

Пейзажът в поезията и живописата на Емануил Попдимитров

Светлана Стойчева

Пейзажът на Емануил Попдимитров може да се разглежда като общ художествен знаменател на цялото му творчество - знаково присъстващ и в символистичните му стихове, и в поезията му за деца, и в живописните му платна. Целта на този текст е през пейзажите му да пунктира пресечните точки на трите художествени езика, които използва: езика на поета-символист, на поета за деца и на художника-пейзажист и портретист. Към тях трябва да се добави и езикът на есеиста-философ, който в някои от връзките показва посредническа функция.

Що се отнася до критическото признание на постиженията му, в контекста на българския символизъм Попдимитров е ключова фигура и разговорът за това литературно направление не може да се състои без него; като класик в поезията за деца понякога остава на по-заден план (в сянката на Асен Разцветников например), а рисунките и платната му са може би най-слабо познатите и „броени“ от историците на изобразителното изкуство (малко от литературоведите изобщо знаят за художническия му талант).

1.

Отправна точка ще ни бъде интуицията за еднородството на поезията на Емануил Попдимитров за деца и поезията му за възрастни, предопределено от отличителния почерк на символиста Попдимитров. Връзката може да се изведе още от първите критически отзиви върху поезията му за възрастни: стиховете му са „песни на душата“: „чиста като зорница и като планински ручей“ (Пундев 2003: 258) – точно описание и на детската душа; поетът „ни дава широкото движение на една мечтателна натура, която се разтваря в образи“ (Милев 1921: 178) – тук можем едновременно да си представим поета-художник Попдимитров и да си спомним за детското образно мислене. Авторите на тези характеристики са Васил Пундев и Гео Милев. Владимир Василев също забелязва образността като основна специфика на поезията на Емануил Попдимитров за възрастни: „Образността е тъкан на тази поезия.“ (Василев 2003: 274). Поетът му изглежда толкова обладан от външния свят,

че се усъмнява във функционалността на „формулите на символизма“ приложени към поезията му (Василев 2003: 274). Проблематичността на това твърдение (изказано освен всичко когато символизмът се счита за естетически мъртъв) неведнъж е коментирана от българските литературни историци – нас ни интересува повече аргументацията му: прозрачната яснота на „светлия и прост“ стих на Емануил Попдимитров. Не си ли представяме точно така сполучливия детски стих? А определението „поезия на възхитеността“ и продължението: „...апология на възвисяващите сили на живота, на неговата красота и жизнерадост“ (Василев 2003: 274) буквално назовават най-красивото детско умение – способността за възхита, и водещата емоционална доминанта на поезията за деца – жизнерадостта. Добавъчно ще спомена и нетипичната за хрестоматийния символистичен дискурс употреба от Попдимитров на колорема, свързани с основните цветове (Дачев 1997: 159) – напомняща цветовата палитра, която децата използват в своите рисунки.

Така че, когато през 1924 г. редакторът на списанието за деца „Светулка“ Александров Спасов кани Попдимитров да му сътрудничи със стихове за деца (Попдимитрова 2007: 159), това се оказва само външният тласък за поета, притежаващ всички качества да се превърне в един от класиците на българската поезия за деца. Сред споменатите от Владимир Василев характеристики на поезията на Емануил Попдимитров има още една, особено подходяща за „детски“ писател: „многоцветната образност и орнаменталност на стиха“ (Василев 2003: 274). Образите, „свързани в ярки декоративни пана“, забелязва и Гео Милев, и ги разчита, както символист разчита символиста: като истински „символи, потенцирани с вътрешното движение на неговата душа“ (Милев 1921: 178).

С подобна образност Попдимитров се заявява първо в сп. „Художник“, на чиито страници през 1907 г. дебютира, а през 1909 г. вече е „дежурен“ автор в броевете на списанието. Още оттук започва натрупването на един актив от символни образи и цветове (като сякаш става дума не за цветни образи, а за цветове в образи), които оформят символистичния речник на Емануил Попдимитров. Позовавайки се на таксономията на Дачев, разработена в труда му „Семиотика на цвета в поетичния текст“ (Дачев 1997), от всички основни цветови колорема (тук изцяло възприемам прецизираното разграничение на термина „колорема“ от понятието „цвят“) бял достига най-висока честота на употреба в

българския символизъм именно в неговата поезия; от друга страна, черен е с най-ниска фреквентност (и в поезията му, и в сравнение с колоремната диаграма на останалите български символисти); следващите са син и жълт (последната достигаща по-високи стойности в текстовете му след 1920 г.). От комплементарните цветови термини на първо място се оказва колоремата бледен (отново държи най-високите средни стойности сред творчеството на поетите-символисти), после идват златен (с най-високи честоти в ранната му поезия), блестящ (с изключителна вариативност), сребърен, светъл, лазурен. Това са хиперконтекстуални колорема, срещащи се и при другите символисти, а характерните за Попдимитров, съответно микроконтекстуални, според честотния анализ на Дачев са мраморносветъл, светлобледен, светлоструен, златокрил, златоглава, златолян, златоок, златолик, златопухов, сребърно-златен, златожълт, сребристоцветен, белосребърен, среброзвъннен, среброляен, среброглав, среброризи, сребролисти, сребрина, син лазур. В употребата на факултативни цветови термини, обозначаващи минерали, скъпоценни и полускъпоценни камъни (елмази, хризолити, перли, изумруди, злато, сребро, хиацинт, янтар...) този автор се оказва отново най-вариативният.

Тази, да я наречем, словоформена треска (в „Художник“ всички изглеждат обладани от нея, но Попдимитров като че ли най-много) цели сякаш да превърне цялата органична природа в неорганична, символна, да я накара да изглежда иреална и очуднена (Дачев). Така звучат словосъчетания като „изумрудена трева“, „хризолитена“ ръка, „сребърна длан“, „опалови очи“, „янтарово око“ (но може и да е „чело“), „елмазнобели“ момини сълзи, „беломраморни тела“, „мъртвобледен“ янтар е челото на мъртвата невеста, перлов панцир (броя) като лилия, бледа орхидея, „лампи златни, неньюфари (лилии) бели“, сирени с „лилийнобели“ ръце... Примерите са взети единствено от стихове на Попдимитров в „Художник“, но те биха били няколко пъти повече, ако включим стихосбирките му „Юношески стихотворения (1904-1907“ (1913) и „Сънят на любовта (1904-1913)“ (1912).

Очевидна е тенденцията за натрупване и претрупване на знаци и символи, като подобна амплификация сякаш има една единствена цел – споменатото преобразяване и префункционализиране на природата (ср. „...в долини падат перл и перли... / перл от перли...“ („Полихимния“). Според Бисера Дакова, прецизна изследователка на орнамента в поезията на Емануил Попдимитров, ранното му творчество (до 1910 г.) „прилежно възпроизвежда светогледните и стилистичните отлики на сецесионната поезия, така, както

са реферирани в трудове, посветени на този тип лирика“ (Дакова 2007: 142). Отбелязва и органичната връзка между конвенциите в изказа на сецесионното изображение и лирическият текст: „Без преувеличение може да се твърди, че светът на тази лирика наподобява или се изгражда според източните, префинени, астигматични изображения, които са характерни за сецесионните винетки, щампи и заглавки, активно и произволно отпечатвани в „Художник“ от мюнхенското списание „Jugend“ (Дакова 2007: 143). Всъщност според „стопанинът“, или издателят Павел Генадиев, винетки се препечатват и от берлинската къща „Бонг и Сие“ (Генадиев 2016: 169). Дакова находчиво забелязва, че единствено циклите на Попдимитров от 1909 г. в списанието притежават „адекватни илюстрации“: най-сетне „някакво подобие на диалог между текст и наглед или – отношение на равнопоставеност на двете изкуства“ (Дакова 2007: 143). Ако изследователката беше забелязала, че това са автоилюстрации, положително щеше да обърне повече внимание на този диалог.

Нека видим трепетите на Попдимитровата душа в опаковката на сецесионни винетки, дело на собствената му ръка: Самата аз бях изненадана, когато след толкова прелиствания на „Художник“ открих инициалите на Емануил Попдимитров в рамката, обрамчваща стихотворението му „Градът на Слънцето. Египет“. Трябваша ми още повторни прелиствания, за да откроя нови находки с неговия подпис. Винетките, увенчаващи стихотворението „Град на Слънцето. Египет“, играят ролята и на илюстрация, иконографски обогатяваща и вписваща се в текста – изключителен шанс за знаково успоредяване на текст и изображение. Стихотворението е в унисон с митологизма на символистите, привлечени и от естетиката на геометричните форми на египетското изкуство, и от египетските иконографски изображения (включително йероглифите), и от езотеричната им символика.

Крайт на стихотворението

показва колко проникателно Попдимитров е схванал „пропорциите“ на сецесионната магическа смес от цвят, светлина, дъх, легенда, съновидение. В тази амалгама цветовете (всъщност колоремите) са не само елементи на изобразителността на стиха, но заедно със съзвучията и уханията се превръщат в символни кодове, в истинска сплав на сетивно и спиритуално, като второто силно натежава. В стихотворението на Попдимитров колоремите активно участват в символизацията на Града на Слънцето. Няма елемент от

картината, който да е въведен без значещ цвят: „перлов облак“, „златоликий Бог, „мрамор – порти“, „синята вода“, „лодка – раковина“ (тук се подразбира седефеният цвят), „храма среброляний“, „химни пламенни“ (цветова метафора), „перлови корони“, „бели туники“, „златни барелефи и колони“, „розов мрамор“, „Мемноните среброглави“.

2.

Декоративно-орнаменталният почерк на поета се запазва и в късното му творчество от 20-те години на XX век, логично отпечатвайки се и върху творчеството му за деца, чието начало датира от същия период. В него обаче сме свидетели на опита за превключване от символистичното към детското световиждане, или, казано с думите на Вл. Василев, от „формата на неговото лично възприятие“ към формата на детското възприятие – залогът за намиране на новия адресат. Именно тази важна транзакция се осъществява не на територията на „душата на поета“, а на територията на нейното отражение – лирическият „пейзаж“.

Неслучайно Светлозар Игов определя Емануил Попдимитров като „един от най-значимите автори на пейзажна лирика в българската поезия...“ (Игов 2003: 288) и няма предвид лириката му за деца. Според него предпочитаните от поета природни „обектисубекти“ (добър начин да избяга от обективния пейзаж) са водите (морета, езера, заливи, реки) и флоралните образи на лилиите и върбите, също свързани с водите (Игов 2003: 289). Последните могат да се допълнят с още флорални образи, все свързани с колоремата бял: кокиче, „имортели бели“, „ненюфари бели“.

Пейзажното стихотворение е категорично доминиращият лирически вид в поезията на Попдимитров за деца, често срещан и в живописните му платна (за тях по-късно ще стане дума), но предпочитанията, които извежда Игов на база лириката му за възрастни, не може да се каже, че са валидни и за лириката му за деца. В нея пейзажите му са преобладаващо полско-планински, а флоралните образи – типично български: иглика, кукуряк, минзухар, смин, теменужка, мак, ружа и пр. родни цветя и билки. Но тук те са подчинени на съвсем различна комуникативна стратегия, типична за литературата ни за деца още отпреди Освобождението. Младен Енчев я разглежда като „патерналистична“, доколкото пейзажните стихотворения за деца на Емануил Попдимитров според него са свързани или с темата за аграрния селски труд в синхрон със сезонния годишен цикъл, или с темата за родината: традицията на припокриването на природно-сезонния годишен цикъл

и трудово-аграрната практика отразява принципно патриархални културни представи (Енчев 2000:84), а нюансирането на природата като разпознаваемо родна, българска, също отвежда към „един патриотичен възпитателен комплекс, който на свой ред е несъмнен атрибут на патернализма“ (Енчев 2000: 85).

Така се оформя сблъсъкът на женствената водна доминанта в символистичната поезия на Попдимитров за възрастни (Игов) и мъжката патерналистична в поезията му за деца (Енчев, като напомням, че тезата му е генерализирана изобщо за българската класическа поезия за деца, а не единствено за Попдимитровата „детска“ лирика). Причините са свързани колкото с индивидуалния идеолект на автора, толкова и с традициите на двата типа поезия. Все пак като всяка генерализация и тази предполага/има пропуски. В естетизацията на природните картини в поезията за деца на Попдимитров проблясват устойчиви модели на образното мислене на ранния Попдимитров (налага ли се да ги наречем „феминистични“?), но при всички случаи изведени от парадигмата на символистично-онирично-екзотичното и включени в парадигмата на реалистично-фолклорно-приказното.

3.

Това, което свързва пейзажите на Емануил Попдимитров и в поезията му за възрастни, и в поезията му за деца (в нея още повече), и в платната му, е връзката им с незаличимите картини на детския и юношеския спомен от родното Груинци (Западни български покрайнини). Веднъж вече в своите литературни „Спомени“ (датирани от 1915 г.) Емануил Попдимитров е показал своята изключителна сетивна поетическа памет за детството си, както и отражението на съзерцателната си натура. Възможно е пейзажите в поезията му за деца да черпят от тях и повторно да пресътворяват веднъж вече визуализирани във въображението и фиксирани „на книга“ картини, предназначени някога за друг читател. Същото пространство, което очертава лириката му за деца, преди това вече е „обитавано“ в дневниковите му записки (в частта „Детство“). Ето как започват:

Обичам да си спомням детството, което премина там далеко, в полите на планината, на село, в бащината къща, между стадата и нивите, под шума на ветровете и плисъка на дъжда; да си спомням за топлите грижи на кротката мама, [...] за ранното детство, когато за пръв път се пробужда съзнанието, – за предутринните тихи дрезгавини на живота... (Попдимитров 1934: 58)

Част от тези спомени напомнят експлицитно медитиране:

Но ясно си представям, че лежах върху един кръстец, върху поженатата глушина, като върху мека възглавница. Слушах тъжната песен на жетварките и гледах над мене синьото небе. Ето почнаха да се издигат бухлати облаци. Вятър развяваше ветрилца от високата паламида и разнасяше дъх от равнец. Почна да вали дъжд... (Попдимитров 1934: 63)

Това специфично позициониране сред природата: легнал на гръб с поглед към небето и прииждащи отстрани усещания се среща на не едно място в спомените му, а и в поезията му. Например в стихотворението „Жетвар“ (за възрастни): „...Слагам последни ракойки налети, / горе се вглеждам полегнал на гръб: / звездно стърнище в небето ми свети, / ето и моя там сребърен сърп!...“ (Попдимитров 2003: 181). Стихотворението е подписано с датата 22.08.1932, с. Груинци. Но то се среща като обикнат „статуарен жест“⁹⁸ още в ранната му поезия. Например в стихотворението „Вечна пролет“: „Лежа потънал в нежната трева / покрит от златноупоителния цвят...“.

В стихотворенията му за деца и в „Спомени“ ще открием много общи места и образи на паметта: например спомена за ластовичките над къщните комини:

„Ластовички се въртяха над комина...“ (Попдимитров 1934: 65), а в поезията му за деца: „Запръпнали леко / ластовички сини / над къщни комини.“ („Посрещане на пролетта“); за летния дъжд: „Дъждът престава... Огряваше слънце, блесваше многоцветна дъга.“ (Попдимитров 1934: 68), а в поезията му за деца: „В миг дъждът престана, / зашумя реката, / ето слънце грейна, / пламна и реката!“ („Майски дъжд“); за падащите звезди през лятото: „Но гледахме вечер и ясното лятно небе... Там някъде се запалваше и падаше звезда...“ (Попдимитров 1934: 69), а в поезията му за деца: „Морна лятна нощ е. / И звезди сияят, / [...] / падна и звезда / от небесни люлки.“ („Лятна нощ“); за есенните минзухари (Попдимитров 1934: 74), поетизирани в стихотворенията „Сбогом лято!“, „Есенен минзухар“ и „Иде есен“. В езика на тропите също могат да се намерят общи сечения: „Появаше силен вятър. Пробягваше над нивите и те се вълнуваха като сплашено стадо...“ (Попдимитров 1934: 68), а в поезията му за деца: „Облаци се носят / като стада живи...“ („Майски дъжд“) или: „Не е било сиво стадо, / но са били гъсти мъгли“ („Ноемврийски мъгли“).

И в спомените, и в стихотворенията му за деца има подчертано присъствие вятърът.

Вятърът присъства почти във всеки поетичен пейзаж очевидно в ролята си на един от най-мощните природни преобразуватели: раздвижва картината, озвучава я, остраниства я, предизвиква въображението, настройва мистично. В “Спомени” пасажите с вятъра са онези, които показват вродена поетична свръхчувствителност и естествена склонност към мистичното, но можем да ги мислим и по друг начин: въображението на символиста вече е на ход и постфактум, когато я описва, надгражда картината, превръщайки я в мистична:

„Лежех в ливадите на „Осойна“. Вятърът люлееше високата трева: пееше класатицата и цъфналата пади-коса. Колко странно беше това! Хиляди тънки гласове като гласове на деца подемаха, затихваха и отново подемаха. Колко тъжна, колко тъжна беше тая песен!“ (Попдимитров 1934: 63)

„Захождаше слънцето и вечерникът започваше да свири с клоните. Гората ечеше. Колко тайнствен беше този екот на гората! Върховете на високите буки се люшкаха тихо като нива; вейките кънтяха, сякаш хиляди гласове, идещи от незнайно где. Аз се вслушвах в тях и това ми напомняше шум на вода и песен на есенни треви. Понякога тоя шум се усилваше, буките шепнеха една към друга своята тайна, и тихият говор приличаше на приказка. И аз започнах безмълвно да им пригласям ...“ (Попдимитров 1934: 67)

„Повяваше силен вятър. Пробягваше над нивите и те се вълнуваха като сплашено стадо. Слушах как дънерите на върбите тихо скриптяха, като звукове на цигулка ...“ (Попдимитров 1934: 68)

Видимите картини се превръщат в звукови – възбуждащи още повече въображението с неясния си източник и с непонятното си тайнствено „послание“. Силата на магията им изпитва и самият субект на спомена („И аз започнах безмълвно да им пригласям“). Това е може би опитът чрез конвенционалния човешки език да бъде разчетен неконвенционалния природен семиозис.

Каква е ролята на вятъра в стихотворенията на Попдимитров за деца? На първо място, прави локалната картина „световна“: „Тихичко окапват / жълтите листа, / вятър ги пилее / широм по света.“ („Есен“); участва в кръговрата на деня: „Неусетно мина / есенният ден, / и ветрец подухна / вечерен, студен.“ („Гроздобер“); участва в кръговрата на сезоните: „Оголяха вече жълтите липи, / ветрове повяха...“ („Зимна песен“) или: „Духнаха, повяха / ветровете зли, / от небе слетяха / сребърни пчели.“ („Бели пчели“); озвучава: „Не ми свири лудо-младо..., но ми свири буен вятър.“ („Ноемврийски мъгли“) или: „Засвирил тъжно с

голи клони, / там вятър птиците подгони.“ („Есенен минзухар“), или: „Падат едри капки, / зашумяват клони...“ („Майски дъжд“); пробужда звуците/тайните на гората („В гората“); динамизира картината, предизвиква асоциации: „Вятър тихичко поява, / вятър благ и средногорски, / ниви леко разлюлява, / като същи вълни морски.“ („Плашило“); безплътен създател на „плътни“ картини: цялото стихотворение „Зидари“, в което ветровете са „буйни и хвъркати / майстори-зидари“, строящи „стъклени мостове, мраморни и нови“ пътища, „зали самотворни, гиздави палати“; вплетен дори в сънния приспивен свят: „Хладен вятър ще повее / тънък клон ще разлюлее / и по твоята коса / ще отрони той роса.“ („Над люлката“); персонифициран адресат: „Ветре, не люлей ме – аз съм тънкоствола / гиздава калина.“ („Калина“); отново персонифициран и основен персонаж в цели стихотворни приказни сюжети: „Горняк и Долняк“.

В езика на тропите и фигурите и като персонифициран адресат вятърът присъства и в избраните от Емануил Попдимитров народни песни в „Самодиви“ (1926;1934). В песента „Вятър вее, Вардар се люлее“ вятърът е основен елемент във фигурата на отрицателното сравнение, върху която е структуриран целият текст. Физическата сила на вятъра е уподобена на гласовитите вардарски девойки, за да се подчертае силата на гласа им – не вятърът, а техните песни и хора разлюляват пълноводната Вардар.

4.

Пристрастието на Емануил Попдимитров към обиграване на стилистични похвати и структурни схеми от фолклорните песни и проза в поезията за деца съвпада с естетическите насоки на движението „Родно изкуство“ през 20-те години. В търсене на родни основи за едно съвременно модерно изкуство след края на Първата световна война се осъществява едно не толкова реставраторско, колкото истински творческо проучване на наследството на българската култура: на колективната словесна памет, на фолклорната материална култура, на средновековните ръкописи, фрески, икони... Този културен импулс е добре проучен от литературоведи, изкуствоведи, културоведи и народопсихолози. В контекста на претърпяната национална катастрофа детето става символ на онзи виталитет, така необходим на разстроена национална душа (казано в стилистиката на *in illo tempore*). В този смисъл творчеството за деца и сбирката с народни песни на Емануил Попдимитров не изглеждат като маргинално занимание, а като двойно включване в общата културна вълна тогава.

Нека подчертаем: принадлежността на Попдимитров към „Родно изкуство“ се осъществява най-категорично чрез творчеството му за деца, докато поезията му за възрастни с цялата си проблематичност в поетологично отношение остава в орбитата на българския символизъм.

Тъкмо в този период излизат и трите му стихосбирки за малките: „Иглики“ (1926), „Росни капки“ (1931) и „Песни за малките“ (1933), както и споменатата сбирка с народни песни „Самодиви“ (1926; 1934). „Песни за малките“ е по-скоро сборна от предишните две с добавени няколко нови стихотворения.

Очевидно е, че през фолклорния код Емануил Попдимитров търси светогледна и поетическа формула за поезията си за деца – фолклорното възприятие в сравнение с индивидуално-авторското е по-сигурният ориентир за доближаване до детския светоглед, откъдето идва и обръщането към стилистичните средства на фолклорния певец. Едва ли е случайно, че първата му книга с поезия за деца излиза в една и съща година със сборника му с народни песни. Разделите „Малки песни“, „Песни за цветята“, „Овчарски и полски песни“, „Юнашки, исторически и хайдушки песни“ положително захранват творческото въображение на поета за деца и юноши: поетиката му се основава на същия анимизъм, свойствен и на митичния, и на фолклорния човек, и на детето; на същото антропоморфизиране на природата и изобщо на света.

Този пренос доминира в стихосбирката „Иглики“ (1926): по реда на съдържанието олицетворени са пролетта („Пролет иде хубавица, / не е пролет, а царица“), цветята („В нацъфтелите поляни / надойдоха гости звани“), кокичето („Цветята се събрали / в Игликини на двора, / та седянка наклали / и с Кокиче говорят...“), отново пролетта („Тръгнала отдавна / от страни далечни / Пролетта царица – / гиздава девица...“), сънят („...ето Сънчо – син Синчец, / божи ангел със венец...“), Стара планина („– Майчице, Стара планино...“), януари („царят Януарий“). Единствено в „Прощаване“ няма персонификация (майката се прощава и с тримата си сина, отиващи на гурбет в чужбина), но пък има уподобяване на синовете и майката с „три зелени бора и върба клоната: / вятър там не ломи / ни стебла, ни клони, / нито разлюлява / равната градина, – майка се прощава / с три юначни сина...“ И отново вятърът е включен в отрицателното сравнение, чрез което се сравнява мощта на ломящия бурен вятър с раздялата с майката.

В „Росни капки“ (1931) обаче пейзажите имат преимуществено реалистична основа (в стихотворенията „Сеяч“, „Гроздобер“, „Есен“, „На училище“, „Лятна нощ“, „Майски дъжд“, „Първият сняг“...) – само в „Житно зрънце“ и „Есенен минзухар“ зрънцето и цветето „проговарят“ все още по познатия начин. Вече стана ясно, че Емануил Попдимитров показва особено предпочитание към фигурата на отрицателното сравнение („не ми били... най ми били“), като заменя архаизиращата частица „най“ с противопоставителния съюз „но“:

„... Не е било сиво стадо, / но са били гъсти мъгли: / [...] Не ми свири лудо-младо, / вакъл овчар-юначина, / но ми свири буен вятър, / низ планина, низ рудина. / Не са били самодиви, / ни елени златорози, / но са били зли вихрушки...“ („Ноемврийски мъгли“)

Същата структура откриваме и в стихотворението „Бели пчели“, изградено в любимата формулата на разгърнатото отрицателно сравнение. Зададеният в началото образ на белите пчели е декодиран едва в края на стихотворението, където недвусмислено се изяснява метафоричната му природа (подобно на структурата на гатанката, но при нея отговорът метафора стои обикновено в паратекста и изисква отгатване):

„Духнаха, повяха / ветровете зли, / от небе слетяха / сребърни пчели. / Бели, те се вият, / спускат се без шум, / скоро ще покрият / и поле, и друм... / [...] Хладни и саминки / те лежат без глас: / не пчели – снежинки / падат къмто нас.“ („Бели пчели“)

„Сребърните пчели“ напомнят на „сребърните звезди“ от символистичната поезия на Попдимитров, а „Хладни и саминки / те лежат без глас“ – на статуарните мълчаливи жестове също от ранната му поезия“. Отново можем да кажем, че оригиналният поет за деца преплита поетиката на фолклорната песен със собствения си символистично-сецесионен идиолект. Въпреки находчивата контекстова връзка, която прави Бисера Дакова с произведението на Метерлинк „Животът на пчелите“ (преведено у нас през 1929 г.), за да заключи, че образът на пчелите в символистичната поезия на Попдимитров е не толкова индивидуален, колкото конвенционален символ, стихотворението за деца „Белите пчели“ звучи оригинално и далеч не „метерлинковски“ (дори и затова, че в „Белите пчели“ те не са „душата на лятото“, а душата на зимата и удвояват метафорично образа на снежинките.

Диалогичната структура, заимствана също от фолклора, е особено подходяща за предаване/осъществяване на непосредствената връзка на детето с анимираната природа. Понякога диалогът се развива между два одушевени „обекта-субекта“ (по Игов) от природата или между детето и персонифициран природен обект: стихотворенията „Калина“, „Пчела и детелина“, „Кокиче“ („Спиш ли ти, кокиче, / гиздаво момиче...“), „Дядо Мраз“, „Есенен минзухар“, „Стара планина“, „Горняк и Долняк“ (споменатите при персонификацията). Такава е структурата на фолклорните детски наричания, използвана в „Пеперуда“.

В тези стихотворения питащият субект най-често е детето, очертаващ чрез въпросите си един специфично детски поетичен свят, органично свързан с кръговрата на природата и оттам с кръговрата на трудовия цикъл на фолклорния човек (особено ако става дума за селското дете). Но не толкова трудовият и обредният цикъл са в основата на пресъздаването му (макар че и той присъства патерналистично, както забелязва Младен Енчев) – а една пасторална, естетизирана, позлатена и посребрена детска Belle Époque. Вече стана ясно, че в естетизацията на образите се долавя утаена сецесионно-символистичната опитност на Попдимитров. В „Сбогом, лято“ есента е антропоморфизирана във вид на сецесионно стилизиран женски образ: „Ето есен иде / в дреха златошита, / на глава с корона / от лозини вита“; минзухарите все са „бледни“ или „модри“ (спомняме си интензитета на колоремата бледен и специфичната употреба на модър (в значение на синкав) в ранната лирика на поета, но от друга страна, в по-късните му „есенни“ стихотворения тези образи са максимално изчистени); разгърнатата почти онирична картина в стихотворението „Ноемврийски мъгли“ със самодивите, „възседнали все елени, / все елени златорози, / прехвъркнали белокрили / все гълъби, все пауни (!) / поронили бели пера / над стадата белорунни...“ (няма нужда да напомняме първенството на основната колорема бял и нейните производни в цялостното поетично творчество на автора).

Женските образи, емблематични за поезията му за възрастни, сякаш се преселват в поезията му за деца, но в образите на персонифицираната природа: освен образа на есента и на самодивите, сестрата на слънцето („Слънчовата сестра“), дървото калина („Калина“), пролетта („Пролет иде“) и т.н. Гората е винаги оприказана (и това е твърде обитавано място от символистите): там ветровете „зидари“ градят палати и „зали самотворни“ („Зидари“); в

ноемврийската гора е грейнал палат с „градини хризантеми“ („Ноември“). В стихотворението „Над люлката“ още първият образ от приказния път, по който Сънчо, „син Синчец, с лъчезарния венец“ (отново типични колорема), ще отведе болното бебе – образът на „светлата птица“, предвождаща колесницата на слънцето, насочва към египетската митология, в която птицата Бену е спътница на слънчевия бог Ра. Царските палати, златните люлки, синята планина, синьото езеро, сърната, стъпкала буйния здравец и дъхът му, донесен от вятъра, изграждат онирична поетическа картина, посилна само за оня, който знае как се строят паралелни идеални светове (характеристика на ранния Попдимитров). Да не говорим за разпознатите колорема от диаграмите на Дачев.

В сбирката му с избрани народни песни също може да се долови вкусът му към декоративния детайл: „– Ой ливадо, зелено ливадо! / Три откоса кара лудо младо: / Първи откос – трева детелина, / Втори откос – лале от градина, / Трети откос – лилек и босилек.“ („Косач“ – „Самодиви“, 1926)

5.

Нека продължим темата за връзката между символиста и поета за деца Попдимитров като сравним някои негови пейзажни стихотворения от стихосбирките му за възрастни и стихосбирките му за деца с еднакви или близки тематични заглавия. Първото общо заглавие е „Есен“: „Есен“ от „Сънят на любовта“ (1908-1911) и „Есен“ от „Росни капки“ (1931):

„Есен“ („Сънят на любовта“, 1908-1911):

Прозрачни пари се вдигат над влажни бразди
Над угари тъмни ден припламва велик.
Земя необятна, вдъхни ти с обилни гърди
От сетния есенен нежен светлик.
Притопляй до пазвите златното зрънце...
О, сгрей ти и тия трептящи ръце
На бледни върби! И влей малко от слънце
В човешкото бледно, но ледно сърце.

„Есен“ („Росни капки“, 1931):

Тихичко окапват

Жълтите листа,
Вятър ги пилее
Широм по света.
Недалеч полята
Глъхнат като в сън,
Само на стадата чуй се сладки звън.
И орач прилежен
Угари бразди,
А гласът му екне:
– Хайде, Сивчо, дий!

Погледнато от птичи поглед приликите като че ли се изчерпват с общото заглавие и общия образ на угарите. В стихотворението за възрастни основните акценти са върху изчезващата топлина, уловена в „сетния есенен нежен светлик“, и природния паралел с „човешкото бледно, но ледно сърце“, подчертан чрез общото определение на върбите и сърцето – „бледни“, бледно“. Образът на златното зрънце със своята контрастност, разположен, така да се каже, в златното сечение на стихотворението, с активираната символна енергия на златото, се развива като метафоричен смислов отпор на есенната угасналост и тленност. В стихотворението за деца от „Росни капки“ липсва субективното отнасяне – картината е панорамно описателна и емоционално и звуково балансирана: есенна тишина, сякаш „усилена“ от визията на безшумно падащите листа, ненаатрапващо включващият се в нея „сладък“ звук на стадата, и откритият глас на орача, „екнещ“ със силата на примитивен бог. Мащабът на рисунъка обаче и в двете стихотворения остава един и същ – макро („земя необятна“ – „широм по света“).

Заглавието „Лятна нощ“ стои над две стихотворения за възрастни (отпреди периода „Художник“) и над едно за деца:

Лятна нощ („Първи стихове“ 1904-1907)
Звездни свод прошарен с млечен пояс бели,
Морен дъх излъхват ниви тежко зрели,
Момина душица с цвет си шепне сини.
Там щурци настройват нежни мандолини.

Скакалците бият с буйни кастанети.
Ти ще дойдеш? Бех ти верен аз, а не ти.
Аз по тебе, ангел, дни и нощи губя
Там светулка блесва: сякаш казва „любя!“
Звездни свод прошарен с млечен пояс бели,
Морен дъх излъхват ниви тежко зрели.

„Лятна нощ“ („Първи стихове“ 1904-1907)

Блажена лятна нощ покрива
Долини и гори,
Луната царствена излива
Там бледни си зари.
И тъмен облак с плащ печален
Над хълмове блуждай,
В луната впил е взор страдален
И скръбно си мечтай.
А нейде тъне ден в забрава
И къпе се в моря...
Но влюбен утре ще изплава
След нежната зора.

Лятна нощ („Росни капки“, 1931)

Морна лятна нощ е,
И звезди сияят,
А децата още
Весело играят.
Скачат по купните,
Гонят се из мрака,
Майка пред вретите
Нека да ги чака.
Гледайте, дечица!

Блеснаха светулки,
Падна и звездица
От небесни люлки!
Ярко си светеше,
Но изчезна – ето!
О, чия ли беше
Таз звезда в небето?
А луна безгласна
Грее бледолика...
Звездочела, ясна,
Лятна нощ велика!

В първото стихотворение „Лятна нощ“ в една декоративна вечерна селска картина (звезден свод, морни „тежко зрели“ ниви, шепнещи цветя, готвещи се за нощен концерт щурци и скакалци) изведнъж се вклинява напълно различен напев, напомнящ сантименталните градски песни: „Ти ще дойдеш? Бех ти верен аз, а не ти...“ – откъсне ли се „напевът“, би се получило едно прекрасно пейзажно стихотворение за деца. В „Лятна нощ“ от „Росни капки“ децата и чакащата майка по-естествено се вписват в нощната картина (макар и те да изглеждат като привнесени образи с оглед на адресата). Срещу въпросително-сугестивното към любимата „Ти ще дойдеш?“ от „Лятна нощ“ имаме евокативното „Гледайте, дечица“ (стремеж да бъде ангажиран детският поглед навън, да се култивира/естетизира детското око, или просто да се препотвърди детската гледната точка – или трите заедно?). Образът на изчезналата звездица и риторичният въпрос „О, чия ли беше / таз звезда в небето?“, напомнящ за душите на умрелите, и най-вече – сецесионната луна – са отпаднали в последния вариант на стихотворението, публикувано след 1944 г. в стихосбирката „Слънчова сестра“ (1988).

Второто стихотворение за възрастни със същото заглавие „Лятна нощ“ и също от ранните му стихове разиграва любовната тема чрез клишето на природните двойки: влюбеният в луната облак и влюбеният в зората ден. Като добавим към двете метафори и назованото настроение – страдално, печално, скръбно, можем да заключим, че тук близостта с едноименното стихотворение за деца остава единствено в заглавието. „Майски дъжд“ и за деца, и „Майски дъжд“ за възрастни следват една и съща формула: майският

дъжд плисва и изчезва изведнъж. Вариантът за възрастни е изцяло сантиментално надграден заради проведената аналогия между природната картина и копнежите на лирическия субект. Тук обръщението „дете“ назовава любимата (съвсем по пенчославейковски). Във варианта за деца имаме емоционален поврат: от „изговорения“ страх от надвисналата буря, предвещаваща Яворовия град („Боже, зло не прашай...“), до превръщането на дъжда в благодат и красота.

Любопитни са вариациите на тема „минзухари“ за деца и за възрастни:

„Минзухари“ („Плачуци върби“, 1914)

Безмълвно цъфтят минзухари в алеите,
молитвено тихите есенни пламъци:
от вятър не гаснат и в бури мъждеят те,
копнеят безгласни в горящите заници.
Ноември оронва ли дъжд и забвение,
възгарят в сърцето ми бледните пламъци,
блещукат там спомени в тихо копнение,
на първа любов умираещи заници.

„Есенен минзухар“ („Росни капки, 1931)

Гората вежне ослабена.
Къде е нейната премена?
О, там над ручей чист
окапват лист след лист
Засвирил тъжно с голи клони,
там вятър птиците подгони.
Къде е пойни кос?
И славей – милий гост?
Къде са ластовките сини?
Мъглите пъплят низ долини,
Замряха песен, звук,
дете, не идвай тук!
Но виж: в увехнала ливада

поникна пак тревица млада,
и гледай чудо ти:
там минзухар цъфти!
Какво ми дириш в късна есен
по дъжд и мраз и вятър бесен?
От бели скреж и лед
укрий се, бледен цвет!
Но казва кротко минзухарът:
–На есента съм аз другарът
и нямам страх от студ,
от дъжд и вятър лют.
Цветецът ми от дъжд не гасне
през тия късни дни той расне
и в бурите дори
кат пламъче гори...
Ала снежна зима предвещавам,
но и надежда нова давам:
след мен върви по-млад
и родният ми брат, -
Да! На кокичето другарът,
на свежа пролет минзухарът!

Попдимитров явно предпочита поетизирането на есенния (а не на пролетния) минзухар. В стихотворението за деца „Сбогом, лято“ той е наречен „минзухарът бледен“, „сред цветята тъжен цвят последен“ – така да се каже, продължава да носи „меланхолния“ си ореол. В лирическото въведение на „Есенен минзухар“ първо се развива темата за „отсъствието“ и „замирането“ на природата, която логично завършва със забраната „Дете, не идвай тук!“ На този фон появата на цветето в късната есен (въведено отново с евокатива „виж/гледай“) изглежда драматично опасна: „Укрий се, бледен цвет!“ Епитетът „бледен“, разбира се, е добре обиграната колорема от символиста Попдимитров, но „цветът“ по детски „проговаря“, за да смекчи сигнализираната тревога, а най-накрая да внесе и пролетна надежда с обещанието за появата на пролетния минзухар.

И в двата приведени текста, независимо от възрастовата им насоченост, е стилизирана традиционната гатанка „По ливади свещи горят, слънце грее – не топи ги, вятър вее – не гаси ги.“: „От вятър не гаснат и в бури мъждеят те...“ (за възрастни); „Цветецът ми от дъжд не гасне / (...) / и в бурите дори / кат пламъче гори...“ (за деца).

Гатанката е цитирана буквално и в символистично-импресионистичните „Спомени“ на поета-философ (Попдимитров 1934: 77). В „Есенен минзухар“ (за деца) е избрана типичната за фолклора диалогична форма, в която самият минзухар обяснява кой е и защо е, докато в стихотворението „Минзухари“ (за възрастни) образът се разтваря в спомена за заника на първата любов. Интересно е, че в по-късна редакция Попдимитров съкращава дотолкова стихотворението (изцяло въвеждащата част), че го фокусира изцяло в образа на минзухара (извадят ли се отделно само съкратените стихове, те несъмнено ще прозвучат като едно завършено „друго“ есенно стихотворение – нека ги наречем „лабораторни вариации“).

5.

Преди да разгледаме пейзажните картини в творчеството на Емануил Попдимитров, нека първо се запитае какъв художник е той. На първо място, не е самоук художник – нещо повече, има намерение да стане професионалист и известно време учи в Художествената академия. Прекъсва следването си, но не престава да рисува. Съквартирант му е самият Владимир Димитров-Майстора, с когото го свързва дружба още от кюстендилското им време. Двата си влияят и подстрекават и идейно, и художествено. Катя Зографова споменава за удивителни съзвучия в техните преживявания, отразени в „Автобиографията“ на Майстора и в дневниците на поета (Зографова 2015: 336). Вдъхновена от проучването на внушителния архив на поета и от познанството с дъщерите му, осигурили ѝ достъп и до семейния архив, където наред с литературните му произведения се откриват многобройни рисунки с молив и перо, живописни пейзажи, автопортрети, женски портрети, портрети на най-близките му, множество винетки в стила арнуво/сецесион, ескизи, безброй непретенциозни скици (част от които върху ръкописни листчета, изпълнени със стихове), миниатюрни хартиени изрезки, проекти за корици, изкуствоведката написва въодушевен етюд за поета като художник, в който маркира някои подстъпи и връзки между поезията и изобразителното му изкуство (Зографова 2015: 335-343).

В статията си „Композицията в живописата“ Попдимитров дефинира пейзажа като „лиро-епика“, портрета като „лирико-драматичен вид“, а композицията като „епоко-

драматично творение“ (Попдимитров 2007: 66). Оказва се, че тази „игра“ на дефиниране на жанровете на едно изкуство чрез жанровете на друго самият той счита за особено находчива.

Живописните пейзажи на Емануил Попдимитров се асоциират преди всичко с родното (достатъчно е да се прочетат техните заглавия). За Попдимитров родното има конкретни географски измерения и те съвпадат с родното му село Груинци, след Ньойския договор фатално откъснато от българската държава. Изгубеното физически „родно“ се оказва усиленото символно „родно“. Естествено е образите на родното да се свързват и покриват преди всичко с детския спомен и неговите пространства. За Попдимитров те са родната къща и родната природа („Старият дом“, „Старата къща“). „Прочетени“ през стихотворенията му за възрастни – „Стария дом“, „Земя“, „Груйинската река“ и др. (почти същите заглавия), картините му се сдобиват един вид с носталгично импресионистичен интерпретативен ключ.

Нека вземем жанровото дефиниране на пейзажа от Емануил Попдимитров като подстъп към собствените му пейзажни картини: „Пейзажът е постигането на индивидуалността на известен вид природа и на преживяното от самия творец“ (Попдимитров 2007: 63). Оставаме с впечатлението за взаиморазкриване/взаимоприникване на две индивидуалности: на природата и на този, който я наблюдава с намерението на художник:

„...внезапно откриване на сродство между собственото настроение на художника и подсказаното в природата. И най-тайнственият процес на творчеството е моментът, когато художественият усет води четката на твореца, та от видяното и намисленото върху платното засиява живот.“ (Попдимитров 2007: 63).

Именно тази среща на „видяното“ и „намисленото“ от художника след „дълго и интимно общуване с природата“ е това, което се предлага на зрителя художествено да съзерцава. Крайният художествен продукт е наречен „видение“ на природата: „символът“, който ще послужи на зрителя за ново естетическо съзерцание и изживяване. Наблюдавайки картината, тя въздейства върху въображението му, „заговаря“ на неговата душа (Попдимитров 2007: 64). Ето че и за Попдимитров това, което започва сетивно, завършва словесно – „заговаря“. В този ред на мисли можем още да кажем, че ако зрителят е поет, тя ще може да му проговори и в стихове, а ако е композитор – в музика и т.н. И тук идва важно

пояснение, което може и да е ключът към „простите“ му пейзажи: колкото по-лек е преходът от сетивното възприятие на зрителя към активирането на неговото въображение и колкото повече се „задържа“ в него, толкова по-голяма ще е естетическата наслада. В този кратък текст за пейзажа се откроява още една концепция, която заслужава внимание: Ако пейзажът не рисува интимния живот на природата, т.е. нейната индивидуалност, той остава условен, а ако е една символична игра на художествени елементи, става декоративен. В последните случаи художникът не върви в дълбочина на живота, а към неговата повърхност. Хармонията, която съществува между възплътеното настроение и техническите средства, съставя така наречените музикални елементи на пейзажа. (Попдимитрова 2007: 64) Този пасаж може да участва и в по-големи изкуствоведски дебати по отношение на естетическите възможности на типовете пейзаж.

Що се отнася до пейзажите на Попдимитров, представени в края на този текст, те могат да бъдат интерпретирани изкуствоведски като редукция на импресионистичните изразни средства: трептене на светлина и сянка, вибрация на цветовете, характерната за акварела незавършеност на формата, цветови акценти и сфумато. В „Планините на Краище“ художественото „видение“ на твореца се реализира благодарение на „съзерцателната“, да я наречем, перспектива: отдалечена, медитативна гледна точка, дифузност на формите, статичност на композицията и не на последно място – цвятова съотнесеност със символистичните му творби. В „Пред залез“ мекото преливане на цветовете напомня за присъствието на онзи характерен образ на вятъра от литературното му творчество. Доминиращото в пространството на картината небе създава познатото усещане за простор и съзерцание.

Пейзажните стихотворения в поезията на Емануил Попдимитров и за възрастни, и за деца, както и пейзажната му живопис, споделят един и същ референт: запечатаните в паметта му картини от изгубения роден край/рай – можем оксиморонно да ги наречем дълбоко интериоризирани екстериори. В поезията му за възрастни пред тях е сложена бледата на сецесионно-декоративния „пейсаж“ и са колорирани със „странната, причудливата, нестандартната цвятовост“, характерна за символистичните творби (Дачев 1997: 114). В поезията му за деца те са стилизирани през призмата на цвятонаситеността на фолклорната песен при тук-там запазени сецесионни жестове – чрез тях със сигурност авторът се вписва в движението „Родно изкуство“. В акварелните му пейзажи се налага

импресионистичната стилистика. Всъщност най-интересните резултати се получават когато трите бленди на творческото му изразяване се наслагват и интегрират.

БИБЛИОГРАФИЯ

Василев (2003): Василев, Владимир. Предговор към стихосбирката „Купол“. В: Попдимитров, Ем. Сънят на любовта. София: „Захарий Стоянов“, 264-275.

Дакова (2007): Дакова, Бисера. Орнамент и визия в ранната поезия на Емануил Попдимитров. В: Емануил Попдимитров – критически прочити. Сборник по случай 120 години от рождението на твореца. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 140-150.

Дачев (1997): Дачев, Мирослав. Семиотика на цвета в поетическия текст. София: Издателски център на Народното събрание, 1997.

Енчев (2000): Енчев, Младен. Споменът на лотогафите. Комуникативни стратегии на лирическият текст в българската поезия за деца. Шумен: Аксиус, 2000.

Игов (2003): Игов, Светозар. Блян и благослов. Лириката на Емануил Попдимитров“. В: Попдимитров, Ем. Сънят на любовта. София: „Захарий Стоянов“, 275-300.

Милев (1921): Милев, Гео. Стихове и песни от Емануил Попдимитров. – Везни, III, 9, 176-179.

Попдимитров (1934): Попдимитров, Емануил. Събрани съчинения на Емануил

Попдимитров. Второ изд. Т. XI. Живот и блян: Студент, спомени, албум. София, 1931-1938.

Попдимитров (1934а): Попдимитров, Емануил. Събрани съчинения на Емануил

Попдимитров. Сб. „Самодиви“, Народни песни, второ изд., X том. София, 1934.

Попдимитров (2003): Попдимитров, Емануил. Сънят на любовта. София: „Захарий

Стоянов“, 2003.

Попдимитров (2007): Попдимитров, Емануил. Жанрове в живописа. В: Попдимитрова, Св. Поетът и художниците. София: ДИМИ 99, 2007.

Попдимитрова (2007): Попдимитрова, Светла. За детската литература на Емануил Попдимитров. В: Емануил Попдимитров – критически прочити. Сборник по случай 120 години от рождението на твореца. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 159-165.

Попдимитрова (2007): Попдимитрова, Светла. Емануил Попдимитров за изкуството и художниците. В: Поетът и художниците. София: ДИМИ 99, 2007.