждава се наистина една силна традиция. В дългите години на т.н. социализъм идеолозите в литературата се опитваха да изчистят Яворовия мит от безпределния трагизъм, да отделят и изхвърлят като някакъв ненужен пласт полето на траура. Предложението ни за „Яворовата година на траура – 100 години по-късно“ бе и една компенсация за цялото това насилие над духа. Това щеше да бъде и една нова кулминация, една възможност да съпреживеем по аналогия със Страстната седмица преди Великден – но за една цяла година – трагическите страсти и мъките на Поета. И досегашното битие на мита желае, изисква подобно общностно преживяване, настойчиво предполага ритмичното провеждане на ритуални колективни действия. Нека нашите потомци през 2114 година направят своя трета цялостна Яворова година на траура!

## 2.

Ще се опитам сега, във втората част на този етюд, да направя едно обобщение на изследователските и интерпретаторските ни усилия да видим, да прочетем в последовател-

ност тези последни пет Яворови години: 1910, 1911, 1912, 1913, 1914. Припомням, че точно в този ред ние правехме – именно сто години по-късно – нашите конференции, кръгли маси и беседи в Чирпан, Поморие, София, Бургас и Созопол, през всичките тези наши пет години. И това беше съвсем съзнателно направено, за да вървим към 1914-та през 2014-та, за да достигнем до наистина последната. Така осъзнахме, че точно през тези пет Яворови последни години неговото биографическо осъществяване, биографическият разказ добиват удивителна последователност, структурност и системност. Всяка година е някакъв гигантски кръг; тя е затворена в себе си; и всяка година идва под знака на равносметката и приключването – всеки път на различна по сила и същност равносметка, и на различно като равнище на битието приключване. И кръгът на всяка година винаги стои някак по-високо.

Припомням също, че в началото на 1910 г., подробно описаната от мен Яворова литературна личност е съградена, опубличностена в колективното съзнание. Поетът е изпълнил своите три основни социални роли на българската обществена сцена: млад социалист-народник, участник в националноосвободителните борби за освобождението на българите от Македония и Одринско, самотен трагически художник – духовен аристократ. Автобиографически са сюжетирани те в неговото поетическо и прозаическо творчество. Литературната личност се гради без отказ от предишната социална роля (въпреки идиотските настоявания на авторите на теориите за гва и пр. периоди). Следите се трупат една върху друга и се подкрепят и от трасетата на паралелно изпълнявани по-малки социални роли, на участието в любовните сюжети. Съградена е една сложна пирамидална конструкция. Предстои етапът на монументализирането на Яворовата литературна личност.

**1910.** Това е годината на издаването на представителната стихотворна книга – с амбицията да бъде единствената книга. Годината на трагическия финал на серафическата любов – на голямата, единствената любов; годината на Мина. Това е един първи голям финал. Яворов пише своя Философско-поетически дневник, където е инкорпорирано неговото последно стихотворение „Невинност свята-орхидея“. Това стихотво-

рение е ритуален отказ от поезията; то е послание за мъртвата любима и след него Яворов наистина не пише повече поезия, не е възможно повече да пише поезия. Това трябва винаги да се помни и знае. Поезията като цяло е дарена за Мина. Париж е градът на Мина. Яворов с червено цвете всеки ден е на гроба на Мина в гробището Бианкур. Яворов като реална личност трайно и неотклонно е въвличен накъм смъртта – това вече е съдба, не е само голямата и трагическа тема от поезията му.

**1911.** Обективирание чрез драмата на лирическите автобиографически сюжети — един дълъг път от цикъла „Денят на самолъжата“ (с предизвикалия скандал в средите на „Мисъл“ епиграф от писмо на Мина) към „В полите на Витоша“. Година на парадоксално наслагване на сюжетите на окончателната любов с Лора върху тези на предишната, единствената и голяма любов; едно в някаква степен кощунствено обсебване на „В полите...“ — с цялата шумотевица около постановката — от новата любима Лора. Премиерата от 1 септември е датата на голямата завръзка — включително и на този любовен сюжет.

**1912.** Годината стремително върви към своята кулминация: на 1 септември по време на генералната репетиция на втората Яворова грама „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ артистът Атанас Кирчев съобщава в Народния театър за обявяването на мобилизацията за Балканската война (Кирчев загива по време на войната). Премиерата е отменена; поетът заминава за Македония като войвода на чета от доброволци, а преди това се венчава с Лора. Така мисията му във Вътрешната македоно-одринска организация се слива с общата националнообединителна кауза. Щастливо победоносно навлизане в югозападните български предели — Разлог, Банско, Кавала. То ще бъде обаче последно. Великата българска четворна *система от биографии Левски и Ботев, Гоце и Яворов* — окончателно се историзира, оттлага се като сакрален конструкт от голямата история. И това преутвърждаване на Яворовото място в системата от биографии се случва чрез приятелството му с наследника на Гоце Делчев Тодор Александров; той, Поетът отново е особено избран и от този апостол.

**1913.** Година на оказалото се проблематично семейно битие. След трагическия завършек на Втората балканска вой-

на – Междусъюзническата, поетът сякаш изпада – заедно с толкова още българи – в някакво мрачно безвремие. Възобновяването на репетициите за „Когато гръм удари“ през август, премиерата (най-после) на 12 октомври се случват някак по инерция – въпреки старателната подготовка още от 1912 г. Няма го щастие от творческата реализация, от авторския успех. Но с постановката се осъществява – включително и за Яворовото биографическо осъществяване – едно легендаризиране и историзиране на ибсенистката проблематика (в подосновите на биографическия му сюжет стои легендата за самопророчеството чрез тази грама за появата на един „незаконен“ син). А с първото, двойното самоубийство навлизаме в Яворовата година на траура и се стремим към наистина окончателния финал.

**1914.** Яворовата година на траура. Година на уникалното и за световната култура битие в смъртта. В тази година, благодарение на предсмъртните преработки, съкращения на редица стихотворения и преименувания в „Подир сенките на облаците“ единствената Яворова стихосбирка окончателно се превръща в антология. Поезията е напълно „обективизирана“, освободена сякаш от автобиографическа обвързаност. Това обаче ще се окаже една илюзия. Смъртта, какво повече!

Тъжно е, че литературната ни историография често разказва за Яворов и за последните му пет години някакви хаотични и несвързани сюжети.

Величието на Яворов е и в тази структурна завършеност на общия биографически разказ!

# Годината на траура и изкуплението

Елка Трайкова

Обявената от проф. Михаил Неделчев година на траура и приобщаването ни към нея, е пречистващ интелектуален акт, защото ни провокира към размисъл за живота и смъртта, за следите, които оставяме в тях и чрез тях. Тя е година на паметта за Пейо Яворов. Преди сто години поетът се отрича от живота и от себе си. През 1914 г. той надмогва своите кошмарни съновидения за смъртта като „ужасен призрак“. Смъртта вече не е абсолютна сянка, която тегне над живота. Тя е спасение за духа, който – самотен и обрюзан, се рее между спомените, въпросите и болката като „лист отбрулен“. Това е годината на промисленото напускане на живота – безмълвно, но не без словесни жестове – последната книга, последните посвещения, последните писма. Тази година обозначава трагичните знаци на неговия път: от маските на суетата към духовното отвъд. Това е годината, в която Яворов се сбогува със своето АЗ, отрича се от толкова старателно граденият фикционален образ, защото в това трагично временпространство смъртта вече не е метафора, метафизично описана и философски осмислена. Тя се е вселила в него. Но точно тук, на границата, на която се срещат мракът и светлината, животът и смъртта, поетът се обрича на любовта. Яворов най-сетне открива Лора и започва да я обича така, както тя винаги е жадувала – като абсолютната, единствената жена. Той се слива с нея, те са хармонично, неделимо цяло. Затова в тази фатална година, белязана с неустова телесна и душевна болка, колкото и парадоксално да звучи, се случва чудо. Смъртта изпълва със смисъл любовта. Любов, която не би могла да бъ-



де делнична, реална и банално красива. Защото в нея и двамата са изгубени някъде в лабиринта от емоции, в невъзможните очаквания, в различните смисли на еднаквите думи.

Не зная дали тази година е била изкупление за Яворов. Но според мен, тя го е дарила с прозрения и себепостигане. В *своята* година на траура той осъзнава безсмъртието си като поет, четейки стиховете си извън времето и някак отвисоко, като безмилостен съдник. По-важното е, че чрез смъртта, жадувана и избрана, той не просто опазва поруганото си достойнство, но без да го желае, увенчава личността си с трагично величие, с което търсените харамийски жестове не го даряват. В тази година животът на един Поет и на една Жена се превръща в творба. Тя ни вълнува, натъжава и обсебва повече от век.

Любовта на Лора и Яворов е документирана, разказвана, анализирана и все пак в нея има нещо неуловимо и мистично. Това е непознатото готогава и неповторено след това Яворово „битие в смъртта“<sup>1</sup>, трагичната екзистенциална обреченост на поета да изживее собственият си стих: „*има ад и мъка и в мъката любов*“. За Яворов годината на траура е своеобразно покаяние пред паметта на жената – обичаща и обичана, обсебваща и обсебвана, не получила покой и след смъртта. Семейството и приятелите неустово се стремят да изградят образа ѝ на мъченица и жертва, за да ѝ отнемат любимия, в единствената година, когато той ѝ посвещава и живота, и поезията, и любовта си. Затова 1914 г. е онзи праг пред вечността, когато Лора не е мъртва сянка. За поета тя е по-жива и по-възлюбена от всякога. Но живият Яворов вече е преселил своя дух в света на сенките. Малцина от неговите съвременници осъзнават това.

Посланието на нашата година на траура е ние – потомците, да не позволим на забравата да заличи спомена за изкуплението и трагизма на една любов, осъществена *във* и *чрез* смъртта.

---

<sup>1</sup> **Негелчев**, М. Яворов. Сюжетите на последните години. С., 2016, с. 105.

# Любовта на Лора към Яворов: ревност по съдържание и смърт по форма

Мирела Иванова

„Две-три крачки по-далеч Лора се бе полуизвърнала към нас, докато ние с Яворов говорехме“, спомня си писателят Константин Константинов. „Аз я знаех и по-рано и винаги се бях възхищавал от тая странна красота, в която всичко противоречеше на обикновеното понятие за красота: и във физиономия, и във фигура, и във вървеж тя нямаше *нищо правилно, уравновесено, отмерено*. Но сякаш тъкмо това лице, малко несиметрично, с моя поглед под широката шапка, замъглен от мека тъга, тая висока, леко наклонена напред и встрани снага, винаги облечена в широка и дълга дреха, която се спускаше с гънки като античните хитони, тая мъжка походка с големи крачки – всичко това действуваше с някакво непобедимо очарование.“

С непобедимо очарование Лорината осанка на велика и всеотдадена на тираничната си любов жена се мярка и до днес в разжарените ни или копнежни въображения, тревожи застоялостта на живота, дописва болезнената митология на ревността.

През лятото на 1910 г. Лора се отправя от Лондон към Париж, облагана от устремна решителност най-сетне да си „присвои“ Яворов: щом всичко в дотогавашния ѝ живот наподобява заговор срещу желанията и мечтите ѝ, то тя ще събдне на всяка цена порива си да се врене в любов на поета. Намира го на обичайното му тогава място – гроба на любимата Мина – и му открива сърцето си. Но признанието ѝ сякаш не го досяга, така възлбен е в скръбта си. „Отвърнах ѝ – призна-

ва по-късно Яворов – че ценя тези нейни чувства, обаче трябваше да бъда искрен и да ѝ кажа, че не мога да се отзова. Моят отговор я засегна болезнено. Тя сприхаво кипна и демонстративно ме остави, без да проговори. Видях, че честолюбието ѝ бе силно засегнато. . .“

Но „*нищо правилно, уравновесено и отмерено*“ няма в любовта, с която Лора прииждащо и бурно ще залива Яворов, ураганно ще го спохожда и завихря с писма, посещения, неправдоподобни жестове, додето го смили и смири, додето го победи с „непобедимото си очарование“ и го убие с ревността си, убивайки себе си. В обясненията на Яворов го апелативния съд през 1913 г., вече полусляп и полуотвъден, поетът ще назове Лорината любов „едно много сложно и тъмно чувство, което неминуемо води към смъртта“. И ще добави: „Нейната ревност бе велика, както бе велика и нейната любов“.

Но още сме в 1910 г. и в стъписването пред упоритостта, с която Лора се „хвърля в любовната битка“, пред заплелението, с което прегазва откази, честолубие, гордост, обществени порядки, отчаяния, прегазва самата себе си. „Толкова повече те мразя, колкото по-жадно чакам любовта ти, защото все по-малко вярвам, че ти си способен на нея. . .“, пише тя на поета, а друг път в друго писмо „Ако бих искала да съм при тебе, то е защото ми трябваш и ми стигааш. Ако съм готова да се откажа от целия свят, от всички погледи, то е само защото те не ми трябват, не ме интересуват.“ След четири месеца Лора отново е в Париж и отново неуспехът не я разколебава, „странно мълчаливият Яворов“ и отсъствието му от гарата, когато тя си заминава удвояват куража ѝ да го убеди в насъщността и незаменимостта на своята непомерна обич.

През пролетта на 1911 г. „завоевателната страст“ на Лора не притихва, но Яворов е твърде посветен на първата си пиеса „В полите на Витоша“, която усилено се репетира на сцената на Народния театър. Вероятно и поради това душата му е завладяна от неотгонимата скръб по Мина, от мрачни страхове и предчувствия. И всички те съграждат бронята, която все още го пази от прииждащата любовна стихия. Но денят на премиерата я отприщва, събаря всички бентове: Лора е там и му хвърля цветя, после го следи до късно в Градско-

то казино, после е неотделимо до него през целия септември, дори му подарява златен пръстен с голямо ръкописно Я и три опала в трите му края. Есента на 1911 г. е златното време за надеждите на Лора и колебанията на Яворов.

При все, че привидно поетът е вече неин, „наличен“, публично прогласен „скъп приятел“, той си остава заключеник на самия себе си, „затворен сандък“, какъвто го познават и назовават още от детството му близките, любовен скъперник спрямо Лора, откликващ сдържано и предпазливо, наполовина само съучастник в бленуването от нея щастие. Но тя е жена и притежава твърде много оръжия, с които да завладее Яворов, само че наранена и уязвима жена. Затова избира най-неподходящото: бягството, бягство, с което струва ѝ се ще го накаже, ще го принуди да оцени любовта ѝ, ще го нарани с отсъствието си, ще даде време и на собствения си неспокоен дух, и на неговата сдържаност заг „ледената стена“. И поема към Париж, като му пише в последното си писмо от София: „Моето заминаване ми струва големи усилия. И те са последните, които съм способна да направя, за да те накарам да ме обичаш.“

Париж удвоява ранимостта и болезнените пристъпи на съмнения у Лора, измъчва я със спомени, които не са на страната на нейната любов, предизвиква прииждането на ревността от вече мъртвото, но възпято момиче „с две хубави очи и душа на дете“, от живите, въобразени или прекосили живота на Яворов жени, събужда въображението за бъдещи или настоящи – все пак той е сам в София – изневери, поражда безсънната ѝ епистоларна вреченост към поета: „Ти ми казваш: „Искаш да ме целунеш? Целуни ме. Искаш да си отидеш? Вратата е отворена. Искаш да останеш? Остани, особено не ми пречиш... Но каквото и да направиш, мене ми е все едно, безкрайно все едно...“ – Ето те тебе от начало до край в нашата история.“ Терзае се, разязвеното ѝ въображение се носи из мнителности, догадки, укори, упреци, които тя, обзета, обсебена, оброчена с неудовлетвореността, пише и праща, пише и праща в стотици писма и картички „Где си ти, защо не те чувствам?“, „Ти не даде нищо от душата си!“, „Аз съм цяла отчаяние и злоба“, „Ако ти ме обичаш повече, аз бих била

много щастлива“, „Аз ти благодаря за твоята любов – такава, каквато е. Мразя те винаги, когато казваш, че ме обичаш!“

Все пак през септември 1912 г., преди да тръгне за фронта и за Македония, Яворов се венчава за Лора. Сетне, додето поетът се сражава с четата си, в сред трещящ барут и опасности, в подстъпите на всекидневната смъртна заплаха, той изглежда смирен, дори съучастващ в любовта, но дали като Лора се уповава в бъдещото семейно щастие? Едва ли.

„Имало е нещо нездраво още в самата основа на този брак между най-големия български поет и най-хубавата жена на висшето българско общество. Любовта им е била, няма съмнение, само суетност. Те и двамата са живели през цялото време под погледа на публиката като на сцена и е трябвало да изграт, да представят силни чувства, каквито вероятно не са имали, и най-после да извършат оня трагичен жест, който са мислили, че им приляга като на изключителни същества“, безмилостно и отдалеч твърди Атанас Далчев в своите „Фрагменти“, но в общия, кратък семеен живот на Лора и Яворов ври и кипи от същинска съдбовност и силни чувства, от полюсно привличане-отблъскване, от извънмерна ревност и неназовима страст, за която си спомнят мнозина от съвременниците им. „Но колко любов лъхаше в отношенията им понякога! Страшна, опасна любов. Те не се свеняха от нас в милувките си. Тая безкрайно голяма любов винаги ме е плашила. Усещах, че крайт ще бъде страшен“, безмилостно и отблизо изрича Михаил Кремен. И твърди: „Яворов не застреля Лора, но той е виновен за нейното самоубийство. Той и нейната прекалена ревност. Той не бе я опознал дълбоко. Не е вярвал в мъките ѝ на ревливост. Със студенината си той ѝ е отмъщавал за тая безпричинна ревливост. Тя му бе дотегнала с тия нервни избухвания. Едва след смъртта ѝ той я прецени и тя бе станала за него истинска светица.“

Да, няма нищо „правилно, уравновесено, отмерено“ в „тоя брак между най-големия български поет и най-хубавата жена на висшето българско общество“, „винаги облечена в широка и дълга греха, която се спускаше с гънки като античните хитони“, сътворила с един изстрел в сърцето си най-голямата античната българска трагедия. Никога, нито за миг не се

усъмних, че Тя се е самоубила. Не поради огромните отрязъци време, които ме „отстраняваха“ от къртежа на изстрелите, разнасянето на версиите, попълзновенията на съмненията и съсъка на клеветите. Вече сто и две години оттогава. Не и поради някакъв криворазбран съдбовен дълг да оневиня Поета. Не.

Поради едничката причина, че всички Лорини пътища водят натам, към избора на смъртта. Цялата легенда, разпростряна като непомерно тежък шлейф подир Лора, всички предопределения, с които е отрупана приживе и посмъртно, я правят да изглежда по-възрастна от себе си, а е само на 27, когато опира револвера в сърцето си.

Казвам предопределения, без да го обвързвам с вменяваната ѝ фаталност. Лора не е фатална жена, просто не се вписва във времето си, в семейната си среда, в отредените ѝ социални роли и в очакванията да изпълни със светски смисъл произхода и образоваността си, да понесе с лежерна и елегантна изисканост високата си, лека презгърбена фигура и смуглата си красота по обществената сцена. Само че Лора е обърканата и уязвима дъщеря на великия, но мъртъв Петко Каравелов и на живата, но властна Екатерина Каравелова, участта ѝ е разпната между двамата ѝ родители, но и между двете ѝ деца, обичания първороден, но починал още като бебе син, и родения след него, но сякаш неприпознат докрай, недостатъчен да изпълни живота ѝ, непрекъснато мислен, но по силата на дълга. Лора е нещастна и неразбрана и в не-своя си, натрапен, „спазарен и дълго удържан“ от майка ѝ брак с Дрянков, търси пролуките на интелектуалното общуване като осияващи неудоблстворителното ѝ съществуване мигове: кореспонденцията с Петко Тодоров, публикуваните ѝ под псевдоними импресии, бягствата в европейските мегаполиси, заръчваните и прочетени книги, странните и капризни флиртове.

Твърде привлекателна не само поради красотата си, но и поради това излъчващо се, трептящо и напрегнато неспокойство, Лора предизвиква въображенията и одумванията на светското общество и настойчивите ухажвания на мнозина от знаковите мъже на своето време: от Григор Василев до Елин Пелин. Но тя търси предизвикателство отвъд женстве-

ността си. Тя търси личностно извънмерна в различността си фигура, в която да се съсредоточи цялата си любовна същност. Избира Яворов като последното си предопределение: няма по-подходящ и по-неподходящ от него за мъченичеството и светостта на великата ѝ любов и великата ѝ ревност.





**Яворов – журналист  
(2015 г.)**



# Многообразието на Яворовата журналистическа дейност

Михаил Неделчев

Нашето желание, нашата готовност – на малката ни колегиална общност, да поставим днес в центъра на вниманието ни отново точно темата Яворов – журналиста, се дължи на една продължително време трупана преценка в хода на дългогодишните ни професионални занимания с творчеството и с биографията на Пею Яворов. Ние сме убедени, че в сравнение с поезията и с биографическите сюжети на любовите и на трагедията от Яворовата година на траура, Яворов-журналистът е почти напълно непознат на по-широката читателска публика. А трябва категорично да кажем, че дори да не беше писал своята поезия и да не беше създал своята драматургия, Яворов само с журналистическото си творчество, с публицистичните статии и с информационните си материали, както и естествено с прибавените към тях две книги, родени от участието му в борбите за национално освобождение на българите от Македония и Одринско – биографията „Гоце Делчев“ и спомените „Хайдушки копнения“, той пак щеше да бъде един от най-значителните български автори от първото десетилетие на XX век. Но гениалната му поезия и трагическата му драматургия, съградената и върху автобиографизма на основното му творчество могъща литературна личност, засланият журналистическите му проявления, не дават възможност те да се утвърдят като трайно знание в колективното съзнание на четящите българи. Оказва се някак невъзможно представите за една уникална личност да поберат толкова разнородни и толкова богати реализации в полето на литературата, журналистиката и политиката. При

това трайното отлагане в колективната ни памет на Яворовата многогодишна журналистическа работа, осъзнаването на значимостта на разработваните от него доминиращи тук теми, изискват от новите български поколения една предва-рителна работа по осмисляне на поместващия ги огромен исторически контекст, някак задължават и трупане на знания за основните исторически, политически и културни събития, интерпретиращи в тях. А те в голямата си част са събития от една друга, някак дълго време укривана, премълчавана българска история – многопосочната, героическа трагика на този последен етап от българската национална революция. Днешното българско гражданство все още не е осъзнало, че вторият неин велик национален поет – след Ботев – е имал в националноосвободителните борби на българите от Македония и Одринско (въвлечащи по различен начин и с различен обхват в своите мега-сюжети и всички българи) извънредно значимо място в неговите йерархии, изпълнявал е множество и многообразни функции, а не е бил просто една негова атрактивна и красива декорация. Яворовите журналистически послания могат да бъдат разбирани, получавани, само ако се познава поне отчасти тази специфична среда, която ги е породила.

Може би една от причините за недобре осъзнатата значимост на Яворовата журналистика, нека го кажем още по-категорично – за просто отказа да бъде прочетен истински целия този корпус от текстове от триста-четиристотин страници, е и в неговата привидна езотеричност, в неговата смислова непроницаемост. Самото националноосвободително движение от първото десетилетие на XX век някак се мисли в общобългарски план като затворено в себе си, като вгледано в организационните си усложнения и дори неразбории. И това се случва, защото не се разбира добре, не се проследява същностно приемствеността му с кулминацията на българската национална революция от предишния ѝ период – епохата на Левски, Ботев и на Априлското въстание. Някак не се разбира добре, че цялата работа на тези нови работници на делото се върши по образец, че тя е благородно вторична, че нейната логика е закодирана и в годините около 1870–1876-та. И още нещо: тази история съвсем не е регионална, местна,

на останали извън пределите на днешна България българи; тя е история общобългарска, в първото десетилетие на миналия век нейната проблематика е динамизирала цялостния ни политически, обществен и културен живот; всеки активен български гражданин е бил длъжен да има отношение. И точно Яворов в своите журналистически текстове фокусира цялата тази проблематика, представя я в реалната ѝ сложност и истинска общобългарска значимост. При това, той пише и като журналист на/от една твърде специфична, със своя мисия преса – във специално създадените вестници на националосвободителното движение, на неговите организации, на Вътрешната македоно-одринска революционна организация най-вече.

Много бързо той успява да овладее нейната стилистика, ползва съвършено езика ѝ, нейния пропагандистки жаргон, превръща се в едно от първите ѝ пера. Между различните вестници на тази относително обособена българска преса често се водят граматични дискусии, направо словесни битки (които съответствуват за съжаление и на реалните сблъсъци на разнородните чети във „вътрешността“, т.е. в поробените все още български области) относно революционните тактики и стратегии и Яворов също така в кратък срок се налага като един от най-силните ѝ полемисти. Тази преса естествено има своите герои и Яворов е също един от значимите създатели на персоналистическите култове – на първо място и най-вече към новия апостол на свободата Гоце Делчев. Тази преса има и свои също така специфични интерпретации на актуалната тогава (а и в исторически план) външнополитическа и цивилизационна проблематика. Тук, в сравнение с такива дейци като Тома Карайовов и Гьорче Петров например, на Стоян Михайловски с неговите брошури на френски език в качеството му на председател на Върховния македоно-одрински комитет в България, но и на Симеон Радев, списващ включително и в чужбина вестници, представящи каузите на движението, Яворов не е толкова силен. Но и неговите статии предимно с външнополитическа проблематика (като това включва, разбира се, и ситуацията в турската империя) са стриктно съобразени с доминиращите в движението ориентации. Така Яворовата журналистика ни се представя не просто като една талант-

лива, но все пак правена парче по парче публицистика, при която всеки текст е писан сам за себе си, ей така просто за да се пълни вестника, да се осигурява някаква прехрана. Темите при Яворов преминават от статия в статия, развиват се, сюжетите се сплитат. Цялата тази журналистика всъщност се оформя в единен публицистичен корпус. Т.е. това наистина е извънредно важна и ценена в техните среди работа за делото по освобождаването на българите от Македония и Одринско.

Ние, литературните историци, сме неимоверно щастливи, когато примерно установим авторството на две-три новоткрити странички на някой от големите ни класици. Е, добре, а тук, в случая с публицистиката на Яворов имаме обмен, самостоен тематичен дял на творчеството на великия поет. И пренебрегването, забравянето, непрочитането на тази публицистика всъщност сериозно накърнява целостта на писателския му образ и на облика му като общественик, политик, националреволюционер. Просто е глупаво и недостойно да се отнасяме със снизхождение към тази дейност, като към проява на някакво романтическо увлечение на Яворов, каквато тенденция за подценяване и неразбиране е съществувала негласно през десетилетията. (Тук искам да отбележа, че съществен принос в усвояването на Яворовото журналистическо наследство на националноосвободителна тематика прави доц. Милкана Бошнакова с нейното монументално изследване „Яворов и Македония“ и също вписващо се в общите ни акции за изразяване на почит по повод на стогодишнината от смъртта на поета. Но такова научно, подробно-позитивистко изследване няма да научи днешните българи да четат тези текстове. Тук са нужни реализациите и на други образователни и популяризаторски стратегии. През последните две десетилетия извънредно много направи с огромните по обем свои архивни и друг тип публикации и Цочо Билярски и особено с книгата си от близо 1000 страници „Тайните на ВМРО. Легенди и сензационни разкрития от нейните водачи“, 2010). Моята задача сега тук, не е толкова да представя пред Яворовата публицистична, журналистическа дейност подробно, с всичките му участия в различните вестници и с главните ѝ теми. Целта ми е по-скоро да обърна внимание емоционално и чисто са-

мокритично за цялата общност на явороведите-литературоведи върху недопустимостта на нашата немара. Редно е в много по-голяма степен да съсредоточаваме вниманието си и върху по-утилитарните публицистични текстове, а и върху цялостните книги на Яворов, представящи същностна и сакрална част от дейността му като националреволюционер. Не е редно да ги оставяме само като предмет за описание на историографите с професионален профил за общополитическа и общосоциална история и на архивистите. Нужно е и ние, литературните историци, да казваме по-често нашата гума, да нахълтваме в тази проблемна зона. В това отношение аз очаквам с особено нетърпение публикуването на изследванията на проф. Цветан Раковски към бъдещото академическо издание на „Хайдушки копнения“ за проектирана поредица на Литературноисторическата школа „Д-р Кръстьо Кръстев“ на НБУ. Ние, като литературоведи трябва да намерим спецификата на своите занимания и към тези текстове, а не да се правим на общосоциални историци. Тоест необходимо е да кажем как се съотнася публицистичното слово на Яворов към неговото поетическо, биографическо и мемоарно слово. Трябва при персоналистическите ни интерпретации на Яворовия биографически мит много по-неразлъчно да включваме националосвободителните му сюжети.

Написах преди повече от тридесет и пет години един текст, озаглавен „За публицистиката на революционното движение и за Яворовото участие“. Ще цитирам няколко реда от тази моя работа, печатана навремето в сп. „Български журналист“: „Пею Яворов се включва като активен журналист и агитатор в публицистичната и агитационно-политическа дейност на Вътрешната организация в един период, когато тя вече е достигнала своята зрелост, изградила е идеологическите си принципи, стабилизирала е организационните си идеи. Същевременно, това е периодът, когато ВМОРО влиза в принципен конфликт с Върховния комитет на Михайловски-Цончев, когато настъпва разцепление в движението. Няколко статии показват, че този конфликт определя тематичната доминанта в Яворовата публицистика.“ (цит. по книгата ми „Яворов. Литературна личност. Истории на кни-

зи и стихотворения.“ ИК „Дамян Яков“, 2005 г., с. 76-77). Не се отказвам от този свой ранен текст, но днес виждам, че той описва нещата в един общоидеологически план, именно най-вече с оглед на полемиката на „вътрешни“ и „върховисти“, на защитата на гениалните идеи на Гоце Делчев за съграждането в поробените части на Отечеството на революционна „държава в държавата“, както и за трагическата дискусия за въстанието, при която новият Апостол остава неразбран – така, както навремето това се случва и със самия Левски. Днес виждам обаче, че трябва много по-дълбинно да вникнем в тъканта на Яворовата публицистика, да установим например как и колко тя е ориентирана към устното слово, доколко си съотвествуват речите и агитациите на дейците и тези публицистични текстове. А, разбира се, след това да мислим и кое е оригиналното – и като идеи, и като стилистика – в Яворовите статии и информации. Нужно е да видим доколко различен е Яворов в съответните издания, доколко се е адаптирал (или не?) всеки път към тяхната специфика, трябва детайлно да проследим кой е Яворов във вестник „Дело“ (където той през 1901–1902 г. е главен редактор), какъв е в „Право“ (1901–1903), в „Свобода или смърт“, в „Автономия“ и т.н. Включително да се връщаме отново и отново към този толкова труден въпрос за установяване на авторство, на евентуално авторство, на възможно авторство (в книгата си Милкана Бошнакова е силно критична към мое някогашно становище за разширително тълкуване на този въпрос – аргументирано при работата над т. 4, Събрани съчинения на Яворов от 1979 г. Вж. с. 375 от книгата ѝ).

Искам сега, след тези думи на обща преценка за Яворовата журналистическа дейност, да сложа пет акцента, да представя съвсем накратко пет малки сюжета, с което искам и да подкрепя казаното по-горе.

И така, **първият акцент** не може и да бъде друг: това е *стисването, редактирането, цялостното правене* през 1903 г. на хектографския вестник „Свобода или смърт“, „Бунтовен лист“. Благодарение на прекрасните страници в „Хайдушки копнения“ и на някои други запазени и разчетени документи, имаме достатъчно информация как точно се е творил този



уникален не само в българската история вестник в планините на Македония. Вестникът трябва да се чете като цялостно Яворово творческо дело – от първата му до последната буква, с удивителния текст „Великден“ в бр. 9 от 6 април, с минаващите от брой в брой очерци и стратегически анализи „Нашата борба“, с жестоките „Народни страдания“, с тъжния разказ за опростаяването на революционната мрежа в две каази от комитета Михайловски-Цончев, с предизвикването на т.н. афери от тези „добри“ дейци, които не разбират нищо от логиката на стоицелството на Гоцевата „държава в гържавата“, с трогателното използване на фрагменти от собствените Яворови стихотворения като азиатичен материал, с тъжната героика на поредицата „Женски подвизи“ и пр., и пр. Но най-същественото е, че създаването на този вестник под личното наблюдение и вдъхновение на Гоце Делчев бележи и момента на окончателното сключване (в смисъла на Макс-Веберовата концепция за харизмата) на великата българска система от биографии *Левски и Ботев, Гоце и Яворов*. От този момент нататък тази съдбовна връзка е неразлъчна и този процес е истински завършен с издаването на биографията след няколко месеца, с написването на книгата „Хайдушки копнения“ в следващите години и на такива ярки митотворящи есета като „Гоце Делчев“ за „Революционен лист“ на Васил Пасков и Димо Хаджидимов през 1904 г. и „Пет години от смъртта на Гоце Делчев“ за в. „Илинден“ през 1908 г.

**Вторият ми акцент** е от същата 1903 г. година, *стисването на бюлетина на в. „Автономия“*. Тук информацията ни за конкретиката на работата на Яворов в това издание, специално направено, за да информира българската и международната общественост за хода на Илинденско-Преображенското въстание, а – след това – и за трагедиите от погромите и на участта на бежанците почти липсва. При Яворов и при другите сътрудници се е стичала ежедневно огромна по обем информация през каналите на Организацията – те я обработват, синтезират, преразказват. Трупат се сведения за опожарени цели български села в Македония, Беломорска и Одринска Тракия.

Сумираните цифри за убити сънародници, за изнасилени жени и девойки, за малтретираны по турските занганы въстанници представят размерите на една наистина огромна българска трагедия. Бежанските потоци вече заливат Княжество България и нагледно опредметяват достоверността на цялата тази информация. Ето, точно тук се случва с Яворов окончателно това, за което Гео Милев казва (и което толкова пъти сме цитирали отново и отново), че той „бе призван да отпечата в поетическо слово тая горест на прагедите, да понесе като поет нейния тежък кръст.“ И още: „Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично; защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото – тъмно наследство в душата на поета.“

Някак си не си даваме сметка, какво наистина е ставало в душата на един толкова чувствителен човек като Яворов при уж механистичната му работа в нещо като информационна агенция в тези летни и есенни дни на 1903 г. Та Яворов като виден деец на ВМОРО се чувства отговорен за тази нова трагедия на българите от Македония и Тракия; в дните след убийството на близкия му приятел и водач Гоце Делчев той вече носи и неговия товар. Наистина непомерен двоен товар! Ето я пряката връзка между една сякаш техническа журналистическа дейност и великата му трагическа поезия от времето след 1905 година.

**И третият акцент**, вече като по-обща тематична характеристика: това е *участието на Яворов в полемиката с Върховния комитет*. Без да навлизаме в основанията, логиката, по-конкретните причини за тази полемика, трябва да кажем, че тя представя същностни разлики в стратегията на двата основни организирани участника в националноосвободителните борби от този период. Това е проблемът дали поробеното българско население от Македония и Одринско трябва да бъде подготвено за своята свобода чрез обхващането му от мрежата на Вътрешната организация или тези населени предимно с българи територии трябва да бъдат присъединени към България без много-много да се интересуваме от тази готовност. Яворов беше най-дълбинно осъзнал гениал-

ността на идеите на Гоце Делчев и бе непреклонен в отстояването на неговата позиция – и в двете предшествуващи Илинденско-Преображенското въстание години. Цяла голяма поредица статии свидетелстват за това: „Престъпниците мълчат“, „Легалната македоно-огринска организация в България“, „Революционното движение и Върховният комитет“, „Заслужен отговор“ и др. от в. „Дело“; „Безподобен цинизъм“, „Импозантен митинг“, „Авантюристите на работа“ от в. „Право“. Съществува през десетилетията една трайна тенденция в писанията на историците на политическите процеси да се премълчават противоречията в националреволюционното движение на българите от Македония и Огринско и на подкрепящите го българи от другите части на България, на това общобългарско движение. Презумпцията е, че не трябва да даваме чрез представянето на тези конфликти (кървави понякога, за съжаление) между върховисти и вътрешни основания на днешните македонисти (идеолози на македонската идентичност) да казват, че едните са оръдията на българската националистическа гържавна политика, а другите са истинските борци за македонска свобода. Това, разбира се, са глупости. Българският характер и на двете противоборстващи (пнякога) течения е очевиден, исторически засвидетелстван. И скриването на братоубийствените вражди е безсмислено. То е и една обига за Яворов-полемиста.

Като **четвърти акцент** ще обърна внимание върху участието на *Яворов в бойкота, в контраакциите срещу официозния, проруско-имперски Славянски събор в София от 1910 г.* Тук неговата акция със статията „Македония и Славянския събор“ от в. „Камбана“ е елемент от общото участие на писателите от кръга „Мисъл“ (заедно с големия интелектуалец – социалиста г-р Кръстьо Раковски) в последователното разобличаване на спекулативния характер на замисленото помпозно събитие, което последователно игнорира либералните, опозиционно настроени срещу имперското интелектуалци на борещите се за национална независимост народи в състава на Австро-Унгарската и Руската империи. Позицията на Яворов естествено е съвсем специфична: той посочва, че в проектираната програма проблемът за българите от Македония въобще

не съществува, че славянските братя от Македония биха искали да обсъждат своето бъдеще в един форум с братята поляци например, намиращи се под руски гнет.

Всъщност тази голяма обществена проява на кръга „Мисъл“ е в последователността от цяла серия техни акции за еманципация на българските интелектуалци, за налагането на техния дневен на вниманието на цялото българско общество: няколкогодишната им работа след убийството на Алеко Константинов за опубличностяването на образа му като идеалната обществена българска личност. Водещото им място при целогодишната защита на автономията на българския университет през 1907 г. (тук може да се добави и големият дебат около пенсионирането на Стоян Михайловски от 1905 г. – в него заключително и обобщително участва само д-р Кръстев със статия от следващата година). В тези други акции Яворов не участва пряко. Но като цяло тази серия от колективни прояви има за българското общество, за българската публичност значението и смисъла на *аферата Драйфус за Франция* и акциите на граф Лев Николаевич Толстой или на Леонид Андреев за Русия. И тази проблематика дълго се укриваше. Добре помня, като редактор в отдел „Литературно наследство“, как се пазеше комунистическата пропаганда да не би да се направи каквато и да е връзка между типологически родствениците в някаква степен имперски стратегии на Руската империя и на Съветския съюз. Бях свидетел пак в „Български писател“, когато самостоятелно издание на биографията на Яворов „Гоце Делчев“ бе сложена в Сливенския затвор, заради това, че някакъв доносник за съветското посолство бе прочел най-внезапно на първата страница следната добре позната фраза: „Тя (Русия – бел. моя) обяви тъй наречената освободителна война, която свърши с един съдбоносен за нас резултат: отечеството ни беше разкъсано на три части“. Както е известно, това е не само лична позиция на Яворов, но и на ВМОРО като цяло.

**И последният акцент:** създаването от Яворов на два очерка за сп. „Мисъл“, израз и на една по-обща културна тенденция в литературата ни от периода. Както знаем, Яворов, оставен да прави сам „Мисъл“ в някакви месеци на последната година, 1907, от съществуването на списанието, за да „запъл-

ни“ липсващи текстове за белетристичния раздел на съответната книжка той пише своя очерк „От Обсерваторията до гарата“, представящ един незавършен и (само)ироничен в много голяма степен опит в стремежа на „писателя“ да изучи и покаже граския стил на живот, да обходи града от градината през центъра към гарата. Този образ на писателя ние всъщност познаваме още от Вазовия „Каргашев на лов“. Но преди това, през 1904 г. Яворов се бе пробвал пак за „Мисъл“ в този неразгърнат се в българската литература жанр – писателският очерк с скандалния „антифеминистки“ текст „В тренът“ (горката Ана Карима). Този жанр бе един непознат компромис между същинската белетристика и някакъв тип журналистика, едно журнализиране на писателските документални послания с автобиографическа основа. И тази незавършеност и нереализираност на жанра някак му оставя поле в бъдещите десетилетия той да „рецидивира“ отново и отново. А „От Обсерваторията до гарата“ бе един опит на Яворов да набавя липсващата тогава в българската литература градска столична тематика – това, което най-добре стори не писател, а художник – Никола Петров с гениалния си цикъл софийски картини: „Народният театър“, „Света София“, „Паметният Цар Освободител“, „Лъвов мост“ и „София зиме“.

Това е само малка част от възможните акценти, които трябва за пореден път да ни убедят в значимостта на Яворовите журналистически послания. Убеден съм, че занапред ние отново често ще разтваряме страниците на съответните четвърти томове на събраните му съчинения, съдържащи публицистиката, а защо не и самите течения на вестниците.

# „От Обсерваторията до гарата“ на П. Яворов и жанрът<sup>1</sup>

Цветан Ракъовски

В метатекстовете, насочени към Яворовото творчество, този странен откъм жанра си текст остава неприютен и като че без внимание. Това се случва тогава – след като излиза двойната 9–10 книжка на сп. „Мисъл“. Но така става и по-късно. Доайени като г-р Кръстьо Кръстев, Михаил Арnaudов или Георги Цанев, пък и съвсем авангардни и поставангардни прочити (от Никола Георгиев до Бисера Дакова и Димитър Камбуров) изключват по подразбиране „От Обсерваторията до гарата“ от обектите на литературоведското изследване<sup>2</sup>. Още в средата на 60-те години на XX век Цанко Младенов поразченка сложната междутекстова тъкан, бродирала полето между късната поезия на Яворов и прозата му, писана в различни години. След това Михаил Неделчев няколко пъти подаде сигнал, че пътят към разчитането на Яворовата литературна личност и на мотивите за нейната културна стойност трябва да прекоси задължително и прозата, оставена от този странен разноречив талант.

Редно е да задам въпроса – защо „От Обсерваторията до гарата“ (а и „В тренът“) няма нужната тежест пред другите, предимно лирическите произведения на П. Яворов. Или по друг начин: защо като той не е разглеждан като художествен

---

<sup>1</sup> Текстът е четен по време на Яворовите дни в Поморие – юли 2015 г.

<sup>2</sup> Трябва да посоча една интересна статия: Ангелова, София. Между очерка и пътеписа или другият Яворов. // „Аз не живея, аз горя“ (Материали от Втората национална конференция, Поморие, 2010), съст. Св. Проданова, с. 30–38.

текст и не е равностойно положен в пространството на интерпретациите ни?

**Първият възможен отговор** е: това са по-скоро журналини, публицистични текстове. С други думи – не толкова сериозни (което си е истина – ироничен и снизяващ, езикът им е повече от несериозен); от друга страна и двата текста са рязко отвъд контекста на поезията, писана от Яворов в 1907 г.<sup>3</sup> Но още от 1904 г. със странната прозаическа творба „В тренът“ и след това в 1905 г. с публикуването на части от бъдещите „Хайдушки копнения“ и на биографията на Гоце Делчев авторът е заявил, че да бъде само „поет“ за него е вече тясна роля. Белетристиката вече сериозно изкушава Яворов<sup>4</sup> и не бива да се изключва идеята, че неговият талант още от 1904 г. започва да съзрява за художествената проза; след това – за драмата.

Но **другият отговор** е по-интересен. – „От Обсерваторията до гарата“ (и „В тренът“) бива наречен с името „очерк“ и литературоцентристиката инерция го изхвърля от полето на художествеността. Но това не го подрежда до журналистическите текстове, писани за вестниците „Свобода или смърт“, „Дело“ и „Автономия“. Тази странна творба обаче няма как да се нарече и „проза“ в смисъла на прозаическото, залегнало в основата на книгата „Гоце Делчев“. Явно такъв жанрово „неправилен“ текст, за да бъде класифициран от литературната история, се прехвърля за по-сигурно върху отговорността на публицистиката. И всички започват оправдателно да го наричат „очерк“, за да не обясняват повече странностите му.

Една задълбочена справка за публицистичните жанрове поставя очерка в едно генетично гнездо с есето или скеча. Това е нещо като словесен ескиз (графити) върху реално събитие

<sup>3</sup> Само за сравнение – от 1907 г. е такъв цикъл като „Майски вечери“ („По-близо до заход“, „Възхожда тя“, „Майска вечер“, „По здрач“, „Недейте я разбужда“, „Мисъл“, № 4–5), както и страниният цикъл „Царици на нощта“, който в първия си вид включва „Месалина“ и „Клеопатра“ (1907, „Мисъл“, № 7–8).

<sup>4</sup> В друг свой текст съм интерпретирал „романовата тяга“ в Хайдушки копнения: Ракъовски, Цв. „Хайдушки копнения“ като модерен мемоаристичен изказ. // **Ракъовски**, Цв. Литературата и езикът. В. Търново, 2014, с. 93–96.

или отделна личност. Разликата е, че този текст не нахвърля като есето черти от живота, а опитва да разказва, да сглобява в сюжет това събитие и/или личност, следвайки достоверно живота.

Очеркът е извинението на литературноисторическата библиотека. Тя казва следното: Яворов е писал поезия (има такива и такива стихосбирки); писал е проза (има две книги); писал е драми (има две драми), пък и журналистика е писал (тук изброяваме какво и къде е публикувал, и го свързваме със сюжета „освобождаване на Македония“). И накрая, набързо, преговаряме – а, да, поетът е оставил и два очерка, които „разкриват съвременния живот и нравите в обществото“ (това клише е толкова вкаменено, че може да го е казал всеки от нас). И двата очерка някак довършват подхванатата тема от Вазовия цикъл „Кардашев на лов“ в сборника с разкази „Драски и шарки“ (втория том от 1895 г.). Тази позиция снизява и неготам правилно отнася „От Обсерваторията до гарата“ към езика на очерковата реалистична белетристика, която е доминиращ жанр в българския литературен процес към края на XIX век.

Когато подготвих този текст, прерових доста интерпретации на тема жанрова система, журналистически жанрове и проблеми, свързани с диференциацията на публицистичните езици. Интересно е, че и литературната теория, и теорията на журналистиката говорят за очерка като за граничен език. Оставям настрана определението „очеркът е полухудожествен жанр“<sup>5</sup>, както и по-смисленото заключение, че „художественият елемент на очерка не подменя неговата фактичност“ [цит. съч.]. И двете не са насочени към същността на очерка. И то на Яворовия очерк „От Обсерваторията до гарата“. Когато имаме пред себе си такъв текст, чиито жа-

---

<sup>5</sup> Вж. *Русский язык и культура речи*. Ред. В. Черняк. М., 2002; **Кожина**, М. Н. *Стилистика русского языка*. М., 1983. Тоест очеркът е „художествено-публицистичен“ жанр. Тази логика с дозиране на жанрови черти идва от заниманията със стиловете на речта. И двата цитирани източника твърдят приблизително, че очеркът е най-сложният жанр в публицистиката именно защото е граничен – отвъд него са прозаическите жанрове на художествената литература.



нрови черти ни се струват безспорни, трябва да правим някоу уговорки.

Аз ще започна със следната уговорка: публицистика и литература имат разделителен белег и той се нарича „художественост на езика“ – това значи друга категорична система, други функции на този език, различна рецептивна решетка и други очаквания от читателя. Между публицистиката (1) и литературата (2) следователно има граница; тази граница е критичната точка, където – ако се движим от (1) към (2), се ограничава репортажността, силно намалява фактичното и удостовверяващото (проверимото) съдържание. И нататък, отвъд границата, към литературата – **нараства силата на похватите**. Стават видими онези усилия, приложени към езика, които ще го направят различен от репортажа, т.е. далечен на факта и непроверим по скалата „истинно – неистинно“. Иначе казано, похватите ще направят езика вгледан в себе си и в света, който сътворява, а не в реалиите извън текста, т.е. в действителността.

Такъв похват в „От Обсерваторията до гарата“ е **иронията**. Тя проваля фактичността, вкарва в спиралата на снижаването достоверните имена, реалии, действия и състояния на съвремието, произведено от 1907 г. Иронията „свързва“ плановете, формираны от контекстите на имената (Молиер, Чезаре Ламброзо, Дарвин, Мери дел Вал, Пенчо Славейков и пр.). Тя превръща имената в части от един разбъркан столучен свят, в който *папските потайности* (Роберто Менини), *литературата* (Антон Страшимиров, Петко Тодоров), *театралният афиш* („Мадам сен Жен“<sup>6</sup>) или *урбанистичният образ* на „признателна България“ (паметникът на Александър II) са поставени редом. Така, както би ги успоредил романът например.

Така че този текст на Яворов можем да наричаме с каквото си искаме публицистично име – очерк, есе, скеч. Но винаги трябва да правим уговорката: „От Обсерваторията до гарата“ има по-скоро литературните качества на разказа.

---

<sup>6</sup> Доста нашумяла пиеса на Викториен Сарду, играна тогава в Народния театър.

Тези качества са трайно заложени от една генетична връзка на разказа и на очерка с **физиологията** като словесен жанр от края на XVIII и първата половина на XIX век.<sup>7</sup> Само ще припомним няколко заглавия: от „Физиология на Париж“ (аноним) и „Физиология на Петербург“ (съст. Николай Некрасов, 1844–1845), минаваме през „Физиология на затвора“ и „Физиология на полицията“, за да приключим с логичния финал на това движение към литературата – романа „Физиология на брака“ (Балзак, 1833).

Още през XIX век и съвсем по инерция структурирането на физиологията като текст става по логиката на „пътните бележки“ (това е уточнено още от първото изречение на „От Обсерваторията до гарата“<sup>8</sup>). Авторите на физиологии стъпват в сигурните следи на формата на пътеписване, т.е. писане по време на път: да кажем из Париж, из Петербург, из дълбоката провинция и т.н. Тук е важно да не вкараме пътните бележки на Яворов в рамката на жанра „пътепис“.

Когато се появява „физиологията“ (последната третина на XVIII век.<sup>9</sup>), пътеписът тепърва има да се изгражда като жанр. **Пътеписът** има за свой обект някакъв достатъчно отделен и различен свят, за да бъде разказван той „като чужд“. **Физиологията** има друга цел – тези текстове са отнесени към света тук и сега, към света край мен, наблюдаващия и пишещия, пък и край теб, читателя. Заради това читателят се

<sup>7</sup> **Ким**, Максим Н. Технология создания журналистского произведения. (гл. 7: „Поэтика документального письма“) СПб., 2001. По проблема за физиологията като жанр вж. и: *Петербург* в русском очерке XIX века. Сост. М. В. Отрадин. Ленинград, 1984.

<sup>8</sup> П. Яворов направо нарича текста си „пътни бележки, обещани на мотите читатели още преди три години“, сиреч – в 1904 г. – **Яворов**, П. Събрани съчинения в 5 тома. Т. 4. С., 1979, с. 158.

<sup>9</sup> Добрият научен тон изисква като алтерего на физиологията от XVIII-XIX век да се посочи Физиологът в раннохристиянската гръцка литература от II век. Той добива разцвет в XI и XII век, когато този жанр се занимава изключително с популярни обяснения за животни, растения и минерали (вж. **Стойкова**, А. Физиологът в южнославянските литератури, С., БАН, 1994) Така в началото жанрът „физиолог“ е по-скоро природо-, „научен“ текст, който обаче има и алегорични контексти в духа на религиозното нравоучение. В своя религиозен код този жанр има ритуални задачи – да бъде интересен екземплум по време на проповедите, основани на християнските догми.

прелъстява, въдворява се в пространството на пътуването. Пак заради това Яворов държи да напомни, че влиза в ролята на белетрист, нещо като „заместник“, защото „нашите белетристи станаха драматурзи“. Причината: „списание е болно за **разказ**“. Струва ми се, че още в този първи абзац Яворов е подчертал, че „От Обсерваторията до гарата“ е разказ. Иначе казано – „От Обсерваторията до гарата“ е белетристика. Не е очерк, нито публицистична творба.

Близостта на този разказ до физиологията трябва да се търси именно в белетризирането на един отрязък от живота. Физиологията това следва – да покаже сглобката на обществото, да демонстрира как работи социалният организъм. Градът е такъв организъм, но и затворът, полицията също. Сигурно това ще да е причината Яворов да подчертава вътрешните „тайни“ в столицата: университетския въпрос, феминизма, оперния въпрос и пр.

Физиологията – такава, каквато ХІХ век я произвежда – е позитивистки напън, който иска да създаде наукоподобен наратив, да превърне литературната проза в текст, близък до научната статия. Това ще да е дало тласък на хора като Гогол или Зола да заговорят за натурализъм; подвластен му е и Балзак. Физиологията разравя вътрешните тайни на обществото, опитва да ги разказва. Най-добре го казва Жан Антелм Бриля-Саварен. В своята „Физиология на вкуса“ (1825) той свързва живота и социума въобще с трансцендентните енергии, идващи от кулинарните глезотии. Неслучайно на негово име е наречено вид меко сирене и вид кифла.

Дълбоката ми причина да се заема с този текст на Яворов е да подчертая връзката му с новелата, с разказа, за да го еманципирам от пътеписа или очерка. Авторът умело замита жанровете си следи, поставяйки рамката (от – до): текстът ще разказва за неща, появили се пред очите на пътеписеца „**от**“ (Обсерваторията) – „**до**“ (гарата). Но това „от“ и „до“ не влиза в пространствената перспектива и обемност на – например – „От Петербург до Москва“ (Ал. Радищев, 1790) или „От Дунав до Бяло море“ (Петко Росен, 1927). В световната литература примери като тези има доста.

Пею Яворов обаче поставя в диагонал два градски топоса, които дори за незапознатия не са толкова отдалечени. Разстоянието е около 10–12 километра. Обсерваторията е построена в 1894 г. до сегашния басейн „Мария-Луиза“ в Борисовата градина, която в този си район е била извън София. [Първият уредник на обсерваторията е проф. Бъчеваров, който не е пропуснат от Яворов и е вкаран в общия пародуен план на разказа.] Гарата е построена 10 години след Освобождението. За софиянци, които са читатели на тази кн. 9–10 на „Мисъл“, пътуването („*Да тръгваме веднага!*“) е несериозно къса процедура. Тя няма как да произведе записки, очерк, пътепис или нещо подобно.

На всичкото отгоре пътуването спира почти след две трети от маршрута – на ул. „Аксаков“ в кафене „България“.

Точно по законите на художествената редуция и трансформация Яворов разглобява жанра на пътният очерк – пренебрегва пространството, иронично прекъсва записването и изобразяването. Защото целта не е пътепис или очерк, а запълване на една кола в обема на сп. „Мисъл“ („*не написах ли, колкото е нужно, за списанието?*“). Дълбоко под този е другият, любовният мотив – през цялото „пътуване“ и записване разказвачът като че търси, оглежда се за любимата си:

А) „колко пъти на ден излъгано око подкосява коленете ми напразно!... Някакъв пламък лумне в гърдите, дробовете закъкрят...“;

Б) „аз съм млад влюбен самотник“;

В) „аз протакам шия като петел. . . Напразно – няма я!“

Създава се впечатление, че разказът е нещо като нанизани стоп кадри. Нека подчертая: стопирането не е около пространствени точки, както би могло да се очаква. Защото, ако това бяха жанрово коректни „пътни бележки“<sup>10</sup>, топосите биха били отчетливи забележителности, а не институционални места като Външно министерство или Италианското дипломатическо агентство. Стопирането на кадри в

<sup>10</sup> Яворов само маркира „единството на мястото“ – пътуването тръгва от Борисовата градина, минава Орлов мост, зоопарка, паметника на Левски, статуята на Цар Освободител, Външно министерство, Военния клуб и завършва в кафене „България“.

текста на Яворов става около имена – в „От Обсерваторията до гарата“ това са около 30 имена. Като се започне от Сизиф и Васил Левски, през Молиер, Чезаре Ламброзо, та до Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Александър II и III и Али паша Янински.

Така стоп кадрите около имената драматизират някакво събитие:

Една изложба (на Д. Карастоянов);

Една премиера (на пиесата „Мадам сан Жен“ от Викториен Сарду);

Един национален скандал (замварянето на Университета през януари същата 1907 година);

Един зараждащ се социален процес (на феминизма) и т.н.

Точно изкристализиращата в първото десетилетие на ХХ век идея за женската равностойност и за мъжката самогостатъчност прави от Яворов агент на „женския въпрос“. Заради това – минавайки по софийските улици – той сравнява мъжете с животни (паток, лисица, маймуна, петел, котарак – и това би трябвало да са социални типове), а жените – с цветя. Разбира се, че на първо място като стойност е теменугата<sup>11</sup> (розата и лилията са след това). Пак заради коректността на тона авторът, разказвач на впечатления, на три пъти споменава другата очарователна женска страна, която е обратна на лицето и следва по-долу от гърба – Яворов нарича тази страна **послесловие**. Не съм срещал другаде такъв синоним на женския задник. Явно далече след Рабле и неговите пантагрюелизми светът продължава да се дели на интелектуална горница и на красива долница.

Разбираем тогава е акцентът, който Яворов на два пъти слага върху модния за времето си американски танц „sake-walk“<sup>12</sup>. За нас това е стандартен, дори скучноват танц в 2/4

---

<sup>11</sup> По въпроса за Яворов и теменугата виж станалият нарицателен сборник „Теменуги – другият роман на Яворов“ (София, 1998).

<sup>12</sup> Датира от средата на ХІХ век., изгрен е от негри, работници в плантацията на южните щати. Името идва от наградата – торта за победителя. В основата на танца по двойки лежи желанието на робите да пародират господарите, обличайки се като тях. Танцуващите са с бастунчета, чадърчета, гарсонетки. Танцът е върху рагтайм мелодия.

макт. Но за 1907 г. танц като този дава неопишуема гледка на въртящи и поклащащи се женски тела. А облеклото и свободните размени на партньора изглеждат доста сецесионно. И така – женският въпрос, по-точно – феминизмът има и обратна страна. Казано ясно – нагледна („*послесловна*“) страна.

Интересно е как Яворов разтваря наратива между проблеми като състоянието на Университета след кризата от януари 1907 г., равнопоставеността на жените и папската мисия в България. Последната подробност от живота на столицата изглежда странно като част от сюжета „физиология на София“. Епископ Роберто Менини и кардинал Мери дел Вал<sup>13</sup> са хора с изключителни заслуги за хармонизирането на социалния климат в София и Пловдив. Но не само това – Яворов пренебрегва позитивните излъчвания от техните образи (и двамата са живи към 1907 г., когато е публикуван текстът „От Обсерваторията до гарата“) и ги вкарва в тона на тоталния иронизъм. Целта е да се равнопоставят всички страни на социалното – от градската градина, министерската сграда до военния клуб и овакантеното място на софийския зоопарк (освободената „тлъста“ земя би могла да натопи науката, заради това там трябва да се построи Университетът).

Сюжетът „физиология на София“ става възможен, след като тези три посочени проблема се синхронизират. Спява ги иронията. Подобен похват е трудно съотносим с очерка или с пътеписа. Това са различни подходи и организации на езика. Иронията проваля сериозната страна на трите урбанистични разказа за еманципацията – на жените, на Университета, на папската мисия в България. Иронията обаче създава и плътност от художествен тип за тези наболели и познати от гражданите подробности от физиологията на столицата. Иронията е фикционализиращ похват, защото подрива перс-

---

Нищо чудно, че от него водят началото си по-късните латинотанци „джайв“ и „танго“.

<sup>13</sup> Роберто Менини (1837–1916) е викарий на софийско-пловдивската епархия от 1880 г. и остава в България 36 г. до смъртта си. Неговите заслуги са изключителни: създава семинарията в Пловдив, построява Клементинската болница в София и католическата болница в Пловдив, купува отчуждени терени за сиропиталища. Кардинал Мери дел Вал е дългогодишен секретар на Ватикана по времето на папа Пий X (1903–1914).

нективата, логиката, предсказуемостта на човешкото съдържание в разказването. Тя е език от различна група, който търси играта, а не факто-графиране на света и хората в него.

Спирам с конкретиката, за да направя няколко обобщения.

В Яворовия очерк най-уязвимата страна е очерковостта. За разлика от претендиращата хронологическа документалност в очерка като публицистика, то в целия текст на „От Обсерваторията до гарата“ доминира асоциативността. Тя обърква и дори проваля хронологията. Иначе – когато се следва постъпателна линия във времето, това е гарант за реалност и/или достоверност на разказването. Но текстът на този разказ нанизва стоп кадри, чиято мотивация са единствено имената на близо 30 лица. Те са известни на Яворовия съвременник и не само на него. Журналистически „материал“ не се пише така.

Разколебаната посока на времето не позволява пространството да се сглоби като единно и логическо, така че да се създадат в главата на читателя представи. Поне очеркът би трябвало да подходи така. Когато двете основни категории (време и място) са изведени от кръга на мотивацията, текстът може да завърши и не в своя заявен финал (гарата), а примерно – в кафене „България“.

Очеркът като журналистически жанр за времето около началото на XX век вече се превръща в четиво на масовия потребител на вестници (неслучайно пътният очерк играе роля, става заместител на белетристичен текст, що се отнася до формата на периодичния печат<sup>14</sup>). И като такъв жанр на масовата култура, очеркът е редно да се стандартизира, да се нареди в канона на вестникарските жанрове. „От Обсерваторията до гарата“ обаче не се печата във вестник, а в изключително елитарно списание, което има и високи претенции. Пък и не е „еднократен“ текст, който остарява с датата на вестника, където е публикуван. Страниците на списание като „Мисъл“ по презумпция предполагат по-скоро литературно, отколкото друго изпълнение на текста.

<sup>14</sup> Скубина, Ольга М. Путьевой очерк: синкретизм жанра (на примере русской публицистики XIX века). // *Вопросы теории и практики журналистики*. Иркутск: ИПО БГУЭП, № 4 (8), 2014, с. 90.

Заради това в 1907 г. творбата на Яворов няма формулната природа на един вече канонизиран жанр като очерка. Другата странна прозаическа книга, „Хайдушки копнения“, ще излезе в края на следващата 1908 г. Сам авторът няма и представа как би реагирал читателят на неговата литературна творба в проза. Все пак „Гоце Делчев“ си е чиста биографична книга, а не романизирана биография. Ето защо „От Обсерваторията до гарата“ се вклинява във вече наполовина публикуваните части на бъдещите „Хайдушки копнения“<sup>15</sup>.

Така с двете си подчертано белетристични творби Яворов всъщност подхранва впечатлението за вече романовата тяга на своите наративи. С „Хайдушки копнения“ и „От Обсерваторията до гарата“ поетът е на път да промени властващата все още (към 1907 г.) художествена конвенция, че белетристиката се мисли, пише и се чете в режима на подчертано реалистичното, т.е. достоверното. Яворов няма да повтори Вазовия стил да разказва само „видено и чуто“.

---

<sup>15</sup> Частта „С Гоце“ (първо заглавие „С незабравим другар“) излиза в сп. „Демократически преглед“ в 1908 г. (№ 5), а частта „Весело начало“ („Първо отиване и връщане“) – пак там (№ 7).



# Хайдушките песни на Яворов

Димитър Михайлов

## Петата хайдушка песен

Яворов казва пред Михаил Арнаудов: „Македония, за моята поетическа продуктивност, се оказа твърде мащеха. Сигурно затуй, защото аз там изживях настроенията си в дело. Македония ме вдъхновяваше за дела, не за поезия; т.е. поезията можях да вложа в дело, не в стихове вече. – През време на моето професионално революционерство, което трая две години – издавах „Дело“, „Свобода или смърт“, ходех в Македония, държах речи в България – аз изчерпах своето творческо вдъхновение. В това време написах само *пет* (подч.м., Д.М.) хайдушки песни: за да направя удоволствие на Гоце Делчев, а не защото това щеше да направи на самия мен удоволствие. „Заточеници“ е писано в края на 1901 г., когато аз – а-ха! – само търсех случай да се цамбурна в македонската революция. Значи, аз можях да поетизирам за Македония още неотдал се на нея; и когато се отдадох, аз не написах освен тия *пет* (подч.м., Д. М.) хайдушки песни, които обаче нямаха абсолютно нищо общо с революционната действителност и загатваха само поезията на хайдушкия живот, или на хайдушките преживявания по-скоро“.<sup>1</sup>

Пренебрезвам засега всичко друго, изречено тук от Яворов и цитирано многократно в яворознанието, акцентирам единствено върху цифрата. Два пъти той казва, че е написал

<sup>1</sup> Арнаудов, д-р М. Към психографията на П. К. Яворов. Съобщения на поета и наблюдения. // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет*. [Т.] XII, 1915–1916. С., 1916, с. 31. Същото е и в: Арнаудов, М. Яворов. Личност. Творчество. Съдба. Биографическа и психологическа анкета. Второ изд. С., 1970, с. 109.

пет хайдушки песни. А знаем, че цикълът „Хайдушки песни“ и в трите си авторски публикации (сп. „Мисъл“, 1903 г.; второто издание на „Стихотворения“, 1904 г.; „Подир сенките на облаците“, 1910 г.) съдържа четири стихотворения. В този вид е оставен от поета и за посмъртното второ издание на „Подир сенките на облаците“ след поправките през 1914 г.

Ето коментарът на Михаил Негелчев за цикъла „Хайдушки песни“ в първия том от съчиненията на Яворов от 1977 г., прехвърлен и в изданието от 2010 г., който е и последен до този момент: „Не е известно защо Яворов говори за пет, а не за четири песни – означава ли това, че е имало още едно стихотворение в цикъла, което е останало непубликувано или просто поетът не си е спомнил в момента на провеждането на анкетата точния им брой?“<sup>2</sup>

Да, има още една Яворова хайдушка песен, поетът си я спомня много добре и тя е публикувана от него като отделно стихотворение. Но не я включва в цикъла „Хайдушки песни“. Непонаднала в представителния цикъл, тя изпада и от регистъра на българската памет.

Петата хайдушка песен е поместена във втория брой на хектографския лист „Свобода или смърт!“, списван от Яворов в Македония през зимата и ранната пролет на 1903 г., когато е там с четата на Гоце Делчев. Мястото на създаването ѝ е паланката Крушово (в планината Али Ботуш), където са печатани първите два броя на вестника. Ето текстът на стихотворението:

---

<sup>2</sup> **Негелчев**, М. Бележки. // Яворов, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. I. Стихотворения и стихотворни преводи. Под редакцията на Кръстьо Кулюмджиев. С., 1977, с. 450. Също в: **Негелчев**, М. Яворов. Литературна личност. Истории на книги и стихотворения. С., 2005, с. 191; **Негелчев**, М. Варианти и коментари към отделните стихотворения. // Яворов, П. К. Съчинения в седем тома. Т. I. Стихотворения. Предговор, коментар, съставителство и редакция Михаил Негелчев. С., 2010, с. 487.

\*  
\* \*

*Македонец съм овчар,  
сиромах козар;  
но с еднаква леснина  
ръката ми кривака вий  
и с пушката за приказ бий!..  
Който знае – нека знае,  
а който не знае –  
прав му пътя в хъокумата  
да пита агата.*

*Македонец съм копач  
сиромах орач;  
но с еднаква вещица  
земята копам и ора  
и турски кожди аз дера!..  
Който знае – нека знае,  
а който не знае –  
прав му пътя в хъокумата  
да пита агата.<sup>3</sup>*

Този текст на поета не е пренебрегван след смъртта му, постоянно е препечатван в събраните му съчинения. За първи път го публикува Владимир Василев в петия том от съставените от него Яворови съчинения, със заглавие „Неуздадени произведения“. Бележката в тома е лаконична: „Македонец съм, овчар. В. „Свобода или смърт“. 1903. Македония.“<sup>4</sup> Тази лаконичност, без да е посочен дори броят на вестника, може би е причината да не се запомни петата хайдушка песен на Яворов от времето на неговата революционно-пропагандна дей-

<sup>3</sup> Свобода или смърт! Бунтовен лист. Македония, 24-ий февр. – 1903 г. Бр. 3, с. 4. Тук и нататък цитирам дословно по течението на хектографския ръкописен вестник (всички 12 броя), съхранявано в Къща музей „Петър К. Яворов“ – Чирпан, инв. № ЯЧ 155.

<sup>4</sup> **Василев**, В. Бележки. // Съчинения на П. К. Яворов. Под редакцията на Владимир Василев. Т. V. Неуздадени произведения. С., 1936, с. 295.

ност в Македония през 1903 г. Или по-точно, вероятно това е причината да не се *свързва* с другите хайдушки песни. Тази бележка, много малко казваща, е препечатвана и досега, като от текста ѝ дори е отпаднала последната дума: Македония. И стихотворението не проговаря, защото е извадено от контекста на времето, в което е създаден цикълът „Хайдушки песни“, и от биографията на Яворовата личност.

А то единствено заявява, че Яворовият хайдутин е македонец. Не е забелязано, защото е слаба творба. И това най-добре знае нейният автор – в мига на нейното създаване и с невключването ѝ после в цикъла. „Македонец съм, овчар...“ е писано с *ирония към поезията* и с изключителната отдаденост на поета към конкретната публика на вестника и към... себе си като агитатор. Но въпреки поетическата си недостатъчност е запомнено от автора си тъкмо като „хайдушка песен“, макар да не е удостоено да принадлежи към представителното му творчество. Тя е и единствената от хайдушките му песни, създадени в Македония. Нещо като декларативен послепис към първите четири.

Разбира се, че „Македонец съм, овчар...“ не е забравено. Мнозина от изследователите споменават стихотворението като брънка от обширния сюжет „Яворов и Македония“, но без да търсят неговата родствена близост с цикъла „Хайдушки песни“. А както се вижда от изповедта му пред Михаил Арнаудов поетът държи на това.

Михаил Неделчев пише: „Когато споменава, че е можел „да поетизира за Македония още неотдал се на нея“, Яворов има предвид някои от най-ранните си творби („Напред“, „Пред тъмничний зид“, „На родоските заточеници“, „В тъмницата“). Наистина по време на най-активното му участие в националноосвободителното движение той пише освен „Хайдушки песни“ още само някои фрагменти, печатани в „Свобода или смърт“ („Да, близък е краят на робското страдание“, „Македонец съм, овчар“ [...]), както и, разбира се, „Заточеници“. Тези творби стилово се „разминават“ с Яворовата революционна публицистика и мемоаристика – стихотворенията са някак вторични, те са стилизации и изобразяват предходния, хайдушкоромантически стил на движението, докато револю-

ционната проза предава последователно и като стил на идеологическо мислене, и като сюжетика новия организационен етап от борбата на ВМОРО.<sup>5</sup>

Точно така е. Стихотворението „Македонец съм, овчар...“ е в „хайдушкоромантичния стил на гвижението“ и в стила на... другите четири хайдушки песни. Нещо повече. То ги повтаря и чисто формално – като строфика и графика на стиховете, то е тяхно лаконично копие. А това е, мисля, сериозен аргумент, че именно него Яворов смята за своята *пета* хайдушка песен. Разликата е, че текстът му е „преведен“ на достъпен за местното население агитационен език. В него авторът „отказва“ да бъде поет, той е само агитатор. А в „Хайдушки песни“ е изцяло поет.

„Македонец съм, овчар...“ има още една авторска публикация. Яворов го печата и през 1905 г. в първата книжка на започващото списание „Македонски преглед“<sup>6</sup>, което още веднъж показва, че той не го е забравил. А озаглавяването му тук „Македонска песен“ отвежда към неговите хайдушки песни. Вероятно Владимир Василев не е познавал публикацията. В бъдещите събрани съчинения на поета е логично то да се дава във втората (последна) авторска редакция, невключвана досега в съчиненията му, с препратки към първата.

### **Датиране на цикъла „Хайдушки песни“ и на бележника, в който са записани**

За първи път цикълът „Хайдушки песни“ е публикуван в януарската книжка на сп. „Мисъл“ за 1903 г.<sup>7</sup> През същата година Яворов помества три от четирите песни и в хектографския бунтовен лист „Свобода или смърт!“<sup>8</sup>

<sup>5</sup> **Неделчев**, М. Яворов. Литературна личност..., с. 191–192.

<sup>6</sup> Вж. *Македонски преглед*, г. I, № 1, 25.V.1905. Тук стихотворението е озаглавено „Македонска песен“, датирано е (Али Ботуш Планина, 1903) и в текста има някои различия в сравнение с публикацията в „Свобода или смърт!“.

<sup>7</sup> Вж. *Мисъл*, г. XIII, 1903, № 1, с. 15–17.

<sup>8</sup> Вж. *Свобода или смърт! Бунтовен лист*. Македония, 24-ий февр. – 1903 г. Бр. 3, с. 4 („Да бяха, либе, да бяха...“); 3-и Март – 1903 г. Бр. 4,

В бележките към „Хайдушки песни“ в първия том на Яворовите съчинения от 1934 г. (първо издание на творчеството на поета, придружено с коментари) В. Василев пише: „И четирите са в тефтерчето. [...] Трябва да се приеме, че са писани през март 1901 г., защото след тях следва стихотворението „Боричкания, сълзи, кърви“, което е печатано в сп. „Общо дело“ от 1. апр. 1901 г.. Яворов по това време е бил вече въввлечен в македонското освободително движение, от дек. 1901 почва да редактира в. „Дело“.<sup>9</sup> Ръкописите на „песните“ са в един от бележниците на поета (воден сега под № 6) заедно с други две стихотворения. Именно този бележник има предвид критика, определяйки времето на написване на цикъла. Неговите гуми са препечатвани във всички следващи издания на събраните съчинения на Яворов. Но дали е вярно датироването?

Първа се усъмни Милкана Бошнакова: „Това тефтерче не е датировано – Яворов не е поставил нито една гата под ръкопис на стихотворение или груз запис и това е объркало някои от досегашните изследователи. Вл. Василев приема, че документът е от март 1901 г., защото след „Хайдушки песни“ в него следва записът на стихотворението „Боричкания, сълзи, кърви“, отпечатано на 1 април 1901 г. Тази датировка обаче съвсем не обяснява наличието в бележника на стихотворението „Мене, моме, не люби“, което е публикувано в сп. „Мисъл“ още през 1898 г. със заглавието „Син от чужбина“. Според мен в бележник № 6 поетът е направил преписи „на чисто“ на създадени по-рано свои произведения.“<sup>10</sup>

Дотук логиката е неоспорима. От внимателното разглеждане на публикувания от М. Бошнакова оригинал на бележника се вижда, че в повечето случаи това не са първични ръкописи на Яворови стихотворения и авторката го доказва. Но следва предложение за датироване, което също е оспоримо ка-

---

с. 4 („Ден денувам – кътища потайни...“); 6-и Април – 1903 г. Велик-ден. Бр. 9, с. 4 („Сън сънувах, – ой нерадост...“).

<sup>9</sup> **Василев**, В. Бележки. // Съчинения на П. К. Яворов. Под редакцията на Владимир Василев. Т. I. С., 1934, с. 247–248.

<sup>10</sup> *Личните бележници на П. К. Яворов. Съставителство, разчетен текст, увод и обяснителни бележки Милкана Бошнакова.* С., 2008, с. 17–18.

то това на В. Василев: „Предполагам, че Яворов е направил това (преписването – б.м., Д.М.) през есента или в края на 1904 г. в София, след завръщането си от Женева и Париж, когато се кани да започне и спомените си „Хайдушки копнения“. Разбира се, въпросът се нуждае от допълнително осветляване.“<sup>11</sup> Вижда се, че самата М. Бошнакова изпитва колебание и е коректна, като го изказва.

Ще направя „допълнително осветляване“, като още сега заявявам, че няма причина и необходимост поетът да прави тези преписи през 1904 г., тъй като цикълът вече е печатан два пъти до този момент. Авторката ги свързва с подготовката на „Хайдушки копнения“, но в това едва ли има логика. Нещо подобно прави много години преди това и Владимир Василев, отнасяйки „Хайдушки песни“ пък към началото на Яворовата отгаденост към националноосвободителното движение на българите в Македония. Това би означавало, че цикълът е създаден преди „Заточеници“ (тогава „Към Подрумкале“), а сам Яворов определя времето на написването на стихотворението „в края на 1901 г.“ (и веднага е отпечатано<sup>12</sup>), търсейки повод да „цямбурне“ в македонската революция. И той изрично казва, че *после*, когато ѝ се е отдал, е написал петте хайдушки песни.

Ще добавя и обръкването на М. Арнаутов, когато коментира Яворовите стихотворения, поместени в „Свобода или смърт!“: „По правило, тия стихове [...] са твърде слаби и стоят по-долу от прозата“ и изброявайки ги, като стига до „Сън сънувах...“, вмията репликата „все *бъдещите* (подч. м., Д. М.) „Хайдушки песни“<sup>13</sup>. Няма как да са бъдещи, след като вече са публикувани в януарската книжка на „Мисъл“ от 1903 г. и то заедно, като цикъл. А *после* (в периода между 24 февруари и 6 април същата година) поетът печата три от тях в различни броеве на хектографския лист.

Ето моята версия, подреждайки фактите и търсейки връзка между тях.

<sup>11</sup> Пак там, с. 18.

<sup>12</sup> Вж. *Мисъл*, г. XII, 1902, януари, № 1, с. 3–4.

<sup>13</sup> **Арнаутов**, д-р М. Към психографията на П. К. Яворов..., с. 26. Грешката не е поправена и в последното издание на анкетата: вж. **Арнаутов**, М. Яворов. Личност. Творчество. Съдба..., с. 101.

В самия край на 1901 г. (31 декември) под редакцията на Яворов започва да излиза вестник „Дело“, а през 1902 г. той изцяло се отдава на каузата на „вътрешните“. През февруари е в Македония с четата на Михаил Чаков, като до спирането на „Дело“ (края на юли) е негов редактор. През това време прави три обиколки в различни региони на България като агитатор на ВМОРО. От средата на август е един от редакторите на в. „Право“ и автор на множество статии там. Последната излиза на 9 януари 1903 г., когато вече е поел към Македония с четата на Гоце Делчев. Което означава, че преди тръгването е оставил свой текст за печатане, т.е. и в такъв пределен за него момент продължава да работи със *слова* за каузата.

Изброявам известни факти, за да се види, че през цялата 1902 г. поетът се посвещава и служи на вътрешната македонска организация. Нещо повече. Със статиите си и с обиколките си из страната става един от главните ѝ идеолози. Тъкмо тогава Г. Делчев го избира за емблема на организацията, може би по подобие на другия комитет, ръководен от *поета* Стоян Михайловски заедно с генерал Иван Цончев. На вътрешната организация също е нужна *фигура символ* и тя е намерена в личността на *поета* Яворов. Тогава е поканен да участва в четата на Гоце Делчев (вероятно лично от самия войвода) и в края (може би последните месец-два на 1902 г., а може би и в по-кратък срок) се подготвя за влизането си в Македония. Бил е вече там, но сега ще бъде друго. Поканен е не просто като обикновен четник, а като *идеолог и пропагандатор* на вътрешната организация. За тази цел е натоварен да издава вестник в Македония.<sup>14</sup> И то – авторски! И поетът се подготвя много отговорно за бъдещата си мисия. Предвижда в него и „художествен отдел“ – със свои стихове.

А с какво разполага до този момент? С първата си книга „Стихотворения“, излязла преди година, и с някои други стихотворни творби, отпечатани в периодиката. Част от подготовката за бъдещия вестник е създаването на т.нар. бележник № 6 (Македонски поетически). В него започва да преписва (но и да създава или поне да досъздава) свои стихотворения,

---

<sup>14</sup> Вж. **Бошнакова**, М. Яворов и Македония. С., 2014, с. 146–147.



които са в съзвучие с концепцията на планирания вестник и биха могли да влязат в него. Неслучайно много от страниците на бележника са празни, т.е. тук са само творби, които ще бъдат полезни за делото, независимо от тяхното художествено ниво. Именно в процеса на подготовка за преминаването в Македония пише и цикъла „Хайдушки песни“, „за да направи удоволствие на Гоце Делчев“. Възможно е предварително да са говорили за това с него и той да го е подканил или дал идеята, възможно е и това да е готвена изненада от страна на поета. Четирите стихотворения, образуващи цикъла „Хайдушки песни“, са *нови*, създавани са в края на 1902 г. и най-късно до 5 януари 1903 г. Ако цикълът е готов през март 1901 г., както сочи В. Василев, няма причина Яворов да не го публикува в сп. „Мисъл“ скоро след това и да не го включи в дебютната си стихосбирка, излязла през октомври същата година.

Липсват сигурни данни кога точно е взето решението за сформиранието на четата на Г. Делчев. Според гумите на Георги Т. Пеев подготовката започва още през лятото: „Когато през м. август 1903 година<sup>15</sup> Гоце Делчев организираше своята чета за Македония, Яворов и Хаджидимов бяха набеязани и приети от Гоце.“<sup>16</sup> Със сигурност е установено, че тя тръгва (по-скоро част от нея) от София към българо-турската граница на 6 януари 1903 г. Ето спомена на Йонко Вапцаров: „Срещнах Яворова първите дни на януари 1902 година в Самоков, отдето щяхме да тръгнем за Македония. Там той подари „Хайдушките песни“ на Гоце. Когато пристигнахме в Банско, дадохме ги на тамошния учител Ангел Балеv; той им даде глас, написа нотите на „Ден денувам“ и я изпяха в къщата, дето бяхме. Дълго време тя се пееше на моя глас.“<sup>17</sup> Й. Вапцаров греша годината – вън от съмнение е, че става дума за 1903-а, но в случая друго е главното. Това е единственият известен ми текст, свързващ цикъла „Хайдушки песни“ с тръгването на неговия автор за Македония с четата на Гоце Делчев. Въ-

<sup>15</sup> Годината е 1902 г. Няма как да е август 1903, след като тогава Гоце Делчев вече не е сред живите.

<sup>16</sup> Пеев, Г. Т. За Гоце Делчев и Яворов. – В: Спомени за П. К. Яворов. Съставител Милка Марковска. С., 1989, с. 100.

<sup>17</sup> **Вапцаров**, Й. [Спомени]. // *Спомени за П. К. Яворов...*, с. 102.

преки лаконичността си четирите изречения дават информация за пребогат сюжет.

При събирането на четата в Самоков Яворов *подарява* на Г. Делчев „Хайдушки песни“. Вероятно това е препис, а може да е и самият бележник.<sup>18</sup> Изискан, но и подготвен ритуален жест! Най-вероятно са четени сред събралите се, коментирани са и са харесани! След преминаването на границата, в Банско (тогава в Османската империя), учителят А. Балев пише музиката, „Ден денувам...“ е изпято и... дълго след това се пее „на тоя глас“. Както е в епоса и в... митологията. Но важното е, че споменът на Й. Вапцаров свидетелства, че Яворов е *подготвил и донесъл* хайдушките песни специално за тръзването на четата. Запяването на стиховете е тяхното „обнародване“, огласяването им.

А истинското им публикуване се случва много скоро – в януарската книжка на сп. „Мисъл“ от 1903 г. Това означава, че в София поетът е направил препис (с посвещението „На Гоце Делчев“ и окончателната подредба и номериране) и преди да тръгне с четата го е предал на г-р Кръстев за отпечатване в списанието. Малко по-късно три от стихотворенията се появяват (вече по преписа в бележника) и в отделни броеве на „Свобода или смърт!“

Официалното решение за издаването на вестника е взето на събрание, проведено на 29 и 30 януари 1903 г. в с. Каракьой.<sup>19</sup> В „Хайдушки копнения“ Яворов мимоходом споменава този факт: „...между другото – аз бях натоварен да почна издаването на един агитационен лист.“<sup>20</sup> Но след като първият брой излиза много скоро (10 февруари), очевидно е, че това

---

<sup>18</sup> В коментара си Милкана Бошнакова „дописва“ и украсява спомена на Йонко Вапцаров така: „Яворов подарява на Гоце Делчев преписи на четирите стихотворения „Хайдушки песни“, с дарствено посвещение“. – В: **Бошнакова**, М. Цит. съч., с. 151. Не знаем дали са преписи, не знаем дали са и четирите, а „дарственото посвещение“ е чиста измислица, тъй като в споменния текст липсва подобна конкретика. Но пък звучи красиво, тъкмо за нашия случай. Посвещението е в публикацията на цикъла в сп. „Мисъл“.

<sup>19</sup> Вж. **Бошнакова**, М. Цит. съч., с. 156–157.

<sup>20</sup> **Яворов**, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. II. Гоце Делчев. Хайдушки копнения. Под редакцията на Тончо Жечев. С., 1977, с. 145.

е формално решение, а идеята и подготовката на вестника е от по-ранно време.<sup>21</sup> Последната си среща с Г. Делчев Яворов описва така: „Гоце ми пишеше да отида на 18 февруари заранта при „Понова чука“, в скалите над село Кърчово. Аз го видях с няколко кокичета в ръка. Той беше получил вече два броя от проектирания в Каракьой революционен лист и ми подаде китката: „За вестника!“<sup>22</sup> Срещата е ден след излизането на втория брой на „Свобода или смърт!“, в който е и петата хайдушка песен „Македонец съм, овчар...“.

### Ръкописите и отпечатаното

Налага се, за още по-достоверно доказателство, да направя кратко описание на Яворовия „македонски поетически“ бележник (№ 6).<sup>23</sup>

В бележника са осем записи на стихотворения и нищо друго. Първото е „Ден денувам...“ със заглавие *Хайдушка песен*. В последната буква на всяка от двете думи на заглавието има поправки. Тъй като не са особено ясни и с тях словосъчетанието смислово не се синхронизира, М. Бошнакова, иначе навсякъде изключително прецизна и коректна, не ги коментира, а в разчетения текст го представя като *Хайдушки песни*.<sup>24</sup> Просто пренася известното ни сега заглавие на цикъла. При дълготоизиране в тези поправки и аз бях много затруднен, но ето тезата, до която достигнах. Първоначално Яворов е изписал *Хайдушки песни*, но после го е променил на *Хайдушка песнь*, пропусайки да нанесе **е** между **с** и **н** във втората дума. Множествено число става еднинствено. Явно е имал идея за няколко песни, но в момента е била готова само една. Очевидно е, че стихотворението е препис на скоро създаден текст и точно с

<sup>21</sup> Това е мнението и на Милкана Бошнакова. Вж. **Бошнакова**, М. Цит. съч., с. 146–147. Но тя греша за „Въстанишка песен“, като казва, че за първи път стихотворението е публикувано в „Свобода или смърт!“ (пак там, с. 449). Без заглавието е печатано от Яворов преди това два пъти: като част от драматическата сцена „При раздяла“ (сп. „Мисъл“, 1901) и в „Стихотворения“, 1901 г. (тук „сцената“ е онаследена „В първия час“).

<sup>22</sup> **Яворов**, П. К. Цит. съч., с. 152.

<sup>23</sup> Вж. *Личните бележници...*, с. 323–350.

<sup>24</sup> Пак там, с. 325.

него е започнат замисляния за специалната мисия бележник. В момента на преписа или веднага след това обаче поетът е нанесъл корекции на две места – посочените в заглавието и в 21-я стих *либе първа обич*, зачертано и променено на *обич – първо либе*, но и промяната е зачеркната и е възстановен началният вариант. Личи, че преписът на стихотворението е гледан „под лупа“, много внимателно от автора му. Тук, на неговата първа страница, има и двоен пръстов отпечатък! Най-вероятно поетът се е изцапал с мастило, чистейки писеца на перодръжката, и е оставил на хартията следи от върха на показалеца на лявата си ръка. Мисля, че за археолозите на Яворов и това е интересна подробност.

И така, бележникът започва с „Хайдушка песен“ („Ден генувам...“). Следва „Сън сънувах...“, без заглавие. Текстът е вертикално (напречно) на страниците – за повече място на стиховете. Така са изписани тук и следващите хайдушки песни. „Нормално“ са разположени само „Ден генувам...“ и двете стари стихотворения, идващи по-нататък. Това, мисля, е също доказателство, че останалите стихотворения, *ставащи в момента* част от цикъла „Хайдушки песни“, са създадени или най-малкото са досъздавани на страниците на бележника. А и две от тях са записани в два различни варианта.

Първото е именно „Сън сънувах...“. Веднага след речения вариант следва втори, над който е написано *X.II*. Тук вероятно, при втората редакция, вече категорично е взето решение то за цикъла и че въпросното стихотворение му принадлежи.

Дотук са първото и четвъртото от окончателния цикъл. Веднага след „Ден генувам...“ е създадено „Сън сънувах...“ – лирическият им герой е един и същ (сирак), фразовостта, строфиката и ритмиката им е идентична. А и логично е тъкмо във взетото решение за цикличност (прехвърлям и в друг хоризонт – предстоящото заминаване на Яворов с четата) да се появи идеята за смъртта.

Подир двете редакции на „Сън сънувах...“ идва „Хубава горо...“ с много задрасквания и корекции, което предполага, че стихотворението е създадено направо в бележника. Над него стои *X.II*, но мастилото е бледо, за разлика от това на останалия текст, и вероятно е добавено впоследствие. Ганка Найде-

нова-Стоилова цитира спомен на Михаил Герджиков: „В края на 1902 г. към Коледа се прибрах в София. Една вечер разказах на Яворов за екзекуцията на чорбаджията Дяков Анагностий от организацията. [...] Разказвах аз на Пейо за него и за граматана четника, който трябваше да го убие, а харесваше дъщеря му, и по-късно, както сам той ми е казал, това му дало повод да напише една от хайдушките песни „Хубава, горо, пусия...“<sup>25</sup> Тези думи също са свидетелство за времето на създаването на цикъла. Най-вероятно поетът е написал стихотворението почти веднага, след като е чул разказа на Михаил Герджиков.

После в бележника е „Мене, моме, не люби...“, нов вариант на стихотворението „Син от чужбина“ – едно от двете (заедно с „На един песимист“), с които Яворов дебютира в сп. „Мисъл“ през 1898 г. Категорично е препис (без нито една поправка) на направена от поета втора редакция, както го доказва М. Бошнакова.

Следва „Да бяха либе...“ със съвсем малко поправки и отгоре с *Х.П.* Вероятно стихотворението тук е преписано, като корекциите са извършени в хода на преписа – не са над зачертана дума, а след нея.

И ето изненадата и категоричното доказателство. Отново се появява „Хубава горо...“ с *Х.П.* отгоре и без нито една поправка – нов вариант на написаното преди стихотворение. Това е неоспоримо свидетелство, че в този бележник Яворов *създава* четирите стихотворения от „Хайдушки песни“, че тук е фиксирана биографията на цикъла. Предстои дооформянето – добавянето на посвещението „На Гоце Делчев“ и погрешката. Редът, в който са в бележника, различен от този в отпечатания после цикъл, потвърждава още веднъж, че те не са само записвани или преписвани, но и раждани в него. Не знам дали Гоце Делчев е видял епиграфа, тъй като цикълът излиза в „Мисъл“, когато четата вече не е в България. Не съм сигурен и дали подареното му е било „препис на чисто“ с неговото име. Но съм сигурен: Поетът му е казал, че те са за Него.

---

<sup>25</sup> **Найденова-Стоилова**, Г. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. Второ пр. изд. С., 1986, с. 178.

Последното стихотворение „Боричкания, сълзи, кърви...“ е дословно преписано (с минимални пунктуационни отклонения) или от предишен Яворов тефтер (№ 3, Първи софийски<sup>26</sup>), или от публикацията му в сп. „Общо дело“ през 1901 г.<sup>27</sup> Любопитно е, че това стихотворение има още две по-късни авторски публикации – в сп. „Мисъл“ (1903) и в стихосбирката „Безсънници“ (1907). И в двете обаче са налице някои различия от преписа в бележника, като най-съществената е, че в тях липсва последният стих „Слепота!“ – свидетелство, че преписът, а следователно и бележникът е от преди 1903 г. Присъствието на *преписа* на „Боричкания, сълзи, кърви...“ в бележник № 6 е довело до объркването на В. Василев. Приемайки го за първичен ръкопис, съобразно неговата първа публикация той датира неточно „Хайдушки песни“. Вероятно не е разполагал с бележник № 3, започнат от поета през късната есен на 1900 г. В него още под първото стихотворение е изписано от Яворов *16.XI.1900 г. Сф*, а третото е именно „Боричкания, сълзи, кърви...“, датирано *17.XI. Сф*.<sup>28</sup>

Как Яворов използва подготвения бележник? От шестте записани стихотворения (две от тях в два варианта – с корекции и „чист“) в „Свобода или смърт!“ са поместени три и то само от хайдушките песни – „Да бяха, либе...“ (бр. 3), „Ден денувам...“ (бр. 4) и „Сън сънувах...“ (бр. 9), без заглавия. От сравняването на ръкописите с публикациите в „Свобода или смърт!“ и в „Мисъл“ се вижда, че между тях няма различия. А това потвърждава тезата, че именно този бележник е източникът за публикациите и на двете места. Има минимални пунктуационни отклонения, причина за които може да не е авторът, а да се дължат на преписвача Мицо Кирилиев (в ръкописния хектографски лист) или на печатаря при печатането на „Мисъл“. Вторият вариант на ръкописа на „Хубава горо...“ (непоместеното стихотворение в „Свобода или смърт!“) е също идентичен с текста в списанието.

С проследяването на бележник № 6 исках да покажа, че в него Яворов *създава* творбите от цикъла „Хайдушки песни“ и

<sup>26</sup> Вж. *Личните бележници...*, с. 163.

<sup>27</sup> Вж. *Общо дело*, г. I, 1901, № 14, с. 218.

<sup>28</sup> Вж. *Личните бележници...*, с. 161, 163.

то като принадлежащи си една на друга, като единна цялост. И всичко става непосредствено преди тръгването му с четата на Г. Делчев за Македония. Нещо повече – това наистина е поводът и целта на написването им.

Друг е въпросът дали с това се изчерпва техният смисъл.

### За модерния смисъл на цикъла

Цикълът „Хайдушки песни“ е плод на Яворовата романтика по революционното дело в Македония. Но защо да не е и рефлексия от личното му участие в него с четата на Михаил Чаков и предчувствие за предстоящото с четата на Гоце Делчев?

Да, четирите стихотворения, съставляващи цикъла, са стилизации на фолклорни мотиви и уподобяване поетиката на народната песен. И в други свои творби Яворов ползва за „подложка“ българския фолклор – „Овчарска песен“, „Луди млади“, „Павлета деля и Павлетица млада“. Прави впечатление обаче, че в изброените стихотворения е налице особено смесване на сериозното и пародийното и то така, че второто да бъде забелязано от читателя. Докато в „Хайдушки песни“ липсва ироничното намигване, не е даден код за отстраняване от „фолклорността“ им. И все пак единственото, в което можем да бъдем сигурни, е, че тези песни не са хайдушки – не само според изискванията на фолклористичната жанрова класификация, но и според буквалното разчитане на заглавието като песни *на* или *за* хайдути. Те са плод на изключителните версификаторски способности на Яворов, на умението му да се въгради в познатото и вкостененото (фолклорната естетика и поетика), но за да изрази... себе си.

Макар да твърди пред М. Арнаудов, че тези песни са писани, за да достави удоволствие на Г. Делчев, очевидно има и друг важен мотив за създаването им. И той е в необходимостта поетът да се изповяда на фона на фолклорната стилистика и върху орисията на хайдушкото битие – четничеството му в Македония. А и самият той казва, че те нямат „абсолютно нищо общо с революционната действителност“, а само загатват „поезията на хайдушкия живот, или на хайдушките преживявания по-скоро“. Прочетени като *лична изповед*, че-



тирите песни са автобиографично откровение (тук алюзиите с по-късната мемоарно-мечтателна Яворова книга „Хайдушки копнения“ са наложителни<sup>29</sup>) и тъкмо затова са маскирани толкова прецизно от откровена имитация на фолклорната поетика. Какво би се получило от такъв прочит?

В „Хайдушки песни“ изказът е първоличен, само в третата е представен диалог между дружината и войводата, но той не нарушава зададената изповедност на цикъла. Времето и пространството са силно субективизирани, а лирическият герой и на четирите стихотворения е свободната, различаваща се от всички личност. В първата творба тази свобода е тотална, изповядващият се герой е волен сирак, необременен от никакви родове, битови и любовни връзки. Във втората свободата на личността е насочена в една единствена посока и тя е строго национална – „турци да гоня“, „турци да бия“, „турци да коля“. (Тук трябва да се направи задължителната уговорка, че Яворовият патриотизъм в никакъв случай не е агресивен, това е единственото от представителните му стихотворения, в което поетът назовава националната принадлежност на поробителя и, може би защото е стилизация, си позволява подобна директност.) В третата творба дължността на войводата влиза в стълкновение с неговата любов („Лазова щерка изгора“), а четвъртата е предчувствие за смъртта на сирака („гроб сирашки“) и според това определение трябва да направим връзка с първата. А връщането към началото определя целостта и завършеността на цикъла.

В „Хайдушки песни“ настроението се движи от волност към трагичното предчувствие за смърт, от битовата необвързаност към битийната предопределеност. Кръгът е затворен, личността е представена във възможни върхове и прагови ситуации на своя живот. Разбира се, тук изпускам

---

<sup>29</sup> Част от студията на Цветан Ракъовски „Хайдушки копнения“ като модерен мемоаристичен изказ“ е посветена на този проблем. Вж. **Ракъовски**, Ц. Литературата и езикът. В. Търново, 2014, с. 81–84. Вж. и **Антов**, П. Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика. С., 2009, с. 35–47, 86–87. В тази връзка текстът на Милена Кирова „Пейо Яворов: копнение по Гоце“ е прелюбопитен в посока към Яворовата книга „Гоце Делчев“. Вж. **Кирова**, М. Проблематичният реализъм. С., 2002, с. 146–155.



умишлено фолклорния и „хайдушкия“ план. Той създава властното въздействие върху читателя, но и задава онази задължителна условност на текста, поради която можем да приемем смисловите му внушения двояко. Другата страна на тази двоякост е автобиографичното начало, което обаче фолклорният изказ универсализира. А това е и една от ролите, които българските модернисти възлагат на фолклора – чрез неговите мотиви и стилистика да покажат универсалното, трайното, „извечното“ в българския характер. Яворов добавя към това и индивидуалното начало – личността е програмирана от своята национална принадлежност, но тя е и друга вселена, в която витае духът на съмнението и противоречията, произтичащи от направения собствен избор.

Коментирайки периодите в поетическото творчество на Яворов, М. Арнаудов казва: „Скокът от „Заточеници“ и „Хайдушки песни“ към „Песен на песента ми“ е наистина голям. Там – патриотически настроения, ясен смисъл и образи в дневно осветление, тук скептицизмът на една отчаяна душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения, и мистически начин за изказване. Разликата във формално отношение изпъква не по-малко релефно от тая в съдържанието: – на една страна стройни четиристъпни ямби в осем стиха, на друга – свободни ритми, зигзагът на които се мени от строфа към строфа.“<sup>30</sup> Разсъжденията на Яворовия анкетатор се базират на „Заточеници“, но дали са основателни и за „Хайдушки песни“? И дали е случайно, че в „Подир сенките на облаците“ поетът изтегля цикъла като финал на първия дял „Антология“, а началото на следващия дял „Безсъници“ е „Песен на песента ми“. И там, и тук ключовата дума е *песен*. Дали „Хайдушки песни“ не фиксира *прехода*, дали не е *свързващата* творба? Да, има голяма разлика в смисъла на двете „песенни“ творби<sup>31</sup>, но има и прилика. А тя е, че и в двете център е личността, вътрешния свят на търсещата, избиращата своя собствен път личност.

Навсякъде в коментарите си в анкетата, както и в цитирания откъс, М. Арнаудов говори за *скок* на поета от ед-

<sup>30</sup> Арнаудов, г-р М. Към психографията на П. К. Яворов..., с. 32.

<sup>31</sup> Вж. Дакова, Б. Яворов. Археология на автора. С., 2002, с. 98.

но към нещо съвсем друго, акцентът в неговите думи е върху *разделянето, прелома*. А Яворов, макар и да дели поетическото си творчество на периоди, говори за *мост*, за *преминаване и съединяване* на два бряга: „Не без борба се вдадох на новата поезия: почти се опъвах като магаре срещу мост. Не исках да мина моста на декагентството.“<sup>32</sup> И още: „И тогава аз се изправих пред този въпрос: или да мина моста, отвъд който бяха новите думи, новите мотиви, или да млъкна, или да взема да приказвам на лопуш...“<sup>33</sup> В този смисъл дали тъкмо цикълът „Хайдушки песни“ не е свързващият „двата периода“ мост? В него са уж „старите“, предишните мотиви и то наметнати с фолклорен ямурлук, но има и нещо ново, различно. Сигурно не е случайно, че много изследователи пропускат, не се наемат да интерпретират цикъла, а част от тези, които го правят, усещайки интуитивно дисхармонията между фолклорната обвивка на текстовете и техния вътрешен модерен смисъл и умисъл или ги отправят към неуспешното (слаби стихове), или ги определят като виртуозна поетическа игра, като стилизация на фолклорното. А гледан дори само хронологически, цикълът „Хайдушки песни“ е последната представителна творба от „първия период“ на поета. Защо да не я видим в интерпретаторски план и като първата от следващия, предчувстваща и градяща моста? Тогава и „периодите“ у Яворов ще се окажат не толкова антагонистични, съществуващи само формално.<sup>34</sup> Както ни заявява и самият поет с оформянето през 1910 г. на „Подир сенките на облаците“.

Още през 1904 г. Андрей Протич изрича подобни мисли и, без да знае какъв ще бъде по-нататъшния път на Яворов, вярно пророкува. Ето финала на неговата проникновена статия за второто издание на „Стихотворения“:

<sup>32</sup> **Арнаугов**, г-р М. Към психографията на П. К. Яворов..., с. 32.

<sup>33</sup> Пак там, с. 33.

<sup>34</sup> Едно от най-новите изследвания, взиращо се в темата за „периодите“ и „целостта“ на Яворов, но с друг, неконвенционален и провокиращ поглед, е текстът на Пламен Дойнов „Третата стихосбирка „Прозрения“ и „третият период“ на П. К. Яворов“. Вж. **Дойнов**, П. 1910 и годишните на литературата. С., 2014, с. 142–161. Вж. и **Игов**, С. Български шедьоври. С., 1992, с. 150–158 („За „двата периода“ у Яворов“).

„Индивидуализмът [...] достига пълнен разцвет в „Хайдушки песни“. В тях въстаникът, като се бори за лична и народна свобода, се отделя съвършено от масата, – като убива у себе си свещени за нея чувства.

Именно този индивидуализъм трябва да се счита за край на старата и същевременно за начало на нова фаза в развитието на младия поет. Дали неговите бъдещи произведения ще притежават, освен преимуществата на досегашните, и отпечатъка на мощен индивидуален дух – това засега е загадка. Обаче нейното разрешение може да се предполага и очаква по-скоро в положителен, отколкото в отрицателен смисъл. Защото индивидуализмът, проявен тъй мощно в „Хайдушки песни“, надали ще отстъпи пред чувствата на тълпата и безличната личност, от които Яворов е излязъл и от които той се е освободил бавно, но сигурно.<sup>35</sup>

Ще припомня, че във второто издание на „Стихотворения“ цикълът е „сгушен“ някъде по средата на книгата. Дали думите на А. Протич не са провокирали Яворов да го изтегли за финал на „Антология“ в „Подир сенките на облаците“?

Има и още една „покана“ в този дух, отправена е в началото на 1907 г., когато Яворов вече е публикувал в периодиката голяма част от новите си стихове, но все още не е издал стихосбирката „Безсънници“. Тя е на В. Василев в статията му „Поет на нощта“. Говорейки за „Заточеници“ и най-вече за „Арменци“, той изведнъж се прехвърля на „Хайдушки песни“. Ето как става *връзката*: „Бунтовната песен, която страхотно виящата буря погъема из кръчмата и разнася широко по света – това е замах на поет, възмогат до общочовешко мировъззрение. Като се вслушате в нея, долавяте ехото на „Хайдушки песни“, волните вихри на Пирин. Защото тук поробенят народ се е отдръпнал в далнината и едвам се мярка черния му силует: на фронта стои въстаналия бездомник, сякаш излязъл в Балкана не да изпълнява социален дълг, а за да даде воля на хайдушкия си инстинкт. Преодоляване досущ всички социални връзки и отдаване на своя елемент – е основен и

---

<sup>35</sup> Протич, А. Д. П. К. Яворов. Характеристика. // Мисъл, г. XIV, 1904, № 6, с. 310.

твърде важен момент в неговата психология. Не на „тъгите на роба“ [...] са тия песни, а на волната хайдушка стихия и в това свое съдържание означават все по-голямо надмощие на *индивидуализма* и откриват най-широк хоризонт в първата стадия на поезията на Яворова.<sup>36</sup>

Тук вече става дума за периоди в творчеството на Яворов, но и за търсене на връзки между тях. И. В. Василев намира за една от най-сигурните цикъла „Хайдушки песни“.

---

<sup>36</sup> **Василев, В.** Поет на нощта. // *Мисъл*, г. XVII, 1907, № 2, с. 98.

# Посланията на Яворовата публицистика

Елка Трайкова

Осмислянето на културната памет като знак на националната ни идентичност не е от приоритетите на нашата съвременност. Но има личности и творби, които носят непреходни духовни послания, въпреки превратностите на времето и прагматичната обреченост на обществото. Със сигурност Пейо Яворов е един от тях – творец, който ни кара да се гордеем със своята литература и със своята културна история, колкото и тривиално да звучи това. Той е личност, която ни провокира да се замислим за преходността на тленното и материалното; да си припомним онези идеали и болезнени въпроси, които *никой век не разреши*, на които вероятно и ние няма да намерим отговор, но поне ще ни провокират да осмислим познанието, опита, болката и радостта, които носи паметта. Защото тези традиционни срещи в Поморие аз ги приемам като много важни ритуали на паметта.

Миналата година проф. Михаил Неделчев ни въвлече в годината на траура. Почитайки отминалите сто години от смъртта на поета, ние се опитахме да изчистим от интригите на недоброжелателството и злобата, на лъжите и митовете, трупани съзнателно или просто, за да бъде поддържан колорита на пикантността и кляката, в иначе скучното канонично пространство на литературата, неговата лична обреченост на поезията, на любовта, на Лора и на смъртта. Сега искаме да очертаем един може би по-малко известен творчески портрет на Яворов – като журналист и публицист. Неговите статии, бележки и рецензии, прочетени дори извън социокултурния контекст на своето време, не са хаотични, случайни

знаци за събития, творби или автори. Те са добре обмислени текстове, споени в концептуална цялост, които внушават аргументирано обоснована лична позиция. И нещо още по-важно – те могат да бъдат разчетени като същностна част от естетическото и културно мисионерство на кръга „Мисъл“.

Текстовете на Яворов маркират една ярка, емоционално преживяна картина на българската литература. Той няма претенцията, че създава класически, в своята логичка подреденост литературнокритически текстове. Те са по-скоро диалогично отворени, есеистични фрагменти. Те имат смисъла на виртуозни словесни мозайки, в които всеки образ, всяка метафора, всяка оценка са дълбоко промислени и съпреживени. Те са много лични, защото обозначават сложния творчески свят на Яворов, белязан от почит, респект и уважение, но в същото време и копнеж по отпласкване, оразличаване и дистанциране от емблематичните имена и на традицията, и на съвременността. Публицистичните сюжети на Яворов изграждат едно различно от поетичното, а и от драматургичното творческо пространство. И тук той си играе със словото, споявайки мозайки от образи, метафори, символи и знаци, но положени все пак в тематична или документална плоскост. Яворовата публицистика, макар и без да го формулира натрапливо или категорично, поставя един същностен въпрос – как бързо изтичащото екзистенциално време се превръща във вечност чрез творчеството.

Яворов определено няма претенции, че дава отговори – непроменливи в своята истинност или абсолютни в своята обективност. Тук неговият авторски *Аз* не е така самостоятелен и властен, той не е дистанциран или отчужден от читателя, както в поезията. Яворов изгражда своите текстове като своеобразни драматургични спектакли, в които смисловите акценти са графично маркирани като отделни сцени. Паузите също имат важно функционално значение, а личните оценки и емоционални коментари на автора подсилват внушението. Тези текстове са подчертано диалогично отворени. Те трябва да убедят читателя, затова публицистичният *Аз* на Яворов носи силна емоционална енергия. Блестящото му есе за „Сън за щастие“, което всъщност е текст върху пощенска картичка, започва така: „Аз бих желал да беше изплетен от

мене тоя благоуханен венец от лъчезарни цветя, за да го сложа като царствен дар върху главата на безименницата, която обичам<sup>41</sup>. Той е патетичен и пристрастен, когато пише за своя идеал в живота и в поезията – Ботев, внушавайки на своите съвременници защо трябва да бъде опазена „Паметта на един страдалец поет, образът на един пламенен борец, името на един идеален човек“<sup>42</sup>. Думите му звучат като ритуални заклинания, когато оценява делото на Петко Славейков, който според него „създаде един език и кръсти една литература“<sup>43</sup>.

Много интересни са и рецензиите на Яворов за театрални постановки и пиеси на български и чужди автори, защото те допълват с по-малко познати факти както творческата му биография, така и историята на българския театър и драматургия. Някои от тях са отражение на работата му като артистичен секретар на Народния театър, която поетът приема не просто като служба, а като опит за разчупване на естетическите традиции и на бюрократичната нормативност. Той се опитва да създаде и наложи високи художествени критерии при утвърждаване на репертоара на единствения тогава театър. Особено интересни са драматургичните разбори, които прави Яворов. Те продуктивно спояват психологическото проникване в характеристиките и мотивациите на героите с изграждането на един възможен модел на актьорска интерпретация. В тези текстове той аргументирано настоява за използване на правилен и чист български език в постановките, за художествени преводи от оригинала, а не за своеволни по-българявания чрез преразкази и съкращения на чуждите пиеси.

В кръга „Мисъл“, Яворов определено не би могъл да има самочувствие на литературен критик, но с основание твърди: „Аз съм театрален критик и съм разложил толкова драми...“<sup>44</sup>. Той наистина умее да „разлага“ драматургичните творби, да въвлече читателите в интелектуалната игра на разиграване на механизмите на сюжетното случване, да разкрива символните послания, да изследва психографията на героите. На-

<sup>1</sup> Яворов, П. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 132.

<sup>2</sup> Яворов, П. Петко Рачев Славейков. // *Мисъл*, XII, 1902, № 2, с. 120.

<sup>3</sup> Пак там, с. 122.

<sup>4</sup> Яворов, П. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, VII, 1907, № 9-10, с. 725.

пример – паралелно представяйки „Две нови български пиеси“<sup>5</sup>, Яворов метафорично очертава основополагащия за естетиката на „Мисъл“ сблъсък между „млади“ и „стари“ в „Зидари“ на Петко Тодоров и „Към пропаст“ на Иван Вазов. Неговата теза е, че новото все още е сянка, вградена в традицията, че бляновеите за модерна грама остават неразбрани от консервативния вкус на публиката. Именно това прави толкова труден преходът от социалните сюжети към психологическата саморефлексия на личността, от историческата реалност към символно-алегоричния художествен свят.

Особено любопитни са едни по-маргинални прозаични текстове на Яворов, които бих нарекла своеобразни есеистични изповеди. Социалният бич на времето „Туберкулозата“<sup>6</sup>, Яворов използва като повод да заяви своята дълбоко осмислена екзистенциална убеденост: „Аз нямам нищо против туберкулозата, защото намирам полезна смъртта в младост: без болестите много красота – и поезия – в живота би липсвала“. Странна е тази апология на бавната, мъчителната, негероичната смърт, но по-важно е това формулирано като неизбежност, като съдбовен знак предчувствие: „Аз нямам нищо против туберкулозата и желая за себе си – смърт на младост“.

Красотата – дар, измама, идеал, обречен на тленност или изкуство. Елегантно и метафорично Яворов задава тези въпроси в краткия коментар „Красотата“<sup>7</sup> по повод избора на най-красивата жена за 1909 г. Любопитен факт е, че на второ място в този конкурс е Лора Каравелова. И неговото заключение, като че ли отново носи онзи невидим тогава, но толкова ясен сега, фатален знак на съдбата, който среща поета и красивата жена в живота, но ги слива в смъртта.

Яворов умее да играе със словото и чрез него да съгражда своите различни авторски образи и с това да ни провокира да си припомним по-малко познати негов творчески и житейски роли.

<sup>5</sup> Пак там, с. 724-747.

<sup>6</sup> Яворов, П. Туберкулозата. // *Утро*, № 413, 27 март 1912, с. 2.

<sup>7</sup> Яворов, П. Красотата. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 174.



**Яворов в годината на големите  
литературни юбилеи  
(2016 г.)**



## Годината на големите литературни юбилеи

*Назовахме 2016 година „годината на големите литературни юбилеи“ и това поставяне на личността и творчеството на Яворов в един такъв културен контекст стана естествен академически акцент на Поморийските празници за тази година. Нейните дни и месеци наистина бяха наситени с датите на кръглите годишнини на някои от най-значимите български писатели – както от времената на утвърждаването на високата ни литературна класика, така и от десетилетията на т.нар. соцпериод. Ето някои от тези годишнини: на 7 януари се навършиха 160 години от рождението на Стоян Михайловски; 14 февруари бе стогодишнината от смъртта на Петко Юрданов Тодоров; 27 април – 150 години от рождението на Пенчо Славейков; 31 май – също сто и петдесетгодишнина, от рождението на д-р Кръстьо Кръстев. А на 2 октомври отбелязахме в Копривицица стогодишнината от гибелта на Димчо Дебелянов (многолюдно бе поклонението на възвишението пред паметника на скулптора Иван Лазаров с чакащата Майка; в поминалното си слово проф. Михаил Неделчев каза: „Застанали при гроба на поета в деня на стогодишнината от гибелта му, можем да си кажем: духовната мощ на Копривицица е такава, че е в състояние някак да смекчи дори мъката ни по тази невъзвратима загуба. (...) Защото се е състояло съдбовното завръщане, защото Копривицица е приютила своя смятал себе си понякога за безприютен син.“; през целия ден в двора на бащината къща и в старото училище звучаха слова за и от Поета) . И в последователност, вече за трима поети на съвременността: на 13 септември се навършиха 70 години от рождението на Иван Методиев, на 25 ноември – 80 г. от рож-*

дението на Николай Кънчев, а на 16 декември – 100 г. от рождението на Иван Пейчев.

Някои от тези юбилеи (на Стоян Михайловски и на Петко Тодоров) бяха пропуснати с мълчание. За други литературоведската и писателската общност се обединиха и организираха стойностни форуми. За част от сънародниците ни годината заживя с учестения ритъм на тези юбилеи, превърна се наистина в паметна литературна година. (Помним от литературната история 1920 и 1921 с общонационалните Вазови юбилеи. Мнозина от нас съпреживяха **Яворовата година на траура** през 2014 г., сто години след трагедията от 16 октомври 1914-а.) Все още не можем да въвличем много повече днешни българи и приятели от чужбина в тези юбилейни полета на литературата.

Първите години от разгръщането на постмодернизма в българската литературна култура бяха силно усъмнени в смисъла на колективното отбелязване на кръглите писателски годишнини – от рождението и от смъртта, от издаването на една значима творба, книга. Днес отново сме убедени, знаем, че подобно общностно четене на творбите и на биографическите сюжети на **г о л е м и т е** от миналото обогатява и визиите ни за най-новата ни литература, укрепва самочувствието ни и на днешни български литератори... А в чисто литературно-исторически план такава съвместно участие в големи литературни акции амбицира всеки колега да реализира максимално възможностите си на интерпретатор, на откривател на премълчано и укрито в литературата ни. Всеки сполучлив голям персоналистичен юбилей се превръща в етап от изучаването и съвременното представяне на книги, стихотворения, събития, жестове, жанрови форми, стилови съсредоточавания. А годината на литературните юбилеи ни даде и една прекрасна възможност да правим всичко това някак в един естествен ритъм, като обглеждане на цялата ни нова литература.

Ето какво се случи през тази наистина паметна година:

В деня на рождението на Пенчо Славейков (27 април), на столичния площад „Славейков“, при пейката със скулптурите на баща и син, Столична библиотека, Институтът за литература към БАН, Сдружение на български писатели и Литературноисторическата школа „Д-р Кръстьо Кръстев“ (Нов бъл-

гарски университет) направиха сутрешино юбилейно четене, на което поети и литературоведи заедно възкресиха стихотворения на автора на „Кървава песен“, припомниха посветените му творби от Димчо Дебелянов, Вен.Тин., Николай Кънчев и др. („Литературен вестник“ публикува своевременно словата на доц. Елка Трайкова, директор на Института за литература към БАН и на проф. Михаил Неделчев, ръководител на Школата.)

През май се състоя голяма Международна научна конференция, организирана от Института за литература към БАН. На 16 май бе откриването в големия салон на БАН, където прозвуча пленарният доклад на проф. Михаил Неделчев „Пенчо-Славейковият монументализъм“ (отпечатан след това със съкращения във в. „Култура“), а заседанията продължиха в две паралелни секции с десетки доклади на чуждестранни българисти и на литературоведи от всички академични центрове в страната. Това юбилейно празненство завърши с Тържествен симфоничен концерт с произведения на Бетовен, комуто Пенчо Славейков е посветил толкова силни стихове.

В тържеството взеха забележимо участие представители на италианското градче Брунате (на езерото Комо), водени от своя кмет. Това градче – последен пристан на поета – пази и до днес паметта за големия ни писател, увери ни в словото си в софийската зала „България“ г-н Давиде ; а в родния град Трявна бяха дарени от италианските гости документи, свързани с пребиваването и смъртта му в Брунате.

На 31 май – в деня на рождението му, в Столична библиотека се състоя организираната от литературноисторическата школа „Д-р К. Кръстев“ конференция за критика на „Мисъл“. Бе представена изложба с книги, документи и снимки на д-р К. Кръстев.

А на 4 юни в град Трявна – в рамките на традиционните Славейкови празници, се проведе конференцията „Блаженствата на поета и страстите на критика – 150 години от рождението на Пенчо Славейков и д-р Кръстев“. Трагически се вписа през тези дни името на така рано напусналия ни поет Ивайло Иванов, поднесъл ни наскоро удивително силната си книга „Нов сън за щастие“. Тази вдъхновена от Славейков негова последна книга естествено се споменаваше в текстовете

те от специално посветения на кончината му брой на „Литературен вестник“.

Тези два юбилея, както и самата идея за годината на големите литературни юбилеи, бяха отразени от няколко радио и телевизионни предавания. Не проявиха никакъв интерес всекидневниците. А самото възвестяване на годината се случи през Януарските Яворови дни в град Чирпан.

Юбилеите на Яворовите литературни съмишленици станаха централна тема на академическите четения по време на Поморийските празници през месец юли („Кръгът „Мисъл“ – Яворов в годината на големите литературни юбилеи“; част от представените текстове са поместени в следващия раздел на нашия сборник). Така бе и на Празниците на изкуствата „Аполония“ през септември (голямата литературна вечер „Островите и полуостровите на Пенчо Славейков“; там бе представена и книгата на Михаил Неделчев „Кръгът „Мисъл“. В годината на големите литературни юбилеи“). През есента, на 3 ноември, в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ се състоя и една голяма съборна конференция за тримата големи (Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, д-р Кръстьо Кръстев). По подходящ начин бяха отбелязани (отново и с големи конференции и академически четения) и годишнините на тримата съвременни поети. Публикувани бяха сборки с „избрано“, изследвания, юбилейни листове. Особено се отличиха със своя прекрасно направен двутомник – изследвания и текстологически осмислени творби на Иван Пейчев колегите от Шумен – проф. Добрин Добрев, проф. Пламен Шуликов, литературът Иван Карагочев.

При всички тези академични и общолитературни юбилейни акции личността и творчеството на Пейо Яворов бяха обединяващ център, биографичните му и литературноисторическите сюжети на утвърждаването се сплитаха с разнородните разкази за юбилярите. Това особено се отнася до литературните личности на събратята му от кръга „Мисъл“. Ето един малък пример с определение на проф. Михаил Неделчев, взето от неговата юбилейна студия „Как д-р Кръстев мисли Ми с ъ л ?“:

**„Мисъл“ е най-значимата българска колективна литературна персона. Това е точно Четворката и само тя: Пен-**

*чо Славейков – епикът, д-р Кръстьо Кръстев – критикът, Петко Тодоров – осмислилият в своите игилии и драми българската фолклорна култура в модерен дух, Пейо Яворов – трагическият поет. С привличането на Яворов кръгът се „склочва“, затваря, завършва. Той е именно кръг, защото не е отворен, не може да се поместват „вътре“ и други писатели. (Конфигурациите на назованите също кръгове „Хиперион“, „Златорог“, „Стрелец“ са от съвсем друг тип. „Хиперион“ е свръхцентриран около Теодор Траянов и неговият пророк Иван Радославов. Останалите са сателити с отразена светлина. „Златорог“ е пределно отворен, с неопределен брой близки участници, той търси и привлича талантите всред новите и сега идващите. А „Стрелец“ е по-скоро полемизираща общност, обединена от враждебен устрем срещу символизмите и срещу всички останали.) Другите литератори – младите, новите – в списание „Мисъл“ са около Кръга. Всеки от писателите на Великата четворка има своя роля, както и своя уникална обособена литературна личност. Кръгът естествено няма оповестена формална структура; няма и йерархии – четиримата са равноправни, въпреки водещото място на Пенчо Славейков и д-р Кръстев.*

*Това е може би най-важният социокултурен контекст, в който Яворов и яворовското трябва да бъдат мислени...*

*Литературноисторическа школа „Д-р Кръстьо Кръстев“ – Нов български университет*

# Как „Мисъл“ се превръща в списание на кръга „Мисъл“

Елка Трайкова

Аз не вярвам в суеверието на юбилеите, но дълбоко уважавам мнението на проф. Михаил Неделчев, че те са повод, който събира духовната и интелектуалната енергия на съмишленици, за да възкресят паметта за имената, творчеството и делото на тези, които са били преди нас и ще останат след нас. Юбилеите са онова пространство, което създава така необходимия мост между поколенията, културите, литературите и интелектуалните общности. Юбилеите са време за памет, време за осъзнаване, което личността е заела в него, повод за срещи, въпреки времето. Аз вярвам в тази духовна съобщност, извън пространството и времето, защото тя е подчинена на други принципи на общуване – на тези на съпричастността, на нарушаването на законите на пространството и времето, на заличаването на пропастта между *младите* и *старите*. Те са важен и необходим, макар и ритуален акт, на почит и уважение, повод за обговаряне на приносите, за пресичане на границите за това, което е било и очакванията за това, което ще бъде. В същото време юбилейните поводи провокират раздвоение и усъмняване. Раздвоение в очакванията и посланията за това, че няма как да се породи истинско мислене без памет, но също така и съмнение: защо ние, защо днес трябва отново да се връщаме назад, защо трябва да разчитаме теоретичните, социалните, критическите кодове в отдавна написани текстове. Не е ли вече отдавна прочетен, осмислен, напълно познат монументалният проект – сп. „Мисъл“ на д-р Кръстьо Кръстев. Не е ли казано вече всичко за интелектуалната посветеност и мисионерството на кръга „Мисъл“,



за сложните екзистенциални преплитания между членовете на четворката, за върховенството на идеите и ограниченията на социалното, въобще за българската литература на границата между традицията и модерността. Вероятно не сме казали и написали всичко, щом всеки път се въвличаме в нови литературнокритически сюжети, в различни културологични и авторови контексти, за да търсим може би малко познати или просто нашите интерпретации на това отминало време, за да създаваме своите образи на „мисионерите от „Мисъл“ (Галин Туханов). И все пак – защо правим това, защо днес ни са нужни г-р Кръстев, Пейо Яворов, Пенчо Славейков, Петко Тодоров. Отговорите, които съдържат абсолютната истина са известни, те са обговаряни и аргументирани многократно. Но днес ние, поне според мен, искаме да видим нещо друго – промисълът за проект на българската литература, но не просто като родна, а като европейска, която г-р Кръстев е вложил в сп. „Мисъл“ и в упорита, безкористна настойчивост това да се случи чрез творчеството на всеки един от кръга „Мисъл“.

И в това, което текстовете на твореца – философ, литературен теоретик и критик г-р К. Кръстев оставят във времето. Защото в тях са онези и познати, и недооценени концепции, които полагат българската литература между *родно* и *чуждо*, между *консервативни* личностни и *модерни* колективни естетически позиции. Те са пространство на сблъсък и среща на мнения, в което се полагат аргументи от различен порядък – носталгичен, патетичен, ругателен, nihilистичен. Именно текстовете на г-р Кръстев въвличат все още малобройната българска интелигенция в процедури на анализ, самопреценка, сравнение с европейските културни тенденции, но и на отрицание. Те предизвикват, иначе невъзможният да се случи, диалог между автори, творби, позиции, епохи. Те творят време и във времето история. Защото г-р Кръстев не просто преживява своето отредено му екзистенциално битие, в което се наслаждат реални житейски и творчески истории. Той моделира съдби, без които литературата ни би била друга. Той е личност, в която се събират потисканите векове интелектуални енергии, за да се сътвори модерност и бъдеще. В неговите текстове се пресичат и допълват ка-

то равнопоставени – съхранената национална идентичност и модерната естетическа съвременност. Той наистина е културен мисионер, който сблъсква и помирява епохи (без въобще да знае, че го прави), влиза в съдбовен диалог с автори, въвлича ги в напрегнати, понякога остри полемични ситуации. Той създава онова междинно интердисциплинарно или както бихме го нарекли сега мултикултурално поле, в което хармонично се допълват национално и европейско, литературна наука и публицистика, философия и психология, полемики и просветителство. Кръстьо Кръстев създава списание „Мисъл“ през 1892 г., събира кръга „Мисъл“ – един строго охраняван интелектуален и личен периметър на доктора по философски науки. Той всеотдайно се обрича на екзистенциална и творческа вярност към своите приятели и съмишленици – Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров и към списанието.

Списание „Мисъл“ се появява в граничната зона между две столетия, когато българската интелигенция, макар и бавно, и твърде мъчително осъзнава принадлежността си към европейските традиции и вече има отворени сетива за модерните търсения. Тя оформя своята нова културна идентичност не само чрез родното като съхранена и отстоявана самобитност, а и чрез творческо усвояване на чуждите художествени и философски модели. Със създаването на списанието се обозначава, осмисля и реализира граматичният преход от колективистичния, патриархален идеализъм на Възраждането и първите години след Освобождението, към битувания до тогава, по-скоро като духовно предчувствие или личностни жестове индивидуализъм и интелектуален скептицизъм на все още малобройната българска интелигенция. Това е амбицията, която влага г-р Кръстев в новото списание. Да преодолее националната ни самобитност и изолираност чрез европеизиране на българската литература и култура, предлагайки естетическа алтернатива на реализма. Опитът на „Мисъл“ да изгради един модерен, противопоставящ се на традиционните норми микромодел, обоснован от теоретичните постановки и философските възгледи на г-р Кръстев и П. Славейков, от творчество на Яворов и П. Тодоров и прецизно подбираните произведения на сътрудниците, както и с поместените преводни материали, грастич-

но се вклинява в едно затворено и статично художествено поле. Списанието е провокативно и предизвикателно със своята освободеност от публицистичното съпреживяване на миналото като нравствен идеал и постоянна сюжетна тема, както и със стремежа си да наложи модел на доминанта в литературния живот, насочваща не към социалнополитическите, а към метафизичните проблеми на човешкия дух. А това поражда неизбежното заплитане на конфликтния възел *млади срещу стари*, както и на полемичната опозиция „*Мисъл*“ *срещу други-те издания*. Сблъсъци, предопределени от аналитичното деконструиране на традицията и оттласкване от нейната проблематика, език, стил и художествен метод.

Създаденият, в резултат на болезнените сблъсъци на „*Мисъл*“ с обречените на реализма, литературен модел е несъвместим с пиедесталното отношение към европейските влияния. Той вече властно налага не вертикалното, в смисъл на догонване и подражания, а линейното – равнопоставено и навременно общуване с модерните инвенции. „*Мисъл*“ толерира движението на културните знаци *отвън – навътре*. Теоретичната платформа на списанието, реализирана в творчеството на четворката и налагана на сътрудниците, предполага разширяване на философските, нравствените и естетическите пространства на рогната литература чрез натоварване на фолклорни архетипове с душевните колизии на съвременния човек, чрез експониране на моралните и психологическите проблеми на личността в сакралното пространство на народното творчество. Така отрekli традицията в тривиалните ѝ очертания, те създават една от най-плодотворните тенденции в българската литература.

Стремежът на списанието да бъде не само стимулатор, но и посредник в напрегатите усилия на литературата ни да се ситуира в европейския контекст, не се отрича дори от най-отявлените му противници. И то не само чрез ретроспективно наваксване на пропуснатото, но и чрез синтезиране на актуалната художествена и научно-философска информация. Затова изискванията на д-р Кръстев и неговите сътрудници към преводните материали са твърде високи. Такава е културната мисия на списанието, неотклонно спазвана до 1900 г., когато в първи брой на списанието се появява „*Калиоп*“ и във

всеки следващ се публикуват стихове на Пею Яворов. Неговото име бързо се налага и от 1901 г. вече е на корицата, като постоянен сътрудник. Какво всъщност се случва? Освен най-важното, че в литературата ни се явява един от най-големите поети. *Яворов затваря кръга*. Той е онзи липсващ, готовгава, но основополагащ творец, необходим, за да бъде конституиран кръга „Мисъл“. Един строго охраняван творчески и екзистенциален периметър. Това е елитарният кръг на свръхпоставените, на избраните. Със сигурност това не е случайна игра на съвпадения, а силната, почти магическа промисъл на г-р Кръстев, който се опитва да чертае онзи идеален, но уви фикционален модел за съграждането на българската литература като съвършено пространство на духа, като възжелан, но непостижнат „Остров на блажените“. Така, както я вижда и най-близкият до неговата философия – също утопичен мисионер и трагичен пророк Пенчо Славейков. Какво се случва със списанието, което става повод за създаването на кръга – и в което техните творби се публикуват за първи път, създавайки във всяка книжка интересни тематични жанрови и контекстуални диалози. Пресилено би било, ако се присъединим (без резерви) към мнението, многократно обговаряно в периодичния печат тогава, а и по-късно, че изданието огласява само естетическите и социокултурни позиции на кръга.

Наистина то става причина не само за създаването, но и за налагането на четворката като устойчива, елитарна, затворена творческа общност, затова духовната идентификация между тях е неизбежна. В паметта на поколенията, това е обозначено в знаменитата снимка на г-р К. Кръстев, П. Славейков, П. К. Яворов и П. Тодоров. От дистанцията на времето бихме могли да кажем, че това не се случва рязко и изведнъж. Тази тенденция се налага постепенно, но за сметка на това неотклонно. До 1905 г. списанието все пак е по-освободено, по-толерантно и отзивчиво към естетическите, обществените, дори политическите реалности. Но внимателният прочит показва все по-категорично редуциране на външните сътрудници, публикуване на все по-малко произведения на други поети и писатели, никаква литературна критика за съвременни произведения и художествени тенденции. *Списанието*

*също се затваря в кръга.* Но за разлика от други изследователи аз не смятам, че това е порок. Напротив, така защитени, поне творчески, в суверенното пространство на списанието, обгрижвани житейски и критически, те творят история. Защото без поезията на П. Яворов и П. Славейков, идилиите на П. Тодоров, без тяхната проза и публицистика – културна, обществена, театрална, без литературно-теоретичните и критически статии на д-р К. Кръстев, българската литература не би била равностойна на европейската духовна съвременност в началото на ХХ век и не би имала основополагащо място в културната история днес.

Извън литературноисторическите сюжети, които разказват за пресичането на техните лични истории, много интересна и малко позната е неписаната, но стриктно спазваната творческа етика в кръга. Тя се изразява във взаимно апологетизиране на всяка тяхна книга. Тези сложно мислещи, сложно чувстващи мъже със свръхнего, превръщат в своеобразен жречески ритуал оценката на своите произведения. Това са проникновени аналитични текстове или своеобразни лирически фрагменти, които изграждат красиви, запомнящи се образи, правят филигранни анализи, споделят патетично възхищение. Те са писани, за да бъдат запомнени. Ще си позволя да ви цитирам кратки пасажу от тези вдъхновени приятелски и творчески послания. Някои от тях са популярни, други по-малко познати. Ще започна почти от края, с едно от най-възторжените послания, разменени между тях. През 1910 г., Яворов, който е в Париж, пише на Пенчо Славейков за току-що излязлата книга: „Гледам на „Острова...“ и изпитвам чувство на нещо извършено, въпреки времето и мястото. Разгръщам я и ми се струва, че нашата литература почва от днес. Едно лудо желание ме тласка да се кача на „Айфел“ и оттам да я покажа на цяла Европа“<sup>1</sup>. По-малко известно е какво пише Яворов за Петко Славейков: „Има три имена в новобългарската история: Ботев, Левски, Славейков. Ботев – оракулът на българската революционна мисъл. Левски – архангелът на революционното движение. Славейков – апостолът на българското

---

<sup>1</sup> Яворов, П. Събрани съчинения. Т. 5, С., 1979, с.110.

революционно дело. Първият беше поразен от куршум, вторият, беше задушен на бесило, третият изгоря край жертвеника, пред който беше свещенодействие<sup>42</sup>. Жест на почит към бащата, за когото малко преди това в два поредни броя на списанието синът е написал вдъхновен, но и исторически дистантен анализ на делото на Петко Славейков. Яворов не се осмелява да анализира или оценява поезията на своя съратник от кръга „Мисъл“, но уверено твърди за бащата: „той създаде един език и кръсти една литература“<sup>43</sup>. Безспорно знае, колко съкровена е изповедта на Пенчо „Баща ми в мен“.

Второто издание на „Стихотворения“ на Яворов (1904) излиза с предговор на Пенчо Славейков. Между другото госта рязко коментирани от Андрей Протич в статията му „П. К. Яворов“<sup>44</sup>, публикувана в „Мисъл“ през същата година. Предговорът на Славейков е един остър социалнополитически памфлет за духовната неподготвеност на „фасулковското“ общество да осмисли мисията на поета, да се поучи от неговите послания. За липсата на сетива да бъде разбрана „душата на певеца, на художника, на поета, на ясновидеца“. За презрението към тези, които виждат в Яворов само поет на грубото, на ниското, на социалното. В този предговор има не само пророчески наблюдения, актуални и сега анализи, респектиращи със своята проникателност, универсалност и афористичен изказ. Тук той предрича безсмъртие и вечност на името и поезията на Яворов, съизмервайки го с Ботев. „...в негово лице ний ще имаме един наследник на Ботева, на онези елементи от неговата поезия, в които поетът-войвода се явява изразител на националния дух.... Не случайно аз подмятам тук името на Ботева. Защото не случайна е връзката на 2-н Яворовата поезия с неговата.“ Поезията на Яворов има основополагащо място и в студията на Пенчо Славейков „Българската поезия II. Сега“<sup>45</sup>. Този фундаментален литературно критически текст на Славейков днес може да бъде четен като една своеобразна история на българ-

<sup>2</sup> **Яворов**, П. Петко Рачев Славейков. // *Мисъл*, XII, 1902, № 2, с.119.

<sup>3</sup> Пак там, с. 123.

<sup>4</sup> **Протич**, А. П. К. Яворов. // *Мисъл*, XIV, 1904, № 6, с. 299–310.

<sup>5</sup> **Славейков**, П. П., Българската поезия. II. Сега. // *Мисъл*, XIV, 1904, № 7, с. 334–370.

ската поезия, поставена в широк социокултурен – национален и европейски, контекст. Това е неговият разгърнат творчески проект, неговата визия за поезията като художествена реалност и като възможни тенденции за развитие. Наблюденията на Славейков – аналитични, но и иронично конотирани, настояващи да бъдат обективни, но с подчертано субективни интерпретации, поставят Яворовата поезия в полето на модернизма, подчертавайки неговата самотност. Но, казва Славейков: „За това не е крив той, а низката култура на самия читател“<sup>6</sup>. И едновременно с това на същата страница, в бележка под линия, в присъщия му рязък, оголен до грубост, публицистичен стил, той характеризира и „умопомрачения символизъм – цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка написана безсмислица е поезия, всяка разчорлена коса е фризура“. И не пропуска, разбира се, в редиците на това войнство и на сътворените от него „безсмислици“ да нареди „връстни вече поети като Яворова и Христова“.

А как Пенчо Славейков мисли творчеството на Петко Тодоров? За него той е „модерен поет“, но без подтекстови внушения и сложно наслаждане на противоречиви оценки. В статията „Бянове на модерен поет“<sup>7</sup>, той създава много точна и продуктивна матрица за разбиране и интерпретация на произведенията на П. Тодоров. За съжаление, тя няколко десетилетия не е припозната от българската критика, която така и недооценява мястото на писателя в българската литература и ролята му в кръга „Мисъл“. Присъствието на П. Тодоров в четворката остава някак си маргинализирано, силуетно видимо, бяло творчески и личностно очертано в сянката на другите – литературноисторическа несправедливост, която за съжаление малко автори са се опитали да коригират.

В своя сложно конструиран текст Славейков проследява двойната трансформация на устойчиви мотиви в художествената литература. От една страна като инварианти, които получават различни модификации в произведения на даден автор, а от друга като свободно движение и творческо усвояване

<sup>6</sup> Пак там, с. 367.

<sup>7</sup> Славейков, П. П. Бянове на модерен поет. // *Мисъл*, XIII, 1903, № 3, с. 145–157.



на универсални митомодели и фолклорни образи на много автори, от различни епохи. „А нима еднаквите културни условия не създават най-често еднакви продукти“ – пише Славейков. Синтезирайки в този реторичен въпрос своите разсъзнания, добре теоретично обосновани разсъждения, поставяйки акцент върху „Зидари“ и върху някои от идилияте, жанрово определени като „стихотворения в проза“, Славейков обозначава оригиналното и талантливо присъствие на писателя в един широк не само национален, но и европейски културен контекст.

Ботев – единственият признат за велик от високия естетизъм на кръга. Вероятно затова и последната книга на д-р Кръстев. Неговата последна почит към съмишлениците, сподвижниците, приятелите от кръга „Мисъл“, неговото сбогуване с литературата, а и с живота е със заглавие „Христо Ботйов. П. П. Славейков – Петко Тодоров – Пейо Яворов“ (1917). Съдбата е отредила критикът да бъде последен. Д-р Кръстев, който поставя началото на този сложен, граматичен, противоречив, основополагащ сюжет в българската литературна история трудно е приел смъртта на Петко Тодоров, непрежалима е раздялата – духовна и приятелска със Славейков, съпреживял е последната трагична година на Яворов, обвинява се, че не е предусетил самоубийството му. Той е интелектуално все по-самотен и житейски все по-сам. Той знае, че *кръгът трябва отново да се затвори*, за да бъде мост във времето и между поколенията. Ще завърши с неговите думи: „Неразделни в своя път, техните страдалчески ликове ще живеят в нашите души – съединени и в смъртта, за живота на безсмъртието. Пенчо Славейков – с бездънната дълбина и богатството на своя дух, Пейо Яворов – с демоническата мощ на своите песни, Петко Тодоров – с неизразимата трогателност на създадените от него образи и души“<sup>8</sup>.

Думи послания към всеки, който има сетива да ги почувства, да ги проумее, да се поучи и да ги предаде на другите след нас, за да има памет и за да ни има.

---

<sup>8</sup> **Миролубов**, В. [д-р Кр. Кръстев] Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов. С., 1917, с. 181.



# От оранжерията на „Мисъл“ до литературния канон

Цветан Ракъовски

Още на границата XIX–XX век списание „Мисъл“ е на път да стане културна институция. То е движено от амбицията да създава новите сюжети в българския литературен процес. Списанието ражда не само новоговора на модернизмите ни (индивидуализъм, неоромантизъм, воля за творчество и пр.), а и се превръща в среда на културно мисионерство. Причината е, че редакторите (след 1903 – „четворката“) и сътрудниците (Иван Андрейчин, Божан Ангелов, Андрей Протич, Боян Пенев, Владимир Василев) променят отношението „поет и общество“, станало тема още у Вазов.

Постепенно към 1901 г. списанието започва да олицетворява организъм, символична хранителна среда за „екзотични експерименти“ (Николай Райнов). – Нещо повече: Николай Райнов твърди, че „Мисъл“ е „оранжерия“ за отглеждане на млади дарования. Та Яворов е отгледан там под зоркия поглед на „опитния и реномиран градинар на българските таланти – г-р Кръстев“<sup>1</sup>. Поетът е създаден от „Мисъл“, така обяснява внезапно израстване на неизвестния Пею Крачолов до хоризонтите на модернизма и Стоян Михайловски<sup>2</sup>. И още няколко факта:

От първите рецензии в 1901 г., през отзивите за „Стихотворения“ от 1904 г. во главе със стъписващия предговор на Пенчо Славейков, та до оценката на критиката за „Безсъни-

---

<sup>1</sup> Райнов, Николай. П. К. Яворов. Критическа студия. // *Темпуга*, г. I, 1909, № 7 и № 8. Вж. още и в: Яворов, П. К. Критически силуети (1901–1910). Състав. А. Вачева, Цв. Ракъовски. Благоевград, 2002.

<sup>2</sup> Михайловски, Стоян. Страници из дневника на един мислител. Съст. Ив. Борилкова, Ц. Билярски. С., 2005, с. 122.

ци“ и „Подир сенките на облаците“ – навсякъде името на Яворов се поставя редом, сравнява се с вече известни литературни почерци:

1) наследник на Ботев, имитатор на Славейков, у него се дочуват каравеловски речитативи, но и вазовска звучност<sup>3</sup>. Толкова много и разбягващи се определения правят неопределен поетическия свят на Яворов;

2) когато критиката не успее да включи Яворов в известен сюжет от глобалния процес „българска поезия“, тя започва да реконструира влияния: върху ранните стихове личи печатът на Лермонтов и Надсон, по-късно безсъмнени са дирите, които оставят таланти като Хайне, Байрон, Бодлер, Верлен, Метерлинк, Леопарди върху стиха на Яворов<sup>4</sup>. Внимателният прочит на тази бележка под линия ще натрупа и други имена, които са оставяли видими следи върху българския поет.

Списание „Мисъл“ произвежда за първи път в българския литературен процес митологията за кръг, за поколение, за група, а след това – инспирира нови литературни сюжети. В тях мисълта замества патоса, а „индивидуализмът сменя вярата в силата на масите“<sup>5</sup>. И това не е скъсване с традицията, а стратегия за поставяне на начало, т. е. започване, „сега“.

Така, с хронологични перспективи, П. Славейков и д-р Кръстев бележат разрива между мисълта (на „младите“) и патоса (на „старите“). В новопроизведените сюжети на българския литературен процес Яворов играе **ролята на поет**: тази му роля се поддържа от кръга около списанието. Иначе казано, „Мисъл“ осигурява идентификационния контрол – младите са песенници (и това е жанрово определение), те имат едва ли не жречески ангажименти да пишат и проповядват скрижалите

<sup>3</sup> **Ракъовски**, Цветан. П. К. Яворов и българските поетически силуети., С., 1998, с. 68.

<sup>4</sup> За отправна точка ще посоча няколко имена: **Райнов**, Н. П. К. Цит. съч.; **Радославов**, Ив. Литературна предистория (*Нова балканска трибуна*, г. IV, 1913, № 1147); **Мустейкус**, К. Лириката на П. К. Яворов. Литературно-критически очерк (С., 1915); **Константинов**, Г. Яворов (*Златорог*, г. XV, 1934, № 1); Ралчев, М. Яворов (С., 1942); **Николов**, М. История на българската литература от Петка Славейкова до наши дни (С., 1941).

<sup>5</sup> **Цанев**, Георги. Съдбата на българския символизъм. // *Философски преглед*, 1937, № 2, с. 106.

на модерното изкуство (респ. поезия). За справка могат да се посочат предговорът на П. Славейков към „Стихотворения“ от 1904 г. и рецензията на Божан Ангелов за същата книга.

Яворов обаче многократно успешно се изплъзва изпод контрола на тази силна идентификационна енергия на кръга. Той опитва да излиза както от ролята на един от „четворката на „Мисъл“, така и от ролята „поет“. Нека припомним как става това. По същото време пак на съредакторски принцип той е част от друг кръг, също толкова радикален, че и главоломно – на вестниците „Дело“ (1902), „Автономия“, „Реформи“ и „Свобода или смърт“ (1903). Те се правят с друга идеологическа мая, извън кодовете на Модерното списание и съзнание. С други думи, „Мисъл“ не успява докрай да попечителства жестовете и идеите на Яворов. Той никога не се е виждал като продукт само на една културна програма и само на една концепция за литературен процес.

От друга страна, ролята на „поета“ е по-лесно преодолена. Пейо Яворов просто сменя жанра – когато му „дойде до носа от „Мисъл“ и от поезия, пише или биографична книга (за Гоце Делчев, 1905), или голям очерк („От Обсерваторията до гармата“, 1907), или странни мемоари („Хайгушки копнения“, 1904–1908), или две грами (1911–1912).

А когато и това не е достатъчно, спира да пише поезия.

Първият сигнал е нарочният му отказ в 1910 г. да участва със стихове в двете книги на сб. „Мисъл“. С него д-р Кръстев и П. Славейков се надяват да изтупат праха от мита за кръга, като съшият нови граници на оранжерията – но пак с обичайните заподозрени (П. Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстев, Боян Пенев, Владимир Василев, Мара Белчева). В новата „Мисъл“ се чака спазване на статуквото – след като излиза първият том на сборника, приятелят и издател Александър Паскалев недвусмислено подсеца Яворов: „прави впечатление твоето отсъствие“<sup>6</sup>.

И така, Яворов е невъзможен за форматиране гений. За да го припознае като част от българския литературен процес,

---

<sup>6</sup> Найденова-Стоилова, Ганка. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1986, с. 441.

критиката (д-р Кръстев, Иван Радославов, Божан Ангелов, Георги Бакалов, Антон Страшимиров, Н. Райнов) го възражда в идеологемния и образотворчески хронотоп „Иван Вазов – Пенчо Славейков – Кирил Христов“. Жестът на критиката се обяснява с това, че името и стиховете на Пейо Яворов се броят за част от етикета „Мисъл“ – на практика това става между 1901, когато името му се появява върху януарската корица на списанието, и 1903 г., когато върху корицата от 9–10 имена остава едно – на водещия от четиримата съредактори.

Критиката предугеца, че Яворов е нещо необичайно, но и нечетливо през оптиката на вече познатите почерци. Връх на тази грешка е реакцията на М. Арнаудов по повод „ПСО“. В писмо от 1 юли 1910 г. до Иван Шишманов той вече раздава определения: „нашият **класик** е вече между нас (...) той ми се представя като **синтеза на Вазов и Пенчо Славейков** и нов етап в развоя на националната ни поезия“<sup>7</sup> (подч.м., Цв. Р.). Туи смешение странно, както би казал сам Вазов, може да значи едно – че в поетологическото пространство се отваря място за друг класик, т. е. че канонът се пренарежда, допускайки нова йерархия.

Писмото на Шишманов е от 1 юли 1910 г., но към тази дата Яворов вече не се занимава с поезия – последният му стихотворен текст („Сафо“) излиза в януарската книжка на сп. „Съвременна мисъл“ (з. I, 1910, № 1, с. 35–36)<sup>8</sup>. Яворов отказва да участва в реанимирането на кръга „Мисъл“, като отказва публикация на свои стихове в литературния сборник на Кръстев и Славейков. Но праща последната си поема от цикъла „Царици на нощта“ в периодика, издавана от Ал. Паскалев. Така, след като през март 1910 г. излиза последната му сбирка „Подир сенките на облаците“, Яворов вече е извън ролята „поет“. И енигматично се самоизважда от процесуалната идеологема, която го въздвоява за наследник на триадите Ботев – Вазов – П. Славейков или Вазов – П. Славейков – К. Христов.

<sup>7</sup> Цит. по: **Найденова-Стоилова**, Г. Цит. съч., с. 416.

<sup>8</sup> Фактически последните Яворови публикации на поетически текстове в „Съвременна мисъл“ са „Песента на човека“ (з. I, 1910, № 2) и „По-близо до заход“ (з. I, № 3). Но най-напред те са публикувани в сп. „Мисъл“ още през 1907 г., съответно в кн. 4–5 и кн. 1.

За енигматичното битие на Яворовата литературна личност допринася и неразчитането на последната му поетическа книга. „ПСО“ е различна книга от нормалната стихосбирка. Това вече съм го казвал другаде. За целта на сегашната ми теза (влизане в канона) ще припомня следното:

1) В 1910 г. „ПСО“ редува няколко почерка: рефлексивно-социален, сантиментален, пародиен<sup>9</sup>, символистичен, философски. Това са езици на водещи лирически модели, които нямат жанрова амбиция. Тяхната сила е на формули. Подобни езици на поезията са и рамка на книгата: две поеми стягат началото и края – музата на **епическата поезия** в „Калиопа“ има своя преобърнат и пародиран образ в Сафо, олицетворената **интимна поезия**. Епическото бива сменено от импресионистичното. Тоест от интимното. Сафо е метонимия на замлъкващото слово – книгата свършва със смърт на поезията. А авторът (не Сафо, а Яворов) приключва, слага кръст на биетието си на поет.

2) „ПСО“ може да се приема и като макроантология на художествените модели в българската поезия за последните 10–15 години. Яворов заради това е неопределим, „недоразумение“ (както го нарича А. Страшимиров), защото с една книга илюстрира какво се е случило в този период: поезията не е забравила митопоетическия текст на Ботев („На един песимист“, „Недей ме пита“), тя постоянно повтаря вазовския патос („Славата на поета“), може „вярно да имитира Пенча Славейков“, както твърди Н. Райнов (в „Песента на човека“). Но тази поезия не е копие, плагиат или пастиш – тя артикулира езиците на тези сюжети в литературния ни процес. Яворов отиграва (демонстрира) тези езици, без да се сравнява с тях. Заради това „ПСО“ изглежда като разцентрована книга, коя-

---

<sup>9</sup> Как иначе да четем „Честит е“, „Епитафия“, „Теменузи“, „Ний бяхме две деца“, „По-близо до захоб“ и други подобни, които могат да се четат като „реплика“ към Кирил Христов, към Стоян Михайловски, към Дора Габе, към Семьон Нагсон, към символизма въобще (известно е значението на „захоб“ и то не се свързва само със „запад“ или „залез“, а и със задно място, намиращо се зад къщи, където се ходи по нужда нощем) и т.н. Не бива да се учудваме, че – когато подготвя второто издание на „ПСО“ – Яворов отстранява някои от тези творби. И така стабилизира сериозността на книгата си.

то няма своя идеологически център, няма точка на пресичане на носещите идеи. [Както в „Безсъници“ златното сечение минава през поемата „Демон“.] Но също тъй – разцентрирано – изглежда всяка антология, подчинена на хронологичен принцип.

„ПСО“ излиза в края на март 1910 г. През октомври Яворов, макар и вече не-поет, става част от един проект, който след 1910 г. ще претендира да играе ролята на българския канон. Това са **антолозиите**. Тяхната активност до средата на 20-те години сякаш компенсира дългата и романтична връзка между историята на българската литература и Христоматията. Наскоро публикувах един текст в „Литературен вестник“ („Как се става класик?“, 2016, № 2), с който опитах да кажа, че христоматийната младост на родната ни поезия всъщност има и тайни аксиологически намерения: към 1890 г. в своя самостоятелен проект за „българска христоматия“ Константин Величков създава класика Иван Вазов, произвеждайки все още смътни, но пък непоклатими очертания на новия канон на литературата ни след Освобождението.

В началото на XX век Христоматията изчезва като културен и литературно-теоретически акт, характерен за последната четвърт на XIX век. Идва ред на Антологията да създаде критически и стойностен опис и образ на родната поезия. За първи път сборникът с поезия бива наречен Антология от Подвързачов и Дебелянов – според тях „от Вазова насам“ е време в развитието на литературния процес, примерно от 80–90-те г. на XIX век до 1910 г. Този четвърт век има своите първенци: името и мястото на Патриарха са защитени с 42 творби; но веднага след него и почти наравно са К. Христов (37 творби) и Пею Яворов (с 35). Не дядо Славейков или Ботев. Нито П. Славейков или Ст. Михайловски. „Българската антология“ сякаш предчувства как се пренарежда представата за Класик чрез един персоналистичен сюжет – поетът Яворов влиза в канона и остава завинаги там, макар че към края на 1910 г. вече няма нищо общо с поезията.

В „Българска антология“ на Подвързачов и Дебелянов авторът Яворов става част от българския поетически канон с добре балансиран набор от творби – **без** „Арменци“, **без** „Градушка“ и „На нивата“, но и **без** странни по своя идентифика-

ционен маркер текстове като „Песен на песента ми“ и „Демон“. Съставителите са приели един по-универсалистски принцип: той изхвърля тематичната поезия от рода на „Градушка“, но не приема и онези творби, които само биха спуснали още по-плътна „символистична мъгла“ (както би казал Вазов).

Точно обратното прави Георги Бакалов: на ръба на времето, в 1901 г., той събира нещо като антология („Лучите на поезията“), но нарича малоформатната си книга „стихотворен сборник“. Интересът явно ще да е бил голям – през 10 години след това Бакалов го преиздава и допълва още 2 пъти. Само една подробност: антологията на Бакалов въвежда рубрики, т. е. теми и подчинява избора на автор според темите. Във II издание от 1911 г. „Лучите на поезията“ включва Яворов с 3 текста – „Буря“<sup>10</sup>, „Градушка“ (в дял „Неволия“) и „Май“ (в дял „Пролетно възраждане“). Обаче стихотвореният сборник „Лучите на поезията“ не е антология, защото:

1) не създава представителен и логичен образ на един литературен процес (с важните за това хронология, периоди, динамика на отношенията между поколенията и пр.); причината е в нейната наднационалност и множественост;

2) сборникът на Бакалов събира между кориците си всевъзможни автори (Вазов, Надсон, Яворов, Е. Дружелюбов, Н. Некрасов, Ст. Михайловски, Дж. Байрон, М. Конопницка, Р. Бърнс, Гр. Лютаков и пр.). Това стълпотворение от стилове, школи, естетически разнородни говори за липса на критерий, т.е. за еkleктика.

По този начин Яворов става част не от историята на литературата, а част от нейния тематичен опис (поет и общество, неволя, труд, пролет, кървав бог...). Такъв опис е винаги спорен и без естетическа стойност.

Съвсем друг смисъл има опитът на Гео Милев. В 1925 г. той предговаря своята „Антология на българската поезия“ с първата за нашата литературна наука „Кратка история на българската поезия“. На около 16 страници той обяснява защо

---

<sup>10</sup> Пето от цикъла „Есенни мотиви“ („Не млъква вой...“). // *Мисъл*, г. V, 1899, № 5, с. 504. При публикацията в своя сборник Бакалов взема този първи вариант на текста, а не редактирания от „ПСО“ в 1910 г. Яворов не го включва в своите „Стихотворения“ (1901, 1904).



началото на литературата ни „не е при Кирила и Методия“, а чак в XIX век. Водещ критерий е художествената импликация, излъчвана от текста. Именно различните степени на художественост и/или публицистичност (и това го има в XIX век) правят така, щото българската поезия да превари прозата – „лириката абсорбира цялото литературно развитие“<sup>11</sup>.

Ето я идеята: антологийното лице, т.е. стойностното, представителното от българската литература може да се изрази чрез пътя на поезията. Той започва с дядо Славейков и Чинтулов и за момента (към 1925 г.) води до Смирненски.

Гео Милев, за разлика от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, включва „Арменци“ и „Песен на песента ми“, защото в Преговора е заявил недвусмислено: Яворов е „третият етап в развитието на българската поезия“. А „Арменци“ и „Песен на песента ми“ са етапни творби. Според Г. Милев първият етап е организационен – тогава чрез патоса се очертава епическото лице на българския свят: той е героически и национално-трагичен; П. Славейков е вторият етап, сменил патоса с мисъл и заместил епическия героизъм с индивидуалния героизъм (вж. Бетовен, Прометей, Микеланджело, Ралица в поемите на Славейков).

Пейо Яворов е „отделен от всяка традиция“, т.е. той е друга страна в националния поетически канон. Тя не следва литературноисторическата схема „от Вазов – през Пенчо Славейков – към младите“. Къде е причината? – Поезията на Яворов „отвърща поглед от външния свят“, за да изрази комплексите на паметта – обременена с наследствено проклятие, паметта на литературния човек на Яворов изказва чрез поезия „колективния ужас на миналото“. Ето защо Яворов в очите на Г. Милев е „най-големият поет на българското слово“<sup>12</sup> (подч. Г. М.).

Така, приживе и веднага *post mortem*, Пейо Яворов влиза в каноничните хоризонти, става най-големият поет. Да припомним: той няма нищо общо с недоразуменията (А. Страшимиров), енигматичните силуети (В. Миролубов) и подобни на тях. Изчистването на образа на Автора става въпрос на

<sup>11</sup> Милев, Г. Кратка история на българската поезия. // Милев, Г. Избрани произведения., С., 1940, с. 119.

<sup>12</sup> Пак там, с. 128.



чест за всяка литературноисторическа конструкция. Г. Мулев включва Яворов с най-голямо число творби – 25. Погледнати от процесуална гледна точка, те са етапни, гранични.

Георги Константинов, по повод 20-годишнината от смъртта на поета, създава интересна диспозиция в канона. Класическото, каноничното не е само опис, не е достояния и натрупвания. Вътре в българския поетически канон се създават полета на отношения. Истинският „създател на българската поезия“ е Яворов – не е Вазов, защото вазовският почерк е прекалено „живописен и обективен“<sup>13</sup>. А художественото слово и особено поетическото слово по дефиниция е субективно. По този начин в българската история на литературата функционира едно динамично поле на отблъскване между Вазов и Яворов, което много напомня отношението между В. Юго и Ш. Бодлер<sup>14</sup>.

Влизането в канона става и през друг, често пъти паралелен и независим вход – учебникарската книжнина. Създаването на библиотека за ученика освен прагматични намерения (високи тиражи и бързооборотни издания) има и остойнстваващи енергии. Най-вече каноносъздаващи, защото ученическите издания (христоматии, разбори, биографии на писатели) винаги градят познание рефлекторно: то работи само с клишетата („първи“, „най-голям“, „ненадминат“); клишетата по-лесно форматират литературноисторическото поле. В него не само и не толкова периодите са важни. Важно е кой от авторите с какво клише влиза в канона. Дали клишетата ще казва, че „Елин Пелин е певец на българското село“, или че Яворов „създава в гърдите си храм на любовта“ (респ. на болката) – разлика няма. И в двата случая клишетата подрежда екстензивно, то разпъва поета в определение, което няма естетически пораждания. И само по себе си не значи нищо.

Така например, известният със своите пропеевтични амбиции Георги Бакалов създава библиотека „Знание“ още в 1894 г. Месеци след смъртта на Яворов (около средата на 1915 г.) биб-

<sup>13</sup> Далече преди това, в 1901 г., в рецензия за „Стихотворения“ Божан Ангелов за първи път казва, че Яворов пише „без квасът на Вазовия сантиментализъм“ – вж. **Ангелов**, Божан. П. Яворов. Стихотворения. // *Мисъл*, г. XI, 1901, № 9.

<sup>14</sup> **Константинов**, Г. Цит. съч., с. 16.

лиотеката издава една малка брошура „Лириката на П. К. Яворов“ [Литературно-критически очерк] с автор К. Мустейкус. В края има две рубрики: „Книги за юноши“ и апел: „Ученици и ученички, запишете се за списанието „Планове и теми“. То е предназначено за ученици от гимназията“. Статутът на тази малка книга явно я присъединява към поредицата „библиотека за ученика“. Поне на външен вид джобното издание твърди това.

Но в това книжле има и други акценти, съвсем тенденциозни. И съвсем като за учебник на зрелостници. Мустейкус прави две диспозиции:

1) подвежда Яворов под знаменателя „Ботев“ – сравнението има за цел да добави героичен смисъл към литературната личност на Яворов, а и да отнеме от декадентския, индивидуалистичния ореол, наславан около него от митологията „Мисъл“ и П. Славейков. А така се подчертава и „вредното влияние на Славейков“<sup>15</sup>.

2) В изданието ученикът трябва да срещне един подреден, форматиран и **нагребнен** Яворов (бих казал разфасован). За да може по-лесно да се помни. Мустейкус като да е правил своите разбори сякаш за отделни уроци: поетът се изучава в 7 части; неговото творчество се дели на 3 етапа (да! – не са 2, а 3): към вече известните 2 периода, разделили десетина години писане на стихове<sup>16</sup>, в 1915 г. се оказва, че има и III период, обхващащ циклите „Прозрения“ и „Царици на нощта“.

Изглежда литературната личност на Яворов изпитва доста сериозно тежестта на канона. След смъртта на автора го грозят реални литературноисторически рискове – той да попадне из каноничните потайности. А там са клишетата, които учебната програма и образователните амбиции на канона раждат. Това е реална опасност от профанация в мига, в който литературноисторическият тип познание бъде въввлечен в ресурсите на образованието – все едно в училище или в университета.

Но! – Така се става класик!

<sup>15</sup> Мустейкус, К. Цит. съч., с. 7.

<sup>16</sup> Миролъбов, В. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пејо Яворов. С., 1917.

# Как да четем днес Яворовите жестове *от/в/при* поезията му?

Михаил Неделчев

*В последните десетилетия популярността на термина „жест“ (доколкото той има и терминологично значение – наред с всекидневното) нараства. Но в различните хуманитарни науки и в критическата практика често се влага доста различно съдържание.*

*Вероятно най-популярната употреба е знаменитият „гестус“ на Бертолд Брехт – той го превръща в един от гвоздеите на своята оригинална теория за театъра.*

*А литературата, и особено тази литература, която е персоналистично центрирана, непрестанно прави разнотипни жестове.*

*При късните модернизми, жестът често е външната, драстична и дори скандална форма на първично опубличностяване.*

*Но жестът може да бъде и много по-интимен, „вътрешен“, реализиран в средата на литературния кръг или дори в еротичното пространство на двамата, като специфично поднесено послание към любимата (любимия). Нима не са такъв жест *post mortem* Багрянините „Requiem“ за Боян Пенев (без да е отбелязано името) и целият цикъл „Бретан“ от стихосбирката „Вечната и святата“? Описал съм като такива интимни жестове в студията ми „Дебютът на Яна Язова в любовното им десетилетие с Александър Балабанов“ самото любовно вглеждане при насладващо затваряне на страниците, на ритмично появяващите се техни публикации в един и същи брой, на съседни страници на в. „Литературен глас“ (вж. в книгата ми „Любов и литература“, С., 2013 г.).*

Много може да се разсъждава как и кога една публичностична изява на един писател се превръща в негов жест (или на една цяла общност – както е в организирания и от кръга „Мисъл“ бойкот на т.н. „Славянски събор“, на тази проруско-имперска замислена мега-акция)...

Безспорно Яворовите жестове около поезията му са едни от най-значимите жестове в българската литературна култура – жестове, които литературната ни история направи и пределно видими.

Днес знаем: през изминалото столетие от смъртта на гениалния поет, неговата поезия обраства със смисли, нараства значението ѝ и тя често приема неочаквани посоки на четенето, възприемането на теми и мотиви, даже на конкретни образи. Една от големите магии на Яворовата личност и на Яворовата поезия е и в това, че поетическото слово няколкократно се превръща в *слово-действие*. Това се случва най-вече чрез съобщаването с разнотипни жестове, които ще се опитам да представя сега последователно. Седем са описаните тук жестове.

Най-общото речниково определение за жест е следното: „Движение на ръка, лице или глава при говорене за изразяване на нещо без думи или за подчертаване на казаната мисъл.“ Французите имат такова постоянно словосъчетание (галицизъм): „joindre le geste a la parole“, т.е. *покрепям думите си с жестове*. Основна характеристика на жеста е, че той придружава, подсилва, понякога обхваща, обвиня, опакова изказването, съобщението, да предположим – съчинението, творбата, произведението.

В класическата книга „Как с думите се вършат неща“ на Джон Остин (Остин 1996: 73) в раздела „Акомпанименти на изказването“ четем: „Можем да придружим произнасянето на думите с жестове (намигване, сочене, свиване на рамене, мръщене и гр.) или с церемониални несловесни действия. Те могат понякога да служат и без произнасянето на думите и тяхното значение е съвсем очевидно.“

Е, описаните от мен при Яворов жестове са по-скоро именно (но не винаги) церемониални несловесни актове, но знанието на текстовете, звученето на текстовете макар и вътре в съзнанието е задължително. Тези жестове са хетерогенни,

многосъставни актове, вътрешни, авторови, но и ставащи чрез въвличането на други участници. Жестовото „опаковане“ на стихотворението, на цикъла, на стихосбирката или дори на личната поезия като цяло са и някаква съвсем специфична форма на допълнително опубличностяване или на интимно посвещаване, на диалогично включване. Тоест имаме не просто написване и нормално публикуване, а някакво свръхакцентиране чрез формата на представяне, на даряване; това е допълнително подчертаване чрез някакво движение на самото послание в културното пространство.

Трябва да направим едно разграничение по отношение на взаимоотношяването на жеста и литературата. В историята на световната литература и по-специално във френската средновековна литература съществува важен жанр, наричан *шансон де жест* (фр. *chanson de geste*). Това са творбите на героическия епос със сюжети от националната история и най-вече от епохата на династията на Каролингите. Но тук по жест се има предвид самата героическа история, деянията. Съществуват три големи цикъла, които самите се наричат жестове. Това се цикълът за Карл Велики („кралският жест“), цикълът за васалната династия на Гарен де Монглан („жест за Гарен“) и цикълът за васалите, въстанали срещу владетеля („жест на въстаналите“). Тези *жестове* въздействат могъщо върху други западноевропейски литератури; това влияние се чувства например в „Бесният Орландо“ на Лудовик Ариосто.

От съвсем друг тип е и знаменитият жестус на Бертолд Брехт.

Очевидно жестовете, за които ние ще говорим са нещо съвсем различно.

И така, преминаваме към нашия първи жест *в/при/на* Яворовата поезия...

**Първи жест.** *Жестът на отиването в сред народа, на това хождение в народ.*

Това е жестът на подагената ръка.

Често наричаните *селски поеми* на Яворов се свързват биографически със стилизираното анхиалско поведение – това на *Чудак* или *Сянката*.

Изразяване, демонстриране на социалната скръб на поета (вкл. в семейната кореспонденция със сестрата и зетя – в тези писма – идейно обобщение, писма на споделянето, но и на насърчаването да се действа в полза на *народа*).

Самото това писане на такива стихотворения – „Градушка“, „На нивата“ и т.н. се съпровожда с това *ходене сред народа* – този народнически мега-жест

Тук е уместно да се приведе пасаж от книгата на Иванов Разумник „Русская литература от семидесятих годов до наших дней“ (шесто издание, „Скифы“, Берлин“, с. 26): „Служенето на народа било основата на практическото народничество, а също признанието за особенния път на Русия съставяло фундамента на народническата теория. И тук възниква сериозният въпрос: как да служим на народа? Дали да се служи на неговите интереси или на неговите мнения? Критическото народничество застава в първата гледна точка, догматическото народничество се основава на втората. До какво довежда тази втора гледна точка е добре известно: наложило се да се идеализира народа, наложило се е догматически да се възприемат съвършено чужди на интелигенцията възгледи, наложило се е от идеалите да се направят идоли. Оттук са тръгнали и „опрощението“ на Лев Толстой, и „почвеническата теория“ на Достоевски, и идолопоклонничеството на толстоистите. Критическото народничество от своя страна поставя на първо място интересите на народа и изработва критерии за определянето на тези интереси.“

Ето отделни фрази и от главата „Народничеството от първата половина на 70-те години“ от книгата на Андреевич „Опыт философии русской литературы“ (С. Петербург, 1905, с. 326): „Като реакция, като протест, като вик на обиденото в най-добрите си чувства сърце, като вопъл на възмутената съвест и на жалостивост, се раздава призива: „в народ!“ [...] Този лозунг, зад който стои цялата сила на историческата традиция, цялата особеност на нашата земеделческа култура, всъщност и създава нашето народничество, създавайки от него учение, литература, религия. [...] Това била заповед, било е догмат. [...] На това основание: пълен разрыв с официалния мир (свят) [...]“.

Както сме казвали: и българското народничество е масово социално умонастроение; този жест на Яворов стои някак незавършен, несторен докрай – не се разгръща в някакъв тип акции – като изключим отделни публицистични текстове.

**Втору жест.** Даряването на „Хайдушки песни“ – за новия Апостол на свободата Гоце Делчев; същностен жест в приятелския диалог с Г. Делчев, при това братско революционно общение, размяна на жестове, дар – приятелски жестове.

Знаменитото букетче от първи кокичета за Яворов от Г. Делчев – при издаването на първия брой на революционния лист „Свобода или смърт“.

„Хайдушки песни“ е названието на цикъла – Яворов назовава Гоце „хайдушко божество“ и „праведник с кама в кръста“, хайдушката героическа романтика.

Ирония, свобода, веселието на свободния, нетипични за Яворовата поетика стилизации във фолклорен дух – художествен фолклоризъм. Самото това напускане на собствената поетика също е жест, но истински жест цикълът става не толкова с публикуването му в „Мисъл“ (в кн. 1 от 1903 г., още тук той носи посвещението), колкото с публикуването му текст по текст в „Свобода или смърт“ („Ден генувам“ в бр. 4 от 3 март 1903 г., „Да бяха либе да бяха“ в бр. 3 от 24 февруари, „Сън сънувам“ в бр. 9 от 6 април) – съдбовно съединен с наблюдаващия и насърчаващия издаването на вестника Апостол; той е жив тогава (нямах възможност да проверя има ли го това посвещение при даването на някой от фрагментите в „Свобода или смърт“).

Жестът с посвещаването, с даряването добива допълнителен смисъл с трагическата гибел на героя – със създаването на неговата биография и написването на мемоарите „Хайдушки копнения“, където той е централен персонаж. Това е белязана, смислово свръхакцентирана творба – превръща се наистина в *хайдушката песен* – тя започва да се пее, дават ѝ се различни мелодии в ново време, средишно е мястото ѝ в националния героически филмов епос „Мера според мера“. Прекрасни изпълнения със свои мелодии и импровизации направи големият Теодоси Спасов.

Самото конструиране на великата българска революционна система от биографии – Левски и Ботев, Гоце и Яворов – дава и монументалната рамка на този жест, а откритата от проф. Димитър Михайлов пета *хайдушка песен* допълнително засилва в ново време жеста на гаряването.

**Трети жест.** Това е жестът на превръщането на стихотворението в елемент от пряко комплексно любовно послание, т.е. не става въпрос просто за *изпращане/за даване* на любимата на посветено ò любовно стихотворение; говорим за случаи, когато стихотворението съпровожда, някак илюстрира представените с други средства и подсилва вече изразените чувства. Кой от нас не е чел на любимата или на желаното момиче овладяно като съкровен смисъл любовно стихотворение от обикнат поет отново и отново, за да подсили признанията си, да затвърди ефекта от милувките си или да подготви ефекта от бъдещите целувки. Поетите понякога се питат: „Ти използваш ли поезията си при ухажване?“ Да, поетите имат пред нас, обикновените хора, това предимство, че сами си правят стихотворения за съпътстващи и подсилващи жестове. При Яворов това се случва съвсем естествено: припомняме си, че някои от най-хубавите му любовни стихотворения са били преди публикуването им съставен елемент от писмата му – също любовни послания до Дора Габе и Мина Тодорова (именно тогава те са вплетени в прекия жест). При това в редица случаи стихотворенията не са някак вложени в тези писма – като някакво приложение, а са логична тематична съставка, превръщат се в кулминацията на някакви пасажи. Може да се каже дори, че извадени от писмата, публикувани самостоятелно те някак губят естествения си контекст – въпреки изключителното си звучене само като стихотворения. Имаме ли такъв жест като топос в разгърнатия от Ролан Барт цялостен любовен дискурс? Да, разбира се – на много места чувстваме тази близост.

Проблематиката на този жест се докосва някъде с ефекта на записаната, дарената в албум поезия – знаем, че Яворов го е правил, а и това е характерно въобще за епохата; зряят, както би казал Юрий Гунянов, младшите жанрове при тяхната всекидневна битова употреба за частно ползване като



текстове. Подобна е ситуацията и със стихотворенията от записни книжки на поета, от негов дневник.

Нека чуем обаче предупреждението на Ролан Барт (фрагмент № 3 от главата „Любов неизразима“ („Есгиге. Писане“): „3. Аз не мога да *пиша себе си*. Какво е това, което би се писало? Колкото повече то би навлизало в писането, толкова писането би го трябвало да се смали, да остане празно; би се извършила една прогресираща деградация, в която образът на другия също би бил малко по малко въвлечен (писането *върху* нещо означава то да се отхвърля в миналото), отгърпване, чието заключение може да е само: *струва ли си?* Любовното писане е блокирано от илюзията за експресивност: бидейки писател или мислейки се за такъв, аз продължавам да се мамя относно *въздействията* на езика. [...] Това, което писането иска и което никои влюбен не може да му отгаде, без да се разкъса, е да пожертва *малко* от своето Въображаемо и така посредством езика да осигури възнесенето на частица от реалното.“ („Фрагменти на любовния дискурс“, Трето изд. С., 2013 г., с. 123–124).

Очевидно ситуацията с тези любовни писма и инкорпорираниите в тях (и получили така жестовете си) стихотворения при Яворов е твърде различна при диалога с Дора Габе и при диалога с Мина – в единия случай всичко е по-скоро отхвърлено, неполучено, докато в другия се превръща в същностен акт от общия любовен сюжет.

И пак Ролан Барт: „Като желание любовното писмо очаква отговор; то имплицитно нарежда на другия да отговори и при липса на отговор образът му се променя, става друг.“ (Пак там, с. 203 от главата „Любовното писмо“). И Ролан Барта цитира Зигмунд Фройд: „Постоянните монолози по отношение на обичаното същество, които не са нито коригирани, нито подхранвани от любимото същество, водят до погрешни идеи за взаимните отношения и ни правят чужди един на други.“

Или ако трябва да направим извода във връзка с нашата тема: имаме завършен жест при тези случаи, когато имаме взаимност, когато имаме отговор, когато получим отговарящо ни с насрещно любовно чувство написано от другия.

**Четвърти жест.** „Арменци“ стихотворението получава своя жест, обраства с него след колективния прочит на твор-

бата – вече посмъртно за Яворов, след великата трагедия на арменския народ – арменския геноцид от 1915 г. За да се случи този жест на братско съучастие и съпричастие – това е подготвено от българските бежански преселения от 1903 (след Илинденско-Преображенското въстание) и от 1913 г. (най-вече от Одринска Тракия – разоряването на тракийските българи и от Беломорска Тракия), подготвено е от самото авторско участие на Яворов при списването на бюлетина на в. „Автономия“ (1903), който разказва за всичко това, както и от четническата му кампания по време на Балканската война. Ходовете на този жест се трасират и от тематично близките стихотворения „Евреи“ и „Бежанци“ (не е случайно, че „Арменци“ е препечатвана многократно в редица революционни листове на националноосвободителното движение на българите от Македония и Одринско – трагическият патос на това „най-декламирано Яворово стихотворение“ (Г. Цанев) се схваща като отнасящ се и до нашите бежанци. Самата конструкция на този жест с посмъртното му случване е повторена в някаква форма и с посланието към потомците от „В часа на синята мъгла“ („Деца, боя се зарад вас“), като това стихотворение се сдобива със своя жест значително по-късно – когато посланието е сътворчески прочетено, когато се сдобива със своя „отговор“, когато е получено същностно – *чрез/в* стихотворението на Никола Вапцаров „Не бойте се деца“

Може да се каже, че така „Хаджи Димитър“ на Христо Ботев получава още един свой жест с трагическата „сериозна“ пародия „Угасна слънце“ на Яворов. Като поначало „Хаджи Димитър“ е великата българска творба обраснала с многожество жестове.

**Петти жест.** Ибсенисткия жест с публикуването в сп. „Мисъл“ (кн. 9 от 1906 г.) на цикъла стихотворения на Яворов „Писма. Денят на самолъжата“ (това са петте стихотворения „Мечтата ти е очарована робиня“, „Обичам те – въздушно нежна“, „Мечта – в заглъхнала пустиня“, „По стъпките ми вредом никне жълта злоба“, „Истината“) със станалото скандално известно мотото от писмо на Мина до Яворов „*Не мога да си дам сметка, що ще излезе от всичко това: аз съм толькова млада, а вие сте поет...*“

Първото стихотворение (което по-късно е названо „Пръстен с опал“) е изпратено в писмо от Нанси на Мина, като след самото стихотворение четем: „И ако ти беше пред мене и ми зададеше същия въпрос, аз щях да те притисна до сърцето си и щях да ти повтора хиляди и милион пъти, че ти си моя и ще бъдеш моя – на този и на оня свят!“

Много може да размишляваме защо цикълът е назван така енигматично „Денят на самолъжата“? Във второто стихотворение четем стиха „И кой отгатна утрешния ден?“ А в петото намираме стиха „Угасна хубавия на лъжата ден!“. Цикълът започва с възхвала на любовта, а завършва с нейната губел („Изгъхна любовта – лъжата е без мощ!“). Самата любов е една лъжа, една самолъжа, една щастлива самоизмама в началото, в своя възход (припомняме си теорията за изкуството като съзнателна илюзия на немския професор Конрад Ланге – учител на г-р Кръстев).

Този драматичен жест е ибсенистки, защото самото *полу*-публично обявяване на любовта е едно предизвикателство. Така, както сме свикнали в драмите на Хенрих Ибсен героите да правят самопризнания, да разкриват тайни от частното си и дори интимно битие, без да има външен повод за това саморазкриване.

Любовта е „зациклила“ и чрез това *полу*-публично изнасяне се търси разрешение, отправя се едно голямо предизвикателство към любимата – дори и с риск всичко да бъде разпознато от препречващите любовта домашни, от роднините (което и се случва и предизвиква огромния скандал).

Ибсенистки настроен (т.е. смятащ, че има право да прояви тази недискретност, заради необходимостта от саморазкриване, на опубличностяване и на сфери от частния бит, на отстояване на правото на собствен личен избор в любовта и от съвсем младата жена, на задължението да се разгръща граждански дебат върху тази проблематика), Яворов прави този радикален жест, приема предизвикателството, поставя любовта и любимата на грастично изпитание.

Но Петко Тодор и останалите домашни съвсем не са настроени ибсениски (критичен към жеста е дори и самият преводач и интерпретатор на Ибсен – г-р Кръстев). Така жес-

тът се разгръща като най-големият публичен конфликт в кръга „Мисъл“. Жестът се преутвърждава посмъртно на Мина чрез цялостното послание, чрез общата атмосфера на ибсенизъм на трагедията „В полите на Витоша“. Както знаем, такава подкрепа жестът получава дори и от драмата „Змейова сватба“ на брата П. Тодоров.

**Шести жест.** Жестът с ритуалния отказ от поезията с изпращането към духа на безсмъртната любима на наистина последното написано от Яворов стихотворение „Невинност свята – орхидея“. Това стихотворение е инкорпорирано в писания през последните дни на 1910 г. в Париж „Философско-поетически дневник“. Така в някакъв смисъл се повтаря жеста със стихотворенията в писмата, но тук липсва множествеността, вариативността. Това е жест интимен, „вътрешен“ – насочен към себе си и към мъртвата любима. Със смъртта ѝ се обезсмисля самата идея и сама необходимост да се пише поезия. Този жест не подлежи на опубличностяване. Той трябва да се осъществи в тяхното най-интимно диалогично пространство, макар вече да нямаме гласа на любимата. Това е клетвен жест, като клетвата се дава в памет на мъртвата любима. В някакъв смисъл днешното ни знание за този жест, за неговия най-съкровен смисъл е стетотатствено. Този наистина интимен ритуал е еднократен акт, той преследва окончателност, той търси *предела*. Мечтата любов и мечтата поезия са изпратени в неразлъчно единство като единствено послание:

*Иди, мечта, иди при нея, -  
идете хиляди мечти!  
И нека в нейната обител  
най-смелата от вас  
замести ангела-хранител:  
да бди тревожно всеки час.*

И ако трябва пределно да осъвременим цялата тази проблематика, можем да кажем, че в наше време такъв жест на ритуален отказ от поезията, на прощаване с поезията се случва чрез поемата на Борис Христов „Честен кръст“:

*Ала сега, докато в разума е още светло,  
прибирам стълбата, с която стигах до небето,  
и бързам да напусна на поезията храма,  
преди да запълзят змии по младото ми рамо.  
Каквото съм изпял дотук – ще го изтрия.  
Ще вържа двете си ръце – устата ще зашия.*

Този жест се осъществява в една съвсем друга литературна и културна ситуация, предизвикан е от съвсем други лични биографически мотиви и от съвсем други обществени основания. Той е осъществен публично, има силен публичен отзвук. От някои анализатори бе разчетен съвсем буквално – те започнаха да говорят: „А защо Борис Христов публикува след това заявление?!“ Но ако се възгледаме внимателно, виждаме, че публикуваните впоследствие текстове вече не са стихотворения, това са „надписи върху камъни“, някакви „форем“ и въобще нещо съвсем различно като жанрови форми.

**Сегми, последен от тази серия жестове.** Това е цялостният, комплексен *мега-жест* с Яворовото предсмъртно преназоваване на редица стихотворения, с явяването на новите посвещения за най-близките от последните години (г-р Кръстев, Боян Пенев, Тодор Александров, както и гаряването на стихотворението „Стон“ на *Лора*) и преподреждане на цялостната поезия, с последната предсмъртна редакция на *единствената* книга „Подир сенките на облаците“.

Този жест съвсем не е механичен, не е обикновеното пре-редактиране на стихотворенията на един значим поет от самия автор, направено за пореден том избрано или събрано. Това е ритуално обявяване на наистина последната авторска воля – скрепена със самата смърт на великия поет. Това е най-важният момент от предсмъртните му ритуали (написването на цялата поредица прощални писма), приключването с всякакви битови задължения, обявяването на исканията как точно и къде да бъде погребан (включително да бъде облечен в четническата си униформа). Нямаме в историята на българската литература подобно ритуално жестово обхващане на цялата авторова поезия и това окончателно завършва стратегията за създаването на единствената авторска книга, на

мега-творбата „Подир сенките на облаците“ именно в този забвеният вид. (Аналогии със съдбата на поетическото творчество на големи чужди поети могат да се правят сякаш единствено със „Стръкчетата трева“ на Уолт Уитман и с „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер.)

В най-новата ни литература имаме един автор, който така съдбовно за собственото си творчество играе с проблематиката за цялостно пренареждане и прередактиране, но и с търсене на нов вид на вече антологични и добре познати на читателската фен група в някакви предишни варианти стихотворения. Това е Иван Цанев. Неговата непрекъснато заявявана авторска воля по-скоро е в нежеланието да отпусне собствените си стихотворения да бъдат свободни, да имат самостоятелно битие. Тази авторска воля ще бъде демонстрирана отново и отново.

Разбира се, Яворовият *мега-жест* е последното за великия поет трагическо упражняване на тази власт, на могъщата му авторова воля.

**Заклучение.** Подобно на Ботев, Яворовата личност и Яворовата поезия имат съвсем видимо и монументализиращо се социално битие в историята на българската и световната култура. Сдобиването *с*, придобиването *на* жестове при редица отделни стихотворения и цикли, на поезията му като цяло – като плод на сплитането им в автори биографически сюжети, на лични автори стратегии или вследствие на въвлечането им в някакви драматични обществени актове или нагласи – всичко това също, наред с други фактори, дава могъщи тласъци за разгръщането на това битие. Съпровождането на една творба от жест или пораждането на жест чрез творба, осъществяването на жест, произвеждането на жест, е и една от причините такива белязани завинаги творби да бъдат четени със съвсем не обичайната оптика, да получават все нови и нови значения.

# Самси

Мирела Иванова

В Речник на българската литература, издание на БАН от 1982 г., очеркът за Яворов започва така: „Роден в Чирпан. Още като дете се отличава със замисленост, мълчаливост, затвореност и меланхоличност.“ Не зная дали това начало на инак много подробния, еkleктичен и идеологически преувеличен биографичен текст ме провокира винаги да си спомням началото на едно от не особено популярните Яворови стихотворения, публикувано в списание „Мисъл“ през 1907 г.: „Аз сам не съм, ни тук самси – в заключената стая...“. Тая точно трагическа едновременност в теснотата на заключената стая и безкрая на самостта, властно и настойчиво ме предизвиква да си мисля и представям Яворов лично, да го срещам непрекъснато в измеренията на един невъзможен свят, който е само между него и мен, на един разрастващ се във времето и извън него само наш разговор. Да си присвоявам поета, тъй да се каже, възграждайки неговите места, домове, бездомности, скиталчества, уседналости, думи и трагизъм в знаците на собствения си живот.

Зная и че не съм единствената, която го прави – не съм единствената, например, която кръжи около софийския музей на Яворов със свит в болезнен спазъм слънчев сплит заради съдбовността на мястото, необикновена сграда на литературната памет, пропукана от времето и нашата немара, а обиталище на безутешните духове на двамата самоубийци, храм на любовта, смъртта и безсмъртното слово. Всеки, който е прекарвал прага, има личен спомен от тая къща на „Раковски“ 136, свое преживяване или белег от стихотворенията и драмите на онзи, който сам никога не е желаел „да се представя в по-красиви линии, да се идеализира или да подправя някак истината“. „Никога у мен вдъхновението не иде отвън; то изхожда

от дълбочината на сърцето“, споделя Яворов пред проф. Михаил Арнаудов през 1911 г., а по-сетне с неистов жест и два револверни изстрела, през ноември 1913 и октомври 1914 г., дописва величието и безсилието на думите да изразят истината.

Аз не правя изключение, напротив – принадлежа към мнозината, които от дълбочината на сърцето си могат да рекаат: Яворов е моят поет. Водила съм безкрайни полемки с Далчевите фрагменти в ученическия си дневник, заявявала съм незрялата си дързост в двустийния като това: „*Сред живите мъже не срещнах равен, обичах мъртвите – най-вече Яворов*“. Чела съм до несвяст поемата „*Нощ*“, защото и досега я намирам за най-трагичния манифест на българската духовност, откривала съм упование и смисъл в изпитанията, несподелеността и страданието, благодарение на Яворовата поезия. През зимата на 1990 г., когато имаше режим на тока, вървях из улиците зад Докторската градина към спирката на автобуса, с който бързах да се прибера у дома. Току-що си бях купила една книга с непубликувани дотогава спомени за Яворов и нямах търпение да я разгърна. Изведнъж кварталът внезапно и непрогледно почерня. Не се уплаших, но се заковах на място и останах така, секунди ли, минути ли – не зная, вкопчена в книгата. Съвсем наблизко зад стъклото на един прозорец затрептя свещ и някой засвири на цигулка, унесено и протяжно, и така ме подсети да започна да си рецитирам Яворов:

*И съсък на змии, и крясъци на жаби  
аз чуя недосяган в тъмни самоти;  
ден взора ми лови, нощ думите му граби,  
самси се неведнъж обсипах с клевети,  
че сила ме задавя сред безброя слаби...  
Аз себе си ломя – от мене бягат Те,  
но ти ела, дете.  
Ела свидетелствуйвай – в мрачна безнадеждност  
как чезна за доброто, как му вярвам аз;  
ела свидетелствуйвай колко тепла нежност  
душата ми опази в тоя леден мраз...*



В тия няколко мига на вцепенено безсилие, догето шепнешком изричах думите на поета, дрезгавият ми от студа глас се сдвояваше с отчаянието на цигулката, премислих и си представих какво ли не, „неговата винаги самотна фигура, която се гвижеше все край стените, като че той се боеше да не се смеси с множеството“ (К. Константинов); „...виждах го да върви с приведени рамене, с дълги безшумни стъпки, сякаш за да избегне хорските погледи. С цвят на полуузряла маслина, с очи големи, винаги като че възпалени, мустаци, които слизат до плътна долна устна, той изглеждаше като същество от друго време, от друг свят“ (П. Нейков). Намествах в едно Яворовата страст към музиката, цигулката сякаш ми я натакваше, „аз съм се домогвал до музиката, ...то е домогване да намеря за всяка мисъл и чувство тъкмо онова облекло, което им приляга, в тая работа аз оставям да ме води повече един инстинкт – ако може тъй да се рече – отколкото едно съзнание“, и копнежът му по смъртта, признат пред М. Арнаудов, „аз не мисля за смъртта, аз мечтая за смъртта“, и горчивият мрак в онези единайсет месеца между двата изстрела, назовавали честта и позора, и сантименталният му парижки дневник, и невъзможното вълшебство на стихотворенията, написани върху пощенски картички и изпратени до Мина. Чувах как в Анхило го наричат „сянката“ и чувах гласа му, „...само гласът му беше хубав. Не само хубав – топъл, мек глас, който издаваше вътрешния чар на поета“ (Д. Габел). И тъкмо с него ли той трескаво се пита – „Къде си ти, къде родино моя? Нима сред тая повилняла сбир от вълци и кози – надлъж и шир потурена...“ – а сетне сам си отговаря: „И ти си в мене – ти, родино моя! И аз те имам: радостта е скръб...Че под неволно бреме вия гръб. И аз те имам – за да бъда сам в безбруя.“

О, не – не сам, *самси* е безсмъртната дума, с която Яворов беляза поезията и съдбата си, *самси* в бляскавата виртуозност на езика и стиха, из чиято музика лъха трагизма на „свръхвечните въпроси, които никой век не разреши“, *самси* в „самозабвението на труда и в саморазяждането на покоя“, в постигнатия абсолютен на словесното съвършенство, защото какво друго са „Песен на песента ми“, „Арменци“, „Сенки“, „В часа на синята мъгла“? „Несретник безприютен, в тъма *сам-*

си изгубен“, *самси* – „еманация на гения на българския народ“ (Г. Милев) в едно общество, „старателно възкресяващо сацизма на онова време, което отрови последните му дни...което се занимава да чопли, да подмята и да „разкрива“ със сладострастно любопитство живота и съдбата му“ (К. Константинов). По стъпките му вредом никне жълта злоба и не е ли *самси* избрал да стане средоточие на страданието, да се скита подир сенките на облаците, да зъзне сред собствените си безсъници, прозрения и да пророчествува? *Самси* – в знаковите текстове на литературните историци от г-р Кръстьо Кръстев до Михаил Неделчев, раздвоен и единен, между социалната си поезия и символизма, в двата си периода, на моста към декаданса, в краевековния мистицизъм, в неустовия порив да изкаже себе си. *Самси* – в хладния интелектуален блясък на кръга „Мисъл“, в обречения порив да посвети любовта си на Мина, в хайдушките си копнения по свободата на Македония. Но участието на героиня му е отказано, още тогава мнозина с насмешка ще твърдят, че се сили да върви по Ботевите стъпки – без да се досещат, че Ботев вече ни е написал или изпял в целостта на народ, а на Яворов е отредено да ни назове в разтерзаността ни на отделни човеци, в теснотата и мрака на земното, в жестокия опит на саморазрушителните енергии, които ни владяят тук, заточеници в собственото си отечество, където всеки е *самси*.

Нима можеш да забравя тая дамгосваща дума – не, нито тогава, в зимната нощ на 1990, спряла за миг на една софийска улица, „Априлов“ или „Шейново“, все едно, преизпълнена сякаш с извечен мрак, не можеш и не исках да забравя, че Яворов е моят поет и поетът на всеки един от нас във всяко от немилостивите български времена, и той се шура слепешком из тях „с бастун, повече приведен от по-рано, в извехтели смачкани грехи, с черни очила и наклонил безпомощно глава“ и когато някой, Боян Пенев, Владимир Василев или Димитър Подвързачов внезапно го спре и подчертано бодро го попита „Как си?“, той ще изхълца чудновато, кикот и изхлипване в едно, ще се разтърси цял за един миг, лицето му ще се изкриви в безкрайно тъжна гримаса, която иска да бъде усмивка и ще от-

върне: „Как ли съм? Нали виждаш – мъртвец, който търси гроба си...“

Яворов е неправдоподобният трагичен патос, озарил поражението на човешкия живот, надникнал отвъд маската на добро и зло, обсебен от нирваната на „вечните води, безбрежните води – бездънни“. Поет вместо нас и заради нас, и ще го заслужим ли някога, *самси* – правнук на мавър от Чирпан, „крачолчето“, както го наричат съучениците му от пловдивската гимназия, телеграфист в Анхиало, който отмерва с крачки в студената си стая ритъма на „Калиопа“, харамия, несретник и любовник, съпруг на най-красивата жена, артистичен секретар в Народния театър със заплама, колкото на разсилния, оспорван и неоспорим, ненастигнат и ненадминат, автор на „Безсъници“, „Прозрения“, „В полите на Витоша“ и „Нощ“, един поет с жълти очи, *самси* – и в треска между тия оголени стени; вторачен в непрогледното си земно страдание или в смъртта, която този път го вика с гласа на Лора, понесъл своя кръст към Голгота, на 16 октомври 1914 г. най-зрящият, всевиждащият български слепец, поетът Пейо Крачолов Яворов ще тури край на живота си с отрова и револвер. *Самси*.



**„Безсъници“,  
прочетени след 100 години  
(2017 г.)**



# Стихосбирката „Безсъници“ и нейното идеологическо начало (литературноисторически и композиционни ракурси)

Цветан Ракъовски

Стихосбирката „Безсъници“ излиза около 10 октомври 1907 г. и се открива с прословутата „Песен на песента ми“. Искан да напомня, че тази „Песен“ се появява година и половина по-рано в сп. „Мисъл“ – априлската книжка за 1906 г. започва с цитираната кратка поема. Нужно е да се подчертае едно обстоятелство: публикацията на Яворов е разделена – под заглавието „Стихотворения“ са обособени 2 части.

Цялата част I е заета от „Песен на песента ми“ (с. 225–227).

В част II независимо от нея е цикълът „Среднощни видения“. В него са 6 беззаглавни стихотворения: „Ледена стена...“, „Чудовище си ти...“, „Ний бяхме две деца...“, „Небе – куршумена безкрайност...“, „Добро и зло, началото и края...“, „Прохладен лъх от ангелско крило...“<sup>1</sup>. Това е първото уточнение.

Второ, Яворов е имал намерение да формулира нещо като метатекст, като металитература и това добре личи още в „Мисъл“, защото „Песен на песента ми“ е предтекст на цикъла „Среднощни видения“. Тя го води, предговаря го – а това значи, че иска да обяснява. Песента влиза в ролята на прилежащ „речник“, с чиято помощ трябва да се чете „видението“ – песента на песента значи нещо като текст ключ.

---

<sup>1</sup> Ето по-късните заглавия от сбирката „Безсъници“: „Ледена стена“, „Чудовище“, „Ний бяхме две деца“, „Видения“, „Една гума“, „Благовещение“.

Иначе казано, поемката е новото, началото. Но от май 1906 до декември 1907 г. никои не прозира каква програма е „Песен на песента ми“. Като вододел ще я тълкуват рецензентите след края на 1907 г. Според мен „Песен на песента ми“ не е начало – още повече не е начало на българския символизъм. Ако мерим хронологично, преди него заявка за действително начало на сюжета „български символизъм“ правят Панайот Тодоров Христов с „*Цъфтяха розите*“ (сп. „Художник“, г. I, 1905, № 2, 30 септ., с. 2) и Йордан Йовков със „*Стоеше ти, възлегната на ръка*“ и „*Откъснах тръст – на чистий морский пясък...*“ (сп. „Художник“, г. I, 1905, № 5, 1 ноем., с. 2)<sup>2</sup>. Оставам настрана високото и дори оглушително сецесионно-сантименталното звучене на тези стихове, припомнящи почерка „Семьон Нагсон“. Текстовете на Сирак Скитник и Йовков са дотолкова модернистко-апелативни, че дават ясна представа как машината на символизма се настройва от септември 1905 г. чак до април-май 1906 г. (с помощта на инструментите на Сирак Скитник, Й. Йовков, Теодор Траянов, П. Яворов)<sup>3</sup>.

Ако изоставим идеята за периодизиране на българския символизъм и периодизиране на Яворовото творчество, ще ни бъде по-лесно да мислим „Песен на песента ми“ в нейните две поетологически превъплъщения: като текст в сп. „Мисъл“, а и като първи текст в една добре премислена книга като „Безсънници“. Като текст в „Мисъл“ тази кратка поема безспорно играе роля на междина и защо не кулминация на всичко, писано през 1905 г.<sup>4</sup> и предстоящо за 1906 г. Като текст в „Безсънници“

<sup>2</sup> Теодор-Траяновото стих. „Нов ден“ излиза в предния брой – № 3–4, от 31 окт. 1905 г. Също като при Яворововата „Песен на песента ми“, и „Нов ден“ е кратък текст, последен, десети, в цикъла „Regina mortua“ и буквално удавен в силните незови части („Звънлив усмех“, „Демон“, „Самота“ и т. н.). Повечето от стихотворенията са и по-изискани, и по-ритмични от „Нов ден“, но не звучат програмно – „Нов ден“ може да се свърже с декадентско-нихилистични нагласи спрямо традицията. А в ролята на традиция вече не е само Вазов, а и Пенчо Славейков, че дори и Яворов.

<sup>3</sup> Първите трима са почти връстници: С. Скитник е роден в 1883, Йовков – в 1880, Траянов – в 1882 г. П. Яворов не е толкова по-голям, колкото принадлежи на предходното поколение, което прописва още в края на XIX век. Нещо, което не може да се каже за другите.

<sup>4</sup> В 1905 г. са публикувани такива текстове като „Може би“, „Пред щастие“, „Предчувствие“, „Дни в нощта“, „Угасна слънце“, „Смъртта“ и



„Песен на песента ми“ е пролог в една галерийно подредена история на поетическия новогovor в българската литература.

Това е идеята: в контекста на Яворовото творчество „Песен на песента ми“ е **кулминация**: това не значи най-доброто, а нещо като идеологеман опис, текст-интерпретанта<sup>5</sup>. От високоорганизиран фигуратив поетическият свят на Яворов би могъл да се чете като сюжет за едно развитие. Това може да се разбира и така: цом една поетика показно поднася ключа си, тя е пред прага на изчерпването си. Иначе казано – символизъмът на Яворов е доста спорно нещо. Но спорен ще бъде въобще проблемът за българския символизъм, който се периодизира и с помощта на тази творба, т.е. новото течеие е заченато с един металитературен текст, не с иновация, а с коментар (обяснение).

След средата на 1906 г. до края на 1907 г. (времето на „Безсъници“) излизат важни обзорни текстове от Никола Атанасов, Александър Балабанов, Владимир Василев, Спас Ганев, Божан Ангелов и др. Почти всички **не обръщат внимание на поемката**. Никой не вижда нещо програмно за една нова поетика в „Песен на песента ми“. В **голям** обзорен текст Н. Атанасов покрай другото отбелязва, че Яворов се е превърнал в „кокетен виртуоз“ с „болнави чувства“<sup>6</sup>. Сп. „Българска сбирка“, където е обзорът, излиза на 1 ноември 1906 г. От април 1906 до ноември има половин година, т. е. Никола Атанасов е умал време да прочете „Песен на песента ми“ и да осъзнае неговата програмност. Но не го прави.

През април 1907 (година след дебюта на „Песен на...“) в студията „Поет на нощта“ Владимир Василев мимоходом споменава „Песен на песента ми“ – без акцент, като че случай-

---

пр. – никое от тях не може да се впише в поетиката на предходен етап или в социалната тема.

<sup>5</sup> Преди години Рагосвет Коларов употреби понятието „инициационна творба“ – макар че то влезе в оборота на неговите изследователски проекти, свързани с поемата „Нощ“ – вж. **Коларов**, Рагосвет. Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. С., 2009, с. 136 и сл.

<sup>6</sup> **Атанасов**, Никола. Последните веяния в българската литература. // *Българска сбирка*, г. XIII, 1906, № 9, с. 558.

но<sup>7</sup>. Споменава само заглавието – нито дума за сложния път на смисъла, за металитературната роля на текста, за периодизиращите му енергии, нито пък се споменава какво следва насетне. Казано иначе – Вл. Василев не слага никакъв ориентир за стойността на този текст. Творбата с нищо не е особена от другите Яворови стихове, цитирани в обзорната студия: „Възход“, „Затмение“, „Благовещение“ или „Писма“ и „Вълшебница“. Последните текстове излизат месеци след „Песен на песента ми“. Но Вл. Василев умишлено гради йерархия между тях и тази йерархия не подкрепя първенството на „Песен на песента ми“. От друга страна, според критика Яворов се променя, прехожда от социална поезия към индивидуализъм не става с „Песен на песента ми“, а с „Хайдушки песни“, които са според него преодоляване на социалните връзки<sup>8</sup>.

За подобно объркване на следите и нечетливото битие на „Песен на песента ми“ говори и друга „грешка“. Прави я Божан Ангелов в статията си „Лириката ни през 1907“, публикувана в сп. „Мисъл“ през декември (кн. 9–10) 1907 г. Той е имал вече в ръцете си книгата „Безсънници“, която излиза през октомври същата година. Но в статията си нарича Яворовата поемка „**Песен на песните**“, която е „начело на новата му сбирка“<sup>9</sup>. Критикът не просто е объркал заглавието, той е повдигнал на степен заглавието на Яворов. И така е променил изцяло неговия смисъл. От почти етимологичната фигура (песен-на-песента) Б. Ангелов е направил йерархия – Песен на песните, т.е. най-високата, най-важната Песен (**на** всички и **наг** всички други песни). (Тук въобще не отварям дума за неволното или нарочното междутекстово посочване към името на Соломон и неговите Песни, по-точно към неговата „Песен на песните“.)

Ако говорим за начало на митологизация, то е тук, при Божан Ангелов – „Песен на песните“ на Яворов е „**поврат** в неговото творчество, който го води към **новия път**“<sup>10</sup>. Обзорната статия излиза в самия край на 1907 г., в последната двойна

<sup>7</sup> **Василев**, Владимир. Поет на нощта. // *Мисъл*, г. XVII, 1907, № 2 с. 112.

<sup>8</sup> Пак там, с. 98.

<sup>9</sup> **Ангелов**, Божан. Лириката ни през 1907. // *Мисъл*, г. XVII, 1907, № 9–10, с. 617.

<sup>10</sup> Пак там.

(9–10) книжка на сп. „Мисъл“. От почти два месеца сбирката „Безсъници“ е вече литературен факт. Но Божан Ангелов не я коментира все още като литературен факт.

Още от януарската книжка за новата 1908 г. на сп. „Демократически преглед“ пропозициите никнат една след друга. Причините са в следното: критици и рецензенти четат „Песен на песента ми“ като дебютен текст на сбирката „Безсъници“ – включването като първи текст предлага вече не само процесуални, но и идеологически роли. Заглавието „Песен на песента ми“ се разраства до ранга на профетичен, програмен модел. Тогава може да му се вменият глобални задачи. Заглавието вече не е само на Яворов, защото излиза въвн от парадигмата на лирическите внушения. То започва да се отнася към една поетологическа идея, каквото е началото на българския символизъм.

Едва когато излиза като първи текст на сб. „Безсъници“ (окт. 1907) „Песен на песента ми“ може да се чете като **Пролог** на Книгата. Тогава, като Пролог, творбата може да отговори на някакви металитературни очаквания. Това прави пак Божан Ангелов в началото на 1908 г.: в статията си „Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов“ той нарича „Песен на песента ми“ „**манифест**“ и „**програма**“<sup>11</sup>. Гледната точка е вече различна – това е книгата „Безсъници“. От времето на първата публикация (април 1906 г.) до времето на превръщането „Песен на песента ми“ в програма (януари 1908 г.) има без малко две години.

И оттук насетне програмната (граничната) творба се включва в нови теоретически модели – по-скоро апории. Казано накъсо, „Песен на песента ми“ ражда идеята за „двата периода“, за двата поетологически образа на Автора. Те не са просто образи, а противопоставящи се почерци: на гражданското съчувствие и на „декадентската галиматия“ („декадентската мъгла“). Определенията би могъл да ги каже всеки. Дори и Вазов (което си е точно така). Следователно, Поемата обрасква с ресурси да стане метатекстов ключ не само към пери-

---

<sup>11</sup> **Ангелов**, Божан. Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов. // *Демократически преглед*, 1908, № 1, с. 21–33.

одите на Яворовото творчество, но и към периодите в развитието на българските литературноисторически сюжети от началото на ХХ век.

За разлика от предишните си две поетически книги, Яворов композира „Безсъници“ скрупулозно, безупречно. Книгата се отваря с „Песен на песента ми“, тя е ПРОЛОГЪТ (в 1917 г. д-р Кръстев я нарича „вълшебно-демоническа картина“<sup>12</sup>). Ролята на емоционален и мотивен ЦЕНТЪР на тежестта играе поемата „Демон“. Композиционният и идеологически ЕПИЛОГ е „Ще дойдеш ти, очакван ден“. От общо 49 творби в „Безсъници“ тези трите са обособени: като първа, като средишна, като последна. За тяхната еманципация говори и фактът, че останалите 46 творби са организирани в 8 по-големи или по-малки лирически цикъла. Никъде в отношенията между лирическите цикли не се пази принципът на хронологията.

Ето как изглежда книгата „Безсъници“:

(пролог) „ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ“

=====

цикъл „Дневник“:

„Посвещение“

- |                     |                      |                  |
|---------------------|----------------------|------------------|
| 1. „Моето сърце“    | 6. „Насаме“          | 11. „Вълшебница“ |
| 2. „Недей се връща“ | 7. „Въздишка“        | 12. „Ела!“       |
| 3. „На плагне“      | 8. „Сенки“           | 13. „Сън“        |
| 4. „Друзари“        | 9. „Теменуги“        | 14. „Среща“      |
| 5. „Недей ме пита“  | 10. „Две хубави очи“ | 15. „Идилия“     |

цикъл „Смъртта“:

1. „Смъртта“
2. „Не дирих радости в живота...“

цикъл „Бежанци“:

1. „Бежанци“,
2. „Боричкания, сълзи...“,
3. „Еврей“

---

<sup>12</sup> Вж. една от най-проникновените му студии за Яворов – вж. **Миролубов**, В. Певец на душевни бездни. // Миролубов, В. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов. С., 1917, с. 177.

### цикъл „Към върха“:

1. „Нагоре към върха“
2. „Не искай да узнаеш“
3. „Наяве и насън“
4. „Един завет, о братя, ще оставя“

### цикъл „В тъмнината“:

1. „Без път“
2. „Дни и нощ“
3. „Може би“
4. „Пред щастие то“
5. „Тайната“
6. „Самота“
7. „Все туй копнене...“

### поемата „Демон“

#### цикъл „Затмение и възход“:

- „Затмение“
1. „Горко ти. Неволно може би ...“
  2. „От други свят съм аз ...“
  3. „Душата ми е пуста ...“

#### „Възход“

#### цикъл „Среднощни видения“:

1. „Чудовище си ти ...“
2. „Небе – куршумена  
безкрайност...“
3. „Ний бяхме две деца ...“
4. „Ледена стена ...“
5. „Добро и зло, началото...“
6. „Прохладен лъх ...“

#### цикъл „Предчувствия“:

1. „Денят се раждаше сред шум ...“
2. „И аз ще бъда сам ...“
3. „Към запад морно  
слънцето ...“
4. „Угасна слънце ...“

=====

(епилог) „ЩЕ ДОЙДЕШ ТИ, очакван ген...“

Тук няма да свързвам четирidesет и деветте текста в развойни мотивни схеми, нито ще ги подчинявам на наложена идея (примерно: „фигурата на смъртта“) – това вече е правено. Началото на подобни анализи е още в 1908 г. (вж. обзорите на Др. Друмев, А. Страшимиров, Н. Райнов и пр.). Последните опити са от 2010–2011 г.

Ще предложа груп подход. По-скоро групи два подхода.

## 1.

Отношението между „Песен на песента ми“ и „Ще дойдеш ти, очакван ден“ в Книгата може да се изследва по-конкретно. Тук ще набележа най-важните връзки между паратекстовата им позиция в „Безсъници“. Двата текста са писани в рамките на 5 месеца: „Ще дойдеш ти“ излиза декември 1905 г. в „Мисъл“ (кн. 10), а „Песен на песента ми“ – пак там през април 1906 г. (кн. 4). И двата текста са показно металитературни, което има обяснения в образуваните метонимии:

1) в „Песен на песента ми“ *поезията* (е) *песен*, но и блудница, сестра, красота, празник;

2) в „Ще дойдеш ти, очакван ден“ *поезията* (е) *ден* (очакван ден на смъртта).

Казано с други думи: двата текста са насочени един към друг точно заради паратекстовите им позиции – единият да бъде Пролог, а другият – Епилог. Това е също елемент от подредбата на Книгата. Прологът и Епилогът плетат металитературната мрежа, превръщаща „Безсъници“ в **първата цялостна книга на Яворов**. Тя е Единствената поетическа книга, в която и идейно, и емоционално текстовете са свърхорганизирани от едно начало („Песен на песента ми“) и са приключени като художествен свят от поетическия епилог „Ще дойдеш ти“. Така че „Безсъници“ започват с „вълшебно-демоничното“, за да „свършат с една симфония на смъртта“<sup>13</sup> – така той определя „Ще дойдеш ти, очакван ден“.

## 2.

Онова, което остава между „Песен на песента ми“ и „Ще дойдеш ти“, е подчинено на принципа на златното сечение: пет цикъла преди „Демон“ и три цикъла след това. Поемата „Демон“ заема центъра на тежестта, намира се в точката на златното сечение. Съотношението 5 : 3 се разбира от античната естетика именно като точка, като опората, която създава композиционно равновесие.

<sup>13</sup> **Миролубов**, В. Певец на душевни бездни. // Миролубов, В. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пею К. Яворов. С., 1917, с. 181.

Началната част от 5 цикъла (32 текста) разказва един сложен сюжет: за търсената любов в цветята, в очите, в сърцето, в съня... И през всичките 15 части на началото (цик. „Дневник“) се констатира трагическата ирония – любовта е невъзможна. После идват сюжетите за прелъстяващата смърт (цик. „Смъртта“), после – за изгубената родина (цик. „Бежанци“), след това е невъзможното познание („Към върха“), което логично приключва в страшната драма на „Може би“, „Без път и „Самота“ („В тъмнината“).

При такъв прочит поемата „Демон“, която е център на тежестта в книгата, добива метатекстова роля – обреченият на самота и разочарование човек е на прага на човешкостта, той е демон... Съвсем в реда на този смислов развой е в оставащите три цикъла (14 текста) да се заглъбочават трагичните среднощни значения... и видения.

Следователно в книгата „Безсъници“ – благодарение на спасената златна пропорция – се оформят 3 идеологически равнопоставени опорни точки: началото („Песен на песента ми“), центърът на тежестта („Демон“) и епилогът („Ще дойдеш ти, очакван ден“). Това отнема процесуалните тежести от „Песен на песента ми“ – кратката поема не е начало на българския символизъм. Тя е просто един гениален текст ключ, който инвентаризира инструментите и образите на една поетика. За Яворов тази поетика не е нито нова, нито декадентска. (Такава е сигурно за Сирак Скитник и Йовков.) Геният е обречен както да създава нови хоризонти, така и да ги приключва. След това идва редът на епигоните. Без лошо чувство – те просто творят доказателствен материал за гения, който ги е произвел.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов**, Б. Лириката ни през 1907. // *Мисъл*, 1907, г. XVII, № 9–10, с. 612–642.
- Ангелов**, Б. Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов. // *Демократически преглед*, 1908, № 1, с. 21–33.
- Атанасов**, Н. Последните веяния в българската литература. // *Българска сбирка*, 1906, г. XIII, № 9 (1 ноември).

- Балабанов, А.** Съвременната българска лирика. // *Художник*, 1906–1907, г. II, № 3 (20 ноември).
- Василев, Вл.** Поет на нощта. // *Мисъл*, 1907, г. XVII, № 2 (април), с. 96–113.
- Коларов, Р.** Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. – С., 2009.
- Миролюбов, В.** Певец на душевни бездни. // Миролюбов, В. *Христо Ботйов*, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пејо К. Яворов. С., 1917.



# „Безсъници“ – критически и приятелски прочити (1907–1908 г.)

Елка Трайкова

Почти едновременно излизане на „Сън за щастие“ (1906) и на „Безсъници“ (1907) – две знакови, но бих ги нарекла и гранични за поетиката на Пенчо Славейков и на Пејо Яворов лирически книги, предполага пораждането на експлицитно синхронни или имплицитно диалогизиращи критически интерпретации. Емблематичен пример за паралелно четене е статията на Божан Ангелов „Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов“<sup>1</sup>. Прилагайки Аристотелова теза „мислим – сравнявайки“, в своята статия „Лирическите песни на Пенчо Славейков“<sup>2</sup> Боян Пенев аналитично обозначава естетически родства и различия между двете книги. Своеобразният апостроф между *Сънят* и *Безсъниците*, изведен в заглавието на Б. Ангелов и последователно маркиран в текста на Б. Пенев, се оказва особено устойчив и продуктивен. Очевидно заради сполучливата игра на смисли и послания тези знакови за двамата поети книги, обрастват с много паралелни интерпретации и до днес

Но ако се върнем в 1907–1908 г. ще видим, че тези два текста очертавайки бурния, дисонансен поетичен свят на Яворов и хармоничния, притихнал лирически мир на Славейков, всъщност не противопоставят, а равнопоставят двете поетики. Нещо, което до този момент, макар и маркирано в раз-

<sup>1</sup> Ангелов, Б. Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов. // *Демократически преглед*, 1908, № 1, с. 21–33.

<sup>2</sup> Пенев, Б. Лирическите песни на Пенчо Славейков. // *Мисъл*, XVII, 1907, № 7–8, с. 460–492.

лични критически статии, не е категорично заявено. И като екзистенциално присъствие в кръга „Мисъл“, и като критическа оценка личността и поезията на Яворов, като че ли остават във властната сянка на Славейковия монументализъм – както точно определи неговото присъствие в литературата и в живота проф. Михаил Неделчев.

В текста на Боян Пенев „Безсъници“ не е конкретно цитирана, но очевидно критикът визира точно тази поетична сбирка на Яворов, в амбициозния си стремеж да очертае двата противоположни художествени изказа. В негова теза, за да бъде открито поетичната ценност на *Съня*, той трябва да бъде четен в едно и също поле с *Безсъниците*. В своята противоположност те взаимно се обуславят – всяка една от книгите носи своеобразен ключ за разбиране на другата. Те не просто са еднакво ценни и оригинални, а абсолютно необходими в своето едновременно съществуване, защото негласно, но съвсем очевидно пренареждат естетическите стойности в тогавашната поезия. Ще си позволя да ви представя шрихи от този „бегъл паралел между Славейкова и Яворова“<sup>3</sup>, очертан в статията на Б. Пенев. Според него „Крайната форма на лирическото чувство у Яворов е поривист лирически афект“, а у Славейков – „сълзлив сантиментализъм“. И още: „Славейков е художник в този смисъл, че образите в неговата лирика са ясно очертани символи, които напълно покриват лирическото настроение; изворът на неговото вдъхновение е в едно уталожено, съзерцателно състояние на душата, при което замират най-неспокойните вътрешни пориви и дисонанси“. А при Яворов „...може да се рече, почти липсува наувен или пък сантиментален тон. Наистина в неговите песни се долавя понякога тишина – или по-право затишие, що настъпва след бурно душевно състояние; но то трае, докато душата отпочине – за да се домогне отново до предишната си стихия“. И тук критикът въвежда една съществена опозиция, с която многократно е злоупотребявано по-късно – *художникът* Славейков и *поетът* „*par excellans*“ Яворов. Загълбочавайки обозначаването на тази опозиция, той привлича аргументи от сферата на едни

---

<sup>3</sup> Пак там, с. 470.

по-абстрактни, но и по-финни културни антитези. Б. Пенев сравнява Славейковият *Сън* с „Шубертовите песни“, а Яворовата лирика с „Вагнеровски дисонанси“. И в заключение малко неохотно и леко нелогично в контекста на апологетичния тон на студията той признава: „У Славейков формата е почти еднообразна; откъм музикалност, ритмичност, рима. Неговата лирика не е тъй богата като Яворовата“<sup>4</sup>. Именно така той институционализира Яворовото творчество в суверенното пространство на високата поезия, в строгите очертания на създаващия се канон, а неговата личност вече се идентифицира не като един от плеядата автори, той е Поетът.

Това институционализиране категорично е затвърдено и от Божан Ангелов.

„Безсъници“ наистина е гранична книга в творческата биография на Яворов. Тя е книга *преход*, както я нарича Атанас Далчев, резултат на осъзнат избор на нова поетическа парадигма. В този смисъл тя е предизвикателство към литературната критика и провокация за читателския вкус. След дългото колебание, както сам го определя като „магаре на мост“, Яворов признава, че вече е преминал през очевидно плашещата го и госта коварна граница на „декадентството“. Всички знаем мнението на Славейков за това „войнство рошоглави гечурлига“. Но за Яворов това е път към себе си, път напред. В писмо до г-р Кръстьо Кръстев той казва: „Да, с миналото аз принадлежа там (има предвид към *младите* – б.м., Е.Т.), но не на себе си. И няма да се върна, даже ако бих го пожелал, защото „новото“ у мен не е едно увлечение, а един душевен преход.“<sup>5</sup> Много точно това е уловил Б. Ангелов в своята статия, определяйки поетиката на Яворов в „Безсъници“ като „смел символизъм“. А „Песен на песента ми“, с която се открива стихосбирката като: „манифест за новото му поприще, за новите форми и за новите мотиви в поезията. Тук Яворов прогласява новата си поезия: новите си чувства, новите си усещания и идеи, новите си похвати. Досега той е бил тръба, през която широкият живот е говорил, поезията му е

---

<sup>4</sup> Пак там, с.491.

<sup>5</sup> Яворов, П. Писма. // *Златорог*, XX, 1939, № 8, с. 391.

била отзив на чужди болки: сега той се прибира у себе си, след като дълго е блуждал...“<sup>6</sup> Неслучайно критикът така акцентно повтаря *нов*, защото променената поетика, символистичният изказът са рефлексия на модерното светоусещане, отказало ограниченията на патриархалното и социалното, на променена чувствителност, отворила нов хоризонт – на философското осмисляне на душевните колизии на модерния човек – поставящ незадавани дотогава в поезията ни екзистенциални въпроси, оголващ болезнената си чувствителност, страдащ, съмняващ се в изконни морални ценности и отхвърлящ сакрални истини. Анализирайки стих след стих, критикът очертава променения вътрешен свят на Яворов. Той е осезаем, но недосегаем в своята самотност, той е светът на нощните сенки, ограден от *Ледена стена. Под нея съм роден. // Стъклена стена. Отвред съм обграден.*

Този свят е фрагментарен и динамичен. Движението „Без път“ в „Дни и нощи“ върви от светлината към мрака, от началото към края: *С очи покрити веч от прах и пясък – // И спял отдавна.* През 1907 г. никой не прозира трагичното пророчество на тези стихове.

Педантичният, композиционно-хронологичен прочит, който прави Б. Ангелов, определя стихосбирката като дневник „посветен на неговата еднична неразделна и ненаситна другарка – неговата волна мисъл“. Критикът последователно разчита знаците на любов в „ловката, изящна игра на две строфи“ в „Две хубави очи“. Визирайки „зефирения лъх“ на „бледни, болни теменуги“, критикът е впечатлен от елегантността и грацията, която според него „не е толкова родна на г. Яворов“. Но в същото време е стъписан от огнената страст, от болезнеността на неговите „просънници“, изпълнили въображението му „със странни образи и гнъсотии“. Да, дори за благосклонния критик е някак трудно да се справи без естетически резерви с Яворовите кошмари и видения. Все пак, дори да не прави паралелен прочит на двете книги, опозицията заявена в заглавието имплицитно присъства в целия текст. Със сигурност *безсънниците* на Яворов надхвърлят осезаемо-

---

<sup>6</sup> Ангелов, Б. Цит. съч., с. 26.

то, сетивно-видимото, те някак брутално провокират *сънищата* на Славейков, „които са тихи, спокойни. В тях има само тъга и копнеж“. Затова критикът не може да устои на изкушението да вкара поне част от стиховете („Ледена стена“, „Предчувствие“, „Едничка дума“ и др.) в тясната рамка на ефектна критическа оценка. Според него те „достигат до върха на апокалиптически маниеризъм“.

*Маниерността* – критическият етикет, наложен от д-р К. Кръстев, очевидно последователно преследва Яворов. Той от своя страна полага упорити, но не особено успешни като резултат усилия, за да обяснява, опровергава и да го отрича. Всъщност това е темата на цитираното писмо до д-р Кръстев, публикувано за първи път в „Златороз“ през 1939 г. В бележка, Владимир Василев отбелязва, че поводът е стихосбирката „Безсъници“, в която явно редакторът на „Мисъл“ за пореден път е видял *маниерността* като характеризиращ знак на Яворовата поезия. Поетът не просто „възразява“, с прокрадващо се раздражени той прави опит да докаже, защо се счита за най-малко маниерен, между другите поети, „защото най-малко се повтарям в каквото и да е“. И търси обяснение: „Сигурно наричаш с това име всестранното ми стремление към оригиналност във формата. Но, ако вярваш, ще ти кажа, че то съвсем не е от желание да блесна с фокусничество. ...Просто се вслушвам и копирам това, което някой дявол или бог пее в душата ми“.

Божественото послание или дяволското изкушение сигурно не са били убедителен аргумент за рационалния подход на критика, но би трябвало да провокират размисъл у философа. Така или иначе в ценностната йерархия на българската поезия погредена от д-р К. Кръстев, поетът все още не е заел полагащото му се място. Той е някъде между *младите* и *старите*. И затова въпросът – „Къде съм аз?“, който Яворов задава, не носи екзистенциални конотации. В него е вложен справедлив упрек. Очевидно Славейков в статията си „Преди и сега“ е бил по-прозорлив, поставяйки Яворов „на особено място“ И според Яворов той е прав, „...защото аз съм един кържалия“. За съжаление самоопорнята не изтрива нотките на огорчение и разочарование.

Със сигурност други чувства е породило писмото на проф. Иван Шишманов до поета, също публикувано в „Златороз“<sup>7</sup>, посветено на „Безсъници“. Професорът е във възторг от „разкошното издание“. Между другото, в своята рецензия Б. Ангелов намира големия формат на книгата за неудобен, а художественото оформление за старомодно и тежко. Винетките според него са крайно неуместни и не са в синхрон със стиховете.

Според проф. Шишманов обаче някои от винетките „са доста добри“ и „издават известна творческа фантазия у един наш артист, когото смятах много повече прозаик“ (художникът Христо Станчев). Външният вид на книгата и според днешния постмодерен вкус има доста естетско оформление, въпреки сецесионната разточителност на орнаментите.

Писмото няма претенции за аналитично и детайлно вглеждане в стиховете, то по-скоро е жест на доброжелателна приятелска подкрепа и доста възторжено споделена оценка за „мелодичност, плавност на стиха и на езика“. И още – то дава авторитетна подкрепа, твърде необходима на Яворов в този момент, за неговото *декадентство* – иронично, снизходително или дори ругателно обсъждано. Мнението на дълбоко уважавания от него професор е и признание: „Освен това, от всички тъй наречени „декаденти“ или „декадентстващи“ – Вие сте едничкият, който не изпада в маниерност“.

Трудно е да съизмерваме тежестта на критическите оценки на откривателя и ментора от „Мисъл“ с тази на министъра на Народното просвещение, изпратил поета в Нанси и Париж и с това провокирал сътворяването на „Безсъници“. Със сигурност обаче в съдбата на Яворов, белязана с трагизъм, но и с гениални поетични творби, няма случайни екзистенциални срещи или непромислени творчески избори. Затова век по-късно всяко поколение търси огледалните отражения на своите видения, блянове и кошмари в лирическите лабиринти на „Безсъници“.

---

<sup>7</sup> *Златороз*, XX, 1939, № 8, с. 405.



**ПАМЕТ ЗА ЯВОРОВ В АНХИАЛО / ПОМОРИЕ**  
**Юбилеен сборник със слова и доклади**  
**2012–2017 г.**

Съставителство и редакция:  
доц. Елка Трайкова, проф. Михаил Неделчев  
Коректор: Елена Борисова  
Предпечат: Георги Иванов

Тираж 220  
Формат 60×90/16

Издателски център „Боян Пенев“  
Печат: Дайрект Сървисиз