

Иван Христов

**БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ
ПРОБЛЕМЪТ ЗА ВРЕМЕТО И ИДЕНТИЧНОСТТА**

Публикацията е резултат от извършено изследване по проект BG05M2OP001–1.001–0001 *Изграждане и развитие на Центъра за върхови постижения „Наследство БГ“* (Оперативна програма „Наука и образование за интелигентен растеж“, приоритетна ос 1 „Научни изследвания и технологично развитие“).

This publication is the result of a survey conducted within the project BG05M2OP001–1.001–0001 *Establishment and Development of “Heritage BG” Centre of Excellence* (Operational Program “Science and Education for Intelligent Growth”, priority Axis 1 “Research and technological development”).



ЕВРОПЕЙСКИ СЪЮЗ
ЕВРОПЕЙСКИ ФОНД ЗА
РЕГИОНАЛНО РАЗВИТИЕ



НАСЛЕДСТВО БГ



ОПЕРАТИВНА ПРОГРАМА
НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ ЗА
ИНТЕЛИГЕНТЕН РАСТЕЖ

Книгата се разпространява безплатно
в минимален хартиен тираж, предназначен за библиотеки,
и в дигитален формат на сайта на издателството:
<https://ilitizda.com/library>

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Иван Христов

**БЪЛГАРСКИЯТ
ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ
ПРОБЛЕМЪТ ЗА ВРЕМЕТО
И ИДЕНТИЧНОСТТА**



София, 2022

© Иван Христов, автор, 2022

© Капка Кънева, дизайн на корица, 2022

Рецензенти: гоц. г-р Мариета Иванова-Гиргинова
 гоц. г-р Пенка Ватова

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
при БАН, 2022

ISBN 978–619–7372–44–1

В изданието е използван шрифтът **Libra Serif Modern**
на Стефан Пеев, www.localfonts.eu

Съдържание

Въведение7

Част първа.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И РОДНОТО

1. Сирак Скитник. Между храма и улицата21

Част втора.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И ЖЕНСКОТО

1. „Крехка ваза от най-чист алабастър“ –
женската тема в българската литература
между двете световни войни.....33

2. Българският литературен модернизъм –
родно и женско.....43

Част трета.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И ЧУЖДОТО

1. „Форд, По и Джаз-банда“ – българо-американски
литературни и културни отражения
между двете световни войни57

2. „Запознайте се с България“ през американски очи.
Делото на Рувим Маркъм70

3. България през XX век – между две войни,
между Европа и Евразия79

Част четвърта.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И НОВИТЕ МЕДИИ

1. „Песен за плакатите“, музика –
Богдан Игор Антонич, аранжирмент – Чавдар Мутафов.....89
2. Сирак Скитник и Аладиновата лампа99

Част пета.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ

1. Атанас Далчев и социалистическият реализъм –
несъответствия в метода..... 111
2. Димитър Пантелеев – между Прародината
и Димитровград..... 123
3. Преосмисляйки българския литературен модернизъм –
канон и (анти)канон 138

Част шеста.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПОСТМОДЕРНИЗЪМ

1. Георги Рупчев и Голямата пуста земя 149
 2. Поезията на 1980-те – грямка, сън, бълнуване 157
- Заклучение..... 165
- Summary..... 179

Въведение

Тази монография прави опит да погледне на проблема за времето и идентичността през призмата на литературната традиция. За фокус на изследването е избран българският литературен модернизъм, който е разгледан в съпоставителен анализ с няколко важни за идентичността понятия, а именно – родното, женското, чуждото, медуите, социалистическия реализъм, постмодернизма. Българският литературен модернизъм не е анализиран само в своя статичен вид, като определен литературен период, обхващащ времето от края на XIX в. до Втората световна война, а като динамично явление. Направен е опит той да бъде интерпретиран не само в контекста на неговата поява, но и в контекста на реабилитирането и превръщането му в традиция във времето след неговото маргинализиране.

Монографията прилага подход, предложен от Елка Димитрова¹ за прочит на българския литературен модернизъм, при който „модернистичното светоусещане да се изведе по-свободно извън корпуса на концептуалните културни направления от втората половина на XIX – средата на XX век“, т.е. прави се „известен излаз от хронологично-концептуалното статукво“. Според Димитрова „така вероятно ще се види, че модернистичното светоусещане пулсира в много текстове преди, след и встрани от „модернизма“ и че в тези ситуации игнорирането му като случайност, недоразумение, външен ефект или обеззначаването му чрез какъвто и да било друг подход не върши работа по разбирането нито на модернистичното, нито на присъствието му в „немодернистични“ среди“. И още: „Станалото традиция хронологизиране на явле-

¹ **Димитрова, Е.** Модернизъм и интерпретация (литературен ракурс). Електронно списание *LiterNet*, 14.01.2012, № 1 (146) <<https://litenet.bg/publish/edimitrova/modernizym.htm>>

нието като че ли е един от най-сигурните подстъпи към безопасното му изолуване в един затворен исторически период и в един ограничен и неизменяем кръг автори и текстове, както и към създаването на един догмат за модернизма, дело практически на поредица немодернистски интерпретации, и което е по-опасно – на интерпретации, които често не го разбират или не желаят да го разберат“². Имайки предвид тези съображения, изследването се опитва да избегне точно това хронологично „опитомяване“ на модернизма, което вероятно има за цел да го обозначи като случайно и непродуктивно явление, останало в миналото на собствената си поява.

Монографията се насочва и към друг важен за литературознанието на ХХI век проблем – проблема за времето и идентичността. Според Валери Стефанов „Времето, с преобръщащата му динамика, с възможния натиск по всички хоризонти на социалния и психическия живот, е сред най-същностните показатели на идентичността, то е пряко свързано с промяната, но и със себезапзването. Самият начин на преживяване на времето е вече знак за възможностите на индивида да осигурява смислов ресурс на съществуването си, да гарантира кохерентността на идентификационните си комплекси“³. Така изследването преживява времето на българския литературен модернизъм в търсене на своята собствена идентичност, защото „Обръщанията към „богатствата“ на паметта са алтернативен начин за себезапзване, надмогване-отдъхване от ограничения ресурс на живеенето в тукашното“⁴.

В първия избран ракурс – БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И РОДНОТО, е отделено специално внимание на малко изследвания модернист Сирак Скитник. В статията „Родно изкуство“, публикувана през 1920 г. в сп. „Везни“, Гео Милев за първи път противопоставя изкуството-храм на изкуството на улицата, или тенденциозното изкуство. Той конструира елитаристка концепция за родно изкуство, в която идеята за изкуството като храм, като израз на една Мирова гуша, заема централно място. Храмът е мястото на универ-

² Пак там, с. 119.

³ **Стефанов, В.** *Участта Вавилон*. София: Анупис 2000, с. 44.

⁴ Пак там.

салното или родното изкуство, улицата е мястото на народното изкуство. Масовото възпроизвеждане на изкуството през 20-те години на XX в. поражда необходимост да се възвърне неговият сакрален смисъл. Ако за Гео Милев масовото, или народното изкуство, е свързано със селото, със селския бит и се стреми да се противопостави на универсалното изкуство на големите градове, то за Сирак Скитник точно големият град е мястото, където възниква масовото изкуство. Идеята на Милев за това, че изкуството трябва да се върне към „духовната първосъщина [к. а., Г. М.] на човека; човекът, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация“, при Сирак Скитник намира продължение в концепцията за връщане към един *съвременен примитив*⁵. Главата „Сирак Скитник. Между храма и улицата“ показва как връщането към този примитив дава възможност на българските модернисти от 20-те години на XX в. да рехабилитират някои художествени черти, потиснати през XIX век, а именно ирационалността, спонтанността, наивността, магическата функция на изкуството.

Следващият ракурс на изследването е БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И ЖЕНСКОТО. Женската тема става актуална в европейската и респективно в българската култура с избухването на Първата световна война. Мъжката част от населението отива на фронта и жените се оказват в положение да заемат обществени позиции, смятани до този момент за предимно мъжки. Но това води до редица промени в обществения манталитет, до опити да се осмисли тази промяна. Главата „Крехка ваза от най-чист алабастър“ – женската тема в българската литература между двете световни войни“ се спира на този проблем, намерил място на страниците на вестник „Изток“ – орган на кръга „Стрелец“. Най-общо темата се разглежда в четири аспекта: Жената и войната, Жената и Реформата, Жената и отчуждението, Жената и творчеството.

През 1927 г. излизат две стихосбирки, писани от жени – „Вечната и святата“ на Елисавета Багряна и „Македонски

⁵ Нататък навсякъде, където не е отбелязано, курсивът е мой – И. Х.

песни“ на Магда Петканова. Сходни по композиция и тематика, двете книги са причислявани от редица изследователи към естетическите търсения на движението „Родно изкуство“, което по това време набира сили. Но докато книгата на Багряна се стреми да утвърди фигурата на жената в българската култура, то стихосбирката на Магда Петканова се опитва да възкреси българския национален идеал за обединение, рухнал след Първата световна война. Още една важна разлика между двата случая е, че ако „Вечната и святата“ бива канонизирана и се превръща в образец за българско женско писане, то „Македонски песни“ е маргинализирана и интересът към нея е спорадичен. В главата „Българският литературен модернизъм – родно и женско“ е направен опит да се види как протича механизъмът на канонизация и маргинализация; какво в поетиката на Петканова канонът не одобрява и изхвърля като чуждо тяло. Обърнато е внимание и как точно се появява и канонизира първата жена професионален писател в българската литература.

Третият ракурс на изследване на проблема е БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И ЧУЖДОТО. Феноменът Америка, подобно на женския въпрос, става актуален след Първата световна война. САЩ успяват да излязат от войната като сила със световно значение. Огромните природни ресурси върху огромни територии, мощната техническа и научна революция, бързата индустриализация и модернизация превръщат САЩ за едно столетие от европейска колония в световен лидер, който особено след Първата световна война оказва силно икономическо и културно влияние върху Стария континент. Това кара европейските и българските интелектуалци да искат да разберат този феномен. Точно тогава за първи път се заражда идеята и за Европейски съединени щати. Но как става така, че значението на САЩ нараства? Как тази страна се превръща за кратък период в „метафора на модерността“⁶? Това „американско чудо“ дава

⁶ По определението на Пламен Антоф. Виж: *Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX-XXI в.)*. София: ИЦ Боян Пенев – Институт за литература при БАН, 2017, Уводни думи, с. 12.

повод на интелектуалците от кръга „Стрелец“ да анализират причините за неговото възникване и неговото значение. В главата „Форд, По и джаз-банда“ – българо-американски литературни и културни отражения между двете световни войни“ подробно е представено присъствието на американската тема на страниците на в. „Изток“ (1925–1927), като проблемът е разгледан в три аспекта – политически, научно-технически и културен.

Главата „Запознайте се с България“ през американски очи. Дело на Рувим Маркъм“ обръща специално внимание на едноименната книга на американския мисионер Рувим (Рубим) Хенри Маркъм, като си поставя за задача частичното реабилитиране на личността му и неговото значение в българския културен живот. През 1912 г. той започва да служи като конгрегационен свещеник в Американската мисия на Бостън в България. Като представител на този пост работи като учител и основава и редактира няколко периодични издания. През 1926 г. Маркъм става български кореспондент за „Christian Science Monitor“ и впоследствие работи като кореспондент за Балканите, Централна и Югоизточна Европа. В продължение на много години той е изтъкнат писател, лектор и автор на няколко книги. Прекарал е по-голямата част от живота си в Югоизточна Европа и е признат като един от най-запознатите с тази част на света американци. Маркъм е енергичен противник на тиранията и по много поводи отстоява тази своя позиция. Автор е на книгите „Запознайте се с България“, „Румъния под съветско иго“, „Импералистичният комунизъм на Тито“, „Вълната на миналото“ и „България днес и утре“, последната – написана на български език. Умира на 29 декември 1949 г. във Вашингтон. Животът и творчеството на Маркъм днес са почти неизвестни в България.

След поражението в Първата световна война и Втората национална катастрофа в България все повече се засилва разочарованието от европейското. Съюзник на Германия във войната, страната се оказва в невъзможност да постигне своя национален идеал. В периода между двете световни войни кипи буйно търсене на път за нова национална идентичност. Поставят се въпросите „Кои сме ние?“, „Откъде идваме?“, „На-

къде отиваме?“. Освалд Шпенглер пише своето съчинение за Залеза на Запада и Залеза на Европа. Точно тогава се възражат пангерманизмът и панславизмът. На Запад се появява идеята за Съединени щати на Европа, на Изток – евразийството. България се оказва разкъсана между тези два свята. В този период настъпва и едно ново противопоставяне – между капитализъм и комунизъм. И докато Филипо Томазо Маринети съчинява своите визии за бъдещето, Николай Бердяев говори за Ново средновековие. Главата „България през XX в. – между две войни, между Европа и Евразия“ се опитва да направи анализ на тези процеси в исторически, културен и литературен аспект, уловени в граничната бразда между два века, между Европа и Евразия, преди България окончателно да тръгне по пътя на комунизма.

Четвъртият ракурс на изследването е озаглавен БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И НОВИТЕ МЕДИИ. Главата „Песен за плакатите“, музика – Богдан Игор Антонич, аранжиратор – Чавдар Мутафов“ прави сравнителен анализ на два текста – поемата „Песен за плакатите“ на украинския поет експресионист Богдан Игор Антонич и есето „Плакатът“ на българския критик експресионист Чавдар Мутафов. Тя очертава общия контекст на експресионизма в българска и украинска среда, засяга проблема за близостите и различията на движението в двете култури. Разгледан е въпросът защо темата „Плакатът“ става толкова актуална и за двете литератури тъкмо през 20-те години на XX век. Изследването се спира последователно на отделни теоретични аспекти на изкуството на плаката, застъпени в текста на Чавдар Мутафов, а именно: неговата парадоксална същност, разпънатата между баналното и изключителното; неговото негативно съществуване; неговата очевидност и схематичност; неговата краткотрайност; какви са проблемите, които той решава. Тези аспекти са илюстрирани с примери от поемата „Песен за плакатите“ на украинския поет Богдан Игор Антонич. Анализирани са функцията и значението на тези аспекти както в творбите на двамата експресионисти, така и в общото за двете култури авангардистко движение.

През 1935 г. е основано първото радио в България и негов пръв директор става Сирак Скитник. Като институция на модернизацията радиото представлява предизвикателство пред българската традиционна култура. Изискването на модернизма за освобождаване на езика от времева и пространствена зависимост става реалност. Според теоретика Есто Везенков слушателите „насочват към радиото всички си потреби и чакат от него като из чудотворната Аладинова лампа да получат всички доволства“⁷. Главата „Сирак Скитник и Аладиновата лампа“ обръща внимание на това как новата медия влияе върху изкуството, в частност и върху културата като цяло, както и на ролята на писателя-художник-критик в тези процеси. Чрез понятията Машина, Държава, Улица и Бог са анализирани отношенията между авангардизма и десния тоталитаризъм.

Петият ракурс на изследване в монографията са взаимоотношенията между БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ. Главата „Атанас Далчев и социалистическият реализъм – несъответствия в метода“ се спира последователно на някои от най-важните аспекти на соцреалистическата доктрина. Посочени са принципните различия в разбирането на понятието „действителност“ на соцреализма в сравнение с реализма и модернизма, разгледан е въпросът за идеологико-политическата предпоставеност на социалистическия реализъм. Анализирани са някои от основните характеристики на езика на тоталитарното изкуство. Направен е опит не само да се теоретизира върху тези проблеми, но и да се проследи реалното утвърждаване на тоталитарното изкуство в България на фона на някои анти-тоталитарни жестове.

В главата „Димитър Пантелеев – между Прародината и Димитровград“ са разгледани подробно две ключови за творчеството на поета Димитър Пантелеев книги – „Стрелец“ (1924) и „Косачът се връща от косибта“ (1959). Въз основа на анализа на стихосбирката „Стрелец“ е показано как поетиката на Пантелеев се трансформира от символизъм към предметизъм. Въз основа на анализа на стихосбирката „Косачът се

⁷ Везенков, Е. Радиопублика. – *Златороз*, XX, 1938, № 6, с. 267.

върща от косиџба“ виждаме как поетиката на поета се променя от предметизџм кџм социалистически реализџм, как радикализиращият авангард започва да звучи като тоталитарно изкуство.

В продължение на десетилетия по времето на комунистическия режим в България литературният модернизџм се разглежда като отклонение от „правилната“ норма на социалистическия реализџм. Модернистичните произведения на някои от класическите български писатели биват премълчавани и пренебрегнати, а част от писателите модернисти са направо изхвърлени от канона и забравени. С частичната либерализация на режима през 60-те години някои от българските модернисти, особено тези с леви убеждения, биват реабилитирани. Истинското преосмисляне на българския модернизџм обаче идва малко преди Прехода – през 80-те години. Модернизџмът започва да се признава все по-често като позитивно литературно движение, а след 1989 г. е обявен за едно от най-значимите явления в българската литература. Многобройните монографии за отделни автори и литературни кръгове, както и за цели модернистични тенденции, публикувани след 1989 г., допринесоха за нова интерпретация на този период и за обективното допџлване на досега ненаписаната история на движението. Главата „Преосмисляйќи българския литературен модернизџм – канон и (анти)канон“ има за цел да представи и анализира този процес на промяна, с особен акцент върху въпроса за локалното/глобалното, както и да изследва специфичните взаимовръзки между модернизма и лявата тоталитарна идеология.

В шестата част предмет на изследване са взаимоотношенията между БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗџМ И БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПОСТМОДЕРНИЗџМ. Главата „Георѓи Рупчев и Голямата пуста земя“ прави опит да отговори на въпроса защо творчеството на американския поет Томас Елиџт и особено неговата поема „Пустата земя“ се оказват ключови, знакови за поетите на 80-те години на ХХ век. Анализирана е поемата на Георѓи Рупчев „Голямата земя“ в нейната скрита междутекстова обвързаност с „Пустата земя“ на Елиџт. Стига се до извода, че и „Голямата земя“ постига това, което постига „Пустата земя“. Тя на-

сочва българската поезия от вън навътре, насочва я от едно външно противопоставяне между две епохи към дълбинните метафизични и културфилософски проекции на обновяване на традицията. В този смисъл да се чете, цитира и превежда Томас Елицът през 80-те години придобива антисистемен, дисидентски заряд. Така поемата „Голямата земя“ носи мощно политическо значение – тя е начин за изплъзване от една рационална, квазиреалистична, консервативна, оптимистична и същностно гясна литературна традиция.

В своята лекция „Етиология на истерията“ от 1896 г. Зигмунд Фройд говори за една от основните функции на психоанализата – „да разкрива какво е скрито“. За него психоанализата е вид археология, която трябва да възстанови разрушените сгради, да намери изгубените пътища, да разчете изтритите надписи. Според теорията на Фройд, когато сме будни, онова, което възприемаме от външния свят, навлиза в нашата памет, след това в несъзнаваното, после в предсъзнаваното и накрая се превръща в действия. Но когато сънуваме, се наблюдава обратният процес: няма действия, едно скрито желание тръгва от нашето несъзнавано, преминава през предсъзнаваното и стига до нашата памет. Тук няма външен свят, но имаме сън. Тази положеност на съня между съзнаваното и несъзнаваното често се превръща в обект на интерес от страна на литературата. И поезията на модерните, и поезията на постмодерните от 80-те се обръща срещу здравия разум и установения ред, в търсене на субективната вътрешна истина, и така се ражда стилизацията на съня в художественото произведение. Чрез навлизането в територията на съня тези творби набавят спасителна доза субектност.

В ЗАКЛЮЧЕНИЕТО са разгледани концепциите за време и идентичност на българския литературен модернизъм. Описан и анализиран е стремежът на българските модернисти към наивност или към липсата на изградена традиция, връщането към митологията, към примитива, реабилитацията на категории, потиснати през XIX век, като порив, чисто вълнение, нетърсено движение на душата, спонтанност, непосредственост.

Представена е реабилитацията на потиснати женски категории, като ирационалност, аусторизъм, спонтанност, су-

бективизъм, анационалност – в противовес на мъжките рационализъм, историзъм, концептуализъм, обективизъм, национализъм.

Разгледани са взаимоотношенията между българския модернизъм и чуждата модерност. Трийсетте години са времето, в което мобилизацията към една обща глобализация се разпада и се формира локалната опозиция *европеизъм – евразийство*. Тези процеси също са анализирани и обобщени.

Подобно на новите социални медии днес, радиото и плакатът тогава водят до по-голяма демократизация, но и до по-голяма авторитаризация. Така новите тоталитаризми се оформят като обществени системи – средство за бърза модернизация. Социалистическият реализъм се разкрива като проект, който трансформира сегашното време на постсимволизма в бъдеще време. В тази част подробно е представен и разгледан конфликтът между модернизма и социалистическия реализъм.

През 70-те години на XX в. се осъществява преоткриване на българския символизъм, което води до ново преоткриване на субектността. През 80-те в резултат на преоткриването на българския модернизъм се стига до преоткриване и на европейския модернизъм. Насочването навътре към субектността на Аза води до преоткриване на важността на съня. Бидейки по-истински от истинския, светът на съня в художественото произведение придобива антисистемен, дисидентски заряд. Така поезията на 80-те носи ново мощно политическо значение – тя става начин за изплъзване от традицията на социалистическия реализъм.

Към явлението български литературен модернизъм в тази монография е приложен индуктивен подход, който има за цел не да проверява валидността на съществуващи вече модели, а да създаде нова, собствена теория. Приложени са различни методи на изследване като рецептивистика, компаративистика, социология, история, психоанализа. Анализирани са богати текстове, които включват художествени творби, критически статии, речникови статии, документални бележки, публицистика. Пътят, по който се върви, е от долу нагоре, от текста към обобщението, от маргиналията към центъра, като крайните изводи са изложени в заключението. Направен

е диахронен и синхронен срез на явленияето български литературен модернизъм, като голяма част от проблемите, с които монографията се занимава, се поставят за първи път и биват осветени по нов начин.

Част първа.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН

МОДЕРНИЗЪМ И РОДНОТО

1.

Сирак Скитник.

Между храма и улицата

В статията „Родно изкуство“, публикувана през 1920 г., Гео Милев за първи път в българската литература противоположава изкуството-храм на изкуството на улицата, или тенденциозното изкуство. Той конструира елитаристка концепция за родно изкуство, в която идеята за изкуството като храм, като израз на една Мiroва душа, заема централно място. Храмът е мястото на универсалното или родното изкуство, улицата е мястото на народното изкуство. Народният театър трябва да бъде храм, т.е. място за универсално изкуство. Народното изкуство според Милев не бива да превзема театъра, да превзема храма и той да става арена за политико-националистични митинги, да става площад, улица.

Истинското изкуство, или изкуството-храм, според Милев трябва да възвърне своите пътища към митологичния човек, към „първичния човек на прабитието – към Адам“, то трябва да се върне към „духовната първосъщина [к. а., Г. М.] на човека; човекът, отлъчен от своите веществени преобразования, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация“⁸. И още: „Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът – човешкият дух“. За Гео Милев е важно връщането към първичните, духовните извори на човешкото битие. Веществената зрелост на съвременността или цивилизацията е тази, която разглежда битието като бит, човешкият род като народ, всемира като провинция. Тук Милев се докосва до аспекти на митологията.

⁸ Милев, Г. Родно изкуство. – *Везни*, 1920, № 2.

На първо място, той се опитва да върне сакралния смисъл на словото. То трябва да се отнася към битието, а не към бита, да разглежда екзистенциални, а не да се занимава със социални въпроси. На второ място, изкуството трябва да се отнася към човешкия род, т.е. да има анационален характер (нещо, което важи с пълна сила и за митологията), и на трето място, да има универсален смисъл, да се отнася към всемира, а не към провинцията. Естетите на национализма са тези, които според Милев искат да заточат съвременното изкуство в затънтената провинция на „родното изкуство“. Подобно на течението *Heimatkunst* в Германия родното изкуство на национализма е „възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията – против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете – природа, вместо култура – чисто национално съзнание – национално изкуство: родно изкуство“. В основата на това изкуство стои преди всичко „народният бит“ [к. а., Г. М.], с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит.

Съществен принос в концепцията на Гео Милев е опитът му да разграничи понятията „национално изкуство“ и „народно изкуство“. Според него понятието „национално изкуство“ е свързано с едно идеалистическо схващане за изкуството, то приема всяка вещ като психологически феномен, като символ, в него националното чувство се проявява като психологически деятелен елемент. Понятието „народно изкуство“ е свързано с едно материалистично схващане за изкуството, то приема всяка вещ като вещество, в него националното чувство се проявява като народен бит. Милев смята, че всяко изкуство за народа, или народното изкуство, изисква от художника „да държи сметка за всички особености на провинцията, която е населена от този народ, та по този начин да може да създаде едно изкуство за специална аудитория – именно за този народ, чиято провинция ще бъде въплътена в това изкуство“. В следните няколко реда разбирането на Милев за национално изкуство е ясно отграничено от разбирането за народно изкуство: „Изкуството обаче – съвременното изкуство и всяко истинско изкуство – не може да бъде народно, за народа; по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе

участие националното чувство като съзнание, като логически дадено – бит, защото художественото творчество е винаги интуитивно – винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство – щом то съществува като елемент в подсъзнанието – е и елемент в художественото творчество“. Именно националното чувство като подсъзнателно дава специфичния *нюанс* на всяко творчество.

Народно изкуство според Милев е изкуството на национализма. Народното изкуство иска да бъде изкуство „за ограничената аудитория на известно племе, известна област, известно съсловие, известно време“. Виждаме колко опростена е концепцията на националистите в сравнение с тази на Гео Милев. Тук трябва да отбележим, че поетът не прави разлика между национално и родно изкуство. За него двете понятия имат еднакво значение. Националното, или родното изкуство, не може да има съсловен характер, тъй както и проблемите на екзистенцията не са съсловни. Поради своя универсален характер родното изкуство не бива да бъде обвързано само с една нация, едно място, едно време. И тук ясно личи идеята на модерните за автономността на изкуството спрямо етнографията, географията и историята. Защото изкуството на модернизма не е описание на факти, а сътворяване на символи. Според Милев национализмът не произвежда национално, а народно изкуство, т.е. изкуство, свързано с масовото съзнание. Изкуството въобще, и в частност родното изкуство, не може да бъде произведено от масите, от народа, защото народното изкуство е свързано със селото, със селския бит, и се стреми да се противопостави на универсалното изкуство на големите градове. Милев посочва и някои съществени изисквания на народното изкуство: да бъде рисуван българският народен, селски бит, да бъдат възпявани българските национални идеали, героите да бъдат взети непременно от българската среда и да бъдат със „средната психология на българската средна среда“, действието да става не по-далеч от границите на Санстефанска България. Тук виждаме, че като казва какво е народното изкуство, Гео Милев сочи какво не трябва да бъде родното изкуство, или изкуството изобщо. Важен момент в неговата статия е докосването му до някои от харак-

теристиките на масовата култура, особено що се отнася до уравниловката, съдържаща се в нея, до изискването за „средна психология и средна среда“.

Безспорно централна в концепцията на Гео Милев е идеята за Мировата душа. Според него всяко национално подсъзнание чрез своите прояви може да бъде влог в изграждането на една Мирова душа, която е целта на цялото човечество. Този стремеж „създава интернационализма на днешното изкуство: колкото повече и по-особени ценности принася изкуството на един народ в кръга на Мировата душа, толкова по-голямо е неговото значение“ [к. а., Г. М.]. „Мировата душа – формулира той – е онзи идеал на общо, единно човечество, дето ще изчезнат всички расови разлики и национални чувства: а пътят към този идеал, към тази победа над расовите разлики и националните чувства е – през самите национални чувства: чрез взаимно преливане на различните национални чувства, на техните вечни значителни елементи – елементи духовни, а не битови, не етнографически или провинциални“. Пътят, който българският художник – поет, музикант, живописец, трябва да извърви, минава през *своята собствена душа*, после през *българската душа*, за да влее своите вечни ценности в *Мировата душа*. Така родното изкуство според Г. Милев „отрича себе си, за да стане не само интернационално, а – универсално“. Така творбите на Гьоте или Вагнер, на Дьолакром или Бодлер, на Байрон или Шекспир – „верни в своите национални особености – минават отвъд своите национални особености, за да бъдат част от красотата на Мировата душа – стават универсални: и това ги прави възможни за всички четири краища на земното кълбо и спасява тяхното сърце от зъба на Времето“. Така родното изкуство става не само универсално, но и непреходно.

Сирак Скитник наследява и доразвива много от идеите на Гео Милев. Противопоставянето между *изкуството-храм* и *изкуството-улица* е актуално тъкмо през 20-те години, когато значението на масовата култура, благодарение на изобретяването на фотографията, радиото и киното, става все по-голямо. Митологемата *Исус изгонва търговците от храма* е един възможен модел за описание на сложната културна си-

туация. Идеята на Милев за това, че изкуството трябва да се върне към „духовната първосъщност [к. а., Г. М.] на човека“, при Сирак Скитник намира продължение в концепцията за връщане към един *съвременен примитив*. Когато говори за примитив, художникът има предвид „безизкусните рисунки, чертани с острие на каменните и костени сечива и оръжия на нашите праотци“, „иконописите“, „народните песни“⁹. Но в какво точно се изразява това връщане към примитива?

Според Елеазар Мелетински стремежът да се излезе извън пределите на социално-историческите и пространствено-времевите рамки, за да се прояви общочовешкото съдържание, е един от признаците на прехода от реализма на XIX век към модернизма, и тъкмо митологията, като продукт на примитивното съзнание, се оказва удобен език за описание на вечните модели на личното и общественото поведение, на същностните закони в социалния и природен космос¹⁰. Художниците модернисти виждат в изкуството отпреди модерните времена възможност човекът да бъде открит отново в категории като *порив, чисто вълнение, нетърсено движение на душата*. „Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредственост е – възвръщането към примитива“ – ще заяви Сирак Скитник¹¹. Масовото възпроизвеждане на изкуството поражда необходимост да се възвърне неговият сакрален смисъл. За разлика от Гео Милев, според когото масовото изкуство идва по-скоро от провинцията, от селото, Сирак Скитник противопоставя непосредствеността на селския човек на изкуствеността на човека от града.

В статията „Тайната на примитива“ художникът споделя тревогата на 20-те години, че отделната личност е изгубила автентичността на житейското преживяване. Историята, традицията, човешкият опит от полза се превръщат в бреме, те са пречка за непосредствения контакт със света. Тази тревога кара Маринети да възкликне – „да се из-

⁹ **Сирак Скитник**. Тайната на примитива, сп. Златорог, год. IV, 1923, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 2*. София: Институт за литература – БАН, ИЦ Боян Пенев, 2009, с. 126.

¹⁰ **Мелетински, Е.** *Поетика на мита*. София: ИК Хр. Ботев, 1995, с. 8.

¹¹ **Сирак Скитник**. Тайната на примитива.

горят картинните галерии, да се унищожат библиотеките – да се освободи човечеството от терора на миналото! Да се почне отново!“¹². Призивът за унищожаването на историята, на времето, идва да изрази една основна потребност на човека от началото на ХХ в., а именно потребността от автентично живеене. Но дали художниците модернисти се обявяват за пълното унищожение на традицията?

Ортега-и-Гасет обръща внимание на това, че художникът модернист от ХХ век отхвърля преди всичко стила, господствал през ХІХ век, макар че сам по себе си този стил вече решително се противопоставя на предмодерните стилове¹³. В действителност повече от самите примитивни творби според Ортега-и-Гасет модерният художник харесва тяхната наивност – или липсата на изградена традиция. Мирча Елиаде акцентира на един друг аспект на митологията. Наличието на мита за „вечното завръщане“ във всички древни култури „говори за една онтология, останала незаразена от идеята за времето и за ставането“ [к. а., М. Е.]¹⁴. Точно наличието на тази онтология кара част от интелектуалците през 20-те години да насочат вниманието си към митологията и към най-древните форми на култура. Елиаде сочи, че примитивният човек, давайки кръгова посока на времето, унищожават неговата необратимост. Нито едно събитие не е необратимо, никоя промяна не е окончателна. Тази кръгова посока на митологичното време привлича художниците модернисти. Връщането при мита, там където е започнала човешката култура, преди да бъде обременена от историята, това е техният стремеж. Но защо е необходимо това връщане?

Митологичната концепция, че времето може да бъде върнато, че човекът може да се възроди, способства в нея да се вижда възможен изход от кризата, ново начало за човечеството. Така отчуждението, омразата, войната могат да бъдат премахнати чрез едно ново възраждане – връщане към

¹² Пак там.

¹³ Ортега-и-Гасет, Х. *Есета*. София : УИ Св. Кл. Охридски, 1993, с. 519.

¹⁴ Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*. София : ИК Христо Ботев, 1994, с. 104.

праначалата на човечеството. Цветан Тодоров¹⁵ прави някои изключително точни наблюдения, които ще ни помогнат да вникнем във функциите на тази културна тенденция. В своята книга „Завладяването на Америка“, когато говори за рисунките на индианците ацтеки, той отбелязва, че те „не са вътрешно индивидуализирани; ако се отнасят за определено лице, до рисунката има идентифицираща пиктограма“. Тодоров обръща внимание на това, че „предметите са представени сами по себе си, без възможност за взаимодействие между тях и без да изглеждат видени от някого“. Липсата на линейна перспектива – нещо, което е характерно за декоративното изображение, подсказва отсъствието на лично гледище. Такъв тип изобразяване представя същности, без да съдържа впечатленията на определен човек, а зрителят е толкова малко индивидуализиран, колкото и самият изпълнител. Появата на индивидуалната гледна точка по времето на Ренесанса, и особено на Просвещението, прави възможна промяната на насочеността на изкуството от взаимоотношението със света към взаимоотношенията с Другия.

Но точно взаимоотношението със света става отново актуално за изкуството на 20-те години. Връщането към примитива дава възможност на модерните да реабилитират някои художествени черти, потиснати през XIX век – ирационалността, спонтанността, наивността, магическата функция на изкуството.

И в художествената система на Сирак Скитник храмът заема централно място. Предназначението на изкуството е не да се занимава с отношенията между отделните индивиди, а да служи като посредник между Бога и човека. Художникът разглежда завръщането към примитива като основа на италианския футуризъм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния гадаизъм. В своята радикална форма култът към първичното води до призив за изгаряне на библиотеките, за разрушаване на галериите, за поругаване на храмовете и в крайна сметка, до самоунищожение, но Сирак Скитник препоръчва преодоляване, а не уни-

¹⁵ **Тодоров, Цв.** *Завладяването на Америка. Въпросът за Другия.* София : УИ Св. Кл. Охридски, 1992, с. 120.

щожаване на времето. Централна в неговата художествена система е ролята на музея. Музеят се явява светският еквивалент на храма. Художникът обръща внимание на това, че не само колекционерската страст стои в основата на предназначението на музея, „в неговата същност лежи култът към разноликата човешка душа, която остава следи от своето божеско начало“. Именно музеят показва на „съвременните пророци какво е изгубил сегашният човек: – способността да приказва с Бога, да бъде дете-творец“. Мисията на изкуството за критика е разбираана като един вечен стремеж, едно вечно преодоляване на фалшивия живот до достигане на крайната цел – „изгубения рай“ на човека. Малцина са избраните художници, които ще придобият тази „изгубена святост“.

Противовес на храма в тази художествена система се явява улицата. Противопоставянето можем да опишем в следните опозиции: *подвиг – спекула, уникалност – еднаквост, вечност – преходност, непосредственост – изкуственост, индивидуалитет – масовост, яснovidство – украса*. Улицата е домът на масовото изкуство. Ако за Гео Милев масовото, или народното изкуство, е свързано със селото, със селския бит и се стреми да се противопостави на универсалното изкуство на големите градове, то за Сирак Скитник точно големият град е мястото, където възниква масовото изкуство: „Ний напълнихме градовете с фабрики и те сякаш покориха човека със своята безстрастна методичност, сякаш убиха у него обикновения творчески порив и желанието да запази своя индивидуалитет. В живота туй донесе безличие, стагност и посредственост, в изкуството – индустрия: и живота и изкуството се приближиха към клишето. И малцината, които виждаха това, за да спасят не само изкуството, а и живия човек от съвършено обезличаване – трябваше да викат, да гримасничат и с „лудости“ да спрат тържествената баналност на живота. И почти всички те потърсиха вечно живата душа на примитива, за да възкресят линеещото тяло на човечеството, да се домогнат до *съвременен примитив* [к. а., С. С.], да накарат всички да почувстват своето време“¹⁶.

¹⁶ **Сирак Скитник.** Тайната на примитива.

Урбанизацията, индустриализацията, модернизацията стават нови източници за масово изкуство. Гео Милев е един от първите, които акцентират на тенденциозността на масовото изкуство („Родно изкуство“). Ако той обръща внимание на това как националистите използват изкуството за пропагандни цели, то за Сирак Скитник е важен търговският аспект. Образец в това отношение е статията „Изкуство и улицата“¹⁷. В нея той говори за разделението на два лагера по отношение на това какво е предназначението на изкуството. От едната страна е Москва, която „мобилизира труда на твореца в угода на улицата“. От другата страна са Европа и Америка, където „издателствата търсят книгата звездей – която във Франция ще претърпи сто издания, в Америка 70, в Англия 50 и хваната под ръка от улицата, ще обиколи света“. В края на 30-те години проблемът за масовото изкуство става все по-болезнен и въпреки това Сирак Скитник проявява толерантност към това явление:

Улицата е епично героична при защита на своите права!

И не мислете, че тя няма право.

Тя има пълно право да защищава своите вкусове, да обича, да се възлнува, да вижда и да се весели, както тя иска и разбира¹⁸.

Но това не му пречи да заяви: „Но кой ще защити правото на изкуството, което през всички времена е вярвало в единия Бог, тогава когато улицата с безразличието на палач и радостта на дете е обезглавявала своите богове?“. Отново виждаме проявена концепцията за *икуството-храм*, което служи на един-единствен Бог. Голямата задача пред съвременното изкуство според критика „е да очъртае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност“. И тук Сирак Скитник повдига въпроса за отговорността пред изкуството. Натоварено с високата мисия да служи като посредник между Бога и човека, изкуството-храм става гарант на вечността.

¹⁷ **Сирак Скитник.** Изкуство и улицата, сп. Златорог, год. XVIII, 1937, кн. 7. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 1.* София: Институт за литература – БАН, ИЦ Боян Пенев, 2009, с. 277.

¹⁸ Пак там.

Част втора.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН

МОДЕРНИЗЪМ И ЖЕНСКОТО

1.

**„Крехка ваза от най-чист
алабастр“ – женската тема
в българската литература
между двете световни войни**

*Жените от цял свят, без никакви съюзи,
по внушение на своя майчински инстинкт,
са в състояние да турят край на войните.*

*Жената в новото общество ще бъде независима;
тя не ще бъде вече подчинена и експлоатирана;
тя ще бъде свободна и равна, както мъжът,
тя ще получава същото възпитание като него.*

Из вестник „Изток“

В статията „Вестник на жената“¹⁹, публикувана в бр. 41 на в. „Изток“ от 24.10.1926 г., четем следното: „Той [„Вестник на жената“] излиза вече шеста година, редактиран от един скромно но упорит човек със съвременни разбирания, г. Хр. Чолчев който успя да го закрепи и наложи в едно време, крайно неблагоприятно за издаване на списания и неполитически вестници. Нас не ни интересуват неговите модели за бродери, готварски рецепти и пр., а отделите му за обществен и литературен живот и трябва да отбележим, че с тях „Вестник на жената“ изигра една положителна роля в нашия културен живот. Там печатаха първите си опити редица млади поети, по-късни сътрудници на сп. „Златорог“, „Хиперион“, „Развигор“ и „Изток“ – там се изнесоха въпроси около жената, наг

¹⁹ Вестник на жената. – Изток, № 41, 24 окт. 1926, с. 4. Статията не е подписана.

които малцина са се замисляли. Но, разбира се, това никому не прави впечатление“. И по-нататък: „Покрай многото безлични стихотворения и разкази, лишени от белезите на истинското творчество, в този седмичен лист се поместиха и ценни работи от Е. Багряна, Ч. Мутафов, Й. Стубел, Й. Стратиев²⁰, Г. Караиванов и др. Независимо от това, със своите бележки върху наши писатели, актьори, певци, художници и пр., помествани редовно във всеки брой вече от пет-шест години насам, „Вестник на жената“ спомогна твърде много за популяризирането на родната литература и изкуство ... Представите си изолирания живот, който води нашата жена. Тя прекарва почти всичкото си време вкъщи с грижата за своите деца, в работа около огнището. По тази причина и културните ѝ интереси са слаби. „Вестник на жената“ успя да се прокрадне в нейния затворен свят, да внесе с моделите за брогерици, с готварските рецепти и известен интерес към литература и изкуство. Прочее, дейността на г. Чолчев заслужава положителна оценка“.

Женската тема става актуална в европейската и респективно в българската култура с избухването на Първата световна война. Мъжката част от населението отива на фронта и жените се оказват в положение да заемат обществени позиции, смятани до този момент за предимно мъжки. Това води до редица промени в обществения манталитет, до опити да се осмисли тази промяна. Краят на 20-те години е времето, в което се появява и първият професионален писател жена. Но за да се появи и канонизира първата жена професионален писател в българската литература, е необходимо почвата да се

²⁰ *Йордан Стефанов Стратиев* (1898–1974) – български поет и преводач. От 1923 г. работи в Министерството на външните работи – дипломат в Румъния, Югославия, Австрия, Белгия, Чехословакия. Сътрудничи със стихове на „Везни“, „Златороз“, „Листопад“, „Литературен глас“, „Българска мисъл“, „Демократичен преглед“, „Изкуство“, „Българан“, „Смях и сълзи“, „Сила“, „Вестник на жената“, „Стършел“, „Септември“. Член на Съюза на българските писатели. Автор на стихосбирката „Велики петък“ (1927) и на книгите за деца „Доктор Петър. Поема за деца“ (1956, 1960), „Жабешка история. Приказка в стихове“ (1960). Превежда грамата „Орлето“ от Едмон Ростан, както и от руски и румънски език. Репресуран след 09.09.1944 г. – лежи на остров Белене.

подготви, да са налице определени обществени нагласи и социални условия.

Тук ще се спра само на женската тема, намерила място на страниците на вестник „Изток“ – орган на кръга „Стрелец“²¹. Както посочва в своите спомени един от идеолозите на „Стрелец“ – Кирил Кръстев²², зад първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток“, е стоял един организиран интелегентски кръг. „Изток“ излиза две години – от 15 октомври 1925 до 16 юли 1927 г. в седемдесет броя. По спомените на Кръстев „Изток“ е бил „една малка енциклопедична трибуна“. Той си е поставял за задача да отбелязва пулса на съвременния нему световен и вътрешен живот, без доктринерство, като редовно е застъпвал всички области на културата – обществени идеи и тежнения, литературни материали, въпроси на общественото възпитание, изкуствата, научни въпроси, проблеми на цивилизацията. Едно от тези актуални тежнения е и женският въпрос.

Най-общо стрелците разглеждат този въпрос в четири аспекта: Жената и войната, Жената и Реформата, Жената и творчеството, Жената и отчуждението.

Когато говорим за кръга „Стрелец“ и за неговата концепция за „женското“, несъмнено трябва да имаме предвид разбирането за жената на Рабиндранат Тагор, споделено в неговата статия „Жената“²³, поместена във в. „Изток“, бр. 12 от 03.01.1926 г. Според Р. Тагор „Привързаността и постоянството са дълбоко заседнали в женската природа. Жената не обича да се впуска в нови работи, да прави разследвания от чисто любопитство ... Творенията на мъжете в областта на културата са като вавилонски кули; те се осмеляват да растат

²¹ Повече за кръга „Стрелец“ виж: **Христов, И.** *Кръгът „Стрелец“ и идеята за родоното*. София: Карина М, 2009.

²² **Кръстев, К.** *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател, 1988, с. 115.

²³ **Тагор, Р.** Жената. – *Изток*, 03.01.1926, № 12, с. 4.

Рабиндранат Тагор (1861–1941) – индийски писател, поет, философ. През 1913 г. получава Нобелова награда за литература и става първият неевропеец, удостоен с това отличие, което го превръща в един от най-широко известните по света индийци. През 1926 г. Тагор прави голяма обиколка на Европа. След Атина, Букурещ и Белград на 17 и 18 ноември 1926 г. великият хуманист посещава София и изнася две беседи.

толкова, че изнасилват основата си и постоянно се сриват. Тъй човешката история расте върху пластове от развалини, а не със спокойно и постепенно растене непосредно от майката земя“.

Мъжкият разум, алчността за богатства в статията на Тагор се разглеждат като причини за избухването на Голямата война. Мъжкият Запад като свят на разума става обект на критика на основата на Женския Изток – свят на чувствеността. В статията на Тагор срещаме типичната за края на 20-те години критика на западната култура: „Поради това, че западната жена търси постоянно възбуди отвън и е изпаднала в един вид вманиячена духовна жажда и не може да живее без ежедневните си сензации, тя губи способността си да чувствава нежно, както природата е отредила, изгубва цвета на женствеността си и същевременно силата да даде на човечеството това, от което то се най-много нуждае“. И по-нататък противопоставянето по оста Мъж – Жена може да бъде сравнено с противопоставянето Запад – Изток – типично за епохата. „Мъжът се интересува за хората доколкото те показват особни способности или са от особна полза – продължава Тагор. – Жената чувствава интерес към човеците, защото са живи същества, защото са човеци ... Домашният свят служи да се определи цената на всеки индивид, не пазарната цена, а цената, която любовта дава, цената която твореца е турил във всичките си създания. Домашният свят е даден на жената от създателя“. Ако в началото на българския модернизъм целта е жената да излезе от дома, да стане равна на мъжа, да навлезе в мъжките социални сфери, то в края на 20-те се засилва обратната тенденция – наблюдаваме едно завръщане на жената към домашното огнище, към сферите на частното, асоциалното. „Западната култура – според Тагор – е засенчила жената ... Задачата на жената е пасивна, тъй както задачата на земята, която не само помага на дървото да расте, а и го спира в растенето. Дървото трябва да има свобода да се развива, да разпростира клоните си на всички страни, но главните му връзки си остават пак с земята и чрез нея само дървото може да съществува“. Тук Тагор говори за основните качества, които се търсят в съвременността и които жената при-

межава. Тя „е надарена до висша степен с пасивни качества: целомъдрие, скромност, себеотрицание, самопожертвувателност“. „Това, което жената иска днес, не е само свобода да си печели сама прехраната и да отнеме самогържието на мъжа в икономическите области – продължава Тагор, – тя се бори за да си извоюва място и в творенето на културата, гдето мъжът сам се подвизава и ежедневно къса сърцето и пресушава живота на жената“. Така индийският писател и философ поставя въпроса, който занимава и кръга „Стрелец“ – Възможно ли е жената да бъде творец, равностоен на мъжа?

„Времето е дошло, в което отговорността на жената е по-голяма от всякога. Светът, чрез своите унижени и онеправдани я вика. Щом съзнае тази отговорност, тя трябва да се заеме с въздигането на една нова духовна култура чрез неподправените си чувства и чрез цялата сила на човешката любов в сърцето си“ – заключава Тагор.

Нов и интересен аспект на темата за женското намирам в статията на Христо В. Въргов с едноименното заглавие „Жената“²⁴. Въргов разглежда темата за жената като носител на Реформата, на новото в живота. Според него: „Жените по своята природа, са мистични, но понеже са роби на традицията, рядко се явяват в ролята на религиозни водители. Когато обаче, известна религиозна истина им се конкретизира, те я възприемат от дълбините на душата си и стават най-големи нейни защитници. Христа следваха жени. Първите църкви бяха основани изключително от жени. Разумните християнски секти гължат своето разпространение на жените. Тертулиан²⁵ от строг обредоведец става разумен християнин, благодарение на еретичната Квинтела: тоже жена обърнала Сергия²⁶ в павликянство и му обяснила духовната същина на християнството. Богомилството – духовното християнство в България и други страни – било проповядвано най-вече

²⁴ **Въргов, Хр.** Жената. – *Изток*, 07.11.1925, № 4, с. 3.

²⁵ *Квинт Септимий Флоренс Тертулиан*, или накратко *Тертулиан* (ок. 155 – ок. 230) – баща на латинската теология. Той е апологет и първият автор на християнска литература на латински език.

²⁶ *Сергий Тихик* (+835) – водач на павликяните. В началото на IX в. внася значителни изменения в павликянството, за което е наречен „втори основател на сектата“.

от жени. Виклиф²⁷, Хус, благодарение на жените, разпространили своите реформаторски идеи“. Христо Въргов акцентира на майчиното чувство, което в епохата след Голямата война става основен пример за хуманизъм: „Майката с радост, с възторг дава себе си за ядене на децата си“ – заявява той. „Но това е инстинкт“ – слушам възражения. Да, това е инстинкт. Ний, хората на ХХ век, имаме нужда да заменим своя велик разум с материнския инстинкт. Да бъдеш по цели ноци над люлката на детето, да не ядеш по цели дни, а да пазиш оскъдния хлебец за детето си, да спиш на голата земя, а на детето си да дадеш постелката и завивката – това било инстинкт. О, колко е хубаво моя „инстинкт“ да ни ръководи в нашия личен живот!“ – така инстинктът, ирационалното, интуицията стават източници за обновяване, но и за критика на традицията, за отхвърляне на епохата, довела до Войната.

„Каквито и да бъдат критиките върху майчинската обич, достоверно е едно, че тя е безгранична и безкористна“ – заключава Въргов и в своята статия като пример за тези разсъждения посочва народната песен „Гюра Юнак“. Тук отново наблюдаваме тенденцията и при кръга „Стрелец“ примери да се търсят в предмодерната традиция, във фолклора: „В тази песен народът сравнява обичта на майката към сина си, с оная на съпругата към мъжа си и сестрата към братя си и поставя първата най-високо. Гюра праща пиле соколово да отиде в бащини му двори, за да види какво правят неговите близки: майка, жена, сестра. Соколът изпълнява мисията, връща се и съобщава на господаря си, че къщата им запустяла, че двора с бурен е обрасъл, че на двора има три дървета, а на всяко дърво стои по една кукувица. Кукувиците кукали различно: първата кукувица кукала и никога не замлъквала: втората кукала от сутрин до вечер, а третата кукала и на широко гледала. За Гюра не било трудно да узнае в първата кукувица – майка си, във втората – сестра си, в третата – жена си...“. Въргов посочва като пример и стихотворението на Н. А. Некрасов „Внимая ужасам войни“. И в него се изтъква безкористната майчина любов: „Поетът жали не приятеля, не жената, дори не самия герой,

²⁷ *Джон Уиклиф* (около 1330–1384) – английски предреформатор, философ и теолог. Автор е на най-стария превод на Библията на английски език.

защото ще се утеша жената и приятеля ще забрави... Но има една душа, която до гроб ще помни... Коя е тази душа? – Това е майката. Той видял „в света едни свети, искрени сълзи – сълзите на бедните майки... Те няма да забравят своите деца, загинали на кървавата нива, както не ще издигне плачуцата върба своите увиснали клонове“. Така безкористната майчина любов става основата, от която се критикува предревоенната епоха.

Друг аспект на женския въпрос е темата за „Жената и творчеството“²⁸, засегнат в едноименната статия. „Може ли жената да твори, както мъжа?“ – пита анонимният автор. „Не може, или по-точно казано, тя никога не е творила както мъжа. Между най-великите поети не се среща една единствена жена. Шекспир, Гете, Данте, Омир, Шилер, Китс, Шели, Пушкин! Коя жена има право да се постави в тая група? Освен това, фигурира ли името на една жена в списъка на гениалните композитори? На великите скулптори? На архитектите, които са поразили многобройни поколения с хилядолетни здания? На първите живописци? На мъдреци?“ И заключението е – „Не! Жената не заема място между първите майстори в гореспоменатите области. Само като творителка на романи, тя може да се сравни с мъжа. Днес някой от най-даровитите романисти са жени. В историята на литературата някой жени имат право да се равняват с Хюго, Дикенс и Балзак, при все че в един скоро съставен списък на стотина най-велики автори през времето от Давид до сега не се явява името на нито една жена“. Анонимният автор отрежда право на жената да участва в творческия процес, но като вдъхновителка – „Но това не значи, че жената няма дял в създаване на най-велики ценности, понеже няма почти никое творение за което жената не е до голяма степен отговорна. Тя е вдъхновявала почти всяко трайно и величествено човешко постижение“.

И тук авторът обръща внимание на ролята на жената в реформаторските движения – „Всеизвестна е ролята на жената в религиозните движения. Без жената мохамеданската, еврейската и християнската религии не биха съществували. Повечето от безсмъртните картини са вдъхновявани от

²⁸ Жената и творчеството. – *Изток*, № 6, 21.11.1925, с. 4. Статията не е подготвена.

жената. И всеки знае, че поемите на Байрон, Шекспир, Гете, Шели, Китс, Данте и другите майстори са създадени под вдъхновението на жената“.

Обратната страна на тези констатации намираме в статията „Как жената надминава мъжа“²⁹ от Жюл Мишле. Жената според автора, „култивирана непрестанно от мъжа, оплодена от неговата мисъл израства скоро и един ден се намира над него“. Тук авторът споделя едно разбиране за жената като Пророчица. Със своята ирационалност, със своята интуиция тя придобива способността да вижда в бъдещето. Но как става това? Жюл Мишле отговаря на този въпрос, като се обръща към мъжа: „Ако тя запазва пророческия си дар, това се дължи на твоята любов, с която ти си обгърнал скъпото съкровище и си разделил живота на две – за тебе тежката работа и грубото съприкосновение със света – за нея спокойствие и любов, материнство, изкуство и тихите грижи за огнището. Ти си направил много добре! Колко съм ти благодарен! О! жената, тази *крехка ваза от най-чист алабастър*, в която гори пламъка на Господа, трябва да се съхранява добре, да се гледа внимателно, да се носи близо до топлината на сърцето. ... Един прочут мислител – продължава авторът – се подиграва на пророческите способности у жената. Но той смесва внезапното вдъхновение у нея със сомнамбулизма, което и идат от надмощието и потисничеството на мъжа. Наистина, вдъхновението не е свършено независимо от фаталните елементи, но ако затова го унижаваме трябва да приемем, че големите артисти не са мъже. Трябва да изпратим при жените Рембранд, Моцарт, Бетховен, Данте, Шекспир и т. н. Пък и което претендират, че се основават само на логиката, сигурни ли са, че не плащат данък на тази женска способност – пророческото вдъхновение?“. Виждаме тук в статията на Мишле теза обратна на споделената в статията „Жената и творчеството“, тезата, че тъкмо най-големите творци, способни на пророческо вдъхновение, са жени в духовен смисъл.

Темата за отношенията между мъжа и жената намира своето продължение и в статията „Самичката жена“³⁰ от съ-

²⁹ Мишле, Ж. Как жената надминава мъжа. – *Изток*, № 21, 06.03.1926, с. 2.

³⁰ Мишле, Ж. Самичката жена. – *Изток*, № 22, 13.03.1926, с. 3.

ция автор – „Всеки вижда голямото събитие на времената. По едно чудно стечение на обстоятелствата от социално, религиозно, економическо естество, мъжът живее отделно от жената. И това все повече. Те не са само в два различни, но паралелни пътя. Те приличат на два пътника, тръгнали от същата станция, единият с пълна пара, другият с малка бързина и върху две отклоняващи се релси ... Трябва да се опише положението както си е. Те нямат вече общи идеи, нито общ език и даже не знаят вече как да си говорят върху предмети, които засягат и двамата. Те са се изгубили от очи. Скоро, ако не се вземат мерки, въпреки случайните срещи те няма да бъдат вече два пола, а две народности“. Така авторът стига до дълбоки социологически заключения – „Между причините, които днес не само карат мъжете да избягват женитбата, но и въобще обществото на жените, първата, без съмнение, е напредващата мизерия на бедните момичета. Тях той може да ги има на разположение: тези жертви на лишенията и на глада се отдават лесно. От там и пресищането, възбудата, изгубената способност за възвишена любов, смъртното отегчение да се желае това, което тъй лесно може да се има всеки ден“. Виждаме, че следвоенната ситуация, икономическата криза водят до тежки морални последици. Икономическата зависимост води и до морална. В някои държави като Италия, Полша, Ирландия, Испания „разслабването“ на семейните връзки е довело до разрушение на държавата – смята авторът.

„Но какъв е изходът?“ според Мишле – „Само в една книга през последния век, намерих една велика поетична концепция; (поемата Последният човек), авторът смята, че светът е изтощен и че земята загива, но има една върховна пречка: земята няма да умре, докато има само един човек, който още да обича. Съжалете се над измъчената земя, която без любов си губи значението. Обичайте истински, за спасението на света!“ – заключава Мишле и виждаме, че за него спасението на отношенията между мъжа и жената се корени във взаимната любов.

Оказва се, че през 20-те години на ХХ в. жената трябва да настигне мъжа, да навлезе в професионалните сфери, но и това води до конфликт, превръща се в проблем на модернизацията, особено в едни „изостанали“ общества като българското. Мъ-

жът и жената губят общуването помежду си и това води до отчуждение. И тук на помощ в модерния живот идват психологията и психоанализата, на които кръгът „Стрелец“ също са пропагандатори. В статията „Мъжът и жената“³¹, публикувана в бр. 64 на в. „Изток“ от 28.05.1927 г., Прентис Мюлфорд съветва – „Много съпружески двойки, които не са намерили в брака щастие, що са очаквали или що са изпитвали през гогеническия период, могат отново взаимно да предприемат изграждането на своя рай, само ако биха желали да се решат да почнат от там дето някога е пресекнало щастие им! С подновяването на всички онези малки нежности и любовности, които са били присъщи на онова щастливо време: с похвалното желание чрез грижи взаимно да се понаравят: с въздържането на каприза при отнасянето им един към друг; с изоставянето на докачителни и саркастични думи. (Колкото уважение губиш – толкова презрение си навличаш). Мъжът и жената би трябвало да почнат така: дали това що прави единия се нрави на другия: да се започне със занятия, които някога са радвали и двамата, тъй щото еднакво нужното за мъжа и жената вливане на жизнена и духовна сила, да укрепи духа, душата и тялото на двамата и тъй да постигнат основите за щастие в брака“. Само любовта между мъжа и жената може да спомогне за преодоляването на противоречието между двата пола, което се появява като ефект на модернизацията на българската култура между двете световни войни.

За да постигнат новаторско звучене на своите творби, в началото на ХХ в. писателите модернисти реабилитират някои характеристики на писане, свързани предимно с женското. Това са ирационалност, аисторизъм, спонтанност, субективизъм, анационалност в противовес на мъжките рационализъм, историзъм, концептуализъм, обективизъм, национализъм.

³¹ Мюлфорд, П. Мъжът и жената. – *Изток*, № 64, 28.05.1927, с. 2.

2. Българският литературен модернизъм – родно и женско

През 1927 г. излизат две стихосбирки, писани от жени – „Вечната и святата“ от Елисавета Багряна и „Македонски песни“ от Магда Петканова. Сходни по композиция и тематика, двете книги са причислявани от редица изследователи към естетическите търсения на движението „Родно изкуство“, което по това време набира сили³². Но докато книгата на Багряна се стреми да утвърди фигурата на жената в българската литература, стихосбирката на Магда Петканова се опитва да възкреси българския национален идеал за обединение, рухнал след Първата световна война. Още една важна разлика между двата случая е, че ако „Вечната и святата“ бива канонизирана и се превръща в образец за българско женско писане, то „Македонски песни“ бива маргинализирана и интересът към нея е спорадичен. В настоящата глава ще се опитам да видя как точно протича механизъмът на канонизация и маргинализация. Какво в поетиката на Петканова канонът не одобрява и изхвърля като чуждо тяло.

Тук ще се придържам главно към две тези на Милена Кирова, споделени в нейните статии от сборника „Неслученият канон“. Първата от тях е, че „От самото начало, та чак до края на своето творчество, Багряна в действителност пренаписва ранния български модернизъм, само че в поетическата стратегия на отказа от неговата абстрактно-универсална или високопарно сецесионна стилистика“³³. И втората теза,

³² Виж напр. статията на Албена Вачева „Поезията на Магда Петканова – женското усъняване и идеите на *родно изкуство*“ в „Неслученият канон“, София: алтера, 2009.

³³ **Кирова, М.** Между пътя и мястото. За половата идентичност на текста-Багряна. – В: *Неслученият канон*, София: алтера, 2009, с. 257.

че „стилизицията на фолклорен материал с „македонска“ тематика [в „Македонски песни“] е прицелена в усилието да се излекува колективната рана с възможностите, които предлага една онирична стратегия; лириката компенсира рухналата мечта, като „поправя“ историческата действителност със силата на носталгичния спомен“³⁴.

Вече отбелязах, че и двете стихосбирки имат сходна композиция – и в двете книги може да бъдат открити стихотворения, вдъхновени както от европейски градове – културни центрове, така и от народни песни. Тази стилистика на търсене на синтез между родно и европейско е типична за епохата. Тук ще концентрираме вниманието си главно върху двата цикъла, които имат задачата да изразят спечифично родно звучене. Това са цикълът „Старонародни образи“ от „Вечната и святата“ и „Македонски песни“ от едноименната книга на Магда Петканова. Опитал съм се да изведа от двата цикъла няколко общи мотива, които имат сходна тематика, но различна трактовка. Това са мотивите за *нежелан брак*, за *либе гурбетчия*, за *клетви и урочасване* и мотивът за *неподелена любов*. Нека сега да обърнем поглед към поемата „Песен“ на Багряна и да видим как е интерпретиран мотивът за нежелан брак в нея. Ще си позволя да цитирам тук цялата поема:

ПЕСЕН³⁵

*Цели дни аз шия, без да стана,
до прозореца глава склонила.
Шия си венчалната премяна.
Но е работата ми немила
и шева ми – бавен и неравен:
често късам свилената нишка,
често спирам в горестна забрава.
Всяка гънка крие по въздишка,
всеки бод със сълзи оросен е.
А в неделя сватбата ще бъде:*

³⁴ **Кирова, М.** Жените и канонът: мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон*, с. 17.

³⁵ **Багряна, Е.** *Амазонка. Избрана лирика в два тома. Том 1.* София: Български писател, 1973. Нататък цитатите са по това издание.

*нелюбим ще тръгне редом с мене,
а любимия, на скръб осъден,
мрачно зад амвона ще ме гледа
с поглед тъмен, зъл и безутешен.
Как ще срещна тоя взор последен?
Как ще промълвя обета грешен?
По-добре бе мъртва в тази дреха
мащеха ми да ме пременеше.*

(Багряна 1973)

На тази поема в цикъла „Македонски песни“³⁶ на Магда Петканова съответства поема № 3:

3
*ОГЪРЛИЦИ, мамо, от жълтици,
на гърди ми парят като рани.
И чапрази с сребърни первази,
като змии в мене са вкопчани.*

*И парата златна от кумата,
като сетня прошка ми остана.
Халка – пръстен зная, знак е кръстен,
че ще бъда още днес венчана.*

*Я се вслушай, мамо, я послушай,
вече пеят дружки за венчило:
не нареждай с радост, не поглеждай,
че те чакат жалби и чернило.*

(Петканова 1927)

Какво точно не може да прости българският лирически канон от 20-те години в поемата на Магда Петканова? За модернистичната идеология на Багряна майката не може да бъде тази, която тласка собствената си гъщеря към нежелан брак. Ето защо фигурата на отрицателния герой при нея е на мащехата. Мащехата е тази, която кара героинята да се омъжи за човек, когото не обича. Но в утвърждаването на своята любов жената на Багряна е готова да приеме дори смъртта. Това

³⁶ **Минева (Петканова), М.** *Македонски песни*. София: Лит. задруга „Хиперион“, 1927. (Нататък цитатите са по това издание.)

е типичен романтичен мотив, интерпретиран ползотворно и от модернизма. Отношението мащеха – гъщеря се оказва много по-отворено за поместване на релацията вина – наказание. Жената се сблъсква с чуждостта в отстояване на собствена си личност. В края на 20-те години българският модернистичен канон не може да прости насилието, което майката в поемата на Петканова упражнява върху своята гъщеря, вероятно заради патриархалния му привкус.

Вторият мотив, който ще разгледам, нарекох мотив *за либе гурбетчия*. Той е интерпретиран в поемата „Даровете“ от цикъла „Старонародни образи“ на Багряна:

ДАРОВЕТЕ

*Дарове съм натъкала –
двеста лакти със кенари,
триста лакти чисто бяло:
пъстри кърпи за сватбари,
тънки ризи за роднини,
бохчалъци за най-близки.*

*На Димитровден замина
пряко Дунав по печалби.
Рече весел – че не иска
да посърна тук от жалби –
за Петровден ще се върне,
да се срещнем живи-здрави,
сватба чутна да направим.*

*Боже, как да не посърна,
как на вейка да не стана? –
Цяла зима пях на стана,
пя със мене и кросното,
с песни дотъках платното,
а днес плача и го беля.*

*То се чисти и белее,
аз жълтея и чернея:
ей Петровден до неделя –
ни вест праца, нито иде.*

*И без него ще се мине.
Сватба чутна ще направя,
цяло село да ме види...
А пък мама да дарява:
тънки ризи на роднини,
пъстри кърпи – на гробари...*

Мотивът за либе гурбетчия е интерпретиран в поема № 20 от цикъла „Македонски песни“ на М. Петканова:

20

*В къщи ме остави с дете на ръцете
бяла и червена като китка цвете.
По печалби тръгна, по гурбет далечен –
и да се завърнеш не помисли вече.*

*Чаках те до днеска, ще чакам тепърва –
цял живот зарових тук при зла свекърва.
Дете ще израстне, младост ще прегърне,
ала мойта младост няма да се върне.*

*Всяка нощ изпридам две и три къдели;
От стана не излизам вече със недели –
а пък ми натякват и пак ми нареждат,
и пак деверите не ме и поглеждат.*

*Няма ли за мене кой да замилее
няма ли за мене слънце да изгрее?
Чуй ме: завърни се, че години черни
идат по-усилни, идат по-неверни.*

В този случай ролите са обърнати. В интерпретацията на Багряна майката е призована, за да изстрада нещастие то на своята гъщеря. Тя не е съпричинител на страданието на героинята, а по-скоро неговият свидетел. Невъзможната любов е толкова голяма, че тя тласка към самоубийство. Това отново е един романтичен мотив, наследен от модернизма. В интерпретацията на Магда Петканова съпругът е призован, за да

спаси героинята от неговата собствена майка и собствените му братя. Какво точно в този случай не търпи модернистичният канон? Съпругът, свекървата и деверите са изоставили, обидили, маргинализирани героинята, но тук не става въпрос за самоубийство, а за ново преутвърждаване на фигурата на мъжа, който се явява спасител. Можем да заключим, че канонът от епохата прощава дори самоубийството на героинята, но не и преутвърждаването на мъжкия авторитет, нещо характерно за патриархалния канон.

Ако отново се позволим на Милена Кирова, ще се съгласим, че Багряна „отволюва за женското писане един висок режим на романтическата лирическа идентичност, без да променя традиционната образност и свързаните с нея значения в границите на този режим“³⁷. Новаторството на Багряна се изразява единствено в промяната на *gender* дефиницията на лирическия субект. След утвърждаването на поетесата в лирическия канон на модернизма жената вече има правото да страда и да се бори за своята любов, било то несподелена или социално детерминирана, а така също има правото да иронизира общите колективни ценности от позицията на своята индивидуалност. За разлика от Багряна, Магда Петканова не изземва от мъжете утвърдени вече теми, за да пише за тях от позицията на жена, а въвежда в своята поезия „наистина женски теми – неуместно и малко срамно женски според канона [к. а., М. К.]“³⁸.

Нека сега да разгледаме третия мотив, който нарекохме *мотив за клетви и урочасване* и който ще открием в Багрянината поема „Уроку“:

УРОКИ

„Дайте седем въглена в мангала,
ненапалвани три воценици,
неначенат хляб на кърпа бяла.
И в зелена пръстена паница
непреливана вода налейте.“

³⁷ Кирова, М. Между пътя и мястото. – В: *Неслученият канон*, с. 254.

³⁸ Кирова, М. Жените и канонът. – В: *Неслученият канон*, с. 42.

*И над мене кръстове заплете,
и зачете бавно, полугласно:*

*„Както огън у водата гасне,
уроците в тебе да угаснат!
Както нямат пламък тези свещи –
с лошите очи да нямаш срещи.
Както този хляб е неначенат –
тъй да си от болест излечена...“*

*А пък аз си мисля огорчена:
„По-добре съвсем да не оздравя,
ако вече няма да го срещам,
ако любовта му ме остави,
ако погледите му горещи
потъмнеят някога за мене –
както тези въглени гасени...“*

Същия мотив откриваме в поема № 5 в „Македонски песни“ на Магда Петканова:

5

*СТОИШ, кълнеш, мамо, и нареждаш,
дано Богдан лошо да го слети.
И го мразиш, че не ме поглежда,
Че от мен не взема китка цвете.*

*Ти го кълнеш в сърце му да легне
люта жалба – змия пепелянка,
аз се моля от зло да убегне,
че за него бродя като сянка.*

*Ти го кълнеш куришум да го стигне,
и се радваш на ноците тъмни,
аз пък знам, че щом хабер достигне,
няма да дочакам да се съмне.*

В интерпретацията на мотива при Багряна се говори за това, че ритуалите срещу уроки и клетви не могат да помогнат на героинята да се излекува от своята любов. В тази поема на колективните архаични представи за спасение е противопоставено индивидуалното любовно чувство. Лирическата героиня утвърждава правото си на любов, като иронизира остарялото патриархално мислене. Вършителят на ритуала е анонимен. Той не е определен нито по полов, нито по какъвто и да е друг признак. Тази специфика идва да покаже, че носител на остаряло-консервативното може да бъде както мъжкото, така и женското.

В интерпретацията на Магда Петканова отново наблюдаваме разминаване в позициите на майка и гъщеря. Майката се опитва да вземе активната роля от своята гъщеря. В тази поема се прокрадва и темата за националната борба за освобождение на Македония, която се явява една от основните, изграждащи концептуалната цялост на „Македонски песни“. Обектът на любов се оказва борец за свобода, нещо, което е задължително за възрожденската и следосвобожденската поезия, писана предимно от мъже. Майката, като представител на патриархалното, не одобрява увлечението на своята гъщеря по човек, ангажиран с освободителното движение. Така ценностите на гъщерята се утвърждават в противовес на тези на патриархалната майка, нещо, което за българския лирически канон на 20-те е твърде неактуално.

И последният мотив, който ще разгледам, е мотивът за *несполедена любов*, интерпретиран в поемата „Синеоката“ от „Старонародни образи“ и в поема № 7 на „Македонски песни“. Ще си позволя да цитирам и двете поеми:

СИНЕОКАТА

*Ех, ти, орис, мен орисана!
Майко моя, жалбо моя люта!
Как да кажа, как да бъда чута –
тъй било от бога писано.
Нямам ли сукна отрезани
и не съм ли млада, белолика?
Нямам ли снага на трепетлика,*

тънки ризи, тежко везани?
Не мета ли ширни дворове
рано сутрин с китка на косите?
Песни ли не пея кръшно вити
по седенки и по сборове?
Що ми са очи черничеви,
тъмносивлени коси и вежди? –
Той ги, майко, даже не поглежда.
Днеска го видях край чичови –
караше на паша стоката.
Беше му лицето възък бледно.
Ни ми проговори, ни погледна.
И разбрах тогава аз, горкана:
той обича синеоката,
дето снощи другиму пристана.

Поема № 7 от цикъла „Македонски песни“:

7

ЗЛАТАН бил златна ябълка,
за мен със злато наддава.
Още ще минат години –
мило и драго ще дава,
но ми от сърце изстина,
че зли го хора одумват.

Младен бил младост не видял,
за мене всичко продава –
и щял да бяга в чужбина.
Там да намери забрава
при своите братя седмина
че дума не му продумвам.

А Богдан – Бог да го убие –
край нас нехайно минава.
Имал в гората дружина –
младост на нея отдава
и кога край него мина,
той дума не ми продумва.

В тази интерпретация на мотива Багряна утвърждава правото на жената да говори за своята любов, макар и несподеляна. Тази тема отново е приоритет на литературата на модернизма, в която поетесата се вмества. В поемата Багряна акцентира на правото на жената на любов. Тук отново се потвърждава тезата на Милена Кирова, че „конкретните („неповторими“) черти на единичното мъжко присъствие наистина нямат значение и текстът всъщност ги подминава, изразявайки ги като проекции на състоянията, в които става възможен лирическият субект“³⁹. За Багряна е важна по-скоро самата любов, а не нейният конкретен обект. Изключително интересен е случаят при Магда Петканова. Нейната поема следва формата на популярната народна песен „Залюбих мамо три момичета“, в която първата мома е тази, която мъжът, по съвет на майката, трябва да избере. При Магда Петканова моделът е обърнат – жената разказва за трима мъже. Но в нейното стихотворение националният идеал се оказва по-силен от личните чувства. Лирическата героиня не може да приеме пълната ангажираност с националната кауза на своя любим, който в поемата е третият мъж. Тук националният гълг маргинализира субективното любовно чувство.

Лирическата героиня на Магда Петканова се лута между травматичното преживяване на любовното чувство и националния гълг. В този смисъл тя много напомня на Ботевия герой с неговия отказ от субективна любов на фона на любовта към родината. Но националните идеали са рухнали и трагично изоставени още у Пею Яворов. В този смисъл поезията на Петканова се явява някак неадекватна в лирическия контекст на времето си. Тук е може би мястото да обърнем внимание на една специфична *обремененост* на маргиналното. „Македонски песни“ бива натоварена с национализъм и модернизъм едновременно и не може да избере по кой път да тръгне.

Но как точно се появява и канонизира първата жена-професионален писател в българската литература? Вече обърнахме внимание на това, че Багряна следва утвърдения път на мъжете модернисти от началото на XX век. Появата и канонизирането на Багряна в края на 20-те изисква от нейната пое-

³⁹ Кирова, М. Между пътя и мястото. – В: *Неслученият канон*, с. 262.

зия да утвърждава правото на жената да бъде модернист. Ето защо тя следва темите вече утвърдени в българския лирически канон, но с обратен – женски знак, като утвърждава правото на жената да напуска своя дом заради любов или правото ѝ да пътува и открива други светове, правото ѝ да бъде любознателна и т.н. Онова, което се оказва изключително важно за институционализирането на правото на жената да пише литература в междувоенния период, е наличието на женска субектност. Откривайки мъжката субектност в началото на XX в., българският модернизъм постепенно подготвя почвата за появата и на женска субектност. Точно наличието ѝ в поезията на Багряна, утвърдена дори в интерпретацията на колективната фолклорна традиция, се оказва решаващо необходима за канона.

Общностният проект на Магда Петканова за излекуване на колективната рана с възможностите на една онирична стратегия се оказва маргинализиран поради отсъствието на точно тази жизненонеобходима за модернистичния канон от края на 20-те години женска субектност.

Част трета.
БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН
МОДЕРНИЗЪМ И ЧУЖДОТО

1.

„Форд, По и Джаз-банда“ – българо-американски литературни и културни отражения между двете световни войни

Феноменът Америка, подобно на въпроса за правата на жените, става актуален след Първата световна война. САЩ успяват да излязат от войната като сила със световно значение. Този факт кара европейските и българските интелектуалци да се опитат да разберат това явление. Точно тогава за първи път се заражда идеята и за Европейски съединени щати. Но как става така, че значението на САЩ нараства? Как тази страна се превръща за толкова кратко време в една „метафора на модерността“?

В главата „САЩ в края на XIX и началото на XX в.“ от изследването на Радослав Мишев „История на страните в Европа и Северна Америка 1871–1918“ четем следното: „В областта на стопанското развитие на САЩ се забелязват няколко характерни особености. На първо място, това са огромните природни ресурси върху огромните територии на усвоявания Запад ... Второ, цялостното икономическо развитие на страната се съпровожда и импулсира от непрекъснатия приток на имигранти, за които непрекъснато се създават нови работни места в ускорено развиващата се индустрия или се отделят поземлени участъци. Например от 1870 до 1900 г. в САЩ идват 14 милиона имигранти. Трето, САЩ са страна, която внася усилено капитали от Европа, главно от Англия, поради необходимостта от инвестиции за проспериращата индустрия. Това положение на САЩ като получаващи заеми се запазва до Първата световна война, когато положението се изменя и те

се превръщат в кредитор на европейски държави⁴⁰. И най-важното за нас: „в края на XIX в. започва и се извършва мощна техническа революция, изразяваща се в разпространяването на електричеството, използването на нефта и неговите продукти, откриването на автомобила, телефона на Бел през 1876 г., пишещи и фотографски машини, селскостопанска техника и др. Поощрява се ефективна „психоза“ за откривателска и рационализаторска дейност“⁴¹.

С тези няколко цитата очертахме контекста, в който САЩ изникват на световната сцена в началото на XX в. В настоящата глава ще се спрем главно на три аспекта на присъствието на американската тема през 20-те години на страниците на в. „Изток“, а именно: политически, научно-технически и културен.

Първо ще започна с политическия аспект. Важна в тази посока на разсъждения е статията „Бялата опасност“⁴², чийто автор е „един виден американец, живял дълго време в Европа“. „Аз треперя за съдбата на Европа – заявява американецът. – Аз виждам да се издига оттатък Атлантическия океан нещо много силно, много мощно, организирано до висша степен, с което Европа не се занимава и за което даже не се интересува. Американците, сами по себе си, нямат по-големи заслуги от Европейците – продължава авторът, – но в економическо отношение те са поставени в изключително благоприятни условия. Тяхната държава представлява едно цяло; няма митнически граници; жителите говорят един език; тази безкрайна територия, широка 5,000 км. и дълга 2,500, която плаща разносните по една единствена администрация, чието население е днес 115 милиона, се развива непрестанно и свободно. И коя е економическата сила в Европа, която ще се съревнува и бори срещу този колос?“ – пита американецът.

„Аз съм дълбоко убеден, че Америка няма да зачита мира на Европа. Не искам да кажа, че тя ще изпрати една армия в Евро-

⁴⁰ **Мишев, Р.** *История на страните в Европа и Северна Америка 1871–1918*, В. Търново : Веста, 1993, с. 109.

⁴¹ Пак там, с. 110.

⁴² Бялата опасност. – *Изток*, № 24, 27.03.1926, с. 1. Статията не е подпунана.

па; не, тя ще изпрати нещо по-мощно и по-смъртоносно – своята економическа сила. Не може ли да се направи нещо, за да се стресне Европа, нейните тържавници да разберат, че трябва да се издигнат над гребнавите залисии и да видят, че света се управлява от тихите сили на економиката, а не от дипломатическите препирни и че ако не искат Европа да бъде поставена под опека, трябва да модернизират економическите си и политически организации?“ – продължават въпросите, които всъщност са въпроси и към читателите на в. „Изток“. Така с появата си Америка се превръща в предизвикателство за модернизацията на самата Европа.

„Днес, развитието на Америка е чисто економическо. Това ще трае още тридесет, може би петдесет години. И после, или много греша, или ми се струва, че ще присъствуваме на страшен интелектуален подем. Демокрацията, богатството, добрите условия, възбуждението ще се групират и ще подкрепят една духовна дейност, която ще загмине много Европейската, най-вече, ако Европа е останала назад економически“ – заключава авторът на статията, като посочва основните инструменти на процеса на модернизация, а именно – *демокрацията, богатството, добрите условия, възбуждението*. Икономическото развитие – това е предимството на Америка пред Европа в края на 20-те години на XX век.

Освен че обръщат своя поглед на Запад, към Америка, „стрелците“ гледат и на Изток. Важна в това отношение е статията „Кун-фу-це или Форд“ на К. Р.⁴³ „Един знаменит американски журналист, който пропътува преди години Китай, говори за своята първа преживелица в тази страна и за своите първи впечатления, които му се сторили като едно сблъскване между „Чингиз-Хан“ и „Форд“: пред една врата на Пекин се срещат американски автомобил и керван от камили идящ от Монголия“ – така ни въвежда авторът. И продължава: „Това, което американецът иска да символизира с тази случка, е едно сблъскване на старото и новото време, на модерна техника и хилядолетна традиция, което може да се наблюдава само в тази страна на света. Но най-интересното – характерното, тъй да се каже китайското, почти невъзможното в ни-

⁴³ К. Р. Кун-фу-це или Форд. – *Изток*, № 30, 09.05.1926, с. 5.

коя друга страна, не е сблъскването на противоречията между старо и ново, а едновременното и спокойно съществуване на стари и нови методи“ – продължава К. Р. и тук виждаме, че освен с идеята за това какво е родно „Стрелец“ се занимава и с това какво е чуждо, не само европейско, но и американско, и азиатско. „Това е възможно само в една страна, където работната ръка и сила са толкова евтини и се намират в толкова изобилие, че работните модерни машини не са в състояние току тъй да ги изместят – заключава авторът. – За дълго време, обаче и в Китай няма да остане възможно невъзможното и един ден китайският народ ще трябва да реши за Форд или за... т. е. че, тук американският журналист не определя точно; защото Форд и Чингиз-Хан не са противоречия, а еднакви по съдържание понятия в различни времена, при което разбира се, старият и добър Форд не трябва да се взема като алчност, а като символ, както и митичният Чингиз-Хан. Но и двамата означават волеви напрежения и двамата са империалисти, агресивни в тенденциите си.“ Тук К. Р. поставя важния въпрос за империализма, който занимава и Освалд Шпенглер в „Залезът на Запада“. В предговора към първото издание на „Залезът“ немският историк определя Световната война като историческо събитие, свидетелстващо за началото на упадък. Войната, експанзията, разширяването са симптоми за появата на империализъм, а империализмът е чиста цивилизация. В това русло тече според него безвъзвратно съдбата на Запада⁴⁴.

„Ако Китай върви по пътя на Форд, то той върви едновременно и по пътя на Чингиз-Хана, защото след стопанския империализъм иде политическият“ – продължава да анализира К. Р. „Ние европейците обикновено сме заслепени от бързия възход на Япония и мислим, че китайците са неспособни да присвоят също така бързо нашата психическа цивилизация, докато тяхното колебание е само едно критическо отношение към нашите цивилизаторски постижения“ – смята сътрудникът и тук ясно се вижда концепцията на Шпенглер за противопоставянето между култура и цивилизация, между органичност и механизация. 20-те години е времето, когато да се критикува европейската цивилизация става модерно. Интересното в случая

⁴⁴ Шпенглер, О. *Залезът на Запада*. Т. 1. София : Лук, 1995, с. 15.

е, че авторът смята „българското“ за част от европейската цивилизация. „Модерният империализъм значи още и милитаризъм и не се знае мъдро ли е да се тика по този път един народ, който принадлежи на друга раса?“ – пита К. Р. и тук ясно се вижда назряващият расизъм, който по това време също става актуален проблем. Според анализатора: „Най-същественният фактор за цивилизирането на Китай е Америка. Задачата си Съединените щати създават в демократизацията на света, с което не искаме да кажем нещо против нея – а само против начина на приложението, както го създават американците, в запазване на периметри, сурови материали и осигуряване консумативни пазари“. К. Р. критикува цивилизаторската модернизация на Китай от страна на САЩ в смисъл само на придобиване на суровини и пазари без културно влияние. В тази механична модернизация той вижда заплахата: „Всеки обаче, който мисли по-малко сантиментално и по-малко „търговски“, може да му се види страшен пътя, по който Америка тика Китай. Защото пътят на Форд е същевременно пътят на Чингиз-Хана и нагмоцето на бялата раса над цветните не е никакъв природен закон, запазен за всички времена и най-малко тогава, когато бялата раса предаде всичките свои технически и цивилизаторски мощни средства на жълтите, които я надминават по численост, а по духовни сили се приравняват с нея“. Модернизацията на Китай от страна на САЩ ще доведе до нагмоцето на жълтата раса над бялата – това е изводът на сътрудника и в този извод все повече се четат нагигащите се в междувоенния период расови страхове и контрамодерни идеологии.

Освен расовия страх след Първата световна война се заражда и идеята за Европейски съюз, който да сложи край на причините, довели до Голямата война. Това ясно личи в бележката „Франция и Съединените щати на Европа“⁴⁵: „В книгата си „Обяснение на нашето време“ Люсиен Ромие, редакторът на Figaro, разглеждайки днешното положение, казва между другото: „Национализмът е нещо мистично, което владее от няколко века насам почти всички народи. Национализмът във Франция, който се шири от по-дълго време отколкото другде, сега

⁴⁵ Франция и Съединените щати на Европа. – *Изток*, № 20, 27.02.1926, с. 4. Статията не е подписана.

е с тенденция към залез. Франция не може повече нищо да припечели с националистическата си идеология сред всеобщия напредък. Проблемата на Франция се състои в това, да се противопостави на националистическите домогвания на своите съседи и да се нагоди към своята истинска мисия. А тя се състои от сега нататък в пропагандата на идеята за координация на държавите, в идеята за „Съединените щати на Европа“. Виждаме, че фактически появата на САЩ на световната сцена предизвиква дебата за обединяване на европейските държави.

Нека сега да се спрем на научно-техническите аспекти на феномена Америка и тяхното влияние върху „българското“ от 20-те години. Първото нещо, с което се появява американската тема на страниците на в. „Изток“, е кинематографът. През 20-те години с появата на кинематографа се появява и страхът, че киното ще убие книгата. Кинематографът е един от основните инструменти на американската модернизация, но и на масовизацията на населението, на изобретяването на съвременната масова култура. Като алтернативен и по-лесен източник на забавление киното измества книгата, но в някои случаи води и до обратния процес. Това научаваме от статията „Кинематографът и книгите“⁴⁶: „Дълго време някои заявяваха с безпокойство: Кинематографът ще убие книгата за прочит. Обаче, години минаха и този страх не се оправдава. Даже напротив, филмът спомага за разпространение на много романи. В Америка след представянето на Robin des Bois, игран от Д. Фербанкс с грамаден успех, са се продали огромни количества книги от Александър Дюма. В Англия неотдавна е била представена Notre-Dam de Paris. След няколко дена всички книжарници са били обсадени от купувачи на известното творение на Виктор Хюго. В една област само от десет хиляди население, са били продадени 2000 тома от трогателната история на Есмералда“. Появата и влиянието на кинематографа бива анализирано и в статията „Кинематографът и умствения живот“⁴⁷. „Влиянието на кинематографа може да се сравни

⁴⁶ Кинематографът и книгите. – *Изток*, № 1, 15.10.1925, с. 3. Статията не е подписана.

⁴⁷ Кинематографът и умствения живот. – *Изток*, № 5, 14.11.1925, с. 3. Статията не е подписана.

с това на стария гръцки театър или на съвременната ежедневна преса“ – заявява анонимният автор. „Ако предположим, че по цялата земя има 50,000 кинематографически зали (те са сигурно повече всъщност) и че във всяка влизат средно по 300 посетители, (понеже всяко представление се повтаря средно по 10 пъти), един филм, който обикаля света се гледа значи в късо време от 150,000 души. Трябва да отидем чак до Библията и до Корана, за да намерим творения тъй широко разпространени както произведенията на град Лос Анжелес. Кинематографът заслужава да се замислят върху него всички, които са заети с културното бъдеще на човечеството“ – заключава авторът.

Но освен кинематографа важен фактор за американската модернизация е появата на фотографията, телефона и радиото. В бележката „Радио“⁴⁸ четем следното: „Около 39 университети в Съединените щати имат радио, благодарение на което и студенти, живеещи далеч от университетските градове, могат да слушат лекциите на професорите си“. Като институция на модернизацията радиото спомага за масовизиране на образованието. Тази тема откриваме и в анонимната статия „Научен напредък“⁴⁹: „Преди да mine още една година, много фотографии ще се изпращат по безжични телефони, според мнението на Ген. Яков Харборг, председател на американската Радио-компания. По невидими радио-вълни ще се изпращат през хиляди километри видими картини. Който ходи по американските пътища, скоро ще може да каже всеки час на деня и на вечерта: – Ето, сега над моята глава минават картини на красиви жени и доблестни мъже, на хубави деца и прочути старци, на пейзажи, тържества и престъпления, но аз нищо не виждам“ – информира анонимният автор и тук откриваме пророчество за изобретяването на мобилните телефони. И по-нататък: „Относно бъдещето на радиотелефоните генерал Харборг направи следното предсказание: – Всяка част на света ще се ползува от подобрените съобщителни средства, цели документи, може би цели вестници ще се пращат от един материк до друг по радио-вълни. Не е много далеч

⁴⁸ Радио. – *Изток*, № 42, 31.10.1926, с. 4. Статията не е подписана.

⁴⁹ Научен напредък. – *Изток*, № 9, 09.12.1925, с. 3. Статията не е подписана.

денят, в който ще се даде на хората възможността да чуят и видят лица, които отстоят с хиляди километри от тях. Международно говорене по радио-телефона ще стане ежедневно събитие. В един и същ град, даже и в един и същ дом ще се чуят опери от десетина столици, и гениалните певци от всяка страна ще се турят на разположение на всеки домакин. Просветата и културата ще проникнат до последното село. В момент на криза председатели и първи министри ще говорят направо на всичките си съотечественици по радио-телефона. Храмовите камбани на Азия ще бият за Европа и заедно с тях ще се слаят звуковете на американските черковни органи. Най-старите и най-новите цивилизации ще туптят заедно и ще се вдъхновяват от същите умствени подбуждения и същите естетични преживявания“. Остава да се запитаме дали тази анонимна бележка не е послужила като основа на Чавдар Мутафов за написване на знаменитото му есе „Радиото“, публикувано през 1941 г. в неговите „Технически разкази“. Но едно е сигурно – появата на първото българско радио вече се усеща във въздуха и българските интелектуалци трябва да осмислят и този феномен.

Нека сега да се спрем и на литературните и културните аспекти на американската тема на страниците на вестник „Изток“. Литературните аспекти откриваме в статията „Уолт Уитман“⁵⁰: „Уолт Уитман е най-бележитият поет на Америка“ – заявява авторът К. Ш. „Значението му не само за американската, а за всемирната литература е огромно. Уитман е имал на младини израза на зрялост, а на старини израза на младост, което често е признак на необикновените натури. Той принадлежи към числото на онези великани на духа, които изпъкват навремени из недрата на творещата природа. Това са великите дарители на човечеството: Бетховен е от същия размер“. Веднага прави впечатление, че американецът бива сравняван с европеец. Но К. Ш. отива още по-далеч: „Уитман има някои черти и на онзи странен цялостен човек: – Исус Назарянина – неговата висша и нежна доброта и героичната му любов. Човеколюбието е вътрешен нагон, който се проявява през целия му живот – Какво не е обичал той? В неговите

⁵⁰ К. Ш. Уолт Уитман. – *Изток*, № 27, 18.04.1926, с. 2.

очи първичният човек е с телесен и духовен образ на толкова съвършена красота, щото и най-лошите влияния и най-тежките престъпления... никакви лъжи и маски не могат да го обезобразят или обезценят напълно, защото е от безсмъртния частен живот на вечното и единно начало. Навсякъде у него проличава готовност да помогне и онази благородна търпимост, за която Гете казва: „Все пак за най-висше аз съзирам: Хората да познаваш – без да ги презираш“.

На страниците на в. „Изток“ американските поети Уолт Уитман и Едгар По се представят като опозиция „американско – европейско“, но везните определено клонят към „европееца“ По. Така съвсем естествено тук изниква паралелът, който Шпенглер прави между провинциала Достоевски и просветителя Толстой, като в случая Уитман е провинциалът, а По – просветителят.⁵¹ Това ясно личи в статията „Гробът на Едгард По. Из едно писмо от Америка (Балтимор, 29.X.1926 г.)“ от Р. Русев⁵²: „В двора на една стара черква в гр. Балтимор е погребан Едгард По. Балтимор е един от старите градове в Америка и много къщи и улици напомнят Европа. ... Днес, когато толкова много се говори за родното в изкуството, когато във всяка литературна работа се търси нещо „родно“, интересно е да се отбележи, че в работите на По едва ли има нещо „родно“, американско. Америка почти не се чувствава у него. Той сякаш не вижда нейната зараждаща се цивилизация. Впрочем, не би и могло да бъде иначе. По, както и неговите съвременници, за които са съществували духовни интереси, е живял с живота на Европа. Неговите разкази изобилстват със загатвания за съвременни научни и литературни работи в нашия материк. Животът на Америка, много по-беден и еднообразен, не би могъл да бъде за него това, което е бил животът на Европа. Това, което не намира в отечеството си, той го търси другаде, и не само в една страна, а в цяла Европа...“. Все пак не бива да забравяме, че точно по това време, през 1920 г., По е представен за първи път цялостно на българската публи-

⁵¹ За повече по този въпрос виж: **Христов, И.** *Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното*, София : Карина М, 2009.

⁵² **Русев, Р.** Гробът на Едгард По. – *Изток*, № 49, 19.12.1926, с. 3.

ка с книгата „Поemi“ в превод на Георги Михайлов и с прекрасните илюстрации на Сирак Скитник.

Когато говорим за феномена Америка в началото на ХХ век, не може да не обърнем внимание и на стила джаз, който тъкмо по това време нахлува на Стария континент и обновява европейските музикални традиции. Посветена на тази тема е статията на Кирил Кръстев „Джаз-банда като мироглед“⁵³. Кръстев прави опит да погледне на джаза, рождба на космополитизма, не просто като на музикален стил, а като на мироглед, опитва се да открие корените на това явление. „Джаз-банда – заявява той – сигурно това не е само, както името му показва – оркестър за изплашване, това не е сигурно само оня странен негърски оркестър, в който някои благородни инструменти са гръзко срещнати с вулгарни шумопроизводители; това не е сигурно само онова стилово проституиране на благородната музика, наложено от една „следвоенна“ психика, което внесе „упадък във вкуса към здравето“. Повлиян от Шпенглер, Кръстев се опитва да охарактеризира в негативен смисъл прехода на елитарната буржоазна култура към масовата популярна, който се извършва именно през 20-те години. Ето защо за него особеностите на стила най-общо се изразяват в стремежа на елитарния вкус да се нагоди към масовия.

Важен момент в концепцията на Кръстев е паралелът, който той прокарва между джаза и дадаизма. Тази връзка е подсказана от факта, че и двете течения се основават преди всичко на игра с формата, като пренебрегват в крайна степен съдържанието. Така джазът и дадаизмът биват охарактеризирани като симптоми на упадък, като изкуство без метафизична насоченост. Те са продукт на епохата, довела до Първата световна война, това ги прави свидетелство за края на западната цивилизация. „Джаз-банда се роди в историчния момент, когато съвременникът, захвърлил одимените с барут окопни грехи, се върна в града и потърси нови, остри, смайващи усещания за притъпените си и загубели чувства“ – заявява Кръстев. Според него появата на джазбанда се дължи на „един неотлъчим вътрешен зигзаг в прекалено изтънчената психика на модерния човек“. И наистина, какъв по-голям обрат за

⁵³ Кръстев, К. Джаз-банда. – *Изток*, № 57, 19 фев. 1927, с. 2.

една изтънчена психика от войната. Първата световна война опровергава двете основни опори на европейския просветенски проект – разума и съвестта. Вероятно точно в това се изразява влечението към „нездравото“ в следвоенната епоха.

Опит да обясни явлението джаз прави и статията на Борис Шльоцер „Негърска музика“⁵⁴, преведена от Д. П. Но ако Кръстев смята джаза за упадъчен продукт на западната цивилизация, за Шльоцер той е по-скоро нов варвариизъм, който ще обнови изтънчената европейска култура: „Слушайки негърския ансамбъл ние усещаме стихията на нашето тяло, ние присъствуваме при извършването на някоя физиологична функция. В тази музика, лишена от всякакви интелектуални елементи, се чувствава странна първобитност, психозна непосредственост, грация, свобода. Болшинството от тези духовни песни са меланхолични, печални, но тая печал е обогрена с чувственост или е детско-наивна и никога не се издига в драматическо отчаяние, в скръб и патос. Самият танцуваел ритмус на тия „спиритуали“ постоянно подчертава връзката си с тялото, с движенията на тялото в работа, в танц, в игри“.

В статията „Джаз-банда като мироглед“ Кирил Кръстев обръща внимание на преситеността на съзнанието на съвременния нему човек със западна цивилизация, която се изразява в загуба на автентичността на живеенето, в механизация на културата. Но той се спира и на един друг аспект на това съзнание, а именно – преситеността от канонична култура, от канонично изкуство, от плясъците на „камшика на интелекта“. „Тогава някъде от островите и от юг се гонесе гивашкото „там-там“, грезгавият напев на негърското bangо, ловджийският рог на индиеца, към които, като синтетично цивилизационен нюанс се прибави пианото, автомобилната тръба и редица пищялки, дори револверът“ – заявява Кръстев.

Този мироглед е „едно възвръщане към працивилизационните усещания на детето-човек“. „Това е оная странна тарзановска тъга, която ни обхваща внезапно на върха на нашето цивилизационно сияние, към далечната ни кръвна и духовна прародина, към джунглите и свободата“ – заявява критикът. Но според него джазбандът е далече от варвариизма, от „раз-

⁵⁴ Шльоцер, Б. Негърска музика. – *Изток*, № 58, 26.02.1927, с. 4.

вързването на звяра в човека“. За стрелеца това явление е по-скоро носталгия по „човека-природа“, то има по-комплицирани културно-естетични основи, отколкото тези в музиката на Бетовен.

И Шльоцер в своята статия прави сравнение между негърската и европейската музика. Той обръща внимание на една съществена разлика между европейското школувано, механично звукоизвличане и негърското самобитно, органично, като поставя и важния въпрос за чистотата на звука: „Всички наши усилия са били винаги насочвани към това: звука да бъде очистен от всякакъв шум (създаването на чист звук е вече дело антинатуралистично) да се очисти звука при пеенето от физиологичните, природни елементи — стонове, виковете и гр. У негрите, обратно, тази връзка с физиологията е ясно определена: в тяхното пение присъствуват всички тия елементи, които ние ненавиждаме. От тук иде и своеобразната чувствителност и емоционална изразителност на техните маниери“.

Статията на Шльоцер ни показва, че влиянието на джаза през 20-те години все още е твърде слабо в Европа: „Влиянието на Джаз-Банда върху европейската музикална култура е неоспоримо; но това влияние е прекалено повърхностно; ние възприехме от негрите, от техните певци и оркестри някои технически похвати; ние обогатихме, благодарение на тях нашия ритмус, въведохме в нашата инструментовка някои и други багри; но самият дух на негърската музика остана за нас дълбоко чужд: това изкуство, което у негрите в Америка и Африка е лично и обществено дело, което е тясно свързано с техния живот, продължава да живее или по-точно, се явява като един съществен момент от живота им, наред с техния труд, с техните игри, с техния сън, с религията им. У нас тя служи за развлечение, и успеха ѝ се дължи благодарение на нейната особеност, благодарение на силното физиологично въздействие, което упражнява върху нас“. Така джазът като стил се явява един глобален синтез между европейска, американска и африканска музика: „В африканските колонии и в Америка настъпи обратен процес: негрите много бързо асимилираха европейската музика; те забравиха своите примитивни инструменти, забравиха своите песни, възприеха европейската

хармония и хроматизъм преиначени по своему, образуваха оркестри от европейски инструменти (пияно, цигулка, кларнет или саксафон, тромбон и тъпани), дадоха ѝ свой дух, направиха я своя и я въведоха във всекидневения си живот“.

В заключение можем да кажем, че огромните природни ресурси върху огромните територии, мощната техническа и научна революция, бързата индустриализация и модернизация превръщат САЩ за едно столетие от европейска колония в световен лидер, който особено след Първата световна война започва да оказва силно икономическо и културно влияние върху Стария континент. Тази „метафора на модерността“, това „американско чудо“ дава повод на кръга „Стрелец“ да се опита да разбере причините за нейното възникване и нейното значение. Да не забравяме, че малко преди това, през 1925 г., един друг член на кръга – младият Атанас Далчев – вече е написал:

*Ако случайно някой влезе в къщата,
там няма да намери никого;
ще види само пращите портрети,
коварното и празно огледало
и на вратата листът пожълтял:
„Стопанинът замина за Америка“.*

2. „Запознайте се с България“ през американски очи. Делото на Рувим Маркъм

Рубин (или Рувим, както е познат в България) Хенри Маркъм е роден на 21 февруари 1887 г. в Туелв Майл, Канзас. През 1908–1909 г. посещава Обединената духовна семинария и Колумбийския университет в Ню Йорк, работейки над магистърска степен по образование и богословие. Маркъм е ръкоположен като конгрегационен пастор и служи като мисионер в България за американската мисия на Бостън от началото на 1912 г. На този пост той преподава в училище и основава и редактира няколко периодични издания. Става кореспондент за България на вестник „Christian Science Monitor“ през 1926 г. и по-късно служи като кореспондент за Балканите и за Централна и Югоизточна Европа. За много години той е известен като писател, лектор и автор на няколко книги. Прекарва голяма част от живота си в Югоизточна Европа и бива признат за един от най-широко запознатите и отблизо информираните американци в тази част на света. Умира на 29 декември 1949 г. във Вашингтон. Неговият живот и работа са почти неизвестни в съвременна България. Името му се споменава основно поради участието му в периодичното издание в. „Изток“, което се превръща в орган на интелектуалците от кръга „Стрелец“. Провокиран от беглото споменаване на Маркъм, главно в спомените на стрелеца Кирил Кръстев, и от неговите публикации във в. „Изток“ реших да проследя житейския път на американеца и първото нещо, на което попаднах, беше неговата впечатляваща книга „Запознайте се с България“⁵⁵, публикува-

⁵⁵ **Markham, R.** (1931) *Meet Bulgaria*, published by the Stopansko Razvitie (or “Economic Development”) Publishing House, Sofia.

на в София на английски език през 1931 г. в издателство „Стопанско развитие“. Настоящият текст ще се фокусира главно върху тази книга.

Тя се състои от двадесет глави и представлява едно изключително свидетелство както за историята на България като цяло, така и за духа на епохата през междувоенния период. Тук ще се спра само на някои от главите, а именно: 1. „Какво е България?“; 2. „Страната и какво има в нея и на нея“; 3. „Хората“ (част 1, част 2); 4. „Основаването на българската нация“ (част 1, част 2); 10. „Ставайки умни“ (част 1, част 2); 11. „Печатайки“ (част 1, част 2); 12–19. „И това е всичко“.

България „е мой добър приятел“, казва в началото на своята книга Рубин Маркъм. И прогължава: „Здравей, любезни читателю, бих искал да те запозная с България. Сигурен съм, че ще я намериш по-скоро необикновен и много очарователен познаник. Тя е...“. Но какво е България около 1931 г.? Неговата първа констатация е: „България е селска нация“. И после: „Поголямата част от хората в България прогължават да живеят в провинцията. ... Като цяло тя има само 93 града, от които десет над 25 000 жители. От друга страна, тя има 5 756 села, които са населени с 80 % от цялата популация“. Най-големият български град – столицата София – „расте с изключителна скорост през последните две десетилетия, повишавайки своето население от 102 812 през 1910 до 154 025 през 1920 и наброява 230 000 в момента“. Виждаме, че макар и селска през този период, нацията променя своя облик към градски.

И тук Рубин Маркъм се докосва до една черта, изключително важна за народопсихологията на българите. Според него: „Тяхната [на българите – б. м., И. Х.] висша лоялност през годините изглежда е била към семейството и стопанството по-скоро, отколкото към армията и държавата“. Този факт, констатиран от изследователя през 1931 г., препотвърждава тезата за отсъствие на развито гражданско общество в България. В края на XIX в. българската държава се създава рязко, изведнъж и неин коректив не е публичното мнение, а стереотипите на традиционното общество. Публичният живот на българина остава за десетилетия заключен в границите на семейството, което по-късно спомага в него да се установят

лесно идеолози с антигражданска насоченост. Нататък разбирате още, че: „Откакто България става свободно княжество преди петдесет години, тя е увеличила повече от два пъти своето население от 2 823 211 до 5 766 000 ... Това означава, че по отношение на гъстота на населението България е дванайсетата европейска страна, следвайки Португалия и прекохвайки Румъния. В това отношение тя може да бъде сравнена с щата Охайо... Само Русия – по това време – има по-висока раждаемост... Българските семейства са сравнително големи, средният брой на членове във всяко домакинство е пет. Около една десета от жителите между другото са от домакинства от повече от десет души“.

От книгата на Маркъм научаваме още за броя на католиците, протестантите и мюсюлманите в България по онова време. Но нека да сравним:

1931	2011⁵⁶
34 072 католици	48 945 католици
6 000 протестанти	64 476 протестанти
690 734 мюсюлмани	577 139 мюсюлмани

Тук прави впечатление силното покачване на броя на протестантите. „Най-напредничавата расова група в България – според Маркъм – е тази на евреите. Те са от испански произход, живеят почти без изключение в градовете, сравнително добре образовани са, предприемчиви са и почти винаги са образцови граждани.“

В своята книга Маркъм прави много точно наблюдение за спорния момент при основаването на българската държава. Според него „в това бързо и широко завладяване на балканските славяни от българите, завоевателите били реално подчинени и победените всъщност били победителите, защото българите изгубили всичко с изключение на своето име“. Доскоро

⁵⁶ Източник за всички таблици: НСИ. Национално преброяване 2011 г. – <http://www.nsi.bg/index.php>

В българската историография се смяташе, че прабългарите и славяните са сключили съюз срещу своя общ враг Византия. Едва най-новите изследвания показват, че става въпрос за завладяване. Виждаме колко вярно Маркъм е схванал случващото се около формирането на българската държава, и то още през 30-те години на XX век. Той прогласява: „Езикът, който устоял, бил славянски, а не български. Книгите от Златния век на най-великия цар Симеон били всички на езика на подчинената раса и езикът, говорен от българите днес, е най-чистият славянски“. Американецът дава точен отговор и на въпроса за доминирането на прабългарски или славянски елемент при участието в този процес. Според него езикът е доказателство за превеса на славянския елемент в културно отношение, но не пропуска да отбележи и заслугата на прабългарите за формирането на държавното устройство: „Но без съмнение е, че тези неспокойни, дългомустакати, със сурови лица стари български воители, които идват от северозток на своите въоръжени коне, помитайки всяка съпротива пред себе си, постановявайки грабични закони, прилагайки радикални реформи, без да търпят опозиция и настоявайки на суровото управление на своите поданици, оставили дълбок отпечатък в духа на хората“.

Маркъм прави и друго точно наблюдение на важен момент от българската история. Това е времето непосредствено преди освобождението от османско владичество. Според него: „Имало, разбира се, остър конфликт между еволюционистите, които се надявали да освободят България, като убедят Великите сили да предприемат дипломатически действия, и революционерите, които вярвали само на саби и револвери. Едната група акцентирала на просвещаване на населението и на пропаганда в чуждите столици, докато другата била изцяло за съзаклятие. Втората установила темпото и определила посоката на събитията“. В крайна сметка групата на революционерите наистина побеждава и надделява в идеята за освобождение чрез революционна борба, но американецът отдава заслуженото и на еволюционистите, чиято роля в българската история се подценява.

Неговата визия за развитието на българската държава се насочва към времето след провеждането на Берлинския кон-

грес. Според изследователя: „Решимостта на освободените българи да освободят и съберат в обединена, независима държава своите братя сънародници, разделени от тях чрез изкуствени граници, била причината, която вдъхновила и водила цялата българска външна политика от тогава до днес“. Виждаме как Маркът стига до философията, до смисъла и целта на протичане на българската история, нещо забележително за външен на нея поглед: „Все още назад в строежа на жп линии и пътища, в развитието на земеделски методи, в отварянето на голям брой училища, създаването на преса, литература, изкуство, драма и история, в издигането на църквата, формирането на силна, добре управлявана държава и в подготовката и екипирането на най-добрата армия на Балканите било убеждението, че нацията трябва да върви напред до позицията, където ще бъде способна да изпълни своята национална мисия, а именно освобождение на всички българи и обединяването им в едно самоуправляващо се царство“. Българската история на ХХ в. потвърждава истинността на неговата визия. Нацията е изостанала твърде назад от развитите държави в цивилизования свят, но тя има своята цел, има своята мисия.

От Маркът научаваме, че по това време в България има „един отличен модерен университет със седем клона или факултета“. И още, че „там има 3780 студента, от които 72 % са мъже и 28 % жени. Най-голям брой са записани във факултета по право, след него идват литературата, историята и философията. ... В университета има 305 професори, от които само две жени. Образователната система, която ангажира дневно една седма от населението на страната и използвайки около 24 000 специално обучени работници, е най-голямото предприятие в България. Да сравним:

1931	2011
- 10% неграмотни	- 1.5% неграмотни
- 2,400 библиотеки	- 47 библиотеки
- 1 университет	- 53 университета
- 3,780 студенти	- 281 170 студенти
- 305 професори, само 2 жени	- 21 057 професори, 11346 мъже, 9711 жени

„Но прогресът бил труден – заявява американският мисионер, – защото по-голямата част от българите били селяни – много бедни и изостанали, невежи, плашливи и снискени, споделящи своите мизерни колиби с домашните животни и напълно затворени за външния свят. Столетия на преследване, безпомощност и гнет са изграждали техните души, лишавали са ги от надежда и инициатива и са ги покривали с такава гъста апатия, че те са минавали пред своите съседи за тъпа и безжизнена маса.“ И тук Маркъм достига до други тежки, но верни констатации за историческата съдба на българина и неговата народопсихология.

Според него българските библиотеки са „един от главните източници на културна активност сред селяните и провинциалистите. Днес 2400 от тях съществуват“. Но ето и малко оптимистична информация: „Неграмотността практически е изчезнала, така че сега цели 90 % от българската младеж може да чете и пише, въпреки че преди не повече от седем десетилетия повече от 90 % били неграмотни“. По отношение на българската литература Рубин Маркъм споделя: „Българската литература е пламенна и мрачна. Изглежда ми, че тя е напълно славянска. Много от нейните романи и разкази рисуват тъжни картини. Някои от нейните стихотворения са изповеди, други са призови и много са зов за героични действия от екстремен вид. Те имат тенденцията да бъдат отчаяни или екзалтирани, показвайки непотушима вяра и неутешимо отчаяние. Българската поезия е неспокойна, пулсираща, трогателна. Тя съдържа няколко песни и рядко утешава или успокоява; тя потапя в дълбините, носи на крилете на страстта, води към големи походи“. Той говори основно за трима автори, за Ботев като представител на предосвободженския период, за Вазов като представител на следосвободженския и за Пенчо Славейков като представител на модерната епоха. И тук изследователят достига до задълбочено разбиране. Според него „Ботев е писал, за да създава бунтовници, Вазов – за да кара неговите съседи селяни да обичат и да обожават бунтовниците, а Славейков е писал, за да покаже на своите наивни сънародници какво е песен образец, както и да остави у тях една въодушевена, класическа емоция“. Виждаме колко

точно, само в едно изречение, Маркъм говори за революционната борба за освобождение, за периода на следосвобожденско строителство и за времето на равностойно съизмерване с европейските нароци.

Американският журналист продължава да информира: „Всяка година в България се публикуват около 2800 книги, от които 2500 са оригинали, а останалите преводи от чужди езици. Като цяло повечето от световната най-добра класика е налична на български. От оригиналните книги, публикувани годишно, 803 са справочна литература, 525 художествена и 260 за политика и икономика“. Научаваме още, че „има пет-шест големи издателства, нито едно процъфтяващо в момента. Само няколко родни автори печелят от своите публикации. Не са много книгите, които се радват на повече от едно издание, обикновено около 2000 екземпляра. Книга с 200 страници се продава за около долар и половина. Действителната цена за хартията и печатане на такава книга е около 15 цента за екземпляр“.

1931	2011
- 2800 книги годишно	- 4126 книги годишно
- тираж около 2000 екз.	- тираж около 2709 екз.

„Като цяло интересът към изкуство, музика и литература в София е много по-голям от който и да е американски град от същия размер“, заявява Маркъм и в това твърдение проличава разликата между малката и голямата култура. Според него: „Много повече книги се четат в Америка, но интелигенцията там не е така страстно обзета от проблеми на изкуството, теории и претенции като тази в България“.

„Пожелавам ѝ (на България) още по-висок успех в нейните похвални усилия“, заявява мисионерът и дава своето безкрайно уважение „на всеки съзнателен учител, свещеник и фермер, който посвещава своя живот на задачата да направи селския живот по-добър“. Прави впечатление, че Рубин Маркъм, типично в духа на програмата на кръга „Стрелец“, застава на страната на еволюцията. Тези „рицари на селския прогрес“ заслужават според него венците, които Ботевите нимфи гаря-

ват на героите. Въпреки че по това време идеята за революция и смяна на обществения строй вече назрява в България, американският българист подкрепя прогресистко-еволюционистката посока на развитие на българската история.

Като специалист по кръга „Стрелец“, близък до който се явява Маркъм, си зададох въпроса какво точно го е накарало да участва в списването на вестник „Изток“. И отговорът бе: може би феноменологическият метод, зает от Едмунд Хусерл, чрез който „стрелците“ се опитват да установят точните параметри на феномена „родно“. От феноменологическа гледна точка по метод се разбират както практическите указания, подготвящи условията за осъществяване на феноменологическо познание, така и дискурсивно-рационалните процедури, разширяващи обема на знанието, което ще се придобие чрез тях. Разбиран като съвкупност от практически указания, феноменологическият метод се проявява като техен втори етап, който става функционален едва след като са изпълнени указанията, насочващи вниманието на феноменолога встрани от обекта на познание. Хусерл определя феноменологическия метод като метод за анализ не на самия обект на познание, а на структурите на познаващото съзнание. Ето защо е необходимо отстраняване от обекта, за да бъде той видян в контекста на своята цялост. Тази различителна способност на интелектуално съзерцание феноменолозите наричат „същностно виждане“ (*Wesensschau*). Това, което директно попада във фокуса на нашето зрение, е реалното съществуване, схващано като съвкупност от противоречиви и случайни характеристики, които подлежат на редукция в рамките на чистата феноменология. Крайната цел на познанието за феноменологията не е знанието само по себе си, а духовното израстване на човека, неговото приобщаване към по-високи ценности. Това е и основната задача на феноменологическата философия. Обектът престава да е функция на реалното си битие, защото е редуктивно пречистен до своите същностни характеристики, съвпадащ без остатък с познавателните структури. Главната задача на феноменологическата нагаса е да служи като „трамплин към абсолюта“, да бъде същностно условие за навлизане в абсолютните характеристики на битие-

то. Точно методът *Wesenschau*, или „същностно виждане“, се опитва да приложи Рубин Маркъм към „феномена“ България.

„Но петлите – завършва своята книга американецът, – които са служили като пазачи на времето за множество поколения от балкански селяни без часовници, сега дрезгаво пеят техния трети нощен хор, така че знам, нощта си е отишла и е време да спра.

Ето защо, както българите казват: Довиждане до по същото време догодина!“

3. България през ХХ век – между две войни, между Европа и Евразия

Както посочва в своите спомени един от идеолозите на кръга „Стрелец“ – Кирил Кръстев, за първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток“, е стоял организиран интелегентски кръг⁵⁷. Вестникът се появява след трагичните 1923 и 1925 г., когато в България се води гражданска война. Разцеплението на нацията актуализира остро дебата за националната идентичност, който намира централно място и на страниците на вестниците на кръга „Стрелец“. Основното понятие, с което членовете на кръга си служат, е понятието РОДНО, *родно* изкуство, *родна* литература и т.н. Кирил Кръстев акцентира на това, че една от основните идеи в програмата на в. „Изток“ е за „национално издигане до европейско ниво, но на органична родна основа“. Европеизацията и универсализацията били преобладаващите теми, поместват се и очерци за видни актуални личности. Стопанин и редактор на вестника е заможният аптекар Теодор Милев, свободен интелегент, живял и учил в Германия, близък приятел на граф Херман фон Кайзерлинк.

Литературният кръг „Стрелец“ се сформира в границите на литературния кръг „Изток“. Във в. „Изток“ от 1 октомври 1926 г. Константин Гълъбов помества статията „Към младежта“, подписана от името на кръга „Стрелец“. Според Кръстев за кръстник на кръга се смята заглавието на стихосбирката „Стрелец“ (1924) на един от членовете му – Димитър

⁵⁷ Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни, с. 115.

Пантелеев, но аналогията с експресионистското сп. „Везни“ (от руското „Весы“) също е спомогнала да се изходи от зодиакалното съзвездие и зодията „Стрелец“ (*Sagittarius*)⁵⁸. Седмичникът „Стрелец“ излиза в 12 броя, от 6 април до 23 юни 1927 г. Силно влияние върху интелектуалците от „Стрелец“ оказва книгата на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада“, чийто първи том излиза през 1918 г. Главен организатор и идеолог на кръга „Стрелец“ и популяризатор на творчеството на Шпенглер е г-р Константин Гълъбов.

Тук ще се фокусирам главно върху наблюдения, направени в резултат на моето продължително четене на вестник „Изток“. Въз основа на анализи на статии, публикувани във вестника, можем да заключим, че този остър дебат за националната идентичност през 20-те години на ХХ в. се разгръща в няколко посоки или се колебае между няколко възможни решения. На първо място – това е дебатът в коя посока трябва да върви България и къде принадлежи – на Европа или Евразия. На второ място – каква трябва да бъде нейната обществена система – капитализъм или комунизъм. На трето място – как да се постигне новата национална идентичност – чрез връщане назад към миналото или чрез отиване напред, към бъдещето. В настоящата глава ще се спра само на първата опозиция, която се изразява в различията и приликите между концепциите на европеизма и евразийството от този период.

Но преди да започна сравнителния анализ между тези две доктрини, ще очертая политическия и духовния климат в България и респективно в Европа след Първата световна война, като цитирам откъс от статията „Лудетината стана мома“ на основателя и главен редактор на вестник „Изток“ Теодор Милев: „Ние слушаме много често вече да се говори за нови насоки след войната, за нова епоха, ново човечество, Нов човек. Има ли всъщност нещо ново в Европа и къде може да се види то, тъй като уталожването на страстите след голямата борба ни откри пак старата картина с всичките ѝ недостатъци: интерес без допирна точка със съвестта, неравенство, бедността, робство на народи и хора, засилване на економическата война, продължение на политическия циничен

⁵⁸ Пак там, с. 136.

ЕГОИЗЪМ [подч. Т. М.] под формата на доброжелателски съюзи и съглашения, военни приготовления и т. н.⁵⁹.

Поради изгряването на САЩ на световната сцена като доминираща политическа, икономическа и военна сила след Първата световна война в Европа се заражда идеята за сформирването на Европейски съюз, който да сложи край на причините, довели до Голямата война. Появата на идеята за Съединени щати на Европа кара и интелектуалците от кръга „Стрелец“ да си задават въпроса като какво ще представлява това ново политическо образувание и каква ще бъде ролята на България в него. Тези въпроси вероятно са причината за публикуването на статията „Българите европейци ли са?“ в брой 18 от 14 февруари 1926 на в. „Изток“. В тази статия анонимният ѝ автор представя основните точки от реч на френския писател Пол Валери, държана през 1922 г. в Цюрих, Швейцария. В своята реч Пол Валери говори за „европейците като носители на днешната култура“. „Неговите разсъждения могат да ни послужат за осветление на въпроса: ние българите какви сме: балканци, европейци или ориенталци“ – въвежда авторът⁶⁰. Според Валери „европейски“ са всички народи, които са били изложени в историята си на следните три влияния: римско, християнско и гръцко. „Всякъде, гдето римската империя е властвувала или гдето силата ѝ се е чувствувала; даже всякъде, гдето от римската империя са се страхували само или са се възхищавали от нея или са ѝ завиждали; всякъде, гдето величието на нейните учреждения и закони, или механизма и достойнството на нейното законодателство са били признати, копирани или маймунски подражавани, – там има нещо европейско“ – заключава френският писател.

Християнството според Валери носи един субективен морал на европееца, но най-вече то налага единство в морала. Това ново единство съвпада с юридическото единство, наложено от римското право. Но „Това, което дължим на Гърция, ни различава може би най-много от останалото човечество“ – смята Валери. Според него ние европейците дължим на гръцко-

⁵⁹ Милев, Т. Лудетината стана мома. – *Изток*, № 59, 16 апр. 1927, с. 1.

⁶⁰ Българите европейци ли са? – *Изток*, № 18, 14 фев. 1926, с. 2. Статията не е подписана.

то влияние „дисциплината на разума“ – „От тази дисциплина е излязла науката, нашата наука, т.е. най-характерното произведение, най-сигурната и лична слава на нашия разум. Имало е изкуства във всички страни, но истинска наука има само в Европа. В областта на силата и в областта на точното познание Европа тежи, днес още повече от останалата част на земното кълбо. Под Европа се разбира европейския дух, чиято могъща рожба е и Америка“. В тези три важни според Валери елемента – римския, християнския и гръцкия, се съдържа духът на европеизма.

Но успоредно с европеизма в България се въздига и една друга доктрина, един друг път, по който националната идентичност може да тръгне и това е пътят на „евразийството“. Преди да се спрем на това актуално в края на 20-те години на ХХ в. философско и политическо движение, нека да си отговорим на въпроса „какво е Евразия?“. Значението на гумата континент (от латински *continere* – „загържам заедно“) е огромна по площ сухоземна маса, изцяло или почти изцяло заобиколена от водни басейни (морета или океани). Но това географско определение не важи за Евразия, която всъщност е най-големият материк на земята и се състои от два континента – Европа и Азия. Границата им минава по източните склонове на Уралските планини, река Урал, река Емба, северозападното крайбрежие на Каспийско море, река Кума, Кумо-Маничката падина, река Манич, източното и после южното крайбрежие на Черно море, пролива Босфор, Мраморно море и пролива Дарданели. Разделението между двата континента е културно и цивилизационно. В природно отношение рязка граница между Европа и Азия няма. Континентите са обединени от непрекъснатата суша, тектонична консолидираност и еднакви многобройни климатични процеси. Две са старите империи, които са пропагандатори на евразийската идеология, които претендират да бъдат мост между двата континента и това са Русия и Турция. Трябва да отбележим, че кръгът „Стрелец“ се интересува от руската, но не и от турската доктрина. Интересът им към евразийството е продуциран от тяхната идея за един органичен синтез между Изтока и Запада, а така също и от влиянието на концепцията на Освалд Шпенглер,

че на християнството на Русия ще принадлежи бъдещето на човечеството.

Евразийското движение процъфтява в средите на руската белогвардейска емиграция през 20-те и 30-те години на ХХ век. Основни лидери на движението са княз Николай Трубецкой, Пьотър Савицки, Дмитрий Петрович Святополк-Мирски, Петър Семенович Арапов, Сергей Ефрон. През 1921 г. Николай Трубецкой, Пьотър Савицки, Пьотър Сувчински и др. евразийци, които са емигранти в София, издават сборника „Изход на Изток“ – манифестен за движението. Интересът на кръга „Стрелец“ към евразийството е причината на страниците на вестник „Изток“ да се появи статията „Евразийството“ на руския учен Пьотър Бицили, също емигрант в България.

В статията Бицили подчертава връзката на движението с възраждането на славянофилските настроения. Според автора движението се разгръща в редица разнородни успоредници между „Евразия“ и „Европа“. „За едни това е контрастът между „материк“ и „полуостров“, за други – между романо-германство и славяно-туранизъм, за трети най-сетне между католицизъм и православие. Евразия против Европа – това е ту Чингиз-Хан против Бриан и Уйлсон⁶¹, ту Св. София, премъдростта божия, против римския Папа и неговия (съгласно Достоевски) наследник Карл Маркс“ – заявява Бицили⁶². Оказва се, че и евразийската концепция за идентичност се състои от три елемента. Това са византийският елемент и православието, европейският елемент на Петър Велики и азиатският елемент на Чингиз хан.

⁶¹ *Аристид Бриан* (1862–1932) – френски политик и историк. Дипломат номер 1 на Франция в периода 1925–1932 г. Носител на Нобелова награда за мир за 1926 г. Бриан вярва, че чрез интегрирането на Германия в европейската икономическа и дипломатическа система тя няма да си позволи агресия и конфликт с Франция. Бриан е министър-председател на Франция в периода 1925–1926 г. и през 1929 г. и външен министър между 1925 и 1932 г. През този период той дава идея за създаването на Европейски федерален съюз. Идеята не успява да спечели успех.

Томас Удроу Уилсън (1856–1924) – двадесет и осмият (1913–1921) президент на САЩ. Автор е на т.нар. „Четиринадесет точки на Уилсън“ – проект на САЩ за принципите за договаряне на всеобщ мир след Първата световна война.

⁶² **Бицили, П.** Евразийството. – *Изток*, № 42, 31 окт. 1926, с. 2.

Важен момент в статията на Бицили е паралелът, който той прави между доктрината на евразийството и американската доктрина „Монро“⁶³ – „Америка за американците“ означава признаване супремата на С. Американската Република над целия американски континент. „Русия за русите“ беше лозунг на ония, които не разбираха, че Русия не е една национална държава в тесния смисъл на думата, а една империя. А евразийството може да се изрази чрез формула, която по същество отговаря точно на американската: Русия за евразийците, сиреч за народите, които населяват основния масив на стария континент“ – заключава руският учен. Виждаме как в края на 20-те години на ХХ в. универсализмът и космополитизмът на модернизма все повече започват да отстъпват място на локални геополитически идеологии, които се превръщат в основа за нови претенции за разпределение на света, за нови сфери на влияние. Под „Евразия“ Пьотър Бицили разбира не само Русия, но „изобщо всички земи и народи източно от „германо-романския“ свят“. Напълно в духа на програмата на кръга „Стрелец“ Евразия е мястото, където най-видимо, най-ясно може да се „проследи взаимодействието между културните елементи на Изтока и Запада“⁶⁴.

Така европеизмът и евразийството се разгръщат в доктрини, които след Първата световна война се развиват в изvestен смисъл противоположно и България се оказва на границата между тези две конкуриращи се идеологии. Но каква е позицията на кръга „Стрелец“ в тези съотношения? Това ясно личи от статията „Лудетината стана мома“ на главния редактор и основател на вестник „Изток“ Теодор Милев, която цитирах в началото на тази глава: „Интересите от всякакъв род си остават същите между личности и народи, но НАСОКАТА [подч. Т. М.] на европейската виталност се измени след войната. С Европа стана следното: 1. Последната война преобрази психиката ѝ. Европа стана по-стара, в биологическия

⁶³ Доктрината „Монро“, по името на американския президент Джеймс Монро, е геополитическа концепция, направлявала външната политика на Съединените американски щати и определяла обсега на интересите им в Западното полукълбо през по-голямата част на ХІХ и началото на ХХ век.

⁶⁴ **Бицили, П.** Евразийството. – *Изток*, № 42, 31 окт. 1926, с. 2.

смисъл на думата, опитността ѝ се увеличи, организмът ѝ направи крачка напред към края си. 2. Тежестта на европейския дух се измести от рационализма. Европа откри ново поле за борба, полето на психическия свят⁶⁵. И за Теодор Милев както за повечето модернисти от 20-те години Голямата война е продукт на западния рационализъм, на модернизацията, дехуманизацията и технизирането на света. Така Изтокът се оказва мястото, откъдето ще бъдат внесени духовност, чувственост, хуманизъм. Според концепцията на кръга „Стрелец“ западните и източните постижения ще влязат в един органичен синтез, за да сложат началото на нов етап в развитието на Европа. Този синтез ще направи избухването на нова световна война невъзможно. „Новото съзнание ще се опира върху основите на интелекта, върху всички придобивки, минали и бъдещи, на теоретичната епоха. Човешкият дух и човешкото съзнание ще бъдат разглеждани под микроскоп и вкарвани в железните рамки на логиката и тъй ще се получи посоката, в която Европа ще върви цели векове занаят. Мъдростта може да се научи, да се придобие както знанието“ – заключаваша редакторът на вестник „Изток“⁶⁶.

За разлика от Шпенглер, който смята, че Европа вече е в своя залез, според Теодор Милев за Европа настъпва период на зрялост. Развитието на демокрацията и науката, духовната кохезия, мирът между европейските народи са все предпоставки за възход. И Европа, и България в края на 20-те години на XX в. изглеждат така, сякаш са готови за това ново начало. Надигащите се и от запад, и от изток тоталитарни идеологии обаче, новата световна война, отлагат за дълго тези въздействия, а европейската идея и евразийството през 30-те години отстъпват на заден план. На преден план идва новата опозиция – комунизъм – фашизъм.

⁶⁵ Милев, Т. Лудетината стана мома. – *Изток*, № 59, 16 апр. 1927, с. 1.

⁶⁶ Пак там.

Част четвърта.
БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН
МОДЕРНИЗЪМ И НОВИТЕ МЕДИИ

1.

„Песен за плакатите“, музика – Богдан Игор Антонич, аранжирмент – Чавдар Мутафов

В настоящата глава ще направя сравнителен анализ на два текста – поемата „Песен за плакатите“ на украинския поет експресионист Богдан Игор Антонич и есето „Плакатът“ на българския критик експресионист Чавдар Мутафов. Ще очертая общия контекст на експресионизма в българска и украинска среда, ще засегна проблема за близостите и различията на движението в двете култури. След това ще разгледам въпроса защо темата „Плакатът“ става толкова актуална и за двете литератури тъкмо през 20-те години на ХХ век. Ще се спра последователно на отделни теоретични аспекти на изкуството на плаката, застъпени в есето „Плакатът“ на Чавдар Мутафов. Тези аспекти ще бъдат илюстрирани с примери от поемата „Песен за плакатите“ на украинския поет Богдан Игор Антонич. Ще бъдат анализирани функцията и значението на тези аспекти както в творбите на двамата експресионисти, така и в общото за двете култури авангардистко движение.

Първоначално ще започна с няколко думи за това що е плакат. Плакат е всяка част напечатана хартия, създадена, за да бъде прикрепена към стена или към вертикална повърхност. Обикновено плакатите включват както текст, така и графични елементи, въпреки че могат да бъдат и само текст и само графика. Те са създадени, за да хващат окото и да бъдат информиращи. Може да бъдат използвани за много неща, като често биват инструмент за реклама или пропаганда. Протестиращи и други групи използват плаката, за да споделят

лят някакво послание. Важен за нашата тема е и фактът, че плакатите често са репродукции на произведения на изкуството, като тяхната цена, сравнена с оригинала, е доста по-ниска. Модерният плакат, който познаваме днес, датира от 1840-те–1850-те години, когато печатната индустрия достига до такова равнище, че успява да предложи цветна литография и масова продукция. Визуално агресивен, предизвикващ, плакатът има задачата да хване вниманието на преминаващия минувач, да го информира за някакъв политически възглед или да го накара да отиде на някакво събитие, или да си купи конкретен продукт. Важен фактор за появата и силното влияние на плаката е и това, че в средата на XIX в. цензурата, прилагана от правителствата в редица европейски страни отслабва и става възможно плакатът да бъде използван за политически и комерсиални цели.

За баща на съвременния плакат се смята французинът Жул Шере, който през 1866 г. основава малка печатница в Париж. Той акцентира на впечатляващите характеристики, на силния контраст, на блестящите цветове, което го превръща за кратък период в много популярен автор на плакати. Вероятно точно тези характеристики на плаката привличат вниманието на творците експресионисти. Те се доближават до изискванията и на самото авангардистко движение. Шере въвежда и ярката сексуалност в начина, по който рекламира, като използва женския образ за средство за реклама. Неговите усмихнати и провокативни женски фигури, често пъти наричани „шеретки“, внасят една нова концепция в изкуството на плаката и в изкуството да се рекламира. След тези негови нововъведения плакатите наводняват улиците на Париж и често биват наричани „галерши на бедните“, т.е. картини, изложени на улицата, които могат да бъдат видени безплатно. Разцветът на плаката от средата на XIX в. постепенно залязва, като неговата сила намалява чувствително след края на Първата световна война, когато бива заместен от появата на други средства за реклама и пропаганда като списанията, радиото, а по-късно и телевизията. Плакатът все повече започва да се използва с политически цели по време на протести, а не толкова с цел реклама.

Вниманието ми беше привлечено от поемата „Песен за плакатите“⁶⁷ на Богдан Игор Антонич, защото тя много точно улавя момента, в който на европейската литературна сцена се появява „Човекът-Плакат“. Представяйки плаката с неговите външни характеристики, украинският поет прави опит да види зад тази фасада едни човешки измерения. За да вникнем по-задълбочено в поемата, ще извикаме на помощ знаменитото есе „Плакатът“ на българския експресионист Чавдар Мутафов.⁶⁸

В хода на изложението ще се спрем на няколко аспекта от същността на „Човека-Плакат“, застъпени в есето на Мутафов и изведени от Богдан Игор Антонич във високи хуманистични значения, а именно че 1. „Човекът-Плакат“ е викащ, крещящ, дете на улицата; 2. сексуален е; 3. безличен е, прост и банален; 4. монументален е и декоративен; 5. той е мимолетен, висящ. Нека сега да се спрем на първия аспект.

1. „Човекът-Плакат“ е викащ, крещящ, дете на улицата

Ето как той е представен в поемата на Богдан Игор Антонич:

*Ние трябва всичко да изкрещим,
душата си да изложим,
тайните си да предложим,
на ухо нежно да прошептим,
на ухо силно да изтръбим,
без край,
без почивка,
до края
ние не можем да спрем,
ние сме плакати, плакати, плакати.*

⁶⁷ **Антонич, Богдан Игор.** „Песен за плакатите“ (прев. Райна Камберова). – В: *Украински поетически авангард. Антология*. София : ИЦ Боян Пенев, 2018, с. 281. (Наматък цитатите са по това издание.)

⁶⁸ **Мутафов, Ч.** „Плакатът“. – *Златорог*, 1921, № 3. (Наматък цитатите са по това издание.)

„Докато художественото произведение очарова най-силно с шепота на недомъгленото и с тайната на премълчаното... – казва Чавдар Мутафов, – плакатът е възможен сякаш само като антиизкуство: сред шемета на улицата, огрян от слънцето, *викаш*“. Появата на „Човека-Плакат“ на европейската литературна сцена свидетелства за една културна ситуация на отсъствие на диалог. Говоренето е заменено от викане. Човешкото е принижено до своите биологични характеристики. Тук е мястото да споменем, че авангардите са продукт на пролетариата. Ако предходният етап на модернизма е свързан по-скоро с градската буржоазия, то след Първата световна война се осъществява олевяване на европейската интелигенция, което е особено чувствително в страните, губещи войната. Експресионизмът, а по-късно и тоталитарното изкуство са свързани с бедните, със социалните низини.

2. „Човекът-Плакат“ е сексуален

Вече обърнахме внимание на това, че Жул Шере въвежда ярката сексуалност в начина, по който рекламира, като използва женския образ за средство за реклама. Но има и още един важен фактор и това отново е войната. Първата световна война води до загубата на голям брой мъжко население и до икономическа криза, което от своя страна предизвиква широко разпространение на проституцията. Като авангардистко движение, което насочва интереса си към социалните низини, експресионизмът не остава безразличен към това явление. Ето как въвежда темата Чавдар Мутафов: „Тогава няма нужда окото ни да се уморява, да измерва комплицираната композиция, да се взира в рисуванелните подробности, да се възхищава: плакатът е просто напред в размери, които не ни принуждават към нищо; в линии, които не водят никъде; в бои – ах! в бои, които оставят в очите ни само познати следи, даже и тогава, когато не гледаме – тъй както поемаме парфюма от току що миналата дама, без да помним дори лицето ѝ“. Така от анонимна дама през „дете на улицата“ плакатът или по-скоро „Човекът-Плакат“ в концепцията на Мутафов бързо

се превръща в уличник: „Но когато, в сивата загриженост на ежедневието, плакатът разгръща диво своята широка многоцветна усмивка на уличник, едновременно пищен, натраплив, банален и майсторски пуст – в очите ни остава отпечатана завинаги неговата нищожна и жестока следа – и ние напразно се мъчим да го забравим“.

Ето пък как представя темата Богдан Игор Антонич:

*Хората подвеждаме,
подлъгваме,
с виковете ги мамим
с виковете ги дразним.
Жонгльори, контролори, сервитьори,
всички са открити,
всички са отворени,
не са притворени,
осакатени,
нарисувани,
проститутки, юди, сватове,
ние сме плакати, плакати, плакати.*

Така сред типичните представители на социалните низини „жонгльори, контролори, сервитьори, юди, сватове“ откриваме и образа на проститутката, която тук е метафора на „Човека-Плакат“, изпразнен от морално съдържание и винаги наличен за поредната употреба.

3. „Човекът-Плакат“ е безличен, прост, банален

*На редове, редове, редове,
на дълги линии, над паветата каменни,
висим,
лежим,
седим,
ние сме разпнати по стени,
ние сме плакати, плакати, плакати.*

Така започва своята поема Богдан Игор Антонич, а Чавдар Мутафов анализира: „През съкращенията на своята проява нещата получават по този начин едно ново очертание: те стават достъпни, прости, еднакви. И тази еднаквост поглъща всичко: през нея животът се превръща в някаква проста формула; жизненото, дадено само в една възможност, се редуцира в тип, стереотипия; образът става знак, безличен и остър като сигнал; а смисълът на нещата се загубва в аксиомата на това що е, и престава да пита: защото е само отговор“. И двамата експресионисти обръщат внимание на загубата на индивидуалност при „Човека-Плакат“. В следвоенния период войната се оказва основен фактор при формирането на една нова колективна идентичност. Между другото, точно преди Първата световна война бива изобретено автоматичното оръжие и това променя стила на водене на война, като тя става анонимна. Огромните воюващи маси поглъщат отделната човешка личност и тя губи своето значение. И макар че тук все още е рано да говорим за антииндивидуализма, характерен за тоталитарното изкуство, можем да кажем, че тази следвоенна имперсоналност на експресионизма се превръща в основа на тоталитарното изкуство. В своето есе Чавдар Мутафов много добре показва този аспект: „И после: какви са проблемите, които плакатът разрешава? – ще заяви той. – Проблемите – или може би единствената още: никаква проблема. Проблемата да не се чувства нищо търсено, нищо намирано; да се премахне тайната на творчеството; най-сетне да се премахне самото творчество и самия автор. И все пак това е вече някаква проблема – ала тя е без име, защото е очевидна. И плакатът започва своя смисъл на съществуване почти безсмислено, без име, без въпрос: той е очевиден“. И още: „Но така той [плакатът] е не само насилие над нас – той е насилие и над самите неща“. На основата на плаката Мутафов несъмнено достига до някои от характеристиките на тоталитарното изкуство. Неслучайно, макар че в началото, с появата на соцреализма експресионистите изглеждат свързани с него, малко по-късно те биват или асимилирани, или маргинализирани. Писателите експресионисти са против индивидуализма на предходния модерностичен период, но след това техният

имперсонализъм не е приет от тоталитарното изкуство и експресионизмът приключва своя живот, в България с идването на Хитлер, а в Украйна с идването на Сталин.

4. „Човекът-Плакат“ е монументален и декоративен

В своето есе Мутафов се докосва и до още една важна характеристика на „Човека-Плакат“ – неговата парадоксалност. Освен че акцентира на едно „вечно несъответствие на художественото и баналното“ в същността на плаката, той обръща внимание и на това как при него „безличността на обикновеното“ добива едновременно патетична и гротескна форма, „която, излизаща от рамките на мислимото, добива значението на откровение – откровението на съвсем познатото!“. Така нещата при плаката „изгубват връзките помежду си заради една по-ясна и достъпна свързаност“ и „с това растат в известна пропорционалност, която ги доближава до монументалното“. Така, подобно на рисунките на индианците ацтеки, и плакатът не е вътрешно индивидуализиран. Вече обрънахме внимание, че такъв тип изобразяване според Цветан Тодоров представя същности, без да съдържа впечатленията на определен човек, а зрителят е толкова малко индивидуализиран, колкото и самият изпълнител⁶⁹. Примитивното изкуство не е насочено към взаимоотношенията с Другия, а към взаимоотношенията със света. Точно взаимоотношенията със света стават отново актуални за изкуството на 20-те години. Но ако за част от модерните от 20-те декоративното и монументалното са средство за постигане на един *съвременен примитив*⁷⁰, средство за постигане на пряка връзка с Бог, то за Плаката те са средство за пряка връзка с „Лидерът“ или „Продуктът“. По този начин „простите неща стават отведнъж гигантски и свръхестествени: една току-що лакирана обувка изгрява монументално сред лъчите на слънцето; негърът, който се мие с прочутия сапун, добива вне-

⁶⁹ Тодоров, Цв. *Завладяването на Америка. Въпросът за Другия*, с. 120.

⁷⁰ Терминът е на Сирак Скитник. Виж: **Сирак Скитник**. Тайната на примитива. – *Златорог*, 1923, № 1, с. 3–7.

запно съвсем бели ръце; а в една чаша с кафе се излива целият млечен път“. Така „Баналното тук тепърва се очертава в космична ширина – и през него духът става реклама“ – заключава българският критик.

5. „Човекът-Плакат“ е мимолетен, висящ

Нека отново обърнем внимание на началото на стихотворението и особено на глагола *висим* в третия стих:

*На редове, редове, редове,
на дълги линии, над паветата каменни,
висим...*

Според Чавдар Мутафов „Това е викът на една реалност, която дори няма име, пречупена във внезапността на мига, сякаш висеца във въздуха, и оставяща след себе си само възможността на някаква следа: в очите, в паметта, в гърлото“. Щом като „Човекът-Плакат“ е викащ, крещящ, гете на улицата, безличен е, прост и банален, неговата реалност, неговата идентичност се оказва висяща, лишена от основи. Или може би е по-правилно да говорим не за „Човека-Плакат“, а за „Човеци-Плакати“. Така тези „Човеци-Плакати“ в поемата на Богдан Игор Антонич ни се разкриват като човеци на екзистенциалното гъно, отрязани от себе си, те са мъртви хора, които висят, те са зомбита и тук паралелът с „Мъртви души“ на Гогол е неизбежен. Тези човеци не произвеждат нищо. Техният Аз е тотално социално конструиран до степен на несъществуване. Заг тяхното нищоправене няма битие, има само действие:

*...
без край,
без почивка,
до края
ние не можем да спрем,
ние сме плакати, плакати, плакати.*

Те са символ на тоталната а alienация на човека от самия себе си. И тук е мястото да обърнем внимание на още една много важна особеност на „Човеците-Плакати“, а именно – тяхната мимолетност:

*И денем и нощем все едни и същи сме ние,
и денем и нощем все различни сме ние,
сменяме се,
променяме се,
разтваряме се
в забвение
сред града.*

„Осъден, прочие, на вечно несъответствие на художественото и баналното в себе си, плакатът се опростява, обезличава и популяризира. Той става многолик и сякаш винаги еднакъв, повтарящ вечно себе си навсякъде, променяйки напразно своя вид под тясната заключеност на своята униформа – и, станал неизбежен, той сякаш става излишен“ – ще заключи Чавдар Мутафов, за да потвърди нашата концепция за „излишните Човеци-Плакати“, станали евтими репродукции на самите себе си в стихотворението „Песен за плакатите“ на Богдан Игор Антонич.

Но дали и самото авангардистко движение експресионизъм не се оказва така мимолетно както „Човекът-Плакат“? Появил се като отклик от загубата на Първата световна война в Германия, експресионизмът просъществува на европейската литературна сцена за относително кратък период от време. Ако използваме тук оригиналната теза на проф. Михаил Неделчев за т.нар. „пребиваващи“ и „отминаващи“ автори ипостазии, споделена в неговото академично слово „Яворовото преминаване през света“⁷¹, с право можем да заключим, че тази теза важи и за отделните литературни движения и експресионизмът е едно „отминаващо“ литературно движение. Той не достига до значително по-дългото и по-цялостно

⁷¹ Слово на проф. Михаил Неделчев, произнесено на 11 януари 2018 г. по време на Националната научна конференция „Между денят и тъматата...“, посветена на 140-ата годишнина от рождението на Пейо К. Яворов.

пребиваване на символизма в българската литература например. Но и самият литературен авангард е едно „отминаващо“ явление. Появил се в преломен за европейската и в частност за българската история момент, той прилича на един по-скоро „неосъществен“ проект. „Но когато, в сивата загриженост на ежедневието, плакатът разгръща диво своята широка многоцветна усмивка на уличник, едновременно пищен, натраплив, банален и майсторски пуст – в очите ни остава отпечатана завинаги неговата нищожна и жестока следа – и ние напразно се мъчим да го забравим“ – казва българският експресионист Чавдар Мутафов за плаката, но същото важи и за авангарда въобще.

Остава да си зададем въпроса – какво иска да ни каже тази украинска поема? И тук можем да извикаме на помощ есето на Чавдар Мутафов и да потърсим отговор на този въпрос в иманентната природа на плаката: „парадоксален и в своята същност, плакатът започва своето съществуване в нас не с това, че се запомня – а тъкмо заради това, *че не се забравя*“. И още: „Така основата на плаката е *негативна*. А негативно е по-нататък и цялото му съществуване“. Но ако проявим този негатив? Ако се опитаме да погледнем „монетата“ от обратната страна? Ще се получи резултат, който ни е много добре познат от митологията. Отиваме в нищото, за да се върнем пречистени, слизаме в Ада, за да постигнем Рая – **НИЕ НЕ СМЕ ВИКАЩИ, КРЕЩЯЩИ, НИЕ НЕ СМЕ РАЗПНАТИ НА УЛИЦАТА, НЕ СМЕ СЕКСУАЛНИ, БЕЗЛИЧНИ, ПРОСТИ И БАНАЛНИ, НИЕ НЕ СМЕ МИМОЛЕТНИ И ВИСЯЩИ, НИЕ НЕ СМЕ ПЛАКАТИ.**

2. Сирак Скитник и Аладиновата лампа

В своята статия „Утрешното изкуство“, публикувана в сп. „Златорог“ през 1931 г., Сирак Скитник заявява: „Никога почти в миналото общественият живот, социалните и економическите проблеми – животът на масите, на улицата, не са имали толкова решаващо влияние върху насоките в изкуството, както днес“⁷². Той продължава да пита „Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или лющина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улицата, на площадите?“

През 1935 г. е основано първото държавно радио в България и негов пръв директор е Сирак Скитник. Тук ще обърнем внимание главно на това как тази нова медия влияе върху изкуството в частност и върху културата като цяло, както и на ролята на писателя-художник-критик в тези процеси. В изследването на Георги Господинов „Поезия и медия (кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на ХХ в.)“ четем следното: „Макар първите експериментални демонстрации за предаване на сигнали на разстояние посредством електромагнитни вълни да се явяват в края на ХІХ век, а първата осъществена от Маркони радиовръзка на голямо разстояние (през Атлантическия океан) да се реализира още през 1901 г., тъкмо периодът, с който се занимаваме – 30-те и 40-те години на ХХ век, – е белязан с бурното развитие на радиотехниката

⁷² **Сирак Скитник.** Утрешното изкуство, сп. Златорог, год. ХІІ, 1931, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 3*, с. 387.

и радиоразпръскването. С основание може да се каже, че през този период радиото преживява своя зенит и осъществява мощно въздействие както върху частната, така и върху публичната сфера на тогавашния живот⁷³. А ето и какво казват цифрите: „Потреблението на радиоапарати през военните години също така рязко се увеличава. Статистиката от онова време сочи, че през 1939 г. у нас са регистрирани 56 884 радиоапонати. През 1940 г. те са вече 90 025, през 1941 г., когато България фактически влиза във войната, са 100 367, а през 1942 г. са близо 150 000. Тези цифри, разбира се, не дават пълната картина на слушащите радио в България по това време, тъй като тук не влизат нерегистрираните „черни“ слушатели, както и слушателите по обществени заведения, читалища, ресторанти, кафенета, учреждения и пр.“⁷⁴.

През 1943 г. Сирак Скитник умира и сп. „Златороз“ издава мемориален брой 3 от месец март. В уводния текст се говори за него като за човек на литературата, театъра, като художник и като човек на радиото⁷⁵. На дейността на Сирак Скитник в радиото внимание обръща Есто Везенков⁷⁶. Везенков говори за Сирак Скитник като човек не само на изкуството, „но и като обществен човек, който схвана огромното значение на радиото и широтата на неговите задачи, като го направи наистина родно и го свърза с духовната ни традиция“⁷⁷. Важно място в статията на Везенков заема гържавата, която „бе още новаторска и искаше да обхване всичко“.

Като институция на модернизацията радиото представлява предизвикателство пред българската традиционна култура. Радиото трябва да вземе, но трябва и да даде. Основната програма, която стои пред него според Везенков е да вземе музиката „от концертната зала, науката от университета, словото от улицата и книгата, а политиката от гържавната

⁷³ **Господинов, Г.** *Поезия и медия (кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на XX в.)*, София : Просвета, 2005, с. 127.

⁷⁴ Пак там, с. 126.

⁷⁵ Златороз. Сирак Скитник. – *Златороз*, XXIV, 1943, № 3, с. 2.

⁷⁶ Благодарен съм на проф. Светлана Стойчева, че ме насочи към тази статия и този автор.

⁷⁷ **Везенков, Е.** Сирак Скитник в радиото. – *Златороз*, XXIV, 1943, № 3, с. 105.

дейност и народните потреби, за да бъдат съпоставени и насочени“. Тук ще акцентирам на съпоставеността и особено на насочеността, която изисква теоретикът.

Авторът обръща внимание на една важна особеност на радиото. То е много по-масово от досегашните медии, то има способността да нахлува в домовете „всякога притворени и критични“. Тази своя теза той развива и преди това в статията „Радиопублика“: „Слушателите не се събират никога на едно място и никога не дочакват края на едно изпълнение само от приличие. Те стоят пръснати по села и градове, по кафенета и площици, в сред възглавници и кухненски съдове, облечени или полуголи, и много рядко оставят работата си, за да слушат“⁷⁸. Виждаме как новата медия има способността да смесва различни социални слоеве от населението и да обхваща много по-широки маси. Във възгледите на Везенков откриваме критично отношение към буржоазните ценности – радиото има способността да наруши „егоистичното щастие в чехли“⁷⁹. За първи път радиото дава възможност да се „преминат границите на грамотността“. Но радиото има и една друга много важна характеристика, да бъде източник на символен авторитет, да бъде властови ресурс. И на това акцентира Везенков. „Площадната реч и камерният концерт бяха готови, но непригодни форми“, заявява авторът и тук ясно личи способността на радиото да смесва ниско и високо, да смесва различните редове, жанрове на публичната култура. От една страна, то предлага възможност за диверсификация на вкусовете, но от друга, и за унификация. От една страна, субектът-слушател е уединен в своя дом, но от друга, той контактува с една въображаема общност. „Приемникът има копче, което заменя лесно станциите“, заявява теоретикът и тук става ясно, че възможността за избор е вече много по-голяма. „Микрофонът не е магическо око, което може да направи от Квазимодо красавец“, казва Везенков, за да покаже, че множествеността на изявата не е гаранция за нейното качество. Но той не пропуска да акцентира върху необходимостта от

⁷⁸ Везенков, Е. Радиопублика. – *Златороз*, XX, 1938, № 6, с. 267.

⁷⁹ Везенков, Е. Сирак Скитник в радиото. – *Златороз*, XXIV, 1943, № 3, с. 105.

програма – „С една дума, това бяха хиляди хора, чиито най-искрен идеал бе да няма изобщо никаква програма, а радиото да дава само изпълнения по поръчка“. В статията „Радиопублика“ Везенков констатира: „Слушателите изобщо не са ориентирани, за да подбират, нито добре подготвени, за да възприемат. Те насочват към радиото всичките си потреби и чакат от него като из чудотворната Аладинова лампа да получат всички доволства“⁸⁰. „Така – според автора – из една неоформена среда, подобно нива, в която радиото е хвърлило семена, започва да се ражда публиката.“ Интерес представляват разнопосочните искания на слушателите – „От с. Скребатно, Неврокопско, пишат: „За нас, три четвърти от българския народ, е нужно да се предават колкото се може повече народни песни, защото само те съхраняват тежненятия, борбите и възжеленията на народа“ – радиото ще помогне за реализация на българския национален идеал за обединение. „Предавайте народна музика, та да чуят и швабите“ – радиото става институцията, която ще ни представи пред света. „Ние слушаме всички, защото има за всички по нещо, това е най-евтиният народен университет“ – радиото става институцията, която ще помогне за общественото образование. Новата институция променя старите икономически отношения – „Той – слушателят – не отива при изкуството подготвен – и то за него е такова, каквото е, – а го посреща на своя праг и по чехли решава цената му като на книга, предложена от амбулантен търговец. Затова той е не само самостоятелен, но и капризен“. Радиото подбива цената на изкуството, образованието, политиката – „Старият мотив – искаме, защото плащаме – се изоставя“⁸¹. Може да се каже, че новият възприемател иска, защото получава.

Необходимостта от намесата на държавата в радиото Везенков обосновава със следното изречение – „Сирак Скитник, значи, можеше да бъде модернизмът и естетът, но в радиото той трябваше да бъде само държавник“⁸². Само държавниците

⁸⁰ **Везенков, Е.** Радиопублика. – *Златорог*, XX, 1938, № 6, с. 267.

⁸¹ Пак там.

⁸² **Везенков, Е.** Сирак Скитник в радиото. – *Златорог*, XXIV, 1943, № 3, с. 105.

имат място в радиото – това е крайният извод. А „Изкуството, което те – [слушателите] възприемат, идва при тях съвсем самотно и страшно безпомощно. Радиослушателят няма какво да пипа, както посетителят на една изложба; няма какво да чете, както в театъра; и няма какво да гледа, както на един концерт“⁸³. Това води до заключението, че – „Той [слушателят] няма никакви условия да подпомогне вниманието си и да осъществи едно възприятие. Възприема разпокъсано и се отзовава съвсем неподготвен. В повечето случаи у него не се стига до никакво емоционално претворение“.

Везенков обръща внимание и на глобализиращия ефект на радиото като институция на модернизацията. То „премина границите на страната и се свързва с българите по широкия свят“⁸⁴. Но тук става въпрос по-скоро за българите по света. Радиото изгражда „единомислие и гражданско въодушевление“. То служи на националните български идеали. Виждаме, че радиото според Везенков има способността да консолидира идентичността на индивида, и то по-скоро националната идентичност.

Нека сега да обърнем внимание на знаменитото есе на Чавдар Мутафов „Радиото“, публикувано през 1940 г. в сборника „Технически разкази“. То тълкува сходни проблеми, но от друга перспектива. Мутафов разглежда проблемите не толкова от гледна точка на националната идентичност, по-скоро от гледната точка на чистото изкуство. Подобно на Валтер Бенямин той акцентира на това, че „при всяко механическо предаване изкуството се унищожавя или дори изопачава“⁸⁵. Звънчевата инсталация обаче се оказва по-сведеуца от критиците – защитници на чистото изкуство. За разлика от Везенков, който акцентира на способността на радиото да консолидира, да насочва един език, един народ в името на националните български идеали, то според Мутафов радиото разединява, разпръсква всички езици, всички раси в името на отделния човек. Нашето сърце има възможността да вибрира едновременно

⁸³ **Везенков, Е.** Радиопублика. – *Златорог*, XX, 1938, № 6, с. 267.

⁸⁴ **Везенков, Е.** Сирак Скитник в радиото. – *Златорог*, XXIV, 1943, № 3, с. 105.

⁸⁵ **Мутафов, Ч.** *Радиото. Технически разкази*. София, 1940, с. 173.

менно с всички сърца през хиляди километри. И Чавдар Мутафов акцентира на способността на радиото да смесва ниско и високо, да смесва различните редове на публичната култура – „И сега, през безкрая се сплиташе нежната музика на Моцарт с циничните уригвания на алжирците...“. На способността на радиото да обединява отделните народи и да преодолява различията между тях акцентира и Георги Господинов: „С факта на своето съществуване и функционалните си характеристики (преодоляване на граници и пространства, мигновено свързване на хора от различни точки по света, масовост на разпространението и пр.) радиото индуцира нови идеи, а и препотвърждава вече съществуващи. За илюстрация е достатъчно да споменем една от тях в тясната ѝ връзка с новата медия – за ново единение на народите, братство и снемане на границите между държавите“⁸⁶.

Виждаме, че за разлика от Везенков, който гради своята концепция около два главни конструкта – Машина и Държава, то при Мутафов тези основни конструкти са Машина и Бог. „[Предавателните станции] приковават всеки, който ги слуша „към бездушната машина на апарата“ и го превръщат самия в машина, с отверка в ръка и с ухо препълнено от електрически напрежения“ – заявява той. Така човекът се оказва „раздал безумно душата си на целия свят, вплел трепета на своето малко аз в огромния гмеж на милионите като него, всяка вечер“. Така радиото води не само до консолидация на идентичността, но и до нейното разпръскване, до имперсонализация, до сливане с безкрая, всемира, Вселената. Радиото според Мутафов може да направи човека Машина, но може да го направи и Бог. Изискването на модернизма за освобождаване на езика от времева и пространствена зависимост става реалност. Ето защо Мутафов възкликва – „Боже, дай ми сила да мисля за твоята вечна същина, помогни ми да мина границата, разкъсай завесата“⁸⁷.

Виждаме, че радиото спомага изкуството да стигне до масите, да събори стените на музеите, да излезе на улицата, на площадите, но то го превръща от талантливо в малокръвно,

⁸⁶ Господинов, Г. Цит. съч., с. 123.

⁸⁷ Мутафов, Ч. *Радиото. Технически разкази*, с. 173.

от индивидуално в колективно, от класово в надкласово, от картина в плакат, от лющина песен в тръбен звук. Но какво за Сирак Скитник ще бъде „Утрешното изкуство“? В едноименната статия той заявява – „Ето тук [във Франция] се ражда едно революционно изкуство, което, ако днес импулсира изкуството на Съветска Русия, утре ще бъде в конфликт с него. И тогава въпросът за утрешното изкуство ще добие нова постановка: буржоазно или пролетарско изкуство? За независимия съвременен творец тъй поставеният въпрос не довежда до същността на проблемата за бъдещите насоки в изкуството. За него е ясна предпоставката, че изкуството не може да не бъде ярък изразител на съмненията, борбата, на обществения мироглед на епохата си, но ясно е също, че като свободен израз на творческа воля, то не може да се ръководи от една политическа програма, която в никой случай не може да обгърне и да постави прегради ни на художественото мировъзрение, ни на личната одареност, ни на прозренията на големия творец, който винаги надхвърля времето си. И ако новият социален бит на Русия издигне големи художници, те сигурно ще коригират програмните канони, наложени от тясно партийни схващания, които по пътя на едно ново строителство, искат да подчинят всички обществени и лични сили на единна творческа дисциплина“⁸⁸. В статията „Изкуство и улицата“, публикувана през 1937 г. той продължава да говори за Русия – „Москва организирано, девизно изнесе изкуство на улицата. Тя съзнателно, мирогледно организира не само труда на писателя, художника, артиста, а и творческата съвест в услуга на улицата. В услуга на народа? – Не, на улицата.

Това е класически пример за бързо угаждане на улицата. Все пак мобилизацията праволинейна, подчинена не само на едно доктринерство, но наложена от един незапомнен духовен смут, разклатил до основи въобще свободното творческо начало. Улицата стана полесражение: когато косата и вилата стават бойно оръжие, може и четката и перото да се подчи-

⁸⁸ **Сирак Скитник.** Утрешното изкуство, сп. Златороз, год. XII, 1931, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 3*, с. 387.

ният на лириката на картечницата. Но от това не се гради ми-роглед, най-малко е наувно и обично⁸⁹.

Сирак Скитник обръща поглед и към Европа – „Съвременният творец, при героични изключения, самолъжещ се, че е богач, върви по стъпките на булеварда, на хилядите кинотеатрални салони – и за голяма своя изненада – по внушенията на ловките международни продавачи на картини и книги и на театрални антрепренъори, – които в Париж, в Ню Йорк, Берлин и Лондон приличат един на друг“. И още: „Но Европа прогължава твърде лицемерно с тедфтер в ръка да угажда на улицата. Издателствата търсят книгата гвоздей – която във Франция ще претърпи сто издания, в Америка 70, в Англия 50 и хваната пог ръка от улицата, ще обиколи света“⁹⁰.

И Сирак Скитник коментира тези важни за появата на радиото, но и за формирането на масовата култура въобще явления. „Камъкът до портата е най-близката станция на едно нетърпеливо пътешествие за „чужбина“ – зад прага на омръзналото познато“ – заявява той. По подобен начин и радиостанцията ще доведе до обновяване на традицията, но нейната поява е и изпитание. От калдъръм до българската патриархална къща улицата се е превърнала в глобална магистрала, която „развежда от Холивуд до черна Африка и Гренландия звезди, жонгльори, ковбои, кучета-артисти, джуджета-артисти, лъжеглаватари на несъществуващи диви племена“. И Сирак Скитник акцентира на способността на улицата да смесва ниско и високо, да смесва различните редове на публичната култура – „Тя събира на екрана проститутката и мадоната, молитвата и криминалистиката, горилата с мис Америка, осъществява най-смелите мечти на милионите обитатели на мансардите и подземията“. „Тя [улицата] има мистериозни съобщителни средства да протръби от Капцат до Шпицберген едно име, една книга, един успех, който не ѝ разваля стомаха, а подобрява самочувствието ѝ“ – заявява критикът. „Но винаги, когато изкуството е излизало на улицата, е било ограбвано, връщало се е със спукана глава и му е било нужно прогължи-

⁸⁹ Сирак Скитник. Изкуство и улицата, сп. Златороз, год. XVIII, 1937, кн. 7. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 1*, с. 277.

⁹⁰ Пак там.

телно лекуване, за да добие здрав и нормален вид“ – заключава той.

И тук се появява концепцията за Изкуството-храм, противопоставено на „Аладиновата лампа“ – „По едни или други причини съвременното изкуство допусна вмешателство на улицата повече, отколкото позволяват 10-те заповеди за прилично гържане и стил. Може би, защото в наше време малко се строят храмове и хората, щат не щат, се молят на улицата. Кой знае, но в насоките на съвременното изкуство наистина голям дял има улицата“. В художествената система на Сирак Скитник храмът заема централно място. Предназначението на изкуството е не да се занимава с отношенията между отделните индивиди, а да служи като посредник между Бога и човека. Мисията на изкуството за критика е разбрана като един вечен стремеж, едно вечно преодоляване на фалшивия живот до достигане на крайната цел – „изгубения рай“ на човека⁹¹. Противовес на храма в тази художествена система се явява Улицата. Ако Есто Везенков борава с конструктите Машина и Държава, Чавдар Мутафов – с Машина и Бог, то при Сирак Скитник конструктите са Улица и Бог. Виждаме, че той, за разлика от Везенков, остава в традицията на модернизма, където Бог е смислопораждащ стожер.

В статията „Изкуство и улицата“ Сирак Скитник поставя един изключително важен въпрос – „Голямата проблема на съвременното изкуство е да очъртае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност“ – заявява той⁹². За разлика от Везенков и Мутафов, той акцентира на това, че улицата не може да регламентира, да легитимира това смесване на ниско и високо, „Защото така иска тя“. Той настоява за изработването на критерий, който да отграничава масовото изкуство от чистото изкуство. Нещо повече, чистото изкуство трябва „Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани“. Необходимо е високото изкуство

⁹¹ **Сирак Скитник.** Тайната на примитива, сп. Златороз, год. IV, 1923, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 2*, с. 126.

⁹² **Сирак Скитник.** Изкуство и улицата, сп. Златороз, год. XVIII, 1937, кн. 7. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 1*, с. 277.

„Да стане господар с тежка дума и тежка корона. Да помни, че улицата е безотговорна, а него държат отговорно и след хилядолетия“. Сирак Скитник поставя въпроса за Отговорността пред изкуството, която именно дава неговата легитимност.

Части нема.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН

МОДЕРНИЗЪМ И

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ

1.

Атанас Далчев и социалистическият реализъм – несъответствия в метода

1. Проблемът за действителността

В своята статия „Поезия и действителност“ Далчев постулира, че „поезията не е отражение на действителността, по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея“, но във всеки случай тя трябва да бъде свързана с действителността⁹³. На пръв поглед връзката с действителността е едно основно изискване и на социалистическия реализъм и Далчев би трябвало да бъде приет или поне близък на този метод. Къде обаче зейват несъответствията, къде пропадат близостите? Не става ли въпрос за две в крайна сметка различни действителности?

Когато обвинява символизма, че се отказва от действителността, Далчев отбелязва, че него го тревожат не толкова „некрасивите“ и „непоетични“ думи, колкото това, че не трябва да се пее и говори за действителността, за нещо гадено, което всеки вижда и познава, за нещо, което всеки свързва с нещо живо, конкретно, сегашно⁹⁴. И тук се открояват няколко от основните разминавания.

Ако за Далчев действителността е нещо гадено, то при социалистическия реализъм, както отбелязва Чавдар Попов, „е налице своего рода идеологически постулирано волево желание да бъде осигурено „производство“ на принципно различна

⁹³ Далчев, Ат. Поезия и действителност. – *Изток*, 2, № 55, 5 февр. 1927, с. 3.

⁹⁴ Пак там.

от досегашната естетическа реалност⁹⁵. Необходимо е идеологическата доктрина да конструира една нова художествена „действителност“. На второ място, действителността за Далчев е нещо, което всеки вижда и познава. И тук се отваря още един зев. Когато срещнем понятието „реализъм“, ние смятаме, че това, което се възпроизвежда в творбата, е „реално“, или е действителност, но това не е достатъчно за социалистическия реализъм. Максим Горки смята, че изкуството произвежда действителност, която е „по-истинска“ от онази, която човек възприема в процеса на ежедневната си житейска практика. Нещо повече – тя е по-реална от онава, което око то вижда⁹⁶. Така изкуството, маскирано като „реализъм“, се превръща в производител на идеални картини и образи, които имат задачата да подменят битовата реалност и да узрадят една нова, „истинска“ реалност.

Ако за Далчев действителността е нещо, което е сегашно, то съвсем не е така за новия реализъм. Сталин акцентира на една идея за действителността в бъдещето: „Художникът е длъжен да показва живота правдиво. А ако той правдиво показва нашия живот, то той не може да не забележи в него, не може да не покаже това, което води този живот към социализъм. Ето това и ще бъде социалистически реализъм“⁹⁷. Още тук се разкрива утопичният характер на тази доктрина. Животът трябва да бъде показван правдиво, но в бъдеще време, което фактически е невъзможно.

По време на Втория пленум на организационния комитет на ССП от 12 февруари 1933 г. Анатолий Луначарски изнася доклад, в който бива изяснен характерът на *действителността* на соцреализма: „Ние приемаме действителността, приемаме я не статично – та и как бихме могли да я познаем в статичността? – приемаме я преди всичко като поръка, като развитие“. Ако в една истина няма анализ на действителността в нейното развитие, то тя „няма никакво отношение към со-

⁹⁵ **Попов, Ч.** Соцреализмът: някои терминологични въпроси. – В: *Социалистическият реализъм. Нови изследвания*. Съст. Пл. Дойнов. София: Нов български университет, 2008, с. 80–81.

⁹⁶ **Горки, М.** *Статии за литературата и изкуството*, София, 1945, с. 207.

⁹⁷ **Земляной, С.** Как рождались „инженеры человеческих душ“. – *Культура*, № 44, 31.10–5.11.2002.

циалистическия реализъм. От гледна точка на социалистическия реализъм това не е истина – това е иреалност, лъжа, подменяне на живота с нещо безжизнено“. На художника е отредена роля „да помогне да се ориентираме в действителността, да помогне за възпитанието на новия човек“⁹⁸. Идеята за бъдещето на действителността, както отбелязва Пламен Дойнов, „се обогатява с педагогическата функция на литературата – превъзпитанието на „новия човек“⁹⁹.

2. Проблемът за характера на творческия процес

Интересен момент в разминаването между модернизма и социалистическия реализъм е разбирането по отношение на характера на творческия, а оттук и на художествения процес. Нека да обърнем внимание на полемиката между Атанас Далчев и Христо Радевски, която се води на страниците на списание „Изкуство и критика“, защото тя е показателна за начина, по който социалистическият реализъм се утвърждава като доктрина.

За Далчев „поезията е растение“, тя е нещо естествено и живо, което иска почва, „колкото по-гниеща, толкова по-добре“¹⁰⁰. В подкрепа на това разбиране можем да добавим и неговите разсъждения за мотивите, които карат поетите да пишат детска поезия. Като „един основен негъг“ на детската поезия от онова време той изтъква, че „тя е писана нарочно за деца“¹⁰¹. Според него „тоя умисъл сам по себе си вече, без да говорим за паричните интереси, които вдъхновяват най-често книжнината ни за деца, убива искреността на поетите и пресича процеса на творчеството им още в извора“. И тук отново се появява растителната метафора в подкрепа на не-

⁹⁸ **Луначарски, А.** Социалистическият реализъм. – В: **Луначарски.** *За литературата*, София : Партиздат, 1976, с. 275–276.

⁹⁹ **Дойнов, П.** Социалистическият реализъм: хроники и употреби. – В: *Социалистическият реализъм. Нови изследвания*, с. 22.

¹⁰⁰ **Далчев, Ат.** Поезия и действителност. – *Изток*, 2, № 55, 5 февр. 1927, с. 3.

¹⁰¹ **Далчев, Ат.** Нашата съвременна детска поезия. – *Изкуство и критика*, 5, № 4, апр. 1942, с. 168.

говата теза за естествения произход на поезията: „Защото тая чудна песен („Песен за синчеца“ на Иван Вазов; б. м., И. Х.) е израсла в поетическата ниша на поета сама: ако тя е „детска“ и достъпна за децата, причината е, не че е писана за деца, а че е изникнала из едно просто, невинно и детско отношение към света и нещата“¹⁰².

Точно тези разсъждения дават повод на Христо Радевски да атакува Далчев. Радевски смята за „свършено невярна“ основната теза на Далчев, че „нарочното писане на поезията за деца, нейния предварителен умисъл убива стойността ѝ“¹⁰³. Радевски на практика преобръща тезата на Далчев: „Ако предварителният умисъл „пресича процеса на творчеството за деца още в извора“, тогава как да си обясним факта, че в нашата съвременна детска поезия все пак има прекрасни стихотворения за малките четци?“ – заявява той и още тук в началото спорът е вече невъзможен, защото се изтъква различно разбиране за това откъде ще тръгва изкуството. Веднага след това Радевски преобръща своето собствено твърдение, като показва, че ще полемизира не толкова за спечелване на смисъла, колкото за спечелване на авторитета: „А за да може един поет да пише за деца, това, разбира се, не става по предварителен умисъл. Първо, той трябва да има гарбата на поет и, второ, като поет да може да вижда света през очилата на детския манталитет“¹⁰⁴. Нека да обърнем внимание тук на метафората „очила на детския манталитет“. Това неочаквано словосъчетание по-скоро говори за рационалния път, по който ще се стигне до света на детето, макар че малко след това Радевски добавя, че е необходимо поетът да има гарба да се вживява в детската психика. „Мисълта ми, противно на Далчевата, е, че истинският детски поет пише именно с умисъл, без да се страхува, че педагогическата и художествена стойност на произведението му ще пострада от това“ – заявява той, като педагогическата функция на литературата бива преоткрита. Но социалистическият реалист не спира

¹⁰² Пак там, с. 169.

¹⁰³ **Радевски, Хр.** За умисъла в детската поезия. – *Изкуство и критика*, 5, № 5 и 6, май и юни 1942, с. 212.

¹⁰⁴ Пак там.

готук. Той деликатно отбелязва, че в своята книга „От две до пет“ Корней Чуковски дори публикува специални „заповеди за детските писатели“, в които казва, как безусловно трябва да се пише за малките“¹⁰⁵.

Така детето, детската поезия, детският светоглед се оказват повод за един кардинален спор. Но ако за Далчев детето, това е самият поет или дори самият човек в един екзистенциален смисъл, остъден никога да не достигне до окончателна зрялост, никога да не разбере смисъла на своето съществуване, то за Радевски детето е само представител на един етап от човешкото развитие, твърде незрял и точно затова имащ нужда от възпитание. Ако за Далчев е необходимо поетът да се взледа в себе си и да открие детето вътре в своя собствен духовен свят, то за Радевски поетът трябва да се вживее в детската психика като външен обект. Спорът между двамата поети тръгва от детската поезия, но неговата причина е много по-дълбока, това всъщност е спор между две епохи в литературата. Ето защо Далчев се чувства дължен да отговори. Според него „Не умисълът прави едно поетическо произведение достъпно за децата, а мотивът, чувството, из което то израства спонтанно заедно с формата си. Никак не е нужно поетът „да се вживява в детската психика“ и да се приспособява към нея. Всеки поет е бил дете, всеки поет носи живо в себе си своето детство с неговата жажда по чудесното, с неговия антропоморфизъм, с неговото общуване с душата на животните и предметите; и когато това детство се пробуди у него, на света се ражда едно първично, „детско“ произведение, което е такава сериозна и дълбока поезия, каквато е и всяко истинско поетическо произведение“¹⁰⁶.

Ако в историята на модерното изкуство, както обръща внимание Чавдар Попов, термините, с които по конвенция биват определяни течения и направления – като импресионизъм, поантилизъм, кубизъм, фовизъм, произлизат от вътрешността на пластическата система, като обикновено възникват а posteriori спрямо съответните художествени феномени, то

¹⁰⁵ Пак там, с. 213.

¹⁰⁶ **Далчев, Ам.** Поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 5, № 7, септ. 1942, с. 292–293.

идеологико-политическата предпоставеност на социалистическия реализъм води до това, че формулировката предшества а priori еволюцията и саморазвитието на художествения процес, като в случая може да се говори дори за съзнателно насочван процес¹⁰⁷. Тази характеристика дава основания да заключим, че действителността, която „произвежда“ социалистическия реализъм, е по същество квазихудожествена, защото при тази система изкуството не е самостоятелна, относително автономна творческа и професионална дейност, а нещо много повече – освен всичко друго то е и специфичен език на властта, и производител на социални и политически митове, т.е. на идеологически доктрини.

3. Проблемът за тенденцията

Съзнателното насочване на творческия процес, а оттук и на художествения процес изобщо, поставя още един сериозен проблем, проблема за тенденциозността в изкуството. Далчев много точно е схванал тази характеристика на социалистическия реализъм, ето защо той е акцентирал на нея. Според него грешката на Радевски е, че „той смесва поезията с друга една литературна дейност, която не е израз на душата и нейните тъмни влечения и високи помисли, а има за цел да весели и развлича, да поучава и насочва“. „В тая литературна дейност умисълът е не само допустим, но и необходим, и „заповедите“ и рецептите, които дава Чуковски на поетите, тук са на мястото си“ – заявява той¹⁰⁸. В своята статия Далчев разграничава три вида литература: 1. haute literature (от фр. – висока литература); към нея той причислява „Мадам Бовари“ на Флобер, „Червено и черно“ на Стендал и „Приказка за рибаря и рибката“ на Пушкин; 2. литература, която има за цел да забавлява, като „Тримата мускетари“ на Дюма, и 3. литература, която има за цел да поучава, като детските поеми на Чуковски. Далчев не поставя първата литература на една плоскост

¹⁰⁷ Попов, Ч. Цит. съч., с. 80–81.

¹⁰⁸ Далчев, Ам. Поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 5, № 7, септ. 1942, с. 293–294.

с втората и третата. Разликата според него между първата и другите две не е педагогическа, а естетическа: „И поучителните книги, книгите „с благороден облик“, които вдъхновяват за „благородни идеали“, не са поезия, както и забавните, защото са също заинтересувана, практически детерминирана литература“. Прави впечатление в случая толерантното отношение, което Далчев проявява към забавната и поучителната литература. Според него „Никой няма намерение да отрича право на съществуване на това забавно или поучително, често едновременно и забавно, и поучително, четиво. Въпросът е, че то не бива да се отъждествява с поезията... Ако на забавното и поучително четиво умисълът е присъщ, той е съвсем чужд на поезията и за това като всяко чуждо тяло в един организъм опасен за нея“¹⁰⁹. Според Далчев детето се изкачва по стълбата към тази *haute literature* „постепенно и неусетно“, то дори „се намира в нейната сфера още на първото стъпало“¹¹⁰.

От спор за детската литература полемиката се превръща в спор за тенденциозността в изкуството. Далчев се опитва да запази автономността на изкуството, като смята, че тенденциозността е присъща на поучителната и забавната литература. За Радевски всяко изкуство е тенденциозно и това предreshава спора, но по-важно е да видим как той се разгръща. Радевски не само смята, че всяко изкуство е тенденциозно, но разграничава две тенденции в изкуството: „едната груба, субективна тенденция, която не се покрива, не хармонизира с обективното развитие на живота“, и другата „тенденция всмукана от живота в неговото обективно развитие, в неговата перспектива към бъдещето“¹¹¹. Вече обърнахме внимание на въпроса за утопичното бъдеще на соцреализма. Това дава повод на Далчев да заяви: „Един критерий, дето влиза в сметка бъдещето, е винаги несигурен. За бъдещето ние може да имаме желаниа, но не и твърди знания“¹¹². За разлика от Далчев, който говори конкретно, с определени примери, те-

¹⁰⁹ Пак там, с. 294–295.

¹¹⁰ Пак там, с. 297.

¹¹¹ **Радевски, Хр.** Още за поезията и гецета. – *Изкуство и критика*, 5, № 9 и 10, ноем. и дек. 1942, с. 391.

¹¹² **Далчев, Ат.** Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 6, № 1, ян. 1943, с. 26.

оретичните постановки на Радевски са твърде неясни. Каква е връзката между грубостта и субективността? Вероятно това са черти от поетиката на Далчев, които са гразнели Радевски. Можем само да гадаем. Но възможно ли е изкуството да се „покрива“ с обективното развитие на живота? Това са неяснотите, които могат да възникнат само в една неясна доктрина. Тръгвайки от естетиката, от спора за мястото на рационалността в изкуството, Радевски преминава в сферата на политиката. На практика капанът на Властта е заложен и Далчев само трябва да влезе в него. Истинският прицел на Радевски е концепцията за спонтанността на творческия процес и той пристъпва в настъпление: „Но в случая за нас по-важно е друго нещо: как поетът твори? Спонтанно ли избликва всичко у него, или работите му се обмислят предварително, износват се в съзнанието му и, след като се прекарат през неговия художествен филтър, пускат се за публиката. Ако се съди по документите – изповеди, монографии и пр. които са ни оставени в тази област, идваме до неминуемия извод, че творческия процес в никакъв случай не се покрива с непосредственото вдъхновение, със спонтанния изблик на чувства. Той само почва оттам... За образец на предварително обмислено творчество може да ни служи Славейковата „Кървава песен“. От незавършените глави виждаме, че той предварително си е начертавал плана на всяка песен и след това е пристъпвал към художественото му изпълнение. Дори нещо повече: пишел ги е най-напред в проза и после ги правел в стихове. Ако това не е умишлено, или тенденциозно, или както щем да го наречем, но само не спонтанно, творчество – тогава не знам как може да се нарече“¹¹³. Но за да се превърне спорът в действителна „метафора на Властта“¹¹⁴, Радевски не само прокарва две тенденции в изкуството – субективна и обективна, но и разликата между тях, а разликата между тях е „колкото от лъжата до истината“¹¹⁵. Така социалистическият реализъм не само си

¹¹³ Радевски, Хр. Още за поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 5, № 9 и 10, ноем. и дек. 1942, с. 393–394.

¹¹⁴ Добренко, Е. Метафора Власти. – В: *Литература сталинской эпохи в историческом освящении*. Verlag Otto Sanger, Munchen, 1993, с. 36.

¹¹⁵ Радевски, Хр. По нашия спор. – *Изкуство и критика*, 6, № 2, фев. 1943, с. 71.

присвоява правото да определя бъдещето, но и монопола над разграничаването на лъжата от истината.

4. Проблемът за езика

Както отбелязва Чавдар Попов, утвърждаването на социалистическия реализъм произтича от факта, че миметичното, предметно-фигуративното начало е най-подходящият начин идеологията да бъде изразена, опредметена във въздействащи, афективни визуални форми¹¹⁶. Езикът на изкуството на соцреализма не се конкретизира поради това, че той далеч по-убедително, в сравнение с всеки друг стил на изобразяване и в крайна сметка по-ефективно от гледна точка на идеологията, изразява извънхудожествената реалност, описана и нагледно представена в произведенията на изкуството. И Далчев влиза в капана на властта. Той се опитва да оспори с езикови аргументи една доктрина, която не е чисто езикова: „Първата грешка на Радевски се заключава в отъждествяването на умишленото, тенденциозно творчество със съзнателното творчество“¹¹⁷. И по-нататък: „Възраженията, които ми прави Радевски, са не само излишни, но и в основата си са погрешни като разсъждения. Като доказва, че творческият поетически процес е съзнателен, той неправилно счита, че е доказал и нуждата от умисъл и тенденция в поезията. Тия две понятия – „съзнателен“ и „тенденциозен“ не са тъждествени. Замяната на едното с другото води, както е довела Радевски, до много груба логическа грешка“¹¹⁸. И в следваща статия: „Радевски не знае още значенията на думите. Така, той смесва „умисъл“ и „мислене“, вероятно защото тия думи имат един и същ корен, и различава, наопаки, „умисъл“ и „тенденция“, само защото са от различен произход. Не вижда също, че „обективна тенденция“ е едно противоречие, а „субективна тенден-

¹¹⁶ Попов, Ч. Цит. съч., с. 82–83.

¹¹⁷ Далчев, Ам. Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 6, № 1, ян. 1943, с. 24.

¹¹⁸ Пак там, с. 25.

ция“ – една тавтология от рода на „желязна стомана“¹¹⁹. Тези наблюдения дават повод на Далчев да заключи: „Тъмни и поради това двусмислени са гумите на Радевски. Ако неговият втор вид тенденция е наистина тенденция, а не отсъствие на тенденция, боя се, че тя е опасен критерий и може да зарази първа и критиката, сиреч и нея да направи тенденциозна“¹²⁰. Виждаме, че тук Далчев се докосва до една от характеристиките на езика на тоталитарното изкуство, на която обръща внимание и Умберто Еко – той е *fuzzy*, мъгляв, неясен, неточен, смътен. Думите умишлено са оставени да звучат гостатъчно общо, по един неконкретен начин. Категориите нямат определени значения, като особено важен аспект е тяхната практическа взаимозаменяемост. По този начин конвенционалността на понятията варира в зависимост от текущите социо-политически обстоятелства.

5. Проблемът за властта

Тук е мястото да припомним знаменитата реплика на Сталин към съветските писатели – „Вие сте инженери на човешките души“¹²¹. В това определение относно ролята на писателя има митологизация и неяснота – два аспекта, на които тоталитарното изкуство залага изключително много. Съчетани са две имена от несъвместим порядък – от една страна, „инженери“, което отпраща към рационализма, към действителността, и от друга, „души“, което пък е свързано с митологията и ирационалното. Виждаме, че амбициите на социалистическия реализъм са не само да сътвори една нова действителност, но и да стигне до метафизичната сърцевина на човека. Както уместно отбелязва Евгений Добренко, соцреализмът не е точно естетическа доктрина, а пространство на срещата между езика и Властта, т.е. метафора на Власт-

¹¹⁹ Далчев, Ат. Изкуството като творчество. – *Изкуство и критика*, 6, № 3, март 1943, с. 140.

¹²⁰ Далчев, Ат. Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 6, № 1, ян. 1943, с. 25–27.

¹²¹ Земляной, С. Цит. съч.

та¹²². Той е „езиков организъм, живеец свой живот“, характерен с „отсъствие на стил, зададено от отсъствието на самия автор“, защото „единственият творец на соцреалистическия текст е Властта“¹²³.

Конфликтът между Далчев и социалистическия реализъм е неизбежен. Но кои черти на двете поетики влизат в конфликт? На първо място, Далчевото разбиране за това, че тенденцията няма място в изкуството влиза в противоречие с утвърждаването на соцреализма именно като тенденциозно изкуство. Второ, неговото разбиране за мястото на действителността в изкуството като нещо дадено противоречи на концепцията на соцреализма за действителността в бъдеще време, действителността в развитие. На трето място, неговото неокантуанско разбиране за „незаинтересоваността“ като един от съществените белези на художественото творчество влиза в остро противоречие с педагогическата натовареност на тоталитарната литература¹²⁴. В крайна сметка като че ли единствено вразката с действителността остава общо място в двете концепции. Тези несъответствия са недопустими за Радевски и от критикуване той преминава в обвиняване: „И на мене ми се струва, че голям дял в това отворително писане има и убеждението, главно у безгарниците, че поетът, белетристът твори само по божие вдъхновение, каквото му скимне, без да се грижи какво ще излезе. И затова се получава такава безгрижна литература. Литература, чийто недостатък се състои не в това, че се пише нарочно за деца, а че се пише несериозно за деца. Не води ли Далчевата теория за спонтанността именно към поощряване на тази литература? И парадоксалното е там, че един поет като Далчев, който и по природа и по култура не може да търпи подобна литература, теоретически, без да подозира това, ѝ проправя пътя“¹²⁵. Макар и да схваща капана, Далчев подценява силата на Властта, ролята на Властта с главно В в соцреалистиче-

¹²² **Добренко, Е.** Цит. съч., с. 36.

¹²³ Пак там, с. 35.

¹²⁴ **Далчев, Ам.** Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 6, № 1, ян. 1943, с. 25–27.

¹²⁵ **Радевски, Хр.** Още за поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 5, № 9 и 10, ноем. и дек. 1942, с. 401.

ската доктрина: „Радевски ме обвинява, че с теориите си съм проправял пътя на тая лоша и пакостна детска литература. Обвиненията му са неочаквани и приличат на обвиненията, които вълкът прави на агнето в баснята на Лафонтена. Как мога да проправям аз пътя на тая „поезия“, когато я отричам и когато тя е съществувала много преди раждането на моите статии? Проправят ѝ пътя, наопаки, поети като Разцветников, които я съчиняват, и идеолози като Радевски, които се нагърбват със защитата ѝ“¹²⁶.

Включването на термина „реализъм“ в словосъчетание със „социалистически“ го поставя в съвсем различен тип отношения от неговата употреба във връзка с художествените процеси и тенденции в изкуството на XIX и XX век. Проследяването и анализирането на възникването и утвърждаването на социалистическия реализъм ни убеждава, че това всъщност е една *политико-естетическа* доктрина, а не естетическа програма. В България тази доктрина се налага окончателно с премахването на монархическата форма на управление през 1946 г. и с реалното утвърждаване на еднопартийна комунистическа диктатура. В средата на 50-те години, с частичната либерализация на тоталитарните режими в Източна Европа, по точните наблюдения на Пламен Дойнов се засилва една интересна *ретротенденция* на соцреалистическата доктрина, според която се реабилитират избрани литературни традиции и отделни техни представители, сред които, за щастие, се оказва и Атанас Далчев¹²⁷.

¹²⁶ **Далчев, Ат.** Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 6, № 1, ян. 1943, с. 33.

¹²⁷ **Дойнов, П.** Социалистическият реализъм: хроники и употреби. – В: *Социалистическият реализъм. Нови изследвания*, с. 22.

2. Димитър Пантелеев – между Прародината и Димитровград¹²⁸

Първоначално вниманието ми към този автор беше привлечено от факта, че неговата стихосбирка „Стрелец“, която излиза през 1924 г., става кръстник и на самия кръг¹²⁹. И тук съвсем нормално е да си зададем въпроса – каква е съдбата на стрелците след „Стрелец“ и още – каква е тяхната съдба след 1944 г.? Въпросът за съдбата на стрелците се вписва в рамката на по-широкия въпрос за съдбата на българските модернисти след 1944 г. и за техните взаимоотношения с политико-естетическата доктрина социалистически реализъм. Името на Димитър Пантелеев най-често бива свързвано с това на Атанас Далчев, вероятно поради факта, че двамата през 1923 г. участват в символистичния сборник „Мост“, а през 1925 г. заедно публикуват във в. „Развигор“ знаменитата статия „Мъртва поезия“, която има антисимволистична насоченост. В периода 1926–1927 г. и двамата са част от кръга „Стрелец“. Но въпреки множеството общи точки в тяхната съдба, от един момент нататък пътищата им се разделят. В настоящата глава ще се опитам да обясня вероятните причини за това разминаване.

Стихосбирката „Стрелец“ на Димитър Пантелеев носи всички характеристики на антисимволистичната тенденция в българската поезия от 20-те и вероятно точно това е причината тя да се превърне в кръстник на кръга. Основните

¹²⁸ Този текст посвещавам на един от най-благородните и светли хора, които познавах – Вихрен Чернокожев.

¹²⁹ Виж: **Кръстев, К.** *Спомени за културния живот между двете световни войни*, с. 136.

темели на антисимволизма от междувоенния период можем да синтезираме в следните три опорни точки:

1. Завръщане към действителността в противовес на фикционалния свят на символизма.
2. Завръщане към колективни християнски ценности в противовес на преходния индивидуалистичен етап на българския модернизъм. Първата световна война е историческият и социален фактор, който води до дискредитиране на индивидуализма на символизма.
3. Завръщането към християнските ценности води и до появата на един нов тип колективизъм.

Представителна в тази насока е статията на Атанас Далчев от 1933 г. „Размишления върху българската лирика след войните“¹³⁰. Статията разкрива неговото отношение към индивидуализма. Старата поезия според Далчев е „изградена върху култа към личността“ [к. а., А. Д.], неин родоначалник е Пенчо Славейков“. Тук бих искал да акцентирам върху термина „култ към личността“, който по-късно ще се превърне в изключително важен за епохата на социалистическия реализъм. Последователи на тази поезия според Далчев са Яворов, Траянов, Лилиев и Дебелянов, които разказват за „победите и пораженията, тревогите и бляновете на това голо „аз“, изправено пред загадките на битието, пред „свръхземните въпроси, които никога не разреши“. Но в стиховете на Лилиев и Дебелянов може да се видят симптомите на кризата на индивидуализма, който при тях е вече „разуверен, облаган от съмнения, смирен“, съзнаващ „своята нищожност и ненужност“. Войната според Далчев е показала безсилието на отделната личност и е разклатила вярата в нейната абсолютна ценност. Първата световна война слага край на вярата в значимостта на отделния индивид. Връщането към колектива е основна насока на разграничаване на стрелците от концепцията на Пенчо Славейков.

¹³⁰ Далчев, Ам. Размишления върху българската лирика след войните. – *Философски преглед*, 1933, № 4.

Но нека сега да видим как се извършва тази трансформация към една нова колективна идентичност в поезията на Димитър Пантелеев. Първото и програмно стихотворение в стихосбирката „Стрелец“ носи заглавието „Връщане от Прародината“. Да се запитаме – за каква Прародина става въпрос тук? В това стихотворение Пантелеев представя картина на завръщане от едно безплодно и тягостно скитане. Лирическият аз се завръща от това скитане по-кротък, по-мъдър, с посребрени, разредени кърри. Той ще се срещне със своите стари другари, на които ще разкаже за безбрежните снежни полета, които е видял там, в Прародината, през които е бил понесен от побеснелия северен вятър:

ВРЪЩАНЕ ОТ ПРАРОДИНАТА

*След безплодно и тягостно скитане
аз се връщам по-кротък, по-мъдър,
и над мойто чело се разплитат
посребрени разредени кърри.*

*Ще се срещна със стари другари
и пред тежкото алено вино,
непокойната нощ ще прекарам
като спомен за мрачни години.*

*Ще разказвам унесен, невесел
за безбрежните снежни полета
през които ме беше понесъл
побеснелия северен вятър.*

Освен колективния образ на другарите, тук откриваме една внушителна реалистична картина, която няма да намерим в символистично стихотворение:

*За безмълвните сламени къщи,
като черно разхвърлено ято,
за които покорно разгръща
своите майчински длани земята.*

И още тук, в това първо стихотворение откриваме алюзии за Голямата война като:

*И за снажните горестни люде
с първобитни души и поверия,
дето гинат безмерно отрудени
във гонитба на дивите зверове.*

Войната като културно-социално събитие в поезията на Пантелеев е доста по-видима от тази в поезията на Далчев. Образът на „първобитните души“ контрастира с поетиката на символизма. Пантелеев въвежда в българската поезия още един колективен герой – „горестните люде“.

*И пред тежкото алено вино
ще разказвам аз блед и невесел
за страната, която съм минал,
от която покорно донесох*

свойта бяла безвременна есен.

Много вероятно е тази „символистична“ Прародина да е била разрушена от Войната. Преживяването на това Събитие е направило така, че лирическият герой да остарее без време. Така тук виждаме крах на индивидуалистичния идеал на българската интелигенция от предвоенния период, но и връщане към действителността. Изобщо в своята стихосбирка „Стрелец“ Пантелеев преоткрива много от баналните, ежедневните персонажи, като Пастира, Пияницата, Дърваря, тези отрудени, безлични колективни герои, които нямат нищо общо с уникалната свръхличност на символизма.

В стихотворението „Син“ можем ясно да видим завръщането към християнските ценности, характерно за постсимволистичния етап на българската поезия:

СИН

*Тая вечер ще сляза в града
от планинската сламена стряха,
със ръце загрубели в труда
и със старите скъсани дрехи.*

Тук ръцете „загрубели в труда“ и „старите скъсани грехи“ нямат нищо общо с типичния символистичен портрет. Лирическият герой е тръгнал да търси своя баща, който вече е идвал в този град и който всъщност се оказва самият Христос:

*Ще се спирам пред всяка врата,
ще почуквам на всеки прозорец:
не познават ли моя баща,
моя татко незнайните хора?*

*Той е идвал във техните стаи,
може би им е бивал и гост; –
моя татко тук всички го знаят,
моя татко се казва Христос.*

*Аз не нося ни скърб, ни беда,
но съм тръгнал да търся утеха,
със ръце загрубели в труда
и със старите скъсани дрехи.*

И тук откриваме стремеж към Спасение в християнския смисъл на тази дума, Спасение на човека с ръце „загрубели в труда“ и със „старите скъсани грехи“ и завръщане към християнските ценности, но и към един нов тип колективизъм.

Продължение в тази насока представлява стихотворението „Пастир“, където ясно се откроява редуване на символистична и постсимволистична поетика. Тук виждаме типичните аксесоари на символизма като „млечна мъгла“, „бисери“, „пелерина“, „небеса“ и в същото време реалистичните „пастир“, „бедни села“, „бели агнета“, „черна земя“:

ПАСТИР

*Разчупва хладен пръстен млечната мъгла
и ето бисери по мойта пелерина
и вятъра повлича бедните села,
като зърна низ пясъчна пустиня.*

*Със бързи стъпки ще премина през града
да хвърля своите очи в полята,
където пеят след отминала беда
разгънати вълни от злато.*

*И своите бели агнета да поведе
към сините реки на небесата,
да пият неуморно ведрата вода,
без път, над черната земя разлята.*

Преоткриването тук на образа на „черната земя“ е важно противопоставяне на образа на „светлите небеса“ на символизма. Така стигаме до емблематичния за тази книга куплет:

*И щом към заник за вечерня отзвъни,
вечернята на тоя ден Господен,
аз ще разкрия своите светли дни
за простите надежди на народа.*

Тръгвайки от „незнайните хора“, от отрудените, от безличните, от колективните герои на ежедневието, в стихосбирката „Стрелец“ Димитър Пантелеев преоткрива образа на Народа, който по-късно става изключително функционален за тоталитарната литература.

В стихотворението „Искушения“ лирическият герой е представен като чист, неосквернен богомалец, който бива изкушаван от „черни цветя“ – един типичен символистичен образ. Така тук символизмът като представител на предходния етап на българския модернизъм, свързан по-скоро с буржоазията, бива асоцииран с нещо, което изкушава, което замърсява чистия християнин:

ИЗКУШЕНИЯ

*Отвърнете се от богомолеца
изкушителни черни цветя,
пред лика на Света Богородица,
пред гласа на Исуса Христа.*

*Мойто кротко сърце е обречено
там в денят на неznайни беди
и словата, които са речени,
са завета на моите деди.*

Тук антисимволистичният контраст се гради чрез противоположаването на образите на „неznайните безкрайни страни“ и на „почернелите и бедни жени“:

*И сърцето ми днес е разпръснато
низ неznайни безкрайни страни,
дето плачат над паднали кръстове
почернели и бедни жени.*

В това стихотворение още по-ясно се откроява образът на Войната. Тук се появяват и картечниците, и железните ханджари:

*Дето смъртно са пели картечници,
дето гние в зловонни блата
от железни ханджари разсечен
моя горд и безстрашен баща.*

*Пред лика на Света Богородица,
пред гласа на Исуса Христа
отвърнете се от богомолеца
изкушителни черни цветя.*

Света Богородица и Исус Христос са призвани да спасят богомолеца от изкушителните черни цветя. Изкушителните черни цветя са виновниците за войната, за падналите кръстове и почернелите бедни жени, за смъртта на гордия и безстрашен баща. В руините на войната рухва и фикционалният свят

на символизма. Може би тук е мястото да си зададем въпроса – дали всъщност чистият тоталитаризъм не се поражда в условията на война? Заглавието „Стрелец“ и на стихосбирката, и на литературния кръг идва да изрази един преход от символизъм към предметизъм, преход от субективен свят към обективна действителност, преход от нашата в друга звездна система. През 1928 г. Димитър Пантелеев издава своята втора стихосбирка „Дървар“, която се характеризира с поетика, близка до тази на „Стрелец“. След „Дървар“ (която бива преиздадена през 1942 г.) поетичният глас на Пантелеев замлъква за период от около двадесет години, през които той се оттегля в творчеството за деца. И по отношение на това мълчание неговата съдба много прилича на тази на Атанас Далчев.

През 1959 г. поетът издава книга, която се смята за неговото самореабилитиране, озаглавена „Косачът се връща от космбта“. Но какво означава в този случай самореабилитиране? Отговорът на този въпрос е от изключителна важност за темата, която ни интересува. След мълчание от около 20 години Димитър Пантелеев отново се появява на литературната сцена. В средата на 50-те години, както вече обърнахме внимание, с частичната либерализация на тоталитарните режими в Източна Европа се засилва една *ретротенденция* на социалистическата доктрина, според която се реабилитират избрани литературни традиции и отделни техни представители. Сред тези автори се оказват и Димитър Пантелеев и Атанас Далчев. За разлика от Далчев обаче, който продължава своята модернистична поетика, Пантелеев прави опити да се нагоди към изискванията на социалистическия реализъм. Вероятно точно това разминаване става причина за разделяне на пътищата на двамата стрелци. Вероятно тези опити да се впише в доктрината превръщат Пантелеев в един от най-признатите в институционално отношение членове на кръга „Стрелец“ след 1953 г., но пък за сметка на това – един от най-забравените и един от най-малко реабилитираните след 1989 г.

Прави впечатление, че тук отново имаме завръщане, след Пастира и Дърваря, идва и Косачът, за да продължи постсимволистичната поетика, но в друга посока. Ако в предишния етап на поетиката на Пантелеев наблюдавахме едно напре-

жене между символизъм и предметизъм, то сега наблюдаваме едно ново напрежение между предметизъм и социалистически реализъм. С основание можем да стигнем до извода, че основите на „социалистическата“ промяна в поетиката на Пантелеев са поставени още в неговата постсимволистична поезия от междувоенния период.

Но нека да видим как се осъществява тази промяна в „новата“ поетика на поета. Ще се спра на няколко стихотворения от цикъла „Образи и видения“ от споменатата книга „Косачът се връща от коситба“. Цикълът стои някак пришито в цялата книга. Той започва с програмното стихотворение „Пролетно преображение“. Подобно на стихотворението „Завръщане от Прародината“, и тази творба има характера на равностметка:

ПРОЛЕТНО ПРЕОБРАЖЕНИЕ

*Навън е млад априлски ден,
небето дига синьо чело.
От труд и грижи уморен,
разтварям утринното „Дело“.*

*Какви прекрасни новини
в ушите ми звучат безспир:
в Париж бушува тия дни
световният конгрес за мир,*

*по бреговете на Янг-це
гърми свободен, нов Китай,
милиони трудови ръце
ще срещнат бодро Първи май,*

*под нашия безбурен свод
расте, шуми Димитровград,
а с него расне здрав и млад
и нашия честит народ.*

Съвсем естествено, творбата започва с възхвала на трудно постигнатия мир. Но това историческо „преображение“ е „преображение“ и на лирическия субект:

*Аз свалям мойте очила,
запирам тежък, морен дъх –
от окосените поля
долита сладък, ведър лъх*

*и някакъв далечен глас
ечи като подземен ек:
– Къде си ти във тоя час,
ти, верен син на своя век?*

*Напускай своя остров тих
и нека твойта твърда реч
да звънне във градивен стих,
да се превърне в остър меч.*

Лирическият говорител е призван да напусне тихия остров на модернизма. На помощ е извикана заплашителната метафора – стихът става меч. Виждаме как постсимволистичната поетика бива радикализирана, как радикализираният авангард започва да звучи като социалистически реализъм.

*И заедно със цял народ
от фабрики и равнини,
вгради се в новия живот,
съзиждай нови, бъдни дни.*

Тук образът на Народа придобива своята пълна тоталитарна функционалност.

*Навън е млад априлски ден,
небето свежда синьо чело.
Усмихнат, бодър, възроден,
затварям утринното „Дело“.*

„Априлският ден“ може да бъде прочетен и като метафора на Априлския пленум и на т.нар. „размразяване“ в българската литература. Битовата реалност е подменена от идеалните картини на безбурния свод, окосените поля и от образа на здравия, млад и честит народ.

В стихотворението „Балада за Колонната зала“ наблюдаваме обрнат модела на християнския празник Рождество Христово. Вместо новородения Христос, починалият Георги Димитров е този, който е обект на поклонение, и то от страна на целия свят. На неговия смъртен огър идват да се поклонят разгневени, онеправдани, ограбени:

БАЛАДА ЗА КОЛОННАТА ЗАЛА

*Московската вечер е тъжна и сива,
от Кремъл старинен часовник звъни,
в Колонната зала горят светлини,
в Колонната зала Димитров почива.*

*От степите вятър прохладен появя
и пламват звезди на небесния свод.
В колони съветския трудов народ
със своя другар и събрат се прощава.*

Прег тялото на Георги Димитров идват да се поклонят не само живите, но и мъртвите:

*А там, край ковчеза, неспирно се движи
и друга колона, незрима в нощта,
безплътните сенки не носят цветя,
а само тревоги, надежди и грижи.*

Така фигурите на пастира, гърваря, пияницата, които са представители на един свят отпреди модернизационния проект на комунизма, са заменени от образите на миньора, леяря, работника, бригадира – символи на социалистическата индустриализация:

...
*Миньор от железните мини в Канада
от труд и от глад пред ковчеза припада:
Другарю Димитров, със твоя завет
ний водим борбата и крачим напред.*

*Леяр-комунист от славянска Варшава
с издигнат юмрук като войн се изправя:
– Със твоето име във Полша безспир
градим нов живот и се борим за мир.*

Последни на преклонение пред мъртвото тяло на Вожда пристигат и неговите сънародници:

*И ето най-после във сумрака ранен
пристъпват с тревога, но с бодър вървеж
работник, жътвар, бригадир и младеж
от нашите родни поля и балкани.*

*– Димитров, те шъпнат сурово и смело,
кълнем се пред тебе в тоз утринен час,
мъжествен, безсмъртен ти грееш във нас.
Днес ний ще довършиме твоето дело.*

*И двете колони вървят, отминават,
от Кремъл старинен часовник звъни,
над руските степи трептят светлини,
с Димитров съветска Москва се прощава.*

Но за разлика от тримата влѣхви, които гаряват на Млагенеца злато, ливан и смирна, българските комунисти се заклеват във вярност пред тялото на Вожда, те се заричат да прогължат неговото дело.

В стихотворението „Среднощен гост“ Георги Димитров е представен в ипостазата на самия Христос, който „възкръсва“ в своя мавзолей, за да навести отново всички онеправдани, оцетени, ограбени. Като Супермен само за една нощ той успява да се справи с цялото зло на света, успява да помогне на всички строители на новия строй и се връща в своя тих и слънчев мавзолей:

СРЕДНОЩЕН ГОСТ

*Над града снегът неспирно пада,
леден вятър в клонищата вей,
мракът слиза, само на площада
свети каменния мавзолей.*

Покрай него не минава никои
и до него няма вече път.
Неподвижни, два войнишки щика
като ястреби пред входа бдят.

Но когато полунощ удари
и от нейде екне бодър зов,
изведнъж на входа се изправя
живият, безсмъртен Димитров.

С топла шуба, метната небрежно,
и със своя руски сив калпак
той минава през площада снежен
и изчезва в ледения мрак.

Със мъжествена и твърда крачка
влиза във тъкачния завод
и на уморената тъкачка
вдъхва бодрост, сила и живот.

Като вихър литва из простора,
бързо в мините се спуска той,
ободрява смелите миньори,
сам руши забой подир забой.

През Марица леко преминава
и навлиза в своя светъл град,
пещите циментови разравя,
дава лекота на всеки млат.

В селските стопанства се отбива,
заседава с нощния съвет,
разгорява всяка мисъл жива,
окрилява, води все напред.

И така върви, върви без спира
и доволен, радостен и горд,
вижда как по светлата му диря
крачи неговия млад народ.

*Ясна утрин над града възлиза,
леден вятър в клонищата вей.
Димитров усмихнат бавно влиза
в своя тих и слънчев мавзолей.*

Така Димитър Пантелеев поставя своя талант в пряка услуга на пропагандата на комунистическия режим. Цикълът „Образи и видения“ има типичните характеристики на масовата литература. Поезията на стрелеца от естетическа се превръща в педагогическа.

В стихотворението „Пушкиновото слово“ наблюдаваме едно интересно „самополагане“ в чуждата традиция, нещо повече – опит историята на царска Русия да бъде свързана с историята от большевишкия период. Чрез Пушкиновото слово лирическият герой достига до пророческия буреносен глас на легендарния, безсмъртен Ленин:

ПУШКИНОВОТО СЛОВО

*О, времето бе страшно и сурово –
със глад, със смърт, със кървави войни
когато в моите ранни младини
се срещнах с тебе, Пушкиново слово.*

...

*Когато във великата година
бунтовният октомври прогърмя
над руската пробудена земя,
над нашата погазена родина,*

*аз пак чрез твоите слова свещени
дочух за пръв път в онзи светъл час
пророческия, буреносен глас
на легендарния, безсмъртен Ленин.*

*В забрава тъне времето сурово,
но в моя нов и радостен живот
блестиш ти като едър златен плод,
велико руско Пушкиново слово.*

Въз основа на направените наблюдения можем да заключим, че основните насоки на промяна през 50-те години от модернизъм към социалистически реализъм се състоят в следните три опорни точки:

1. Завръщането към действителността от междувоенния период при социалистическия реализъм е заменено от идеални картини и образи, които имат задачата да подменят битовата реалност и да изградят една нова, „истинска“ реалност.
2. Християнските ценности биват заменени от култ към личността на Вожда.
3. Новият вид колективизъм бива заместен от служенето на Народа с главно Н.

Тези заключения ни дават основание да разделим поетиката на Димитър Пантелеев на два периода: първи период – на предметизъм – от 1924 до 1959 г. и втори период – на социалистически реализъм – от 1959 г. до смъртта на поета. Тези два периода сякаш пречупват личността на автора, така както пречупват и българската история. Ако използваме езика на психоанализата – те водят до раздвоение, до травма. Това раздвоение ясно личи в отговорите, които поетът дава на една анкета, направена от Наташа Манолова и Вера Стефанова¹³¹ през 1978 г. Там на въпроса „Посочете няколко от най-привличащите ви фигури в нашата история. И в световната...“ Пантелеев отговоря – „Паусий, Левски, Георги Димитров“. На въпроса – „Кои свои произведения обичате най-много?“ – отговорт е – „Ония стихотворения от първата ми книга „Стрелец“, които съм писал като работник в малка фабрика за керемиди в село Долни Богров в „кабинета“ ми с дъсчено легло, пръстен под, влажни стени и лоена свещ“.

¹³¹ **Манолова, Н., Стефанова, В.** *Съкровеното*, София : Български писател, 1978, с. 209–210.

3. Преосмисляйки българския литературен модернизъм – канон и (анти)канон

Годината е 1980-а. В речника на издателство „Наука и изкуство“ – Речник на литературните термини (4-то, преработено и допълнено издание) на Лозан Ницолов, Любомир Георгиев, Христо Джамбазки и Спас Спасов, срещаме следното определение за модернизъм: „(от фр. *moderne* – най-нов, съвременен) Общо название на разнообразни, противоречиви, предимно антиреалистични течения в световната литература през ХХ в., които се стараят да внесат в нея нещо ново, съвременно, оригинално. ... Защитниците на модернизма провъзгласяват Балзак и Флобер, Горки и Шолохов за „традиционни“ писатели, а обявяват Джойс и Кафка, Роб-Грийе и Йонеско за новатори, за смели авангардисти, за единствени създатели на нова, съвременна литература. Те твърдят, че особеностите на нашата динамична, противоречива, трагична епоха могат да се отразят само в изкуство, което представя света в мъгляв, мистифициран облик, а човека рисуват като безсилно, осакатено, безлично същество. Реалността в наше време за повечето от модернистите е нерадостна, кошмарна, непознаваема, човешкото съществуване се разглежда като сън, като бълнуване. Това ги предразполага към митотворчество“. И още: „Модернизъмът не е отделно литературно направление. Модернисти се наричат писателите и поетите, които в миналото или днес се причисляват към литературните направления и течения символизъм, импресионизъм, експресионизъм, футуризм, дадаизъм, конструктивизъм, акмеизъм, сюрреализъм, кубизъм, абстракционизъм, екзистенциализъм и др. Об-

щото, което сближава представителите на тези направления и течения, е прокарването на упадъчни идеи и тенденции в литературните произведения, откъсването на писателя от народа и действителността, индивидуализмът и космополитизмът, естетството и формализмът. Литературата на модернизма отразява преди всичко разтленето, безпътницата и безизходността на буржоазното общество в стадия на империализма¹³².

Авторите на речниковата статия за модернизма заключават: „Модернизмът в някои свои разновидности се стреми да оказва влияние и в социалистическите страни, предимно чрез изтъкване на формата пред съдържанието на художествената творба, прокарване на мъгляви идеи, рисуване на уродливи образи, изразяване на чувства на скептицизъм и песимизъм, чужди на нашия живот, отричане или пренебрежително подценяване на литературното наследство, което се обявява за остаряло, ненужно и др. Нашата творческа интелигенция дава решителен отпор срещу увлеченията по формализма и абстракционизма, срещу проникването на буржоазно влияние в социалистическата култура“¹³³.

Вероятно авторите на тази статия още не знаят, че през 1979 г. вече е излязла книгата на Симеон Хаджикосев „Българският символизъм“. Фактически те повтарят основните постановки на българското литературознание от 50-те години, еталон за които е статията на Георги Цанев „От символизъм към реализъм и социална поезия“ от 1952 г. Разказът за българския символизъм се оказва особено важен в тази история за преосмисляне на модернизма, защото това е първото реабилитирано модернистично направление. Макар и най-силно нападан през 50-те, символизмът се оказва удобен за реабилитация в края на 70-те години вероятно защото е асоциален и страни от преки политически послания. Не така стои въпросът с авангардите. Тяхното реабилитиране е отложено за края на 80-те, че и по-късно.

¹³² Ницолов, Л., Георгиев, Л. и др. *Речник на литературните термини* (4-то, преработено и допълнено издание), София : Наука и изкуство, 1980, с. 461–462.

¹³³ Пак там, с. 463.

В своята статия „От символизъм към реализъм и социална поезия“ от 1952 г. Георги Цанев заявява: „Символизмът се появи като реакция на реализма. Символистите бягат от действителността, от обществените борби, от социалните проблеми. За тях изкуството е цел само за себе си. Те не само бягат от действителността – те изповядват убеждението, че действителността е непознаваема. Философската основа на символизма е субективният идеализъм, който провъзгласи безсилието на разума и науката. Символистичната поезия е *антиреалистична, антидемократична, крайно субективна и индивидуалистична* [к. а., Г. Ц.]. Тя се занимава със странни, изключителни и понякога болезнени състояния на човешката душа. Навсякъде един от учителите на символистите е най-реакционният немски философ Ф. Ницше, проповедник на краен и жесток индивидуализъм. Неговата мракобесническа философия легна по-късно в основата на античовешкия хитлеризъм. Ясно е, че поезията на символизма отразява психологията на обществена класа, която губи историческа почва под краката си, която е лишена от перспективи и се плаши от бъдещето. Това е буржоазно-капиталистическата класа, която към последната четвърт на XIX в. не е вече творческа и възходяща класа – тя е изиграла отдавна своята положителна историческа роля и е в упадък. Буржоазията, преминала в последния си стадий – империалистическия, стадия на пълното загниване – се бои да гледа обективно на действителността, тъй като там се е появила нова социална сила, която се бори против нея организирано и ще я измести от историческата сцена. Тя се бои от революционния пролетариат. Тя не иска литература, която би дала вярно реалистично познание за обществения живот. Според Жданов в руския символизъм (а това важи за всеки друг символизъм) е изразен „животински страх от бъдещата пролетарска революция“. Оттук – и мрачният песимизъм на символистичната поезия. Оттук и любимата тема за смъртта в нея ... Символистичната литература е художествен израз на *упадъчната буржоазна идеология*“ [к. а., Г. Ц.]¹³⁴.

¹³⁴ Цанев, Г. От символизъм към реализъм и социална поезия. – В: Зарев, П., О. Бояджиев. Развитие на българската литература, София : Български писател, 1952, с. 242–243.

Ако сравним с речниковата статия от 80-те, ще видим, че ситуацията не се е променила особено, и все пак редица изследователи посочват монографията на Симеон Хаджикосев „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974) като пръв пробив в стройната доктрина на социалистическия реализъм. В тази монография Симеон Хаджикосев прави сравнителен анализ на българския символизъм с френския, немския и руския. Връзката е очевидна и не се налага обосноваване, но в своята следваща книга „Българският символизъм“ (1979) Симеон Хаджикосев заявява:

„По силата на историческите обстоятелства и изучаването на символизма беше занемарено за определен период от време (50-те години). Пораженията нанесени от култа към личността в областта на литературата и културата, се проявиха и в научноизследователската и критическата мисъл. Опростеното тълкуване на Лениновата мисъл за „двете национални култури“ стана причина редица важни въпроси от литературното наследство да получат догматично, невярно осветление или просто да изпадат от полезрението на изследователите. Нека припомним, че тогава се водеха спорове около творчеството на Вазов, П. П. Славейков и Й. Йовков, а символизмът беше заклеймен като упадъчно, реакционно литературно направление и беше едва ли не изхвърлен зад борда на литературната история. Разбира се, днес не бива да се отнасяме високомерно или подозрително към наивните грешки на литературната история и критика отпреди тридесетина години, защото те очертават сложната и противоречива криза на един неизбежен етап в развитието на младата ни социалистическа литература и култура. Неизбежен, защото победата на социалистическата революция предполага не само икономическо и социално, но и културно преустройство на обществото и триумфиралата революционна класа „инвентаризирана“ и завареното културно наследство, определя – съобразно с конкретните си цели и задачи – какво от него ѝ принадлежи и какво е враждебно на нейната идеология. Напълно естествено е, че в годините на следвоенния кипещ част от литературното наследство се оказва неприемливо и стана обект на опро-

стителско, догматично тълкуване, което спъваше развитието на литературно-критическата мисъл¹³⁵.

И по-нататък: „Дори и през 60-те години, когато се набеleya решителен прелом в изучаването на символизма, не беше напълно ликвидирано опростителското му тълкуване по алтернативната линия реализъм – символизъм, като реалистичните черти и мотиви бяха утвърждавани, а символистичните – подлагани на критически анализ. В този своеобразен *дихотомичен* [к. а., С. Х.] тип анализ се оглежда и традиционното за нашата литература противопоставяне реализъм – антиреализъм, и липсата на достатъчно ясно разбиране за символизма като литературен и социално-психологически феномен“¹³⁶.

Симеон Хаджикосев изтъква многотомната „Панорама на българската литература“ на Пантелей Зарев, в която Зарев предлага нов интерпретационен модел на символизма: „За първи път в „Панорама на българската литература“ Пантелей Зарев даде марксистически зряла интерпретация на противоречивото творчество на такива сложни поети като П. П. Славейков, П. Яворов, К. Христов, Т. Траянов, Н. Лилюев и др., отклонявайки се от традиционната схема реализъм-антиреализъм. Той успя да премине успешно щекотливия рубикон, отвъд който мнозина считаха, че започва реабилитацията на модернизма и символизма. П. Зарев доказа, че интерпретирането на собствено символистичното или модернистичното в никакъв случай не означава реставрация на модернизма, а е средство за по-пълно проникване в противоречивия свят на твореца“¹³⁷. И тук виждаме, че Хаджикосев разхлабва първата хватка на социалистическия реализъм, противопоставянето Реализъм – Антиреализъм.

През 70-те години редица книги на чуждестранни българисти от Полша, Чехия и Словакия оказват силно влияние в посока на реабилитация на българския модернизъм. Такъв е случаят с книгата на словашкия учен Ян Кошка „Български

¹³⁵ **Хаджикосев, С.** *Българският символизъм*, София : Български писател, 1979, с. 5–6.

¹³⁶ Пак там, с. 7.

¹³⁷ Пак там, с. 9.

модернизъм в поезията“. За този случай говори и Хаджикосев в своята монография:

„Но ако по отношение на общата преценка за самобитността на българския символизъм мненията на българските и чуждите изследователи в общи линии съвпадат, по отношение на научната методология се забелязват известни различия. Те са предопределени от придържането към различни модели на реконструиране на литературната история. Пристрастието към *европоцентристкия* [к. а., С. Х.] модел, за който е характерно обособяването на модернизма в самостоятелно направление, поставя българския символизъм в малко по-особена позиция, отколкото сме свикнали да си го представяме. Това е характерно за книгата на Ян Кошка, в която проличава амбицията на словашкия изследовател да предложи свой модел на изследвания от него период в развитието на българската литература (Ян Кошка „Български модернизъм в поезията“). Извеждането на подобна концепция е до голяма степен априорно положение за Ян Кошка, тъй като в редица славянски литератури обособяването на модернизма като самостоятелен етап в литературното развитие е отдавна установено...

Концепцията на съвременната българска литературна наука е много по-близко обаче до възгледа на съветската критика, разглеждаща модернизма само като едно от направленията в руската литература, което не претендира за всеобхватност и нормативност. Тази концепция е много по-адекватна на реалните процеси в българската литература по това време, тъй като отразява по-правилно сложната картина на литературния процес, при който смяната на различните стилове и направления у нас се извършва на фона на т. нар. „успоредно закъсняло развитие“, според сполучливата формулировка на съветския литературовед Г. Гачев. Отхвърляйки по принцип модела, предложен от Ян Кошка, трябва да изтъкнем, че в рамките на конкретно изследване, което предполага известна степен на абстракция от цялостния литературен процес, той е не само възможен, но и целесъобразен като изява на определена литературна методология“.

И така, макар и само „в рамките на конкретно изследване, което предполага известна степен на абстракция от цялост-

ния литературен процес“, Хаджикосев разхлабва още едно изключително важно твърдение, че българският модернизъм не е еднинен и че не е свързан с европейския модернизъм.

Ако говорим обаче за български символизъм, защо да не говорим и за български експресионизъм. И през 1988 г. се появява монографията на Едвин Сугарев – „Българският експресионизъм“. След това се появяват: „Кръгът „Мисъл“ на Цветанка Атанасова (1991). Първото изследване, посветено изцяло на първия модернистичен кръг. „Изгубената история: Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лиличев, Атанас Далчев)“ на Елка Димитрова (2001) и рещица други.

Какъв е краят на тази история за реабилитация на българския модернизъм? В Кратък речник на литературните и лингвистичните термини на Амелия Личева и Гергана Дачева от 2012 г. четем: „Модернизъм (от лат. „съвременен“). Според съвременната употреба на термина модернизмът обхваща всички изкуства и има своята основа в 90-те години на 19 в. („идеите за края на века“). Политически погледнато, естетическият модернизъм се свързва с настъпването на индустриалната ера и на постреволюционното общество и се появява на световната сцена като резултат от Първата световна война. ... Модернистите се стараят да скъсат с традицията и конвенциите благодарение на употребата на нови форми, похвати и стилове. Техните работи са концентрирани около чувството на загуба, отсъствието на илюзии, безнадеждността; възприемат се психоаналитичните теории на Зигмунд Фройд и К. Г. Юнг, обръща се специално внимание на езика. А самия свят модернистите разглеждат като фрагментарен. Неслучайно автори като Т. Елиът и Джеймс Джойс вярват, че през творбите си могат да компенсират разпада и дезинтеграцията, затова и разглеждат изкуството като потенциално интегриращо, като възстановителна сила, като лекарство срещу несигурността на новия свят. В този смисъл дори когато творбите им изразяват хаоса, модернистите вмъкват реда чрез създаването на модели, разчитащи на илюзии, символи,

митове¹³⁸. Виждаме, че в крайна сметка всички противопоставяния между социалистическия реализъм и модернизма биват снети.

¹³⁸ Личева, А., Дачева, Г. *Кратък речник на литературните и лингвистичните термини*, София : Колибри, 2012, с. 145–146.

Част шеста.

**БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН
МОДЕРНИЗЪМ И БЪЛГАРСКИЯТ
ЛИТЕРАТУРЕН ПОСТМОДЕРНИЗЪМ**

1. Георги Рупчев и Голямата пуста земя

*„Има само
една сянка под тая червена скала
(ела на сянка под тая червена скала!)
и аз ще ти покажа нещо различно
и от твоята сянка, която сутрин те следва,
и от твоята сянка, която вечер те среца“.*¹³⁹

С този епиграф от поемата „Пустата земя“ на Томас Стърнс Елиът в превод на самия Георги Рупчев започва неговото стихотворение „Стереомузика“, а в поемата „Смъртта на Тибалт“ направо се казва „Да ти цитирам сър Томас Елиът“. Георги Рупчев и Елиът. Защо Елиът? Как така творчеството на американския поет и особено неговата поема „Пустата земя“ се оказват ключови, знакови за поетите на 80-те години на ХХ в.? Георги Рупчев и Владимир Левчев са активни преводачи на Елиът.

В настоящата глава ще се спра на поемата на Рупчев „Голямата земя“ в нейната скрита междутекстова обвързаност с „Пустата земя“ на Елиът. Може би на първо място трябва да отбележим сходството в биографичния момент. И при Рупчев, и при Елиът е налице желание да се улови духът на времето, т.нар. *Zeitgeist*, да се съберат някои доминиращи тенденции на епохата. И двамата са „трудни автори“, които се стремят към изчерпателност и които не се поддават на лесна асимилация. Както много точно отбелязва Владимир Левчев, „поезията на Елиът е неспирен диалог с автори и текстове от мина-

¹³⁹ Цитатите са по: **Рупчев, Г.** *Инстинкт за неприспособимост. Стихове, поеми, избрани преводи.* София: Военно издателство ЕООД, 2007.

лото и съвременността, пълна е с явни и скрити цитати, перифрази и алюзии¹⁴⁰. Но същото важи и за поезията на Георги Рупчев. Освен това тази „трудност“ е и естетически обусловена – тя цели да се противопостави на предходната „лесна“ епоха – в случая на Елиът викторианската, а на Рупчев – социалистическата. И викторианската, и социалистическата епоха се характеризират с културен консерватизъм, сладост и лекота, вяра в смисъла на нещата, семейството, държавата, морала. Но изведнъж цивилизацията се разпада на парчета и зад кризата на ценностите надничат въпросите „Кой е прав?“, „На чия страна да застанем?“.

И поезията на Елиът, и поезията на Рупчев се обръщат срещу здравия разум и установения ред в търсене на субективната вътрешна истина и така се ражда „стихотворението, което е един вътрешен монолог на лирическия герой, или по-точно „поток на съзнанието“¹⁴¹. Както отбелязва Владимир Левчев, „Пустата земя“, поемата на Елиът, която обикновено се приема „като поетична панорама на духовното опустошение на Европа след Първата световна война“, има и „силно автобиографична основа“, „въпреки че може да се приеме като трудно смислаем колаж от цитати и културни алюзии, това най-известно поетическо произведение на високия модернизъм има и чисто лична мотивация“¹⁴². Но това твърдение важи в пълна степен и за „Голямата земя“ на Рупчев. Краят на социалистическата епоха приближава и зад него наднича духовното опустошение на „голямата земя“ България.

И при двамата автори наблюдаваме усещане за загуба, идея за края, есен, разпадане, изчезване (едно друго стихотворение на Рупчев – „Чувство за бавно изчезване“). В противовес на предходната епоха, която държи на здравия смисъл на думите, тук те нямат смисъл, изгубили са своето устойчиво значение:

¹⁴⁰ **Левчев, В.** *Поезия и музика: Четири квартета на Т. С. Елиът*. София: УИ Св. Климент Охридски, 2020, с. 49.

¹⁴¹ Пак там, с. 34.

¹⁴² Пак там, с. 65.

Тук,
от безмълвието призован,
безмълвието призовавам,
заклевам го
и вслушвам се в безмълвното му ехо .
(„Голямата земя“)

И при Елиът, и при Рупчев има едно епическо усилие да се изгради смисъл от фрагментите. И „Пустата земя“, и „Голямата земя“ са творби, които представляват фрагмент в други фрагменти, своеобразен палимпсест, като втората творба съдържа първата. И двете поеми говорят за време на фрагментация, но и за опит за градеж. Те поставят въпроса „възможно ли е днес да кажем Аз и какво (кой) съм Аз всъщност?“.

И в двете творби е трудно да се разбере къде в пространството е ситуиран лирическият говорител, къде се намират неие, неговите читатели, като се наблюдава едно изместване, една неестествена дислокация:

...
*Оттегля се пространството
и изоставен в неговата тайна,
един след друг напускам себе си,
един след друг се връщам друг при мене.*
(„Голямата земя“)

При Елиът:

*Недействителен град,
под кафявата мъгла на зимното пладне*

което пък е алюзия за града от „Цветя на злото“ на бащата на френския символизъм Шарл Бодлер. Тук трябва да отбележим, че в „Голямата земя“ на Рупчев няма дори град:

...
*Беше голяма земя,
до която едвам се добрахме.
Още щом стъпихме там, хоризонтът изчезна.*

...
*Това е мястото,
избраното от мен безмълвно място.*

...
*Тъй вървахме
по тази празна земя на миражи
и един по един си избирахме място и мисия.
(„Голямата земя“)*

И ако домът, родното място са едни от стожерите на идентичността, то и при двете творби географията остава неизвестна. Няма карта, която да посочи къде се намира домът. И при двете творби наблюдаваме усилие за постигане на космическия ред, но безрезултатно. Домът не е намерен, а Голямата пуста земя е обозначена като място, което заключва живота и стагнира виталността.

Усещането за криза води до невъзможност на изкуството да репрезентира само себе си. И в двете творби наблюдаваме сегментация и фрагментация на Аза. При Елиът:

...
Тези отломки издигам срещу своята разруха

При Рупчев:

...
*Ние сме двойни, тройни, четворни, петорни –
каквито ни скимне
в тази празна, голяма, безмълвна земя,
където оставаме.*

Според Пенка Ватова „Повече от където и да е другаде в художествената практика на поетите на 80-те субектът на поетическото е заявен като доминиращо множествен. От една страна, тази множественост характеризира единичния човек – т.е. в актуалната реалност никой не е само себе си, не е уникален, всеки може да е (стане) друг, да бъде поменен,

размит в модели или в масова безликост¹⁴³. По отношение на въпроса за идентичността на лирическият субект на 80-те изследователката формулира точния термин – „множествена персоналистичност“¹⁴⁴.

И двете творби описват подобно трагично множество от мъртви хора – зомбита, и това и при двете е направено с помощта на перифрази от „Аг“ на Данте¹⁴⁵. В „Пустата земя“:

...
*тълпата се точи по Лондонския мост, толкова са много,
не бях и помислял, че смъртта е погубила толкова много.*

В „Голямата земя“:

...
*Още бродиме там –
още хора, но вече без сянка,
още бродещи, но неоставящи диря.*

Виждаме как и в двете творби се нижат мъртъвци, отрязани от самите себе си, достигнали пълна алиенация, намиращи се на екзистенциалното гъно, тресавицето (тук е мястото да припомним едно друго Рупчево стихотворение – „Тресавица“). Тези трупове се точат, бродят без сянка, не оставят диря. Те не правят нищо и не произвеждат нищо:

...
*На маргейтските пясъци
аз мога да съединя
със нищо нищото.
Изпотрошените нокти на мръсни ръце.*

¹⁴³ **Ватова, П.** Георги Рупчев: Поезия на идентификациите. – В: *Владетелят на чудото. Сборник в чест на 50-годишнината на Георги Рупчев*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2008, с. 205.

¹⁴⁴ Пак там, с. 210.

¹⁴⁵ Тълпите в „Недействителния“ град (Лондон) са алюзия на обикалящите в кръг в предверието на Ада – нито добри, за да са в Рая, нито лоши, за да са в Ада (Песен трета от „Аг“ на Данте). Виж бележките към поемата в Т. С. Елиът. Избрани стихотворения. Превод и съст. В. Левчев, Пловдив, ИК Жанет 45, 2016, с. 123.

*Народе мой, мой клет народе, който не очаква
нищо.*

(„Пустата земя“)

...
*Тук е, тогава си казахме, тук е – и спряхме,
и заличихме следите, преди да навлезем.*

(„Голямата земя“)

Техният Аз е до такава степен социално конструиран, че престава да съществува. Заг тяхното механично действие няма битие, всичко, което са те, е само движение, изпразнено от смисъл – небитие.

Както самият Елиът отбелязва в бележките пог линия на „Пустата земя“ „Тирезий, макар и просто зрител, а не наистина „действащо лице“, е все пак най-важната персона в поемата, обединяваща останалите. ... Това, което Тирезий вижда, е фактически същността на поемата¹⁴⁶. Но това, което фактически Тирезий вижда, макар и сляп, е цинична битова сексуална сцена между една машинописка и един застрахователен агент, човек от низините. Събирателната фигура на пророка е редуцирана до някой, който няма какво повече да види – той идва прекалено късно.

При Рупчев липсва подобна фигура от митологията и ролята на обединяваща персона влиза самият поет, но той е поет в сянка и е сянка, жрец на забравата:

...
*Тук аз извършвам
всички неми ритуали на забравата,
в които сам се посветих,
в които ме заклеха.
Тук,
от безмълвието призован,
безмълвието призовавам,
заклевам го
и вслушвам се в безмълвното му ехо.*

¹⁴⁶ Елиът, Т. С. Избрани стихотворения. Превод и съст. В. Левчев, Пловдив : ИК Жанет 45, 2016, с. 125.

Освен в спомената вече цитатност и интертекстуалност бихме могли да търсим паралели още и в музикалната организация на двете творби, в честото повтаряне на определени мотиви, но една от най-важните общи характеристики на двете поеми е тяхната агонизираща природа. Тези произведения агонизират в търсене на собствения си смисъл. Това са произведения, които се опитват сами да родят себе си. Ако в търсене на своята идентичност вървим към къщи, следвайки носталгията си, то тогава бихме имали посока, но тук тази посока я няма, няма го чувството за стабилност.

На финала на двете поеми се откроява и една съществена разлика между тях. В последната, пета част на „Пустата земя“ „Какво каза гърмът“ наблюдаваме усилие да се намери значение, усилие за събиране на фрагментите, едно постигане на Рая след слизането в Ада. Напълно в стила на старогръцката митология ние отиваме в нищото, за да се върнем пречистени. А финалното „Шанти шанти шанти“, което всъщност е цитат от Брихадараняка Упанишад, може да бъде преведено като „Мир и мир, и мир – бъди навсякъде“.

В поемата „Голямата земя“ подобен оптимистичен финал ни е отказан:

...
*Тъй затаява в себе си светът, от който съм привлечен,
от притаените езици,
от глъхнещите знаци,
от жестовете чийто смисъл заличен е вече
край сухо слънце, сухи клони и ръждиви камънаци.
Заклевам всички, тръгнали насам, да се загубят.*

Оставаме с впечатлението, че край сухото слънце, сухите клони и ръждивите камънаци смисълът бива заличен, фрагментите не са събрани, Раят и покоят не са постигнати, след слизането в Ада не е настъпил катарзис. Но не прилича ли поразително това описание на Голямата земя на описанието на Пустата земя:

...
в планините тук няма безмълвие даже
само гръм сух безплоден без дъжд
(„Пустата земя“)

Рупчев ни предлага един много по-трагичен финал на своята поема, но заг неговото заклеване наднича надеждата, че ние, читателите му, никога няма да попаднем на Голямата земя. Но в крайна сметка и „Голямата земя“ постига това, което постига „Пустата земя“. Тя насочва българската поезия от вън навътре, насочва я от едно външно противопоставяне между две епохи към дълбинните метафизични и културно-философски проекции на обновяване на традицията. Така произведението на Рупчев, подобно на това на Елиът, се включва в общия процес през 80-те на движение на литературата от един екстравертен модел, експанзивно насочен „навън, напред и нагоре“ към един нов интровертен модел, който е насочен „навътре, назад и наголу“¹⁴⁷.

„Голямата земя“ произвежда един симулакърен свят, паралелен на реалния и дори по-истински от него. Както много точно посочва Пламен Антоф, този „вътрешен“ симулакър неутрализира „външния“ – на тоталитарната квазиреалност¹⁴⁸. Този „вътрешен“ симулакър е представен като единственото истинско битие, където не са валидни ясните граници, които „външният“, „горният“ свят налага. В този смисъл четенето, цитирането и превеждането на Томас Елиът през 80-те години придобива антисистемен, дисидентски заряд. Така поемата „Голямата земя“ излъчва мощно политическо значение – тя е начин за изплъзване от една рационална, квазиреалистична, консервативна, оптимистична и същностно гясна литературна традиция.

¹⁴⁷ Антоф, П. Обратната поетика на 80-те: Наголу, навътре, назад. – В: *Владетелят на чудото. Сборник в чест на 50-годишнината на Георги Рупчев*, с. 161.

¹⁴⁸ Пак там, с. 169.

2. Поезията на 1980-те – грямка, сън, бълнуване

В своята лекция „Етиология на истерията“¹⁴⁹ от 1896 г. Зигмунд Фройд говори за една от основните функции на психоанализата – „да разкрива какво е скрито“. За него психоанализата е вид археология, която трябва да възстанови разрушените сгради, да намери изгубените пътища, да разчете изтритите надписи. В „Тълкуване на сънищата“¹⁵⁰ той казва, че в „Сънищата ние можем да надникнем през цензурата до несъзнателните желания“. Според него „Психоанализата има отличен метод, който помага да се освети един скрит материал“. Но този метод често ни изправя пред риска да видим „това, което не искаме да видим. Например, че ние живеем със скрит едипов комплекс, със скрито желание да убием своя баща“.

Според Фройд човешката психика е структурирана от две системи. Първата система е скрита. Тя конструира желание в нашето несъзнавано. Втората система цензурира желанието, като го изкривява и го допуска в явното съдържание на съня. Тя е явна. От друга страна, нашата психика се състои от 1. несъзнавано, 2. предсъзнание (тук се намира цензурата, която решава какво ще стане съзнателно) и 3. съзнанието. Нашите сънища не са съзнателни. Цензурата е потисник на несъзнаваното. Тя спира неща, които не искаме да видим, да знаем. Но това, което е потиснато, се връща в сънища, в неврози, в истерия, може да сублимира също и в изкуство.

¹⁴⁹ **Freud, S.** (1962). *The aetiology of hysteria*. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud (Vol. 3, pp. 187–222). London: Hogarth Press.

¹⁵⁰ **Freud, S.** (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text* (pp. 168–169) New York: Basic Books.

Така според теорията на Фройд, когато сме будни, онова, което възприемаме от външния свят, навлиза в нашата памет, след това в несъзнаваното, после в предсъзнаваното и накрая се превръща в действия. Но когато сънуваме, се наблюдава обратният процес: няма действия, едно скрито желание тръгва от нашето несъзнавано, преминава през предсъзнаваното и стига до нашата памет. Тук няма външен свят, но има сън. Тази положеност на съня между съзнаваното и несъзнаваното често се превръща в обект на интерес от страна на литературата.

Но кога точно сънят се превръща в обект на интерес от страна на литературата? Можем да кажем, че този процес се наблюдава във време на преход от една епоха към друга. Поради своята поставеност „между“ стилизацията на сън в едно художествено произведение спомага за разместване на границите между две литературни епохи. Достатъчно е да обърнем внимание на наситеността в началото на XX век на заглавия като „Сън за щастие“, „Безсъници“, „Иконите спят“. Но не е ли вярно същото наблюдение и за 80-те години? Така както модерните се противопоставят на епохата на реализма от края на XIX век, така постмодерните от 80-те години се противопоставят на епохата на социалистическия реализъм. Или ако си послужим с концепцията на Фройд – едиповците (пост)модернисти решават да убият символически своите бащи (соц)реалисти. И поезията на модерните, и поезията на постмодерните се обръща срещу здравия разум и установения ред в търсене на субективната вътрешна истина и така се ражда стилизацията на съня в художественото произведение. Да вземем за пример стихотворението „Дрямка“ на Миглена Николчина, публикувано в нейната книга „Три след полунощ“ от 1985 г.:

*Като в сънна забрава потъвам в неделното
пладне
и зачерква тревата му своето име, зачерква
всеки хълм със извивката своя една друга
извивка,
вътре в мен начертана. Утешител на мойта
умора!*

Така започва стихотворението. Така сънят, в случая грямката, се превръща във вход, през който се влиза в един нов субективен свят, в който автентичното съществуване на Аза става възможно. И по-нататък:

*С теб се смесвам, час разделен и объл:
в долините уханни,
по гореците хребети в тебе заглъхвам;
върху плътта ти
съм се проснала и за себе си нищо не зная.*

Изчезването на Аза всъщност води до неговото истинско случване. В следващите няколко реда се появява мотивът за любовното чувство, на който в тази глава ще обърне специално внимание:

*Но минава небето над моето дълго отсъствие
и посява с лъчите си сенки различни,
и покъква отново предишният шепот,
и водата звъни
своята формула. И тогава главата си
като кръгла планета
сред зелените твои коси аз притискам.*

Важен градивен елемент в тази поезия е водата като средство за преход в метафизичното, като медуатор към един отвъден свят, света на спасението.

Следващата творба, на която ще обърне внимание, е стихотворението „Кой сънува моя живот“ от едноименната стихосбирка (1983 г.) на Владимир Левчев:

...
*Виждам –
горе в планината грее преспа,
тътнат тъмни пориви на вятъра,
лисици вият, светят жълти павилиони,
в преспата
заят пори – зреят
бездните на вцепененото съзнание... Аз виждам
и се смея...*

Ако в стихотворението на Миглена Николчина водата се явява под формата на река, то тук тя е в твърдото състояние на пряспа, а съзнанието е вцепенено, т.е. несъзнаваното е оставено да работи на воля. За това стихотворение Пенка Ватова с право констатира, че „Владимир Левчев задава въпроса „Кой сънува моя живот?“, който всъщност е „Кой живее живота ми?“, тъй като за това поколение най-често животът е автентичен в измеренията на онциричното“¹⁵¹. И отново мотивът за любовното чувство, но този път като изгубено, неосъществено:

*Снеговете
носят дъх на лято
и надежда –
дъх на искана,
изгубена любов...
Лятната трева
дъхти на сняг и пустота...*

На финала на творбата виждаме характерната за поезията на 1980-те разколебаност в идентичността:

*Аз чакам. Без да знам кого.
Аз виждам и не разбирам.
Животът може би наистина е сън.
Но кой така тревожно сънува
моя живот?*

Но това също е и разколебаност на границите между съня и действителността. Според Ватова лирическият субект на 80-те е принуден да живее живот, който не е присъщо негов. Някой друг и някъде другаде живее неговия живот. Той „сънува живота и живее съня (и само в съня впрочем времето тече)“¹⁵².

Следващото стихотворение, което е важно за тази глава, е от стихосбирката „Смяна на нощната стража“ на Георги Рупчев (1986 г.) и е с дългото и сложно заглавие:

¹⁵¹ **Ватова, П.** Георги Рупчев: Поезия на идентификациите. – В: *Влагетелат на чудото. Сборник в чест на 50-годишнината на Георги Рупчев*, с. 212.

¹⁵² Пак там, с. 211.

БЪЛНУВАНИЯТА НА СЛАВНИЯ,
ВИСОКОБЛАГОРОДЕН,
МНОГОСТРАДАЛЕН
И ДОСТОПОЧТЕН РИЦАР
ТРИСТАН ФОН ДЕМЕНЦИУС,
С КОИТО ТОЙ МИЛОСТИВО
БЛАГОВОЛИ ДА НИ УДОСТОИ,
КАТО ГИ ИЗРИЧАШЕ,
ИЗМЪЧВАН ОТ УЖАСЯВАЩА
И НЕОБЯСНИМА ТРЕСКА
НА 11 НОЕМВРИ 1183 ГОДИНА
В ПЛАНИНСКАТА СИ КРЕПОСТ
ИРРЕНБУРГ,
ЗАПИСАНИ ПРИЛЕЖНО,
С ПОДХОДЯЩО СМИРЕНО УСЪРДИЕ
И С БОЖИЯ ПОМОЩ
ОТ НЕГОВИЯ НЕСЪЩ БРАТ

Още от заглавието разбираме, че тук става въпрос за пародия на легендата за романтичната любов между Тристан и Изолда, като корнуолският рицар е наречен фон Деменциус, т.е. без съзнание. В тази поема Рупчев акцентира на онзи момент от легендата, който откриваме в поемата „Тристан“ от XII в. на поета Томас Британски. В поемата се разказва как Тристан е ранен от отровно копие докато се опитва да спаси млада жена. Той изпраща своя приятел Кахедин да намери и доведе при него ирландската принцеса Изолда, защото само тя може да го излекува. Тристан заповядва на Кахедин да плава обратно с бели платна, ако води Изолда, и с черни, ако тя не е с него. Изолда се съгласява да се върне при своя любим, но ревнивата съпруга на Тристан го излъгва за цвета на платната. Той умира от мъка, мислейки, че Изолда го е предала, а Изолда издъхва, когато вижда, че той е мъртъв. Ето и този момент от поемата на Рупчев:

*Къде е моят кораб и защо се бави?
Какви платна над бездната плющят?
Ако са бели – значи съм простен и съм избавен.
А черни ли са –
значи прокълнат.*

Така сънят, в случая бълнуването, произвежда един симулакрърен свят по подобие на фикционалния свят на „Големата земя“, който е паралелен на реалния и дори по-истински от него. Законите на действителния свят губят своята легитимност на територията на съня:

*Жените все така легендата повтарят,
прекръстят се и се разбягат в смут.
Защото тука
аз съм господарят
и мога да съм колкото си искам луд.*

И тук отново като важна част от съня се явява значението на водата, но този път като море. Парадоксално в бълнуването на Тристан фон Деменциус корабът вече е на път, но морето е много далече:

*Заклевах ги:
– Морето преместете! –
и гледах корабите как стоят.
Така далеч от мене е морето,
а корабът отдавна е на път.*

И тук откриваме характерната за поезията на 1980-те разколебност в идентичността, но този път на фона на деменцията и бълнуването:

*Дали на онзи кораб аз съм бил тогава?
Като че ли не бях, но може и да съм.
След дълъг път е тѝ,
все нещо се забравя...
А може и да съм разказал някой сън.*

Романтичната легенда за големата любов се оказва само една мълва. Така призоваването на кораба, на който се намира Изолда, се превръща в призоваване за спасение:

*Израства корабът в огромен ритъм
на летни, слети, тлеещи тела*

*и щом зад призрачното слънце го повикам,
той ще се отзове
на моето „Ела!“*

Но стихотворението има трагичен финал. Оказва се, че точно както в произведението на Томас Британски, Тристан фон Деменциус бива излъган, че платната са черни:

*Ела, му казвам тихичко, тук трябваше да си отдавна.
Ти знаеш туй, което аз не знам,
не ми го казвай,
сам ще разгадая твойта тайна.
Изпратен с вест, лъжа понесъл си насам.*

Така морето като един носител на спасението все повече се отдалечава:

*Какво да си говорим още, тръгвай, залезът е ярък
и много лесно може да ме заблуди.
Жените все така легендата повтарят.
Изгаря слънцето.
Морето по-далеч е от преди.*

Интерес за нас в този текст представлява отношението между социалистическия реализъм и субективното любовно чувство. На този проблем внимание обръща Елка Трайкова в своята книга „Българските литературни полемки (от началото на XX век до 70-те години на XX век) и по-специално в главата „Отказаните права на любовната лирика“. Според изследователката „В средата на XX в. (1952 г.), след една смяна на политическия режим като че ли са заличени от културната памет всички блестящи образци на любовната лирика в европейската и българската литература, с които читателят доскоро свободно е общувал, за да се поставя като проблем правото на съвременните поети да създават любовни стихове. Въпреки това, организирането на обществена дискусия вече е индикация за възможността любовната поезия да се официализира, затова акцентът се измества върху въпроса – каква

трябва да бъде тя¹⁵³. И още: „Именно това немислене за „великите идеали“, това заменяне на баналните трудови взаимоотношения от всекидневието с една символична реалност (става въпрос за цикъл с любовни стихове на Иван Радоев – б. м., И. Х.), в която любовта е самодостатъчно, екстазно преживяване, предизвиква гнева на литературните критици и на работниците-почитатели на любовна лирика. Тези стихове се превръщат в предопределения повод за едно мащабно настъпление на нормативната критика, защото не бихме могли да допуснем, че те тайно са заобиколили строгите прегради на цензурата“¹⁵⁴. В „Отказаните права на любовната лирика“ Трайкова достига до същността на проблема, като заключава – „Отрицателите на Иван-Радоевите стихове не могат да се примирят, че любовта е субективно, а не колективно преживяване“¹⁵⁵.

Но какво постигат поетите на 1980-те чрез стилизацията на сън в своите произведения? В условията на тоталитаризъм субективният Аз бива до такава степен социално конструиран, че престава да съществува. Подобно на цензурата в човешката психика от теорията на Фройд и тоталитарното общество се превръща в потисник. Цензурата на тоталитарното общество спира неща, които то не иска да бъдат видени, да се знаят. Но както вече споменахме, това, което е потиснато, се връща в сънища, в неврози, в истерия, може да сублимира и в изкуство. Чрез навлизането на територията на съня тези творби набавят спасителна доза субектност. Така субективното любовно чувство става възможно. Бидейки по-истински от истинския, светът на съня в художественото произведение придобива антисистемен, дисидентски заряд. Набавяйки спасителна доза субектност, спасителна доза любовно чувство, тази поезия набавя спасителна доза свобода. Литературата започва да функционира като психоанализа, тя започва да лекува, защото, както казва Фройд – „Ако разкрием скритото, ще станем по-здрави“¹⁵⁶.

¹⁵³ **Трайкова, Е.** *Българските литературни полемки (от началото на XX век до 70-те години на XX век)*, София : Карина М, 2001, с. 168.

¹⁵⁴ Пак там, с. 169.

¹⁵⁵ Пак там, с. 170.

¹⁵⁶ **Freud, S.** *The aetiology of hysteria*, p. 224.

Заклучение

1. Завърщане към миналото 1 – българският литературен модернизъм и родното

Един от възможните пътища за постигане на нова идентичност в началото на ХХ век е завръщането към миналото. Българският литературен модернизъм отхвърля преди всичко стила, господствал през ХІХ век. Наблюдава се стремеж към наивност или към липсата на изградена традиция, връщане към митологията, примитива. Този етап се характеризира с реабилитация на категории, потиснати през ХІХ век, като *порив, чисто вълнение, нетърсено движение на душата, спонтанност, непосредственост*. Това е опит да се върне сакралният смисъл на изкуството, неговата магическа функция, които са похитени от появата на масовата култура. Селският човек е източникът на обновяване на традицията. Наличието на мита за „вечното завръщане“ (по М. Елиаде) в концепцията за време на българския литературен модернизъм „говори за една онтология, останала незаразена от идеята за времето и за ставането“¹⁵⁷. Елиаде сочи, че примитивният човек, давайки кръгова посока на времето, унищожава неговата необратимост. Митологичната концепция, че времето може да бъде върнато, че човекът може да се възроди, способства в нея да се вижда възможен изход от кризата, ново начало за човечеството. Така отчуждението, омразата, Войната може да бъдат премахнати чрез едно ново възраждане – връщане към праначалата на човечеството. Наблюдаваме КРЪГОВА КОНЦЕПЦИЯ за време и завръщане към миналото.

¹⁵⁷ Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*, с. 104.

2. Огледалото на Другия – българският литературен модернизъм и женското

Друг възможен път на обновяване на традицията е откриването на Другия. В тази посока на модернизирание наблюдаваме и откриване на женското, реабилитация на женски категории като *иррационалност, аисторизъм, спонтанност, субективизъм, анационалност* в противовес на мъжките рационализъм, историзъм, концептуализъм, обективизъм, национализъм. Откривайки мъжката субектност в началото на ХХ век, българският модернизъм постепенно подготвя почвата за появата и на женска субектност. Видяхме, че лирическата героиня на Магда Петканова се лута между травматичното преживяване на любовното чувство и националния гръг. „Македонски песни“ бива натоварена и с национализъм, и с модернизъм едновременно и не може да избере по кой път да тръгне. Общностният проект на Магда Петканова за излекуване на колективната рана с възможностите на една онирична стратегия се оказва маргинализиран поради отсъствието на точно тази жизненонеобходима за лирическия канон от края на 20-те години женска субектност. Но през 20-те години национализмът е все още много мощно средство за мобилизация на идентичност. Женският национализъм на Магда Петканова е това, което българският литературен модернизъм от междувоенния период не може да приеме.

3. Огледалото на Чуждия – българският литературен модернизъм и чуждото

Огромните природни ресурси върху огромните територии, мощната техническа и научна революция, бързата индустриализация превръщат САЩ за едно столетие от европейска колония в „метафора на модерността“, но модернизмът е контрамодерен проект. Българските модернисти гледат на модерността като на „преситеност с цивилизация“, „механизация на културата“. Възникването и влиянието на американския джаз може да бъде разглеждано в посока на интереса към примитива, на стремежа към един далечен, тъмен и непоква-

рен свят. Кирил Кръстев говори за „тарзановска тѣга, която ни обхваща внезапно на върха на нашето цивилизационно сияние, към далечната ни кръвна и духовна прародина, към джунглите и свободата“¹⁵⁸. Българските модернисти смятат модерността за отнемане на свободата. Важна в това отношение е концепцията за Детето-човек. Детето като наивност, като липса на изградена традиция.

Книгата на американеца Рувим Маркъм „Запознайте се с България“ очертава контекста, в който се разгръща българският литературен модернизъм през 20-те и 30-те години. Какви са констатациите на Маркъм за нашата идентичност от този период? Българската нация е селска нация, а българинът проявява своята висша лоялност към семейството и стопанството. Това спомага в обществото ни да се установяват лесно идеологии с антигражданска насоченост. Маркъм обръща внимание на отсъствието на демократична традиция в българското общество. През XIX век групата на революционерите задава темпото и определя посоката на събитията в българската история, но това води до склонност към радикализация на нагласите на интелигенцията. Налице е също и неосъществен национален идеал за обединение – разделение с изкуствени граници и закъсняла модернизация. Нацията е изостанала твърде назад от развитите държави в цивилизованния свят, но тя има своята цел, има своята мисия. Прави впечатление, че Рувим Маркъм, типично в духа на програмата на кръга „Стрелец“, застава на страната на еволюцията, „на селския прогрес“. Американският българист подкрепя прогресистко-еволюционистката посока на развитие на българската история. И тук наблюдаваме конфликт между кръговата концепция за време на модернизма и линейната концепция за време на модерността.

Времето между двете световни войни е време на криза и остра актуализация на дебата за идентичността. На първо място – това е дебат в коя посока трябва да върви България и къде принадлежи – на Европа или Евразия. На второ място – каква трябва да бъде нейната обществена система – капитализъм, фашизъм или комунизъм. На трето място – как

¹⁵⁸ Кръстев, К. Джаз-банда. – *Изток*, № 57, 19 фев. 1927, с. 2.

да се постигне новата национална идентичност – чрез връщане назад към миналото или чрез отиване напред, към бъдещето. 20-те години са времето, в което мобилизацията към една обща глобализация се разпада и се формира локалната опозиция: европеизъм – евразийство. Европеизмът се състои от три елемента – римски, християнски и гръцки. Но и евразийството също се състои от три елемента – византийския елемент и православие, европейския елемент на Петър Велики и азиатския елемент на Чингис хан. По подобие на доктрината „Монро“ бива формирана и евразийската доктрина – Евразия за руснаците.

За разлика от Шпенглер, който смята, че Европа вече е към своя залез, според интелектуалците от кръга „Стрелец“ за Европа настъпва период на зрялост. Развитието на демокрацията и науката, духовната кохезия, мирът между европейските народи са все предпоставки за възход. И Европа, и България в края на 20-те години на XX в. изглеждат така, сякаш са готови за това ново начало. Надигащите се и от запад, и от изток тоталитарни идеологии обаче, новата световна война отлагат задълго тези възжеления, а европейската идея и евразийството през 30-те години отстъпват на заден план. На преден план идва новата опозиция: комунизъм – фашизъм. По отношение на проблема за идентичността наблюдаваме преход от глобалното към локалното.

4. Масовите медии и идентичността – загуба на субектността

Вече обърнахме внимание на това, че авангардите са продукт на пролетариата. Ако предходният етап на модернизма е свързан по-скоро с градската буржоазия, то след Първата световна война се осъществява олевяване на европейската интелигенция, което е особено чувствително в страните, губещи войната. Експресионизмът, а по-късно и тоталитарното изкуство са свързани с бедните, със социалните низини.

Освен до олевяване Войната води и до радикализация. В следвоенния период тя се оказва основен фактор за формирането на нова колективна идентичност, за загуба на индивиду-

дуалност или загуба на субектността на Аза, постигната от предходния етап на българския литературен модернизъм. Огромните воюващи маси поглъщат отделната човешка личност и тя губи своето самостоятелно значение. Но и новите социални медии допринасят за загубата на субектността. Така следвоенната имперсоналност на експресионизма се превръща в основа на тоталитарното изкуство. Тази загуба на субектността води до появата на „Човекът-Плакат“ на литературната сцена. На основата на теорията за плаката Чавдар Мутафов несъмнено достига до някои от характеристиките на тоталитарното изкуство. Имайки предвид тези разсъждения, можем да заключим, че соцреализмът е всъщност един радикализиран авангард, един постсимволизъм, враждебен към модернизма изобщо. Неслучайно, макар че в началото, с появата на соцреализма експресионистите изглеждат свързани с него, малко по-късно те биват или асимилирани, или маргинализирани. Писателите експресионисти са против индивидуализма на предходния модернистичен етап, но след това техният имперсонализъм не е приет от тоталитарното изкуство и експресионизмът приключва своя живот – на едни места с идването на Хитлер, на други с идването на Сталин. В търсенето на нова идентичност се оформят нови опозиции: класово – нагласово, индивидуално – колективно, минало – бъдеще.

През 30-те години към радиото биват насочени очакванията за постигане на непостигнатите модернизационни задачи, а именно – реализация на българския национален идеал за обединение, презентация на българската култура на световната сцена, повишаване на качеството на общественото образование. Новите социални медии подбиват цената на изкуството, образованието, политиката – „Старият мотив – искаме, защото плащаме – се изоставя“¹⁵⁹. Може да се каже, че новият възприемател иска, защото получава. Появява се проблемът за „конsumerизма“. Под влияние на новите медии тоталитаризмите възникват и се оформят като обществени системи – средство за бърза модернизация, но за сметка на човешките права. Поражда се един мощен етатизъм. Моралният императив Бог бива изоставен. На преден план излизат понятия като

¹⁵⁹ **Везенков, Е.** Радиопублика. – *Златороз*, XX, 1938, № 6, с. 267.

Машина и Държава. Ако модернизмът се противопоставя на колективизма на XIX век с откриването на субектността на Аза, с откриването на Другия, на Чуждия, то социалистическият реализъм осъществява радикално завръщане към модерността, към колектива за сметка на Аза.

5. Социалистическият реализъм. Враждебният Друг

През 20-те години на XX в. се осъществява завръщане към действителността в противовес на фикционалния свят на символизма, завръщане към християнските ценности в противовес на преходния индивидуалистски етап на българския модернизъм. Първата световна война е историческият и социален фактор, който води до дискредитиране на индивидуализма на символизма. Новите социални медии засилват процеса на загуба на субектността на Аза. Завръщането към християнските ценности води и до появата на нов тип колективизъм.

През 40-те години при социалистическия реализъм става необходимо завръщането към действителността от междувоенния период да бъде заменено от появата на нова художествена „действителност“. Освен всичко друго тази нова „действителност“ става производител на идеологически доктрини. Християнските ценности биват заменени от култа към личността на Вожда. Новият вид колективизъм бива заменен от служене на Народа с главно „Н“. Конфликтът между модернизма и социалистическия реализъм е неизбежен.

Но кои черти на двете поетики влизат в конфликт? На първо място, разбирането на модернизма, че тенденцията няма място в изкуството, влиза в противоречие с утвърждаването на социалистическия реализъм именно като тенденциозно изкуство. Второ, модернисткото разбиране за мястото на действителността в изкуството като нещо гадено и сегашно противоречи на концепцията на соцреализма за действителността в бъдеще време, действителността в развитие. На трето място, модернисткото разбиране за „незаинтересоваността“ като един от съществените белези на художественото творчество, или „изкуство за изкуството“,

влиза в противоречие с педагогическата натовареност на тоталитарната литература.

Вече обърнахме внимание на концепцията за Детето-човек, детето като наивност, като липса на изградена традиция. Фигурата на детето се оказва важна за модернизма като източник на обновяване на традицията. Видяхме, че детето, детската поезия, детският светоглед стават повод за един кардинален спор между модернизма и социалистическия реализъм. Но ако за кръговата концепция на модернистите дете е и самият творец, или дори самият човек в един екзистенциален смисъл, осъден никога да не достигне до окончателна зрялост, никога да не разбере напълно смисъла на своето съществуване, то за социалистическия реализъм детето е само представител на един етап от човешкото развитие, твърде незрял и точно затова имащ нужда от възпитание. Ако за модернизма е необходимо творецът да се вгледа в себе си и да открие детето вътре в своя собствен духовен свят, то за социалистическия реализъм творецът трябва да се вживее в детската психика като външен обект.

Така социалистическият реализъм ни се разкрива като радикализиран авангард с линейна концепция за време, която влиза в конфликт с кръговата концепция на модернизма. Той е нов проект за модернизация, като трансформира сегашното време на постсимволизма в бъдеще време. Парадоксално, бидейки проекти за модернизация, тоталитаризмите на XX век се превръщат в радикализирана контрамодерност.

6. Завръщане към миналото 2

„Реалността в наше време за повечето от модернистите е нерадостна, кошмарна, непознаваема, човешкото съществуване се разглежда като сън, като блънуване. Това ги предразполага към митотворчество“¹⁶⁰ – това е една от основните критики към модернизма през 80-те години. И още: „Рег естетически схващания на писателите модернисти се опират върху реакционната философия на субективния идеали-

¹⁶⁰ Ницолов, А., Георгиев, А. и др. *Речник на литературните термини*, с. 461–462.

зъм, върху крайния индивидуализъм на Ницше, върху интуитивизма на Бергсон, върху психоанализа на Фройд, върху агностицизма, прагматизма, абстракционизма и др.¹⁶¹. Така основните противопоставяния през 80-те години между социалистическия реализъм и модернизма могат да бъдат изведени в следните посоки:

Реализъм – Антиреализъм
Пролетариат – Буржоазия
Ясен, прогресивен – Мъгляв, мистифициран
Обективен материализъм – Субективен идеализъм
Колективизъм – Краен индивидуализъм
Маркс – Ницше
Социализъм – Империализъм
Съдържание – Форма
Оптимизъм – Песимизъм
Традиционен – Антитрадиционен
Единен и нормативен – Не е единен, не е нормативен

През 70-те години редица книги на чуждестранни българи от Полша, Чехия и Словакия оказват силно влияние в посока на реабилитация на българския литературен модернизъм. Влиянието на тези изследвания в български контекст разхлабва някои от най-здравите хватки на социалистическия реализъм спрямо модернизма. На първо място – противопоставянето Реализъм – Антиреализъм. На второ място, чрез частичното възприемане на един европоцентристки модел те проблематизират твърдението, че българският модернизъм не е единен. Трето – става ясно, че българският модернизъм е свързан с европейския. Ако говорим обаче за български символизъм, защо да не говорим и за български експресионизъм, футуризм, дадаизъм и т.н. Парадоксално символизмът, който бива атакуван от 20-те та чак до 80-те е първото реабилитирано модернистично движение. Преоткриването на символизма води до ново преоткриване на субектността.

¹⁶¹ Пак там.

7. Огледалото на Чуждия 2

Преоткриването на българския модернизъм води до преоткриване и на европейския модернизъм. Поемата „Голямата земя“ на Георги Рупчев постига това, което постига поемата „Пустата земя“ на Томас Елиът. Произведението на Рупчев, подобно на това на Елиът, се включва в общия процес през 1980-те на движение на литературата от един екстравертен модел на идентичност, експанзивно насочен „навън, напред и нагоре“, към един нов, интровертен модел, който е насочен „навътре, назад и надолу“¹⁶². „Голямата земя“ произвежда един симулакрален свят, паралелен на реалния и дори по-истински от него. Както много точно посочва Пламен Антоф, този „вътрешен“ симулакрал неутрализира „външния“ – на тоталитарната квазиреалност¹⁶³. Кръговата концепция за време на българския литературен модернизъм задвижва кръговата концепция за време на българския литературен постмодернизъм.

8. Оглеждането в себе си

Насочването навътре към субектността на Аза води до преоткриване на важността на съня. Но кога точно сънят се превръща в обект на интерес от страна на литературата? Можем да кажем, че този процес се наблюдава във време на преход от една епоха към друга. Поради своята поставеност „между“, стилизацията на сън в едно художествено произведение спомага за разместване на границите между две литературни епохи. Достатъчно е да обърнем внимание на наситеността в началото на ХХ век на заглавия като „Сън за щастие“, „Безсънници“, „Иконите спят“. Но не е ли вярно същото наблюдение и за 1980-те години? Така както модернистите се противопоставят на епохата на реализма от края на ХІХ век, така постмодернистите от 1980-те години се противопоставят на епохата на социалистическия реализъм.

¹⁶² Антоф, П. Обратната поетика на 80-те: Надолу, навътре, назад. – В: *Владетелят на чудото*, с. 161.

¹⁶³ Пак там, с. 169.

Но какво постигат българските постмодернисти чрез стилизацията на сън в своите произведения? Чрез навлизането в територията на съня тези творби набавят спасителна доза субектност. Набавяйки спасителна доза субектност, спасителна доза любовно чувство, тази поезия набавя спасителна доза свобода. Виждаме, че в края на тоталитарния период враждебното отношение спрямо модернизма изчезва.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Антоф, П.** Обратната поезика на 80-те: Наголу, навътре, назад. – В: *Владетелят на чудото. Сборник в чест на 50-годишнината на Георги Рупчев*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2008, с. 161.
- Антонич, Богдан Игор.** „Песен за плакатите“ (прев. Райна Камберова). – В: *Украински поетически авангард. Антология*. София: ИЦ Боян Пенев, 2018, с. 281.
- Багряна, Е.** *Амазонка. Избрана лирика в два тома. Том 1*. София: Български писател, 1973.
- Бицили, П.** Евразийството. – *Изток*, № 42, 31 окт. 1926, с. 2.
- Българите европейци ли са? – *Изток*, № 18, 14 фев. 1926, с. 2.
- Бялата опасност. – *Изток*, № 24, 27.03.1926, с. 1.
- Ватова, П.** Георги Рупчев: Поезия на идентификациите. – В: *Владетелят на чудото. Сборник в чест на 50-годишнината на Георги Рупчев*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2008, с. 205.
- Везенков, Е.** Радиопублика. – *Златороз*, XX, 1938, № 6, с. 267.
- Везенков, Е.** Сирак Скитник в радиото. – *Златороз*, XXIV, 1943, № 3, с. 105.
- Вестник на жената. – *Изток*, № 41, 24 окт. 1926, с. 4.
- Вързов, Хр.** Жената – *Изток*, № 4, 07.11.1925, с. 3.
- Горки, М.** *Статии за литературата и изкуството*, София, 1945, с. 207.
- Господинов, Г.** *Поезия и медия (кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на ХХ в.)*, София: Просвета, 2005.
- Далчев, Ам.** Размишления върху българската лирика след войните. – *Философски преглед*, 1933, № 4.
- Далчев, Ам.** Изкуството като творчество. – *Изкуство и критика*, 1943, № 3, с. 140.
- Далчев, Ам.** Нашата съвременна детска поезия. – *Изкуство и критика*, 1942, № 4, с. 168.
- Далчев, Ам.** Поезия и действителност. – *Изток*, № 55, 5 февр. 1927, с. 3.
- Далчев, Ам.** Поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 1942, № 7, с. 292–293.
- Далчев, Ам.** Умисъл и поезия. – *Изкуство и критика*, 1943, № 1, с. 26.
- Димитрова, Е.** Модернизъм и интерпретация (литературен ракурс). – *LiterNet*, 14.01.2012, № 1 (146) <<https://litenet.bg/publish/edimitrova/modernizum.htm>>
- Добренко, Е.** Метафора Власти. – В: *Литература сталинской эпохи в историческом освящении*. Verlag Otto Sanger, Munchen, 1993, с. 36.

- Дойнов, П.** Социалистическият реализъм: хроники и употреби. – В: *Социалистическият реализъм. Нови изследвания*. Съст. П. ДОЙНОВ. София: Нов български университет, 2008, с. 22.
- Елиаде, М.** *Митът за вечното завръщане*, София: ИК Христо Ботев, 1994.
- Елиът, Т. С.** *Избрани стихотворения*. Прев. и съст. В. Левчев. Пловдив: ИК Жанет 45, 2016.
- Жената и творчеството. – *Изток*, № 6, 21.11.1925, с. 4.
- Земляной, С.** Как рождались „инженеры человеческих душ“. – *Культура*, № 44, 31.10-5.11.2002.
- Златорог. Сирак Скитник. – *Златорог*, XXIV, 1943, № 3, с. 2.
- К. Р.** Кун-фу-це или Форд. – *Изток*, № 30, 09.05.1926, с. 5.
- К. Ш.** Уолт Уитман. – *Изток*, № 27, 18.04.1926, с. 2.
- Кинематографът и книгите. – *Изток*, № 1, 15.10.1925, с. 3.
- Кинематографът и умствения живот. – *Изток*, № 5, 14.11.1925, с. 3.
- Кирова, М.** Жените и канонът: мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон*, София: алтера, 2009, с. 17.
- Кирова, М.** Между пътя и мястото. За половата идентичност на текста-Багряна – В: *Неслученият канон*, София: алтера, 2009, с. 257.
- Кръстев, К.** Джаз-банда. – *Изток*, № 57, 19 фев. 1927, с. 2.
- Кръстев, К.** *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател, 1988.
- Левчев, В.** *Поезия и музика: Четири квартета на Т. С. Елиът*. София: УИ Св. Климент Охридски, 2020.
- Личева, А., Дачева, Г.** *Кратък речник на литературните и лингвистичните термини*, София: Колибри, 2012.
- Луначарски, А.** Социалистическият реализъм. – В: **Луначарски, За литературата**, София: Партиздат, 1976, с. 275–276.
- Манолова, Н., Стефанова, В.** *Съкровеното*, София: Български писател, 1978.
- Мелетински, Е.** *Поетика на мита*. София: ИК Христо Ботев, 1995.
- Милев, Г.** Родно изкуство. – *Везни*, 1920, № 2.
- Милев, Т.** Лудетината стана мома. – *Изток*, № 59, 16 апр. 1927, с. 1.
- Минева (Петканова), М.** *Македонски песни*. София: Литературна задруга Хиперион, 1927.
- Мишев, Р.** *История на страните в Европа и Северна Америка 1871 – 1918*, В. Търново: Веста, 1993.
- Мише, Ж.** Как жената надминава мъжа. – *Изток*, № 21, 06.03.1926, с. 2.
- Мише, Ж.** Самичката жена. – *Изток*, № 22, 13.03.1926, с. 3.
- Мутафов, Ч.** *Радиото. Технически разкази*. София, 1940, с. 173.

- Мюлфорд, П.** Мъжът и жената. – *Изток*, № 64, 28.05.1927, с. 2.
 Научен напредък. – *Изток*, № 9, 09.12.1925, с. 3.
- Ницолов, Л., Георгиев, Л. и др.** *Речник на литературните термини* (4-то, преработено и допълнено издание), София: Наука и изкуство, 1980.
- Ортега-и-Гасет, Х.** *Есета*. София: УИ Св. Кл. Охридски, 1993.
- Попов, Ч.** Соцреализмът: някои терминологични въпроси. – В: *Социалистическият реализъм. Нови изследвания*. Съст. П. Дойнов. София: Нов български университет, 2008, с. 80–81.
- Радевски, Хр.** За умисъла в детската поезия. – *Изкуство и критика*, 1942, № 5 и 6, май и юни, с. 212.
- Радевски, Хр.** Още за поезията и децата. – *Изкуство и критика*, 1942, № 9 и 10, ноем. и дек., с. 391.
- Радевски, Хр.** По нашия спор. – *Изкуство и критика*, 1943, № 2, с. 71.
 Радио. – *Изток*, № 42, 31.10.1926, с. 4.
- Рупчев, Г.** *Инстинкт за неприспособимост. Стихове, поеми, избрани преводи*. София: Военно издателство ЕООД, 2007.
- Русев, Р.** Гробът на Едгард По. – *Изток*, № 49, 19.12.1926, с. 3.
- Сирак Скитник.** Изкуство и улицата, сп. Златороз, год. XVIII, 1937, кн. 7. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 1*. София: Институт за литература – БАН, ИЦ Боян Пенев, 2009, с. 277.
- Сирак Скитник.** Тайната на примитива, сп. Златороз, год. IV, 1923, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 2*. София: Институт за литература – БАН, ИЦ Боян Пенев, 2009, с. 126.
- Сирак Скитник.** Утрешното изкуство, сп. Златороз, год. XII, 1931, кн. 1. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Том 3*. София: Институт за литература – БАН, ИЦ Боян Пенев, 2009, с. 387.
- Стефанов, В.** *Участта Вавилон*, София: Анупис, 2000.
- Тагор, Р.** Жената. – *Изток*, № 12, 03.01.1926, с. 4.
- Тодоров, Цв.** *Завладяването на Америка. Въпросът за Другия*. София: УИ Св. Кл. Охридски, 1992.
- Трайкова, Е.** *Българските литературни полемики (от началото на XX век до 70-те години на XX век)*. София: Карина М, 2001.
- Фотографии редовно. – *Изток*, № 9, 09.12.1925, с. 3.
- Франция и Съединените щати на Европа. – *Изток*, № 20, 27.02.1926, с. 4.
- Хаджикосев, С.** *Българският символизъм*, София: Български писател, 1979.

Цанев, Г. От символизъм към реализъм и социална поезия. – В: **Зарев, П., О. Бояджиев.** *Развитие на българската литература*, София: Български писател, 1952, с. 242–243.

Шльоцер, Б. Негърска музика. – *Изток*, № 58, 26.02.1927, с. 4.

Шпенглер, О. *Залезът на Запада. Т. 1.* София: Лук, 1995.

Freud, S. (1962). *The aetiology of hysteria*. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud (Vol. 3). London: Hogarth Press.

Freud, S. (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text* (pp. 168-169) New York: Basic Books.

Markham, R. (1931) *Meet Bulgaria*, published by the Stopansko Razvitie (or “Economic Development”) Publishing House, Sofia.

SUMMARY

This monograph examines the problem of time and identity through the prism of the literary tradition. The focus of the study is Bulgarian literary modernism, which is investigated through a comparative analysis using several concepts important for identity, namely: the native, the feminine, the foreign, the media, socialist realism, and postmodernism. Bulgarian literary modernism is analyzed not only in its static state, as a specific literary period that covers the time from the end of the 19th century to the Second World War, but as a dynamic phenomenon. This study attempts to interpret it not only within the context of its initial appearance, but also in the context of its transformation into a tradition.

This monograph applies an inductive method to the phenomenon of Bulgarian literary modernism; this method aims not to check the validity of already-existing models, but to create a new theory of its own. Various research methods are employed, including reception studies, comparative approaches, sociological methods and psychoanalysis. A wide range of texts have been analyzed, including literary works, critical articles, archival notes and publications. The path it follows is from the bottom up, from the text to the generalization, from the margins to the center, while the final conclusions are presented at the end. A diachronic and synchronic cross-section of Bulgarian literary modernism has been made, while many of the questions the monograph discusses have been raised for the first time and are examined in a new light.

Иван Христов

**БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ
ПРОБЛЕМЪТ ЗА ВРЕМЕТО И ИДЕНТИЧНОСТТА**

българска
първо издание

Научен редактор *Елка Трайкова*
Коректор *Лора Султанова*
Дизайн на корицата *Капка Кънева*
Дизайн на книжно тяло и предпечат *Георги Иванов*
Научни рецензенти
доц. д-р Мариета Иванова-Гиргинова
доц. д-р Пенка Ватова

Формат 60×90/16
Печатни коли 11,25
Тираж 60

Онлайн достъп до изданието – <https://ilitizda.com/library>
Институт за литература – БАН
Издателски център „Боян Пенев“
e-mail: director@ilit.bas.bg
<http://www.ilit.bas.bg>
www.ilitizda.com

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД