
ПРОГЛАС

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 2, 2024 (год. XXXIII), ISSN 0861-7902

DOI: 10.54664/WCAY2457

*Илиана Иванова**

ИГРА НА КОДОВЕ И ПРОЧИТИ В РАЗКАЗА „ПАЛАДИНИ“ ОТ Г. П. СТАМАТОВ

Liana Ivanova

THE GAME OF CODES AND INTERPRETATIONS IN G. P. STAMATOV'S STORY *PALLADINI*

The article is dedicated to the centenary of the independent printing of the story *Palladini* by G.P. Stamatov as a separate booklet. This story is one of the most artistic works by the writer and, beyond offering aesthetic pleasure, provides researchers with the opportunity to deepen their analytical skills. By focusing on certain codes not widely discussed by critics—primarily religious and musical—researchers can uncover their interplay with other codes in the text. Through analysis, new meanings are derived that have biographical references to the writer and address issues along the genealogical line both backwards and forwards (in relation to the father and the daughter, respectively).

Keywords: *Palladini*; *G. P. Stamatov*; *musical code*; *religious code*; *anniversary*.

Настоящата статия е посветена на стогодишнината от самостоятелното печатане на разказа „Паладини“ от Г. П. Стаматов като отделна книжка. Това е един от най-художествените разкази на писателя, който, освен естетическата наслада от текста, предоставя възможност на изследователя да разгърне своята анализаторска същност, като обърне внимание на някои недостатъчно обговорени от критиката кодове (главно религиозен и музикален) и изяви тяхната игра с други кодове в текста. Въз основа на анализа се извеждат нови значения, които имат своите препратки в биографичния контекст на писателя и засягат проблемите на родовата линия назад и напред (към баща и към дъщеря).

Ключови думи: *Паладини*; *Г. П. Стаматов*; *музикален код*; *религиозен код*; *юбилей*.

През настоящата 2024 г. се навършват 100 години от появата на самостоятелното издание на един от най-художествените разкази на Г. П. Стаматов – „Паладини“, издаден в Кюстендил през 1924 г.¹, където писателят дълги години живее и работи като член на Кюстендилския окръжен съд. В този ред на мисли, отбелязвайки юбилейната дата, ми се иска да припомня някои факти, свързани с разказа, както и да добавя свои наблюдения и хипотези.

За самия разказ е писано много, той често е бил обект на изследване, защото в него няма нищо от това, в което д-р Кръстев обвинява неговия създател, а именно – в липсата на худо-

* **Илиана Иванова** – гл. ас. д-р, катедра „Български език и литература“, Факултет по обществени науки, Университет „Проф. д-р Асен Златаров“, Бургас, ivanova.phd@abv.bg, <https://orcid.org/0000-0003-1014-4158>

¹ Първоначално публикуван в сп. „Златорог“, 1920 г., а през 1926 г. е второто самостоятелно издание на разказа, отново в Кюстендил. Кирил Елисеев споделя, че през 1926 година Стаматов е работил върху втората част на „Паладини“ за живота на певеца след изгубване на гласа му. Въпреки усилената работа на Стаматов над продължението на разказа, втората част остава недовършена до края на живота му (Спомени 1963: 453).



жественост (вж. Кръстев 1907). Това е забелязано и обговорено в първата знакова публикация по темата – статията на Стефан Попвасилев „За Г. П. Стаматов и разказа му „Паладини“, излязла в същата година, в която е и първата самостоятелна публикация на разказа. Вниманието на критика е привлечено от този по-специален разказ на писателя, определяйки го като „интермецо“ в творчеството на Стаматов (Попвасилев 1924: 59) А за Любен Цветаров „Паладини“ е „единствен по сложната си проблематика, художествена изразителност и *бездънна трагическа сила*“ (курсив мой – И.И.), не само в неговото творчество, но и в цялата ни белетристика. Той е поставен на първо място в събраните съчинения на Стаматов от 1929 г. и впоследствие присъства в почти всяка друга компилация на негови съчинения. Според Цветаров разказът е „написан с изключително вдъхновение и творческа дълбочина“ и „изпълнява не само ролята на пролог към едно забележително писателско дело, но и подсказва, че безпощадното изобличение на автора и звучащото като мефистофелска ирония негово отрицателно отношение към нрави и бит е все в името на *ч о в е к а и к р а с о т а т а*“ (Цветаров 1941: 213).

„Паладини“ безспорно е една от перлите в короната на белетриста Стаматов, един от текстовете му, които, както е видимо и от самото заглавие, въвеждат италианската тема в неговото творчество и като цяло разширяват въпроса за италианската тема в българската литература. Традиционно образът на Италия се свързва със страстна любов, религиозна отдаденост, величаво изкуство и пр. Всичко това е преплетено в една или друга степен в разказа и показва изключително добро познаване на италианската култура от страна на писателя, който прекарва известно време в Западна Европа и има възможност пряко да се запознае с шедьоврите на италианското изкуство. Според Попвасилев „в Паладини не чувстваме тежката атмосфера на действителността, животът не слага тук тежката си и сурова ръка“, защото и „хероите са италианци“, и „разказа се развива под чужди небеса, настрана от нашите нрави...“ (Попвасилев 1924: 61). Изнасянето на сюжета „под небето на Италия“ обаче вероятно е свързано не само с любовта на Стаматов към италианската култура, но и с опита да се отклонят всякакви асоциации от българската действителност, което на свой ред би затруднило и разкриването на вероятни прототипи. Но и в този Стаматов разказ, може би повече от всеки друг, се наблюдава една много интересна игра на разнообразни „кодове“, затова ми се иска да обърна по-специално внимание на асоциативните игри и загадъчни преплитания, които те провокират в читателското съзнание. Особено място заемат ономастичният, религиозният и музикалният код, които си взаимодействат и пораждат различни прочити на текста.

Както твърди Р. Йовева, в този свой разказ „може би за първи път в творчеството си писателят се проявява като пластик, като художник и разбира се – като музикант“, в него „етичното се естетизира“, а „нравственият патос прелива в апотеоз на красотата“ (Йовева 1985: 98, 100). Стаматов видимо набляга на много музикални творби, изброявайки в текста на разказа си редица опери като „Травиата“, „Трубадур“, „Аида“, „Кармен“, „Риголето“, „Фауст“ и пр.

Отношението между фигурата на маестро Далбиани и певеца Паладини може да се разглежда като модел на демиургичен жест, предизвикващ асоциация с изначалния творчески акт на човешкото сътворение по образ и подобие. Маестро Пиетро Далбиани, „тенор в местната опера и професор по пеене“, вървейки из улиците на Неапол, чува прекрасен глас, който се рее из въздуха като ангелска песен и сякаш чува гласа на своето предишно, а може би и първо, „творение“ – Луиджи, което е загубил, затова живее с копнежа да преживее отново божественото наслаждение, което е изпитвал, слушайки неговия глас. И го припознава в гласа на Паладини.

В своето изследване за Стаматов Румяна Йовева концентрира вниманието върху фамилията Паладини, което и за мен е важен маркер, изискващ обстоен коментар: „Джиовани взема името на своя пръв благодетел. Той е щастливото дете на обстоятелствата. Свещеникът в юношеските му години го насочва към музиката. Пиетро го открива за голямото изкуство. Чуждото име подчертава асоциацията, че Паладини е „натоварен“ с чужда съдба, чиято тежест не може да понесе²“ (Йо-

² „Спомни си свещеника Паладини. Паладини! ... Туй велико име не е негово – чуждо. Гледа плика: „На Джиовани“. Да, той не е Паладини, а е Джиовани, беден корсиканец, който толкова години е лъгал света“ (Стаматов 2020 : 215).

вева 1985: 99 – 100). Нещо повече. Маестрото вероятно ще е поредният благодетел на Джиовани, който не съумява да съхрани и да развие докрай божествения си талант, а го загубва, потъвайки в човешките си страсти. „Както винаги Стаматов търси парадоксите, несъвместимостите в живота и ги намира дори у таланта“ (Йовева 1985: 83).

От своя страна, Ефрем Каранфилов в статията си „Другият образ на сатирика“ изказва тезата, че въпреки сочещото име в заглавието, разказът е „за борбата, страданията, погрома и верността към изкуството на Пиетро Далбиани“ (Каранфилов 1966: 22). Определено Далбиани заема мястото на пиедестала, достойно за фигурата на авторитета, на бащата. Той задава параметрите на високото изкуство, на съвършенството, което не е постижимо за всеки. А за да превърне своя ученик в един от боговете на музикалния Олимп, той му налага строгост, съизмерима с религиозната аскеза. Но Джиовани се оказва един обикновен човек („беден корсиканец, който толкова години е лъгал света“), подвластен на страстта си към виното и жените, заради които в крайна сметка губи божествения си глас. Незрелостта на героя е заложена дори в значението на личното му име (Giovani – от итал. *giovane* – ‘млад’, с прен. знач. ‘неопитен’). Фамилията на героя предполага още една хипотеза, а именно съзвучието ѝ с тази на великия италиански архитект Андреа Паладио (1508 – 1580). Истинското му име е Андреа ди Пиетро де ла Гондола – син на каменоделеца Пиетро, а Паладио е псевдонимът, който препраща към името на древногръцката богиня на мъдростта Атина Палада. Стремехът на Паладио да съчетае функционалност и естетика ще оформи и стила „паладианство“, който ще владее архитектурата до края на 19 век в различни страни и континенти (вж. История 1967: 290 – 308). Напълно възможно е Стаматов да е знаел името на Паладио, което да му е харесало и така да е решил да формира името на своя герой.

Може да добавим и една междуезикова асоциативна игра при тълкуване имената на маестрото, която ще обогати значенията на ономастичния код: напр. Пиетро (итал. версия на Петър, в значението на ‘камък’) и Далбиани (ср. с наслагваща се фонетична асоциация с руския глагол долбитъ – ‘дълбая’, но и прен. ‘назубрям, наизустявам’; както и прост. ‘набивам в главата чрез многократно повторение’)³. Сякаш надграждащото значение на името, което асоциативно възниква у знаещите руски език, ражда смисъла на ‘дълбаещия камъка’, свързан с функцията на маестрото – да шлифова таланта на своя ученик⁴.

Що се касае до елементите на религиозния код⁵, силно застъпен и в този Стаматов разказ, те могат да бъдат изведени по следния начин с известни препратки към реалния живот на писателя:

Голгота/смъртта на Бога:

„Не виждаше неземната мъка в очите му – като погледа на скърбящата майка до кръста на Голгота (курсив мой – И.И.)“ (Стаматов 2020: 201).

„Паладини! Ти си престъпник. Аз те боготворях, ти беше за мене смисълът на битието. В твоя глас чувах гласът на Бога. Вярвах, че те е пратил с песни да укротиш човека звяр. Зарад тебе аз бих отишъл на Голгота – *сега те ненавиждам, презирам* (курсив мой – И.И.). Ти извърши грозно злодеяние – обра Бога – и трябва да отговаряш. Ти беше над тълпата, тя нямаше право да се докосне до тебе – няма право и да вижда падението. Ти ще умреш! Нима може да живее Бог, ако узнае, че не е такъв?“ (Стаматов 2020: 208).

Почти същата патетична реторика се среща в любовния дискурс на Стаматовите писма (датирани между 1919 – 1921 г.) към новия обект на любовните му чувства – Надя Грозданова, в която той е бил страстно влюбен през този период и на която посвещава разказа с „Благоговейна любов“ (епистоларен посредник в случая е Христо Казанджиев).

³ Последното значение може да се обвърже с идеята за Пиетро като евентуален субститут на бащата, който постоянно повтаря на сина как трябва да живее правилно. Идеята е развита по-долу в статията.

⁴ Разбира се, това са допълнителни конотации, които се пораждат, както казах, за знаещите добре руски език, но не би трябвало да ги изключваме напълно, като се има предвид, че самият Стаматов е пряко и първично свързан с руския език и култура.

⁵ В настоящата статия ще разгледам само малка част от тях.



Ср. „За България аз в окопи не съм бил, но за нея бих отишъл на Голгота (курсив мой – И.И.) с усмивка на уста“. Впоследствие писателят е съкрушен от лекомислената ѝ постъпка и пише: „Всичко това ме огорчи, отчая, уби и обиди“; „Аз загубих сън, апетит и страшна апатия обзе душата ми, нищо не ме интересува, нищо не ме вълнува, ни „Паладини“, ни „Малкият Содом“, нищо. Душата ми опустя... Аз турям точка на всичко“ (цит. по Лукова 2007: 121, 123)⁶.

Мотиви, свързани с религиозната обредност:

Молитва:

„За последен път падна пред краката на Спасителя.

Дълго, горещо се моли старикът. Сълзи течаха по страните му. Той ридаше – не за себе си, не за Паладини, за суетата на най-великото изкуство. /.../ Решен да отнесе със себе си Паладини, Пиетро чакаше в своето общение с Бога одобрение или порицание.

„Боже! Престъпление ли върша? Трябва ли да го оставя тука?“

Сърцето му се обливаше с кръв.

„Каж ми, да го оставя ли?“

И чу – някой наблизко прошепна: „Не...“.

Пиетро се успокои. Той изпълняваше волята на Върховния съдия – творец на най-нищожната твар и на най-великия творец.“ (Стаматов 2020: 210).

Първоначално финалът на разказа много е напомнял края на Пушкиновата „малка трагедия“ „Моцарт и Салиери“. Ясна индикация за уподобяването на сюжетите намираме и в самия текст със споменаването на последната творба на Моцарт и съпътстващата я легенда: „Засвири „Requiem“ от Моцарт и чувстваше, че душата му отлита при сянката на техните велики учители“ (Стаматов 2020: 211)⁷. Кирил Елисеев споделя в своите спомени за Стаматов, че когато след написването на разказа „Паладини“, белетристът прочел същия на сестра си, тя останала недоволна от развързката на разказа. „Когато чула, че Пиетро дава чаша отрова на Паладини и сам след това се отравя, енергично възразила, че Пиетро не може да бъде убиец. Така сестрата повлияла на брата-писател и той изменил първоначалния ръкопис. Пиетро се самоотравя, а Паладини остава жив“ (Спомени 1963: 453). Суицидът на маестро, от една страна, влиза в разрез с християнските норми, но от друга, се превръща в „подвиг – не само от позициите на отчаянието заради загубения глас на Паладини, а в името на човешкото съвършенство, задължително за големия творец“ (Йовева 1985: 100).

Още една литературна алюзия, свързана с друга „малка трагедия“ от Пушкин, а именно „Скъперникът рицар“, препраща на свой ред към сложната проблематика на отношенията „бащи – деца“. Младият аристократ Албер мислено желае смъртта на баща си и когато това се случва на финала на трагедията, се поставя началото на неговото чувство за вина, че макар и да не е убил баща си, е предизвикал с желанието си неговата смърт⁸. Ср. у Стаматов: „Пиетро! – произнесе високо Паладини. – Аз те убих!“ (Стаматов 2020: 216).

Храм (в т.ч. икони, идоли и пр.):

„Вечно с жени, опиянен от тях, Паладини нямаше време да надникне в тази нежна, детинска душа, в този чист храм, в който той беше идол (курсив мой – И.И.) (Стаматов 2020: 201).

„/.../ болката заглъхва в студеното отчаяние, догаря в душата като забравено кандило в опустял храм /.../“ (Стаматов 2020: 191).

⁶ В едно от писмата дори изказва идеята за самоубийство.

⁷ Любопитно е, че и тримата споменати в разказа композитори пишат Requiem-и: Моцарт (1791); Верди (1874); Берлиоз 1837.

⁸ Впоследствие моделът е повторен от Достоевски в романа „Братя Карамазови“ с отношенията Митя Карамазов – Фьодор Карамазов.

„Лицето му се проясни, стана лик на безстрастна *икона*, гдето няма нищо земно, суетно“ (Стаматов 2020: 209).

Храмът на изкуството в душата на Пиетро, където той сам поставя на пиедестал Паладини, е като осквернен и опустял впоследствие. Ср. също споделянето на Стаматов пред Вера Бончева-Балабанова по отношение на любовния обект: „Тя не застана сама на пиедестала. Аз я поставих там. Тя нищо не ми каза – аз сам създадох илюзии“ (Балабанова 1993: 140).

Езикови идиоми, свързани с религиозни ритуали:

„Пиетро като архангел *ошуюю Творца*⁹ (курсив мой – И.И.) живееше в тези минути. „Само да нямаше в света туй проклето вино!“ (Стаматов 2020: 192).

„И падна на колене. По лицето на великия *блуден син* (курсив мой – И.И.) капеха горещи сълзи.

„Учителю! Прости ми!“ (Стаматов 2020: 216) и т.н.

Както може да се види от последния цитат, Паладини е маркиран като „блуден син“ и отново положен както в религиозното отношение ‘Бог – човек’, така и в сложните междупоколенчески отношения. Дживони реално не помни баща си, който е умрял, преди той да се роди. Липсата на бащата, съвсем в психоаналитичен дух, се компенсирва в разказа с появата на субститутивни образи – бащини фигури: свещеникът Паладини, чиято фамилия Дживони взема, и разбира се, маестро Пиетро Далбиани. Ясно е, че в тази едипова предпоставеност на отношенията между Паладини и неговите символични „бащи“ ще се появи и мотивът за бунта – срещу бащата, срещу авторитета, срещу маестрото. Този бунт получава символична реализация в похабяването на гласа чрез отдаването на низките страсти. Инна Пелева, от своя страна, вижда същата проява на бунта в живота на Г. П. Стаматов (вж. Пелева 2012).

Като продължение на психоаналитичния щрих, вече излизащ от рамките на вътретекстовите отношения, за които споменава К. Лукова (Лукова 2007: 189), можем да добавим още някои биографични факти, които също търпят разглеждане в регистъра на Едиповата „ситуация“¹⁰. Много от общувалите със Стаматов споделят неговите спомени за силното му увлечение по музиката от най-ранно детство, но и за забраната и тежките наказания от страна на бащата Порфирий, мотивирани от „социалнорелевия“ стереотип на времето. Като дете Георги е имал голямо желание да свири на пиано, но само момичетата са имали това право, затова е обичал да слуша изпълненията на сестра си, както по-късно и на свои познати като Петър Нейков (вж. Спомени 1963). Тези биографични сведения предполагат психоаналитичен прочит, както в биографичен контекст, така и в контекста на разказа „Паладини“. Сложните отношения между писателя Стаматов и неговия баща Порфирий са сублимирани чрез творческия акт и в самия разказ, който в крайна сметка пресъздава в имплицитна едиповост копнежа по смъртта на фигуративния баща.

Връзките на разказа с биографичния контекст, за който стана дума по-горе, може да се уплътни и по линията на „музикалната крива“, която разкрива един от най-трагичните моменти от живота на Стаматов – самоубийството на дъщеря му Доротей. Като препратка към това трагично събитие би могло да се тълкува присъствието на две знаменателни със своя фатализъм опери – „Риголето“ (1851) от Верди и „Проклятието на Фауст“ от Ектор Берлиоз (1846)¹¹. Акцентирването

⁹ Остар. ‘отляво на Твореца’. Лявата страна в религиозната символика е отредена на греха, на жената, на „козите“ по време на Страшния Съд и пр. Паладини често нарича Пиетро „Сатана“, „Всезнаещ и вездесъщ Велзевул“, „Mefisto“ и пр.

¹⁰ Разгледано спрямо биографичния контекст сянката на Луиджи, която тегне над Паладини, може да се търси в образа на брата Александър, който умира впоследствие. В този ред на мисли, очакванията на бащата Порфирий се проектират и към сина му Георги, който обаче сякаш съзнателно проваля живота си и се пропива, въпреки таланта, който носи.

¹¹ Композиторият на операта „Проклятието на Фауст“ Ектор Берлиоз е обявен за изключителен новатор в музиката, а неговите мемоари са „в блестящ литературен стил и са една от най-ценните музикални книги, писани от музикант. Непризнаването му и преживените страдания сломяват волята му и стават причина



точно върху тези опери и конкретните арии в текста на разказа едва ли е случайно, затова ги разчитам като определени кодове, въвеждащи нови значения и внушения¹².

Когато за пръв път Пиетро чува Паладини, той изпълнява любимата му ария на Риголето от едноименната опера на Верди. Етимологията на името Риголето (от фр. *Rigolo* – ‘шегобиец’) също може да бъде съотнесено към сатиричния образ на писателя, а образът на шута да бъде сдвоен с образа на сатирика Стаматов, който със своя язвителен език често е отблъсквал хората от себе си, обричайки се на самота. От друга страна, темата за проклятието „се появява още във встъплението, а след това неколккратно в развитието на действието, напомняйки за неизбежността на възмездието“ (Сагаев 1983: 137). Текстът на „Паладини“ не дава ясна индикация за това коя точно ария на Риголето чува Далбиани, но и двете се вписват във формирането на споменатите значения, свързани с чувствата на бащата към дъщерята и нейната трагична загуба, за която той има вина заради отмъстителния си характер. Ако това е „*Pari siamo*“ („Еднакви сме“¹³), то тук с особена сила зазвучава както мотивът за проклятието от граф Монтероне към Риголето, който се е надсмял над трагедията му, така и сравнението между острието на убиеца Спарафучиле и острието на езика на Риголето. Ако пък това е „*Cortigiani, vil razza dannata*“¹⁴ („Придворни, проклето племе“), то там също пряко се говори за отмъщение и проклетие, заради което Риголето се превръща в несъзнателен убиец на дъщеря си, но и зрителят става свидетел на драмата на бащата.

Знае се, че Верди пише операта си върху текста на В. Юго „Кралят се забавлява“ и първоначално дори е смятал да назове операта си „Проклятието“ (вж. Сагаев 1983: 133 – 138). Така заглавието на операта на Верди би съвпаднало почти напълно с другата спомената опера от Берлиоз „Проклятието на Фауст“. Т.е. и в двата случая водещата дума е „проклетие“, но ако в „Риголето“ тя се съдържа имплицитно по отношение на заглавието, то в „Проклятието на Фауст“ е експлицитно изведена.

В текста на „Паладини“ думата „проклетие“ или нейни сродни думи се появяват с натрапваща се фреквентност (в посочените цитати отбелязвам думите с курсив), както това се случва с повтарящия се мотив за проклятието в операта „Риголето“. За свещеника Паладини: „Обиденият старик *прокле* и високопоставената дама, и професорите“ (с. 183); певецът Паладини към Пиетро: „Сто пъти *проклинам* съдбата, че те срещнах“ (с. 187); „Не бой се, Пиетро, чувствам, че ще пея както никога доточера благодарение на пейката и виното, които *проклинаш*“ (с. 189); Пиетро, слушайки едно от изпълненията на „*Stéruscule*“ от Паладини: „Гледа в небето с молба, с *проклетие* и полека-лека болката *заглъхва* в студено отчаяние /.../“ (с. 191); „Пиетро чувстваше мъка, че Паладини ще остане сам и *ще го проклине* един ден“ (с. 206). От друга страна, предпоследният цитат е част от едно почти дословно според мен описание на арията „*Stéruscule*“ и на чувствата, които влюбеният Фауст изпитва. Респективно, докато четем описанието, сякаш „четем“ и за чувствата на влюбения Стаматов (вж. Стаматов 2020: 191).

За мен Стаматов е автор, който в творбите си кодира много от биографичните факти, на което се гради и моята хипотеза, че именно чрез присъствието и взаимодействието между ономастичен, религиозен и музикален код читателят има подстъп към разбирането на главните драми, които вълнуват душата на писателя по време на създаването на разказа „Паладини“. В горещи-тирания текст на Цветаров също е силен „психобиографичният подход“, а героите на Стаматов

неговата продуктивност да намалее. Берлиоз прави няколко пътешествия в чужбина, които му донасят голяма слава – главно в Русия и Германия“ (Сагаев 1983: 48).

¹² Точно през 1920 г. е поставянето на „Риголето“ в България, въпреки че Стаматов вероятно познава операта много преди това.

¹³ „Еднакви сме: аз използвам езика, той камата; /аз съм, който се смее, той този, който убива/ Онзи старец ме *прокле*/ О, хора! О, природа!/ Вие ме направихте зъл/ Каква съдба да бъдеш безобразен!/ Да бъдеш шут!/ Заставен съм да карам другите да се смеят/ Отказано ми е правото, каквото има всеки човек – да тъгувам и да плача“. Преводът е мой – И.И.

¹⁴ „Придворни, племе *проклето*/На каква цена ще ми продадете моето съкровище/За вас тя не струва нищо,/но за мен дъщеря ми е цялото ми съкровище/.../“ и т.н. Преводът мой – И.И. Първоначално Риголето заплашва, но после е съкрушен, плаче и моли да му върнат дъщерята.

са определени като носещи „тежко освободително проклятие“, товара на душевните терзания на писателя (Цветаров 1941: 3, Лукова 2007: 45). Ясно е, че фактът на поредната разтърсваща любов на Стаматов е експлицитно изразен чрез посвещението и може би е водещ, но това не отрича и другите предположения, които могат да бъдат добавени към усещането на писателя за провален живот. В „Риголето“ също е засегната темата за любовта и главно темата за непостоянството на жената (ср. прочутата ария „La donna è mobile“, звучаща изключително по Стаматовски), но все пак доминираща е темата за вината, проклятието и възмездието¹⁵.

Подобно е и внушението от втората опера „Проклятието на Фауст“ с доминиращо и в заглавието като цяло злокобно чувство за проклятие¹⁶. Композитора на операта Берлиоз е определян като „винаги влюбен в трудностите“: „Този своеобразен, неподправен, пряк, често невъздържан, рязък и необуздан човек, съчетал в себе си най-чудновати противоречия, е за съвременниците си загадка. Въпреки всички заслуги към френската и въобще към световната музикална култура Берлиоз остава някак си сам и изолиран в историята на тоновото изкуство, тъй както е сам и в живота, и в творчеството си“ (Брашованова 1976: 6). Изказаното определение за френския композитор изцяло подхожда на описанието на Г. П. Стаматов и отношенията му с много от съвременниците му, което може да бъде и едно от обясненията за влечението на писателя към личността и музиката на френския композитор.

Именно при поредното изпълнение на арията на Фауст, известна с краткото си име „Crépuscule“ (тук арията е конкретизирана), Далбиани окончателно осъзнава непоправимата загуба на гласа на Паладини, но и своето поражение като Маестро. В биографичния контекст това е изразено като усещане за невъзможната любов на застаряващия Стаматов към младата Грозданова. Също така, обвързвайки този сюжет с фигурата на бащата, можем да прочетем отчаянието на Пиетро като провал на бащата Порфирий да отърве сина си от порока на алкохола.

Казано с други думи, отвъд първичния и видим за всички план на разказа, свързан с драмата на твореца и творчеството, отвъд видимата любовна драма, в един дълбинен план търси своето разрешаване и драмата, свързана с вината към важни фигури от родовата линия – бащата и дъщерята. А отгук и темата за възмездието, което тегне над писателя, не само заради „донжуановските“ похождения от младостта на Г. П. Стаматов, но и заради греховете към бащата и дъщерята. В този ред на мисли, написването на разказа може да се разглежда и като сублимация на вината към рода – назад и напред във времето, към предците и към потомците.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Балабанова 1993:** Балабанова, В. *Между разговори и писма. Среци с А. Страшимиров и Г. Стаматов*. София: Свети Климент Охридски // **Balabanova 1993:** Balabanova, V. *Mezhdu razgovori i pisma. Sreshti s A. Strashimirov i G. Stamatov*. Sofia: Sveti Kliment Ohridski.
- Берлиоз 1976:** Берлиоз, Х. *Мемоари*. София: Музика // **Berlioz 1976:** Berlioz, H. *Memoari*. Sofia: Muzika.
- Брашованова 1976:** Брашованова, Л. Въведение. – В: Берлиоз, Х. *Мемоари*. София: Музика, 5 – 18 // **Brashovanova 1976:** Brashovanova, L. Vavedenie. – V: Berlioz, H. *Memoari*. Sofia: Muzika, 5 – 18.
- История 1967:** *Всеобщая история архитектуры в 12 томах. т. 5. Архитектура Западной Европы XV – XVI веков. Эпоха Возрождения*. Москва: Издательство литературы по строительству // **Istoriya 1967:**

¹⁵ Георги Константинов пише по повод самоубийството на Доротея: „Не бях по това време край Стаматов, но научих, че страшно много се измъчвал. Някои тогавашни негови постъпки явно показваха, че е изпитвал и жестоки угризения на съвестта“; Кирил Елисеев също споделя, че когато Стаматов получил телеграмата за смъртта на дъщеря си и заминал за Курило, възразил на разследващия прокурор по отношение на това, че става въпрос за самоубийство и виновни няма: „Виновници за смъртта ѝ сме аз и тя“ – сочейки майка ѝ.“ (вж. Спомени 1963: 440, 456)

¹⁶ Либретото ни въвежда в терзанията на застаряващия Фауст, който страда, че няма да може отново да се наслади на любовта. Поради това той губи смисъла на живота и дори живее с мисълта за самоубийство. Но се появява Мефистофел, който решава да му помогне, срещайки го с младата девойка Маргарита. Впоследствие обаче Фауст е проклет от брата на Маргарита.



- Vseobshchaya istoriya arhitektury v 12 tomah. t. 5. Arhitektura Zapadnoj Evropy XV – XVI vekov. Epoha Vozrozhdeniya.* Moskva: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu.
- Йовева 1985:** Йовева, Р. Георги, П. Стаматов. *За някои страни от поетиката на разказа.* София: Народна просвета // **Yoveva 1985:** Yoveva, R. Georgi P. Stamatov. *Za nyakoi strani ot poetikata na razkaza.* Sofia: Narodna prosveta.
- Каранфилов 1966:** Каранфилов, Е. Другият образ на сатирика. – В: *Литературна мисъл*, кн.6, 14 – 25 // **Karanfilov 1966:** Karanfilov, E. Drugiyat obraz na satirika. – V: *Literaturna misal*, кн.6, 14 – 25.
- Кръстев 1907:** Кръстев, Кр. Г. П. Стаматов. – В: *Млади и стари*, София: Мавродиновъ // **Krastev 1907:** Krastev, Kr. G. P. Stamatov. – V: *Mladi i stari*, Sofia: Mavrodinov.
- Лукова 2007:** Лукова, К. Г. П. *Стаматов – между същностите и привидностите.* Казанлък: ЯНИТА Я С // **Lukova 2007:** Lukova, K. G. P. *Stamatov – mezhdusashtnostite i prividnostite.* Kazanlak: YaNITA Ya S.
- Пелева 2012:** Пелева, И. *Деца на по-малки богове.* София: Просвета. // **Peleva 2012:** Peleva, I. *Detsa na pomalki bogove.* Sofia: Prosveta.
- Попвасилев 1924:** Попвасилев, Ст. За Г. П. Стаматов и разказа му „Паладини“. – В: *Листопад*, кн. 2, 58 – 61 // **Popvasilev 1924:** Popvasilev, St. Za G.P.Stamatov i razkaza mu „Paladini“. – V: *Listopad*, кн. 2, 58 – 61.
- Сагаев 1983:** Сагаев, Л. *Книга за операта.* София: Музика // **Sagaev 1983:** Sagaev, L. *Kniga za operata.* Sofia: Muzika.
- Спомени 1963:** Ст. Михайловски, Ал. Константинов, Г. П. *Стаматов в спомените на съвременниците си.* София: Български писател // **Spomeni 1963:** St. Mihaylovski, Al. Konstantinov, G. P. *Stamatov v spomenite na savremennitsite si.* Sofia: Balgarski pisatel.
- Стаматов 2020:** Стаматов, Г. П. *Разкази и повести.* София: Колибри // **Stamatov 2020:** Stamatov, G. P. *Razkazi i povesti.* Sofia: Kolibri.
- Цветаров 1941:** Цветаров, Л. *Стилът на Г. П. Стаматов.* – В: *Философски преглед*, кн. 3, май-юний, год. XIII, 210 – 221 // **Tsvetarov 1941:** Tsvetarov, L. *Stilat na G. P. Stamatov.* – V: *Filosofski pregled*, кн. 3, май-yuniy, god. XIII, 210 – 221.