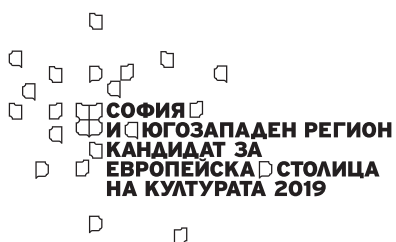


БЪЛГАРСКО И МОДЕРНО

*Към изучаването на новата
българска литература*

Проектът е финансиран от Столична програма „Култура“ на Столична община за 2014 г. и се реализира в подкрепа на кандидатурата на София и Югозападен регион за Европейска столица на културата – 2019 г.



Българско и модерно

*Към изучаването на новата
българска литература*

Съставител
Елка Димитрова



София, 2014

© Елка Димитрова, съставител
© Георги Иванов, дизайн и корица
© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН
ISBN 978-954-8712-94-1

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Елка Димитрова</i> Българско и модерно	9
<i>Елка Димитрова</i> Българският литературен модернизъм	12
<i>Цветанка Атанасова</i> Към въпроса за началото на българския модернизъм	47
<i>Цветанка Атанасова</i> Културното мисионерство на кръга „Мисъл“	57
<i>Елка Трайкова</i> Как Александър Балабанов чете списание „Мисъл“	67
<i>Сирма Данова</i> Прелюдия. Контексти на повторението	74
<i>Яница Радева</i> „Снежинки“ на Екатерина Ненчева сред миниатюрите от „Сън за щастие“	89
<i>Пенка Ватова</i> Две гледни точки към народната песен – Пенчо Славейков и Димо Кьорчев	97
<i>Румен Шивачев</i> Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“	102
<i>Бисера Дакова</i> Извън-редният Яворов: между „Мисъл“ и „Хиперион“	115
<i>Николай Кирилов</i> Модерната европейска драма и двете драматически творби на Яворов. Някои наблюдения и паралели	129
<i>Едвин Сугарев</i> Раздвоеният Дебелянов	141
<i>Владимир Игнатов</i> „Чайлд Харолд“ на Людмил Стоянов: между фронтвата действителност и царството на бляна	148

<i>Калина Лукова</i>	
От авторитета до мита	157
<i>Вихрен Чернокожев</i>	
В огледалото на самоиронията (Съпротивите на българската модерност спрямо модернизмите ни)	169
<i>Светлана Стойчева</i>	
Сирак Скитник – „гърсецията“	173
<i>Мая Горчева</i>	
„Лирични хвърчащи листове“ на Гео Милев (1915), или за преводимостта и проводимостта на модерната лирика в българското	179
<i>Надежда Цочева</i>	
Календарът в контекста на българския авангард („Експресионистично календарче за 1921 година“ от Гео Милев)	187
<i>Сирма Данова</i>	
Пътят на сп. „Пламяк“	196
<i>Надежда Стоянова</i>	
„Септември“: диалог между две поеми	209
<i>Едвин Сугарев</i>	
Зеленият кон на българския модернизъм	227
<i>Александра Антонова</i>	
Чавдар Мутафов в парадокса на спиралата: експресионизъм и банално изкуство	231
<i>Андрей Ташев</i>	
Експресионистичното отклонение на Матвей Вълев	241
<i>Георги Господинов</i>	
„Crescendo“ – провинцията като авангард	247
<i>Едвин Сугарев</i>	
Поетът, сватбата и смъртта	256
<i>Бисера Дакова</i>	
Българските символизми	261
<i>Иван Христов</i>	
Концепцията за време и идентичност на кръга „Стрелец“	267
<i>Едвин Сугарев</i>	
Далчев, самотата и светът	276

Пенка Ватова

**Човешката идентичност в „модерните времена“
(Героите в разказите на Светослав Минков от края
на 20-те и началото на 30-те години на XX век) 283**

Надежда Стоянова

**Мода и време (Върху критически текстове
от 20-те и 30-те години на XX век) 289**

Българско и модерно¹

Този сборник обобщава част от резултатите на един мащабен проект на Института за литература, насочен към изследване на българския литературен модернизъм. Тук той е мислен като етап, обемащ стойностни художествени и критически текстове, но и като продуктивно поле за важна културна комуникация, а оттам и като извор на социокултурни ценности и като фактор за моделиране на критическо мислене. Не на последно място, модернизмът е осветен и като явление на културното и индивидуалното творческо съзнание, чувствителност и дух, което е трудно да бъде фиксирано чисто исторически, защото неговите интереси и послания изразяват феномена на модерното изобщо – в неговия конститутивен спор с традиционализма.

Изследователските усилия в рамките на този общ проект бяха последователно насочвани към различни тематични формати: **Българският модернизъм: ми­ро­г­ле­д­ни и естетически позиции, полемики и рав­но­сметки; Критическото наследство на българския модернизъм; Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм; Българско и модерно.**

Настоящото издание представлява образователно помагало, фокусирано върху концептуализацията и интерпретацията на българския модернизъм с оглед на литературната история, но и на редица базисни социокултурни ценности. Генералните посоки на изследване са: национално – универсално, българско – европейско, модерно – традиционно; апориите на модерността в границите на самата българска литература и култура; приемствеността и конфликтността на етапите, направленията и кръговете в спектъра на българския модернизъм.

Помагалото е съобразено с образователните програми по българистика във висшите учебни заведения, както и с необходимостите на училищното

¹ Заглавието е подбрано в една традиция на мислене върху българската култура, в която нейните отношения с модерното са важни с динамиката на стремежа и проблематичността на постигането – с противоречивото ѝ вместване в определени категории. Тук бих посочила заглавията „Родно и дясно“ на Иван Еленков (1998) и „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ на Пламен Антов (2010), като все пак следва да се отбележи, че за критическите погледи, събрани в „Българско и модерно“, връзката в заглавната синтагма е много повече утвърдителна, отколкото противопоставителна по смисъла си.

образование от едно по-разширено и задълбочено изучаване на българската литература и култура. Негов акцент е по-малко известната, нехристоматийната зона на българския литературен модернизъм, като така се цели отваряне на познавателния хоризонт, въвеждане на ново знание въз основа на познатите фигури, текстове и явления, запознаване с по-широки литературни и културни контексти.

Изданието е насочено към аудиторията на преподавателите по българска литература в средните и висшите учебни заведения, към студентите, докторантите и специалистите по българистика у нас и в чужбина.

Специфичен негов елемент е референтният апарат, преpraщащ тематично и избирателно към съдържанието на сайта „**Българският литературен модернизъм**“ (<http://bgmodernism.com/>). Така се предоставя възможност за пряка връзка между теоретичните статии в сборника и автентичните материали на представяното явление: литературни и критически текстове от страниците на модернистичната периодика; аналитични статии, представящи всяко от периодичните издания; фотодокументи и др. Връзките със сайта дават достъп и до съвременни научни интерпретации, които на този етап не са включени в книжно издание, но биха спомогнали да се разширят познанията за представяната проблематика.

КЪМ РАБОТАТА СЪС САЙТА „БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ“ ([HTTP://BGMODERNISM.COM/](http://bgmodernism.com/)):

1. Рубрика „**Дигитално хранилище**“ (<http://bgmodernism.com/digitalibrary>) съдържа дигитални копия на печатните трибуни на българския литературен модернизъм в максимално пълен и достъпен вид. Събрани, систематизирани и дигитализирани са целите течения на изданията: „*Мисъл*“, „*Наш живот*“, „*Наблюдател*“, „*Художник*“, „*Из нов път*“, „*Южни цветове*“, „*Бисери*“, „*Листопад*“, „*Звено*“, „*Родно изкуство*“, „*Везни*“, „*Зеница*“, „*Лебед*“, „*Crescendo*“, „*Xиперион*“, „*Пламък*“, „*Нарстуд*“, „*Изток*“, „*Стрелец*“, „*Новис*“. Общият обем на материалите е около 30 000 документа.
2. Галерия „**Лица**“ (<http://bgmodernism.com/lica>) съдържа снимки на автори на българския модернизъм – писатели и критици, както и на културни фигури – български и чуждестранни, които по някакъв начин са били свързани с направлението, без на всяка цена да са част от него.
3. Рубрика „**Интерпретации**“ (<http://bgmodernism.com/Researches>) съдържа научни интерпретации и приложни материали, свързани с българския литературен модернизъм. Целите ѝ са да документира и осмисли вътрешната динамика на явлението – с неговите етапи, автори, школи, тенденции, сговаряния, полемики и контекстуални връзки; да предостави нови прочити на българския модернизъм.

- 3.1. Подрубрика „**Научни изследвания**“ (<http://bgmodernism.com/Nauchni-statii>) включва нови текстове, създадени за целите на проекта. Общите насоки са: концептуално обглеждане и нови интерпретации на българския литературен модернизъм.
- 3.2. Подрубрика „**Приложения**“ (<http://bgmodernism.com/prilोजना>) хвърля светлина върху документалното литературно наследство на българския модернизъм. В основата ѝ стои многопосочна и задълбочена изследователска реконструкция. Нейни компоненти са:
 - 3.2.1. „**Аналитични прегледи**“ (http://bgmodernism.com/analitichni_statii): аналитични обзори на периодичните издания, реконструирани историята на всяко от тях – създаване, издатели, редактори и сътрудници, условия на съществуване; програма и полемки с други издания; жанрова картина, публикации с общочовешки, културен и литературен характер (български и преводни); мястото на изданието в литературния живот на съвременното. Изведена е и най-съществената справочна информация за тях.
 - 3.2.2. „**Именен речник**“ (<http://bgmodernism.com/rechnik>): именен речник на авторите, публикували в периодичните трибуни на българския литературен модернизъм. Речниковите статии са придружени от библиография на произведенията на дадения автор и на литературата за него (книги и статии), актуализирана към 2012 г.
 - 3.2.3. „**Библиографски каталози**“ (<http://bgmodernism.com/bibliografii>). Тук влизат: Каталог на книжните издания на българския литературен модернизъм; Каталог на неговите основни манифестни, критически и полемични текстове; Каталог на литературоведските изследвания върху българския модернизъм.
 - 3.2.4. „**Хронологична ос**“ (<http://bgmodernism.com/Timeline>), представяща основните събития на българския модернизъм в хронологична последователност.
4. Рубрика „**Библиотека**“ (<http://bgmodernism.com/Library>) предоставя избрани критически интерпретации на българския литературен модернизъм. Част от тях са основополагащи за познанието върху него, други носят духа на експеримента. Търсени са текстове, които дават опора в запознаването с явлението и вдъхновяват изследването и изучаването му. Виртуалната библиотека на проекта е насочена към едно по-ефективно доближаване до модернизма като познавателно и културно поле. Тя може да бъде източник на нови литературоведски и културологични идеи. Притежава и съществен образователен потенциал.

Българският литературен модернизъм

1. БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ – ЦЕНТЪР ИЛИ МАРГИНАЛИЯ?

Българският литературен модернизъм съвсем не е онова частно явление, в което се опитва да го превърне казионната критика след 1944 година. Засиленият интерес към него в края на тоталитарния период (втората половина на 80-те години) и новите по дух и концепция разработки от 90-те години насам доказват това.

Причините за този интерес могат да се търсят в две посоки: от една страна – в самото явление; от друга – в стигматизацията му след 1944 г. и последвалата компенсаторна актуализация след края на комунистическия режим.

Ще започна с първата посока. Ако просто изредим имената на българските писатели (и критици) модернисти, ще видим, че списъкът съвсем не е малък и че в него са подредени представителни автори от няколко десетилетия, и то – десетилетия на небивал разцвет за българската литература. Тук ще влязат имената на д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов, Иван Андрейчин, Антон Страшимиров, Димо Кьорчев, Спиридон Казанджиев, Теодор Траянов, Иван Грозев, Димитър Бояджиев, Георги Райчев, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Христо Ясенев, Николай Райнов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Гео Милев, Йордан Стубел, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Боян Дановски, Николай Марангозов, Елисавета Багряна (която все пак не може да бъде извадена от контекста на модерното), Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ламар, Константин Гълъбов, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Атанас Илиев, Панчо Михайлов, Янко Янев, Кирил Кръстев и др. Специфично място заемат: Христо Смирненски, който има съществени модернистични наличия в поетиката си; Йордан Йовков, който, колкото и да не е признато, развива централни за модернизма мотиви; и Димитър Димов, разбира се – с присъщия му базисен декаданс.

Ако паралелно приложим списък на писателите от първите четири десетилетия на миналия век, които не са модернисти и нямат съществени връзки с духа и поетиката на модернизма, ще се зачудим как така целият канон на българската литературна класика се води доминиращо реалистичен (в смисъла на традиционния реализъм). Мисля, че това не е и не може да бъде така.

Модернизмът, наистина, предразполага към колебания в канонизирането. Защото като идеи и патос той е нетрадиционен, често – екстравагантен, съпротивлява се срещу ценностите на предходната и настоящата култура. Всяко модернистично направление заявява, че то е единствено ценното, отрича предходното, съмнява се в съседното, предначертава културни проекти, в които то е изкуството (литературата) на бъдещето. Българската литература изобилства с такива „модернистични“ примери – при все малките си мащаби.

Докато д-р Кръстев канонизира кръга „Мисъл“ като фронт на „младите“ срещу „старите“ писатели (реалистите от Вазовия спектър) – Димо Кьорчев и Иван Андрейчин вече издигат в култ поетиката на символизма с новите „млади“ – символистите. Става дума за 1907 година, в която излизат книгата на д-р Кръстев „Млади и стари“, знаменитото есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни“ (в алманаха „Южни цветове“) и манифестът на Иван Андрейчин „Из нов път“, а самият Яворов например, като ключова творческа фигура, се оказва разпнат между кръга „Мисъл“ и символистите.

Следващата ерупция на концептуални страсти, началото на 20-те години, онагледява втората голяма смяна: нашествието на авангардите в полето на българския литературен модернизъм – там, където пълноправен владетел е бил символизмът. Ако символизмът все още е високопарен и претенциозен в бунта си срещу бащите, авангардите са необузданите деца, които изригват недоволство във всички посоки, опиянени от своята уникалност, свръхценност и бъдещност. Друг е въпросът, че те понякога траят броени месеци и съвсем не винаги имат адекватна аргументация в собствено литературни текстове.

Но това не е от чак такова значение, когато говорим за литературата като част от по-голямата територия на културата. В този аспект всичко е важно. Освен художествените текстове, важни са – на първо място – критическите интерпретации, защото те правят и документират духа и „материята“ на времето. Важни са литературните кръгове и антагонизми, литературните приятелства и вражди, вестниците и списанията (със своите появи и изчезвания, с полемиките и съзвучията си). Важни са срещите, мислите, личните думи на хората, които осъзнават себе си като творци, писатели, критици, мислители, ценители или дори само сателити на онова, което става в духа, културата или просто в салоните. Важни са близостите и разделите, разговорите и замлъкванията, спомените и безпааметствата на пишещите, говорещите, мислещите хора. Защото:

Какво става с нахлуването на представата за модерното в края на XIX – началото на XX век в българската литература?

Започва промяна на основни ценности. Традиционно-патриархалното се среща с модерното. Националната общност като свръхценност се оказва конфронтрана с индивида. Самата индивидуалност вече се мери с понятията на културата – за разлика от все още твърде битово-физическите аспекти на Възраждането.

Във възрожденската ценностна система индивидът е никой без обзримата и осезаема патриархална общност, той е важен изключително поради

връзките си с нея, чрез обвързаността си с нея, с посветеността си на нейните каузи и според способността за саможертва или работа (дело) в тяхно име, според способността да функционира безкризисно в обществото.

Модернизмът издига нова представа. Фокусът се измества към индивида. Той става ценност, обект на интерес, мяра за състоянието на обществото.

Възраждането, общо взето, ни казва: *добро е онова, което е добро за общността* – и тази максима е нормална, когато общността има цели, по-належащи от индивидуалното усъвършенстване, най-малкото – националното освобождение и просвещението.

Гласовете на модернизма могат да бъдат обобщени в следното: *добро е онова, което е добро за отделните самоусъвършенстващи се индивиди* (ключово понятие на модернизма) – онези, които се стремят и водят общността към често неразбираемото и нецененото от нея самата. И тази максима също е нормална, защото ситуацията на обществото вече е друга.

Началото на ХХ век в българското общество е времето, когато нахлува и бива осъзнат общоевропейският процес на модернизация. А модернизмът е неговата хипостаза в културата. И никое от тези две явления не може да бъде заобиколено.

Така в миналото краевековие в България личността започва да бъде ценена в нова културна парадигма. А с това по друг начин започва да бъде ценено и създаваното от нея. Така избухват идеите за автономния духовен, културен, литературен свят – самата литература става автономна територия със свои критерии и закони, нейната същественост вече не се мери по приноса ѝ за националното и социалното състояние на общността. Или дори в някакъв смисъл това да е така – представата за добруване пред нея вече е друга – не в националното освобождение и сплотеност, а в двигателната сила, която развитата личност може да окаже върху развиващата се общност.

Разбира се, модернизмът съвсем не е тъждествен на индивидуализъм, а в някои от авангардните си разклонения той дори е антииндивидуалистичен, какъвто е случаят с левия експресионизъм например, който афишира култ към народа, тълпата, масата. Това обаче са вторични (по-komplицирани, а често и експериментални) идеологеми и поетики. Масата от 20-те години не е народът от първото десетилетие на века. Тя е жест, парад, реакция срещу елитаризма, тя е наглед за онова, което индивидът иска да каже и покаже. Не е семейното, родовото, общностното, родното.

Стремежът към автономност на културата (и на литературата в частност) мотивира развиването на осъзнато критическо мислене – регулатор в културната, естетическата, литературната система. А доколкото това са прояви на един общ за Европа процес – в техния контекст много ясно се очертава проблематиката на национално и европейско/световно, на родно и чуждо.

Затова и тези първи десетилетия на ХХ век, белязани от модернизма, неговото приемане или неприемане, са особено съществени със своето културно наследство. То не е запечатано някъде там. То е началото на новата българска литература и култура – с нейните отношения към себе си и света,

с нейната тяга към усъвършенстване, с нейната автономна (и в резултат – професионална) възискателност.

Защо тогава българският модернизъм обикновено се мисли като относително малък и недотам централен дял от новата българска литература?

Колкото и парадоксално да е – по същата причина, поради която е обект на засилен интерес от средата на 80-те години нататък. Той не е маргинален сам по себе си, нито пък в рамките на българската литература. Той е маргинализиран, нещо повече – стигматизиран, от 1944 нататък – като упадъчно и реакционно изкуство, в рамките на тоталитарната култура. И тъй като отделни негови автори все пак не могат да бъдат извадени от канона на литературно ценното и значимото, те са представяни някак във от общите процеси на явлението, акцентирани е върху повратните периоди в творчеството им – повратите към реалистична поетика, колективно значими идеи, обществено ангажирани текстове, по-достъпен изказ. И спрямо тези преломи се редуцират цялостните им фигури.

2. ПОСОКИ НА ИЗСЛЕДВАНЕ

Тъй като в българския литературен модернизъм се пресичат ключови социално-политически и културни тенденции, то и насоките в изследването му имат комплексен и знаков характер.

Той възниква като знак за отваряне на българското културно мислене към света и за преминаване от национално-възрожденски към модерни европейски ценности. Като такъв го интерпретира и съвременната му критика.

След 1944 г. тоталитарната критика целенасочено го обеззначава. Реакцията срещу модернизма тогава не е просто като към явление в литературата, а като към социокултурно явление, което носи връзката с определени обществени ценности, вече изпаднали в немилост.

От 70-те години на миналия век започва оценъчната му реабилитация. През 80-те се появяват изследвания на естетиката, поетиката и вътрешната етапност на българския модернизъм (Р. Ликова, Д. Аврамов, Ст. Илиев, С. Хаджикосев, Т. Жечев, Св. Игов, Ст. Каролев, Цв. Атанасова, Ив. Сарандев, Л. Стаматов). По-широк културологичен интерес извяват трудовете на Е. Сугарев, Ал. Йорданов, Ал. Кьосев, Н. Илиева, Г. Тиханов, Св. Стойчева, М. Неделчев, Вл. Янев, В. Русева (в края на 80-те и през 90-те години). В тях модернизмът се определя като културен бунт и обновяващо движение, изучават се теченията му. От втората половина на 90-те години до наши дни се появяват изследванията и на Ив. Младенов, М. Дачев, Цв. Ракъовски, К. Кузмова-Зографова, Б. Дакова, Б. Пенчев, Е. Димитрова, Пл. Антоу, А. Вачева, Н. Цочева, Й. Ефтимов, Ив. Христов, Ал. Антонова, М. Янакиева и др.

3. ЕТАПИ, ИЗДАНИЯ И КРЪГОВЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ

Българският литературен модернизъм традиционно се изучава като едно направление с три основни етапа (*естетически индивидуализъм, символизъм и авангарди*) и продължителност от края на XIX докъм 40-те години на XX в.

Негови печатни трибуни са периодичните издания: „Мисъл“, „Наш живот“, „Наблюдател“, „Художник“, „Из нов път“, „Южни цветове“, „Бисери“, „Листопад“, „Звено“, „Родно изкуство“, „Везни“, „Зеница“, „Лебед“, „Crescendo“, „Хиперион“, „Пламяк“, „Нарстуд“, „Изток“, „Стрелец“, „Новис“. Около основните издания на българския модернизъм се формират съответни литературни кръгове, двигатели на оживен литературен и културен живот.

Списание „**Мисъл**“ (1892–1907) е трибуна на естетическия индивидуализъм. Редактирано от д-р Кръстьо Кръстев, то първоначално има еkleктичен облик, но впоследствие се превръща в стожер на една нормативна модернистична естетика. Около него се формира **кръгът „Мисъл“** (д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров).

Списание „**Звено**“ (1914) е издание на зрелия символизъм. Редактирано от Димитър Подвързачов, то събира около себе си Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Константин Константинов, Георги Райчев. Тук публикуват и Гео Милев, Теодор Траянов, Христо Ясенев.

Списание „**Везни**“ (1919–1922) и „**Пламяк**“ (1924–1925) със създател и идеолог Гео Милев представят прехода от символизъм и елитарен експресионизъм (във „Везни“) към обществено ангажиран ляв експресионизъм (в „Пламяк“) – знакова трансформация за 20-те години на XX в. Редактори на „Везни“ са Гео Милев и Людмил Стоянов, а сътрудници – Теодор Траянов, Христо Ясенев, Николай Лилиев, Николай Райнов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Йордан Стубел и др. Списание „Пламяк“ е редактирано от Г. Милев, със съредактори Христо Ясенев и Николай Хрелков. То събира и Ламар, Емануил Попдимитров, Димо Хаджилиев, Николай Райнов, Георги Шейтанов.

Отделно място в българската модерност от 20-те години имат вестниците „**Изток**“ (1925–1927) и „**Стрелец**“ (1927) с усилието си да създадат адекватен диалог между българското и европейското модерно. Издаван и редактиран от Теодор Милев, американския журналист Рувим Х. Маркъм, Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов, „Изток“ бива продължен от „Стрелец“ (с редактори К. Гълъбов и Ч. Мутафов). Тези издания са печатните органи на **кръга „Стрелец“**: Константин Гълъбов, Чавдар Мутафов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Теодор Милев, Атанас Илиев, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Георги Караиванов, Светослав Минков, Панчо Михайлов. Около него гравитират и: Фани Попова-Мутафова, Асен Златаров, Кера Илиева, Янко Янев.

Към изредените централни модернистични издания трябва да се добави и трибуната на късния символизъм – **сп. „Хиперион“** (1922–1931), с редактори Теодор Траянов, Иван Радославов и Людмил Стоянов. В него, освен редакторите, публикуват и: Иван Грозев, Емануил Попдимитров, Иван Мирчев, Димитър Пантелеев, Владимир Полянов, Боян Дановски, Светослав Минков и др.

Въпросът за единността на модернизма се обсъжда отдавна и е зареден с противоречия, но той няма да е тема на това изложение. Като обединителни модернистични линии, най-общо, се очертават: *индивидуалистичната нагласа, антитрадиционализмът, засиленият интерес към естетиката, формата и изказа* – интерес, който (особено при авангардите) се превръща и в експеримент. Аз съм по-склонна да гледам на модернизма като на тенденция в поетическото мислене и чувствителност, която периодично се активира в културния развой. Бих я отнесла към едно по-общо, романтическо по патос, начало – без, разбира се, да игнорирам ясните концептуални заявки на европейските модернистични течения от средата на XIX докъм средата на XX век.

За целите на един общ преглед на българския литературен модернизъм ще очертая неговата история и типология, основните му течения с акцент върху някои представителни фигури, както и контекстуалната му обвързаност.

4. ПЪРВОТО ДЕСЕТИЛЕТИЕ НА XX ВЕК – КОНТЕКСТ И НАЧАЛО НА МОДЕРНИЗМА

Първото десетилетие на XX век развива тенденциите, оформени в българската художествена словесност през 90-те години на XIX век. Това е началото на един небивал и неповторен разцвет на нашата литература, който ще продължи докъм 30-те години включително.

В началото на XX век картината е следната.

Пазят се традициите на *народничеството*. Михалаки Георгиев продължава да пише разкази за патриархалния бит, идилии и хуморески.

Продължава и тенденцията към реалистично описание на съвременното общество, включващо критика на отношенията и нравите в него (*социалният критицизъм*, или, по старата терминология – критическият реализъм). Тази тенденция, централна още през възрожденския период, сега продължава в разказите на Вазов и в комедията му „Службогонци“ (1903). През първото десетилетие на века той пише и романите „Казаларската царица“ (1903) и „Светослав Тертер“ (1907); историческите пиеси „Борислав“ (1909) и „Към пропаст“ (1910) – също издържани в една традиционалистична стилистика. Социалният критицизъм обаче достига връх в разказите на Елин Пелин (излезли като „Разкази“ в два тома през 1904 и 1911 г.) и в неговата повест „Герациите“ (1911). Той озвучава и творчеството на Антон Страшимиров, макар че на неспокойния му дух не са чужди и индивидуалистичните влияния и модернистичните търсения. От този период са неговите социално-битови повести „Змеят“ (1900) и „Габровка“ (1900); романът „Есенни дни“ (1902); „Кръстопът. Повест и други разкази“ (1904); драмите „Вампир“ (1902) и „Свекърва“ (1906). Особено остър е социалният критицизъм в градските сюжети на Георги Стаматов (най-отявлени „градски“ белетрист за времето) – „Избрани очерки и разкази“ (1905).

През първото десетилетие на XX в. продължава развитието и на доминираната от *социалистически идеи* линия в литературата ни, която като поетика

също принадлежи на реалистичното русло. Излизат книгите на Димитър Полянов „Морски капки. Стихове и проза“ (1907) и „От Изток до Запад. Приказки и легенди“ (1909). През 1900 г. Георги Кирков издава част от фейлетоните си в сборката „Дремиградски смешила“. Критиката на направлението е представена от Георги Бакалов в списанията „Съвременник“ и „Ново време“.

Първото десетилетие на ХХ в. събира имена на налагащи се и на начеващи автори, които ще останат върхови в нашата литература. Освен изредените по-горе, в това число влизат и представителите на *модернистичната вълна*, станала двигател на културните процеси от онова време и своеобразна емблема на настъпващия нов век. Тук са представителите на естетическия индивидуализъм Пенчо Славейков, Кирил Христов, Петко Тодоров; тук е средната фигура на Пейо Яворов – разпъвана между индивидуализма на кръга „Мисъл“ и символизма; тук са и отявлените символисти Теодор Траянов, Димитър Бояджиев, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев.

В този изключително наситен литературен период, задал облика и на второто десетилетие на века, са концентрирани фигурите на поети, чието творчество Никола Георгиев ще нарече „гръбнакът на днешната ни мяра-образец за лирика“¹. Развиват се и прозата и драмата, макар че приоритет на водещата – модернистична, линия е лирическото. Нека направим бърз преглед на това литературно десетилетие и годините непосредствено след него, явяващи се органично продължение на тенденциите му.

Пенчо Славейков създава своите стихосбирки „Сън за щастие“ (1907), „Епически песни“ (1907), „На Острова на блажените“ (1910). Кирил Христов продължава лирическата си линия със стихосборката „На кръстопът“ (1901) и антологийните си книги „Избрани стихотворения“ с предговор от И. Вазов (1903), „Слънчогледи“, „Химни на зората“ (1911); излизат и сатирите му „Полковник Джамбазов“, „Медният петак“ (1902), а също и баладите по фолклорни мотиви „Гюргя“ и „Русалка“ (1903). Петко Тодоров публикува своите „Идилии“ (1908) и драмите „Зидари“ (издадена през 1910, макар че се играе за пръв път през 1908 г.) и „Змейова сватба“ (1911). Яворов събира стихотворенията си в „Безсъници“ (1907) и в антологията „Подир сенките на облаците“ (1910), излиза мемоарната му книга, вдъхновена от участието му в борбите за освобождаване на Македония – „Хайдушки копнения. Спомени от Македония. 1902–1903“ (1908), и биографичният очерк „Гоце Делчев“ (1904); създава двете си драми: „В полите на Витоша“ (1911) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (1912). Теодор Траянов – един от двамата първотворци на българския символизъм (критиците се раздвояват между него и Яворов), публикува емблематичната си книга със стихове „Regina mortua“ (1908) и „Химни и балади“ (1912). На това десетилетие принадлежи и трагичната фигура на символиста Димитър Бояджиев, чиито стихотворения излизат в сборник посмъртно (той се самоубива през 1911 г.). От 1906 г. датират първите публика-

¹ Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1985. – Цит. по: <http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/analiz/vstyplenie.htm>

ции на Димчо Дебелянов, който също няма да дочака книгата си, срещайки смъртта на фронта през 1916 г. По същото време, 1905–1906, на литературната сцена излиза и Николай Лилиев, в чиито стихове българският символизъм ще достигне едновременно съвършенството и завършека си.

Първото десетилетие на XX век се отличава с възникването на ново литературно самосъзнание. То личи както в саморефлексията на авторите – в начина, по който те виждат творчеството си и спорят с привържениците на други типове естетика и поетика, така и в структурирането на самата книжнина. Освен обичайните за Възраждането сборки стихове, вече излизат и антологии – книги, в които текстовете са свързани от някакъв тематичен или композиционен замисъл и се мислят като представителни за твореца, направлението, поезията. Тоест самата стихосбирка бива дискретно сюжетирана, фрагментите ѝ (отделните творби) биват обвързани с междутекстови връзки, признава ѝ се някакъв автономен живот и физиономичност. Такива антологии са Яворовата „Подир сенките на облаците“ (1910), Славейковата „На Острова на блажените“ (1910), съставената от Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам“ (1910).

В рамките на три години през това десетилетие на българската литературна сцена се появяват толкова знакови произведения, колкото в други периоди трудно се извличат от три десетилетия. През 1905 г. излиза Теодор Траяновото стихотворение „Нов ден“ (в сп. „Художник“), което по мнението на критика Иван Радославов, един от идеолозите на символизма, е първата българска символистична творба. През 1906 г. сп. „Мисъл“ публикува Яворовата „Песен на песента ми“ – начало на българския символизъм според друга, по-голяма, част от критиката. А 1907 г. се оказва направо арена на исторически сражения в българската литературна среда. Тогава излизат програмната критико-теоретична книга на българския модернизъм – „Млади и стари“ на д-р Кръстев; Симеон-Радевата „Д-р Кръстев като литературен критик“ – нейна своеобразна антитеза; алманахът „Южни цветове“ с манифестното есе на българския символизъм „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев; програмната статия на новото направление, написана от Иван Андрейчин – „Из нов път“. През същата година излизат както Славейковите образци на българския естетически индивидуализъм, събрани в стихосбирката „Епически песни“, така и книгата, поставила начало на пролетарската поезия – „Морски капки. Стихове и проза“ от Димитър Полянов. Динамиката на литературния процес в периода е такава, че в една и съща година „младите“ стават „стари“ и на тяхно място идват други „млади“.

Другият интересен парадокс на тази динамика на литературните пристрания е фактът, че именно в „Мисъл“ през 1899 г. излиза важната за българския символизъм статия на Иван Ст. Андрейчин „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“, а също и Яворовият поетически манифест „Песен на песента ми“ (1906), смятан за художествено начало на това направление у нас.

Това десетилетие е толкова важно за развоя на българската литературна култура не само с художествените шедьоври и с разцвета на творческата среда като цяло, не само и с модернистичното новаторство в частност. Но тези две явления, съчетани с изчерпването на възрожденския публицистичен патос, стимулират появата на третия важен сегмент на литературната картина – *професионалната критика*, както академична, така и оперативна. Академичната критика изследва литературата в исторически, естетически и теоретичен план. Представителни имена са д-р Кръстьо Кръстев, Иван Шишманов, Михаил Арnaudов, Боян Пенев. Оперативната критика се развива в синхрон с актуалния литературен процес – чрез рецензиите и полемиките. Тя е ярко представена от д-р Кръстев (който не се ограничава с дистанцирания академизъм), Пенчо Славейков, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Георги Бакалов, Владимир Василев, Симеон Радев. Но и в единия, и в другия случай интерпретацията на литературните творби силно се разграничава от възрожденските публицистични писания. Боян Пенев регистрира този факт по повод личността на д-р Кръстьо Кръстев, когото той определя като истинския създател на нашата критика, преди когото критическото поле е било заето от „обикновена публицистика“:

Всъщност той е истинският създател на нашата критика. Преди него това, което се наричаше критика, не беше нищо друго освен обикновена публицистика.²

Езикът на тази нова област на българската словесност вече включва понятия на философията и естетиката, модерните на Запад интуитивизъм и психологизъм проникват и у нас, правят се културологични асоциации. Така художественият текст се мисли през един принципно нов – и в много случаи научен – инструментариум, за което голяма заслуга отново има д-р Кръстев – немски възпитаник, повлиян от неокантианската естетика на Йоханес Фолкелт и Конрад Ланге и от психологическия подход на Вилхелм Вунт.

Решаващият принос на модернизма за възникването на българската професионална литературна критика е, че той пръв повдига въпроси, засягащи автономния живот на литературата, спецификата ѝ сама за себе си – тя вече не е рупор за огласяване на обществените проблеми. Възникват непознати дотогава отношения между отделни направления, между „млади“ и „стари“, между „свое“ и „чуждо“. Разисквани проблеми вече са не вълненията на общността, а поетиката и стилистиката на текста, литературността и естетизмът на творчеството. Затова изключително важни са отношенията, които се създават между модернистите и авторите, попаднали под знаменателя на традиционализма. Именно те, в качеството си на диалог между полюси, отразяват градивния антагонизъм, оживил първите литературни десетилетия на ХХ в.

² Пенев, Б. Д-р К. Кръстев (надгробна реч). // *Съвр. мисъл*, 5, 1919, № 5.

5. МОДЕРНИЗМЪТ. НАПРАВЛЕНИЯ И ФИГУРИ

5.1. ЕСТЕТИЧЕСКИ ИНДИВИДУАЛИЗЪМ

На своя първи етап българската модерност се изразява в *естетически индивидуализъм*. Тенденцията се осъзнава като част от опозицията *свое – чуждо*, тъй като философските и естетическите източници са „привнесени“ отвън, а и самите модернисти в по-голямата си част получават образованието си на Запад, най-вече в Германия (д-р Кръстев, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров). Така идеите на Шопенхауер, Ницше, Фолкелт, Ланге, Вунт, Бергсон, Ибсен са усвоени при своя извор, а българската култура за пръв път е приобщена към европейския ритъм. „Привнесеността“ в случая е много условно понятие, използвано по-скоро като оръжие на „старите“ срещу „младите“. Защото, ако тези идеи не бяха припознати като потребни, местната културна среда не би ги усвоила. Проблематиката на колективното вече до голяма степен е изживяна, или поне не е достатъчна, за да удовлетвори търсенията на българския интелегент две десетилетия след Освобождението. Затова не по-слаба от традиционализма е и противоположната тяга – жадното любопитство към света, гладът за новото, стремежът към отърсване от маргиналността.

Център на българския естетически индивидуализъм става кръгът около списание „Мисъл“. То излиза от 1892 под редакцията на д-р Кръстев, като първоначално събира на страниците си автори с различни естетически платформи: Тодор Влайков, Стоян Михайловски, Георги Стаматов, Алеко Константинов, Кирил Христов и др. В началото на XX век – след завръщането на Славейков от Германия – се оформя и кръгът „Мисъл“ (д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов), който вече е естетически еднороден, сплотен около идеите на индивидуализма до степен, в която възгледите му добиват категоричността на доктрина, а естетиката му става нормативна.

5.1.1. ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И Д-Р КРЪСТЕВ

Манифестни текстове на модернизма пишат Славейков и д-р Кръстев. Яворов и Тодоров дават своя принос в отделни изявления или чрез художественото си творчество.

В статията си „Българската поезия. Преди. Сега“ (1906) – Славейков формулира основните задачи на индивидуализма:

Искам да извадя бащи и деца едни срещу други и пред вас да опитам пулса на интересите им в живота и отражението на тия интереси в творенията им [...] Преди половин век ние бяхме една просташка маса, която няколко „луди глави“ едвам убедиха да се нарича българин. Подвига на тия „луди глави“ бе да открият българина и да го удържат такъв, като му вкарат в душата, почти насила, луч от национално самосъзнание.³

³ Славейков, П. Българската поезия. Преди. Сега. // *Мисъл*, 16, 1906, № 2, 6, 7. – Цит. по: *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 1. С., 2009, с. 78.

По повод дълга на съвременния интелектуалец, дошъл на мястото на възрожденския интелегент, авторът безусловно заявява: „... изпълнение на нашия дълг – извоюване на човека в българина“.

Огласявайки промяната на ценностите и целите пред българските духовни водачи, в „Българската поезия“ Славейков експлицира новите нужди на времето: пиетет към индивида вместо служба на колектива; вглъбяване в противоречията и целостта на личността („човека“, който той курсивира в статията си); прецизиране на стойностите и идеалите на личното и колективното. „Народен“ вече не е синоним на „стойностен“, както е във възрожденската идеология, екзалтирана от просвещенски и националноосвободителни пориви. Двете сфери – личната и колективната – се мислят разединени и често противопоставени една на друга. „Обществен“ все повече става равностойно на „популярен“, „среден“, дори „популистки“ и „посредствен“. А по отношение на културата (която всъщност е територията на спора) понятието придобива характеристиките на масовия вкус, на средната култура. „Фасулковци“ и „филистери“ нарича Пенчо Славейков масата в предговора си към второто издание на „Стихотворения“ от Яворов (1904), като вижда целта на изкуството в духовното провокиране и издигане, в опитомяването на „диваците“. Така се залага една от устойчивите представи на модернизма – противопоставянето личност – тълпа. То бива наследено от символизма, където смисълът му донякъде бива видоизменен. Ако първият модернистичен стадий – индивидуализмът, противопоставя войнстващия, силен, горд индивид водач на презряната тълпа (която, ако става за нещо, то е само да бъде водена), то символизмът често вижда личността като жертва на тълпата.

Част от акцията срещу масата е и заклеймяването на „социалното“ в смисъл на злободневно, временно, нищожно от гледна точка на етическата и духовната проблематика, която предоставя. Срещу „всичкото фалшиво социално изкуство“ се обявява П. Ю. Тодоров. Славейков пък направо образно нарича „социалната тъга“ „спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии“ (пак в предговора към книгата на Яворов).⁴

Естетическата максима на индивидуализма е изкуство на духа, чиято действителност се осмисля като висша спрямо конкретиката на ежедневието живот, спрямо „летописа на своето време, на преходното и случайното в него“, както се изразява д-р Кръстев по повод творчеството на Любен Каравелов. В своята книга „Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“ (1917)⁵ теоретикът на българския естетически индивидуализъм излага виждането си за българската литературна история, като прави обобщения за това, що е модерна литература. А за него единствено модерната литература се оказва стойностна. Традицията на Каравелов и Вазов е определена само като исторически етап, без съществена естетическа значимост. И така годи-

⁴ Славейков, П. Предговор [към „Стихотворения“ от П. К. Яворов]. – Цит. по: *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 1. С., 2009, с. 75.

⁵ Кръстев, Кр. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. С., 1917. – И в: Кръстев, Кр. Съчинения. Т. 1. С., 1996.

ни след уталожването на страстите покрай налагането на модернизма и след затихването на споровете между модернисти и традиционалисти д-р Кръстев вижда нашата литературна история именно в приемствеността и общността на авторите, изведени в заглавието. При това Ботев се оказва първоначало на *истинската* българска литература и своеобразен поетически предтеча на творците от „Мисъл“. По повод на неговото творчество критикът всъщност синтезира представите си за модернизма и модерния творец: „творец на нов мир, на втора, по-висша действителност“, „живеещ живота на духа, знаещ само действителността, що се откроява в тъмните дълбини на душата“. Съответно мисията на тримата от „Мисъл“ според техния съидейник, който посмъртно⁶ ги нарича „мъченическата Троица на новата българска литература“, е „да обновят живота и възродят душите чрез вълшебството на едно ново изкуство и един нов поетически език“.⁷

Събирателна фигура на „старото“, на традиционното литературно начало в очите на модернистите става Вазов. Славейковата статия „Един стар херой“ (1896), и особено д-р Кръстевата книга „Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература“ (1907), формулират както общите, така и конкретните позиции на модернистите в този естетически спор. Ако Славейков наистина има теоретични постройки върху идеята за модерността, но я въплъщава преди всичко в поетическото си творчество, то д-р Кръстев е отявленият теоретик на българския индивидуализъм. Нещо повече, налага интерпретативния шаблон, през който да бъдат мислени естетическите спорове от края на XIX – началото на XX век не само в собственото им време, но и до наши дни.

В програмната си книга той развива конфликта бащи – деца, набелязан от Славейков в „Българската поезия“, като разменя местата на поколенията:

[...] ний наричаме едно течение в живота и в литературата старо само тогава, когато се яви съзнанието за противоположно нему, младо, ново.⁸

Така д-р Кръстев обяснява защо заглавието му не повтаря естествения ред – стари и млади, а отразява актуалната за времето опозиция млади и стари – както тя се усеща от съвременниците. Защото именно младите са тези, които провокират традицията – без техните новаторски позиции и старото не би се осъзнало като старо. Това изявление обаче съдържа и скрит знак за органичността на българския модернизъм, за това, че той не е само чужда мода – авторът говори за появило се ново съзнание.

⁶ Книгата на д-р Кръстев е своеобразна „надгробна плоча“ на другарите му, починали: през 1912 – П. П. Славейков, през 1914 – П. К. Яворов, през 1916 – П. Ю. Тодоров.

⁷ Цит. по: **Кръстев**, Кр. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. // Кръстев, Кр. Съчинения. Т. 1. С., 1996, с. 272.

⁸ **Кръстев**, Кр. Вместо предговор („Млади и стари“). – Цит. по: *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 1. С., 2009, с. 112.

Макар да отчита историческото значение на Патриарха на българската литература, д-р Кръстев отрича естетиката му. В „Иван Вазов. Беседа, казана в Елена на 17.VIII.1905 г.“ той прави именно разграничението „между историко-литературна и естетическа, между историческа и литературна оценка на един поет [...]“.⁹ Така, без да омаловажава историческото значение на Вазов като създател на цяла една литература „в миниатюр“, критикът аргументира критиката си в естетическо отношение – като реакция срещу общата, средната мяра и официозността на Вазовото творчество. За д-р Кръстев „неговите чувства и идеи са чувствата и идеите на среден българин от освободителната епоха, който няма свои чувства, нито има идеи, различни от общите“, а патриотизмът му е „официален“.¹⁰ Що се отнася до публиката пък, в очите на индивидуалистите народният поет е образец за универсалния, пригоден за всеки вкус автор.

Вазов не им остава длъжен – в разказа „Доктор Джан-Джан“ (сб. „Драски и шарки“) и в „Японски силуети“ (сб. „Утро в Банки“) той находчиво иронизира фанатизма и мисионерството на двамата индивидуалисти (д-р Кръстев и Славейков).

Елитарността, прокламирана от кръга „Мисъл“, обаче не изтрива националното и социалното като стойности. Индивидуализмът пази усета към колективните идеали, но ги пречупва през филтъра на своето осмисляне, извлича универсалното от тях. Така националното е ценено като изява на народния дух – в един смисъл, предписан от романтизма. (Модернизмът в много отношения продължава идеите на романтизма, самият Славейков съставя сборник от български народни песни.) Зад конкретиката както на националното, така и на социалното се търсят философски абстракции.

Един паралел между „Под игото“ и „Кървава песен“ дава ясна илюстрация на модерното преосмисляне на традиционната проблематика. Този паралел подсказва още идеологът на символизма у нас – Иван Радославов – в своята литературна история „Българска литература 1880–1930“ (1935)¹¹, определяйки двата текста като „двете страни на един и същ медальон“. Той вижда Вазов като романтик, а представителите на „Мисъл“ като новоромантици. Различието между тях открива в импулсиращите източници. За Вазов – влиянието на френската литература, за „Мисъл“ – на немската. Че Вазов, въпреки влиянието на Виктор Юго и Йожен Сю, не е в такава степен медиатор на чужди тенденции, е повече от очевидно. Дълбоката разлика между философския идеализъм и естетизма на модернистите, от една страна, и позитивизма на Вазов, от друга, също е факт. Иван-Радославовото сравнение между „Под игото“ и „Кървава песен“ обаче е ценно, защото насочва към два текста с много аналогична тематика (Априлското въстание), които градят смисъла си върху принципно различни нейни акценти. Ако Вазов търси да улови истори-

⁹ Кръстев, Кр. Иван Вазов. Беседа, казана в Елена на 17.VIII.1905 г. // *Българската критика за Иван Вазов*. С., 1988, с. 39.

¹⁰ Пак там, с. 40.

¹¹ Радославов, Ив. *Българска литература 1880–1930*. С., 1935.

ческото случване на националния подем, то Славейков изявява отношението личност – маса, водач – народ в плана на една философия на историческото движение. А вместо националния или социалния типаж се проблематизира *човекът* – личността в нейните универсални измерения.

Сравнен с представителната фигура на предходното литературно поколение – Вазов, Славейков едновременно силно се различава, но и го наподобява. Наистина, липсва му патриотичният патос на маргиналният Баща/Патриарх/родоначалник. Модернизмът се посвещава именно на разхерметизирането на българската литература – на отварянето ѝ към света и към универсалните ценности. От друга страна обаче, той, проправяйки нови пътища, на свой ред се вписва в ролята на родоначалник – на Баща на българския модернизъм, и на свой ред се оказва „стар“ пред провокацията на символистичното „нашествие“. От тези позиции в статията си „Българската поезия“ критикува новите „млади“ – символистите:

В последно време се е повлякло по тоя път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса – фризура. Това воинство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова [...].¹²

А „модерната душа“ за него е „оная душевна каша у разните болни, полуболни и луди, за които синьото е зелено, жълтото – котка, жената – карфица, а септемврий – пръч“.¹³

Така, ако Вазов завършва, дава цялостност на една традиция, то Славейков създава друга и се стреми да я уплътни, като при това с не по-малка тежест встъпва в ролята на традиционалист.

5.1.2. ПЕЙО ЯВОРОВ

Поетическата емблема на този първи етап на модернизма, и в частност на кръга „Мисъл“, се оказва Пейо Яворов – младият талант, който ще илюстрира със стиховете си теоретическите идеи на д-р Кръстев и ще „коригира“ пред съвременния читател идеята за индивидуализма, въплътена дотогава изключително в Пенчо-Славейковите тежки (често тромави) поетически построения.

От друга страна, по силата на гибелния си талант, той никога и никъде няма да бъде докрай свой; творчеството му няма да се побере в нито една литературна тенденция. Оттук произтичат и трудностите и споровете около естетическото му определяне. Доколко „първият“ му период е „реалистичен“? Доколко „първият“ и „вторият“ етап на творчеството му са разчленени? Доколко вторият му етап се вписва в каноните на индивидуализма, за да се „отклони“ в късната си фаза (по мнението на кръга „Мисъл“) по посока на новата мода

¹² Славейков, П. П. Българската поезия. Преди. Сега. // Цит. изд., с 111.

¹³ Славейков, П. П. Рихард Демел. // Славейков, П. П. Немски поети. С., 1911. – Цит. по: Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 7. С., 1959, с. 208.

на „умопомрачения символизъм“ (според Славейков)? Дали в крайна сметка Яворов не е един „новоромантик“, както го определя Иван Радославов – теоретикът на българския символизъм, който отказва да включи звездата на „стария“ модернизъм в кръга на „новите“? Именно символистичните тенденции в поезията му стават повод в известен смисъл да бъде отлъчен от лоното на „ортодоксалния“ модернизъм, какъвто в очите на д-р Кръстев и П. П. Славейков е индивидуализмът. Но самите символисти не го приемат помежду си, защото те са твърде подвластни на усещането за общност, а Яворовият талант има в такава степен изразена своя физиономичност, че – оказва се – трудно вирее в общности. Теодор Траянов пресъздава тази групова задушеvnост с думите:

[...] нашата групичка тогава не беше свързана с никакви принципи: обединяваше ни повече едно общо самочувствие. Впоследствие се яви с критиката си Иван Радославов: той кръсти нашата поезия и нашето движение „български символизъм“.¹⁴

Така, в представите на индивидуалистите от кръга „Мисъл“, Яворов криква към символизма, т.е. отделя се от групата им („Това воинство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова...“). А символистите пък го осъзнават като своя предистория – не като един от тях, определяйки го като „стар“ – като новоромантик (по думите на Иван Радославов).

Всъщност Яворов, за добро или зло, е модерен поет в самата си творческа конституция – поради изначалната си несвоевременност, поради ярката индивидуалност на дарованието си, правеща го невместимо в нито един поетически канон. Той е модерен по начина, по който е модерен един Ботев – загинал двацетина години преди най-ранните концептуални прояви на модернизма у нас. И този факт е доловен от големия историк на българската литература д-р Кръстев. От дистанцията на изминалите години в книгата си „Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“ (1917) той подрежда Ботев, Славейков, П. Ю. Тодоров и Яворов един до друг, посочвайки Ботев като исторически първоизточник на българския модернизъм (макар да подценява станалата по-късно класическа аналогия Ботев – Яворов, като търси ботевското по-скоро у другите двама автори). Според критика неговите мотиви „се възродиха в творенията на идещите след него поети и образуваха една от малкото вътрешни връзки, които свързват поезията на нашия свободен живот с тая от епохата на робството.“¹⁵

И така, индивидуалността на Яворов попада в синхрон с естетическия индивидуализъм на кръга „Мисъл“, но този синхрон е временен. А писателската

¹⁴ [Бръзцов, Хр.] Един час при Теодор Траянов. // *Лит.* глас, 4, № 144, 28 февр. 1932. – Цит. и в: Сестримски, И. Биографична скица на Т. Траянов. // Траянов, Т. Избрани произведения. С., 1966.

¹⁵ Кръстев, Кр. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. С., 1917. – Цит. по: Кръстев, Кр. Съчинения. Т. 1. С., 1996, с. 272.

му модерност наистина намира резонанс в доктрините на модернизма от началото на XX век, но съвсем не е само негов продукт и съвсем не съпада с него.

5.2. СИМВОЛИЗЪМ

Символизмът като концептуално явление в българската литература се отличава с множеството си обобщаващи, неясни, но затова пък вдъхновени формулировки, съпътстващи поетическите му проявления.

Причините за това са различни, те се коренят в усилията по разбирането и въвеждането на „чуждестранното“ явление, в собствено българското въодушевление по модерното, но не на последно място и в самата генеалогия и природа на модернизма. Той започва преди всичко като художествено явление, чак впоследствие идват опитите да бъде превърнат в теоретичен конструкт. Самото му название е дадено постфактум – след като художественото направление вече е създадо множество текстове. Затова всъщност се налага побирането на недотам еднороден художествен материал в един теоретически термин. Така единствената възможност е терминът да бъде максимално отворен, запазвайки някакъв общ дух и същевременно включвайки различни поетически търсения. Алтернативната линия на литературно развитие е създаването на естетическа платформа и защитата ѝ впоследствие с художествени текстове (схема, до която се доближава кръгът „Мисъл“ с последователността на естетическа доктрина и творчество.) Фактор за „флуидността“ на термина „символизъм“ е и динамичната природа на самата модерност. Изобщо, възникването на множеството „-изми“ до голяма степен е резултат от преплитане на термини в една културна среда със свръхчувствителност към новото. Тоест средата на модернизма въобще не е прецизна към собствената си терминология поради извънредно динамичното си вътрешно развитие и често названието на дадена тенденция има стойността на „работно название“. А понякога става дума и за отделни авторови стилове, схващани като цели литературни „етапи“. Затова е трудно да се направи ясно разграничение между дефинитивните понятия както на символизма, така и въобще на модернизма.

Ето как литературите, свидетели на модернистичните търсения, гледат на проблема. В „Българска литература 1880–1930“ (1935) Иван Радославов – критикът, който пръв назовава „българския символизъм“, пише:

Движението на българските модернисти минава в някои определения ту като модернизъм, ту като спиритуализъм, ту най-после като мистицизъм и дори индивидуализъм. Справедливо и истинно е обаче да бъде оставено исторично като символизъм. Той съдържа в себе си всички тия определения по-горе...¹⁶

Проблемът с терминологията е отразен и в статиите и студиите на Гео Милев, който се намира в особената позиция да бъде едновременно творчески

¹⁶ Радославов, И. Българска литература 1880–1930. С., 1935, с. 195.

представител и следходник на символизма. Сам повлиян в началото от символистичната естетика и поетика, той я надживява, ставайки най-изявеният привърженик на експресионизма у нас. Така Гео Милев разглежда развитието на символизма с очите на участник в него, но – на развиващ се, отдалечаващ се участник. А тази позиция е изключително ценна за по-късните изследователи, защото ги прави свидетели на противоречивостта на вътрешното самосъзнание на модернизма след периода на нормативната естетика на кръга „Мисъл“.

В дисертацията си, посветена на немския символист Рихард Демел (1915),¹⁷ Г. Милев обръща обстойно внимание на термина „декаданс“, като отбелязва битуването му като „популярна дума“, „с която често се бърка названието „символизъм“. „Декадансът“ е изтълкуван като „упадък на външния свят, на действителността, на реалността“. Това значение е подкрепено с произхода на термина от Верленовия сонет „Униние“ („Аз съм империята в края на упадъка“¹⁸). Така Г. Милев съчетава собствената си представа за декадентството като изкуство на Идеите, като идеалистична философия и естетика, с литературноисторическия смисъл на термина като залез, край („залез“ е и буквалният превод на „декаданс“). В европейската традиция той се мисли като изкуство, задълбочено в отбягваните от позитивизма територии на унинието и упадъка.

Символизмът в интерпретацията на Г. Милев е нещо много по-обхватно и съдържа есенцията на представата за модерност въобще:

Символизмът не е школа; той е Изкуството. А защо това изкуство да не се нарече р о м а н т и з ъ м ? Въпросът е въпрос за един излишен термин – въпрос за фирмата.¹⁹

Въпреки тази терминологична обърканост символистите имат ясна представа за естеството на своите естетически възгледи. Те определят себе си като последователи на една тенденция в литературата, свързана с философията на *интуитивизма*, търсеца *идеите отвъд сетивната реалност*. Съответно творецът трябва да открива света на идеалните форми и смисли отвъд действителността.

В своя „Манифест на символизма“, публикуван във в. „Фигаро“ на 18 септември 1886, Жан Мореас, кръстникът на европейския символизъм, пише:

...в това изкуство природните картини, човешките действия, всички конкретни явления не могат да се проявят сами. Това са осезаемите

¹⁷ Милев, Г. Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия. // *Гео Милев*. Нови изследвания и материали. С., 1989.

¹⁸ Верлен, П. Някога и неотдавна, 1884.

¹⁹ Милев, Г. Посоки и цели. // *Везни*, 1, 1919–20, № 2. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 141.

страни на нещата, чието предназначение е да представят езотеричната им връзка с първоначалните Идеи.

Явна е връзката на модерната философия и естетика от края на XIX – началото на XX в. с Платоновото учение за ейдосите (идеите). На това схващане е плод и самото название „символизъм“. То в никакъв случай не означава изказ чрез символи (като фигури на стилистиката или дори на смисъла). Но неговата философия е изключително свързана с представата за символа. Символистичната литература, разбира се, използва различни тропи – и метафори, и метонимии, и алегории. Символът обаче е онази фигура, която е най-„смътна“. Той се отличава от останалите по това, че е многозначен, т.е. препраща към множество означаеми. В тази смътност именно възниква досегът до Идеята – до неназовимата първична същност, скрита зад множеството означаеми. Затова в сравнение с останалите тропи именно фигурата на символа е в най-плътна аналогия с модерната философска постановка за света като съвкупност от видимости, зад които се крият някакви универсални и абстрактни Идеи. И закономерно тази фигура става кръстница на новото литературно направление. А една от поетичните му емблеми е сонетът на Шарл Бодлер „Съответствия“, който казва: „в гора от символи човек се лута сам [...]“.

Що се отнася до поетиката, основната тенденция на символизма е *асоциативността*. Търсят се съответствия между отделните възприятия, за да се постигне ефектът на единно, недиференцирано внушение, което да препраща директно към Абсолюта. Така възниква и призивът към сътворяване на *нов поетически език*. Жан Мореас говори за „нов речник, в който съзвучията се комбинират с цветовете и линиите“. Българският теоретик на символизма Иван Ст. Андрейчин в своя манифест „Из нов път“ (публикуван през 1907 г.) пък пише:

В поезията ний отричаме описанието и реториката, а признаваме внушението – ритмическото и метафорическо внушение. [...] Ний няма да разправаме жизнени анекдоти, а ще предаваме настроения, чувства, рефлексии.²⁰

Най-явна е тази тенденция в обвързването на поезията с музиката, доколкото музикалността на стиха е най-осезаемото възплъщение на търсения сетивен синтез – тя най-лесно може да се долови. Откриваме тази идея пряко изразена в стихотворението на Пол Верлен „Поетическо изкуство“ („Във всичко – музиката само!“). Но тя е поддържана и от Стефан Маларме, Пол Валери, Артюр Рембо. В търсачеството на съвършения поетически език – този на внушенията, а не на назоваването – се отразява новаторският стремеж на модернизма като цяло към деклиширане на езика – към бягство от неговата всекидневност и към търсене на нови словесни форми.

²⁰ Андрейчин, Ив. Из нов път (Литературен манифест). // *Из нов път*, 1907, № 1. – Цит. по: *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 1. С., 2009, с. 124.

Поради всички тези специфики (особено формалните) символизъмът се оказва направление, изразено повече в поезията, отколкото в прозата. В България единствената отявлено символистична проза е тази на Николай Райнов.

Българският символизъм – освен закономерно развитие на вече съществуващата у нас модернистична тенденция – до голяма степен е и плод на влияния от европейската литература: френската, немската, руската. Негови кумири са Шарл Бодлер, Пол Верлен, Артюр Рембо, Морис Метерлинк, Рихард Демел, Андрей Бели, Александър Блок, Валерий Брюсов.

Първата му мащабна проява е алманахът „Южни цветове“ (1907), в който излиза и програмното есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни“. Българските символисти преминават през различни периодичните издания и литературни кръгове – списанията „Художник“ (1905–1909), „Из нов път“ на Ив. Ст. Андрейчин (1907–1910), „Наш живот“ на А. Страшимиров (1901–1912), „Звено“ на Д. Подвързачов (1914), за да намерят своята уникална обител в списанието на Иван Радославов „Хиперион“ (1922–1931), увенчаващо течението.

Новите светове и новият език, търсени от символистите, разкриват действително небивали дотогава поетически територии. Това явление обаче има и своята обратна страна – затварянето в един специфичен алегоризъм. С изчерпването на символизма като поетическа система и с възникването на много епигонски произведения се стига до ограничаване в повтарящ се спектър от стилово-езикови нововъведения. Така новите символи се превръщат в еднозначни шаблони – в алегии, които препращат към точно определени понятия и представи. А понякога и към нищо не препращат, просто дават заявка за принадлежност към модната поезия. Така българската лирика от второто и третото десетилетие на ХХ в. се напълва със замъци, чертози, бледи луни, умиращи цветя и пр. Това израждане дава основание на Гео Милев да си направи саркастичния експеримент, съчетавайки отделни стихове от различни символисти в едно стихотворение, без при това липсата на смисъл да бие на очи.

5.2.1. ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

В този динамичен контекст творчеството на Димчо Дебелянов има своето особено място. За него символизъмът не е форма в огрубения смисъл, разлъчващ формално от съдържателно. За него той е личен поетически път. Затова извървяването му е свързано за поета и с отклонения, и с качествени промени. Пример за това са късните му текстове (стихотворенията от фронта), които включват символистичния изказ в нови за символизма тематични територии или дори силно го конкретизират.

В някакъв смисъл Дебелянов става емблемата на зрелия български символизъм. Творчеството му – заедно с това на Теодор Траянов, Емануил Попдимитров, Димитър Бояджиев, Николай Лилиев, Христо Ясенев – е част от разцвета на нашата лирика във второто десетилетие на ХХ в. При това неговото място е централно – сплавта от модернистичната тенденция и личния натюрел на автора позволява да се говори за „символизма на Дебелянов“;

като това словосъчетание е изпълнено с конкретен смисъл. Аналогични места имат само Лилиев и Траянов от оживения кръг на къде по-талантливите, къде по-посредствените или направо епигонстващи последователи на направлението у нас. При Дебелянов естетическата тенденция не е нито мода, нито припозната кауза. Това е неговият органичен език за поетически изказ. Затова, когато в творбите си от фронта той „приземява“ своите теми, тъканта и пластиката на речта му си остават същите – със същите сътворени от него лексикални варианти, често и със същото фигуративно изразяване – понякога с познати от другите му текстове или изобщо от поетиката на символизма символи и метафори.

В българската литературна критика е наложена една условна съпоставка, съизмерваща Яворов с Шарл Бодлер и Дебелянов с Пол Верлен, като се имат предвид най-общи умонастроения и звучене. Въпреки произволността си това сравнение е важно, доколкото изявява симптоматиката на две различни фази на символизма, навежда на изводи за различната нюансираност на началния и на зрелия му стадий, предавана чрез често неточни и непостоянни термини. Например ранният етап (този на Бодлер за Франция и на Яворов за България) понякога се означава като „декаданс“, а зрелият (на Верлен и съответно на Дебелянов) – като символизъм. Всички теоретични формулировки на символизма обаче – особено тези на съвременниците – са много условни, а понякога и противоречиви. Това се дължи на самото естество на „направлението“, което на всичкото отгоре отказва и да се самопризнае за „направление“.

Ако се върнем към паралела Яворов – Дебелянов с оглед на оразличаването декаданс – символизъм, ще открием поредица от прилики и разлики между двамата.

Самотата, раздвоението на Аза, смъртта са три централни теми, които свързват поетичните им светове. Напрегнатият, екстатичен трагизъм на Яворов обаче контрастира на съзерцателното смирение на Дебелянов. В този смисъл Д. Дебелянов е по-сроден на първоучителя си в поезията – Пенчо Славейков. Яворовата алегоричност се разтваря в Дебеляновата символност. При първия образът, макар и абстрактен, лесно може да бъде сведен до едно определено означаемо (например песента любовница от „Песен на песента ми“). При Дебелянов символът с лекота се откъсва от всякакви буквални значения и препраща към загадъчни, неясни светове, всеки от които може да бъде обект на цяло философско построение, но не и на еднозначна формулировка.²¹

Ако Яворов болезнено копнее, Дебелянов сладостно бленува – даже когато неговите блянове преработват някакъв мотив, реално породен от страдание. Тоест той успява да извлече красота и да изпита носталгия дори и от мъчителното преживяване.

И накрая, самата структура на стиха при Яворов е неравномерна – с накъсвания, с резки обрати. Неговата поетическа реч е подчинена по-скоро на

²¹ По думите на Шарл Бодлер (в сонета „Съответствия“) символът на символистите отвежда от конкретните образи към абстрактни понятия.

онова, което казва – на смисъла. Дебелянов от своя страна е сред изразителите на една тенденция, която ще бъде доведена до съвършенство в нашата поезия от Николай Лилиев – тенденцията към музикален стих. Или – за неговите текстове е особено важно *как* изказват своя смисъл.

В общи линии, различията между поезията на Яворов и тази на Дебелянов отразяват уклона на първия към неоромантизма и декаданса, а на втория към символизма.

5.3. АВАНГАРДИ

Европейският авангардизъм от първите десетилетия на XX век е социо-културно явление, което въпреки многообразието на изявите си може да се обедини в представата за катастрофично светоусещане.

Времето около Първата световна война е свързано със социални сътресения и трагични събития, които радикално преобръщат основни устои както на живота на обществото, така и на човешкото битие изобщо. Засегната е самата екзистенциална реалност на хората.

От друга страна, в културен план, в този период естетическата система на символизма вече е изживяла своя разцвет и закономерно започва упадъкът ѝ.

Взаимодействието на усещането за социална криза и изчерпването на една културна епоха – това е средата, в която се поражда авангардизмът, или след-символистичният модернизъм. Съответно той носи характера на реакция – реакция срещу авторитетите на миналото, срещу вярата в прогреса – тоест срещу „лъжата“, че опитът на човечеството го учи да живее по-добре (идея, която е опора на европейското обществено съзнание от Просвещението нататък). На съмнение е подложено обаче не само доверието в смисъла на историята, разклатено е и упованието в Бога. През този период с особена острота се търсят отговори на въпроса: щом има Бог, защо хората търпят толкова неправди и страдания? Потребността от добрия Съдник заглъхва под озлобеното отчаяние.

Именно като израз на тези напрежения възниква големият бунт на авангардизма. Неговите творци и направления, колкото и разнородни да са помежду си, се обединяват от съзнанието за своята мисия – разрушаването на „стария свят“ и създаването на един „нов свят“, необременен от миналото. В основата на тази митологема стоят социалните напрежения, назрели в цяла Европа през първите десетилетия на XX в. Протестът срещу социално-политическата действителност в авангардното изкуство обаче се проектира и върху цялата културна и идеологическа реалност. Този порив може да бъде обобщен като усилие за опровергаване на историята, религията и културата – на основните опори на общественото съзнание – в досегашния им вид. Техният цялостен смисъл е подложен на съмнение, като при това се пораждат своеобразни митове, регламентиращи един утопичен свят, в който човекът заема принципно ново място. Той става пълновластен господар на съдбата си, всъщност заема мястото, което християнските представи отреждат на

Бога. Зад тази утопия лесно разчитаме бунта срещу унизеното, мъчително и обезличено съществуване на човешките маси в един от тежките периоди на модерните общества. Оттук произтича и антибуржоазният патос на авангардизма, без той на всяка цена да се идентифицира с комунистическия утопизъм. Обща тенденция е бунтът срещу улегналите и изразходени естетически представи и критерии, провокацията, шокирането на общественото мнение. В този бунт срещу досегашното авангардните направления често търсят своите корени в примитивната култура, необременена от цивилизацията. Важно разграничение, наложено от тях например, е култура – цивилизация, при което под „култура“ се разбира живото творческо търсене, а под „цивилизация“ – умъртвената, застинала в завършеността си култура.

В естетическо отношение литературните авангарди изразяват тази нагласа, въставайки срещу поетиката на реализма (до голяма степен и срещу тази на символизма). Те търсят *нов език*, на който да бъдат внушени новите светоусещания, новото отношение към битието в изкуството. Най-често това търсене се разрешава в необичайни образи и езикови фигури, в накъсване и видоизменяне на традиционната причинно-следствена логика на художествените текстове. Така през първите десетилетия на XX в. литературната картина добива изключително нов и разнолик характер.

Експресионизмът, както е видно от етимологията на названието (експресия – израз) залага на изразяването на вътрешния свят на твореца за сметка на описанието на външната действителност, на впечатлението от нея. Затова и неговата концептуална опозиция е експресия – импресия (израз – впечатление). Появява се около 1910 г. в Германия, негови най-ярки автори са Георг Тракл, Готфрид Бен, Ернст Толер, Йоханес Бехер и др.

Италианският футуризм демонстрира пиетет към бъдещето. Неговите каузи са: скъсване с бремето на миналото, търсене на нови форми и стилове, култ към високите скорости и машините като символи на модерния прогрес. Водач на футуристите е Филипо Маринети, автор и на манифеста на направлението (1909 г.).

Дадаизмът, чиято родина е Швейцария, а първоосновател Тристан Цара, разлага конвенционалния език, подражавайки на детската реч. Направлението датира приблизително от 1916 г.

Руският имажинизъм – с най-ярък изразител Сергей Есенин – датира приблизително от 1919 г. Търси необичайната образност, често стигайки до така наречия „хулиганизъм“ в стремежа си да шокира.

Сюрреализмът, особено разпространен във Франция, се пресяга към свръхреалното – към онова, което надскача привидната реалност, – и залага изключително на ресурса на подсъзнанието. По този начин той атакува стандартното сюжетирание. Поражда се през 20-те години, един от най-изявените му литературни протагонисти е Анри Бретон.

Това съвсем не са всички авангардни направления от началото на века. Често става дума за вариране на названията в зависимост от съответната национална култура. Също тъй често е и смесването на признаци на различните

направления. Тази „дифузност“ на авангардния фон се дължи на общата социокултурна първопричина за възникването на „отделните“ течения. Освен това динамиката на пораждање и изразходване на прекалено ярките им идеи също води до концептуална нестабилност – те не могат да се удържат в своя „канон“. Защото авангардът не би могъл да застине в понятийно устойчива форма и да продължи в същото време да бъде авангард. Модерността в изкуството винаги е *преломно* явление. От една страна, тя се оттласква от някаква реалия, осъзната като стара, от друга страна, поставя начало на нов етап, без при това да може да бъде статична и устойчива в концепциите си. Във връзка с това в изследването си върху българския експресионизъм Едвин Сугарев вмята следното наблюдение:

[...] когато в изкуството се търси нещо ново, без да са напълно изяснени преследваните от него цели, на повърхността изплува модернистичното и авангардното белег на всеки преходен период.²²

5.3.1. ГЕО МИЛЕВ И БЪЛГАРСКИТЕ АВАНГАРДИ

В България най-определено е присъствието на експресионизма, и то на левия експресионизъм. Връщайки се от Германия през 1919 г., Гео Милев става основен негов проводник. Престоят му там е свързан с активен културен живот (въпреки че заминава, за да се лекува). Свидетел е на Въстанието на спартакистите, попада сред немския прогресивен литературен елит, публикува преводи в лявото експресионистично списание „Акцион“ (в него сътрудничат и Карл Либкнехт и Роза Люксембург).

И така, Гео Милев се очертава като идеолога на българските литературни авангарди. Той е фигура в българската литература, чието място е съизмеримо с това на Пенчо Славейков – и двамата са ненадминати по ерудиция и страстност културни мисионери. Неговият литературен кумир – белгийският поет-символист Емил Верхарн, когото той нарича свой „велик учител“, се обръща към него при срещата им в Лондон с думите: „Вие сте цял пламенност!“ Интелектуалец с изключителен размах, Г. Милев е двигателят на последната модернистична вълна у нас, отново „пренесена“ от Западна Европа и отново главно с немски източник. И той като Славейков е поклонник на немската философия и естетика, като дори защитава дисертационен труд в Германия – „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“.²³ След престоя си в Германия се завръща в родината, давайки тласък на третия модернистичен етап на българската литература – авангардизма, представен под негово влияние изключително от експресионизма.

²² Сугарев, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 15.

²³ Милев, Г. Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия. // Гео Милев. Нови изследвания и материали. С., 1989. Прев. от немски Любомир Илиев. Дисертационният труд на Г. Милев е представен като докторска теза през 1915 г. на немски език.

В този смисъл може да се каже, че литературният контекст на Гео-Милевото творчество е по-скоро европейски, отколкото тясно български.

В българската следсимволистична модерност могат да бъдат разчетени и признаците на футуризма и имажинизма, но те са твърде фрагментарни. Поклонник на футуризма е Кирил Кръстев, който издава и модернистичното списание „Crescendo“. А в своеобразната поетика на първата стихосбирка на Никола Фурнаджиев – „Пролетен вятър“ – литературната критика се опитва да долови отзвuci от Есениновата образност, свързвайки я с имажинизма. Но самият автор се дистанцира от подобни аналогии, а и стиховете, развихрени в неговите лирически сюжети, са по-скоро плод на една поетика на първичното, отколкото имажинистки културен жест.

Експресионистичната поетика може да бъде открита не само в текстовете на своя най-възторжен радетел – Гео Милев. Тя бележи и стихотворенията на младия Николай Марангозов (Янтар) в сбирката му „Нула. Хулигански елгии“, и романа на Антон Страшимиров „Хоро“, и стиховете на Лальо Маринов (Ламар). Естетиката на модерната тенденция ясно се откроява в статиите на Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов.

Те очертават нови представи за мястото на творческия субект, за ценното и необходимото в изкуството.

Така възникват формулировки като Гео-Милевата за Бог Аз. В статията си „Небето“ той казва: „Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“²⁴

Така възниква и модерната тема за „варварството“, свързана с унищожаването на застоялите цивилизационни пластове и нашествието на една нова, жизнена култура. Така станалият христоматиен призив към „оварваряване“, формулиран по повод на „Нула“ на Н. Марангозов – Янтар, в „Поезията на младите“, се оказва всъщност зов за „завръщане“, а не за откриване на принципно нови територии.

Варварско. Но ново. Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия“. В „Нула“ има такъв варваризъм. [...] ний желяем да видим днес варвари, хулигани, печенегии – с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв на българската поезия.²⁵

По-нататък този мотив ще добие значението на нарицателно. Така например при класифицирането на поезията на Уитман като „поезия на голия, природния човек; здрав и ясен, какъвто си е, какъвто трябва да бъде“, ще се

²⁴ Милев, Г. Небето. // *Везни*, 1, 1919–20, № 10. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 179.

²⁵ Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламък*, 1, 1924, № 2. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 149.

стигне до обобщението: „Уитман е в а р в а р и н – и тъкмо в това е неговото огромно литературно значение.“²⁶

Темата за примитивизма и варварството става представителна за авангардните тенденции през 20-те години. Тя е подхваната и от Ч. Мутафов в „Плакатът“, където той споменава „варварството на боите“ сред спецификите на плакатния тип изкуство.²⁷ А в програмната си статия „Тайната на примитива“ – по повод радикалните призови на Маринети – Сирак Скитник пише:

Да бъдат изгорени картинните галерии, да бъдат унищожени литературните богатства, натрупани с векове – чудовищна, варварска смелост! Страшното е, че в нея има истина. Тая истина е ужасът на съвременника; всяко ново поколение иде подавено от придобитията на миналото...²⁸

Така в българската култура на 20-те години се оформя една съвсем нова по облика си модернистична линия както на художествено писане, така и на критическо мислене върху изкуството.

Авангардните тенденции у нас се концентрират и около едно специфично явление, наричано „септемврийска литература“. Формулировката е дадена от критика Георги Бакалов и има тематичен характер – обединява текстове, рефлексии на Септемврийското въстание от 1923 г. Събитие с характер на гражданска война, то изправя българи срещу българи – факт, запечатан в паметните думи на Антон Страшимиров: „Клаха народа, както турчин не го е клал.“²⁹ В без друго драматичния междувоенен период то става повод за изключителни по силата и модерността си текстове. Със „септемврийската литература“ са свързани Гео Милев (с поемата „Септември“, 1924), Асен Разцветников (със стихосбирката „Жертвени клади“, 1924), Никола Фурнаджиев (със стихосбирката „Пролетен вятър“, 1925), Ангел Каралийчев (със сборника разкази „Ръж“, 1925), Антон Страшимиров (с романа „Хоро“, 1926), Крум Кюлявков и Николай Хрелков с отделни текстове. Като „септемврийската четворка“ стават известни писателите Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев и критикът Георги Цанев, събрани в идейно-приятелски кръг около лявото списание „Нов път“ с редактор Георги Бакалов. Макар че по стечение на обстоятелствата „септемврийската литература“ събира в себе си авангардните тенденции на времето, понятието в същността си е извънестетическо. Факт е,

²⁶ Милев, Г. „Зорница“. // *Пламяк*, 1, 1924, № 2. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 158.

²⁷ Мутафов, Ч. Плакатът. // *Златорог*, 2, 1921, № 3. – И в: Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 271.

²⁸ Сирак Скитник. Тайната на примитива. // *Златорог*, 4, 1923, № 1. – Цит. по: Сирак Скитник. Избрани статии 1920–1943. С., 1981, с. 43.

²⁹ Цитатът е от протестния апел на А. Страшимиров по повод на кървавото потушаване на Септемврийското въстание (Страшимиров, А. Позив до Българския учителски съюз, до Дружеството на писателите в София и до Дома на изкуствата във Варна. // *Лъч*, № 19, 12 ноем. 1923).

че нейните автори са много различни помежду си като естетически схващания и поетическа реализация.

Авангардизмът е генеалогично свързан с период на криза, битова посред краха на една ценностна система, превърнала се в консервативна. И смисълът на битието му е да задава модели, да създава макет на един нов свят. Оттук произтича и „многофункционалността“ му – той носи в себе си своята теория и практика едновременно. В този контекст лесно могат да бъдат обяснени метатекстовите линии (очертани от Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник, Кирил Кръстев), които съпровождат и – образно казано – поддържат крехките художествени текстове на авангардизма на двадесетте години у нас. Оттук може да бъде изведено взаимопроникването на художествен текст и метатекст, на литература и критика. Често в художествените текстове на авангардизма прозира „теоретична“ тезисност, а теоретичните и критическите му текстове не са лишени от патоса на артистизма.³⁰ Това е така, защото авангардизмът, освен естетически феномен, е и начин на възприемане, на мислене и на живот – тъй като е бунт, а всеки бунт в същината си е тотална проекция на човешкото, не на отделни, абстрахиранни негови прояви.

Отражение на тази нагласа е и митът на експресионистите за големия бунт – поголовен, но и дълбоко субективен.

„Копнежът ражда творчество. Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си“ – пише Г. Милев в статията „Възвание към българския писател“³¹. Това е митът за подема, погрома и възкресението, които се извършват в историята, но и в интимното битие, които се скандират като общи, но едновременно с това са и неназовимо лични. Впрочем не трябва да забравяме, че митът, макар да носи характеристиката „колективен“, пак по заданост се преживява и като насъщен личен опит, като неизкоренимо предзнание и неизличима пред-следа.

След текст като Гео-Милевия „Септември“ например идва въпросът: станало ли е *наистина* Септемврийското въстание и ако е така, откога и докога трае то? Дали неговата протяжност не се простира много преди и след него, в много предишни и следващи бунтове? Кой са границите на неговото ставане – съзнанието на един поет, съзнанието на група хора, обсебени от идеята за бунт, или на трагично разкъсаната общност на българите? Чий е в крайна сметка този бунт? Не са случайни парадоксалната авторова идентичност, избиваща в хипертрофирания лирически субект и неопределимите „герои“ на

³⁰ Един от аспектите на изследване на парадоксалността на „модернистичното критическо изразяване“, които А. Йорданов набелязва по повод на типологичните особености на Гео-Милевата критика, е: „на равнището на поетиката на критиката – парадоксално сближаване и съвместяване на художествени и „научни“ стилове, афористичност и асоциативност на твърденията, реторика и диалогичност на „получения“ стил“. (Йорданов, А. От „парадоксалната“ критика към литературно-историческата концепция. // Гео Милев. Нови изследвания и материали. С., 1989, с. 118.)

³¹ Милев, Г. Възвание към българския писател. // *Везни*, 3, 1921–22, № 4. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 256.

„Септември“; енигмата около Фурнаджиевите „конници“³², както и куп други логически неизясними образи от 1920-те.

Тези въпросителни маркират краха, на който е обречена всяка идеология пред дълбинния митологичен свят, който дреме у човека, за да обладае внезапно цялото му битие, да го направи велико или нищожно, но несъвместимо с осъзнавания в такива моменти като *неистинен* ритъм на живота (или на бита, ако си послужим с Гео-Милевата опозиция „битие – бит“):

Съвременното изкуство, възвръщащо своите пътища към първичните – духовните – извори на всяко човешко битие, изпуска из кръга на своето зрение веществената зрелост на съвременността; която е: преображение на битието в бит, на човешкия род в народ, на всемира – в провинция.³³

5.3.2. ПОЛЕМИКИ НА МОДЕРНОСТТА – АТАНАС ДАЛЧЕВ

Двадесетте години на ХХ век се характеризират със съществени промени в литературния живот. Причините за това се търсят най-вече в междувоенната атмосфера на криза и преосмисляне на основни социални и културни ценности. Затова и изследователите го определят като време на „естетически прелом“ (по формулировката на Розалия Ликова). В тази многообразна картина творчеството на Атанас Далчев – един от най-важните поети, дебютирали през 20-те години, не може да бъде отнесено към нито едно от споменатите досега направления и тенденции. Неговите естетически схващания не са част нито от лявата вълна, достигнала връх в текстовете на Смирненски, нито от авангардните търсения, емблематизирани от фигурата на Гео Милев. Те не са близки и на своеобразния Фурнаджиев „примитивизъм“, чийто лирически свят говори чрез понятията на природните стихии. Далчев е представител на нова естетика в българската литература, която има по-скоро наследници, отколкото предшественици и съвременни последователи. Това е естетиката на предметното, която ще го свърже с идващите след него поети, известни като „поколение на четиридесетте години“: Александър Геров, Валери Петров, Радой Ралин.

В творческото самоосъзнаване на този автор особена роля изиграва символизъмът. Първите му текстове – публикациите в сборника „Мост“, носят именно символистични признаци. Следва обаче радикален отказ от първоначалната поетика. Тази позиция е част от една мащабна акция срещу символизма през 20-те години, в която Далчев се оказва един от най-ревностните критици на така наречената „мъртва поезия“. Прозвището тръгва от една статия, която Георги Цанев публикува под псевдонима Б. Боринов в списание „Нов

³² В случая с Фурнаджиевите конници профаниращите прочити са стигнали дотам, че да поставят въпроса: кои са в крайна сметка те, „от коя страна на барикадата са“? Вж. разказа на М. Цанева по този повод. (Цанева, М. Никола Фурнаджиев. // *Септемврийското* въстание в българската литература. С., 1983, с. 276.)

³³ Милев, Г. Родно изкуство. // *Везни*, 2, 1920–21, № 1. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 183.

път“. Когато през 1923 г. по повод на „безсмислието, което отравя днешната ни поезия“ авторът задава формулата „мъртва поезия“, той едва ли предугажда какъв притегателен център ще стане това словосъчетание за склонния към отрицание български литературен дух. Статията на Г. Цанев „Мъртва поезия“ не е облъхната с онази важност, която се приписва на текстове като „Зеленият кон“ на Ч. Мутафов, „Тайната на примитива“ на С. Скитник, „Поезията на младите“ на Г. Милев, „За новата поезия“ на Н. Фурнаджиев, „Мъртва поезия“ на А. Далчев и Д. Пантелеев, „Хулиганството в литературата ни“ на Вл. Василев и ред още критически текстове от този период, станали постулати в литературноисторическите ни представи. Тя се оказва не толкова емблематична, колкото „инструментална“ за критическото полемично мислене.

Около два месеца след статията на Г. Цанев ще излезе яркият текст на Г. Милев „Поезията на младите“ (сп. „Пламяк“, 1924 г.), в който формулата „мъртва поезия“ ще бъде приета, за да се превърне в етикет:

Формалната поезия на Николай Лилиев имаше своето оправдание и смисъл на времето – преди 10-15 години, когато българската поезия се бореше за език и стих. Но днес, когато език и стих са вече достатъчно усъвършенствувани, такава формална поезия е безсмислен анахронизъм („Лунни петна“) – само безцелно прахосничество на готово богатство, само жалко стихоблюдие: Стратиев, Стубел, Мирчев, Симидов, Далчев, Пантелеев, Йорданов, Караиванов, Н. Дончев и пр.³⁴

Именно в този контекст – като алтернатива – Г. Милев изрича прословутите си думи:

Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот. Да вляят живот на „мъртвата поезия“.³⁵

Така, когато А. Далчев и Д. Пантелеев се присъединяват към темата със статията си „Мъртва поезия“ (публикувана във в. „Развигор“ през 1925 г.), те по парадоксален начин вече са били включени от пламенния новатор в обществото на „мъртвите“ поети – имената им са сред изредените в „Поезията на младите“ автори, занимаващи се с „жалко стихоблюдие“. Явно Гео със своята артистична интуиция е доловил онези прилики, които ще обвържат на дълбинно, скрито ниво привидните антиподи Далчев и Лилиев – слагайки ги „в един кюп“ в критическия си текст.

До началото (и по-точно до месец февруари) на 1924 г., когато излиза „Поезията на младите“, Далчев е заявил поетическото си присъствие главно със стихове, които ще влязат и в „Прозорец“ – стихосбирката, с която авторът

³⁴ Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламяк*, 1, 1924, № 2. – И в: Милев, Г. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 144.

³⁵ Пак там, с. 149.

се разграничава от символизма. Това са: „Хижи“, „Старите моми“, „Есенно завръщане“ (публикувани в сп. „Хиперион“ през 1923 г.). Сборникът „Мост“ (1923), включвайки „Старите моми“ и „Хижи“, добавя и изключително „далчевската“ творба „Болница“, а също и „Мистическа вечер“ (цикъл, чието първо стихотворение ще остане като „Вечер“ в първата самостоятелна книга на автора. Истина е, че количественото сравнение с творби като „Здрач“, „Елегия“, „Жената в черно“, „Дъжд“ („Шум и стъпки...“), „Старата книга“, „Есенни вихри“, „Старци“, „Проказън“ (от които поетът се отказва в по-нататъшните си издания) би показало превес, ако не на символистичния тип поетика, то поне на символистичните умонастроения у ранния Далчев. Но няколкото текста от този период, които ще останат емблемни за автора си, е трудно да бъдат пренебрегнати. Тоест трудно е да се каже, че Г. Милев говори за някакъв изцяло „друг“ Далчев, а не за поета и естета, който ще се противопостави на символизма (в лицето на Лилив) със статията „Мъртва поезия“ (1925) и ще заяви себе си в „Прозорец“ (1926).

За Атанас Далчев фигурата на Лилив остава изключително важна. В известен смисъл спрямо нея – оттласквайки се и приближавайки се – той определя собствената си идентичност. И до края на творческия си път продължава да се занимава с въпроса за поетическото ѝ присъствие в нашата литература – макар самият Лилив от десетилетия да е замлъкнал като поет, макар изобщо да не е „обжалвал“ присъдата над себе си.

Наистина, Далчев три години по-късно омаловажава „Мъртва поезия“ в друга своя статия – „На един литературен критик“ (в „Пряпорец“, 1928 г.), твърдейки, че това е бил само „отговор“ на писателката Анна Каменова:

Нашата статия беше отговор на г-жа Анна Каменова и повече от един отговор не е искала да бъде. 15-20 дена преди статията ни г-жа Каменова писа, че Лилив бил създал българското поетическо слово и направил българския език годен за стих.³⁶

В същия оправдателен смисъл споменава „младежката“ статия, чийто идеолог е по-скоро той, отколкото Д. Пантелеев, и в „Спомен за Д. Б. Митов“ (1973 г.):

В неговия вестник излезе и статията, с която ние, Пантелеев и аз, млади литературни нехранимайковци, огорчихме някога добрия Лилив.³⁷

Изобщо, в по-нататъшните текстове на Далчев, свързани с този случай, се наблюдава съзнателен стремеж отношението към Лилив от „Мъртва поезия“ да бъде коригирано. Критикът или обезначава агресията в статията си, или я обяснява с възрастта на авторите, или осмисля текста по нови начини. Така например в един от „фрагментите“ си той пише:

³⁶ Далчев, А. На един литературен критик. // *Пряпорец*, 30, № 17–19, 23–25 ян. 1928.

³⁷ Далчев, А. Спомен за Д. Б. Митов. // *Лит. фронт*, 39, № 16, 19 апр. 1973.

От всички поети на символизма, като изключим Яворов, най-голямо влияние върху нашето поколение имаха Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Това влияние беше толкова силно, че за да се освободят от него, някои от нас трябваше да се възбунтуват срещу тях. Тук е обяснението на известни наши отрицания: нашата омраза беше любовна омраза, една неразделна част от нашето възхищение.³⁸

Какви обаче са „обвиненията“ към символизма, обобщен в творческата личност на Лилиев, от позициите на двадесетте години?

„За всеки, който е следил българската поезия от войната насам, е ясно: с Лилиев започва упадъкът на българската лирика. Този упадък се характеризира с това, че центърът на тежестта в стиховете се измества от вътрешната му страна във външната“³⁹ – така започва „Мъртва поезия“. Един от най-големите грехове на лирика според авторите е, че „чужд на българската действителност, той не е познал нейния дъх и не е проникнал в нейната страшна съдба“. Също така: „творчеството на Николай Лилиев е лишено от дълбоко преживяване, единственото условие за всяка истинска поезия“; „неговото поетическо внимание не се стреми да улови съкровените трепети на душата, да ги въплъти в образ и мисъл, а е насочено изключително върху полировка на стиха“⁴⁰ и т.н.

Накратко, критическият текст изтъква като основни слабости формализма, липсата на смисъл, дистанцията от „действителността“.

Негативната интерпретация на символизма за дълго остава основна линия в изграждането на Далчевата критическа идентичност. Две години след „Мъртва поезия“ – през 1927 г., във в. „Изток“, се появява неговата статия „Поезия и действителност“. При все че има за цел един пределно общ предмет, много скоро нейният проблематичен спектър се стеснява до критика на символизма, при това – от една злободневна позиция, за да се стигне отново до думите: „Символизмът е мъртва поезия.“ Тук е приведен един ефектен пример, който става причина за още по-ефектно опровержение от страна на редактора на списание „Златорог“ Владимир Василев, защитник на Лилиев в тази полемика. Далчев пише:

[...] ще разкажа един свой разговор преди две години с един от големите ни поети-„символисти“. Исках мнението му за едно стихотворение. „Добро е, каза, само че да изхвърлиш думата „трамвай“ [...] трамвай е много катадневна дума. И освен това, знаеш ли, може след 50-100 години да изчезне съвсем трамваят и затова стихотворението ти ще изгуби смисъл.“ [...] „Защо тогава да се употребява в поезията думата „колесница“? Колесници има само в музеите, а трамваи има и ще има най-малко още 50 години.“ [...] „Бъркаш. „Колесница“ е поетична дума, а „трамвай“ – не“, беше му отговорът. [...] За символизма действителност и поезия бяха две

³⁸ Далчев, А. И сърцето най-сетне умира. С., 1998, с. 161.

³⁹ Далчев, А., Д. Пантелеев. Мъртва поезия. // *Развигор*, 5, № 188, 13 юни 1925.

⁴⁰ Пак там.

противоположни и взаимно отричащи се области и всяко съприкосновение помежду им беше грях. Именно грях; може да се каже, че символизъмът се явяваше един вид аскетизъм в поезията. Той се пазеше от всичко реално като от скверно.⁴¹

В статията си „Хулиганството в литературата ни“ (сп. „Златорог“, 1927 г.) Вл. Василев иронизира радетеля за поезия на действителността с думите:

[...] ако работата е била за трамваи, тогаз Лилиев е първият ни поет на „действителността“, защото вмъква в поезията ни не само трамваи, но и по-ново, по-„сегашно“ превозно средство – автомобили... Нещастният – пише Василев за Далчев, – той не е могъл да разбере, че не в назоваването на нещата е тяхната същност, а в нещо друго. Проблемът е другаде.⁴²

По-нататък, в „Размишления върху българската лирика след войната“ (сп. „Философски преглед“, 1933 г.), Далчев ще продължи критиката си на символизма и съответно на поезията на Лилиев като мъртва точка в българската лирика:

У Лилиев тя [лириката ни] стигна предела на формалното си развитие, но заедно с това загуби лирическият си устрем и връзката си с живота. Цялата поезия на Лилиев живее с поетическите реминисценции от символистите. [...] Действителността отсъствува напълно, думите не искат да ни кажат нищо, образите и музиката стават самоцел, един краен формализъм отличава тия стихове. Това беше край: по тоя път не можеше да се иде по-нататък.⁴³

В „Стихът и размерът му“ (сп. „Септември“, 1975), пак във връзка с Лилиев, става дума за „екзекутираните мисъл и чувство“.⁴⁴ Явно в очите на Далчев лириката на Лилиев е неизменно свързана с перспективата на края, с ореола на смъртта. Явно и нападките срещу Лилиев не са случаен младежки изблик (тъй като те остават все така остри и десетилетия след скандалната статия).

А всъщност, макар в поезията си да говори за неща, различни от тези, които изпълват поетическият свят на Лилиев, Далчев прави редукия на житейското начало, много сходна с тази на Лилиев – ограничава го така, както и самият Лилиев, подчинявайки топоси и предметности, принадлежащи на действителността, на нещо отвъд нея. Уж говори за тях, но всъщност говори

⁴¹ Далчев, А. Поезия и действителност. // *Изток*, 2, № 55, 5 февр. 1927.

⁴² Василев, Вл. Хулиганство в литературата ни. // *Златорог*, 8, 1927, № 5–6. – Цит. по: Василев, Вл. Студии, статии, полемики. С. 1992, с. 386.

⁴³ Далчев, А. Размишления върху българската лирика след войната. // *Филос. преглед*, 5, 1933, № 4. – Цит. по: Далчев, А. Страници. С., 1980, с. 28.

⁴⁴ Далчев, А. Стихът и размерът му. // *Септември*, 28, 1975, № 2. – Цит. по: Далчев, А. Страници. С., 1980, с. 81.

чрез тях. В този смисъл Далчев несъзнателно разработва своеобразна аскеза – макар това именно да е основното му обвинение към „антипода“ Лилиев.

И така, какво се крие зад „разсъдъчната“ поезия, която Далчев противопоставя на „мъртвата“ интуитивно-емоционална лирика на символизма? Доколко в действителност поетичният свят на Далчев е алтернатива на този на Лилиев – това е въпрос, който изисква отделно, при това много сериозно, внимание. Защото въпреки привидния антагонизъм на творческите си нагласи двамата автори са по парадоксален начин родствени. На Далчевото поетично световъзприятие съвсем не е чужд стремежът към отвъдното, който изцяло характеризира творчеството на Лилиев. Именно този стремеж създава Далчевите идеални светове, които не без основание могат да бъдат сравнени с ейдоси. Въсщност философският жест, който търси невидимото отвъд видимото, интелектуалното отвъд сетивното, е изначално присъщ на поетичното мислене на този автор. Така в крайна сметка се поражда подозрението, че Далчев спори със сянката на Лилиев у себе си, че разрешава някакъв свой въпрос, използвайки Лилиев като *символично алтер его*.

И тази ситуация е важна не само защото сдвоява две върхови фигури на българския модернизъм. Важна е и защото е *знакова за генералната модернистична динамика*.

Атанас Далчев, разбира се, формулира възгледите си за поезията не само по негативен път – отричайки символизма. Той има своя естетическа програма, която защитава чрез характерна поетика. В това отношение изключително важен факт е принадлежността му към литературния кръг „Стрелец“. Негов идеолог е критикът Константин Гълъбов. Възникнал през 1926 г. около списание „Изток“, на следващата година кръгът учредява свое собствено издание – седмичника „Стрелец“, който обаче излиза само три месеца (април – юни 1927 г.). Програмната статия на „стрелците“ „Към младежта“, публикувана в „Изток“ през 1926 г., е дело на К. Гълъбов, макар да е подписана от целия литературен кръг. Тя изразява техните естетически схващания, показателна е и за духа на времето:

Настъпва бавно едно опомняне и то намира израз в неоспоримото желание на някои по-млади поети да намерят изгубеното съприкосновение с родната действителност. Ние сме за това творчество. Но нека не се забравя, че то крие опасности, ако в родната действителност дирим само външното, а не съкровените глъбини на българската душа. Родно изкуство не ще рече да пишеш само за хармани, гайди и бъклицы. [...] Подвиг е да помириш родното с чуждото – източното със западното. Кой ще бъде творецът, който ще извърши този подвиг? [...] Българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си...⁴⁵

Тази програма извиква асоциации с Гео-Милевите интерпретации на темата от началото на 20-те години. Неговата статия „Родно изкуство“

⁴⁵ Гълъбов, К. Към младежта. // *Изток*, 2, № 38, 1 окт. 1926.

(сп. „Везни“, 1920 г.) извежда аналогични схващания за родното, описвайки го чрез понятията „колективната народна душа“, „колективно психологическо възпламеняване“, „колективния дух на българското племе“. Отношението родно – чуждо в естетиката на Гео също е видно в сходна светлина: „Не съществува „модернизъм“, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика [...]“ – пише той в „Посоки и цели“ (сп. „Везни“, 1919 г.).⁴⁶

Темата за родното и опозицията родно – чуждо е изключително актуална през двадесетте години. Показателно е, че тогава (през 1919 г.) възниква и се разгръща художественото дружество „Родно изкуство“. То събира творци на изобразителното изкуство, които са обединени от недоволството си срещу казионните обществено-политически кумири и издигат на тяхно място идеализираната и стилизирана представа за българското. Тук са художници като Иван Лазаров, Никола Танев, Александър Божинов, Константин Щъркелов, Борис Денев. Негов председател от 1927 г. е художникът и литераторът Сирак Скитник (Панайот Тодоров Христов). (Течението просъществува до началото на 40-те години, включвайки творбите и на Владимир Димитров-Майстора, Цанко Лавренов, Васил Стоилов, Иван Милев.)

Редица епигони в изобразителното изкуство, а и в литературата, обаче превръщат неговия култ към романтичните фолклорни образи в мода на времето, в декоративни емблеми. Именно те са обектът на критика на писателите от „Стрелец“. Тях визира и Гео Милев в статията си „Родно изкуство“, говорейки за заплахата от „преображение на битието в бит, на човешкия род – в народ, на всемира – в провинция“, като не пропуска да уточни, че има предвид не дружеството „Родно изкуство“, а „родното изкуство“ като девиз в изкуството“.

Изостреният усет към родното и към неговата вместимост в универсалното безспорно се дължи на преосмислянето на основни социкултурни ценности в междувоенния период и на съответните естетически преобразования. Преди това същите въпроси са поставени с такава категоричност и им е отдадена такава значимост единствено от кръга „Мисъл“, който също е продукт на преломно време за българското общество и култура. Така се оказва, че „Стрелец“ подновява една проблематика със силна традиция в българската естетика и изкуство.

Ако общото за „Мисъл“ и редактора на „Пламяк“ и „Везни“ обаче е тягата към модерност, то „стрелците“ се отличават със силно изразено чувство към класичното. Те са по своеобразен начин „улегнали“ в сравнение със своите предшественици. Тази позиция се подсилва и от присъщата за тях кауза на „разсъдъчното изкуство“. Така например, отговаряйки на упрека на Вл. Василев, че кръгът „Стрелец“ отрича емоцията и „слага изкуството върху разсъдъка“, Далчев се позовава именно на „класическата поезия“, която пер-

⁴⁶ Милев, Г. Посоки и цели. // *Везни*, 1, 1919–20, № 2. – Цит. по: Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 141.

сонифицира в образите на Гьоте и Пушкин: „... една дълбока поезия (каквато е поезията на Гьоте и Пушкин, изобщо класическата), дето чувството, освободено от случайности, се кристализира в идеи...“ – пише той в статията „На един литературен критик“.⁴⁷

Първата Далчева стихосбирка, „Прозорец“, е поетическото въплъщение на тези идеи – и с техните открити тези, и с техните недоизречености. Тя има значението на едно от лицата на следсимболистичната модерност у нас. При това – лице, различно от по-популярните тенденции към експресионизъм, футуризм, имажинизъм. „Прозорец“ е и ядрото, от което се разклоняват повечето по-нататъшни творчески открития на поета. Този факт е важен не само с оглед на самата книга. Той говори и за конституцията на писателската личност на автора. В това отношение Далчев е рядко единен, следвайки, общо взето, една линия до края на дните си. Сред поетите, заявили присъствието си през двадесетте години, той е изключение. Почти всички те силно изменят първоначалната си поетика и светоглед. Метежното време на двайсетте, както и естетическите преобразования провокират изяви, които остават неповторени в по-нататъшния път на много автори. И Николай Марангозов, и Никола Фурнаджиев, и Лалю Маринов – Ламар, и Разцветников, дори и Багряна променят писателския си почерк след това изключително продуктивно за българската лирика десетилетие. Далчев, започнал пътя си като творец със своя естетическа система, сякаш „независима“ от всички околни направления и тенденции, запазва докрай своята монолитност.

Специфичната за автора естетика на предметното и разсъдъчното, вложена в „Прозорец“, отвежда към аналогии не толкова с българския литературен фон от онова време, колкото с някои характеристики на руския *акмеизъм*. Интересът (дори – „вкопчването“) в предмета след дългото модернистично изследване на душата; отношението към сградата като човешки градеж и човешка обител (част от преосмислянето на темата за човека); реабилитирането на първичното и сетивното – това са все черти, илюстриращи набеязаното сходство. Но в крайна сметка тези усилия (и при Далчев, и при акмеистите) парадоксално се оказват завършители на симболистичното изследване на душевното. Руският акмеизъм неподозирано за самия себе си не успява да избяга от символното говорене за *душата*. Тя (макар и добре прикрита зад предметистката поетика) остава като основен метафизичен въпрос. Далчев също – в процеса на опровергаване на метафизичното неусетно изработва „своя“ метафизика. Сравнението на текстовете му с тези на акмеизма води до аналогии с някои творби на Николай Гумилев, с емблематичната стихосбирка „Камък“ на Осип Манделщам, със специфичната „предметна“ мисловност на Анна Ахматова. В случая не става дума за междулитературни влияния – по-скоро „разпадът“ на симболистичната естетическа система дава физиономично сходни явления. Показателен е фактът, че към това сравнение може да

⁴⁷ Далчев, А. На един литературен критик. // *Пряпорец*, 30, № 17–19, 23–25 ян. 1928. – Цит. по: Далчев, А. Съчинения. Т. 1. С., 1975, с. 174.

бъде присъединена и част от творчеството на Багряна, тоест не става дума за изолирано явление.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Този едър обзор на българския модернизъм в неговите върхове и представителни проявления имаше за цел да онагледя динамиката и постоянната свързаност-противопоставеност на модернистичните направления и тенденции от първите десетилетия на миналия век. Той имаше за цел и да припомни централните фигури и издания и литературните кръгове на българския модернизъм. Но също така – и не на последно по важност място – настоящата студия бе прицелена и към актуализирането на българския модернизъм в неговите ценностни измерения. Защото с въпросите, които поставя, и с връзките, които прави, модернизмът се оказва едно от най-жизнените и силни приближавания на българската култура до „универсалното“.

Към въпроса за началото на българския модернизъм

Представите на литературните ни историци за обхвата и границите на модернизма в българската литература, за неговата периодизация, а съответно и за периодизацията на следосвобожденската ни литература, претърпяват съществена еволюция, която е неделима от еволюцията в литературоведското ни мислене изобщо.

Авторът на първия и единствен досега опит за теоретична история на новата българска литература – Иван Радославов, отъждествява българския модернизъм със символизма, чийто ревностен апологет в продължение на три десетилетия е самият той. В книгата си „Българска литература 1880–1930“ Радославов пише: „Движението на българските модернисти минава в някои определения ту като модернизъм, ту като спиритуализъм, ту най-после като мистицизъм и дори индивидуализъм. Справедливо и истинно е обаче да бъде оставено исторично като *символизъм*. Той съдържа в себе си всички тия определения по-горе, даже би могъл да се нарече в този смисъл и импресионизъм и експресионизъм. Но защото характерно за него е, че почна под знака на поетиката на символизма и че характерно за движението е лириката, която има своето развитие под знака на Траянова, движението на българските модернисти трябва да бъде сметнато като символизъм, а не като нещо друго“ (Радославов 1992: 111).

Отъждествяването на модернизма с най-широко проявеното в българската литература модернистично течение – символизма, продължава да битува в литературознанието ни твърде дълго, почти до наши дни. През първите две-три десетилетия след Втората световна война, когато българското литературознание е лишено от автономност и е подчинено на марксистко-ленинската идеология, понятието „модернизъм“ функционира като изцяло негативно. Единственият тогава български „Речник на литературните термини“, скалъпен по съветски образец и преиздаван неколкократно, дава следното определение за *модернизъм*: „Название на различни реакционни, упадъчни течения в буржоазната литература през епохата на империализма, които предявяват претенции, че внасят нещо съвременно, оригинално, ново в изкуството“ (Речник 1970: 599). Сходна дефиниция четем и в академичния „Речник на чуждите думи в българския език“: „Упадъчни течения в изкуството и литературата,

възникнали в края на XIX век, които отразяват израждащите се вкусове на империалистическата буржоазия, като символизъм, експресионизъм, сюрреализъм, абстракционизъм и др.“ (Речник 1993: 544).

Идеологизирането на термина, заклеимяващата му маркировка стесняват за дълго употребата му спрямо съответни явления от българската литература. В продължение на повече от четири десетилетия модернизмът в България се схваща като негативен противовес на реализма. Възприема се като неорганично, присадено по силата на някаква мода течение, което отклонява българската литература от здравите ѝ реалистични традиции. Макар да не зачитат „буржоазния“ критик Ив. Радославов, литературоведите марксистически следват неговия идентификационен модел *модернизъм* = *символизъм*. Като синоним на *модернизъм* през съответния период се употребява и понятието *декадентство*, което бива натоварено с отрицателни конотации не само в естетико-оценъчен, но и в етически план. 50-те, 60-те и 70-те години на XX век четат литературното ни наследство през полюсия, аксиологически натоварен литературоведски модел *реализъм* – *модернизъм*. Преодоляването му започва през 70-те години с характерна манипулация – придърпване на литературните факти от отрицателния към положителния полюс. От зоната на модернизма/антиреализма постепенно се изваждат отделни творби или периоди от творческата еволюция на отделни автори, за да бъдат вписани в новоразширените рамки на българския реализъм, обхващащ вече не само *критически* и *социалистически*, но и *психологически реализъм*. След като е зачеркнато, творчеството на българските поети символисти малко по малко започва да се реабилитира въз основа на разпознаването на отделни черти на миметичния тип изображение. Поетическият космос на редица видни лирици, като Яворов, Лилиев, Дебелянов, Траянов, бива разпокъсан. На хапки и на преглътки, с много удивителни – това – да, това – не, започва преоткриването на бащата на българския литературен модернизъм Пенчо Славейков. Продължава отъждествяването на българския модернизъм с най-характерното у нас модернистично направление – символизма. Показателно в това отношение е заглавието „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (Хаджикосев 1974).

Междувременно излизат две книги на чуждестранни българисти, които категорично разчупват представите за границите на българския модернизъм. В „*Bulgarskã bãsnickã moderna*“ (Кошка 1972) словашкият българист Ян Кошка застъпва тезата за две вълни в еволюцията на българския модернизъм, като причислява към първата Пенчо Славейков, Кирил Христов и Пейо Яворов. Връзката на Пенчо Славейков с българския модернизъм е изтъкната и в изследването на полската българистка Тереса Домбек „*Penczo Slawejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*“ (Dąbek-Wirgowa 1973).

Идеите на Ян Кошка и Т. Домбек отначало се посрещат резервирано в България, като намират поданство само сред някои наши слависти. По-предпазливо и постепенно ги възприема Симеон Хаджикосев, по-категорично – Христина Балабанова. В монографията си „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974) С. Хаджикосев с доста уговорки загатва,

че кръгът „Мисъл“ би могъл да се разглежда като първи етап на българския модернизъм и съпоставя ролята му в българската литература с ролята на „Млада Полша“ в полската. Във втората си книга за българския символизъм – „Българският символизъм“ (1979), Хаджикосев се отнася противоречиво към тезата на Кошка. От една страна, той заявява, че отхвърля по принцип модела, предложен от словашкия българист, а от друга страна, определя „идеята му за двете вълни в българския модернизъм“ като „привлекателна“ (Хаджикосев 1979: 12) и говори за „две поколения модернисти“. Първото според него са „индивидуалистите от кръга „Мисъл“ (пак там: 51, 57) – несъмнен знак за съгласие с възгледите на Ян Кошка.

В края на 70-те години на ХХ век Христина Балабанова представи за обсъждане в секцията по българска литература след Освобождението в Института за литература при БАН своя студия за Пенчо Славейков. Авторката бе възприела и отстояваше със свои аргументи тезата на Ян Кошка за П. П. Славейков като представител на българския модернизъм. Не си спомням друг случай от онези години, когато дадено становище да е посрещано толкова остро във въпросната академична среда. Като се започне от тогавашния ръководител на секцията проф. д-р Стоян Каролев, който вече бе издал първите два тома от монографията си за Пенчо Славейков, като се прибавят мненията на утвърдени специалисти по история на следосвобожденската ни литература, като Милена Цанева, Иван Сарандев, Любомир Стаматов, и се стигне до Георги Цанков и моя милост – тогава докторанти с докторски тези върху д-р Кръстев и кръга „Мисъл“, всички категорично отхвърлихме тезата на Кошка – Балабанова, окачествявайки я като механично пренасяне на чужд модел върху българския литературен развой. Авторката дотолкова бе „съкрушена“, че се осмели (или ѝ бе предоставена трибуна?) да обнародва текста си десет години по-късно (Балабанова 1988).

През 80-те години се появяват редица литературоведски изследвания, които довеждат до постепенното разширяване на представите за българския литературен модернизъм. Без претенции за изчерпателност в този порядък ще спомена монографиите на Георги Цанков и Любомир Стаматов за д-р Кръстев (вж. Цанков 1987; Стаматов 1987), на Стоян Илиев и Розалия Ликова за българския символизъм (Илиев 1981; Ликова 1985), докторските дисертации на Едвин Сугарев и Александър Йорданов, издадени впоследствие като книги (Сугарев 1988; Йорданов 1993), някои доклади на международни българистични форуми, като „Разпадане на българския моносемантизъм“ на Иван Младенов (1988), „Основни тенденции в българския литературен процес между двете световни войни“ на Иван Сарандев (1988), „Септемврийската литература – български литературен авангард“ на Добри Вичев (1988), както и публикации на полския българист Войчех Галонзка (1984). В границите на българския модернизъм поэтапно се включват все нови и нови художествени факти. Днес вече едва ли някой ще се опита да оспори ролята на Пенчо Славейков като родоначалник на модернизма у нас или принадлежността на Яворов и на Гео Милев към него. Понастоящем българското литературознание

осмисля редица автори от второто и третото десетилетие на XX век – Антон Страшимиров, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Николай Марангозов, Ламар, Никола Фурнаджиев, Светослав Минков, Владимир Полянов и др., като представители на модернизма.

Междувременно някои литературни историци, като Иван Сарандев и Добри Вичев, лансират термините *авангард*, *авангардни течения*, *авангардизъм* (вж. Сарандев 1988; Вичев 1988), като се опитват да разграничат доводения, елитарния, от следвоенния модернизъм. В прибегването до термина *авангард*, освен стремеж към по-голяма терминологична прецизност, прозира и своеобразно бягство от отрицателните конотации, наслоени около термина *модернизъм*.

С оглед периодизацията на българския литературен модернизъм интерес представлява становището на Тончо Жечев. В студиите си „Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература“ (Жечев 1986) и „Въведение в историческата поетика на новата българска литература“ (Жечев 1988) той поставя въпроса за българския модернизъм на широка социокултурна основа. Според него понятието *модернизъм* и неговите производни се отнасят съвсем условно към българската литература. При все това авторът откроява три периода в българския модернизъм: на кръга „Мисъл“ (от началото на 90-те години на XIX век докъм 1907 г.); на българските символисти (от 1907 до Първата световна война) и кратък следвоенен период на българския експресионизъм и на кръга около Гео Милев и сп. „Везни“ (докъм 1923–1925 г.) (Жечев 1986).

В студията си „Странната одисея на българския модернизъм“ С. Хаджикосев предлага периодизационен модел, в чийто център поставя българския символизъм: индивидуализъм или предсимволизъм (1892–1910) и символизъм (1905–1930). Той смята, че това са „два ясно обособени, макар и застъпващи се периода“ (Хаджикосев 1987: 9).

Като „общо, ала само относително единно явление, обхващащо много и различни течения“, разглежда понятието *модернизъм* Едвин Сугарев. В книгата си „Българският експресионизъм“ той разграничава два модернистични етапа в българската литература: „интровертен модернизъм“ и „авангард“ или „авангардно изкуство“ (Сугарев 1988: 137).

Принос към характеризирането и периодизацията на българския модернизъм е студията на Добри Вичев „Българският модернизъм. Опит за някои уточнения и обобщения“. Авторът застъпва тезата, че „модернизмът в България се представя от символизма (1905–1907 докъм 1931) и експресионизма (1919–1920 до 1923)“ (Вичев 1990: 43) и настоява за категоричното му отграничаване както от кръга „Мисъл“, така и от авангарда.

Към предложената от Ян Кошка периодизационна схема на българския модернизъм се доближава Светлозар Игов, който в своята „История на българската литература“ очертава две модерни генерации – на кръга „Мисъл“ и на българските символисти (Игов 1990: 242). Възникването на първата той

отнася към началото на ХХ век, за разлика от Т. Жечев, който я свързва с началото на сп. „Мисъл“ (1892–1907).

Независимо дали прилагат термина *модернизъм* или по-мекия му вариант *модерн* по отношение на кръга „Мисъл“ (както постъпват Ян Кошка, Т. Домбек, С. Хаджикосев, Т. Жечев, Св. Игов), или гледат на този кръг като на по-широкообхватно явление на прехода (Ст. Каролев, Г. Цанков, Цв. Атанасова, Е. Сугарев), литературните историци, които през последните три-четири десетилетия са се занимавали със сп. „Мисъл“ и кръга около него, както и изследователите на българския символизъм Ст. Илиев и Р. Ликова, виждат в четиримата от „Мисъл“ началото на ново направление и нов етап в българската литература. До края на 80-те години по отношение на кръга „Мисъл“ преобладава определението *индивидуализъм* – понятие, което набляга предимно на философско-етичния фундамент и остава естетически неуплътнено. Като синоним на *индивидуализъм* Атанас Натев лансира понятието *индивидуална утопия*. Нейните корени той провижда във философските поеми на Ст. Михайловски от 80-те години на ХІХ век.

Ако отъждествим българския модернизъм с *индивидуализма* или *индивидуалната утопия*, бихме могли да се върнем и по-назад от Ст. Михайловски – към поезията на Ботев, която, както още д-р Кръстев е прозрял (Мирослюбов 1917), възплъщава редица индивидуалистични мотиви и настроения.

Като мирогледно и социокултурно движение индивидуализмът без съмнение е модернизъм (в широкия смисъл на понятието). Но при определяне на параметрите на българския литературен модернизъм трябва да имаме повече ориентири от естетико-поетологично естество, тъй като в противен случай можем да стигнем до „модернизъм без граници“.

С оглед на въпроса за границите на българския литературен модернизъм е интересно да се обърне взор към метатекстовете, в това число към програмните метатекстове. В българското литературознание дълго време битуваше мнението, че у нас липсват или са малко на брой модернистичните критико-теоретични манифести, аналогични на европейските образци. В действителност в българската литература, особено през първите две-три десетилетия на ХХ век, има множество критико-теоретични текстове с програмен характер. Литературоведският интерес към тях се изостри и продължава да еволюира от края ХХ век насам. Те бяха събрани и коментирани в редица издания, сред които най-пълни са антологията „Блуждаеща естетика“ (1992), съставена от Ст. Илиев, антологията „Български литературен авангард“ (2005), съставена от Ив. Сарандев, и четиритомното издание „Критическото наследство на българския модернизъм“ (2009–2011) под съставителството и редакцията на Е. Сугарев, Е. Димитрова и Цв. Атанасова. Принос в това направление са и редица сборници, съставени от Сава Василев (1996; 1997 и 1998).

Сред метатекстовете, обнародвани след Освобождението, прави впечатление особеното място на един текст – статията „Осветление на българската поезия“, публикувана във Вазовото сп. „Зора“ през 1885 г. и подписана: „От Г. З-ча“. Още в средата на 60-те години на ХХ век статията беше забелязана от

Милена Цанева, която в книгата си „Иван Вазов в Пловдив“ я определя като „може би първото ярко предсказание за зараждащите се в нея (българската литература – б.м., Ц. А.) нови явления“ (Цанева 1966: 142). Сериозно внимание на новаторските идеи на Г. З-ч обръща Георги Цанев, който неколкотократно интерпретира текста „Осветление...“ в литературноисторическите си изследвания и определя автора му като „предшественик на Пенчо Славейков“ (Цанев 1967: 134; 1971: 17–18; История 1970: 81–83). Както М. Цанева, така и Г. Цанев правят по-обща характеристика на личността и миросгледната нагласа на Г. З-ч, без да се ангажират с конкретни предположения за авторството. В края на ХХ век около разчитането на мистериозните инициали се изписаха доста страници и се изказаха хипотези (вж. Башиянов 1985; Василев 1988, също във Василев 1989: 10–53; Тахов 1989), които в случая няма да коментирам. Ще се задоволя само да отбележа, че случайността се усмихна на един от литературните ни историци – Росен Тахов, като му предостави неоспорими доказателства в полза на предположеното още в началото на ХХ век Вазово авторство¹.

Сто години след публикуването ѝ статията „Осветление на българската поезия“ бе определена от литературните ни историци като „уникален документ“ и „първият следосвободенски литературен манифест у нас“ (Башиянов 1985: 70); „знаменита статия“, „трасираща статия“ (Василев 1989: 12–13). Какво е отношението на този манифест към българския литературен модернизъм? Би ли могъл той да се приеме за негово начало или поне за негов предвестник? Съдържа ли този текст достатъчно белези на модерно естетическо съзнание? – Ето въпроса, чийто отговор се оказва съвсем нелесен. Могат да бъдат приведени както аргументи *pro*, така и *contra*.

Към аргументите *pro* се отнасят редица съвпадения и сходства с модерни естетически възгледи, манифестирани значително по-късно:

1. В статията „Осветление...“ за пръв път се пледира за автономност на българската литература и неограничена свобода на твореца. Авторът се опитва да предпази „младата ни литература“ от злободневност и политическа обвързаност, от „узкост и тенденциозност“. В това отношение Г. З-ч значително изпреварва д-р Кръстев в борбата му срещу „тенденцията и тенденциозната литература“.
2. Чрез анализ на социокултурните нагласи Г. З-ч стига до заключението, че „в българина се полусъбуди човекът с всичката сила на широките си стремления“ – твърдение, което звучи напълно в пенчославейковски стил и отразява един от характерните плодове на българското „ускорено развитие“ – съвместяването на ренесансови с къснобуржоазни персоналистични идеи.

¹ През 1905 г. Алберт Гечев публикува „Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г.“ (Гечев 1905), в която на с. 431 дешифрира инициалите: З-ча, Г. (= Ив. Вазов). Осветление на българската поезия. Сп. Зора, год. I, 1885, кн. III, с. 131–133.

3. Статията документира желание за смяна на предмета на изображение, за пренасочване на художническия интерес от видимото към невидимото, от конкретното към трансцендентното. Авторът чертае широк спектър от достойни за пресъздаване теми и мотиви, в това число – „вселената, това олицетворение на Безграничното“, и „сърцето, тоя неукротим демон, заключен в човешките гърди“. Той съзнава, че „свободата е нужна за вдъхновението, което, като рожба на небесата, е обитател на безконечното“. Ключови понятия в текста, като „вселената“, „безграничното“, „безконечното“, „небесата“, отвеждат към парадигмата на ранния, интровертния модернизъм. Но те са характерни и за естетиката на романтизма.²
4. Основният патос на статията „Осветление...“ е повикът за излизане на българската литература от тясно националната проблематика и патриотичната ангажираност и за разширяване на хоризонтите към универсално човешкото. Изявлението на Г. З-ч, че времето на „националната съсредоточеност“ и на „изключително патриотическата литература“ е минало, изпреварва с две десетилетия борбата на кръга „Мисъл“ срещу „опълченската епоха“ в нашата литература.
5. Г. З-ч разграничава „патриотически“ от „национален“ оттенък в литературата, като смята, че истинският творец придава на творенията си „своята лична и индивидуална националност“ „**несъзнателно**“. В това отношение той става медиатор на една интуитивистична насока, която впоследствие достига кулминацията си във философията на А. Бергсон и бива възприета у нас от критици модернисти като Гео Милев, Емануил Попдимитров, Иван Радославов и др.
6. Статията се родее с по-късните манифести на българския модернизъм и по формалните си белези – тя има двойствения характер и на равносметка, и на програма за развитието на българската литература.

² Според проучването на Й. Василев (1988) статията „Осветление на българската поезия“ за пръв път е въведена „в литературно-критически оборот“ от Иван Радославов в книгата му „Българска литература. 1880–1930“ (1936), където пасаж от текста на Г. З-ч е цитиран в главата „Романтизъм“ като илюстрация на твърдението, че „пловдивската група около списание „Наука“ и по-късно в сп. „Зора“ застъпва по-свободно и по-съвременно разбиране на литературните въпроси, което се оказва по-здраво и с течение на времето влияе плодотворно върху развитието на нашата литературна мисъл“. Радославов обаче не взема отношение към авторството на текста и очевидно изключва възможността той да принадлежи на Вазов, за когото малко по-горе в същата глава казва: „Относно обществено-националните завети, намерили място в творчеството му, Иван Вазов остана докрай представител на литературата преди Освобождението“. И като доказателство цитира в бележки редакционната отправка след текста „Осветление...“, която недвусмислено приписва на Вазов. По този начин, без специално да се занимава с въпроса за авторството на статията, Радославов косвено го засяга, като изключва възможността тя да принадлежи на Вазовото перо.

Налице са обаче и сериозни основания, които поставят под въпрос манифестната роля на „Осветление на българската поезия“:

1. Статията е безответна. Тя е манифест без отглас. Насочена към определен адресат, тя очевидно го намира неподготвен. Неслучайно от обнародването ѝ до появата на други статии с подобен характер минава повече от десетилетие. (Статиите „Душата на художника“ на Пенчо Славейков“, „Българската книга“ на д-р Кръстев и „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ на Иван Андрейчин излизат в сп. „Мисъл“ през 1899 г.) „Осветление на българската поезия“ носи белезите на манифест, но не функционира като такъв.
2. Авторът предпочита анонимността. А това е твърде показателно. Той не притежава онова високо творческо самосъзнание и самочувствие – самочувствието на вожд и воин, което носят Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Кирил Кръстев и др. от идеолозите на българския модернизъм.

В заключение на казаното, смятам, че най-точното определение на статията „Осветление на българската поезия“ и на прикриващия се зад инициалите Г. З-ч автор е *самотен предтеча на българския модернизъм*.

Излизането на статията „Осветление на българската поезия“ съвпада с редица по-плахи или по-явни прояви на модерно естетическо съзнание в художествените жанрове: „Епилог. Общество и певец“ от стихосбирката на Вазов „Поля и гори“ (1884), както и негови интимни и философско-психологически стихотворения от същия период, включени по-късно в сбирката му „Звукове“ (1893); философските поеми на Ст. Михайловски „Suspiria de profundis“ (1884) и „Поема на злото“ (1889); философските поеми на Пенчо Славейков „Cis moll“ (1892), „Сърце на сърцата“ (1892) и „Микел Анжело (1895), поместени в сп. „Мисъл“.

Симптоми на естетическа промяна се забелязват и в рецепцията на чуждата литература в България. През 1897 г. Ив. Радославов отпечатва в сп. „Мисъл“ свои преводи на стихове от Пол Верлен. А в статията си „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ (1899) Ив. Андрейчин говори с възхита както за Метерлинк, така и за Маларме, Реми дьо Гурмон и Юисманс.

Тези кълнове на модерното в оригиналната и преводната литература у нас, съчетани с манифестния характер на статията „Осветление на българската поезия“, говорят за процес на съзряване, който може да бъде определен като *предмодернистичен*. Неговите приблизителни граници са от 1885 докъм 1899 г., когато в сп. „Мисъл“ излизат първите критически манифести на Пенчо Славейков и д-р Кръстев. Категоричните прояви на модерно естетическо съзнание намират израз в манифестите на кръга „Мисъл“ от 1902 г. насетне, както и в художествените текстове на Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров от същия период. Макар проявите на естетическа хибридность да продължават твърде дълго, смятам, че от началото на XX век имаме достатъчно основания да говорим за *модернизъм* в българската литература.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Балабанова 1988:** Балабанова, Христина. Пенчо Славейков и границите на българския модернизъм. // *Пламък*, 1988, № 7.
- Башиянов 1985:** Башиянов, Георги. За историко-литературното значение на една статия в сп. „Зора“ (1885) и за нейния автор. // *Лит. мисъл*, 1985, № 7.
- Василев 1988:** Василев, Йордан. Сто години неизвестност. Литературноисторическа новела. // *Септември*, 1988, № 9.
- Василев 1989:** Василев, Йордан. Мнения. Български критици, публицисти и есисти. С., 1989.
- Василев (съст.) 1996:** Василев, Сава. Литературен кръг „Стрелец“. В. Търново, 1996 [II доп. изд. 2000].
- Василев (съст.) 1997:** Василев, Сава. Литературна задруга „Хиперион“. В. Търново, 1997.
- Василев (съст.) 1998:** Василев, Сава. Литературен лист „Развигор“. В. Търново, 1998.
- Вичев 1988:** Вичев, Добри. Септемврийската литература – български литературен авангард. // *Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 12. Българската литература след Освобождението (1878). Съвременна българска литература. С., 1988, с. 224–232.*
- Вичев 1990:** Вичев, Добри. С поглед отвън. С., 1990.
- Галонзка 1984:** Галонзка, Войчех. Чуждо и родно в българския експресионизъм. // *Съвременна България. Т. 5. С., 1984, с. 224–229.*
- Гечев 1905:** Гечев, Алберт. Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г. // *Изв. на Семинара по славянска филология при Университета в София за 1904 и 1905 год. С., 1905.*
- Жечев 1986:** Жечев, Тончо. Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература. // *Септември*, 1986, № 5.
- Жечев 1988:** Жечев, Тончо. Въведение в историческата поетика на новата българска литература. // *Съвременник*, 1988, № 3.
- Игов 1990:** Игов, Светлозар. История на българската литература. 1878–1944. С., 1990.
- Илиев 1981:** Илиев, Стоян. Пътищата на българските символисти. С., 1981.
- Илиев (съст.) 1992:** Илиев, Стоян. Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма. С., 1992.
- История 1970:** *История на българската литература в 4 тома. Т. 3. С., 1970.*
- Йорданов 1993:** Йорданов, Александър. Своечуждият модернизъм. С., 1993.
- Ликова 1985:** Ликова, Розалия. Проблеми на българския символизъм. С., 1985.
- Миролубов 1917:** Миролубов, В. [Кръстев, Кръстьо]. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов. С., 1917.
- Младенов 1988:** Младенов, Иван. Разпадане на българския моносемантизъм. // *Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 12. Българската*

- литература след Освобождението (1878). Съвременна българска литература. С., 1988, с. 99–106.
- Радославов 1992:** Радославов, Иван. Българска литература 1880–1930. III доп. изд. С., 1992.
- Речник 1970:** *Речник* на литературните термини. II прераб. и доп. изд. С., 1970.
- Речник 1993:** *Речник* на чуждите думи в българския език. II фотот. изд. С., 1993.
- Сарандев 1988:** Сарандев, Иван. Основни тенденции в българската литература между двете световни войни. // *Втори* международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 12. Българската литература след Освобождението (1878). Съвременна българска литература. С., 1988, с. 196–203.
- Сарандев (съст.) 2005:** Сарандев, Иван. Български литературен авангард. С., 2005.
- Стаматов 1987:** Стаматов, Любомир. Д-р К. Кръстев. Личност и критическа съдба. С., 1987.
- Сугарев 1988:** Сугарев, Едвин. Българският експресионизъм. С., 1988.
- Сугарев, Димитрова и Атанасова (съст.) 2009–2011:** Сугарев, Едвин, Димитрова, Елка и Атанасова, Цветанка. Критическото наследство на българския модернизъм. Т. 1–4. С., 2009–2011.
- Тахов 1989:** Тахов, Росен. Авторът зад един подпис. Кой е Г. З-ч, или отново за статията „Осветление на българската поезия“. // *Лум*. мисъл, 1989, № 2.
- Хаджикосев 1974:** Хаджикосев, Симеон. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974.
- Хаджикосев 1979:** Хаджикосев, Симеон. Българският символизъм. С., 1979.
- Хаджикосев 1987:** Хаджикосев, Симеон. Вечното в преходността. С., 1987.
- Цанев 1967:** Цанев, Георги. Страници от историята на българската литература. Т. 1. С., 1967.
- Цанев 1971:** Цанев, Георги. Страници от историята на българската литература. Т. 2. С., 1971.
- Цанева 1966:** Цанева, Милена. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966.
- Цанков 1987:** Цанков, Георги. Д-р Кръстьо Кръстев. С., 1987.
- Dąbek-Wirgowa 1973:** Dąbek-Wirgowa, Teresa. Penczo Slawejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo. Wrocław, 1973.
- Koška 1972:** Koška, Ján. Bulgarská básnická moderna. Bratislava, 1972.

Цветанка Атанасова

Културното мисионерство на кръга „Мисъл“

През 1888 г. младият, едва 22-годишен Кръстьо Кръстев се завръща в родината си от Германия като „доктор по философията“, с докторат на тема: „Лотцевото метафизическо понятие за душата“. Същата година той дебютира и на полето на литературната критика със студията си „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“ (сп. „Груд“, 1888, № 5–6), която пише като студент в Лайпциг. По време на следването си К. Кръстев е натрупал солидна философска, естетическа и литературна култура, която осъзнава не като самоценност, а като средство за културно строителство в новоосвободеното отечество. Изпълнен с просветителски пориви и със самочувствието на „херолд“ на нови духовни хоризонти, той начертава програма за развитието на „естетичния вкус на една публика тъй примитивна, тъй първобитна, каквато е нашата“. Основно значение в тази програма придобиват три фактора: разширяване хоризонтите на родната литература, „образцови преводи на класиците“ и „обективни и подробни критики“. Третия фактор Кръстев поставя на първо място. По този начин той пръв подчертава голямата мисия на критиката за култивирането на художествения вкус и за канализирането на литературния живот в България. Д-р Кръстев пръв у нас изгражда и критерии за обективна, теоретично уплътнена, опираща се на философията и психологията литературна критика.

Набелязал програма за естетическото ограмотяване на българските „четци“, Кръстев дири поле за осъществяването ѝ. Критичните му оценки за състоянието на тогавашната българска литература, както и плановете му за предстоящите ѝ задачи не съвпадат с възгледите на литературните корифеи. На младия критик му е душно под покривите на съществуващите литературни издания. Едно собствено издание несъмнено е най-подходящо за осъществяването на мащабния проект. Като директор на педагогическото училище в Казанлък начеващият учител издава „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество“ (1890), а на следващата година – сп. „Критика“ (1891, Пловдив). Издания с определен облик, но твърде стеснен периметър, те са все още в сферата на експеримента. Те са дирене, трупане на опит, за да се стигне до голямото начинание – „МИСЪЛ. Списание за наука, литература и критика“. Това е изданието, което ще обедини най-добрите по-

ети, белетристи, драматурзи, преводачи, критици и документалисти за близо две десетилетия: 1892–1907.

Първата книжка на списанието с многозначителния, говорещ за рационалистична нагласа наслов, излиза в късната есен на 1891 г., но според тогавашната издателска практика носи датировката на следващата календарна година. Още с раждането си изданието свидетелства за широка културно-просветна програма, насочена предимно към младата аудитория. В него изобилстват статии по въпросите на образованието и възпитанието, университетското преподаване и проблемите на студентската младеж.

„Мисъл“ има характера на литературно-обществено списание. Определението „списание за наука...“ трябва да бъде разчетено като „списание за хуманитаристика“, и то с акцент върху философията, психологията, естетиката и теорията на изкуството. От страниците му българският читател за пръв път се запознава с редица модерни философи и мислители, психолози и естети, като А. Шопенхауер и Фр. Ницше, В. Вунт и Й. Фолкелт. Представени са и културолози позитивисти, като И. Тен и Ф. Брюнетер. Сред сътрудниците му е видният български философ Димитър Михалчев. В „Мисъл“ се печатат оригинални и преводни статии в областта на етиката, социологията, педагогиката, историята, религията и политиката. Прави се преглед на културния живот у нас и в чужбина.

Създал трибуна, съответна на дръзновените му замисли, Кръстев развихря критическата си дарба. С присъщата си категоричност, той въздава присъди, поощрява дарованията или порицава графоманите, насочва към най-ценното в потока от преводна литература, информира за актуалните домогвания на западноевропейската философска и естетическа мисъл. Количественото присъствие на текстовете му не натежава, макар че д-р Кръстев се изявява не само като критик и теоретик на оригиналната и преводната литература, но и като талантлив и безкомпромисен публицист. Именно в „Мисъл“ излизат изключително смелите му статии срещу княз Фердинанд и царедворските правителства: „Размишления за една държава, в която убийствата са обикновено нещо“ (1897), „Съдбините на нашия университет“ (1907), „Към българската студентска младеж“ (1907), „Княз Фердинанд и българската литература и духовен живот“ (1907). След освиркването на княза през 1907 г. Кръстев застава категорично на страната на българските студенти, което води до отстраняването му от университетската катедра. Той е принуден да прекрати редактирането на „Мисъл“ и да замине за Скопие, където в продължение на една година (1907–1908) е директор на Педагогическото училище. Мястото не е случайно избрано – д-р Кръстев винаги се е вълнувал от съдбата на Македония и е подпомагал морално и материално борбата на македонските българи за свобода. Съществен факт в биографията на считания от мнозина за студен кабинетен учен е и неговата изключително смела гражданска позиция в навечерието на Първата световна война, когато той организира комитет за борба срещу германофилската политика на правителството и участва в съставянето на позив против въвлечането на България във войната, заради което е арестуван.

Освен д-р Кръстев в критическия отдел на „Мисъл“ печатат Иван Пеев Плачков, Божан Ангелов, Пенчо Славейков, Петър Даскалов, Стефан Минчев, Андрей Протич. Тук в последните годишници се раждат като критици Владимир Василев и Боян Пенев, за да предадат след години щафетата от „Мисъл“ към най-дълготрайното и авторитетно литературно списание в периода между двете световни войни – „Златорог“.

Съгласно изначалния замисъл на д-р Кръстев културно-просветната програма на изданието бива осъществявана до голяма степен чрез преводи. Подборът на превежданите автори и заглавия, както и на българските им интерпретатори е прецизен и целенасочен. В превод на Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Кирил Христов, Пейо Яворов, Димитър Попов, Иван Андрейчин се поднасят образци от древната до модерната класика, от Софокъл и Лукиан до Бодлер, Ибсен и Метерлинк. В сравнение с преводната стратегия на по-късните трибуни на българския модернизъм преводната стратегия на „Мисъл“ изглежда еkleктична. Но в случая тази еkleктика е неизбежна и необходима, тъй като списанието трябва да насити значителен културен вакуум.

Еkleктика се забелязва в цялостната физиономия на „Мисъл“, тъй като идеологията на д-р Кръстев, твърдо следвана след консолидирането на кръга „Мисъл“ (около 1900 г.), не доминира в изданието през първото десетилетие от съществуването му, когато в редактирането му през определени години участват Тодор Влайков и Иван Андрейчин, а по-късно – П. П. Славейков и Яворов. Дори и след формирането на кръга, докъм 1905 г., списанието отразява литературния живот у нас в неговото многообразие, като представя образци от различни естетически линии, стилове и почерци и задоволява разнolikите културни потребности на широката аудитория. Наред с модерните търсения на Яворов и Петко Тодоров, редом с разкрепостената, хедонистична лирика на Кирил Христов и символистичните експерименти на Иван Андрейчин, Трифон Кунев и Иван Кирилов, в „Мисъл“ се поместват традиционните, многословни и битоописателни произведения на Михалаки Георгиев, Тодор Влайков, Васил Кънчов и Никола Начов. В първите години от създаването си списанието дава поданство на традиционния реализъм по простата причина, че нов художествен изказ все още не е изнамерен. Сред сътрудниците му са Иван Вазов и Константин Величков, Стоян Заимов и Алеко Константинов. Тук за пръв път се печатат фейлетоните от „Бай Ганю“ (1895), както и образцовата есеистично-културологична проза „Писма от Рим“ на К. Величков. Публикуват се мемоарите на Стоян Заимов и Димитър Ризов, а д-р Кръстев представя трагичната фигура на Светослав Миларов и неговия политически дневник. Сред редовните сътрудници на „Мисъл“ до 1905 г. е Стоян Михайловски, който печата в списанието своите „Философически сонети“, „Книга за българския народ“ и редица други текстове.

Като критик д-р Кръстев е строг и безкомпромисен. Но като редактор той е толерантен. Затова в сп. „Мисъл“ съжителстват различни естетически и стилистични линии.

На предела между двата века около списанието се формира сдружение на идейна, предимно естетическа основа – бележитият кръг „Мисъл“. Основоположници и идеолози са д-р Кръстев и П. П. Славейков, между които още през 90-те години на XIX век се създава здрава духовна връзка. Когато през 1898 г. П. П. Славейков издава своите „Блянове“, критикът на „Мисъл“ разпознава в негово лице поета, който определя неговите „блянове за една велика българска литература“. Възпитаници на едни и същи лайпцигски професори, поклонници на Вилхелм Вунт, Конрад Ланге и Йоханес Фолкелт, прегърнали неокантианската идея за автономност на изкуството, окрили от мечтата за възраждане на българската литература по модела на големите европейски литератури, Кръстев и Славейков създават първия в новата ни литература тандем между критик и поет, скрепен с изключително духовно съратничество и обща воля за културно строителство. Вторият подобен тандем, при който поклонничеството на критика спрямо поета прераства в култ, се случва след около две десетилетия. Това е тандемът Иван Радославов – Теодор Траянов, който става ядро на друг забележителен литературен кръг – „Хиперион“.

Редки съмишленици, д-р Кръстев и Пенчо Славейков привличат и покровителстват по-младите от тях Пейо Крачолов, който именно под стряхата на „Мисъл“ приема литературното си кръщение от П. П. Славейков и става Яворов, Петко Ю. Тодоров и Кирил Христов. Само че К. Христов, който израства като поет под най-пряката закрила на д-р Кръстев и П. П. Славейков, впоследствие се отплаща на духовните си отци с хули и напълно резонно е низвергнат от тяхното общество. Спонтанен, първичен, егоистичен, К.-Христовият индивидуализъм не се вписва в кредото на кръга „Мисъл“, в което култът към силната личност, към свръхчовека творец е неделимо от идеята за нравствено самоусъвършенстване, от живота „за нравствен идеал“ и от култивирането на таланта. Поезията на К. Христов – бунт срещу патриархалните нрави и традиционния морал, поражда двойствени чувства у двамата му наставници – възхита и публични адмирации, от една страна, и резервираност, известно стъписване пред демонстрирания чувствен разгул, пред неограниченото от никакви норми отприщване на „свободната воля“, от друга страна.

Януарската книжка на „Мисъл“ за 1900 г. се открива с Яворовата поема „Калиопа“, предизвикала възторзите на Славейков и Кръстев. Това е и прекият повод за литературното кръщение на Пейо Крачолов. Наскоро след това чрез съдействието на двамата редактори скромният пощенски чиновник е прехвърлен на работа от Анхиало в София и веднага е приет в най-близкото им обкръжение, макар да не се чувства там съвсем свойски. Кръстев с бащинска грижовност отглежда младия талант. Възхитен от дарбата му, критикът се отзовава сдържано за първата му стихосбирка („Стихотворения“, 1901), за да го предпази от опиянението на бързата и лесна слава.

За разлика от Яворов, Петко Тодоров значително по-дълго се домогва до благословията на менторите от „Мисъл“. В деветата годишнина на изданието Кръстев се произнася критично за идилията му „Певец“: „разказчето“ е „сантиментално и фалшиво“. Междувременно обаче П. Ю. Тодоров странства

и учи на Запад, където влиза в досег с редица модерни автори. В периода 1899–1904 г. той е в Германия, където попада под въздействието на писатели от групата „Die Kommenden“ – Л. Якубовски, Й. Шлаф, Г. Адам. Под тяхно влияние, а също и под влиянието на неокантианската естетика (най-вече на Й. Фолкелт), а също и на вездесъщите по онова време корифеи на европейската мисъл Фр. Ницше и Х. Ибсен, Петко Тодоров изживява съществен идеен и естетически обрат – от социалноутопични и народнически към индивидуалистични възгледи и от реалистичен към декоративно-символистичен стил. Прероден мирогледно и творчески, той съвсем естествено се вписва във философско-естетическата парадигма на Славейков и Кръстев. П. Ю. Тодоров се изявява като първия белетрист у нас, който категорично загърбва миметичното, наподобителното, анекдотичното, като го заменя с откровено фикционалното и чийто основен принцип е стилизацията. Той е първомайстор на модерната лирична проза, на оригинални, модерни „идилии“, в които фолклорният материал е претворен в модерен, неоромантичен стил. Той модернизира и лиризира и българската драма и затова в една от програмните си статии („Блянове на модерен поет“ – 1903) П. П. Славейков го нарича „поет“.

Така в началото на XX век кръгът около сп. „Мисъл“ е вече факт. Естетическата консолидация на четиримата е естествен резултат на органичен социокултурен процес, започнал веднага след Освобождението. Патриотичните възторзи, битоописателството и социалните въпроси се оказват постепенно изместени от интереса към по-модерни, нравствено-философски и психологически проблеми, характерни за европейската култура от последните десетилетия на XIX век. Схващането за литературата като пряпорец на национално-освободителните и на социалните борби отстъпва на естетско разбиране за изкуството и за неговата самоценност. Възрожденският колективизъм отмира под напора на един индивидуализъм, който на българска почва преплита ренесансови с къснобуржоазни, декадентски въззрения за свобода на личността. Модерните за времето идеи на Шопенхауер и Ницше се сплитат у нас по своеобразен начин с възгледи на Толстой и Достоевски, на Ибсен и Метерлинк. Изгражда се култът към гордата, самоусъвършенстващата се личност на Демиурга. Назрява необходимостта както от философско-психологическо вгълбяване, така и от естетическо обновление на българската литература. Този именно процес, който намира израз и при писатели от „опълченската епоха“ като Вазов и Ст. Михайловски, кулминира при четиримата от „Мисъл“. Водещи са идеите за автономност на литературата и за изравняване с най-високите достижения на европейското словесно изкуство. Основан на философско-естетическо единомислие, кръгът „Мисъл“ се оказва най-монолитното литературно сдружение в българската литература до Първата световна война. Рядко житейско и творческо съратничество и обща воля за културно строителство свързват четиримата. Всеки един от тях е изключителна творческа индивидуалност. И все пак трудно бихме могли да си представим присъствието на който и да е от четиримата извън Кръстевата „Мисъл“, извън идейната платформа на кръга и обединените усилия за нейното осъществяване.

Намерили своя критик и апологет, Славейков, Яворов и Тодоров разцъфват само за няколко години. Кръстев пръв разкрива на българския читател интелектуалните дълбочини на П.-Славейковата поезия. Критикът и поетът взаимно се индукират в духовните си дирения, в мечтите и поривите си за философско-психологическо вглъбяване и стилистично обновление на българската литература. Яворов е тяхно откритие. Неизвестният провинциалист П. Кр-ов става знаменитост, става Яворов именно чрез страниците на сп. „Мисъл“ и чрез житейското и духовното покровителство на Кръстев и Славейков. Двата корифеи поощряват и П.-Тодоровите „бянове на модерен поет“. Те първи правят задълбочен анализ на неговите идилии и драми. А д-р Кръстев разгръща в пълнота възможностите си на критик, на проникновен тълкувател и далновиден културен вожд именно чрез творчеството на тримата си верни съратници. Техните художествени достижения придават плът на дръзновените му мечти за разцвет на българската литература.

Критикът на „Мисъл“ анализира задълбочено и творби на писатели с по-традиционен стил, като Т. Влайков, М. Георгиев, Ст. Михайловски. Особено му допада нравствената извисеност на А. Константинов, за когото написва две книги: „Алеко Константинов. Литературен силует“ (1907) и „Алеко Константинов. Шест статии“ (1917). Същевременно обаче тъкмо от Кръстев и Славейков тръгва подценяването на Алеко като „художник“, тъй като неговата творческа фигура не се вписва в представите им за „съзнателен творец“.

В духовната атмосфера на списанието и кръга около него израстват критиците Владимир Василев и Боян Пенев. Около този кръг гравитират и получават творчески импулси три значими български поетеси – Дора Габе, Екатерина Ненчева и Мара Белчева. Лъчението на този интелектуален център докосва и поетите Иван Андрейчин и Димитър Подвързачов, които еволюират към символизма. Измежду значителните български писатели единствен Елин Пелин е изолиран от обсега на „Мисъл“. Склонен към нормативизъм, поклонник на професионализма и осъзнатото отношение към творческия процес, Кръстев пренебрегва спонтанния талант на Елин Пелин, но същевременно е принуден да признае, че „той тъй явно клони към групата на младите“, което съгласно Кръстевата терминология е положителна оценка.

В историята на сп. „Мисъл“ условно могат да се набележат два етапа, чиято гранична бразда е създаването на кръга. През първото десетилетие от съществуването си изданието има извънредно широк кръг от сътрудници и в основни линии следва традиционната реалистична линия. Макар твърде рано – още в началото на 90-те години на XIX век, да посреща с неодобрение някои страни от творчеството на Вазов, до края на века Кръстев не е така войнствено настроен към патриарха на българската литература, както впоследствие и сп. „Мисъл“ не се разграничава съществено от „опълченската епоха“ в литературното ни развитие. През това десетилетие списанието по-скоро подготвя умовете и сърцата на българските читатели за новата, Славейковата епоха, която бива шумно прогласена след създаването на кръга. След сдружаването на четиримата, по-точно в периода 1902–1907 г., излизат редица естетически и

литературнокритически студии и статии на Кръстев и Славейков, които имат манифестен характер.

Някои от програмиращите идеи на двамата корифеи на групата са заявени още през 1899 г. в обширната Кръстева статия „Българската книга“ и в П.-Славейковото есе „Душата на художника“. Но след 1900 г. двамата идеолози стават много по-категорични и войнстващи. Те стават и все по-придирчиви към сътрудниците на списанието, а безкомпромисният им, стигащ до безцеремонност тон в атаките срещу Вазов и „опълченската епоха“ отблъскват мнозина. Така авторският състав постепенно се стеснява и през последните си годишнини сп. „Мисъл“ се превръща в трибуна на кръга „Мисъл“ и на неколцина съмишленици от най-близкото обкръжение на четиримата.

През 1902 г. Кръстев публикува в списанието лекцията си „Живот за нравствен идеал“, която набелязва философско-етичните основи на модерните естетически търсения. През 1903 г. излиза пространната му теоретична студия „За тенденцията и тенденциозната литература“, в която критикът открито заявява пристрастията си към чистото, неангажирано изкуство и апелира за извисяване на българската литература в независими духовни сфери. В същата годишнина на списанието са поместени два от програмиращите текстове на П. П. Славейков – студията „Блянове на модерен поет“ – оригинално тълкуване в нравствено-философски план на П.-Тодоровите идилии и драми и възхваля на романтичния поведенчески модел, и статията „Фридрих Нитче“, която представя една от най-ранните рецепции на немския философ в България.

Сред най-ярките манифести на кръга е П.-Славейковият предговор към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ от 1904 г. Предговорът е датиран: Архангеловден, 1903. Това е една от най-отявлените демонстрации на аристократичното, елитарното разбиране за изкуството, бунт срещу популярното и профанното, бунт срещу елементарната социална ангажираност, срещу „социалната тъга – оная спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии“. И апел за нов, модерен тип лирика. Това е второто покръстване на Яворов от страна на П. П. Славейков – покръстване в модерното, тласък към модерното. Яворов вече е заявил прехода си към нов тип поезия, той е тръгнал по „моста на декадентството“. Но П. П. Славейков му дава неподозирано силна тяга и го поставя в нов контекст – контекста на модернизма.

През 1906 г. на страниците на сп. „Мисъл“ почти едновременно се появяват два от възловите манифести на кръга „Мисъл“ – Кръстевата статия „Един поглед върху нашата литература“, която в преработен вариант става предговор на книгата „Млади и стари“ (1907) и П.-Славейковата студия „Българската поезия. Преди. Сега“. Дватама идеолози на кръга прокарват естетическа бразда между „стари“ и „млади“, между „преди“ и „сега“ в българската литература, за да издигнат в култ новото и модерното и да прогласят тържеството на „Славейковата епоха“. И двата текста са открита автоапология на философско-естетическата линия и културното мисионерство на кръга.

През същата 1906 г., когато Кръстев и Славейков прокламират опозициите млади – стари, преди – сега, на литературната сцена у нас вече е излязло ново

творческо поколение, което на свой ред преповтаря подетия от кръга „Мисъл“ мотив, само че обект на отхвърляне вече е самият кръг „Мисъл“. Погледнати през оптиката на новата литературна генерация, обявените от Кръстев за „млади“ внезапно се озовават в позицията на „стари“. От страниците на сп. „Художник“ Симеон Радев напада д-р Кръстев по същия безпощаден начин, по който той е нападал Вазов. Аргументите отново са естетически, само че в този случай се отнасят до критиката като жанр. Френски възпитаник, привърженик на артистичната, импресионистична критика, С. Радев тотално отхвърля д-р Кръстевата наукообразност и нормативност. Чак в края на живота си той ще признае, че е бил несправедлив към критика на „Мисъл“. Пак през 1906 от страниците на друго издание с модернистична ориентация – Страшимировия „Наш живот“, критикът Димо Кьорчев започва да отправя злостни стрели срещу Кръстев и Славейков. Ницшеанец, както и П. П. Славейков, Кьорчев е страстен апологет на индивидуалното творческо начало и отрицател на всякакви канони, норми и школи. Ирационалист и интуитивист по убеждение, бунтар „срещу всяка рамка и всяка систематизация“, той въстава срещу рационализма на кръга „Мисъл“ и отхвърля естетиката на четиримата, с която по същество има редица допирни точки. Според него изкуството „не решава задачи“ и „не услужва на цели“. То е домогване до „абсолютната истина“, а тя е „чувство от ирационален характер“. С философско-естетическите си идеи и с критиката си срещу кръга „Мисъл“ Кьорчев проправя пътя на зараждащото се символистично направление, в което всъщност се вписват и Яворов с „Безсъници“ и „Прозрения“, и донякъде П. Ю. Тодоров с идилията и някои от драмите си.

Обществено-политическите събития през 1907 г. и твърдата гражданска позиция на д-р Кръстев, който е принуден да напусне София, са повод изтънелият редакционен колектив да спре издаването на сп. „Мисъл“. Събраните след 1907 г. материали са композирани в два сборника „Мисъл“, които излизат през 1910 г. Това е епilogът на списанието, дало лицето на две от най-цветущите десетилетия в българския литературен живот и възплътило основните тенденции в литературния развой у нас на предела между двете столетия.

Житейското и духовно сътрудничество между четиримата продължава и занапред. Но те вече са достатъчно силни и авторитетни като творчески фигури, за да се нуждаят от общ печатен орган. Дошло е времето на зрелите творчески равносметки, които се определят в антологични книги – „Идилии“ (1908) и „Драми“ (1909) на П. Ю. Тодоров, „Подир сенките на облаците“ (1910) на Яворов, „На Острова на блажените“ (1910), „Кървава песен“ (1911–1913) и „Немски поети“ (1911) на П. П. Славейков. Кориците на тези книги обаче събират творби, стигнали до публиката най-напред чрез страниците на сп. „Мисъл“. За зла участ тази ранна в житейски план творческа жътва се оказва и последна. В рамките само на 7-8 години (от 1912 до 1919 г.) един след друг си отиват и четиримата. Последен остава бащата на списанието и бащата на кръга д-р Кръстев, за да постави заключителния акорд на едно епохално за българската култура съратничество. Книгата му „Христо Ботйов, П. П. Славейков,

Петко Тодоров, П. К. Яворов“ (1917) е неговата равностметка за мястото и ролята на кръга „Мисъл“ в българската литература и в културния ни живот изобщо.

Сп. „Мисъл“ и създалият се около него кръг са плод на кръстопътно за българското общество и за литературата ни време. Те отразяват сложни социопсихологически промени в духовния климат у нас към края на XIX и началото на XX век, когато патриархално-възрожденският колективизъм бързо отстъпва на един къснобуржоазен индивидуализъм от декадентски тип. Идеята за анонимна саможертва в името на род и родина отмира, като често се преплита хибридно с идеята за върховната самоценност на индивидуалния човешки живот. Художническият поглед започва да се съсредоточава върху нравствено-психологическите проблеми на отделната личност. Българската литература се самоосъзнава като автономна духовна сфера. Д-р Кръстев провъзгласява „естетическата наслада“ за пряка цел на изкуството и се обявява против тенденциите в него. Допустими според критика са единствено нравствените тенденции. Пак той прокарава рязка граница между литература и публицистика и между историко-естетическото значение на едно художествено произведение и „неговата естетическа ценност“. И той, и П. П. Славейков издигат европейски мерки пред българската литература и повеждат борба срещу пошлото и профанното в нея.

Идеолозите на „Мисъл“ правят първия в България опит да определят границите на понятието „художествена литература“ и да я отграничат от по-широки, считани от тях за парахудожествени и паралитературни, явления. Това разграничаване, разбира се, има и своите негативни страни – култ към фикционалното и пренебрежение към документално-публицистичното като стил и жанр. Като се има предвид обаче твърде тясната обвързаност на дотогавашната ни литература със „злобата на деня“, това усилие за разграничаване на изящната словесност от злободневното придобива положителен знак. То е търсене и постигане на нов, модерен художествен език. Устремът към актуалните философско-естетически тенденции в европейската култура и към високите литературни образци при кръга „Мисъл“ е съчетан със стремежа за съхраняване на родната традиция, търсена и намирана главно във фолклора. „Основното домогване на младите“ според д-р Кръстев е „не само да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи [...], но преди всичко да внесат в нашата поезия национално схващане на живота, да използват за художнически цели мирогледа на българина, както той е отразен в колективния продукт на народната душа – българската народна песен“. Във фолклора четиримата от „Мисъл“ провиждат най-чистата еманация на националнопсихичното. В българските народни песни – твърди П. П. Славейков – народът ни „е дал израз [...] на най-хубавото и характерното, що живее в душата му“, те са „единствено откровение на българския дух за през време на негова петвековен робски живот“. В тях според П. Тодоров българинът е заключил своите „блянове и мъки“. Четиримата от „Мисъл“ обаче слагат основите на ново, коренно различно от дотогавашното отношение към фолклора. За тях той не

може и не бива да бъде повече обект на версификаторство, на „поскане“, както се изразява П. Славейков по повод интерпретациите на К. Христов. Образец за жреца на „Мисъл“ е П. Тодоров, който, „както съвременните европейски поети“, взема „от съкровището на миналото [...] само онова, което има смисъл за всяко време“ и пресъздава народните песни в „нова форма“, като им придава „нов смисъл, свой смисъл“, като вплъщава в тях „чувствата си на модерен човек“.

Модерен, креативен, подчинен на философска концепция подход към фолклора – това е новото, авангардното, което кръгът „Мисъл“ внася в историята на отношенията фолклор – литература. Усилията за спояване на универсалната модерност и родната традиция, откриването и превъплътяването на актуално звучащи общочовешки послания, съхранени в българското народно творчество, са крайгълен камък в културния градеж на кръга „Мисъл“, който слага началото на богатата традиция.

Елка Трайкова

Как Александър Балабанов чете списание „Мисъл“

Диалогът между проф. Балабанов и сп. „Мисъл“ може да се проследи и интерпретира на различни равнища – концептуално, личностно, като близост и отгласване, като разговор между носители на различни духовни мисии, реализирани по различен начин и в различно време, но еднакво важни за литературната история. Какво кара непрекъснато променящия се, поддържащ еднакво убедено противоположни мнения професор по класическа литература да изпитва дълбоко уважение към кръга, към който той не принадлежи, и към създателя на елитарното издание, в което той не публикува? Д-р Кръстев и проф. Балабанов са научни и житейски антиподи, които не биха могли да не се отблъскват, но и да не се допълват. На всеки един шрих от личността на единия отговаря неговата противоположност у другия. На строгата елегантност на Кръстев – артистичната небрежност на Балабанов. Външната студенина и непристъпност на единия контрастира на вътрешната необходимост да общува непрестанно и с много хора у другия. На осъзнатото духовно мисионерство на д-р Кръстев се противопоставят разпилените в разговори идеи и нереализираните систематични научни изследвания на Балабанов.

Кръгът „Мисъл“ – един строго охраняван интелектуален и личен периметър на доктора по философски науки е в контрастна опозиция с бохемските дни и нощи на българановската компания, към която професорът принадлежи. Кръстев духовно е надраснал своята среда и е готов да понесе и самотата, и неразбирането в името на своите естетически принципи, вложени в списанието. Той е обречен на своята екзистенциална вярност към идейните си съмишленици и приятели – Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров. Балабанов е човек на внезапните емоции, спонтанните чувства и непрестанната промяна. Той е вечно търсещият дух, за когото няма абсолютни истини, трайни убеждения, непроменливи взаимоотношения. Професорът може едновременно страстно да спори, да иронизира и в същото време да се разкайва, да иска прошка или публично да се самоотрича. Защото според него няма по-голяма драма за мислещия човек от сковаващия застой, от педантичното следване на схеми и канони. Като главен герой на една такава „трагедия на догмите“, той анализира д-р Кръстев. Колкото и парадоксално да е в контекста на казаното дотук, мотивът за написването на статията „Делото

на д-р Кръстев¹ не е да бъде иронизирана личността на затворения в своите естетически системи критик, да бъде наруган за „вредите“, които е нанесъл на българската литература категоричният и безкомпромисен в оценките си редактор на „Мисъл“. Текстът е интелектуален жест на дълбоко и искрено уважение към силния, духовно самотен творец, пръв опитал „да постави нашата литературна и художествена критика на научни основи, да ѝ обезпечи известни критерии, да ѝ даде „установени принципи“, чрез които да може да оцени обективно проявите в областта на изкуството и поезията“². В тази статия Балабанов иска и успява в голяма степен да бъде обективен. Отминалите две десетилетия от спирането на изданието му позволяват да очертае неговото реално място в социокултурното пространство на българската литература, както и да засвидетелства своята почит към заслугите и своето разбиране към субективните пристрастия на неговия създател.

Списание „Мисъл“ се появява в граничната зона между две столетия, когато българската интелигенция, макар бавно и твърде мъчително, осъзнава принадлежността си към европейските традиции и вече има отворени сетива за модерните търсения. Тя оформя своята нова културна идентичност не само чрез родното като съхранена и отстоявана самобитност, а и чрез творческо усвояване на чуждите художествени и философски модели. Със създаването на списанието се обозначава, осмисля и реализира драматичният преход от колективистичния, патриархален идеализъм на Възраждането и първите години след Освобождението към битувания дотогава по-скоро като духовно предчувствие или личностни жестове индивидуализъм и интелектуален скептицизъм на все още малобройната българска интелигенция. Това е амбицията, която влага д-р Кръстев в новото списание: да преодолее националната ни самобитност и изолираност чрез европеизиране на българската литература и култура, предлагайки естетическа алтернатива на реализма. Опитът на „Мисъл“ да изгради един модерен, противопоставящ се на традиционните норми микромодел, обоснован от теоретичните постановки и философските възгледи на д-р Кръстев и Пенчо Славейков и оригиналното творчество на сътрудниците, както и с поместените преводни материали, драстично се вклинява в едно затворено и статично художествено поле. Списанието е провокативно и предизвикателно със своята освободеност от публицистичното съпреживяване на миналото като нравствен идеал и постоянна сюжетна тема, както и със стремежа си да наложи модел на доминанта в литературния живот, насочваща не към социалнополитическите, а към метафизичните проблеми на човешкия дух. А това поражда неизбежното заплитане на конфликтния възел „млади“ срещу „стари“, както и на полемичната опозиция „Мисъл“ срещу другите издания. Сблъсъци, предопределени от аналитичното декон-

¹ Балабанов, Ал. Делото на д-р Кръстев. Трагедията на един литературен догматик. // *Филос. преглед*, 1929, № 2, с. 204–217.

² Пак там, с. 205.

струиране на традицията и оттласкване от нейната проблематика, език, стил и художествен метод.

В края на 20-те години на ХХ в., когато във „Философски преглед“ излиза статията на Балабанов, българската литература и критика вече са преодолели и своята национална самодостатъчност и естетическата си изостаналост. Модернизмът не е подозрителен експеримент, а художествена реалност, съществена с нов тип изказ, подчинен на засилена художествена фикционалност и вложена естетико-философска многозначност. Създаденият в резултат на болезнените сблъсъци на „Мисъл“ с обречените на реализма литературен модел е несъвместим с пиедесталното отношение към европейските влияния. Той вече властно налага не вертикалното, в смисъл на догонване и подражания, а линейното, тоест равнопоставено и навременно общуване с модерните инвенции. А това предполага извеждане не на полемичния, отричащ акцент към делото на д-р Кръстев, характерен за 1907 г. и статията на Симеон Радев „Д-р Кръстев като литературен критик“³, предизвикала широк обществен отглас с дързостта си да се анализира, оценява и отрича най-авторитетния критик, създаващия естетически еталон редактор на сп. „Мисъл“.

Възпитаник на френската култура, привърженик на импресионистичната критика, на освободеното въображение, С. Радев не приема прилагането на научни норми и критерии за измерване стойността на литературните произведения. Привеждайки система от естетически и философски аргументи, той се опитва да докаже несъстоятелността на „сухите правила на догматичната естетика“, но твърде пристрастно и несправедливо твърди: „Д-р Кръстев дължи трагичното безплодие на един вопиющ недостатък от естетически качества. И ние видяхме как поради отсъствие на умствен взор той не можа да усвои една метода с Теновски похвати... Прибавете към всичко това оскъдните му познания по европейска литература, една слаба, почти несъществуваща (в най-широкия смисъл) култура.“⁴

Ето какво си спомня той години по-късно: „Една вечер Балабанов ни разправи на Павел (Генадиев – б.м., Е. Т.) и мен, че д-р Кръстев говорил с ирония, че дошло до там, ние да си издаваме списание. Балабанов беше огорчен. Огорчихме се и ние. Покрай него настана пауза, която наруших с този наивен въпрос: „Балабанов, собствено какво е написал д-р Кръстев?“ На другия ден той ми донесе книгите на този прочут, но непознат дотогава за мен литературен критик. След две седмици моята студия излезе в двоен „Художник“⁵. Според С. Радев, а това мнение до голяма степен споделя и Балабанов, критическите статии на д-р Кръстев имат скован стил, липсва им въображение и художествена чувствителност. Тази статията, дори написана случайно, както разбираме от спомена, е един от първите признаци за онова разделение в на-

³ Радев, С. Д-р Кръстев като литературен критик. // *Художник*, 1906/1907, № 4–5, с. 19–42.

⁴ Пак там, с. 27.

⁵ Радев, С. Погледи върху литературата, изкуството и лични спомени. С., 1965, с. 310.

шата литература, положено в естетическите позиции на „Мисъл“ и първото културно-образователно списание „Художник“.

„Мисъл“ толерира движението на културните знаци отвън навътре. Неговата теоретична платформа, реализирана в творчеството на четворката и налагана на сътрудниците на списанието, предполага разширяване на философските, нравствените и естетическите пространства на родната литература чрез натоварване на фолклорни архетипове с душевните колизии на съвременния човек, чрез експониране на моралните и психологическите проблеми на личността в сакралното пространство на народното творчество. Така отрekli традицията в тривиалните ѝ очертания, те създават една от най-плодотворните тенденции в българската литература.

Редакторите на „Художник“ не искат да създават нова естетическа концепция, те не приемат границите на каквато и да било школа или каноните на определен, дори и модерен, художествен метод. Те толерират свободната мисъл, подвластни са на капризите на вдъхновението и на неограничаваното въображение. Списанието предлага добре подбрана информация на жадната за знания българска интелигенция и се опитва да развива усета ѝ за изисканото, красивото и елегантното, дори с външния си вид.

„Мисъл“ също държи да възпитава естетическия вкус на своите съвременници, но с други средства – поставяйки акцент не върху формата, а върху съдържанието. Стремешът на списанието да бъде не само стимулатор, но и посредник в напрегнатите усилия на литературата ни да се ситуира в европейския контекст, не се отрича дори от най-активните му противници. И то не само чрез ретроспективно наваксване на пропуснатото, но и чрез синтезиране на актуалната художествена и научно-философска информация. Затова изискванията на д-р Кръстев и неговите сътрудници към преводните материали са твърде високи. Статията на Боян Пенев „Българските преводи на „Фауста“⁶ всъщност е първата и при това изключително критична рецензия за току-що публикувания превод на великото Гьотево произведение, който Балабанов прави. Въпреки подчертания субективизъм в конкретните оценки, тази статия има значението на манифест за осъществяване на културната идентичност, не чрез побългаряване, а чрез прецизна интерпретация от оригиналния език. Маркирани в сп. „Критика“ (1891), проблемите на превода задълбочено се обсъждат в „Мисъл“. Обосновават се естетическите му функции като конструктивен фактор, обогатяващ и подпомагащ развитието на националната литература. На мястото на твърде популярния дотогава колаж от хаотична информация и четива се оформят тематични кръгове, чиито проекции се търсят в дълбочина. В този контекст „Мисъл“ и „Художник“ се допълват. Публикуваните в тях преводи, въпреки че са различни като стил и жанр, имат обща цел – не просто да оgramотяват малобройната и не особено просветена българска интелигенция в началото на ХХ в., а да създават висока естетическа мяра с прецизно подбрани чужди образци.

⁶ Пенев, Б. Българските преводи на „Фауста“. // *Мисъл*, 1906, № 10, с. 659–672.

Не толкова редактирането на „Художник“, дори не и отрицателното отношение към превода на „Фауст“, оттласкват Балабанов от кръга „Мисъл“, колкото неговият характер и разбиранията му за изкуството. За него творчеството не е висше, свръхчовешко занимание, то дори не е мисия, а дар, естествена потребност на духа и тялото. Това възприемане на изкуството като „весела свобода“ на мисълта и въображението е напълно противоположно на естетическата концепция на „Мисъл“, но хармонично се вписва в художествената платформа на „Българан“.

В своята статия Балабанов признава сериозните научни познания и високата ерудиция на д-р Кръстев, но внушава, че неговите текстове са обременени от теоретични формули и от прекалено цитиране на чужди авторитети: „... теорията за Кръстев бе всичко, колкото и да бе по някой път сива, както всяка теория; тя бе релсите, по които се движеше неговият интелект.“⁷ Кръгът около „Българан“, а това означава и Балабанов, който не само сътрудничи на изданието, но е и активен член на това общество, отхвърлят всякакви установени норми, не признават никакви утвърдени ценности, готови са да се надсмеят над всичко и всичко да отрекат. Това са не само бохемски капризи и нихилистични настроения, това е житейска, културна и идейна реакция срещу строгите естетически и философски позиции на „Мисъл“. Наистина, те не създават литература, която историята вписва в тесните рамки на канона. Тяхната сила е злободневното, остроумните, находчиви и оригинални хумористични стихове. Но така или иначе, в своето време „Българан“ е институция, която провокира и влияе на общественото мнение.

Балабанов смята, че въпреки демонстрираната „почти неразделна, макар и само външна връзка на четворката от „Мисъл“... при редактирането на самото това списание личеше често повече каприз и външна тенденция...“⁸. Наистина списанието става предпоставка за създаване на първия литературен кръг у нас. Но би било несправедливо и неточно да твърдим, че изданието огласява само „капризите“ или социокултурните позиции на кръга, както ни внушава професорът. То е по-освободено, по-толерантно и отзивчиво към естетическите, обществените, дори към политическите реалности, но духовната идентификация между четворката и изданието е неизбежна. В паметта на поколенията тя е обозначена в знаменитата снимка на кръга. За професора тази публично налагана екзистенциална и творческа общност е многократно разколебавана от взаимни оценки и житейското им поведение: „... въпреки делничната заедност на четиримата, въпреки техния задружен труд, всъщност Кръстев беше абсолютно сам“.⁹ И точно тази самотност, тази воля за устояване правят още по-значимо делото на д-р Кръстев, неговото силно интелектуално присъствие „заслужават още по-голямо удивление“, защото „В петдесетгодишния живот на България не е имало и скоро едва ли ще

⁷ Балабанов, Ал. Цит. съч., с. 209–210.

⁸ Пак там, с. 210.

⁹ Пак там, с. 212.

имаме личност с такова значение за българската литература¹⁰. Това може би е най-точната и справедлива оценка, която получава създателят на сп. „Мисъл“ извън затвореното общество на своите съмишленици. Но Балабанов не спира дотук. Той иска да внуши почит не само към твореца д-р Кръстев, но и към неговата личност. Осмиван, обругаван и неприеман, професорът е много чувствителен към злостно налаганите и многократно публикувани мнения за високомерния, безсърдечен и егоистичен характер на литературния критик. В статията си „Доктор Кръстев като човек“¹¹ той убедено твърди: „Кръстев беше сърдечен, мил, топъл винаги се отнасяше съчувствено към хората. И бе всякога готов да послужи не с думи, а с дела и с грижи, които често му струваха много труд и жертви.“ Ненавиждал всякакви ограничения, задръжки и предубеждения в живота и в литературата, Балабанов гледа с широта и разбиране на хората. Себе си той смята за грешник и затова е снизходителен и всеопрощаващ към греховете на другите. Този човек, който по-често е бил нараняван, отколкото хвален, е деликатен и толерантен, когато навлиза в интимното пространство на другите. Споменът му за д-р Кръстев е емблематичен пример за лично съпричастие и приятелско съпреживяване на неговия по-скоро драматичен, отколкото щастлив житейски път.

За П. Ю. Тодоров, най-близкия му от кръга „Мисъл“, Балабанов пише редица статии, напомнящи на подвластното на бърза забрава и нови кумири българско общество за неговата личност и творчество. Те са сложно структурирани текстове, в които спомените се преплитат с проникновени анализи на неговите идилии, а портретът на писателя е очертан като продуктивен синтез от национални архетипове и европейска модерност.

Поета Яворов професорът нарича „най-силният, най-съвременният, най-дълбокият, най-съвършеният, най-европейският български национален поет“. На човека Яворов той съчувства за „съдбата му на Едип в нашата литература“¹² и до края на живота си обещава да напише спомени, в които да покаже топлите си чувства към него. Но и този, както и много други планове на Балабанов, остава неизпълнен.

През 1904 г. Балабанов се завръща в България, блестящо завършил Лайпцигския университет. Всестранно подготвен и ерудиран, приел всичко ценно от немската култура, не чрез иронично оттласкване, а със запазен пиетет към нея, той се родее с Пенчо Славейков, учил само десет години преди него в същия университет. Но в родината двамата поемат различни пътища на развитие и утвърждаване.

Пенчо Славейков общува с тесен приятелски кръг, защото презира полунтелигенцията и не иска да се приравнява с ниското културно равнище на масовия читател, за да бъде разбиран и популярен поет. Той твори за равните нему и за бъдещите поколения, затова остава самотен културен стожер, както

¹⁰ Пак там, с. 216.

¹¹ Балабанов, Ал. Д-р Кръстев като човек. // *Лит. глас*, № 30, 7 апр. 1929.

¹² Балабанов, Ал. Десет години от смъртта на Яворов. // *Развигор*, № 156, 1 ноем. 1924.

и д-р Кръстев, въпреки уважението и възторга на младите интелектуалци, за които той е духовен водач в първото десетилетие на ХХ в.

На Балабанов също не му е по мярка средата, в която попада. На него обаче са му нужни социални контакти – живи и непосредствени, с читатели и слушатели. Той търси публика, която да го коментира, оспорва или хвали. А за това е нужно да се приравни с нея, да пише на злободневни теми, за актуални социокултурни проблеми на общодостъпен, разговорен език. Това той прави блестящо – неговите статии се четат с лекота и интерес, предизвикват обществени дебати и му създават популярност. Контрастно противоположния избор, който правят, предполага несъвместимостта на техните позиции. Славейков е единственият от четворката „Мисъл“, който професорът не оценява и не приема нито като творчески инвенции, нито като житейско поведение. За тази дързост поетът му отвръща с доста хулни думи и презрителни квалификации.

Полемиката между тях е разпиляна в много текстове. Тя е кристален пример за това как се твори българската литература в началото на ХХ в., но е изключение за начина, по който проф. Балабанов чете „Мисъл“. Въпреки различията и непринадлежността към кръга на избраните, той изпитва почит и респект, защото осъзнава, както малцина свои съвременници, че списанието маркира знаците на бъдещето на българската литература.

Прелюдия. Контексти на повторението

На Влади

Да се чете „Кървава песен“ като *книга*, писана в условията на безкрайно формиращата се държавно-политическа институция и на обособяващата се литературна институция, изисква най-малкото усилие да не забравяме, че появата на текста става във времето на българския модернизъм, както и да помним, че той не е издаван в цялост приживе на Славейков. Моделирането на поемата *post-mortem* е съпътствано от редица филологически процедури: разчитане на черновки и глоси, сглобявания, снаждания, подборки, договори с издателства, коментар. В известен смисъл „Кървава песен“ не е творба преди вторичните практики на д-р Кръстев и Боян Пенев. Трудното раждане на книгата е последвано от представителни реторики на усъмнявания и отрицания, действени за литературната история. Сборникът „Българският канон?“ (1998) се явява кулминационен дискурсивен възел, сплитащ ефективно четене на „Кървава песен“ с радикализации относно променливия ѝ статус в националната литература. Някак невидим е пътят от историята на рецепцията на книгата до литературната история, която иначе неотклонимо следи негативно-конститутивните металитературни практики на автор като Пенчо Славейков.

„Кървава песен“ осъществява серия от оценностявания на определени концепти от нелитературен и литературен характер, важни за културната памет. Аксиологичните политики не са резултат от някаква телеология на преосмислянето. В известен смисъл Славейковият корпус се изобретява чрез синхронно владееене на практики на отрицания и оценностявания и приплъзвания от едното към другото. Негативното дефиниране на комплекса „народ“ в едноименното стихотворение, включено само в първото издание на „На Острова на блажените“, положено до образите на библейския български месианизъм в „Кървава песен“, онагледява двойствени употреби. Що се отнася до литературата, конструктивно прикрепени в полифоничната структура на поемата са автори като Ботев, Захарий Стоянов, та дори Вазов, които в оперативния дискурс са пейоративно детерминирани. Аналитичните практики на Славейков, отнасящи се до определени писателски фигури на литературното минало и настояще, често се утаяват в оперативния характер на жанровете на

рецензията и коментара. Авторът ползва нееднократно техниката на подмяната. Уж се говори за книгата на Д. Страшимиров, а всъщност надълго и нашироко се коментира това, че Ботев не е „народен поет“.¹ Подобен е случаят с негативното отъждествяване на Вазов със сръбския писател Йован Йованович-Змай по повод неговия юбилей.² Предвид фрагментарния си генезис „Кървава песен“ има свойствата да удържа конструктивно определени аксиологични политики. Сложният статут на текста се изработва както от практическата му незавършимост, така и от неизбежния му фрагментарен живот, започнал на страниците на списанията „Българска сбирка“ и „Мисъл“. Текстологичният подход би могъл да ревизира функционалността на фрагмента спрямо цялото, изхождайки и от специфичната мобилност на определени структури в книгите на Пенчо Славейков.

Изходна точка на настоящия анализ е един текст, публикуван в сп. „Мисъл“ през 1897 г. със заглавие „Прелюдия. Из втората песен на „Кървава песен“³. Текстът с корекции фигурира автономно като поема в книгите „Блянове. Епически песни. Книга втора“ (1898), както и в „Епически песни“ от 1907 г. с друго заглавие – „На Балкана“. Новото заглавие, от своя страна, се оказва христоматийно за островния поет Стамен Росита. Текстът е включен в интегралното издание на „Кървава песен“ като „вставка“ с енигматичното предание на Балкана. В автореференциалните практики срещаме и названието „Легендата на Балкана“. Моделът на херменевтичния кръг, описващ разбирането на цялото през единичното и на единичното през цялото, следваме дотолкова, доколкото ни позволява да релативираме началото на втора песен, от една страна, с цялата втора песен и нейния смислов комплекс от детайли, както и с цялото на „Кървава песен“ изобщо. Критика на херменевтичния кръг прави Х.-Р. Яус с обяснението, че кръгът може да се окаже недостатъчен, за да опише пълната съгласуваност на субектите.⁴ Именно тази повторителност на Легендата на Балкана в различни концептуални структури определя разглеждането на „Кървава песен“ да става с разширяване на контекстите. *Прелюдия* има и една малко известна публикация. Поместена е в английската книга „Сянката на Балкана. Сбирка с български народни песни и пословици, дадени за първи път на английски заедно с едно есе за българската народна поезия и друго за произхода на българите“⁵. Изданието е съставено от

¹ Славейков, П. Една книга върху Ботйова. // Славейков, П. П. Българска литература. Под редакцията на Б. Пенев. С., 1923.

² По този въпрос вж. Игов, Св. Един южнославянски модерен манифест. Пенчо Славейков за Йован Йованович-Змай. // *Литературният скандал*. Скандалът като литература. Пловдив, 2010.

³ Славейков, П. Прелюдия. Из втората песен на „Кървава песен“. // *Мисъл*, 1897, № 4.

⁴ Яус, Х.-Р. Ad dogmaticos – малка апология на литературната херменевтика (1994). // Яус, Х.-Р. Исторически опит и литературна херменевтика. С., 1998.

⁵ *The Shade of the Balkans: being a collection of bulgarian folksongs and proverbs, here for the first time rendered into English, together with an essay on bulgarian popular poetry, and another on the origin of the bulgars*. Published by David Nutt at the sign of the

П. П. Славейков, Х. Бърнард и Е. Дилън. Легендата на Балкана, включена частично в студията на Пенчо Славейков „Народната песен на българите“ (The Folk-Song of the bulgars), напърга отношението фолклор – литература. Свързан с тези напрежения е още един авторски текст, положен сред народните песни под номер 100 – *Hadji Dimitar*. На превода на Ботевото стихотворение обръща внимание Камен Михайлов в статията си „Ботев на английски. Посвещение в тайната на българския космос“⁶. Авторът набляга на това, че преводите на народните песни са направени през немски език. Ситуацията се усложнява от допускането, че Пенчо Славейков е превеждал песните на немски, прилагайки литературно-корективни политики, при което обратният превод от английски на български се оказва често пъти несъвпадащ с изходния песенен вариант. Книгата „Сянката на Балкана“ е така малко явена в културното съзнание, че ако не са специализираните занимания, бихме могли да четем първото изречение от „На Острова на блажените“ като мистификация на фактите:

Преди шест години печатах на английски с помощта на един англичанин-поет, Хенри Берлайн, антология на българските народни песни – Сянката на Балкана, Лондон, 1904, – за която в Англия има безброй твърде благосклонни отзиви и за които у нас никой от никое кюше не се обади.⁷ [разр. П. П. Славейков, б.м., С. Д.]

Голямото откритие на Славейков е, че самото „реално“ съдържа залози за изработване на мистификационни сюжети. За изданието „Сянката на Балкана“ Боян Пенев твърди, че е единствената концептуална книга на Славейков, която помества народни песни, напомняйки, че „Книга на песните“ е издадена посмъртно в непълен вариант.⁸ Рецепцията на английския сборник в български контекст е дълго отложена едва до първата годишнина на сп. „Златорог“, когато критикът публикува рецензията си „Нови преводи на български народни песни“⁹, посветена в малка степен на немско издание на български народни песни (1919), направено от Георг Адам. Като прибавим към картината на преводите и поемата „Коледари“ (1912), преведена на шведски от д-р Алфред Йенсен, а и шведския превод на „Кървава песен“ (1913) и нейния немски превод, правен от Георг Адам, бихме могли да мислим профила на

Phoenix, Long Acre, London, 1904. Вж. коментара на плуралия тантум в означението „the Balkans“, направен от Биляна Курташева – **Курташева**, Б. Антологиите като експортен канон. // *Стоян Михайловски*, Пенчо Славейков – ракурси на модерното. С., 2009.

⁶ **Михайлов**, К. Ботев на английски. Посвещение в тайната на българския космос. // *Лит. мисъл*, 1999, № 1.

⁷ **Славейков**, П. П. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1958, с. 5.

⁸ Първ издава „Книга на песните“ д-р Кръстев – **Миролюбов**, В. Книга на песните. Народни песни, пробрани и наредени от Пенчо Славейков. Изд. Ал. Паскалев & С-ие командитно книгоиздателско дружество : София, 1917. Следва изданието на Боян Пенев със специфичното категоризиране на песните – *Книга на песните*. Български народни песни, отбрани от Пенчо Славейков под редакцията на Боян Пенев. Книгоиздателство Ал. Паскалев и С-ие А. К. Д. : София, 1922.

⁹ **Пенев**, Б. Нови преводи на български народни песни. // *Златорог*, 1920, № 5.

автора Пенчо Славейков в чужбина от изходния националноидентификационен код на народното творчество до огледания и отгласнат от него модел на модерните епически форми.

В български контекст този код е в основата на книгата „Национална литература“ (1918), написана от Георги Грудев, чийто предмет на изследване са връзките между народните песни и литературата на авторите от кръга „Мисъл“ и Кирил Христов. Изследването съполага схематично фрагменти от песенни варианти и части от авторските произведения. За нас по-важно обаче е друго. От една страна, фолклорът е припознат като функция на националното в литературните практики. От друга страна, това е втората книга, която обвързва авторите на „Мисъл“ в определена критическа постановка. Първата е написана от д-р Кръстев, издадена през 1917 г., и разглежда „ехото“ от Ботев при Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров.¹⁰ Ако сведем двете критически линии до фигурата на Славейков, виждаме оголена схема на влиянията: 1) Ботев, 2) българският фолклор. Така рефлектираният в критиката модел на влиянията оформя и гръбнака на Славейковите мистификационни стратегии. Моделът обаче се оказва недостатъчен, за да обясни защо стихотворението „Хаджи Димитър“ е включено в сборник с български народни песни, преведени на английски. Този проблем ще разгледаме по-подробно в хода на работата.

Изходен импулс на анализа е опитът да се чете *Прелюдия* като автономно цяло, което вмести интертекста Славейков – Ботев. Предвид повторителната положеност на *Прелюдия* в други концептуални структури, интертекстът, осъществен в многоактните пренаписвания на стихове от „Хаджи Димитър“, също се оказва повторен и следователно „умножен“ в различните контексти. Парадигматична зона на вътрешно повторение – *mise en abyme* – откриваме в Пролог на „Кървава песен“. Ако разгледаме отделните варианти на пролога, виждаме, че междутекстовата връзка с „Хаджи Димитър“ се появява едва във втората му редакция.¹¹ Наличието на рефлектиращ Аз, който да съвпада с фигурата на разказвача (говорителя) е открито в критиката като модернистична техника, люлееща „Кървава песен“ между класическото и маргиналното. Не е без значение, че идеята за рефлексивното начало се задълбочава в по-късния вариант чрез замяната на цяла епическа сцена с алюзия към Ботевото стихотворение. При връщането на фокуса – от *Пролог* към *Прелюдия* става ясно, че употребите на Ботев са свързани с песенната памет, локализираща аза в автореференциалното поле на спомена. Песента става модус на темпорално

¹⁰ Грудев, Г. Национална литература. С., 1918. Беше неочаквано да видя в конкретния екземпляр, който ползвам, зает от Филологическата библиотека при СУ „Св. Климент Охридски“, че на титулната страница е изписано с калиграфски почерк *На моя професор г. К. Кръстев, 5 юний 18 г. София* – с подпис *Г. Д. Грудев*.

¹¹ Става дума за първото интегрално издание на „Кървава песен“ (1911–1913), направено от д-р Кръстев, съобразено с чернови варианти на автора. Първият вариант на Пролога е публикуван в сп. „Българска сбирка“ (1897, № 2) под заглавие „*Кървава песен*“. *Епос от Пенчо Славейков. Пролог*.

върщане към „неотмилените дни на миналото“. Интуицията ни е, че именно втора песен, в чието начало е поместена *Прелюдия*, изработва хронологичните срезове на текста „Кървава песен“ с употребата на хетерогенни символи на „културната памет“. Ползваме понятието „културна памет“ от едноименната книга на германския египтолог и културолог Ян Асман. В теоретизациите си той изхожда от изкованото от социолога Морис Халбвакс понятие за „колективна памет“, като го коригира и типологизира. За Асман културната памет е форма на „колективната памет“. Понятието се генерира от разгърнатата представа за „култура на спомена“ и идеята за социално конструиране на миналото. Културната памет обхваща сюжети на абсолютното минало на митичните правремена, разказите на бащите. Типични „фигури на спомена“ са Изходът, Пътят през пустинята, Изгнанието. Асман допуска наличието на „нещо сакрално“ във външното моделиране на културната памет.¹² „Кървава песен“ буквализира един от аспектите на „паметта като съпротива“¹³ в условията на властта на другия. Функционални на подобно значение в поемата се явяват фигуративите на спомена, бляна и видението. Паметта, в смисъла на приобщено минало, се отнася не до историческото време, а до митическото време, защото именно то е свързано с отдавнашните начала.

Втора песен на „Кървава песен“ задава хронотопа на отколешното в отделно темпорално единство, в епическо „спряло време“ (Арон Гуревич)¹⁴. Фабулното действие представя най-общо пътят на воеводите към Оборище, речите, стълкновенията помежду им и решенията, които взимат. Интригуващо е да се проследят онези фрагменти от текста, в които се напуска основното действие и се навлиза в паралелен сюжет, издълбаващ енигматични зони. Тези части от втора песен можем да мислим в жанровите форми на легендата и преданието, кореспондиращи с текста на *Прелюдия* или, както още я нарича авторът, „Легендата на Балкана“. Тя, от своя страна, съдържа ясно видима структура: монолог на унисаното сърце, Словото на Балкана и гласовете на Мъртвите. Архаичните образи във втора песен изобщо присъстват като митогенен фон на поемата. Архитектурата на мита се набавя от магиката на топографията: „дебри и усой“, „пустинната гора“, „тъмни пустоши“, „преизподни Балкански“, „змейски свърталища“, „Тилилейски усой“, от темпорални означения за отдавна минали времена – „памтивека“, „от предвек“, „светата Библия на миналите дни“, „дни отдавни“, от назоваване на субектите на ритуални практики „тъмен рой пустинници аскети“, „жреци пустинници“, „гадатели“, от употребата на фолклорни символи: „клонест дъб“, „Огнян змей“, „самодиви“, „животворен поток“, „вмряморени девойки“, от символи на античното (източно) – „сфинксове“, „сарай мряморни“, великани с боздугани. Разчленяването на архаичния сюжет на репрезентиращите го елементи ни явява хетерогенния принцип на изработване на преданието. „Архитектура“

¹² Асман, Я. Културната памет. С., 2001, с. 51.

¹³ Пак там, с. 71 и 81.

¹⁴ Гуревич, А. Средновековният свят: културата на мълчащото мнозинство. С., 2005, с. 110.

и „архаика“ съвпадат в езическата представа за времето като градиво. Явно е, че не става дума за репрезентиране на конкретен мит, а за съчленяване на неедновременности. Нееднократно Пенчо Славейков набляга на „езическите въззрения“¹⁵ на българите. Самият Балкан е определен като „езичник“. Езическият произход на съдбата в „Кървава песен“ е имплицирен чрез многократно превъртания паралелизъм в Легендата на Балкана:

*Летяха векове; менят се вихрен ред
дни – светлина и мрак – и тъй от памтивека...*
Прелюдия (Песен II, с. 45)¹⁶

Или:

*Летяха векове – тъмата сменя свят,
Светът – тъма, по ред, подзет от памтивека.*
Прелюдия, „Мисъл“¹⁷

Първата публикация на *Прелюдия* от 1897 г. оголва етимологичната близост на думите „светлина“ и „свят“. В този смисъл ранният вариант е по-близо до митовете за началата – възникването на светлината и света от безвидната космическа пустош. Двустипието тематизира повторението на същото, което от своя страна обговаря Ницшевия мит за „вечното кръжение“, както сам го нарича Славейков в очерка „Заратустра“. Всъщност образът на Балкана представлява персонификация на историята, превърната в езически мит. И за да продължим с Ницше, привеждаме една твърде стегната дефиниция на мита, направена в книгата му „Раждането на трагедията от духа на музиката“. За Ницше митът е „сбит образ на света“¹⁸. Д-р Кръстев говори за „митотворяща фантазия“ у Славейков.¹⁹ Езическата импликация на легендата на Балкана обговаря магическата свързаност на човека с природата като идеология на лекия достъп до бога.

*И в книги спазени от предвековни дни
белязано е, тук че хорски съдбини
жреци са гаткали – по бягът лъкатушен*

¹⁵ Вж. студията „Българската народна песен“ (Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1958, с. 88).

¹⁶ Всички цитати от „Кървава песен“, с изключение на изрично упоменатите, са по изданието: Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1958 (под ред. на П. Динев).

¹⁷ Славейков, П. П. Прелюдия. Из втората песен на „Кървава песен“. // *Мисъл*, 1897, № 4.

¹⁸ Ницше, Ф. Раждането на трагедията от духа на музиката. С., 2001, с. 354. (Славейков със сигурност е чел тази книга предвид очерка „Заратустра“.)

¹⁹ Миролобов, В. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов. С., 1917.

*на пенния поток, или пък от подслушан
в потайна доба шум на тъмните листа,
таинствен разговор повели там в нощта: -
и слушал земний син през тях гласът небесен,
пред жертвения олтар в мечтания унесен [...]*
Песен II, с. 79

В студията „Българската народна песен“ Пенчо Славейков нарича природата „споделница“.²⁰ Можем да прочетем в думата модернистична визия на езическата слятост на субекта с природните цикли. Всъщност повтореното двустипие в рамките на повтарящата се структура задава музикално усещане за добре темперирано време, което кореспондира с произхода на понятието *прелюдия* от музиката. Ницше вижда в музиката средство за оживяване на мита, обвързвайки понятията мит и култура в дължимата памет на изкуството. Митът е свободата на музиката, където има ли повторение, има и очакване. Важен момент в дефинирането на мита при Асман е включването на очакването. Настойчиво повтарящата се фигура на очакването в „Кървава песен“ и в „Епически песни“ е блянят. Прелюдия завършва с мотива на пророческия блян на Балкана. Изследването на контекстите на повторението неизбежно проблематизира вече обговаряни отношения в творчеството на Пенчо Славейков: спомен – блян, памет – заборава. Всъщност поемата „На Балкана“, включена в „Епически песни“, влиза в онзи концептуален хоризонт на кризисност, положил аза в диалектичката бездна на спомена и бляна.

Особеност на критическото писане на Пенчо Славейков е наличието на перифрази, отвеждащи към собственото му творчество. Това е един от механизмите за самоканонизиране преди да има действащ канон. От гледна точка на социологията на литературата е важно да се отбележи и двойственият статут на критиката, реализиран в периодиката, от една страна, а от друга, в акустичната ѝ природа (статииите възникват като сказки, предназначени за публика). Този проблем отнасяме към автоконституентните социални практики. Описвайки митическите народни песни в студията „Българската народна песен“, Славейков сладкодумно перифразира финала на втора песен на „Кървава песен“. Нещо повече, именно в частта за митическия фолклор твърди, че „народната памет“ на българите е силно укоренена в „предхристиянските времена“, като му признава по-висока степен на художественост. Предхристиянските времена са езически. Усетът на автора към смесването на мотивите се проявява и в изтъкването, че именно на предхристиянската памет се дължи „интимната връзка със старогръцките легенди и песни“²¹. Ако стоим при тезата, че втора песен моделира миналото в подвижните граници на националноидентификационния мит, като се стреми да изработи културна универсалия, полагаща българското в източна, респ. антична отколешност, можем да мислим епизода със сенките на Мъртвите като отглас от Омирова-

²⁰ Цит. съч., с. 85.

²¹ Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1958, с. 101.

та произходна.²² Това обяснява защо д-р Кръстев полага Славейковия епос в регистрите на т. нар. „всесветска литература“²³. Езическото е припознато като фундамент на магически картини на света. Фантазмената нагласа в построянията на „българска магика“, от страна на Найден Шейтанов, ползва фрагменти от втора песен като изворов материал.

От народната ни магика образът на Балкана – косвено на Змея – е минал в личното ни творчество, което въобще има смисъл като оттенък на голямото народно слънце. У Пенчо Славейков Балканът е „подобно воин стар“, възправил се гордо, „с навъсено чело“, „загърнат в плащ мъглив“. Сред акордите на „кървавата му песен“ възтържествува в ново време при „Каменград“ българската свобода. Същински „стар побачим“ е Балканът в картина от Сирак Скитник: седнал със снежнобяла брада, с гръд, колене и гръб – стръмни склонове.²⁴

Вихрената асоциативност на Шейтанов актуализира архетипалната свързаност на змея със слънцето. В „Кървава песен“ се среща изразът „слънце като змей“ (Песен III, с. 86). В митологемата на Шейтанов Змеят е „огнено ядро“. Едва ли ще ни е трудно да припознаем в онова „отдавна вече спряно слънце“ в „Кървава песен“, алюзия към пладнето на Ницше и античната пладня на Пан, моделът на спряното слънце у Ботев. В поемата Ботевите образи функционират като поле за добавяне на значения.

Във връзка с образа на Балкана е нужно да споменем изследването на Благовест Златанов „Нация и литература в точката на „Балкана“, поместено в сборника „Българският канон?“. Авторът разглежда мистификационните политики на Пенчо Славейков, прокарани в студията „Българската народна песен“, и обговаря направата на Балкана като „телеологическия символ“²⁵ на народния дух. Освен това разграничава пространственото далечно „там“ на Балкана при Ботев и вживяното „тук“ в Славейковата концепция. Като коментира и литературата на Възраждането, Златанов постулира изобретяването на образа на Балкана като символ, изработен чрез литературни мистификационни практики най-вече от страна на Пенчо Славейков. Мистификацията е мотивирана от твърдението за отсъствието на топонима Балкан в българския фолклор. Тематично сходно изследване намираме в периодиката няколко десетилетия по-рано. Става дума за студията на Борис Йоцов „Балкана в нашата поезия“, публикувана в сп. „Златорог“ през 1921 г. Авторът не само че не изключва фолклора, а и го припознава като първия от петте „главни момента“

²² Прекрасна съотносимост между източно и антично срещаме в есето „Змеят“ на Найден Шейтанов: „Като че Балканската земя е внушавала на чадата си велик завет със самата насока на мощния си гръбнак: към Праизвора, Изток, там е златното руно!“ – Шейтанов, Н. Змеят. // *Златорог*, 1923, № 8. Цит. по: Шейтанов, Н. Балкано-българският титанизъм. С., 2006, с. 331.

²³ Вж следговора към първата част на „Кървава песен“, написан от д-р Кръстев. (Славейков, П. П. Кървава песен. С., 1911–1913.)

²⁴ Шейтанов, Н. Цит. съч., с. 324.

²⁵ Златанов, Бл. Нация и литература в точката на „Балкана“. // *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. С., 1998, с. 52.

в художествения живот на образа, чийто финален етап, назован „сумиране и углъбяване“, отнася към литературните практики на Пенчо Славейков.²⁶ Ако вярваме на Борис Йоцов, който масирано привежда народни песни с топонимите Балкан и Стара Планина, то тезата за мистификацията отпада. И двете критически концепции обаче, обгръщащи широкия контекст на възрожденската литература, открояват авторството на Пенчо Славейков като пределен момент в изработването на Балкана като митопоетически символ на националната съдбовност. Всъщност първият, който обозначава „Славейкова концепция на Балкана“, е д-р Кръстев в книгата „Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов“ (1917).

В хода на изследването тръгнахме от набеязването на контекстите на повторението, обговорени като „места на памет“, и стигаме до центрове, които имат своите коментари и метакоментари. Проблемът на писането за автор като Пенчо Славейков е свързан с изработването на собствен ъгъл, който да рефлектира във винаги вече наличната метадискурсивна сянка на прочитите и оценките. Не за първи път *Прелюдия*, респ. Втора песен, е разпозната като енигматична зона в „Кървава песен“²⁷. Многократно посочван е и интертекстът Славейков – Ботев, както и връзките на двамата автори с народната песен. Ще се опитаме, от своя страна, да погледнем на изброените отношения наново с други описания. Потенциално поле на съдържания откриваме в преводната ситуация – сборникът с народни песни „Сянката на Балкана“, който помества два авторски текста – част от *Прелюдия* и Ботевото стихотворение „Хаджи Димитър“. Не е изненадващо за автоконституентните жестове на Пенчо Славейков вмъкването на собствен текст в антологичен режим. Логично е да се запитаме защо и как е репрезентиран именно Ботев и защо точно с „Хаджи Димитър“. За целите на анализа ще изложим по-схематично някои Ботеви употреби в текстове на П. П. Славейков.

*Когато падне нощ и ясни затрептят
звезди на тъмния безкраен свод небесен,
и стария Балкан запей хайдушка песен...*

Пролог, с. 7

*Ей падна ведра нощ; вълшебен месец греи
и плаха гмеж звезди обсипват свод небесен, -
като че тъмний текст на тая дивна песен
пред моя смаян взор се открие завчас –
и явствени слова зачух тогава аз.
А в пролетната нощ, горите и полята
ослушваха се в тях като в легенда свята.*

Прелюдия към Песен II, с. 45

²⁶ Йоцов, Б. Балкана в нашата поезия. // *Златорог*, 1921, № 1, с. 21.

²⁷ В пространния си анализ на „Кървава песен“ за „Легендата на Балкана“ Николай Райнов пише следното: „При все туй, тази част от поемата се брои с право между най-доброто, що е написал Славейков“. – Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Т. V. Български класици. С., 1941, с. 82.

Концептуално съотносимите понятия *пролог* и *прелюдия* регламентират хоризонти на предстоящото. В първия случай предстои самият „епос“ (както е назван в най-ранната публикация на „Пролог“), вторият пример вече е функция на първия, включен в него, задава легендата, дълбаеща темпоралните равнища на текста. Моделирането на популярното Ботево четиристишие не е едноактен жест на коригиране. Интересно е да се проследят отделните варианти на пренаписването. Първият приведен откъс фигурира с фикционалният статус на народна песен, която азът си спомня. Вторият цитат предхожда преданието. Ботевият хипотекст е едновременно моделиран и като „песен“, и като „легенда“ и това свързваме с особеността комуникативен профил на стихотворението „Хаджи Димитър“. Най-общо под „повторение“ ще имаме предвид две неща. Занимава ни не просто упоменаваното в критическото усилие наличие на интертекста Славейков – Ботев, извеждащо текстопораждащата му функционалност, а и поливариантното репрезентиране на определени Ботеви стихове в митопоетиката на П. П. Славейков. С оглед теорията на автотекстуалността ще мислим „повторението“ и като модус за (авто)репрезентиране на определени текстови цялости, които в обемите на авторството се легитимират различно, осъществявайки „дискурс на желанието“.²⁸ Примерът с Прелюдия е изключителен, защото представя положенията на една и съща структура в различни концептуални обеми, които от своя страна са езикова среда на определени несъвпадения в повторението. Повтореното в повторението (микросюжетът на интертекста) започва да функционира в парадигматика на различията. Д-р Кръстев в последната си книга нарича Славейковите концептуализации „огнища“. „Огнища“, в естетико-теоретичната отстраненост, са както творбите сами по себе си, така и отделните книги на Славейков. Тук мислим огнищата като контексти на специфична конфигурация на паметни следи.

Ще приведем още един откъс – „огнище“ – от Пенчо Славейков с алюзия към всеизвестното Ботево четиристишие.

*Щом месеца изгрей на модрий свод небесен,
Балкана щом запей хайдушката си песен,
подмогнат с дружний хор на тъмните гори,
и скършат танец лих пак моите сестри –
аз тмата от очи с целувка ще отмахна,
и ще ги видиш ти, ще чуеш песента им:
„Юнашка майко, ти юнака не жалея,
над него грижен бди побащим стар Балкана!
Не всяка рожба е за тази чест избрана;
подир световна смърт в света да оживей
във гордите сърца на своите живи братя –
и да ги поднови за подвизи в борбата!*

²⁸ За Радосвет Коларов „повторението има свързваща функция и е механизъм на текстуалността“. Вж. главата „Дискурсивното желание: поетика на повторителността“ в: **Коларов, Р.** Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. С., 2009, с. 48.

Цитираният откъс е от стихотворението „Ранен юнак. Вариант“, отпечатано в сп. „Мисъл“ през 1899 г.²⁹ Произведението е публикувано в цикъл, подписан с името Сл. П. Петков. В паратекста като мото са включени стиховете от „Хаджи Димитър“ – „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“. При проследяването на поливалентните повторения ревизираме резултата от изследването на различните варианти на Пролога на „Кървава песен“. Откъсът от „Ранен юнак“ напомня за един отпаднал фрагмент от първата му публикация през 1897 г. Зачертан е песенният наратив за понасянето на ранения юнак към дома. В следващите редакции на Пролога на мястото на отпадналото се появява първата перифраза на „Хаджи Димитър“ в „Кървава песен“. Именно квазичитирането на Ботев отменя песента за юнака, заменена с описание на вътрешното ѝ преживяване от аза. Авторефлексията е алтернативна за наратива на „епическото съзнание“ (А. Гуревич). Вторичното интерполиране на Ботевия текст в Пролога на „Кървава песен“ изработва прагматиката на препратките в цялото творчество на Пенчо Славейков. Можем да твърдим, че картината на свечеряването функционира като фон на модерния опит на съзерцаващия и вглеждащия се в себе си субект. Оттук ясно се вижда, че употребите на Ботев са свързани не с жанровите потенци на епическото, а с „моделирането на аза“. Трансгресиите на езика – Ботев, вторично отнесен към една по-обща памет, под формата на песен, чертае минималистичния контекст на авторефлексията. Важно е да имаме предвид спорадичната оттегленост на аза в хода на епическото действие и преходите към третолично говорене. Отношението отсъствие – присъствие на рефлектиращия субект е структурно определено. Интересно е да се проследи къде точно присъства. Силна авторефлексивност има в рамката, която очертават Прологът и недовършеният Епилог. В „Кървава песен“ обаче е изработена и особена вътрешна рамка, фиксираща още две структурно отдалечени позиции на аза. Става дума за началото на Прелюдия и мотива за унисаното сърце, който вече изведохме, и за втората част на седма песен с мотива на напуснатия от бога свят.

*Но тия грозни дни сам ази преживях.
Озърнал погледи към небеса, видях
когато ужаса над Каменград разтвори
паст, как зад облаци не само че затвори
бог своя прозорец – безмилостен и строг –
а и зад него как очи затвори бог...*

Песен седма, с. 240

Тематизирането на бога в седма песен асоциираме с поредица от символи на православието в поемата: градската черква от времето на българското Средновековие, стенописите, Дева Мария, слязла от иконата за благослов във

²⁹ *Мисъл*, 1899, № 8–9, с. 183. Стихотворението е обнародвано от Камен Михайлов в статията „Христо Ботев и Пенчо Славейков“ (*Христо Ботев*. Нови изследвания. С., 1990).

видението на Младен. Особената „времовост“ на творбата се дължи на „контрапрезентната памет“ за величието на старите символи. За Асман контрапрезентната функция на паметта прави особено видим разрива между „някога“ и „сега“, подчертавайки в настоящето онова, което е забравено, неразпознаваемо и невъзстановимо. В измерението на спомена миналото се възприема като високо. Вътрешната рамка на авторефлексията окръгля съвместяването на легендарното отколешно езическо време, което за Славейков е антично, с иманентната на фабулното действие християнска темпоралност. Налице е не просто смесване на културни реалии, а и специфичното им позициониране в сюжета. Така онова „сакрално“, което се явява структуроопределящо за „културната памет“, в „Кървава песен“ има двоен произход.

За интереса към съчетаването на култовете в изкуството Пенчо Славейков е оставил немалко следи. Известно е, че през 1897 г. в Германия е изнесъл сказка за картината на Макс Клиндер „Христос на Олимп“.³⁰ Любопитно е да се свърже този факт с едно писмо до Мара Белчева, в което Славейков описва възторженото си пътешествие до Олимп, както и с някои поправки в личния екземпляр на „На Острова на блажените“, предвиждащ включване на стихотворения със заглавия „Сократ“ и „Христос“ едно до друго.

Очертаването на външна и вътрешна рамка на азовите позиционирания явява и антитетичните картини на споменното умиротворение и на ускоряването на историята в пределите на апокалипсиса. Прагматиката на препратките към Ботев е ориентирана към трансгресиите на езика в модерния опит на рефлектиращия аз. Разпознаването на Ботев става не през атомарния епически модел, а в точката на „сърцето“, генерираща интериора на говорещия аз в „Кървава песен“. Славейков е продължил там, където Ботев е спрял при императива: *но млъкни, сърце*.

Поезията на сърцето обикновено се свързва с жанровете на лириката. Сам Славейков пише в една ранна статия, публикувана в хърватското списание „Балкан“, че в стиховете на Ботев „с недостижима вещина в тях е описан *вътрешният свят на героя*“³¹ [к.м., С. Д.]. Тук няма да се вираме в нишите на сложното метатекстово отнасяне към поета революционер³², а ще изведем една-единствена констелация, позиционираща двамата автори в широката плоскост на националната литература. Става дума за напрежението фолклор – литература, конципирано в отстранения чуждозиков контекст на книгата „Сянката на Балкана“. Вече казахме, че стихотворението *Hadji Dimitar* е включено сред съдържанието на народните песни. Те, от своя страна, интензифицират специфичен литературен режим, държат се като литература и това

³⁰ Фай, Х. Пенчо Славейков и немската литература. С., 1981.

³¹ *Христо Ботев*. Литературна студия за „Балкан“ написа П. П. Славейков (1886). Статията е обнародвана и коментирана от И. Конев: **Конев, И.** Първата статия на Пенчо Славейков за Христо Ботев. // *Език и литература*, 1966, № 2. Цитираната фраза е на с. 63.

³² Вж. **Михайлов, К.** Христо Ботев и Пенчо Славейков. // *Христо Ботев*. Нови изследвания. С., 1990; Следходници и предшественици. // *Лит. мисъл*, 2006, № 2.

е описано в споменатата статия на Камен Михайлов. Може би именно този факт мотивира автономинатива „антология“, който откриваме в първото изречение на книгата „На Острова на блажените“. В отделението „Бележки към поемите“ фигурира интересен коментар към „Хаджи Димитър“, направен от Пенчо Славейков. Ето началото: „Това е най-известната художествена песен от всички български. Тя е единствената в нашата книга, чийто автор е познат, но тя на практика се е превърнала в народна песен.“³³ Едно от фините наблюдения на Никола Георгиев за поезията на Ботев е, че лирическият говорител сам полага гласа си сред колективния песенен глас. Албена Хранова разширява твърдението с посочване на „кризисното празно между колективния традиционен глас и уникалния идеологически език.“³⁴ Това донякъде би обяснило детерминирането на анархизма като общо място в текстовете на Пенчо Славейков за Ботев. Тематизирането на анархизма има отношение към социално-политическия профил на поета като „синур“, който трябва да се преодолява. „Христо Ботев остави след себе си около петнадесетина стихотворения с анархистични тенденции и е смятан за един от най-добрите лирически поети на България“³⁵ – е написано в бележката към *Hadji Dimitar*. Прави впечатление съполагането на „анархистично“ и „лирично“ с радикален жест, който фундалира лириката като функция на анархизма. Тръгнахме от ранната фасцинация на Славейков от „вътрешния свят на героя“ на Ботев и стигаме до точката на лирическото. Именно там текстът – Ботев е вътъкан до неразпознаваемост в митопоетиката на българската „художествена песен“ – щекотлива формулировка, маскираща разликите между фолклор и литература.³⁶ Всъщност на реабилитираната представа за народната песен се дължи и припознаването на „Хаджи Димитър“ като единствения текст на Ботев, свързан с фолклора. Ако погледнем на приобщаването на творбата към неизброимия масив на колективната песенна памет като на поредна езикова игра, то със сигурност можем да твърдим, че мистификационните политики на Пенчо Славейков имат своя структура. Вторичното приобщаване на „Хаджи Димитър“ към колективната памет на народния език, който по определената му природа

³³ *The Shade of the Balkans*, p. 252.

³⁴ Хранова, А. Фолклорът и кризата на литературното очакване. Ботев. // *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. С., 1998, с. 88.

³⁵ *Op. cit.*, p. 253.

³⁶ Съществена корекция на класическия текст „Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър“ прави Бойко Пенчев в статията „Езикът като поле на избор (за един прочит на жанровите предпочитания на Пенчо Славейков)“. „Ако приемем, че между собствената ни жанрова интуиция за ода и за балада и Пенчо-Славейковата има някакво припокриване, по-скоро бихме могли да кажем, че Славейков кори Ботев не за *излишната*, а за *недостатъчната, неправилна* баладичност на „Хаджи Димитър“ (курс. на автора). Б. Пенчев измества фокуса от жанра към широкото поле на езика, в което субектът се полага и моделира. – Пенчев, Б. Езикът като поле на избор (за един прочит на жанровите предпочитания на Пенчо Славейков). // *Анархистът* законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев. С., 1997, с. 303.

е „дивен“, вмества Ботев в изначално вакантната позиция на автор, постигнал художеството на народната песен.³⁷ Едва ли е случайно, че в анализа си „Жив е той жив е...“ авторът набляга на бавния генезис на стихотворението. Д-р Кръстев изяснява същия момент в бележка към своите кодификации на Ботевите текстове.³⁸ Жестът на вторично полагане може да се разглежда и от обратната перспектива, важна за анализа – контекстуализирането на другия авторски текст в книгата – *Прелюдия*. Той е отнесен към анонимната памет, с уговорката, че това, за което се разправя, е всякому известната Легенда на Балкана, пресъздадена от „поета историк“ (the poet-historian). Тя е частично перифразирана и частично цитирана в предговора „Народната песен на българите“. Преводният цитат започва от монолога на Балкана до края на „Прелюдия“. Перифразата за нас е по-интересна, доколкото е среда за изплуването на интертекста Славейков – Ботев в набеязания микросюжет на картината на свечеряването.

Аз предлагам да дам фрагмент от писанията на един български поет, тъй като той разправя същата история живописно и загадъчно:

С мирен лик е паднала нощта. Луната е запалила вълшебния си факел, рой благи свенливи звезди обсият небото, сякаш те наистина са текста на оная дивна песен...³⁹ [к.м., С. Д.]

Каквото и да значи „poet-historian“, е ясно, че има авторска фигура, макар и квазианонимна, която трансформира прословутото Ботево четиристишие в повествователен режим. Така хипотекстът се оказва многократно пренаписван в сложно моделираната автотекстовост на Пенчо Славейков. Именно повторенията и разликите на това пренаписване мотивира по-продължителното разглеждане на интертекста Славейков – Ботев. Оттук можем да мислим репрезентативните практики на Пенчо Славейков през особеното напрежение между автотекстуалност и интертекст. Двете автори присъствия в „Сянката на Балкана“ са важни най-напред като единствените две автори присъствия. Ако Ботев, вторично прибавен към колективната памет, е детерминиран като „лирически“ поет, то Славейков присъства с фрагмент от „Кървава песен“ и „Епически песни“. Няма как да отменим интуицията, че поетът се авторепрезентира през „епическото съзнание“. В крайна сметка употребите на

³⁷ Ето как е описана етимологията на „художник“ в пътеписа „Рила“: „Види се умен е онзи филолог – понякога и между тях се пръкват умници, който изтегля думата художник от худ (пустал). Наистина има и тлъсти художници, но тяхната цена не е по-горе от цената на тлъстите патки. Та искам да ви кажа, че животът на всякой художник е Велики пости, през които той възвишава духа си, в щета на тялото.“ – Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1958, с. 398. Книгата „Епически песни“ конципира етимологичната близост между думите „жрец“ и „жъртва“, пресиращи се във фигурата на твореца.

³⁸ Ботйов, Христо. Стихотворения. Автентично издание с критически бележки от д-р К. Кръстев. С., 1919.

³⁹ Op. cit., p. 28.

фолклора са свързани със стабилизирането на функцията на авторството. В контекста на английския сборник и литературата, и фолклорът са включени в тъждествени практики на подмяната, при все че сравнително точният превод на *Hadji Dimitar* и не съвсем точните преводи на песните създават отношение на асиметрия. Ако изоставим за малко микросюжета на вечерната картина и преминем към други пренаписвания, се убеждаваме, че употребата на Ботевия текст е свързана с образни трансформации, радикализиращи идеологическия език. Да вземем за пример стихове от трета песен: *народу робството вековно е ума / изпило, като смок от кравешкото виме / млекото* и да ги отнесем към прототекста „Елегия“ в стиха *смок е засмукал живот народен*. Радикализацията, въведена в обсега на сравнението, осъществява пробив във вторичната отнесеност на Ботевия стих към мощна образност, маскирана като фолклорна. Едва ли е случайно, че в собствените си проблематизации Славейков назовава междутекстовите влияния просто като „ехо“, ползвайки акустична метафора. „Ехо“ обаче бележи и културен код, засрещащ „его-текста“ с „ехотекста“ в обща словесна легитимация. Фолклорът се оказва идеалното място на пренаписвания, онова идеално художествено място с винаги наличната потенция да побере още един анонимен глас.

И все пак в *Прелюдия* Ботевата лирика, изработена с „кваса“ на анархизма, задава най-плавния преход към рефлексите на сърцето. Сърцевинен за реториките на сърцето е изразът „надвластница тъга“ в Легендата на Балкана, свързан с политическите корени на меланхолията. „Надвластница тъга“ е образ-прелюдия, *ехо* към друг текст на високия български модернизъм – „Легенда за разблудната царкиня“.

„Снежинки“ на Екатерина Ненчева сред миниатюрите от „Сън за щастие“

Да решиш да поплуваш в спокойните води на лирическата миниатюра, значи задължително да минеш край дълбокия и проникновен анализ на „Спи езерото“ на Никола Георгиев, който разтваря „тихите глъбини“ на тази „протичка и сложна, спокойна и напрегната творба“. В настоящия текст ще се опитам да разгледам лириката на поетесата Екатерина Ненчева като докосната от „сложната простота“ (Георгиев 1992: 174) на Славейковата лирическа миниатюра. Имайки предвид ролята, която личността на Славейков изиграва в житейската и творческа биография на поетесата,¹ можем да предположим, че в стихосбирката ѝ „Снежинки“ (1909) ще попаднем на поетически находки, които да определим като принадлежащи към жанра на лирическата миниатюра.

Миниатюрата, която Славейков реализира, според Никола Георгиев утвърждава насока в литературата ни, „в която по-преките социални тенденции отстъпват за сметка на индивидуално човешкия досег с природата, любовта,

¹ В „Събрани съчинения“ на П. П. Славейков, т. 8, е публикувано писмото на Славейков, адресирано до министъра. „Тя ма помоли да Ви напиша, и аз изпълнявам желанието й...“, „както и лично ми казахте преди“, „аз бих Ви помолил да сторите това (...) да се настани г-ца Ненчева“ (Славейков 1959: 8: 278). Въпреки официалния тон на писмото, отнасящо се за работа, „при някоя от столичните библиотеки“, става видно, че „г-ца Ненчева“ не е случаен човек – тя не само е помолила Славейков, и той не само пише на министъра – появата на „както ми казахте преди“ – говори за състояла се поне една среща, преди писането на писмото, което има за цел не само да напомни на министъра, но и да успокои „г-ца Ненчева“, която, ако съдим по дневника ѝ, преживява ситуацията като семейна драма – „с разясняването на тая мъгливост ще се определи съдбата на цялото ни семейство – майка, брат, сестра...“ (16 август 1904). „Неочакваната съчувственост“ на Славейков е проявена на 21 август. От писмото му, адресирано до Шишманов – 16 септември, е изминал почти един месец, през който поетесата разчита на неговите съвети, ходи до библиотеката, където невинаги го открива („на третия път го намерих“) (Ненчева 1938: 66), а понякога се налага да чака („имаше и други при него: г-н Яворов и един сръбски студент“) (Ненчева 1938: 66). В книгата за поетесата „Мадона в черно“ на Русалиев се натъкваме на спомен на съпруга ѝ Иван Харизанов, свързан с началните взаимоотношения на Пенчо Славейков и Екатерина Ненчева – става въпрос за „изпитанието“ на Славейков: преводът на двете стихотворения на Фет, публикувани в сп. „Мисъл“ (1905, № 8).

самия себе си и битието“ (Георгиев 1992: 176). Още при излизането на стихосбирката на Екатерина Ненчева през 1909 г. е забелязано умението ѝ „да свърже своето лично настроение с природата; по-точно – да предаде на природата своето настроение, да я одухотвори с него“ (Гечев 1909: 946).

Обектите на изображение и предметите на съзерцание на Екатерина Ненчева са потоците, цветята, нощите, „месечко“, морето, липите. Някои от тези съзерцателни единици можем да забележим и у Славейков – като потока или цветята. Други, като нощта, деня или сланата, са съответстващи семантично на други образи от стихотворенията на Ненчева. Мотивите, които поетесата разработва в своите текстове, са по-ограничени в сравнение със Славейковите, съсредоточени както върху самотата, така и върху любовта като страдание (или радост), върху другия бряг (смъртта), труда и творчеството. Ненчева, изхождайки от откритието си, че „в любовта има всичко“, пречупва през това светоусещане всички възможни мотиви, които поезията ѝ би могла да реализира. Поетесата гледа през окуляра на нещастната или очакващата любов всички чувства, които околното съзерцание може да ѝ предложи.

Мотивът за „нехайния любим“, който с лъчезарното лице на деня отминава нощта в известното Славейково стихотворение „Плакала е горчиво нощта“, се реализира у Екатерина Ненчева чрез образа на игривото поточе („Шурти поточето игриво“), което „отминува / към други, ош немилвани цветя...“. Денят и поточето са фигури на младостта – техните белези са белотата („белий ден сияен“), безгрижието („нехаен“ – за деня, „шурти поточето игриво“), самоувереността („белий ден сияен“, „отминува / към други“ – поточето). Поточето на Ненчева отнася дара на цветята – „лист по лист отронен“ – със себе си към другите, още непознати, недостигнати, неизучени цветя-лица, както денят, огледал се в капчиците роса, отминава „нехаен“. Съчетанието „лист отронен“ от стихотворението на Ненчева напомня за „Спи езерото“, но то няма асоциации с тази Славейкова миниатюра. „Лист отронен“ от „Спи езерото“ свързва двата свята – на „белостволи буки“ и техните отражения, реалния свят и света на сенките.² Съчетанието „Лист отронен“ при Ненчева също е разположено във финалното двустишие на стихотворението и в неговото функциониране можем да открием сходства със забелязания от Никола Георгиев в „Спи езерото“ поантов завършек на миниатюрата: „Заклучителното двустишие (в „Спи езерото“ – б.м., Я. Р.) застава върху по-широка гледна точка, с поглед върху минало, настояще и бъдеще, с различаване на миговете на покой от миговете, когато *понякога* отронен лист пада върху езерото“ (Георгиев 1992: 169). При поетесата „лист отронен“ е дарът на влюбения субект – част от тялото на цветето, част от цялото му, с което поточето отминава към другите. Финалното двустишие при Ненчева е насочено навън, извън рамките на стихотворението, и към бъдещето, където ще се реализира срещата с

² Според Бойко Пенчев „при сецесиона/символизма нещото има смисъл, доколкото означава нещо друго – а то самото „не е“, наличността му е отменена в акта на означаване“ (Пенчев 2003: 246).

„други ош немилвани цвета“, но в същото време цветята не се припокриват с нощта – нощта е безнадеждна, скръбна, изнурена („каква ѝ скръб тъми лице“), а цветята са „засмени“ и „сякаш упоени – оборват тихо бледи си челца“.

*И с лист по лист отронен отминува
към други, ош немилвани цветя...*

Чрез предлога „с“ – с взетия дар – се отчита разликата с деня, който, огледал се като Нарцис, отминава. Срещу тъмното лице на нощта имаме за-смените, упоени лица на цветята – техният дар е бил приет – има я надеждата, от която нощта е лишена, упояването им от течността, водите на поточето („струи му сякаш хладни“) намесва във възприемането на текста характерно-то за любовната лирика на Ненчева осъществяване на чувството чрез пиенето.

Цветята са статични, поточето отминава край тях, както денят край съл-зите на нощта. Това стихотворение на Ненчева – чрез фигурите на „крайбреж-ните цветя“ и движещата се вода – асоциативно се свързва с друга Славейкова миниатюра – „Ревнив синчец, горкинко цвете“. Тук обаче имаме не фигура на поточето, което се движи към други „немилвани цветя“, а цвете („ревнив син-чец“), което, прикрепено към брега, посреща дадените му милувки, за спо-мен от отминаващите вълни: перспективата е сменена – гледане през цветето, което остава, а не през поточето, което продължава. И вълните като поточето са „игриви“, те отминават като деня, те се движат и поради това милувките им са винаги отсъстващи, вече отминали, били. И в двете миниатюри на Сла-вейков, и в стихотворението на Ненчева се разпознава двойката на „чакащия“ и „отсъстващия“³, но докато при Славейков „чакащият“ е изправен пред рев-ността („ревнив синчец“) и тъгата („плакала е горчиво нощта“) от несподе-леността, при Ненчева „чакащият“ в конкретното стихотворение си остава единствено чакащ – с „оборени челца“ – все още в екстаза на милувката (но в повечето стихотворения от „Снежинки“ самата отделеност от любимия обект е причина за тъга, въпреки наличността на любов). В друго стихотворение от „Снежинки“ – „Нощта с вуала си сребрист“ – чрез отражението във водите („В струи му тихи, отразена, / потрепва ялната луна – усмихната, блажена...) се осъществява възможността за любовната среща, за разлика от „Плакала е горчиво нощта“, където отражението е по-скоро елемент на нарцистична самодостатъчност.

Сливането в едно на влюбените сърца и чуждите очи, които могат да по-губят любовта – това са други общи моменти, които сродяват текстовете на Екатерина Ненчева и Пенчо Славейков – не само тематично, но и чрез общи-те елементи, изграждащи отделните миниатюри. Липи и шепот в нощта във

³ Във „Фрагменти на любовния дискурс“ Ролан Барт определя отсъствието като състояние на Другия: „Другият е в състояние на постоянно заминаване (...) Любов-ното отсъствие е винаги еднопосочно и може да се изкаже само тръгвайки от онзи, който остава, а не който тръгва: винаги присъстващият аз се изгражда само когато настреща е постоянно отсъстващият ти“ (Барт 2005: 23).

„Вечерни сенки несетно“ срещу липи и ти и аз в „Едни липите сребърни над нас“ са идентични образи, които подхващат диалог между двете стихотворения. Липите са и образ, открит в стихотворенията на Хайне, в съчетание на вечерен шепот под тях. За пример ще послужи следният откъс:

*Младите липи ухаят
от нощта опиянени.
С песен въздуха изпълва
славей в клоните зелени.*

...
*Погледни листата – колко
много на сърца приличат!
Под липи затуй се срещат
тез, които се обичат.*

Хайнрих Хайне, „Младите липи ухаят“⁴

*Едни липите сребърни, над нас
склонили спотаено клони,
те чуха думите, кои тогаз
сърдце ти първи път отрони.*

*И днес самичка, в тъжна самота,
покрай липите ли минавам, –
заслушана във техните листа –
нак твоите първи думи чувам...*

Екатерина Ненчева

*Вечерни сенки несетно
в сянката една се сляха,
тънат и глъхнат звуци
във тишината плаха.*

*Песен отнейде се чува –
песен ли, стон ли сепнат?...
Приказка тъмна липите
тъмно в тъмата шепнат.*

Пенчо Славейков

Началните и крайните думи от първия и последния стих на тези стихотворения на Ненчева и Славейков си споделят впечатления: при него „вечерни сенки“ „шепнат“, при нея „Едни липите“ „чувам“. Шепотът и чуването са важни елементи в любовния диалог в двете стихотворения. Единственият шепот, който лирическият аз иска да чуе, е звукът, който остава – „тънат и глъхнат звуци / във тишината плаха“ – казва стихът на Славейков. Онова, което надмогва тишината, е: „приказка тъмна липите / тъмно в тъмата шепнат.“ Срещу шепота на липите от Славейковия текст стои релевантно на него

⁴ Използваните цитати от Хайнрих Хайне са от: **Хайне** 1981.

чуването, под тях, на лирическата героиня на Ненчева – „Заслушана във техните листа – / пак твоите първи думи чувам...“. Първите чути думи са думите, които остават в „тъжна самота“, думите, които траят между липите, може би защото, „склонили спотаено клони, / те чува думите...“. Чуването на думите е свързано с тяхното повторение – липите помнят, те са се превърнали в ехо – „шепнат“, казани думи, сливат думите, както и сенките в едно, слово и спомен стават едно и също, затова е възможно да бъде чуто отминалото.

Смехът при Екатерина Ненчева има особена функция, която го отправя твърде далеч от усмивката („ах, твоята усмивка! С лъч небесен / душата ми огря...“). Смехът е присмех („твоя смях не може днес ме победи“) или маска („нима не чуеш през смехът / на мойта ридяща душа – плачът?“), той е неискреност, изгубена невинност, кънти на кухо. Смехът в „Сън за щастие“ също има особена натовареност – той е звук, но не е дума – чаканата дума. Той идва вместо нея, но не за да я замести, а за да предвести невъзможното ѝ явяване („Едничка дума... тя я не продума“). Смехът е „студен ответ“, както в „Снежинки“ – „студено / на устните ми беззвучен трепна смях“. В подобно съответствие в говоренето за смеха се явяват и „Обича я“ – когато чу това“ на Славейков и „Когато първи път сърце ми клето“ на Ненчева. Чуждите думи, които назовават любовта, я обругават чрез равнодушието („равнодушно казани слова“) – те предизвикват единствената възможна ответна реакция: „студен смях“, който чрез мимикрията на безразличието прикрива чувствата. Беззвучният смях от устата на Ненчевата героиня естествено отзвучава от Славейковата миниатюра, за да бъде изплакан, или по-точно – да бъде пожелано изплакването му „до кърви“.

Стихотворението на Екатерина Ненчева „Унила есен, тихо стъпва...“ е огледен аналог на Славейковата миниатюра „Листата капят...“.

*Унила есен тихо стъпва в долината, –
полето сепнато мълчи.
Смутено милва слънцето цветята
със сетни ледени лъчи.*

Екатерина Ненчева

*Листата капят, че нощес ги
нечакано слана попари, –
от живи зело сбогом нощи,
днес слънцето ги мъртви свари.*

Пенчо Славейков

Основните елементи, изграждащи текстовете – слънце и есен, и между тях умиращият живот (листа или цветя) – изграждат статичен пейзаж, в който единствените извършвани движения – стъпване, милване, мълчание, усмихване (Ек. Ненчева – „усмихват се цветята“), капене на листата, попарване от сланата (при П. Славейков) – са движения, които не водят до промяна, свързана с преместване в пространство, а са по-скоро са състояния, форми на съществуване и изчезване на материята. Стъпването и капенето на листата, единствените глаголи, изразяващи действие, свързано с движение, в текстовете, са поставени в началата на стихотворенията. Стъпването тук е свързано не с реално ходене, а с установяване на присъствие, власт, промяна. Капенето също не е употребено, за да означава падане от дървото, а промяна

във физиологията: „от живи зело сбогом снощи, / днес слънцето ги мъртви свари“. Усмиването, милването, попарването са действия, които физически не са регистрируеми като движения. Усмиването е разтягане на устните, метафорично – светване, сияене, и препраща към слънцето, което в текста отговаря със „смутено“ милване. Милването е докосване по повърхността на тялото, а като функция на слънчевия лъч – то е топлена. Докосването на слънцето обаче се оказва с противоположен резултат – причинен от „ледени лъчи“. Леденото докосване не е милувка, то се съотнася с попарването от слана в миниатюрата на Пенчо Славейков – „нечакано слана попари“, което е смърт за растителността, а като метафора – смърт за надеждите. И така – движенията в двата текста на Славейков и Ненчева са движения, насочени към покой, спиране, смърт.

Посланието, което миниатюрите визуализират, въпреки малките разлики в композициите им, е приблизително следното: непредизвестният край на живота не позволява да се домогнем до сбогуване с обичните ни същества. Есента при Ненчева е „унила“, стъпва „тихо“, но въпреки тихото ѝ идване тя сепва, както смъртта („полето сепната мълчи“). При Славейков есента е „жестоката“ (друго название на смъртта) поради нечаканото ѝ идване („нечакано слана попари“), което е препятствало сбогуването. У Ненчева сбогуването се осъществява, но то е и сбогуване-убийство, защото слънцето „милва“, но с „ледени лъчи“, които вече са част от реквизита на есента. Сетната милувка на слънцето, оказала се идентична със сланата, вече не може да бъде утеха, а единствено смут, защото зад нея се е притаила смъртта. Когато идва смъртта, утехата е винаги невъзможна – това е другото послание, което пейзажът на миниатюрите сглобява.

Освен мотива за отминаващия без предизвестия живот, друга важна за Славейков тема, разработена в „Сън за щастие“, която намира отзвук и в поезията на Екатерина Ненчева – това е тази за младостта.

*Докле е младост, леко път се ходи
и леки са световните несгоди.*

*Докле е младост, всичко е шега;
не хвърля сянка на сърце тъга;
„Докле е младост“, Славейков*

При Екатерина Ненчева младостта е достатъчно условие за успех в надмогването над съдбата („а песента ми млада, нека вихър я люлей, – не може той я заглуши!“), както казва и стихотворението на Славейков. Но в стиха на Ненчева се открива повече динамизъм, говорене от позицията на младостта, което е и единственото сближаване в поезията ѝ с динамиката у Багряна („Че мойта младост, огнено пламтяща, / и моята душа на чучулига, / и моето сърце животрептящо – / като вихрушка над света ме вдигат“ – „Вик“, Е. Багряна). При Славейков младостта е видяна с поглед назад, в момента на нейното отминаване. Тя е спомен, говоренето за нея е повече говорене-сентимент, защо-

то сантименталното⁵ е основна част от закваската на спомена. В младостта от Ненчевите стихотворения обаче желанието за надмогване се редува със състояния на тъга („не знаеш как мъчиш жестоко / туй клето, разбито, но младо сърце!“), която на свой ред, пак по силата на младостта, се превръща в причина за виждането на „лазури, / де трепкат най-чисти, неземни мечти!“. Акцентът, поставен върху младостта чрез съюза „но“ в цитирания по-горе стих, не е случаен. „Но“ идва в стиха, за да извести, че младостта се заканва да се пребори, защото е дала обет: „и с белите цветя на младостта / ще кича храма свят на любовта...“ Киченето с младост е действие, което миниатюрите на Славейков не предлагат – там киченето е със спомена, а любовта, както младостта, вече е била:

*Ти помниш? – в ясните зори на младостта
кога ни слънцето огре на любовта!*

„На листовците на моминската сълза...“

Както, по думите на Никола Георгиев за „Спи езерото“ на П. Славейков, творбата на поета търси обикновеното, говори ясно и прозрачно за прости и обикновени неща – така и разгледаните стихотворения на Ек. Ненчева не „приказват“ сложно, но чрез простотата си постигат по-високо въздействие върху читателя, отколкото останалата лирика на поетесата, акцентираща върху директното говорене и изговаряне на чувствата. В разгледаните като построени на принципа на миниатюрата творби чувствата, които природната картина в тях внушава, са смекчени; песимизмът, преобладаващ в другите текстове, е притаен в пейзажа; смъртта, която е ключова тема успоредно с любовта, идва естествено, недраматично. Раздялата, съпътстваща любовното чувство, не е пагубна – тя се опитва да бъде (или да стане) светло страдание (почти като думите на Яворов за „Сън за щастие“ – „само Бог страда тъй светло“) – заради постоянно завръщащите се спомени за времето заедно, които биват изживявани като блян, сън или вълшебна приказка („ах, ето тихата дъбрава, / где спомен свят за светли дни живеи“).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Багряна 1993: Багряна, Елисавета. Живота, който исках да бъде поема. Избрана поезия. С., 1993.

⁵ Сантименталното у Славейков е в тъждественост с представата за сантиментално у Шилер, според когото сантименталният поет е поет на рефлексията и вътрешния живот. Съгласно класификацията на сантименталната поезия, която Шилер прави, поезията на Славейков е елегична – „търси природата, но като идея“ (Шилер 1981: 611). „Съдържанието на поетическата жалба не може да е (...) никога външен предмет, а винаги само вътрешен, идеален предмет“ (Шилер 1981: 611). От тази перспектива – поезията на Екатерина Ненчева се характеризира също с елегичност.

- Барт 2005:** Барт, Ролан. Фрагменти на любовния дискурс. Прев. Лидия Денкова. С., 2005.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Никола. Сто и двадесет литературни години. С., 1992.
- Гечев 1909:** Гечев, Алберт. Екатерина Ненчева. Снежинки. Лирически песни. – София: Придворна печатница, 1909 г. // *Дем. преглед*, 1909, № 8.
- Ненчева 1909:** Ненчева, Екатерина. Снежинки. С., 1909.
- Ненчева 1938:** Ненчева, Екатерина. Избрани стихотворения. С., 1938.
- Пенчев 2003:** Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003.
- Русалиев 1944:** Русалиев, Владимир. Мадона в черно. С., 1944.
- Славейков 1916:** Славейков, Пенчо. Сън за щастие. II изд. Ред. Кр. Кръстев. С., 1916.
- Славейков 2003:** Славейков, Пенчо. Съчинения. Т. 2. Лирика. С., 2003.
- Славейков 1959:** Славейков, Пенчо. Събрани съчинения. Т. 8. Писма. С., 1959.
- Шилер 1981:** Шилер, Фридрих. Естетика. С., 1981.
- Хайне 1981:** Хайне, Хайнрих. Избрани творби. Превод от нем. Стоян Бакърджиев. С., 1981.

Две гледни точки към народната песен – Пенчо Славейков и Димо Кьорчев

Отношението към народната песен е сред важните белези на българския модернизъм. Най-напред заляга в от културностроителния проект на кръга „Мисъл“, но остава актуално и при предвоенния и следвоенния символизъм, а също и при авангардите и движението за родно изкуство през 20-те години на XX век. Свързано е с мисленето за национално и универсално изкуство, с постулирането на връзката между творческата личност, живота и творбата, със самото художествено изграждане на произведенията и отразява представата за настоящето и бъдещето на българската литература, така както тя е залегнала в модернистичните естетически проекти.

Тук ще се опитам да съпоставя само две от гледните точки към народната песен, застъпени от основни фигури на предвоенните ни модернизми. Едната е на Пенчо Славейков, изразена основно в статиите „Народните любовни песни“ („Периодическо списание“, г. LXII, 1902) и „Българската народна песен“ („Мисъл“, г. XIV, 1904, № 1, 3); другата е на Димо Кьорчев – в статията му „За Т[рифон]. Кунев“ („Наш живот“, г. II, 1906–07, № 4). Те са представителни за естетическите програми на кръга „Мисъл“ и ранния български символизъм и очертават едновременно съжителството и прехода в модели на мислене за твореца и творчеството.

Трите статии излизат в началото на XX век – 1902, 1904 и 1906, в рамките на само пет години. Писани са по разнородни поводи и са публикувани в различни издания. Дори в съвременните ни представи за процеси и промяна това е твърде къс период, безспорно знак за литературната динамика в началото на XX век. В контекста на модернистичните идеи и практика в това време се сблъскват, но и за кратко вървят паралелно две нагласи за литературата и нейните перспективи. Както ще видим по-нататък обаче, в текстовете на двамата автори се излагат сходни, дори покриващи се твърдения за едно и също, като риториката им, белязана и с полемична страст – къде явна, къде по-прикрита, се стреми да утвърди различни подходи към творчеството.

Обичайно мислим отношението към фолклорното наследство в тясна връзка с отношението към традицията и съвременността, към родното и чуждото в литературата и културата – накратко, с оценностяването на полярни величини, най-често играли ролята на межда при промяната на естетическата парадигма,

на литературната конвенция. Преди всичко обаче отношението към фолклора в контекста на модернистичните текстове с естетическопрограмен заряд засяга въпроса за неговата художественост, за качествата му на поетически образец (с положителен или отрицателен знак) спрямо съвременната литература, за собствената му естетическа ценност, която може да се мисли като национално културно постижение с непреходна стойност или като отживелица.

Измежду всички жанрове във фолклорното наследство изборът пада естествено на песента – като израз на „вътрешния“ живот на човека, за разлика от „външния“ – „обществените отношения, борбите на човека със съдбата, с неволята на живота – отношения, създавани от реални световни интереси, борби, водени и печелени от умът и характера, отшлифувани в тях“, както пише Пенчо Славейков за приказките и пословиците в статията си „Народните любовни песни“. В началото на ХХ век застъпниците на модернизма – и „старите“ (от кръга „Мисъл“), и „новите“ (чийто изразител е Димо Кьорчев), продължават да търсят мярката за художественост преди всичко в поезията: като „вест на сърцето, която... спознава и сближава душите“, като знак на „божие безумие“ (П. Славейков) – или пък като възможност „да чувстваш цялото битие, че е съчетание на твои чувства: – че космосът най-подир в цялата си могъща и хармонична интегралност се представлява от тебе“ (Д. Кьорчев).

Статията „Българската народна песен“ Славейков започва, иронично изразявайки разбирането си за онова, което се нарича литература: „Тия песни са творения на един народ, който почти до преди един век не е имал своя литература, която да го рекламира на пазаря на световната суета.“ По-нататък тук, а и в статията „Народните любовни песни“ той ще се спира неведнъж на „изкуствената“ поезия (нарича я още и „художествена“, за разлика от народната) като синоним тъкмо на литература, обусловена от външна нужда – да се покаже, да свърши определена работа, да задоволи външна лична потребност, накратко, да се съобрази със „световната суета“. За разлика от нея, разбирането му за автентична художествена словесност е свързано с изискването тя да съдържа „дивен смисъл и поезия“, „поетическа мощ“ и „поетическо вдъхновение“. И тях той намира като безспорно налични в народната песен.

„Народната песен – пише Славейков две години по-късно в статията „Българската поезия“ („Мисъл“, г. XVI, 1906, № 2, 6, 7) – творението на нашия навивен брат, ни учи най-мъдрата от мъдростите – че на живота ние трябва да гледаме през всички прозорци на сърцето и ума. Само такъв поглед е творчески.“

За това преди всичко в песните, отразяващи всекидневния живот на българина, той открива поетическото чувство на певица народ, а сред тях откроява любовните като „най-поетичните, по задушевноста на тона; спретнатостта на израза и нежната меланхолия“ и не се колебае да ги постави „несъмнено много по-високо над художествените любовни песни, каквито ний досега имаме и които по дух нямат нищо българско“.

Твърдението, че тези песни са единствените „повереници“ на сърдечните вълнения и на интимния душевен живот на човека, е вариативно повторено на много места в двете статии на Славейков. Той определя песните като „из-

повед истинска, че тя се изказва не пред хората, а пред собствената съвест“ и затова е лишена от двуличие. Многократното подчертаване на тази характерност е важно за автора, за да изведе целенасочеността на размишленията си до заключението за „великата разлика“, както я нарича той – „между простия, наивния певец и ония книжовни песнопойци, които им е душа и свят с надути афектации да прикриват пустошта на чувствата си“. Това посочване не е ново за Славейков. То е сред примерите за отстояването на основен естетически принцип, свързан с личността на твореца и познат още от статията му „Душата на художника“ („Мисъл“, г. IX, 1899, № 1) – че художествените творения като „плод на душевна деятелност“ са „най-първо *израз на художниковата душа*“.

Какви са още аргументите на Славейков, за да определи народната песен като мярка за творчество?

Първо, те се основават на нейния интелектуален, морален и емоционален аспект – песента е носител на колективен опит и мъдрост, на нравственост и душевна автентичност. Веднага след това идва и естетическата им характеристика, която Славейков извежда безусловно от непосредствеността при изразяване на „личните чувства на певица и с чието посредничество по-лесно се прониква в душата“. Но най-изкусителният аргумент, който го провокира да тематизира народните песни, и то неведнъж, е да даде знание за тях, за да се внедрят те в основата на съвременната авторска лирика. Това е не само обмислено намерение, то е и личната болка, емоцията на Славейков, онова, което му „лежи на сърце“ – „да извадя наяве ония техни характерни особености, които би трябвало да легнат в основите на нашата изкуствена лирическа песен“; да свърже настоящето на българската поезия с наследеното от националния гений, та така тя да започне да мери ръст с поезията на други европейски народи, които имат своите изразители на националния дух. Става дума за важна част от програмното мислене на автора и изобщо на кръга „Мисъл“ – и тук модалността „би трябвало“ е равносилна на „трябва“. Защото алтернативата на националното изкуство, което може „да се извади за пред свят“, според Славейков е „само да обираме трохи от чужди трапези“.

Няма съмнение, че през 1902, а и през 1904 г., когато от няколко години са вече факт двете книги на „Епически песни“ (1896, 1898), а през 1901 и 1904 г. са се появили и двете издания на стихотворенията на Пейо Яворов, твърдението на Славейков, че българската поезия все още няма с какво да излезе пред света освен с народните си песни и че само обръщането към тях като към образец чертае добра перспектива пред националната ни литература, е белег на мащабната му културностроителна програма. Следването ѝ, в неговите представи, предполага бавен, съзнателен, последователен и дълъг процес на работа и лично усъвършенстване на твореца, който, стъпил здраво на фолклорнопесенната традиция, ще внесе в родната словесност общочовешките ценности и идеали.

През 1902 г. в „Народните любовни песни“ Славейков препоръчва следването на народната песен в лирическата ни поезия, за да може тя да „се възмогне и стане изразителка на една от най-отличителните черти на нашия на-

ционален гений“, и дава за пример Бърнс, Гьоте, Хайне, Беранже и Петьофи. През 1904 г. в „Българската народна песен“ пише, че „Само един-двама от младите български поети разбират, обичат и се влияят от народната песен и, аз вярвам, тям принадлежи бъдещето.“ През 1906 г. в статията си „Българската поезия“ той все още дава като пример за творчество, създадено под свода на народната песен, поезията на Ботев, чиято балада „Хаджи Димитър“ преди две години е включил сред песните в антологията „Сянката на Балкана“. Пак в същата статия напомня как през 1902 г. е препоръчал развитието на нашата лирическа поезия да „стане на известни основи на народната песен“ и констатира, че тази препоръка е намерила отзвук, но тези поети – недоволства той – „разпасаха народната песен в своите умотворения“.

И докато от 1902 до 1906 г. Славейков говори с пожелателен и препоръчителен тон за свързването на съвременната лирика с народната песен и все още очаква то да се случи убедително, през декември на същата 1906 г. друг един автор заявява, че всичко това е вече минало. „Мина се това. Наситиха се всички на старото“ – четем в статията на Димо Кьорчев „За Т. Кунев“, с която се открива кн. 4 на сп. „Наш живот“.

Обявявайки, че „песните“ на Кунев – с техните „минорни съзвучия и тъжно-сладък тон“ – са вече минало, Кьорчев отбелязва появата на новите му стихотворения – от още неизлязлата тогава стихосбирка „Хризантеми“. И тъкмо във връзка с този „интересен преход“ на Кунев, с това „отплесване от стария път“, както го нарича, навлиза в Славейковата тема за народната песен и творчеството.

Констатациите му следват призмата на Славейков – народната песен като средство за вглъбяване, „за строго интуитивни състояния, за поетични сънища, за затворен вътрешен живот“. Само че в разбирането на Кьорчев това не е творчество: „При песните той [Трифон Кунев, б.м., П. В.] не бе поет – творец. Творчество нямаше, тъй като вътрешните чувства, целият душевен мир се задоволяваха да звучат в унисон с минорните съзвучия на народната песен.“ И причината открива в променения живот, в неговата бързолетна динамика, която не се поддава на усвояване и улягане и изтласква човека далеч от спокойната атмосфера на съзерцание, бленуване и усамотена емоция. Свършило е времето на мудния живот, пише Кьорчев два месеца по-рано в статията си „Едно ново изискване в литературата“ („Наш живот“, г. II, 1906, № 2), когато „отделният дух не бе днешният неврастеник, който едвам успява да следи живота, едвам успява и да съди върху него“. Свършило е времето, в което се е родила измамната „илюзийка“, че може да се създаде идеал и да се начертаят трайни посоки, веднъж завинаги. По този начин и в двата текста Кьорчев артикулира „кризиса“ в литературата, същата онази криза, която преживяват европейските символисти през XIX в., когато изчезва романтическият ентузиазъм и поетите заживяват с чувството на краевековна обреченост. Бавното време на мащабните проекти, основоположени на опита на колективната душа, които чертаят пътища към универсално-човешкото в културата, е обявено за отживяло, а неговите стремежи за „наследство от дедите ни“.

По отношение на художественото изобразяване в народната песен Славейков и Кьорчев не се разминават особено. И за двамата песента е израз на стремежа на народния певец да преодолее външната действителност, като се вгледа в собствената си душа и чувства и така потърси освобождение от нея. Същевременно той намира техния образен паралел пак във външното и така стига до обективирането им (Славейков) или символизирането им (Кьорчев). Разминаването идва отгук насетне.

Славейков стъпва на обективирането, за да постулира крачка над него, с която съвременният творец, вземайки народната песен за образец, ще изяви индивидуалната си субективност и свобода в един универсално-човешки аспект. Димо Кьорчев намира, че тази концепция е грешна и неприложима за съвременността, защото новият творец не разполага с достатъчно време, за да улегне в него „късче на отколешния душевен опит“. Освен това песента органично е вплела дух и форма и символизирането в нея се основава на възприятията от реалната външна действителност, а заемането на формата, дори виртуозното ѝ възпроизвеждане не води до друго освен до подражание, защото се откъсва от принадлежния ѝ, „стария кръг чувствания, от символите, с които тя възкресяваше далечния робски живот“.

Ключ към това отношение спрямо народната песен е разбирането за анти-миметичността на поезията, за освобождаването ѝ от външната действителност като образен резервоар за обективиране на личното преживяване. Това разбиране не отрича действителността, а отказва да я признае като безпроблемно съществуваща със своя роля в творчеството. То нюансира външната реалност като привидна, като подлежаща на разчленяване, на своеобразно изтъняване, което да открие пролука към небесното и космичното и животът да се яви като метафизична цялост. Сливането на личното с тъкмо така разбирания живот е истинското творчество според Кьорчев. В същината си то е равнозначно на обективирането на индивидуалното чувство у Славейков. Само че Славейков го извежда от народната песен, докато Кьорчев я праща в миналото, защото тя не е успяла да откъсне духа от формата, „за да го настани при вечните покои на небитието“. В мисленето на Кьорчев творецът на Славейков е лишен от активност спрямо живота, разбиран в метафизичните му измерения, защото той търси във себе си образи на персоналното чувство. Активен е творецът на Кьорчев, защото не проектира себе си в света, а творчеството му „носи модели на нов живот, съчетава най-далечните искания на бъдещето, спокойно отрича и гради, – и бива понякога неправдоподобно, доколкото въз основа на далечни идеали поставя непознат живот-действителност, живот-възможност“ („Едно ново изискване към литературата“).

Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“

Имайки предвид изключителната по широта смислова, идейна и концептуална панорама, която се разгръща пред нас при прочита на известното есе на Димо Кьорчев, аз съм ограничил вниманието си върху три важни думи: **Мълчание, Родина и Нирвана**.

В „Тъгите ни“ **Мълчанието** е предначалието в своята статика, нещо като пространството преди Големия взрив, от който започва Вселената. Това е проективно пространствено себе състояние, работно поле за душата на модерния, „новия поет“. В него възможностите (проекциите, „мечтите“) **„се крият“**, т.е. съществуват в предекзистентна сянка, преди още да бъдат и да го изпълнят със съдържания. Може да се каже, че съществената част от „скритото“ е сведена до състояние на слятост между разнопластови фрагменти, нюанси и противоположности, на херметична унифицираност и неразчленима „чернобялост“ – проекциите са (и) интроекции, тъгите са (и) копнения, а даже и Бог се намира в „своята **неразделност**“ с Мълчанието¹. В семантичен план антиномизиращите и синонимизиращите напрежения са скрити, както са скрити и всички локални смисли, които резултатно ще възникнат и ще изпълнят Мълчанието със съдържанията на проекциите, на тъгите и пр. Изпълването със съдържания е процес на реализираща Мълчанието трансформация, посредством който то става **„видимо и чуто“** и започва комплексно – съобразно значенията и интерфериращата ги дифузност – да се разгръща, стигайки до **„едно силно просветление“** (317), каквото е характерно за Нирвана. Критикът поетично обобщава и символно отваря трансформацията на Мълчанието като „пътят към родината“ (328) или „пътят към Нирвана“ (335). Необходимо е да се изтъкне, че тези и други поетизми, които правят есето на Димо Кьорчев повече въображаемо-проективно, отколкото програмно-целенасочено, не се дължат само на философския му характер. Причината да използва такива изрази е по-скоро в един стремителен и емоционално натоварен, ирационален уклон към свръх-екзистенциализъм, чиято радикалност да игнорира система-

¹ **Кьорчев, Д.** Тъгите ни. // *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 1. С., 2009, с. 334. Всички цитати от „Тъгите ни“ са по това издание. За улеснение на читателя оттук нататък след всеки цитат от това есе ще бъде посочвана само страницата. Подчертаните пасажии в цялото изследване са мои.

тичния теоретизъм, водещ и до нефункционалност на съществуващия научен апарат, на понятийния инструментариум и на интелектуалистичните стратегии, несвойствени за поетическото изкуство изобщо. Всички те предполагат рационални подходи, които пък са категорично отхвърляни от критика именно поради несвойствеността им. Ако сведем така очертаващата се митофигура на твореца у Димо Кьорчев до нейните чисто човешки параметри, неминуемо ще видим Сврѣхчовека като „новия поет“ и даже като „новия човек“. Този „поет-човек“ представлява сврѣх-плътно концентрирана симбиоза на всички световни универсалии (антропоморфни, природни и космични). Той е резултат на същия радикален възглед, чиято мета-религиозност предполага (проектира) не квази-амплификация на микрокосмоса до измеренията и пълнотата на макрокосмоса, както проективно са ситуирани декадентите, а обратно: концентрация на макрокосмоса в микрокосмоса посредством активната **единственост** и настъпателната **виталност**² на същия микрокосмос, съставляван от (все)човешкото. Съчетани с философските му позиции, поетизмите на Димо Кьорчев разкриват и неговия модел на мислене за поетическото изкуство³. Макар по това време да е европейски възпитаник (учи право

² Подчертавам „единственост“ и „виталност“, тъй като „Тъгите ни“ конституира човешкостта като кардинален светоустройствен фактор. Антропоцентризмът, пронизващ цялото есе, поставя човека във водещата роля на единствен агент на живота в мирозданието, а виталността му – като уникум в световното пространство, чрез който се проявява и пасивният Бог. Бог се открива едва при овладяване на мирозданието, и то по човешки образ, подобие и инициатива, без които иначе остава нереперентен, макар и признат за съществуващ.

³ Есето акцентира не само на понятието, но и на думата „символизъм“. Същото, но в по-малка степен (и то поради по-честата употреба на „модерен поет“), се отнася и за смисъла на „модернизъм“ („модерност“). Тези простички текстологични факти ясно показват, че е налице изказване за поезията изобщо от гледна точка на тогавашните литература, култура и философия. То работи със символи както в тяснолитературния, така и в култур-философския си пласт, но не се осъзнава като литературна система, направление, методология или идея, означена „символизъм“. Нещо повече, „програмността“ му трудно би могла да се сведе и до критическа препоръчителност към художествените практики. Използва се съществуващият до 1907 г. опит предимно – но не само – на символизма (художествен и философски), за да се даде по-пространно обяснение и комплексен модернистичен възглед за поезията – какво е това „поезия“ и какъв трябва да бъде историческият ѝ ход, в това число и на декадентството, с оглед вечните стойности на битието, които този ход актуализира (модернизира). Критикът проектира поезията като медиатор на невидимото и отвъдното, на „неогряната“ страна на езика и битието, т.е. като функция, пренасяща (транслираща, предаваща) отвъдни съдържания посредством символа (най-вече на ахтоничната му страна), а изкуството като синтезиран комплекс от фактори, предназначени да ни приобщат към високото трансцендентно битие, за което иначе ни подготвя религията. Именно на тези нагласи и позиции се дължи и металитературният характер на „Тъгите ни“. В този смисъл изглежда правдоподобна тезата, че есето на Димо Кьорчев, доколкото символизъмът у нас черпи от него, изразява програмност само по необходимост – като най-близко до възгледите и практиките на символистите. Тоест,

в Лайпциг, 1905–1906, и Загреб, 1907 г.), той внася източни мистично-религиозни концепти в творчески направления, произлезли от западноевропейската литература, които пък са контрапунктуално развити от руската. Нещо повече, есето му съдържа критични интонации към западноевропейския символизъм в посока на руската философия на символизма. Отправна, но и разделителна точка с идеите на френския символизъм например, изповядвани 20 години преди „Тъгите ни“ от Жан Мореас в неговия „Манифест на символизма“, е телеологичният предел на символистическото изкуство, фиксиран от французина като „*Върховното очарование*“⁴. Това е идейна интертекстуална синонимия с „**красота на душата**“ (319) – телеологичният етико-естетически модел у Димо Кьорчев, постигнат в Нирвана. Съдържанията на това синонимно докосване обаче са напълно различни, а идейно-смысловото пресичане само подчертава огромната разноаспектност на идеите за символизма, както и културалния разлом между подходите към него. Едно по-внимателно вглеждане ясно ще разграничи езотеричността, към която клони Мореас, от мистичността у Кьорчев, която е подчертано повлияна от руската философия на символизма. Красноречив показател за това са стратегическите му позовавания на Мережковски, на Белый, на Тютчев.

В концептуалната поетика на „Тъгите ни“ Мълчанието преминава през няколко съществени трансформационни фази. Преди да стане отношение и етико-естетическа емоция („красота на душата“), то е постигната модалност – не е нито чувство, нито емоция, още по-малко интелектуална дейност. Това е всъщност едно от главните условия за „новия поет“ – да постигне пълен (тотален, медитативен) пред-творчески покой, от който да започне творенето си. Да встъпи в пространството на Мълчанието, сиреч – в себе си; да пре-твори и реализира себестоянието си, но **насочено навън**, т.е. там, където той не е. Така, както Бог встъпва със слово в пустата, безвидна и неустроена земя, за да изрече всичко, което ще бъде, и да внесе себе си, но **извън себе си**. Повече от очевидно е, че в условията на Мълчанието се извършват процесите и завършват етапите на крайното, финализиращо и перфекционистко – идеал(истично) – (само)усъвършенстване на индивидуално-личния човек, след което той може чрез творчеството си да се себеразпространи сред тъмата на нуждаещата се човешка колективност и сред девствения хаос на природо-космоса, където Бог пребивава еднолично, без човека. Каузално, макар че Димо Кьорчев не се доверява и на каузалността, тази модалност е, както споменах, изначал-

че то съдържа послания от по-общ характер и че като универсален културен рефлекс резултира върху отделни художествени практики. Дали от позициите на „Тъгите ни“ не може да се погледне например на експресионизма? Пространните културно-исторически отпратки и философски обобщения са позиционно интонирани с една смекчена (философизирана) императивност „**трябва**“, обхващаща не само и не толкова поета, колкото човека – посланието им е, че „**трябва**“ от „модерен поет“ да се развие „нов човек“, така както и че „от изкуство **трябва** да се стигне до религия (религии)“.

⁴ Мореас, Ж. Манифест на символизма. // *Слово и символ*. С., 1979, с. 101, курсив – Ж. М.

на, предекзистентна, конститутивна⁵. Тя именно подлежи на емоционално-чувствени и интелектуални обработки, на творчески актуализации (инвазии), за да изпълни, измени и динамизира, но по-точно да витализира Мълчанието, редуцирайки онези съдържания, осъществяващи творенето, които критикът поетично, но постулативно изброява като „философски спекулации, звучни песни или етични положения“ (317) – крайно синтезираната и редуцирана „триада“ на практическото творене. „Философски спекулации“ – интелектът и разумът, едното условно стъпало, оформящо съзнаваната интенция и съдържащо известни отрицателни конотации или поне резерви; „звучни песни“ – изкуството, другото условно стъпало, съдържащо емоционалното оформяне на съзнаваната интенция (и съответно залагащо в рецепциите нови интенции) и с ясни положителни конотации; „етически положения“ – висшият етос, резултантният свръх-статут, чиито положителни конотации се подразбират (това са постигнатите анагогически обективности, съдържащи **индивидуално-личните екзистенц-варианти** на цялостния – идеалния – етос). И трите конструктивни детерминанти обаче за Димо Кьорчев нямат йерархично значение, последователност и стойност – макар поотделно да представляват огромни философски дискурси, те са пренесени само знаково и компактно от незначимите си функции на агенти „за лични услуги и цели“ до върховното си предназначение „да попълнят мирова обща потребност“ (317). Пренасянето се извършва чрез **символ** – път (към Родината и Нирвана) – в условията на „едно силно просветление“ (317), което предхожда Нирвана и може условно да се означае като пред-(прото-)Нирвана. В тези три синтетични конструкта (парадигмални детерминанти) е кодирана и мисията на „новия поет“. Тръгвайки „по пътя към Нирвана“, той се отделя от земното, от колективно-човешкото и от природо-космоса. За да се възвърне отново при тях, но вече друг – като носител и разпределител на противоположното им. От гледна точка на цялата универсализирана двустранност (социалното се индивидуализира, материално-земното се дематериализира, а природо-космосът от формално се превръща в смислово-съдържателно поле) поетизмите на Димо Кьорчев добиват литературно-философски стойности и се очертават самостоятелно като фундаращи възгледите му проекции. Мълчанието е именно такава глобална проекция, вместваща универсалиите и техните взаимодействия. Критикът прави изрично сравнение с мълчанието в природата, откроявайки

⁵ Не трябва да се забравя, че тези три характеристики, както и самото Мълчание, у Димо Кьорчев са резултантни – те трябва да бъдат предхождани от определени процедури и обстоятелства. Едва след тях Мълчанието се оформя като същизначо начало с предварително конституирани, но още неразиграни и неизявени у носителя му, а съответно и сред човешките общности и природо-космоса, фигури. Комплекса от тези процедури и обстоятелства критикът синтезирано и проективно, но и функционално обединява в символа „тишина“, на чийто универсален и опозиционен на Мълчанието характер се спирам тук. Аналогията с Бога-Творец, който встъпва в главната си роля да сътворява и да навлиза там, където не е, е също така очевидна. Осъществява се изместване на Бога от човека посредством отвъд-човешкото, а не на отсам-Божественото.

неговата едновременна отединеност и паралелност спрямо изпълващото се с трансценденции и свръх-екзистенциални фактори Мълчание, но същевременно откроява и фината многопластова антиномия „Мълчание-тишина“. Тишината е природна и мъртва категория, а Мълчанието е надприродно формиране, потенциращо целия живот, т.е. – директно „беседване с Бога“, като Бог е надприродна субстанция, в която се интегрира и „новият поет“. От една страна, Мълчанието е форма на неслучила се още артикулация, която предпоставено съдържа своя посока и ред, а с това е и интенционално „заредена“; тишината, от друга страна, е безформен хаос от артикулации, в който интенционалността е размита и е както творчески, така и анагогически нереализуема. В по-сгъстения си антропоморфен пласт пък тишината е локализирана в душата на „новия поет“, но само когато е станал „чист индивидуум“, т.е. освободен (и) от колективната душа. В нея просветлението на Нирвана е само сетивно, неосъзнато и неовладяно и не може да формира своя конкретика, пораждаща висша творческа интенционалност, а остава на ниво случайност, хаотичност и формалност. В социалния си пласт тази парадигмална антиномия съдържа разделението между колективността, от една страна, и избраността, от друга („Свръхчовекът“, „новият поет“, „новият човек“). Тишината е социална и хоризонтална категория, а Мълчанието е индивидуална и вертикална. С обособяването на избрания „нов поет“ тишината като колективен атрибут не се губи, а се редуцира и превръща в контролирана от Мълчанието, т.е. от „новия поет“, територия. Обхванал, съдържащ и изразяващ тяхната колективна душа (пречупена през призмата на индивидуалния му и естетизиран стил), след процедурите по самоусъвършенстване, след постигането на Мълчанието като себестояние и вече от позицията на Нирвана, той контролира, насочва, обучава, влияе върху тези множества, за да преобразят те своята тишина, уникалирайки я в индивидуално-лично Мълчание, чрез което поотделно да постигнат общия „символ на живот“ (319). С това процесът („пътят“) на „излизане и връщане“ към тях завършва, без да се затваря, а „новият поет“ се делегира като водач на множествата⁶.

Като „символ на живот“ Мълчанието се трансформира етико-естетически в „красота на душата“, която е продукт не на „даденостите на живота“, а на проекциите, на „мечтите за живот“, които пък са иманентно зададени

⁶ „Новият поет“ е пресечната фигура между хоризонталите и вертикалите. Това означава **кръст**. Оттук нататък отворен остава интересният въпрос за характера на този кръст във възгледите на Димо Кьорчев. Смяя да твърдя, че подобна фигура хвърля сянката си и върху съвсем различни възгледи и практики в литературата ни и че в националните контексти творецът в своите мито-идейни конфигурации замества или интерпретира идеята за **Разпнатия** Бог. Това определя Кръста като потенциална метаакритическа фигура, синтезираща източнофилософския характер на разбирането ни за литература чрез парадигмалната, релативираща триада „Бог – Творец – Човек“, която доминира въпреки западните влияния. Така или иначе, в „Гъгите ни“ кръстът би се открил още по-ясно при един подробен анализ на разнородните концепти и съотношенията между техните значения.

и присъстват в Мълчанието като интродукции. „Даденостите на живота“ не проникват в Мълчанието – те са обект на редуциране, тъй като представляват преградите на консервативната традиция и на условностите на време-историята. Тях Димо Кьорчев буквално формулира като „традиционни пречки“ и „временна условност“ (319). Семантичната тежест е в „традиционни“ и „временна“ и проектира Мълчанието само като пространствена категория, в която времевите измерения не проникват и не се смесват. Това са смисловите ударения, които насочват процеса на трансформация съобразно „мировата обща потребност“, която „новият поет“ актуализира, и изразяват отделянето на Мълчанието от тишината; на мъртво-съществуващата природа от животворящия дух на този поет; на обособената в Мълчанието душа на „чистия индивидуум“ от слятата природна тишина, която владее колективната душа. Ако си послужим с известната латинска сентенция „Всичко, което е на небето, е същото като това, което е на земята“, то Димо Кьорчев отправя Мълчанието към небето по твърде интересен начин. Той трансформира всичко земно – природно, социално и материално – в една надприродна, индивидуализирана и дематериализирана небесна перспектива. Служейки си с многостранната поетика на контраста, критикът проявява тенденцията отново да конструира хтоничните универсалии в откриващите се ахтонични проекции на тази перспектива (например в антропоморфния пласт: социум-индивид-свърхиндивид, поместващ в себе си социума). Тъй като не е възможно това да се онагледява каузално, аналитично-интерпретативно и понятийно, той директно разпластява и диференцира синонимиите, довеждайки ги до ясни мета-антиномични структури като „Мълчание-тишина“ или „Родина-свят“, както ще видим; актуализира едни значения и деактуализира други, следвайки възгледите си, на чиято поетика и разчита. Това му позволява да изгражда от опозиционни значения устойчиви изрази с ключова важност и стойност на концепти, притежаващи здрава понятийна вътрешнопарадигмална единност, като „весела религия“⁷; да подменя елементите на една метафизика, смята-

⁷ Това парадоксално понятие е идейно-концептуален апостроф към „Веселата наука“ на Ницше. То реабилитира религията от отрицателното отношение към нейната консервативност и умозрителност от страна на именития философ. Макар че Димо Кьорчев не отделя специално внимание на разбирането си за „весела религия“ и не се спира върху отношенията и принципните връзки на изкуството с религията, той изтъква по всякакъв начин в есето си ролята на изкуството като главен неин агент, като задължителен фактор в религията изобщо. Едва ли в нашата литература има лансирано по-парадоксално понятие – квинтесенция на цялостната визия за естетика в „Тъгите ни“. Знае се, че всяка религия – от тази на племето суахили до най-претенциозните съчетания на наука и религия, в това число и тази на „Свидетели на Йехова“ – е подготовка за смъртта и интерпретация на случването ни отвъд. Обстоятелството, че смъртта съвсем не е весело нещо – потвърждавано блестящо и от всяка жива твар, – налага религията да бъде винаги крайно сериозно занимание, с което и критикът е напълно наясно. Затова трябва да се заключи, че в есето му парадоксалното определение „весела“ е надстроено субстрат на пострелигиозните нагласи, а по-точно (и по-мистично) на постлеталните състояния, в които квази-обектът на

на за изхабена, с корелативните ѝ съответствия, за да изгради нова метафизика; да префигурира поетизмите си като понятия на актуалните философско-религиозни дискурси. Така например трансформацията на Мълчанието е фигуративно изведена от него като „пътят към родината“ или „пътят към Нирвана“. „Пътят“ е символното гнездо, където протичат всички напрежения – философски, литературни, естетически (теоретизмът е чужд на „Тъгите ни“); в което се извършват всички релации на категориите и пресемантизации на означенията, включително и тези от морален характер, обективирани от него като „морални неуравновесености“ (319) (дисбаланси, неангажиращи с оценка). Ако „пътят“ не е актуализиран, Мълчанието и заложените в него съдържания остават капсулирани и неизявени, тъй като не би се открил и референтният обект, а самото Мълчание би снизходило сред тишината, където би се и размило. „Пътят“ е само тяснофункционален, а не общ символ, което ясно свидетелства и за неговата литературно-концептуална стойност (например „пътят към Бога“ е означен като „психичен процес“ (307), което вече го

религията – смъртта – е отминал и се е навлязло в състояние на радост и веселие. При това положение обаче самата религия става безпредметна дори като превенция, тъй като в състояние на откъдност вече не се мисли за смърт, а за непрекъсваем от смърт, вечен живот. От друга страна, „весела“ – вече като нереторичен концепт – търси компенсация на понятието „религия“ спрямо традиционните разбириания и представи с едностранчиво наслоените им значения на нещо сериозно, строго регламентирано, нормативистично, консервативно, отстраняващо земно-физическата действителност, потискащо и изтъкващо несъкрушимата, опасна и задължителна **непринадлежност** на човека към себе си, живота и света. Аналогичен е и мотивът на Шопенхауер в своите „Афоризми за житейската мъдрост“ да компенсира хтоничното значение на „аристократ“, допълвайки го със семантичния предикат „духовен“ – „духовен аристократ“. Диференцирайки аристокрацията още на финансова и по род и ранг, в духовната той търси симбиоза между хтонични и ахтонични категории, в която симбиоза нововъведените значения изразяват модерните тенденции, а старите комплицират консервативните традиции. Предикативността на новите пък изразява процеса на промяна, при който старите значения не изчезват, а просто допълват с нови съдържания своите субстанции. Подобна е и симбиозата „весела религия“. В семантичните полета на това двусъставно понятие ясно се разграничава динамичното от статичното значение на едното спрямо другото. „Весела“ е активизиращата, субектна, иновационна функция и зад нея стои модерното изкуство (а и не само то), а „религия“ е статичната, обектна и конвенционална субстанция, която предстои семантично да се **енергетизира**. Димо Кьорчев не е дал по-подробни разяснения на това свое понятие (в текста му то е използвано инцидентно), но съвсем не се изчерпва с лаконичния си апостроф към Ницше – критическото и философското, а и мемоарното наследство на критика биха го осветлили при по-обширно проблемно изследване. Във всеки случай, синтезиращият семантичен оксиморон (или антиномична симбиоза) „весела религия“ ясно свидетелства не само за това, че е налице изказване за смисъла и същността на поезията изобщо, и дори за това, че тя е предназначена да служи единствено на религията, а че самата поезия е неин автономен атрибут, независим от традиционните схващания за своята субстанция – религията. Така критикът реабилитира (запазва) религията именно чрез ницшеанските възгледи.

прави философски концепт). Но не толкова „пътят“ като отделно значение или като съчетание („към родината“), на който Димо Кьорчев отделя по-малко внимание, колкото самата Родина е най-важна за „новия поет“ (след Мълчанието). Тя е и главен концепт за критика, свидетелстващ за инструментния характер на литературата към по-висша (дори надвербална) действителност, кодирана и в умножественото заглавие „Тъгите **ни**“.

Родината е централен архетипен комплекс, иманентен обект в предекзистентното Мълчание, който генерира страдание, мъка, тъга, болезненост, но не и мирова скръб, която пък е характерна за декадентите. Ако деконструираме смислово това понятие, ще се открие друга метатекстова антиномия: „**Родина-свят**“. Както споменах, Родината в смислите на „Тъгите ни“ е вътрешно-присъщо съдържание на Мълчанието и без него тя даже не би останала да „се крие“, тъй като именно поради слетостта си не би имала автономност за взаимодействие. Без Мълчанието Родината е обречена да се разлети в непостижимото за декадентите мироздание, превръщайки се в своята противоположност, в свят. Родината насочва навътре в човешкото, а светът при декадентите насочва извън него. Като психологическа функция Родината е интроверсия, а светът е екстраверсия. Обединителният център, но и конфликтното средоточие обаче е **скръбта** – тя играе еднакво важна роля и при „новия поет“, и при декадентите. Едно и също чувство – скръб – провокира поетическите търсения и при декадентите, и при „новия поет“. Едно и също усещане – скръб – определя емоционалните регистри, художествените стратегии и идейните спектри както при декадентите, така и при „новия поет“. Тук Димо Кьорчев извършва генералния си пробив във възгледите на декадентите – тъгата на „новия поет“ е ценностно по-съдържателна от тяхната тъга. Критикът амплифицира индивидуалната душа на „новия поет“ отвътре навън посредством мито-символния мотив за Родината, която в проекциите му нараства до измеренията на макрокосмоса. От една страна, „тъга за родината е вечният плач на всички самотници, тя е по-силна от всички други чувства и е затуй неизменната тема, около която се движи човекът“. А от друга страна, „днешната мирова тъга е плачът на безотечественика“ (322). Съпоставяйки двете тъги, установяваме, че тъгата по Родината е дълбинна, вертикална, а тази на декадентите е външна, хоризонтална. Очевидно декадентът е безродник, защото скръбта му е световна, а световността не е отечественост. Родината, а съответно и скръбта по нея, прави световните универсалии антропоцентрични, докато светът, а съответно и скръбта по него, ги детерминира, „разпилявайки“ антропоморфните им центрове. Вследствие на крайната несъвместимост между двете тъги метафизиката на декадентите пада цели два пъти, тъй като: 1. „човек, докато е в плът и кръв, не може да отчужди сам себе си – и метафизиката падна“ и 2. защото „трансценденталната философия отстъпи място на феноменализма – и метафизиката още веднъж падна“⁸.

⁸ Кьорчев, Д. Едно ново изискване в литературата. // *Наш живот*, 1906–1907, № 2, с. 23.

„Мълчание-тишина“ и „Родина-свят“ са две самостоятелни, но взаимно обусловени антиномии. Първата може да се нарече „универсална“. Тя проектира отношенията на човека с Бога, на човека с природата, с колектива от себеподобни, със самия себе си. В тези отношения е заложено израстването, обособяването на индивидуалния човек, преминаването му през отделните пластове, които обаче са универсализирани, т.е. не са еднородни, а са размесени и функционират в условията на определена **културална среда**. В такава среда например са ситуирани отношенията между него и човешката общност, която е свързана и осъществява взаимодействия съответно със самия него, със самата себе си, с Бога и с природата (посредством традициите, нормативите, конюнктурите). Преодолявайки ги и синтезирайки в себе си отделните техни елементи, човекът нараства отвътре, превръщайки се в Сврѣхчовек – „оня пълен тип, който е и мислител, и художник, и артист“ (317). Той е вглѣбеният в себе си носител на Мълчанието, а всичко и всички, които не преминават през пластове на своята културална среда, остават в сферата на тишината. Тази антиномия в твърде голяма степен съответства на първото цитирано „падане“ на метафизиката. Невъзможността на човека да се отчужди сам от себе си, в това число от плътта и кръвта си (а може би тъкмо поради тази несъкрушима очевидност) – заради Бога, природата, общността и дори себе си – е един от най-важните фактори, налагащи универсалния антропоцентризм на възгледите на Димо Кьорчев, а така също и сврѣх-индивидуализма, изповядван от него. С други думи, всички неща опират до и преминават през индивидуалния човек.

Антиномията „Родина-свят“ пък съответства повече на второто „падане“ на метафизиката. Сам по себе си, дори сред човешката общност, човекът е феномен. Трансценденталната философия, както и познатата философия изобщо, е опит той да бъде унифициран в един общ трансцендентален проект. Човешката феноменалност е неподатлива на философски обобщения, тъй като част от тях са невалидни за нея и тя принуждава индивида да се отчужди сам от себе си както физически, така и духовно. Тази антиномия може да се определи като „идейна“. Тя проектира противоречията между алтернативните идеи на универсалната антиномия, но и между тези на по-специфичните и по-тесни възгледи, изповядвани от „новия поет“ и от декадентите.

В замяна на декадентската метафизика, в която човекът се проектира съобразно света, отчуждавайки се от самия себе си, Димо Кьорчев предлага **„родина в пълния метафизичен смисъл на думата“** (322), т.е. Родина, която, пак метафизично, побира (поглъща) и човека, и света. Както се вижда, оказвайки се и извън човека, скръбта, тъгата, страданието по Родината изравняват (приобщават към един център) двете функции интроверсия и екстраверсия; отъждествяват чрез ново пресичане Родината със света, но вече в ясно заместващ библистичен ракурс. Защото посредством заявената метафизическа тоталност „родината не е тук, не е там, не е форма, осъдена на смърт, не е накит, не е зальгалка; тя е облачна сянка в пустиня“ (322). Фигуративно, универсалното отсъствие на Родината се асоциира с Божието царство, за което не може да се рече: „Ето, тук е!, или Там!, защото ето, Божието царство е всред вас“

(Лук. 17:20). Също така и „облачната сянка в пустинята“ асоциативно съответства на „Гласът на един, който вика в пустинята“ (Мат. 3:3). С други думи, и Родината, и светът се засичат в скръбта по своята неприсъственост именно там, където се търсят и от декадента, и от „новия поет“. В центробежното напрежение на това засичане релативизмът, за който говори Димо Кьорчев, се ускорява и уплътнява и поражда радикалност, водеща до енантиодромия, до превръщането на нещото в своята противоположност – екстраверсията в интроверсия, света в родина, метафизиката в мистика.

Нирвана. Както бе вече споменато, във философските визии на „Тъгите ни“ тя е крайната цел на творещото съществуване (битие). Необходимо е да се уточни обаче, че това творещо съществуване още не е онова творческо усилие, характерно за Сврѣхчовека и предполагащо добавъчно значение, което да бъде разграничено и означено като творещо **сврѣх-**съществуване. Димо Кьорчев неслучайно проектира състоянието Нирвана както в предтворческото битие на колективността изобщо, така и в творческото, което не оставя следи (означих го в антропоморфния пласт като пред-прото-Нирвана, тъй като то се отнася и за човека-,не“творец). Преди творецът да е Димо-Кьорчевият „чист индивидуум“, Нирвана съществува само проформа, като отделно просветление, без статут и без задължение към творене: **„фактът, че всички, гдето и да са, се стремят с опознаване близкия свят да внесат просветление в своята душа, ни кара да мислим, че началото, което импулсира всички към живот и познание, е едно“** (307). Този **„факт“** връща твореца в неговата пред-творческа индивидуалност, където душата му е все още зависима от „всички“ и се простира в измеренията на колективната психика. Там също се твори, но то е „за лични услуги и цели“ (317), затова творението остарява и изчезва. Себесъстоянието на мълчание още не се е обособило, архетипът на Родината съвсем не се е открил, затова имаме само едно „просветление“, което не се е оформило в Нирвана. Задължително трябва да се изтъкне, че в поетиката на „Тъгите ни“ Нирвана, с оглед творението, е след-творческо състояние, и то не само за „новия поет“, но вече и за колективното човечество, което по презумпция усвоява това творение. Модерният поет е мисионерът, който след мисията си потъва отвъд творението, а с него (или след него) – и човечеството; той е носителят на това едно-началие, за което става дума в цитирания по-горе пасаж и което съдържа живота и познанието, към които се стремят тези „всички“. Творението **не** възниква в Нирвана. То **не** пренася в нея като в готово състояние, а провокира медитация върху съдържанието си. Едва след индивидуално-личната му, екзистенциализираща рецепция се навлиза в състояние Нирвана. Творението – посредством фигурата на „новия поет“ – концентрира в себе си „тъгите“, т.е. всички страдания, които **образуват съдържанието** на „Родина“: „нешастна любов, болките на съвестта от неизпълнен дълг, безотечественост и несбъднат идеал, безпътство и апатия, самоубийство и умопомрачение“ (322). Това изброяване у Димо Кьорчев цели да комплицира световното отрицание, изпълващо (изграждащо) душевността на „новия поет“, да централизира страданието като квази-наратив, направля-

ващ цялата нарация в неговото творчество и фрагментиран (детерминиран) от по-малки, но въпреки това високи наративи. Те са едностранно конотирани и притежават предимно неделими смислоопределящи предикати като „не-“ и „без-“: не-любов, не-щастие, без-отечественост, без-пътство, не-сбъднатост и пр. Това е първата забележителна особеност на проективното категориално разпределение в поетиката на „Тъгите ни“: че творението и Нирвана не само не са идентични (това погрешно може да се заключи, тъй като първото предполага второто), но са и противоположни по съдържание и екзистенциална мощ. Нещо повече, тяхната крайна противоположност генерира синтеза, за който критикът говори в есето си. Творението е израз на страданието и само естетизмът, на който Димо Кьорчев съвсем не отделя подобаващо внимание, прави това страдание рецептивно и комуникативно. В този ред на мисли с основание можем да допуснем, че естетическото във философията на „Тъгите ни“ е сведено само до метод и форма, чрез които страданието в творението предполага индивидуално-лично преживяване и осмисляне от страна на **всеки от „всички“**. По този начин **всеки от „всички“** поема личния път към своята Родина, представляваща неговите лични страдания и „тъги“. Доколкото естетическото е дискурсирано в поетиката на „Тъгите ни“, трябва да се предполага, че чрез него – по какъвто и начин да работи то в творението – страданието се поднася във възприемаема форма, потенцираща достатъчно усвояемост и репродуктивност на индивидуално ниво, за да предразположи към „скок“ от едната крайност в другата – от „умопомрачението“ в пълната светлина на Нирвана, от крайната потиснатост до пълната освободеност. „Тогава цялото ни същество се преобръща на голяма светла точка, която пуща лъчи; на слънце, което грее далеч; на силно око, що вижда всичко – ние сме се приближили до вечността, която **се крие** у нас, и се чувстваме щастливи, тъй като ставаме безсмъртни – физичният свят загубва своето значение и смисъл и упоени, дълго гледаме безкрая в неговия покой и светли лъчи“ (309). За Димо Кьорчев обаче Нирвана е все още твърде конвенционална идея, недиференцирано понятие, състояние на нефрагментирана „всичкост“, в която рецепция и творчество са изравнени не само до абсолютност, но и до пълна взаимна заменяемост. Така поне се проявява разбирането за Нирвана в есето на критика и именно широката ѝ идейност я оставя проективно отворена и незавършена. Това се дължи на обширния култур-философски диапазон, който обхваща есето и в който литературата е ситуирана като инструмент, формиращ новия свят, а „новият поет“ – като световно-обществена фигура, формираща „новия човек“⁹. Пребиваването в Нирвана вече не е само приви-

⁹ В този смисъл интересен полемичен заряд между Димо Кьорчев и Сп. Казанджиев се съдържа в някои от непубликуваните досега естетически фрагменти на последния, който ги записва почти по същото време – между 1906 и 1908 г. В един от тях Сп. Казанджиев изразява мнението, че „най-отрицателната черта на песимизма ще остане тая, че той завършва с Нирвана, с отричане от живота – Божественият миг, в който той иска да заспим, напротив, е само видение-примамка, която открива душата в нейната красота и ни дава идеал, образец за живот... Песимизмът се спира

легия на твореца, а и на утрешния човек, тъй като „днешният човек трябва да се преодолее“ (316).

Другата забележителна особеност в „Тъгите ни“ е, че именно към състоянието Нирвана се промъква и отнася категорията „време“. Тя обаче е проективно разгърната от „едно моментно просветление“ (308) до поредица, „наниз от постоянно светли моменти“ (316), като се отнася и за обикновения човек – днешен или утрешен. Модерният поет е призваният да оформи просветлението в Нирвана посредством Мълчанието, Родината и „пътя“, разрушавайки „старата“ метафизика и налагайки „новата“, която е „истинското средство да бърза към Нирвана“ (331). В Нирвана всички възможности, проекции, „мечти“, които иначе „се крият“ в Мълчанието (тъждествено с „беседване с Бога“), всички страдания и тъги, които иначе извеждат и медитативно локализируют (централизируют) Родината от архетиповата ѝ тъмнина, от предекзистентния ѝ „пашкул“, всички дисбаланси и противоречия се превръщат в своите противоположности. Но на Нирвана релативно съответства Страданието. „Пътят към Родината“ – Мълчанието – има свой „анти-път“: съвестта. Той е дотолкова противоположен на Мълчанието като „път към Родината“, чрез който се постига и Нирвана, че в един духовен момент (изтъкнато от критика като „наниз от постоянно светли моменти“ (316) се слива и превръща в него, т.е. в собствената си противоположност, а оттам и в Нирвана. Страдание и Нирвана в поетиката на „Тъгите ни“ са опозиции, които не могат една без друга; които преминават, превръщат се една в друга. Съвестта е именно този противоположен път към Страданието и „към разбиране морални неуравновесености и средство да се вгледаме във **временното**“ (328). Тя регулира и балансира, но преди всичко динамизира тъгата за Родината, т.е. актуализира комплицираните ѝ и статични съдържания (нешастната любов, болките, безотечествеността, несбъднатостта и другите форми на световната негация, преживявана от човека) и поражда практическото и конкретно духовно страдание (неслучайно критикът пояснява, че „дела наричам всички чисти прояви на душата“ (335). Интензитетът на това страдание съответства обратнопропорционално на силата и внушителността на противоположното

на тоя миг и иска да убие живота. Той показва, че страстите и силите на живота са изчерпани. Тук е всичкият смисъл на Ничшевевата философия, че тя иска да възроди тия страсти и да ги просветли. Тъй тя иска да ни върне към вечния живот“ (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 17, л. 31). Деликатното полемично напрежение между Сп. Казанджиев–Ницше и Димо Кьорчев–Ницше възниква при последната двойка, където Ницше е завършен в Нирвана, а при първата той е продължен чрез просветляващите ги „страсти“. Редица писма на автора на „Тъгите ни“, в това число и до Сп. Казанджиев, недвусмислено показват и индивидуално-личната (биографическа) генеалогия на идеята за Нирвана, разкриват също, че тя произтича от острата болезненост у Кьорчев, пораждаща радикален песимизъм, за какъвто говори Сп. Казанджиев. У критика този песимизъм не стига до краен nihilизъм, както може да се допусне, а сякаш разцепва плацентата си и се озовава в своята пълна противоположност – просветлената и абсолютна свобода на Нирвана, в която се съзерцава онази пълна „красота на душата“, за която и сам критикът пише.

му състояние – Нирвана. Тяхната смяна, преобръщането им от едно в друго, и по-точно междинното пространство (фрагмент, отсек) помежду им, обуславя „моментността“ на Нирвана, нейната времева прекъснатост, а с това и наметаната на категорията „време“. В поетиката на „Тъгите ни“ тя е съотнесена към Нирвана, а не към Мълчанието, което не я признава, именно защото в Нирвана смисло-съдържанията на всички предхождащи я състояния и водещи до нея пътища се размиват и изчезват; всички сенки и нюанси избледняват, като и съответните им форми се изпразват в равния безкрай на Универсума, „в неговия покой и светли лъчи“ (309).

От тези позиции Димо Кьорчев изгражда своите възгледи, влагайки в „поет“ не значението на литературна фигура, а на Сврѣхчовек, понасящ цялата световност. Както споменах, литературата е само инструмент, макар и единственият, който способства за постигане на по-висше познание. За критика битието не е само език, човешката душа не общува само с език – „да разбираш с душата си, значи да премахваш всяка рамка, всяка систематизация и накит“ (335)¹⁰. Стремешт му да изрази и опише тези свои възгледи обуславя уязвимостта на есето му и провокира критиките към него. Един нов, по-пространен прочит обаче би открил същинските предизвикателства на „Тъгите ни“.

¹⁰ Тези индивидуалистично изразени позиции – съдържащи както чисто екзистенциални мотиви, така и преки влияния от Ницше – също се засичат и този път съвпадат с непубликуваните фрагменти у Сп. Казанджиев, който обаче ги разработва на философско-естетическа, а не на екзистенциалистична концептуална основа: „Както езикът не е адекватен и изчерпателен белег за живота на духа, за онова, което чрез него бива мислено, представявано, чувствано – изобщо, преживявано – тъй отделните знания далеч не изчерпват ония перспективи към истините, в които перспективи те лежат. Ние ценим езика, зарад тая жива връзка с живота на духа – тъй трябва да ценим и знанията, зарад перспективите, които те откриват към знанията“ (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 17, л. 40).

Бисера Дакова

Извън-редният Яворов: между „Мисъл“ и „Хиперион“

1. ИЗПЪЛЗВАНЕ ОТ ЕЗИКА НА КРИТИКАТА. СРЕЩУПОЛАГАНЕТО НА СИМВОЛИЗМИТЕ

Яворов е поет, чиято участ е да бъде полаган провокативно извън реда: вписан в традицията, той я разтърсва и разколебава, преобразува и преломява, релативизирайки онова, което е втвърдено като ред, стабилност, недосегнат от времето образец. С това патетично определение се опитвам да определя Яворовата белязаност да бъде „извън-“, „между-“, „посред-“, „над-“ редовете, класификациите, уясненостите: т.е. да е изнесен извън *старите*, но да не е безусловно поставян всред *младите*¹, да бъде видян като безсъмнено увлечен от символизма, но да не бъде смятан за несъмнен (или догматичен) символ-лист, да бъдат отбелязвани декадентските му пропадания, но същевременно да бъде дистанциран, отграничаван спрямо тази нереспектираща поетика. Да бъде дефиниран – поради литературно-идеологически съображения – като едното или другото, като винаги безспорността на възловото му място в разволя на модерната българската поезия да буди спорове.

Тук ще се опитам да изтъкна единството на кръговете „Мисъл“ и „Хиперион“ спрямо Яворов. Въпреки тяхната отявлена естетическа антитетичност и раздалечеността им във времето, въпреки че Иван Радославов непрестанно постулира в критическите и манифестните си текстове надживяността на „Мисъл“, на *пенчославейковското*, в чиято сянка снизяващо привижда и Яворов, е налице приемственост в начина, по който е съграден Яворовият литературен образ. Единството на белезите, с които бива характеризирани точно този образ, очертава и задълбочава разрыва между кръговете/списанията „Мисъл“ (1892–1907/1910) и „Хиперион“ (1922–1931). Или – изразено парадоксално: Траянов бива въздигнат, фаворизиран, апологетизиран в ущърб на Яворов, като идеологическото възправяне на поетическата му фигура срещу Яворовата става възможно чрез унаследяване и модифициране на основополагащи

¹ Д-р Кръстев например е безкомпромисен в оценките си през 1907 г., наричайки Яворов „бившо“ величие“, „някогашният певец на селската орисия“, обвинявайки го в „маниерност“. Вж. Кръстев, Кр. Вместо предговор („Млади и стари“, 1907). // *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. I. С., 2009, с. 116–117.

черти от Яворовия образ, постулирани преди това от представителите на кръга „Мисъл“.

През периода 1901–1910 г. заклинателно-презумптивното обговаряне на Яворов в българската литература постепенно се омокотява, превръщайки се в почти метафизичен говор, плътно перифразиращ това творчество, проникнат от негови основни образни конституенти (най-ярки примери в тази посока са интерпретациите на Владимир Василев от 1906/1907 г. и критическият „Силует“ на д-р Кръстев, написан през 1910 г.)². Както проличава от проникновеното признание на Вл. Василев през 1934 г., Яворов успява да се изплъзне от бдящия взор на своите създатели и – подобно на един неусмирим Франкенщайн – да надскочи, да пародира визиите на литературните авторитети за себе си, за собствената си литературна личност: „Яворов ни постави пред много загатки [...] Сетне Яворов съвсем се откъсна от нас и почна да говори за неща толкоз много негови, че ни подлагаше на изпитание да го следваме. Сякаш излезе из духовната ни орбита. Но и тогава той запазваше своята власт над нас.“³ Именно в стихотворения като „Духът на възделението“, „Маска“, „Да славим пролетта“, създадени през повратната за Яворовото лирическо развитие 1907 г., може да се съзре отявлена автополемика, явно-неявно подронване на затвърждаващи се вече критически визии⁴. Но точно от тези творби би могло да се заключи, че Яворов не е изцяло вдаден на една поетика, че винаги е склонен да разбули своята мистична мъглявост, апострофирайки я посредством също така актуалната тогава *философия на живота*. Тоест в неговата поезия е налице засрещане на взаимоотричащи се поетически езици, оформя се своеобразна уравновесеност на поетическите почерци, дала основание на критици като Божан Ангелов да определят неговия символизъм като „смел“, но не и като „безогледен“⁵. В отличие от неотдавна дебютиралия Теодор Траянов, Яворов попада в символистичния захват, без да достигне присъщото за него синестезийно възприятие, което го поставя по-скоро в реда на нормалността,

² Вж. **Василев**, Вл. Живот в смъртта. // *Мисъл*, 1906, № 8, с. 481–483; **Василев**, Вл. Поет на нощта. // *Мисъл*, 1907, № 2, с. 96–113; **Миролюбов**, В. Литературен силует. // *Мисъл*. Литературен сборник. Книга първа. 1910, с. 131–141. В монографията си за Яворов (**Дакова**, Б. Яворов. Археология на автора. С., 2002, с. 21–58) се опитам да обхвамна и опиша разволя в обговарянето на Яворов, как то постепенно се паралелизира с поетовото развитие, ставайки все по-уклончиво, прецизно, углъбено, вживяно в Яворовата метафорика.

³ **Василев**, Вл. Яворов. // Яворов, П. Съчинения. Т. I. С., 1934, с. 7.

⁴ Този лирически цикъл на Яворов, който включва още стихотворенията „Тома“ и „Към брега“, непосредствено следва статията на Вл. Василев „Поет на нощта“ и на практика иронично я опровергава. Вж. *Мисъл*, 1907, № 2, с. 96–113; с. 114–119.

⁵ **Ангелов**, Б. Лириката ни през 1907 година. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 612–642. Че качеството на Яворовия символизъм е определяно изцяло релационно, т.е. че напълно зависи от разгърнатия режим на съпоставяне, потвърждава един следващ текст на критика, където Яворов – съизмерен единствено с Пенчо Славейков – е видян като поддаден на „апокалиптически маниеризъм“. Вж. **Ангелов**, Б. Сънищата на г. П. Славейкова и безсъниците на г. П. Яворов. // *Дем. преглед*, 1908, № 1, с. 21–33.

придавайки на поетиката му овладяност, умереност, почти класичност. Това е едно от главните заключения на Б. Ангелов в обзора му на българската поезия тогава, останало заглушено от ред по-мощни критически визии, превърнали се по-сетне във фундаментални литературноисторически постановки. Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Вл. Василев съзират у Яворов „тласнатия в своя собствен вървеж“, онзи, който говори за „неща, толкоз много негови“⁶, че подлага на изпитание епистемологичните основания на критиката, заставяйки я да превърне Яворовата поетическа образност в свой метаезик.

Всъщност изричното срещуполагане на символизмите тръгва още от знаменитата студия на П. П. Славейков „Българската поезия. II. Сега“ (1906)⁷, където „модерният“ (т.е. естетически издържан) символизъм, за чийто еталон е припознато донякъде творчеството на Яворов, бива отграничен от „умопомрачения“ символизъм – откровено епигонски, неумерен, алогичен, идиосинкразен, в известен смисъл непристоен (от който и „връстни поети като Кирил Христов и Яворов“ не се чуждеят). Че този парнасистки модел не е нанесен спорадично върху символизма, а, напротив, бива усвоен и илюстративно приложен през следващата 1907 г., свидетелстват както критически текстове на самия Яворов⁸, така и вече споменатата обзорна студия на Божан Ангелов⁹.

Съпоставяйки двете ярки постижения на българската драма – Вазовата „Към пропаст“ и Петко-Тодоровата „Зидари“, Яворов едва ли не спонтанно възкликва: „И най-смелия символизъм не може да си позволи нелогичността на горните произшествия...“¹⁰ Подобна вметка е красноречива за това доколко понятието *смел символизъм* се е превърнало у Яворов в работеща категория: „смелият (респ. модерен) символизъм“ би трябвало да се удържа в допустими граници, постулирани от логиката и от усета за правдоподобие. И въобще, що се отнася до Яворов, още в критическия си памфлет „Г-н Кирил Христов“¹¹ той строго разграничава нормалното от стремглавото спускане надолу, към страховито-непонятните бездни на езика. В този смисъл именно Кирил Христов бива порицан – според духа на нормативната естетика на кръга „Мисъл“ – като автор, впуснал се в дебрите на немислимото. Яворов влиза в ролята на ментор, който съди и постановява граници, т.е. – макар и за кратко – той заема властова позиция, която му позволява да оценява художествените продукти като маловажни или свръхценни. Още повече че го върши със съзнанието, че той самият преди това е бил обект на същата оная критика, опитала се да обхване и обоснове границите на собствените му недопустими игри с езика. Самата метафора „мост на декадентството“, която Яворов употребява годи-

⁶ Вж. Славейков, П. П. Българската поезия. II. Сега. // *Мисъл*, 1906, № 6–7, с. 365.

⁷ Вж. Славейков, П. П. Цит. съч., с. 353–375 (страниците, посветени на Яворов, са 365–367).

⁸ Вж. Яв[оров], П. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 724–737.

⁹ Публикувана в кн. 8 на същата годишнина на „Мисъл“, с. 612–642.

¹⁰ Яворов, П. Цит. съч., с. 735.

¹¹ Вж. Яворов, П. Г-н Кирил Христов. // *Мисъл*, 1906, № 1, с. 59–70.

ни по-късно¹², описвайки принудителния си поетологически развой, е изцяло вписана в съзидателната реторика на кръга „Мисъл“, според която иновациите в поетическия език са тъкмо прехождане, умело вървене над проломи и бездни, т.е. един вид ницшеанско въжеиграчество, но не и опустошителен поетологически прелом. Запомнящата се метафора потвърждава постскриптим една от основополагащите визии на кръга „Мисъл“ (респ. на д-р Кръстев и на Пенчо Славейков): че творецът е онзи, който е упътен нанякъде, който се придвижва – умерено или главоломно – към възжеления „друг бряг“.

Именно представата за степените на упътеност е залегнала в обзорната статия на Божан Ангелов от 1907 г. Критикът не просто углъбява и детайлизира тезисно заявеното от Пенчо Славейков преди година или повтаря самопонятните алюзии за „смел символизъм“ у Яворов – посредством вещото вглеждане в литературния процес той категорично отграничава овладяното приближаване на Яворов към символизма („стъпя сигурно, постепенно и бавно по тази колеблива, стръмна и хлъзгава пътека, та не изгубя равновесие“¹³) от напористите, налудни, идиосинкразни набези на Т. Траянов и неговите последователи към тази поетика.

Статията на Б. Ангелов е дотолкова добросъвестна в наблюденията си над явленията в българската поезия, че неволно подрива естетическата платформа на „Мисъл“, т.е. онова, от което изхожда, на което през цялото време се уповава – тезисното диференциране на символизмите на базата на въздигнатата в мяра „нормална, обща чувствителност“ на Пенчо Славейков. След подробното вникване в чувствителността на значими и малозначителни поети Б. Ангелов финализира изводите си, постулирайки едно неизказано, но осезаемо, спотаено между редовете сходство между „разгорещената, морна чувствителност“ на Яворов, Тр. Кунев и Т. Траянов¹⁴. Внезапното снемане на различията, очертавани до момента с прецизна настъпателност, убеждава още веднъж в обективността, т.е. в непоследователната идеологичност на критика. Въпреки видимите му усилия да открие, обособи, възправи, надпостави Яворов спрямо „ратниците за нова поезия“, във финала на своя текст Б. Ангелов непредубедено го редо-полага с тях, приобщавайки го неусетно към аурата на тяхната *осъдима* чувствителност. Характерното противопоставяне между Яворов и Траянов, възправянето на двете значими поетически фигури една срещу друга, двуборството на поетиките им, превърнато по-сетне в източник на дебати и спекулации за началото на символизма у нас¹⁵, бива непринудено заличено от Б. Ангелов. Неговият критически обзор на практика разкрива пробойните в една отчасти разколебана естетическа идеология: съществената, значима фигура в неговия текст е не Яворов, а именно странният, безогледен в езиковите си експерименти, неконвенционален Траянов, чиито

¹² Вж. Арnaudов, М. П. К. Яворов. Личност, творчество, съдба. С., 1970, с. 111.

¹³ Ангелов, Б. Лириката ни през 1907 година. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 617.

¹⁴ Пак там, с. 642.

¹⁵ Тази повратна точка в концепцията на българския символизъм ще бъде коментирана обстойно по-нататък в настоящия текст.

публикации, оказва се, критикът ревностно следи. Яворов е приведен тук по-скоро като *норма*, като допустим предел в усвояването на недопустимото. Но в крайна сметка – за да бъде остойностен като същински новатор, и Яворов бива приобщен към неовладените поети. Или – онова, което в началото на същата година Вл. Василев е изрекъл като обективно вглеждане в света на Яворов (поет на „вратоломни падения“, обладател на „вилнеюща фантазия“, на „доведена до maximum чувствителност“, автор на „неморални, цинични стихотворения“ и най-после изразител на „декадентски патос“)¹⁶, е редуцирано при Б. Ангелов в неволна критическа интуиция, в спонтанен завършек на наблюденията му, опровергал срещупологането на символизмите от позициите на една парнасистка надположеност. По този начин Траяновата поетика на свой ред е неусетно извисена – посредством отрицателното, нежеланото, неморалното – в бунтарство и новаторство на езика: „свободна, пряка, безогледна, напук на всичко, което обича да се постави като закон“¹⁷.

Статията на Б. Ангелов е единствената в този период, в която биват провидени същинските литературни феномени. Всъщност тя е един неидеологически, обективно-аналитичен текст, където Яворов е представен като напипващ, изнамиращ символистичната поетика, докато Траянов е видян в крайната си импулсивност и неовладяност („отхвърля всякакви окови, прескача всякакви прегради и предели“), но и същевременно – със своите поетологически приноси („неземен стил, свободен от законите на шаблонната реч и мисъл“)¹⁸.

2. ЗАТВЪРДЕНИТЕ БЕЛЕЗИ НА ДЕКАДЕНТСКОТО.

КАТЕГОРИЗИРАНЕТО НА ЯВОРОВ ОТ ИДЕОЛОГА ИВАН РАДОСЛАВОВ

За д-р Кръстев и Пенчо Славейков, а по-сетне и за Вл. Василев Яворов винаги е бил енигматично изплъзващ се, неясен, сомнамбулен, тревожно плашещ със залитанията си в една или друга посока, въпреки несъмненото естетическо остойностяване на тези негови криволичения, отклонения, преждания в другото, в неизвестното, в забулено-зрачния език. Откъде тръгва обаче презумптивното обговаряне на Яворовия преход към „декадентски изтънчената форма“? Как се оформя във времето емблематичната критическа визия на Вл. Василев за сомнамбулността на Яворов (признак, охотно откриван през този период и у други автори)¹⁹? Дали отново става дума за това, че тълкувателите заучават метафори, топоси от езика на поета и, перифразирайки ги, убедително ги терминологизират и превръщат в неотменни интерпре-

¹⁶ Тази критическа визия, която Вл. Василев изгражда за Яворов в „Поет на нощта“, сякаш предхожда виждането на Б. Ангелов за Т. Траянов в неговата обзорна студия за лириката ни през 1907 г. Вж. **Василев**, Вл. Поет на нощта. // *Мисъл*, 1907, № 2, с. 103; 104; 111.

¹⁷ **Ангелов**, Б. Лириката ни през 1907 година. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 622.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ Можем да погледнем с ирония на факта, че и самият Яворов порицава „сомнамбулната статичност на вътрешния драматически живот“ в драмата „Зидари“ на П. Ю. Тодоров. Вж. **Яв[оров]**, П. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 736.

тативни прозрения? Всъщност наблюденията за съноподобието на реалиите в късната Яворова лирика – както и респективно за сковаността, безжизнеността, обезволяването, инертността, потъването в непробуден сън – имат своите корени в една ранна редакторска бележка на д-р Кръстев от 1902 г. Там Яворовото поетическо развитие е безпощадно диагностицирано в своята безперспективност и приключилост, а самият поет е видян като потънал в летаргичен сън: „Далеч в сини шемедни висини се губи желаният връх, но схванати стави не се помръдват и обезсилен перперка всуе духът в долни низини, безсилен да облети висините...“²⁰ Тъкмо представата за положеност на духа в ниското, в низовостта на битието, за физическа немощ и обезсиленост на лирическият герой, за неговата у-падналост, бездействие, вцепененост ненадейно ще изникне в Яворовите декадентски текстове от 1905 г. – „Угасна слънце“ и „Нагоре, към върха!“, където напорът по висините, по извисяване е погълнат от вездесъщата бездна. Може би поетът неволно възплъщава, онагледява предвижданията на критиците си или по-точно – неявно (поради времето отстояние) ги пародира. Във всеки случай налице е двупосочно взаимодействие между критикоинтерпретативен и поетически език, при което най-знаменателното е, че мотивът за невъзможността на духа, така продуктивен у късния Яворов, е зададен още в ранната редакторска бележка на д-р Кръстев и едва по-късно, през 1904 г., *Предговорът* на П. П. Славейков безпрекословно очертава бъдещия поетически модел на Яворов.

Ако тук обръщаме внимание на наситеното с негативизъм и впоследствие забравено пророчество на д-р Кръстев, то е, защото в него се съдържа образът на обезсиления, обезволения декадент, т.е. на упътения към другата поетика, но непреминалият определен езиков (светогледен) праг. И тъкмо тази негативна представа ще залегне в отрицанията на Ив. Радославов към предходниците (респ. към Яворов като ключова поетическа фигура), принизени именно заради своята етапност и преходност. Яворов е обявен от него за декадент, за поет на кръстопътността, т.е. за представител на една неприключила, неокончателна, ненамерена, нееднозначна поетика. Той именно е поражениецът, безволевиет, статичният, себеразрушителен представител на „мировата скръб“, чиито стойностни текстове са единствено онези, които са пропити от социално чувство, от граждански патос. Или – онова, което е разколебавало оценките на тълмачите от „Мисъл“ спрямо непроницаемия Яворов, правейки ги амбивалентни, раздвоявайки ги между остойността на ранни текстове и резервираността към оттласкването на Яворов в „собствен вървеж“, у Ив. Радославов (респ. в кръга около „Хиперион“) е усвоено и пренаписано в идеологическа еднозначност, която все пак не е лишена от известни себе-апострофирования: „Не волева и не буйно поривиста натура – такава, каквато я издава силуетът му [...] приведена фигура, трескав и угълбен в себе си поглед, в който от време-навреме се чупят светкавици. Дисхармоничен, изпълнен със скептицизъм и пълно безверие, той изгаря на жертвата на съмненията

²⁰ **Миролюбов**, В. П. К. Яворов. Стихотворения. // *Мисъл*, 1902, № 9, с. 623.

и неутолената някога тревога от мъчителните видения на своята болезнено-чувствителна душа. С тези характерни особености на неговия вътрешен мир е наситено най-ценното от творчеството му.²¹ Примамливата Яворова непроницаемост, мистичната забуленост на поетическите му послания, изграждането на езотеричното наречие на символизма в духа на Метерлинк – всичко това е дисквалифицирано посредством категоризирането на Яворов като „българския Некрасов“ или като непревъзмогнал се поет декадент. Еднозначно му е отредена пасивната позиция на недостигане, недомогване до истински стойностна поетика: „Символизмът, към който той се приобщаваше по силата на своята „прокълнатата“ натура, му остана чужд в изразните си средства. [...] Той не можа да постигне новото, чужд на едно друго самочувствие и ето защо творчеството му от последните години, изразено с тези своеобразни изразни средства, носи чертите на един художествен упадък.“²² Подобна идеологическа ригидност неизбежно обема в себе си критическите наблюдения и пропозиции на предходниците от „Мисъл“: оценката на Б. Ангелов от 1904 г. за „пасивно-сензитивния тип“ Яворов²³ бива трансформирана в непоколебимото виждане за елегичния поет, комуто липсва същинска динамика и драматизъм, а следователно и съдбовност; онова, което Андрей Протич през същата година²⁴ оценява като своеобразна черта на Яворовия натюрел – „нагледна, комбинирующа фантазия“ – ще бъде принизено от Ив. Радославов във виждането за конкретика и анекдотичност, накърнили истински поетичното, като, разбира се, идеологическият буквализъм кулминира в основополагащото разделение между *поет* (равностойно на безспорна изразна дарба) и *художник* (законодател на нов поетически език). Тъкмо тази опозиция е фундаментална заемка от кръга „Мисъл“, и то твърде дословна: Ив. Радославов просто преповтаря твърдението за „художника“ П. П. Славейков и недостигналия художническото/законодателното измерение на езика Яворов, воден единствено от стремежа да привиди Яворов като епигон на П. П. Славейков, като неиновативен автор, неспособен да прокара собствени поетически пътища²⁵.

²¹ Радославов, Ив. Българска литература 1880–1930. С., 2007, с. 166.

²² Пак там, с. 170.

²³ Вж. Ангелов, Б. П. К. Яворов. Стихотворения. // *Мисъл*, 1904, № 8, с. 476–479.

²⁴ Вж. Протич, А. П. К. Яворов. Характеристика. // *Мисъл*, 1904, № 6, с. 300–308.

²⁵ Принизяването на Яворов като епигон, отричането на новаторска мощ у него не е съвсем лишено от основания: нерядко Яворов наистина „епигонства“ или дори открито заимства мотиви – от Ц. Церковски, от Ст. Чилингиров, от Тр. Кунев, от Т. Траянов, от М. Метерлинк – но до такава степен умело ги асимилира и у-своява, че прави от епигонството си нещо неподражаемо, неразпознаваемо като заемка. Така се стига до парадокса Б. Ангелов да упреква Ст. Чилингиров – заради стихотворението „Лист отбрулен“ – като непохватен епигон на Яворов, въпреки че в действителност идеята принадлежи на „епигона“. Вж. Ангелов, Б. Лириката ни през 1907 година. // *Мисъл*, 1907, № 9–10, с. 630.

3. ДЕКАДЕНТСКАТА ГОДИНА НА СПИСАНИЕ „МИСЪЛ“. 1905

Що се отнася до непровидяното законодателство, би трябвало да се изчете XV годишнина на сп. „Мисъл“ в нейното единство – като текстови корпус, подчертано белязан от декадентското, редактиран, споен, хомогенизиран от Яворов. Това светогледно-стилово единство е проявено най-силно в публикуваната поезия (на Екатерина Ненчева, Дора Габе, Трифон Кунев, както и на самия Яворов). Стихотворните публикации, начеващи с Яворовата поема „Смъртта“ (кн. 2) и приключили със симптоматичния Яворов цикъл от последната книжка, затварят съвършения кръг на декадентско безпролучие и апатична обезсиленост, откъдето единственият излаз е финалният текст апо-строф „Ще дойдеш ти“: „Ще дойдеш ти, спасител-ден. / Разметнал пурпур и лъчи, / към вечността повил очи, / зора ще зазориш над мен.“ Известно е амбивалентното отношение на Яворов към този стил и светоотношение²⁶, но тъкмо Яворов е поетът, който неизменно парадирва с декадентското, и то далеч не само в ретроспективните изказвания относно своя поетологически развой.

В този смисъл не е озадачаващо, че поезията на Ек. Ненчева, намерила място по страниците на сп. „Мисъл“ през 1905 г., се придържа плътно към изказа на обезволения декадентски субект, който притежава по-скоро мъжки, отколкото женски черти. Неговата специфична моделираност („С последната си мощ / Едвам влека живота си разбит... / И мрак е окол мен... / Тъма е окол мен“²⁷) е до голяма степен зададена, изредактирана, нанесена от Яворов. По такъв начин поезията на Ек. Ненчева (донякъде и тази на Дора Габе²⁸, където все пак избликват нотки на жизнерадост), е насподобена с белезите на изнемогата и томлението, на безволието и категоричната оттегленост от живота. Разбира се, тук не липсва контрапунктът на „всепобедната младост“ (у Тр. Кунев²⁹) или на „любовта-зари“ (Ек. Ненчева³⁰) – една контаминация от мотиви, станала възможна благодарение Яворовите преводи от М. Метерлинк, с които се открива тази годишнина на сп. „Мисъл“. Тоест по-внимателният изследователски поглед би открил тук стилизация в духа на стихотворните преводи от Метерлинк или стилизация в духа на Яворовата поезия от този период, от тази му характерна творческа фаза, непоказно вписана в това влияние.

²⁶ В писмо до Дора Габе от 21 юни 1905 г. Яворов споделя: „те проявиха просто гениални способности в перифразата на чуждото... Парафразьори в съдържанието – а няма да сгреша в болшинството случаи, ако заменя думата „съдържание“ пряко с думата „мотиви“ – те не се оказаха кадърни за самостоятелна работа и в отношение на формата.“ Цит. по Яворов, П. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1979, с. 134.

²⁷ Ненчева, Ек. Стихове. // *Мисъл*, 1905, № 2, с. 102.

²⁸ Следните стихове на Дора Габе: „Но дните се изреждат и съдбата / Се смей над вярата в света...“ могат с основание да бъдат прочетени като отглас от Яворовия фрагмент „Един след друг те пристигат бледни...“ (чието по-късно заглавие е „Дни в нощта“), още повече че двата текста непосредствено съседстват на страниците на „Мисъл“. Вж. *Мисъл*, 1905, № 6, с. 306–307; с. 315.

²⁹ Вж. Кунев, Тр. Стихове. // *Мисъл*, 1905, № 3–4, с. 166.

³⁰ Вж. Ненчева, Ек. Стихове. // *Мисъл*, 1905, № 5, с. 274.

Естествено, обратните въздействия също не са изключени, дори напротив: именно онова осъзнато повлияване у Яворов, което би могло да се опередели като „епигонство“, или разгръщането, изчерпването, усложняването на чужди мотиви – може да се долови и в поезията му от тази година. Ако у Тр. Кунев попадаме на не толкова емблематичното „Ще лъхна в твоята душа / И цъфна ще кокиче белоснежено там / И модра теменуга“³¹, у Яворов същата изказова конструкция загубва сантиментално-албумното си звучене и бива отчетливо демонизирана: „Ще дъхна аз и с кървав пламък / ще пламне тук дърво и камък“ („Песен на песента ми“). Днес е познато, всеизвестно, неотразимо въздействащо именно изреченото от Яворов през 1906–а, изписаното в текста му, който ще бъде възприеман, мислен, постулиран не само като Яворов манифест, но и като повратен, преломен пункт за българския символизъм.

В действителност отявлено декадентският, монолитен дял от Яворовата поезия, създаденото от поета през 1905–а, бива надхвърлено, надмогнато, преосмислено през следващата година от живота му посредством апоретичната му любовна лирика, в която безпролучният мрак и слепота са пронизани от „зарята-невинност“, от проглеждането за любовта. Т.е. налице е онова спираловидно надскачане на отделните етапи в творчеството му, което учестено разграфява, раздробявайки в малки отрязъци творческия му път, така наречените „самоотречения“, според Пенчо Славейков, или онова, което Вл. Василев отбелязва като диалектически обрати в тази поезия („Тия етапи са непрекъснатата верига от зараждания и смърт“³²), но не и двуполярното деление, не и рязката граница – представа, зададена от самия Яворов, когато обговаря собствената си поезия в модуса на категоричния жест, на необратимия преход.

В публикувания в последната, десета книжка на „Мисъл“ поетически цикъл Яворов отново у-своява и претворява Метерлинк, сега вече поддаден на внушенията от поместената в предходната книжка пиеса „Слепите“³³. Всъщност, ако се налага педантично да фиксираме кога за пръв път у Яворов се явява мотивът *слепота*, то тази поява е преди публикуването на Метерлинковата пиеса – в стихотворението „Може би“: „Аз чакам слънцето и слънчев блясък, / с очи покрити веч от прах и пясък, / и сляп отдавна! – може би.“³⁴ Малко по-късно обаче, в стихотворението „В тъмнината“, чийто по-сетнешен наслов е „Без път“, мотивът *слепота* не просто е изведен като ефектна поанта, а е философизиран, положен на гносеологическа основа. Въмъртвено-символичният свят на *слепите* от едноименната пиеса е пренесен в Яворовото стихотворение, като препратките към Метерлинк сякаш умишлено биват открити, превръщайки се в почти индивидуализирана автопародия: „Не знам аз дали слънцето изгасна, / не зная дали ослепях: не знам / света ли е изгинал – и не зная / самси не съм ли огушал.“³⁵ Вече не става дума за *слепота*, а за

³¹ Кунев, Тр. Цит. съч., с. 166.

³² Василев, Вл. Яворов. // Яворов, П. Съчинения. Т. I. С., 1934, с. 12.

³³ Вж. Метерлинк, М. Слепите (превод – Н. Николаев). // Мисъл, 1905, № 9, с. 501–518.

³⁴ Яворов, П. Стихотворения. // Мисъл, 1905, № 7, с. 399.

³⁵ Яворов, П. Стихотворения. // Мисъл, 1905, № 10, с. 574.

радикално лишаване от сетивност, за постигане на онова характерно състояние на безотносителност спрямо реалността, което непрестанно ще занимава Вл. Василев в интерпретациите му на Яворовата късна поезия. Без преувеличение би могло да се говори за моделиращото въздействие на Метерлинковия драматургичен текст върху поетическото мислене на Яворов: например изключително ярък е паралелът между *невиждането недосягане* в „Слепите“ („Ние никога не сме се видели един друг [...] Напразно си пипаме двете ръце, очите разбират повече от ръцете“³⁶) и Яворовото „Сенки“ (1906).

От друга страна, антитетичната структура („В тъмнината“ – „Ще дойдеш ти“) на този последен за 1905 г. цикъл на Яворов по всяка вероятност наподобява Теодор-Траяновия „Regina mortua“, също така контрастно разполовен („Звънлив усмех“ – „Нов ден“)³⁷. Идеята за надживяване на декадентския свят, за неговото снемане ще бъде разгърната отново в композицията на книгата „Безсъници“ (1907)³⁸. В това именно се съдържа и същностната отлика от Пенчо-Славейковата книга „Сън за щастие“: у Славейков блянът е способ за завръщане към себе си и за носталгично изграждане на Аза, докато „Безсъници“, напротив, са мислени като свят на себеразнищването, на свой ред яростно апострофиран.

4. РАЗЛОМЕНАТА ЛИТЕРАТУРНА ИДЕНТИЧНОСТ: УСВОЯВАНЕ НА ДЕКАДЕНТСКОТО (ЯВОРОВ) / СПРАВЯНЕТО С ДЕКАДЕНТСКОТО (ТРАЯНОВ)

Неслучайно и в „Безсъници“ Яворов ще отреди на стихотворението „Ще дойдеш ти“ ключова финална позиция, която не само полемизира с херметичните светове на себерушене, но и е съградена като автополемика, като своеобразно снемане на себе си. Тъкмо това стихотворение е цитирано изцяло от Пенчо Славейков в „Българската поезия. II. Сега“ (1906)³⁹ като образец на светогледна зрялост и безспорна поетическа дарба. И тъкмо тая творба ще бъде привеждана цялостно като поетически еталон от Ив. Радославов или споменавана от него като успешен пробив изпод „вледеняващата кора на чуждите за него домашни и далечни модерни влияния“, редом с „Нирвана“ и „В часа на синята мъгла“⁴⁰. Дали заради несъмнените ѝ качества, или поради неволната – въпреки очертаното идеологическо отстояние – приемственост между „Мисъл“ и „Хиперион“, а може би най-вече заради нейната ударно-вещателна интонираност, така силно напомняща „Нов ден“ на Т. Траянов и в действителност отявлено превъзхождаща този текст.

³⁶ Метерлик, М. Цит. съч., с. 510.

³⁷ Цикълът предшества с няколко месеца Яворовия. Вж. Траянов, Т. Regina mortua. // Художник, 1905/1906, № 3–4, с. 16–17.

³⁸ Вж. по-подробно за това в: Дакова, Б. Яворов. Археология на автора. С., 2002, с. 76–78.

³⁹ Вж. Славейков, П. П. Цит. съч., с. 366.

⁴⁰ Радославов, Ив. Цит. съч., с. 166.

Тук, в силно уедрена перспектива, ще нахвърлим наблюденията си над оная размяна на идентичности, или по-точно на коригиране, на премодифициране на собствената поетическа същина, която невидимо е протекла и се е отложила в творческите светове на Яворов и Траянов. Една промяна в поетическото им статукво, събдваща критическите възжеления и предвиждания⁴¹. В литературната ни история, и в частност в онова, което е утвърдено като история на българския символизъм, е конституирана, в своята почти аксиоматична неотменност, представата за ярка противопоставеност на двете поетики – Яворовата и Траяновата. Една противопоставеност, базирана на континуитета, на идеята за надмогваща приемственост. В този смисъл неочаквано сходни се оказват в посоката си оценките на Вл. Василев⁴² и на Ив. Радославов. Независимо дали кръстопътието на Яворов е тълкувано в диалектичката му сложност и богатство или напротив, категорично бива отречено като декадентско, и у двамата критици то е мислено като надскочен етап или поне, както е днес, като съперническо на Траяновата варварска суровост, нечувствителност, едноизмерност, емоционална абстрахираност. Разбира се, именно идеята за съизмерване на двете поетики, за отгласкването им една от друга в несъвпадането и различието захранва и задвижва спекулативния дебат за първенството в българския символизъм.

В случая бихме искали да проясним механизмите в това отгласкване или как – следвайки определени очаквания на своите пристрастни тълкуватели – Яворов и Траянов наистина успяват да изградят дистанции в еднаквостта, да конструират поетическите си светове като несходни, пределно различни, неидентични. Вече стана дума за афиширания (макар и постскриптурно) Яворов преход към декадентството, както и за твърде вероятното усвояване от Яворов на идеята за антидетичност, за донякъде ожесточената, но така продуктивна, толкова семантически богата автополемика (белязала и журналните му цикли от 1906 г. „Среднощни видения“, „Дневник“, „Писма. Денят на самолъжата“). Но не само това: чрез книгата си „Безсъници“ Яворов заявява своята склонност към раздробяване, към прекъснатост и дневникова фрагментари-

⁴¹ Пространно проблемът за поетологическата себеподмяна е засегнат от мен в: **Dakova, B.** Teodor Trajanov und Pejo Javorov – zwischen Identität und Rivalität oder über die problematischen Grenzen des bulgarischen Symbolismus. // B. Dakova, H. Schmidt, G. Tihanov (Hrsg.) Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung. Die Literatur der bulgarischen Moderne im europäischen Kontext. Verlag Otto-Sagner. München, 2013, S. 179–199, както и в монографията: **Dakova, B.** Der unanthologische Trajanov. Die geteilte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache. Hamburg, 2009, S. 129–184.

⁴² **Василев, Вл.** От пет години насам. // Василев, Вл. Студии, статии, полемики. С., 1992, с. 40–41. Твърдението на критика, изречено резюминативно през 1928 г. в сп. „Златорог“, за приемственост между Яворов и Траянов на принципа на взаимната им отреченост („духът, загиващ на собствените си барикади“ – „революционерството, зад което стои нескрита жаждата му на диктатор“; между „декадента“ и „коравата душа на варварин“), е очевидно повлияно, макар и с обратен ценностен знак, от ретроспективните обзирания на българския символизъм, направени от неговия опонент Ив. Радославов на страниците на „Хиперион“.

зация на своя вътрешен свят. В тази си физиономична, стилистично завършена книга (респективно в аналогичния дял от антологията „Подир сенките на облаците“) Яворов изработва (и пародира същевременно) декадентския Аз. Навярно опитът от изграждането на себе си в напрегната антитетичност го навежда на идеята за себенадскачане и полярна огледаност на едното-в-другото, за тяхната несводимост, за несъчетаемостта на отделните елементи в единство. Яворовата антология „Подир сенките на облаците“ (1910; 1914) със своите отявлено несъпринадлежащи един към друг дялове (или образи на света) – „Антология“ – „Безсъници“ – „Прозрения“ – „Царици на нощта“ – между които обаче текат невидимите автореминисцентни нишки на рушеното единосъщие, е съвършеното възплъщение на декадентската атомарност, на фрагментната поантовост и изчерпаност, на финала, който отчетливо би могъл да бъде финализиран до безкрай. Естествено, подобно финализиране на микросветовите не е достатъчно за автора Яворов: налице са и неявните прехождания на едното-в-другото и въпреки това именно разединеността е демонстрирана, резкият поврат, преломът в езика и в светонагласите. Тоест от знаменателния жест на себередактиране, когато отрязва песимистично-резигнативния финал на „Калиопа“ (1910), произвеждайки един вариативно-песенен, лекокрил, лековат текст, отдалечавайки го от кошмарната „Нощ“ (1901)⁴³, до фино премислените поетологически разграничения в „Подир сенките на облаците“ (1910; 1914) – всичко това свидетелства за порива да се улови и догони ефимерното, да бъде следван миражът, да се фиксира податливото на разпръсване, дисперсивното.

Ако Яворов конструира разбягващи се един от друг, неустойчиви светове и афишира своя лирически субект като оня, който следва, из-следва, губи, погубва и вечно дири, то „Освободеният човек“ (1929) на Т. Траянов е компендиумът на себенамирането, на обузданите противоречия, на разбягвалите се преди поетики, сведени сега до предвидима моностилистика, т.е. монотекстът на Аза, който, надмогнал скверността на физиологичното, своите опустошителни страсти, постулира себе си като еманация на волевия, съзидателен устрем. Без да навлизаме в подробности, тук само ще резюмираме, че Траяновата антология, неговият поетически завет е решителна разправа с отявлените декадентски наноси в творчеството му от периода 1905–1909 г., безостатъчно премахване и заличаване на всичко, което би навело към представата за гибелност, упадъчност, разложение, изнемога, т.е. към онова, което е така непоколебимо открито в Яворовите цикли „Затмение“, „В тъмнината“ (1905), а по-сетне в „Дневник“, „Среднощни видения“, „Падение“, „Писма. Денят на

⁴³ В първата книга на поета (Яворов, П. Стихотворения. Варна, 1901) двете поеми съжителстват една до друга: „Една нощ“ е на с. 59–68, а „Калиопа“ – на с. 69–82, докато в преизданието на книгата от 1904 г. са раздалечени, диаметрално различни текстове (точно според тогавашния критическия прочит на Б. Ангелов и А. Страшимиров). Този факт затвърждава предположението, че още в самото начало Яворов изличава издайническите съседства в поетиката си, преобразявайки ги в противопоставени един на друг светове.

самолъжата“ (1906). У този ревизиран, подменен Траянов, който бива охотно цитиран (още от Ив. Радославов и Вл. Василев, които се позовават предимно на публикациите му в „Хиперион“ през 20-те години на ХХ в.) и привездан като противостояние на Яворов, не само усилено е отстранявано декадентското и текстовете са премодулирани в ултимативна, мажорна изстъпленост, но и характерната им преди атомарност, фрагментна поантовост е премахната и заменена от безизразен рефрен. В името на този единен и единствен поетически свят – пречистен чрез *огъня*, където *златото* и *кристалът* работят като белези на проницаемостта, а *шеметът* обозначава предвидимия възторг от битието и себеопияненията на лирическият субект, здрачно-интериорното бива разтворено към ведрите простори, т.е. бива о-природнено и разомагьосано. Така, приключвайки своята антология с „Пролетни химни“, и с еднозначната апология на *земното*, Траянов сбъдва вещанията на Ив. Радославов и М. Бенароя за възмога и пълнокръвие, за един, общо взето, абстрактно-химнически, бравурно-декларативен, *зигфридовски* оптимизъм. От този свят, където интимното, съкровено бива уедрявано в мащабните и не особено затрогващи алегии на „приснодеви“ и „пелигрими в черно“, се възцарява именно войнстващото начало, непривлекателната волевоост, която просто триумфира, без да споделя, казва и приласкава, пораждайки усещане за емоционална индиферентност. Напълно в духа на изискването за изтрита, очистена анекдотичност и конкретност, за изличена персоналност. И изцяло срещу интериорно-здрачния финал на Яворов (макроцикълът „Царици на нощта“), където еротическото, зноят на сладострастието, неутолимата конкретна, специфична, лична страст тържествуват, макар и в неокласицистичен дух, макар и привидно абстрахирано и обективизирано. Отново е налице един неявен, но пространно разгърнат, богато оркестриран отглас у Яворов от Траяновата поема „Сянката на Salome“ (1906)⁴⁴ – радвала се при появата си на заслужен отзвук и, разбира се, невключена сред антологичните текстове в „Освободеният човек“ (1929). И все пак между хрипливо-гробовния възглас на Траяновата героиня („Ела!“), отронен от „измъчени гърди“, и Яворовото призоваване („Ела... Вести се равен на Орфея / с молитвен шепот в здрачна самота“ – „Месалина“), отстоянието не е така непреодолимо или поне не е същинско. Със сигурност обаче на Яворов се е удало да закръгли, да постулира своя декадентски почерк, но вече посредством исторически персонификации. И така да въплъти предричанията на своите критици.

5. ИЗВЪН-РЕДНОСТТА НА ЯВОРОВ И СЪЗНАНИЕТО ЗА УКЛОНЧИВОСТИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИОГРАФИЯ (ИВАН РАДОСЛАВОВ)

От беглия и огрубен преглед дотук се установи, че Яворов полага неимоверни усилия да се впише във, да се помести в редовете, в очакванията

⁴⁴ Поместена в цикъла „Горящи хоризонти“, публикуван в: *Художник*, 1905/1906, № 19–20, с. 15–18.

и предусетите на своите тълкуватели. Не заради това да сбъдва критически блянове, нито от склонност към ординерност, а по-скоро за да пародира (а донякъде и за да дискредитира отвътре) онова, което поетически би трябвало да изпълти.

Навярно това е и усещането на Ив. Радославов за Яворов: като идеолог на българския символизъм той е едва ли не призван да омаловажи, да лиши от стойност Яворовото поетическо дело, внедрявайки го в своята плътно телеологична, литературноисторическа картина, където Яворовият образ бива преднамерено смален, обезсилен, обезначен като позиция: „И все пак, когато поискате да намерите мястото му там, където се прави литературно-исторична преценка, там вие виждате как тази голяма фигура постепенно изгубва големите си очертания, за да се прибере в тесните рамки на един по-малък портрет.“⁴⁵

Всъщност Ив. Радославов не само е възсъздател на телеологично завършената картина на българската литература, но още преди да се утвърди като законодател на българския символизъм, докато все още всеотдайно полемизира за неговото утвърждаване, е воден от идеята, че литературната история борави със и се надгражда върху предубеждения, от които произлизат непровержими тези, необорими догматични твърдения: „Предубеждението, което се беше сложило за него (за Яворов, б.м. – Б. Д.) като символист и модернист, щеше да се затвърди по-дълго, ако не беше светнала ярката и могъща звезда на Траянова, ако този последният още преди 17 години не беше хвърлил „Нов ден“.“⁴⁶

Ив. Радославов обаче е и идеологът, който спонтанно опровергава идеологическите си предубеждения, т.е. съзнава тяхната фундаментална измамност, което дава немалко основание да го наречем и метаидеологически автор, способен пред величието на таланта да отхвърли бремето на своите презумпции, прозирайки стойността на дадено литературно дело извън, над, въпреки редовете: „В направлението на новоромантизма първенството принадлежи не нему. То е на Пенчо Славейков. За толкова големи поети, какъвто беше Яворов и това е, може би, една трагедия. А може би и не. Защото за тях нищо не значат всички истории и книги, които от книгата на човешкото сърце с много от блестящите си творби няма никога да се изличат.“⁴⁷

⁴⁵ Радославов, Ив. Цит. съч., с. 168.

⁴⁶ Вж. Радославов, Ив. В отговор на няколко недомислия. // *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 3. С., 2009, с. 206.

⁴⁷ Радославов, Ив. *Българска литература 1880–1930*. С., 2007, с. 170.

Модерната европейска драма и двете драматически творби на Яворов. Някои наблюдения и паралели

През 1913 г. Яворов е запитан от редакцията на вестник „Седмична илюстрация „Принос“ какъв действителен случай е в основата на драмата му „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Поетът отговаря по следния начин: „Случаят“ е прост, един от многото ония, някой от които е послужил на Д'Анунцио за „Невинното“, друг – на Р. Брако за „Трагедиите на душата“, трети – на Х. Ибсена за „Дивата патица“, четвърти – на А. Стринберга за „Бащата“, пети – на П. Хервийо за „Клещите“, шести – на Х. Бернщайна за „Израил“, седми – на О. Уайлда за „Жената, за която не заслужава да се говори“ и пр., като зная навярно само авторите, за които заслужава да се говори.“^{1,2} Всъщност това е

¹ Яворов, П. К. Отговор пред „Седмична илюстрация „Принос“. // *Седмична илюстрация „Принос“*, 5 окт. 1913, с. 4–5.

² Въпреки изследователската тенденция в последните десетилетия да се гледа на литературната творба като *текст* и внимателно да се подминава *биографизирането*, този подход крие и определени опасности (например да експлицират съмнителни обвързаности между творби или творби и литературни направления). Така, в духа на един по-стар поглед към художествения текст, възниква въпросът: откъде е познавал Яворов тези произведения? Имайки предвид все пак хилядите страници, изписани за Яворов, вероятно съществува и по-прецизен отговор, но нека кажа няколко думи, според собствените си познания. Габриеле Д'Анунцио е автор, свързан с натурализма, но няма свидетелство за това откъде Яворов е познавал романа „Невинното“ (*L'innocente*, 1892). Няма никаква „следа“ и относно драмата „Трагедиите на душата“ (*Tragedie dell'anima*, 1899) на Роберто Брако; по отношение на Ибсен, както ще стане въпрос, Яворов е бил запознат с творчеството му още преди 1905 г.; познавал е и „Розмерсхолм“, която му е подарена от Константин Мутафов през 1906 г. в превод на български (вж. **Найденова-Стоилова**, Г. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1986, с. 268) и е приета за постановка в Народния театър от артистичния съвет през 1910 г. (пак там, с. 406); познавал е и „Народен враг“, която е включена в репертоара на Народния театър през 1909 г. (пак там, с. 375), също както по-късно и „Нора“ (пак там, с. 503) и „Призраци“ (пак там, с. 518); съществуват и преводи на д-р Кръстев на „Юн Габриел Боркман“ и „Когато ние мъртвите се пробудим“; относно „Дивата патица“ (*Vildanden*, 1884) като че няма категорично, положително свидетелство. По подобен начин една творба на Стриндберг – „Другари“, е обсъждана в артистичния съвет на Народния театър през 1911 г. (пак там, с. 482), но отсъства категоричност относно „Бащата“ (*Fadren*, 1887). Пол Ервийо е автор, под

едно от многото места, където прозира интересът на поета към модерната европейска драма, назовавана от него със словосъчетанието „нова драма“³: още в 1905 г., в една своя статия⁴ той споменава Ибсеновото творчество и това е може би най-ранното документално свидетелство за този му интерес.⁵

* * *

Погледнато „психографски“, сюжетът на „трагедията“ „В полите на Витоша“ „изкристализира“ из водения от Яворов по време на създаването ѝ „Философско-поетически дневник“⁶. Като следствие драматическият текст приема в себе си емпиричния автор. Явното автобиографизиране прави впе-

силното влияние на крайния френски натурализъм в театъра, но също няма яснота относно „Клещите“ (*Les Tenalles*, 1895). Съществува една хипотетична и несигурна нишка между Яворов и този автор – през декември 1910 г., в свое писмо Божан Ангелов моли Яворов, който по това време е в Париж, да му изпрати пиесата „Жан и Мадлена“ на Октав Мирбо (пак там, с. 443), а известно е, че Мирбо и Ервийо са в тясна концептуално-творческа и приятелска връзка. По подобен начин стоят нещата и с Анри Бернщайн и „Израил“ (*Israël*, 1908) – Яворов е познавал със сигурност друга негова драма – „Крадецът“, която трябвало да постави през 1909 г. (пак там, с. 402). Същият е случаят и с Уайлд – Яворов е познавал „Саломе“, тъй като самият той я превежда, както и „Ветрилото на лейди Уиндърмиър“, на която през 1909 г. в Народния театър постъпва един превод (пак там, с. 392), но нищо относно „Жена без значение“ (*A Woman of No Importance*, 1893). Във всеки случай, по-конкретното проучване на въпроса е извън замисъла на настоящия текст.

³ Яворов, П. К. „Галеото“... и „Професорът“. // *Демократ*, № 13, 8 дек. 1905, с. 3–4.

⁴ Яворов, П. К. „Справедливост“ на Ото Ернст. // *Демократ*, № 11, 24 ноем. 1905.

⁵ Нека подчертаем (отново), че въпреки инерцията да се търси „изворът“ за „драмотворчеството“ на Яворов в любовта му с Мина и нейната развръзка и в, така да се каже, „ключовото“ му писмо до Б. Пенев (Яворов, П. К. Писмо до Боян Пенев от 10–23 септ. 1910. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1979, с. 216), тежнението на поета към драмата датира много преди да създаде двете си драматически творби. Още през 1895 г. той подава заявление за участие в конкурс за стипендианти по драматическо изкуство към столичната група „Сълза и смях“. Първият му драматически опит е от 1901 г. – сценката „При раздяла“ (Яворов, П. К. При раздяла. // *Мисъл*, 1901, № 4, с. 262–267). През 1904 г. Яворов пише до приятеля си Михаил Янков за това, че от години „клони към драма“ и споменава за работата си над творба, наречена „Индже“ (Яворов, П. К. Писмо до Михаил Янков от 16 септември 1904 г. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1979, с. 125). От същата 1904 г. той започва да публикува статии и рецензии както за новите български драми, така и за такива на чужди автори. След 1908 г., когато става артистичен секретар на Народния театър, пише анализи на пиесите „Дяволът“ на Франц Молнар и „Седемнайсетгодишните“ на Макс Драйер, които прочита през 1909 г. пред артистите на театъра. През август 1910 г. завършва превода си на пиесата на О. Уайлд „Саломе“, който, макар и на два пъти издаден от Ал. Паскалев, не стига до сценична реализация приживе на поета. Няколко месеца след като завършва превода на „Саломе“, Яворов пише „В полите на Витоша“.

⁶ Арнаудов, М. Към психографията на Яворов. // Арнаудов, М. Избрани произведения. Т. 1. С., 1978, с. 106.

чатление и на Боян Пенев, който в статията си „Първата драма на Яворов“ отбелязва, че Христофоров „твърде много е чел „Безсъници“ и „Подир сенките на облаците“⁷. Самият Яворов се противопоставя на мнението за пълното припокриване на собствената си личност с Христофоров, но въпреки това признава и известни сходства.⁸ Независимо от това до каква степен е покриването, важното в случая е, че поетът създава творбата си в противоречие с предписанията на традиционната драма, които не допускат авторското присъствие в текста.⁹ Говорейки за тази традиционна драма, немският теоретик Петер Сонди отбелязва тъкмо това: „Драматургът отсъства от драмата. Той не говори, той е дарил изказ. Драмата не се пише, а се композира.“¹⁰ Същият (впрочем, „брехтиански“) изследовател посочва и че със Стриндберг започва явлението, което ще бъде наречено *Аз-драматургия*, зачатъци на която се намират в „Бащата“¹¹ – именно пиеса, която Яворов е познавал. По подобен начин друг изследовател – Робърт Брустийн, отчита, че героите на модерната драма в доста случаи приличат на създателите си¹². Тъй че тук можем да регистрираме качествено новото отношение на Яворов, съответстващо на една вече развила се в западната драматургия тенденция.¹³

До каква степен поетът е почувствал неплодотворността на традиционната форма, проличава и във факта, че в първата си драматическа творба той престапва и други от „каноните“ на „образцовата драма“. Отново от Б. Пенев е отбелязано, че смъртта на Мила в края е предизвикана от случайност.¹⁴ Но при оценката на този факт критикът като че изхожда от „схоластични“ пред-

⁷ Пенев, Б. Първата драма на Яворов. // Пенев, Б. Студии, статии, есета. С., 1985, с. 378.

⁸ В писмо до д-р Кръстев той пише: „Но Боян допуска една основна грешка: той покрива образа на Христофоров с моята личност. Действително аз излязох от едно лично преживяване и при разработването на сюжета в началния тласък образът на Христофоров не можеше да не получи някои черти от самия мене. Но в своето развитие той отива по своя собствена логическа линия. Затова аз преживях трагедията, а той се самоубива“ (Яворов, П. К. Писмо до д-р Кръстев от 14 март 1912. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1979, с. 83).

⁹ Пред М. Арнаудов Яворов се обявява срещу догматичните ограничения на драматургичната теория, което е напълно в духа на модернистичния възглед за отношението между теория и практика в драмата (Арнаудов, М. Цит. съч., с. 110).

¹⁰ Сонди, П. Теория на модерната драма. С., 1990, с. 22.

¹¹ Пак там, с. 37.

¹² Брустийн, Р. Театърът на бунта. С., 2001, с. 24.

¹³ Съществува въпросът до каква степен това ново отношение у Яворов е във връзка с творбите на европейските драматурзи, които е познавал, или въобще с „изповедния“ му подход, подхранван от лирически нагласи. Самият Яворов в писмо до д-р Кръстев заявява, че не намира за недостатък в драмата си поетичната атмосфера в някои сцени (Яворов, П. К. Писмо до д-р Кръстев от писмо от 14 март 1912 г. // Яворов, П. К. Събрани съчинения: т. 5. С., 1979, с. 83). Тоест изглежда е бил наясно с влиянието, което и собственото му лирическо творчество е оказало, но е бил склонен да допусне това отклонение от „рода“ и да остави субективно-лирическото да се прояви.

¹⁴ Пенев, Б. Цит. съч., с. 361.

писания и по този начин недооценява „творческото решение“ – известно е, че Яворов е бил запознат с теоретичните съчинения за драмата.¹⁵ Всъщност „случайността“ не стои извън периметъра на епическия род, тъй че тук отново като че имаме „внедряване“ на специфики от територията отвъд драматическата „родова граница“. Същевременно навлизането на епически Аз в творбата личи и в това, че злополуката с трамвая, причинила смъртта на Мила, се случва извън пределите на сцената, в т.нар. *диегетично пространство*¹⁶. Това събитие е предадено в репликите на Елисавета, чийто образ в случая функционира като една от най-разпространените прояви на епически Аз в модерната драма – сходно на Старецът и Чужденецът от Метерлинковата пиеса „Там вътре“, където двамата герои стоят отвън, пред прозореца на едно семейство и го обсъждат, а тези, които са „вътре“, „безмълвно“ седят и нищо не подозират за смъртта на един от членовете на семейството. Според Сонди героите зад прозореца у Метерлинк, както са ням епически *предмет* за Стареца, така са и безмълвни жертви на съдбата – безгрижно съществуват, до момента, в който не разберат за смъртта.¹⁷ Това схващане за Метерлинковата пиеса до известна степен разяснява и случая при Яворов: „случайността“, предизвикала смъртта на Мила, представена в диегетичното пространство, бележи темата за битийната безпомощност на Аза.

Боян Пенев обръща внимание и на известните декламативност и фалш в репликите на Христофоров, което според него е разминаване в намеренията на автора спрямо крайния резултат.¹⁸ И това гледище на критика има своите основания, но е възможно да се добави едно тълкуване на тази особеност. В опита да спазва „класическата техника“¹⁹ Яворов като че не е взел предвид нейните ограничения. Формата на драмата е тясно обвързана с посланието ѝ и опитът да се съчетаят „класическа техника“ и модерно послание води до неубедителност. Репликите на Христофоров са „декламативни“, защото се реализират в структура, която не им съответства. „Резоньорската“ същност на изговаряното експлицира поради това, че е поместено в драма, повтаряща класицистичната дилема *любов – дълг*, с драматизъм от типа „невъзможна любов“, с архитектоника от пет действия, с „трагически“ завършек и пр.

Всъщност какви са идеите, които Христофоров „декламативно“ и „фалшиво“ проповядва? Според една критическа традиция това са идеи, продик-

¹⁵ В първо действие на „В полите на Витоша“ Яворов като че иронизира традиционната драма чрез думите на Чудомир: „ЧУДОМИР (се изпречва и го задържа един момент). Да, мой любезни, като почнеш от Аристотеля и стигнеш до Лесинга, като прескочиш у Аверкиева и се озвоеш случайно при моя професор, всички теоретици на драмата говорят, че не се позволява това: да се явиш от невиделица, съвсем немотивирано.“

¹⁶ Терминът е въведен от М. Исахаров: *Issacharoff*, M. Space and reference in drama. // *Poetics today*, 1981, vol. II, 3, pp. 211–224.

¹⁷ Сонди, П. Цит. съч., с. 49–51.

¹⁸ Пенев, Б. Цит. съч., с. 363.

¹⁹ Пред М. Арнаудов Яворов заявява, че драмата му е „илюстрация на класическата техника“ (Арнаудов, М. Цит. съч., с. 110).

тувани от Ибсеново влияние.^{20,21} Наистина някои реплики се доближават до визиите на Ибсеновите герои. Ето какво казва например Христофоров във второ действие:

ХРИСТОФОРОВ. (...) Велика сила на духа – ето какво мечтая за България и ето в осъществяването на кое вярвам аз. Погледнете *скандинавските държавици и народи...* (к.м. – Н. К.)²²

Доколко подобни места са тъкмо Ибсеново влияние, си остава открит въпрос. Но те препращат към някои характеристики въобще на героя от „новата драма“. В своето изследване на модерния театър Брустийн, определяйки героите му като бунтари, прави една своеобразна типология на бунта им: *месиански, социален и екзистенциален*, като уточнява и че те не се проявяват почти никъде в чист вид.²³ Ако опитаме да приложим тази „типология“ към Христофоров, ще забележим, че и при него са налице белезите на тези типове, като най-очевиден сякаш е *социалният* – този срещу „подпорите на обществото“. В началото на второ действие Христофоров провокира събеседниците си, като заявява, че ако „микроскопичният“ български народ не оправдае своето съществуване сред останалите народи, то трябва да съжалява, че не е руска губерния. По същество това изказване отправя именно към антисоциалните (а и „антинационални“) убеждения на бунтуващия се герой на модерната драма (например доктор Щокман от „Народен враг“ на Ибсен).

Месианският бунт според Брустийн е свързан с идеите на Ницше и Шопенхауер, а както е известно, е съществувал особен интерес на авторите от кръга „Мисъл“ към тези двама философи. Това е бунтът срещу Бога. Бунтуващата се личност е волева натура, която сама себе си приравнява с бог. Най-видимо в Яворовата творба това се проявява в трето действие, където Мила признава, че се моли всяка нощ на неизвестен бог, и открила, че се моли на Христофоров; самият той ѝ отвръща по следния начин:

²⁰ Вж. напр. **Тенев**, Л. *Драмите на Яворов*. // Тенев, Л. *Разкъсани мрежи*. С., 1984.

²¹ Говорейки пред М. Арнаулов за написването на „В полите на Витоша“, Яворов казва: „Като знаях, че Ибсен пише една пиеса за две години, други по-дълго, аз се съмнявах в себе си. Щом големи драматурзи са се потели толкова много, аз не можех да предположа толкова много способности за себе си и мислех, че глупостта само иде толкова бързо...“ (**Арнаулов**, М. *Цит. съч.*, с. 100). Фактът, че Яворов се *сълюст*авя с Ибсен, струва ми се, също дава известни основания да се търсят „зависимости“ и на „В полите на Витоша“ от Ибсен.

²² Цитатите от двете драми на Яворов са по: **Яворов**, П. К. *Съчинения в три тома*. Т. 2: *Драми*. С., 1965; от „Дивата патица“ на Ибсен – по: **Ибсен**, Х. *Дивата патица: Драма в 5 действия*. Прев. д-р П. Недков. Пловдив, 1917; от „Мона Ванна“ на Метерлинк – по: **Метерлинк**, М. *Мона Вана: Триактна драма*. С., 1926; от „Баштата“ на Стриндберг – по: **Стриндберг**, А. *Избрани произведения*. Т. 2: *Пиеси*. С., 2002.

²³ **Брустийн**, Р. *Цит. съч.*, с. 21–34.

ХРИСТОФОРОВ. Би трябвало аз тебе да се моля, защото ти си за моето мъжко дело онова, което е духа на един бог в неговото творение...

Що се отнася до екзистенциалния бунт, у Яворовия герой той придобива една специфична окраска. Боян Пенев намира за нелогично спрямо предходното му поведение самоубийството на Христофоров в края, но всъщност „за-явки“ за тази постъпка се подават още в сцената на гробищата, а в пето действие, въпреки че Христофоров съветва Чудомир „Никога самоубийство!“; изглежда, че оправдава този акт при определена идейна нагласа, посочвайки като пример Шопенхауер.²⁴

В някакъв смисъл, в допълнение и опозиция на „разбунтувания герой“ в Яворовата творба е актуализирана и темата за жената в „омъжественото“ общество и семейство. Мила е „овеществена“ от брат си Драгоданооглу, символ на което е пръстенът, предизвикал открития сблъсък между Христофоров и Драгоданооглу. Самата тя, във връзка с желанието на брат ѝ да я омъжи за д-р Чипиловски, отхвърля възприятието му за нея като „стока за продаване“. Същевременно Мила се противопоставя на тази рефлексия, търсейки болезнена сетивност в отношенията с Христофоров, като иска от него да ѝ остави белег. Доста подобна гледка срещаме например в пиесите на Бърнард Шоу. За вероятно влияние на Шоу върху Яворов говори и Михаил Арнаудов в една бележка под черта в „Към психографията на Яворов“: „Когато Яворов казва в първата си драма: „Мъжът служи на жената, а тя на провидението“ или когато във втората драма жената се отдава, без увлечение, на чуждия мъж само и само за да има дете – това са концепции и тълкувания на женската душа, никнали навярно под влиянието на Шоу. Сравни драмите на Шоу: „Дон Жуан“, „Герой и войник“, „Кандида“...“²⁵

И действително: например в „Кандида“ на Шоу героинята е поставена в ситуация да избира между двама мъже: единия – оратор и „общественик“, проповядващ книжни идеали, а другия – стеснителен, поетичен млад мъж, влюбен в нея; героинята обаче в определени моменти коментира ситуацията, като че е предложена на търг, нещо, което отново ни насочва към топоса *жената-вещ*.

От казаното дотук може да се обобщи, че въпреки известното критическо подозрение към първата драма на Яворов, в нея се срещат различни влияния и идеи, които вътрешно се противопоставят и търсят общата си форма. Което вече е явен белег за това, че драматическият текст напуска уравновесената,

²⁴ Това, че Яворов е бил близо до разбирането на персонажа на „новата драма“, по някакъв начин личи и в някои от статиите му. Ето какво пише той относно героя на „Професорът“ от Херман Бар: „Кайус Дур не е човек от нашия кръг. Ние го гледаме и слушаме отдалеч, сякаш застанал на отвъдния бряг на една голяма река. Вълните на „общественото мнение“ се разбиват в неговия граничен пиедестал, без да могат да го докоснат нито с една капка от своя смрад. Той признава правото на жена си и презира „честта“ в нейния конвенционален смисъл, защото презира и „обществото“, което я определя“ (Яворов, П. К. „Галеото“... и „Професорът“. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 36).

²⁵ Арнаудов, М. Цит. съч., с. 110.

„буржоазна“ театрална предназначеност и се насочва към една активна, аналитична позиция, присъща на театъра на модерността.

* * *

Първото известие за втората драматическа творба на Яворов, „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“, е от 1908 г. в едно писмо на поета до Михаил Янков: „Но в главата ми се върти постоянно сюжетът на една драма, който не ми дава мира. Действието се развива в един голям чифлик, под сянката на стари дъбове и лъчите на късно лято. Чувствувам да ме заобикаля едва трептящата атмосфера на тоя живот, в който всичко е спокойно като повърхността на застояла вода. Внезапно, след повече от двадесет години, в тая вода пада един камък и разтърсва гладката повърхност, за да се види целия процес на отровно гниене, който се е извършвал в дълбочините. После отново повърхността се успокоява и само малки отровни мехурчета от нея издават процеси на вътрешно разложение...“²⁶. Показателно е, че пиесата, която в много отношения е по-близка в замисъла си до модерната драма и по-изпълнена в драматическата си „изкусност“, предхожда в творческите планове на поета първия му драматически текст.

Нека сравним цитирания пасаж със следния откъс от статията на Яворов за „Вуйчо Ваньо“ на Чехов, печатана през същата 1908 г.: „Ние чувстваме задушното изпарение на застояла вода, в която през това лято професорът и жена му са паднали като някой камък, за да я раздвижат до заминаването си. И тя пак ще притихне – за скритите процеси на вътрешното разложение, които едва ще достигат спокойната повърхност – може би само с по някое отровно мехурче...“²⁷ Може да се забележи, че Яворов почти дословно се самоцитира в статията си,²⁸ и това сходство, струва ми се, сигнализира за имплицитна връзка между Яворовия, все още неразвит, сюжет и Чеховата пиеса.²⁹

И наистина – в известен смисъл Попович е пасивен и статичен подобно на Чеховите герои. Той е неспособен да се противопостави на събитията нито в

²⁶ Яворов, П. К. Писмо до Михаил Янков от 2 май 1908 г. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1979, с. 127.

²⁷ Яворов, П. К. „Вуйчо Ваньо“ от А. Чехов. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 112.

²⁸ Датирането на броя на „Демократически преглед“, в който излиза статията за Чехов, е *април* 1908 г., а това на писмото до Янков е *2 май*. Тъй като изглежда необичайно Яворов почти дословно да цитира собствена, публикувана статия в личната си кореспонденция, при това нагаждайки тълкуването си на чужда пиеса към собствената идея за драма, най-вероятно последователността на написване на двата текста е обратна – първо е писмото, а след това статията. Това разминаване, изглежда, произлиза от датировката на периодичното издание – броят е излязъл след 2 май, но е за април.

²⁹ Съществува известна традиция в изследването на отношенията на Яворовите творби и Чехов, но тя като че е подвластна на *идеологемното*. Вж. напр. Русев, П. Социалистически моменти и тенденции в драмите на Пейо Яворов. // Илиев, Ст. (съст.) Яворов: Раздвоеният и единният: Нови изследвания. С., 1980, с. 70–89.

миналото (поради незнанието си за греха на Бистра), нито в настоящето (поради нежеланието си да противостои на злото), нито в бъдещето (след смъртта на Попович грехът отново се проявява в поведението на Друмев спрямо Олга). Въпреки че Яворов недооценява мястото на Чехов в модерната драма и критикува липсата на човечност в отношенията между лицата, той, изглежда, „долавя“ драматизма на отказа от действие. В споменатата статия той пише: „Някои руски критици бяха поискали да отрекат Чеховата пиеса на това основание, че тя не ни дава никакви драматически фигури в какво да е драматургическо действие. Обаче на критиката не е позволено да съди писателя за неосъществяването на цели, които той нито е мислил да си предполага.“³⁰

И още нещо – във въпросната статия Яворов сравнява Серебряков от „Вуйчо Ваньо“ с Екдал от „Дивата патица“ на Ибсен³¹, една от пиесите, които сам посочва като родствени на собствената си творба.

Влиянието, което има Ибсен върху „Когато гръм удари...“, изглежда очевидно. Дори единствено заради „аналитичната техника“, при която, най-опростено казано, „драматичното“ събитие е изнесено назад във времето, а в драматическото настояще става повод за анализ на душевните процеси у героите. Могат да се посочат и други формални сходства, като например идеята за цикличност на греховното деяние („Призраци“). Между „Когато гръм удари...“ и „Дивата патица“ има ред повърхностни прилики: причината за узнаването на греха и в двата случая е външно лице – Витанов Грегерс³²; това лице и в двата случая е приятел на съпруга; самото узнаване става като два последователни „удара“ – първо се разбира неверността на жената към съпруга ѝ, после, че детето не е негово; и в двата случая има обусловено пространство на греха – чифлика и дома Верле, и т.н. Този списък може още да бъде продължен, но освен това е възможна и една косвена връзка. Нека сравним разширената „блатна“ метафора, с която Яворов предава сюжета на драмата си в цитираното по-горе писмо, с Ибсеновата пиеса. Ето какво казва Грегерс на едно място:

ГРЕГЕРС. (...) Но си затънал в отровно блато, Ялмар. Ти имаш болест
в тялото и си потънал, за да умреш в мрак.

И на друго място:

³⁰ Яворов, П. К. „Вуйчо Ваньо“ от А. Чехов. // Яворов, П. К., Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 109.

³¹ Пак там, с. 112.

³² Всъщност функцията на тези лица е доста сходна с тази на Дявола от „Дяволът“ на Франц Молнар, творба, която Яворов е анализирал. Ето какво пише той относно този персонаж: „Дяволът е една символическа личност, един синтез на инстинктите и потайните мисли на лицата от пиесата. Ханс, Йоланта и Елза, раздвоявайки се, дават за неговото оживяване всеки своето скрито второ. „Скрито второ“ наричам оная половина от тяхното аз, която въпреки противодействащите фактически или психически сили (условията, средата или личния морал и пр.), иска да осъществи копнежите на техните души“ (Яворов, П. К. „Дяволът“ на Франц Молнар. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 134).

ГРЕГЕРС. Аз за себе си не се чувствавам добре в блатен въздух.

РЕЛИНГ. В блатен въздух ли?

ЯЛМАР. Ах, моля ти се остави тия твои работи.

ГИНА. Тук, дал Господ, няма блатен въздух, г-н Верле, понеже всеки ден се проветрява.

ГРЕГЕРС. (*става от масата*). Смрада, който аз подозирам, не може-те да пропъдите чрез проветряване.

Изглежда, и Яворов е доловил продуктивността на „блатния“ образ, представящ нестабилността на обществените структури. Семейството както при Ибсен, така и при него е една от тях. То не е адекватна форма за пълноценния душевен живот на човека, което е и причината и Ибсеновата, и Яворовата пиеси да третират разпадането му. В „Когато гръм удари...“ тази проблематика прозира най-ясно в някои реплики на Данаил:

ДАНАИЛ. (...) Исках да заключа, че семейството върху днешните си основи... да, върху днешните си основи... е, очевидно, една преходна форма. То има малко общо с вътрешния живот на човека.

Всъщност това е тема, която се среща при повечето ранномодерни драматурзи – Ибсен, Шоу, Хауптман, Уайлд, Стриндберг. Тя присъства и в „Башата“ на Стриндберг, друга пиеса, която Яворов споменава във връзка със своята творба в отговора си пред „Седмична илюстрация „Принос““. Тук Майката (Лаура) и Башата (Капитанът) спорят за това кой от двамата да възпитава дъщеря им (Берта) – спор, който се разраства до „война на половете“. В неистовото си желание за преимущество, Лаура манипулативно внушава на мъжа си съмнението, че той не е баща на Берта. Постепенно тя заплита своята мрежа около Капитана, за да се освободи напълно от него в края на пиесата, където той умира, поставен в усмирителна риза.

Въпреки различията между тази пиеса на Стриндберг и Яворовата, налице отново са някои сходства. Топосът за лудостта в пиесата на Яворов е пренесен върху Бистра, макар и отново да става въпрос за субективна гледна точка – тази на Попович:

ПОПОВИЧ. (...) Аз го казах вече десет пъти и пак настоявам: майка ти е луда! Аз ще повикам лекари чак от Виена още утре, щом съмне...

Този мотив, който при Яворов е само загатнат, при Стриндберг илюстрира „болестта“ на обществото. При Яворов ролите са разменени – извършилата греха Бистра е луда в очите на съпруга си, при Стриндберг луд е „ревнивият съпруг“. При Яворов нереалната лудост е средство да се съхрани семейството, при Стриндберг е точно обратното – средство да се разруши.

Лудостта на героя у Стриндберг насочва към една отличителна характеристика на драматургията му, а именно връзката ѝ с натурализма. Творбата на Стриндберг търси анализ на „тъмната страна“ на човешката душевност, в

съзвучие с романите на Зола и години преди психоанализата. Макар и периферно, Яворовата драма също достига тази тематика. Бистра изследва постъпката си по следния начин:

БИСТРА. Аз съм измервала своя грях безброй пъти, питам се и сега: понеже не извиках, когато оня човек беше толкова смел, не съм ли сама искала да бъда насилена и победена? Това всякога ми е било много *тъмно* (к.м. – Н. К.), но все пак мисля, че е непременно тъй.

Поведението на героите у Стриндберг се диктува от инстинктите. Бащинският инстинкт при Капитана се развива до цялостната екзистенциална философия за продължение на живота на бащата в детето, което е пътят към вечността:

КАПИТАНЪТ. За мен, който не вярва в отвъдния живот, детето е животът след мен. То е моята представа за вечността и може би единственото, което има някакво съответствие с действителността. Отнемеш ли го, животът ми е отрязан.

Подобна е и гледната точка на Попович:

ПОПОВИЧ. (...) Моя Данаил... Всички мечти, които не домечтавах, моята душа ги завещаваше тебе... И аз си думам: те няма да умрат!... (...) Като те гледах тъй млад, тъй упорит, тъй пламенен, аз чувствах да се завършвам в тебе и да възкръсвам за нов живот. Аз чувствах своето безсмъртие...

Относно инстинктивната си природа, Бистра и Лаура много повече се различават. Маниакално развитото майчинство на Лаура ръководи постъпките ѝ в цялото действие, за да я доведе до това да постави мъжа си в усмирителна риза и да добие неограничените права над детето. При Бистра проявата на този инстинкт е изнесен в миналото. Войната, която води Лаура със съпруга си за детето, при Бистра е насочена към Витанов.

Във връзка с „тъмната“ душевност, пиесата на Стриндберг обсъжда и темата за наследствеността. Капитанът живо се интересува от тази тема (от това дали един жребец може да е баща на райрани кончета, ако бъде кръстосан със зебра), и този интерес отбелязва най-вече опита да се проникне в загадъчните животински импулси в човека, изкривени от неговата психика. При Яворов тази тематика като че проличава в анималистичните метафори, касаещи Витанов и Данаил – самият Витанов нарича Данаил „орле“, а Попович съпоставя Данаил и Витанов като „вълк“ и „вълче“. Именно това проблематизиране на наследствеността, насочва към изследване на човешката природа като „животинско – човешко“ поведение.³³

³³ Присъстващите теми за фатализма на инстинкта и наследствеността у Яворов са вероятно обяснение за споменаването в отговора си пред „Седмична илюстрация

Пред М. Арнаудов Яворов заявява, че с „Когато гръм удари...“ иска да направи „конкуренция“ на драмата „Мона Ванна“ на Метерлинк^{34, 35}, автор, чието име се свързва със символизма в театъра. „Мона Ванна“ по форма се отличава от ранните драми на Метерлинк. В много отношения тя е по-близка до класическата структура, но въпреки това някои реплики отразяват идеи, които са основа на символистичните му творби. Един от присъщите на Метерлинк похвати, илюстриращ безпомощността на човека, е представянето на живота като съновидение. Ето какво казва Марко от „Мона Ванна“:

МАРКО. (...) Хората се движат по пътя на живота, приспани от миналото, а когато ги пробуди злочестината, те забелязват поразени, колко са далеч един от друг.

По подобен начин Данаил представя живота си до момента на узнаването:

ДАНАИЛ. (...) Татко, майко, говорете да ви чуя. Аз не зная вие живи ли сте, или умрели, или само съм ви сънувал някога.

Приликата между двете пиеси обаче е повърхностна. На външната действителност в „Мона Ванна“ контрастират скритите психологически движения у героите на Яворов. Попович съответства у Метерлинк на две лица, баща и син – мъдрият Марко и буйният Гвидо. Мотивираният от майчински инстинкт грях на Бистра съответства на „сърцатото“ отдаване на Мона Ванна, подчинено на любовта към народа ѝ. На „вълка“ Витанов съответства благородният Принципвал. Интересното е, че Яворов съпоставя драмата си с историческа драма, в която по класически образец зад гърба на двамата мъже стоят цели армии.

Отново пред Арнаудов Яворов съобщава, че е анализирал от собствен интерес и творби на друг модерен автор – тези на Герхарт Хауптман^{36, 37}. „Ко-

„Принос“ и на Пол Ервийо, който е свързан с жанра *comédie rosse* (Оскар Метение, Жан Жулиен, Жорж Ансе), според чиято теза човешкото поведение е напълно подчинено на физиологичното. Специфичната художествената концепция на Ервийо често бива редуцирана чрез заключителните думи на програмната му пиеса „Бяг с факли“ (*La Course de frambeau*, 1901): „Pour ma fille, j'ai ma mère“ („Заради дъщеря си убих майка си“). (Вж. напр. **Станчева**, Л. *Натурализъмът в театъра*. С., 2000, с. 84–85.)

³⁴ Арнаудов, М. Цит. съч., с. 111.

³⁵ Яворов е познавал „Мона Ванна“ от работата си като артистичен секретар на Народния театър, където на 24 септ. 1911 г. е обсъждана тази творба на Метерлинк (**Найденова-Стоилова**, Г. Цит. съч., с. 482). Познавал е и „Пелеас и Мелизанда“, на която през 1909 г. в Народния театър е постъпил превод (пак там, с. 377).

³⁶ Арнаудов, М. Цит. съч., с. 109–110.

³⁷ Творбите на Хауптман, за които вероятно Яворов говори, са: „Потъналата камбана“, за която, като артистичен секретар на Народния театър, Яворов споменава, че се готви превод (Изявления на драматурга при Народния театър г. **П. К. Яворов**. // Яворов, П. К., Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 190.); „Роза Бернер“, на която

гато гръм удари...“ е близка до някои от „семейните драми“ на Хауптман. Пример би могла да бъде „Михаел Крамер“, която е издадена в България през 1902 г.³⁸ и интерпретира както проблеми на творчеството, така и отношенията баща-син. Творбите на Яворов и Хауптман имат някои допирни точки. Крамер, подобно Попович, дълго време е чакал раждането на сина си, а когато го загубва, отказва да търси отмъщение за извършеното престъпление. Въпреки това и доста други сходства на двамата герои християнският максимализъм на Крамер едва ли може да се сравни с кротката, но значително по-неопределена философия на Попович. Хауптман има и образцови „аналитични драми“ като „Празникът на помирението“, тъй че не може да се каже с абсолютна сигурност дали Яворов е открил „аналитичната техника“ у него или у Ибсен.

Освен двете си драми Яворов е замислял и драма в стихове, която трябвало да интерпретира мита за най-малкия син на цар Симеон – Боян.³⁹ В спомените си Ал. Паскалев, говорейки за „зреещите“ у поета драматически творби, използва определението „психологическа драма“ относно „Боян магесникът“.⁴⁰ След ослепяването си Яворов е мислил върху две пиеси, които третират собствената му трагедия – в едната, със заглавие „Самсон“, героят се самоослепява. Втората била подобна – героят ослепява и търси начин да се самоубие. През 1914 г. Яворов споделя със зет си Никола Найденов, че има сюжет за „психологическа драма“⁴¹: героят, жертва на Балканската война, загубва ръцете си и търси помощ от близките си, за да сложат край на живота му; след като жена му и сестра му отказват да го отърват от мъките, той се обръща към майка си, която от обич му поднася отрова, за да го спаси от страданието. По същото време поетът, изглежда, е „търсел“ сюжета на друга творба – със заглавие „Бащата“, където щял да обрисова такъв герой, от който „да се ужаси цялото общество“.⁴² Част от „тъканта“ на замисляните от Яворов драми действително отправя към проблематиката на модерната драма. Можем обаче само да предполагаме за тяхната неосъществена интерпретация.

през 1909 г. в Народния театър постъпва превод, представен на заседание от Яворов (**Найденова-Стоилова**, Г. Цит. съч., с. 382); „Ханеле“, която е предложена от него на заседание на артистичния съвет през 1911 г. (пак там, с. 487); „Бобровата шуба“, която е отхвърлена на заседание на Артистичния съвет през 1912 г. (пак там, с. 500).

³⁸ **Хауптман**, Г. Михаил Крамер. Прев. К. Стефанов, С., 1902.

³⁹ Вж. **Арнаутов**, М. Цит. съч., с. 98. В архива на поета са запазени три листа с два монолога, отгоре на които е написано „Боян“.

⁴⁰ **Паскалев**, Ал. Дружба с Яворов. // *Златорог*, 1939, № 8, с. 382–383.

⁴¹ **Недялков**, Хр. Драматичният свят на Яворов. // *П. К. Яворов*. Сборник. С., 1980, с. 288.

⁴² Пак там.

Раздвоеният Дебелянов

Ако се вгледаме внимателно в поезията на българския символизъм, няма как да не доловим много по-оживения в сравнение с предишната епоха интер-текстов диалог, многото смислови, стилистични и тематични пресичания, неприкрития стремеж на отделните автори да изградят един общ свод, способен да ги побере и да оформи от тях концептуално и духовно обвързана общност – под който свод всяка поетична ситуация е способна да извика асоциации с други текстове и чрез това да усилва и своята собствена поетическа енергия.

Този стремеж е колкото видим, толкова и естествен – най-малкото поради две причини. На първо място символизмът не е явление, което е органично вписано в нравствената и социална парадигма на българското общество от началото на миналия век, а е нещо, което противостои на тази парадигма и осветените от нея поствъзрожденски инерции и норми на изящната словесност, както и на свързаните с тази инерция разбираня за смисъла на писателското творчество и рамките на допустимото в него. От тази гледна точка жаждата за реализирана чрез словото символистична „заедност“, чрез която да бъде изграден един алтернативен на реалността поетичен свят, е най-малкото обяснима. И на второ място – става дума за поети, които не само са житейски свързани и често са близки приятели, но и за общност, която концептуализира словото отвъд неговите приложни функции като възплъщение на паметта на социума, националните идеали и моралните йерархии и табута; концептуализира го в смътните пространства на личното и по-специално на онези негови усети и интуиции, за които логиката е неприложима, а сетивността – недостатъчна. Градейки един общ континуум за своите текстове, тази общност се опитва да отвори пространства за тази именно концептуализация.

Примерите са легион, но тук ще се ограничи само с един от тях. „Черна песен“ е стихотворението, което приятелите на Димчо Дебелянов поставят в началото на първото посмъртно издание на стиховете му – „Стихотворения“ (1920). Очевидно Н. Лиливев, Д. Подвързачов и Г. Константинов са доловили манифестния потенциал на това стихотворение, неговата емблематична стойност спрямо творчеството и съдбата на неговия автор – но същевременно и неговата отвореност към една по-широка общност, способността му да си „говори“ с много други текстове от същото време. Всъщност „Черна песен“ е същинският манифест на това поколение от началото на най-опропастения век в историята на европейската цивилизация. Те са първите, които истински

се съмняват, първите, които се чувстват излъгани в най-съкровенията пластовете на очакването, първите, които разбират какво е това самота, какъв е нейният смисъл и каква е нейната цена. Те са тези, които умираха и се раждаха всеки божи ден, рушаха и изграждаха отново и отново представите си за божия свят, който им се разкриваше най-вече като разруха. Те страдат и тяхното страдание броди в пустинни пространства, те се задъхват и пропадат в собственията си неплодност и неосъщественост. Сетне ще ги нарекат малодушни, ще кажат, че това е било лично страдание. Да – това лично страдание беше тяхната мисия. Защото става дума за време, в което се иска кураж да извадиш на показ личното страдание – дори да е наивно в своя хиперболизъм, дори да е само страдание по любимата, – а не да ореваваш публично орталъка в престовете плачове за отечеството.

„Черна песен“ си говори и този диалог е достатъчно осезаем. Например четейки стиховете:

*Аз умирам и светло се раждам –
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша.*

просто няма как да не си спомним за „Две души“ на Яворов – едно не по-малко емблематично за своя автор стихотворение, което започва така:

*Аз не живея: аз горя. Непримири ми
в гърдите ми се борят две души:
душа на ангел и на демон. В гърди ми
те пламъци дишат и плам ме суши.*

Покритието между раздвоената душа на Яворов и тази „разнолика, нестройна душа“ на Дебелянов е повече от очевидно. Емблематичното звучене на двете стихотворения се дължи на факта, че именно душата е обетованата територия за поезията на българския символизъм. Повратът, зачен на страниците на сп. „Мисъл“ и осъществен чрез стихове от този тип, вероятно е най-радикалният и най-значимият в историята на новата българска поезия. Той не само преориентира търсенията и ценностите от общността към аза и от материалното към духовното; той подменя един цялостен, подреден и логичен свят с разломената, неустойчива и до голяма степен непознаваема територия на духовното, където причинно-следствените връзки са пределно разхлабени, а границите между съзнателно и подсъзнателно – проходими; където сетивното е до голяма степен изместено от въобразеното, от интуитивното, от озаренията и виденията. Това е един неевклидов свят, който се съсредоточава върху проблематичността и относителността на човешкото битие, върху неговия напрегнато търсен и задължително оголен от налепите на историята и традицията смисъл. И свят, който още по условие е раздвоен: между желаното и възможното; между сплин и идеал; между представата за

аза и неговите реални проекции в жестове, действия и ситуации; между това да бъдеш себе си и да живееш в безбруя.

Тази раздвоеност е най-устойчивият генетичен белег на българския, а и на световния символизъм; нещо повече – тя е основата, върху която се гради цялото модерно изкуство. Ако Ренесансът – и Българското възрождане включително – дават израз на едно хармонично вписващо се в реалния свят битие и на позитивистичната увереност на човека в общите за всички визии, норми и идеали, то от романтизма нататък изкуството се превръща в израз на съмнението в смисъла и ценностите на общото – и като социум, и като екзистенциална даденост, и като интелектуален и емоционален инструментариум; на раздвоението между аза и света – и на терзанията от това раздвоение. Преходът от едното към другото е реализиран в българската литература именно от символистичната поезия в годините преди Първата световна война – от поети като Яворов, Дебелянов, Лилиев и мнозина други. Доколкото българският символизъм се гради върху наивистично възприемани модели и е огласян от романтически, а понякога и от чисто сантиментални отгласи, този глобален поврат е не винаги и не навсякъде забележим. У Дебелянов обаче е – и неговите стихове са идеалната илюстрация на онази дълбока, странна и по-скоро интуитивно долавяна раздвоеност, нестройност и разноликост на душата, която символистите долавят и се опитват да изразят.

„Черна песен“ маркира най-глобалните и типични за българския символизъм раздвоения. Както в гърдите на Яворов се борят ангелът и демонът, така битието на Дебелянов е раздвоено между изграждането и рушенето. Двуборството между светлото и тъмното начало тук е изразено като трагично повтарящо се кръгово завихряне, като редуващи се дни на градеж и нощи за рушене на съграденото. Това циклично битие е абсолютизирано още в първия стих чрез съотнасянето към живота и смъртта: „аз умирам и светло се раждам“. Раздвоението е провидяно като съдба и в някакъв смисъл като особеност и различност – като различна оптика, различна нравствена мяра, различен фатум, при който се състои тъкмо обратното на поисканото; и най-сетне като обричаща характеристика, която отграничава поета от останалите. Това събитие е пагубно, то изхабява и изчерпва – и именно благодарение на него „гасне мълком живот неживян“. Този неживян живот съдържа в себе си и трагичната равностметка на Дебелянов за собственото му битие и не по-малко трагичното изживяване на раздвоеността между градежа и рушенето като неизбежна, съдбовна предопределеност, и още много раздвоения, пръснати навред из цялата негова поезия.

Метафоричното зацикляне на битието в дни на градеж и нощи на рушене се свързват асоциативно с „Легенда за разблудната царкиня“ – поемата, мислена от съвременниците му като негов *opus vivendi*. Тук духовното битие е видяно като вечно очакване, което завихря и затваря в безизходен пръстен нощите на бдение, в които царкинята – душа, възмечтава своя идеал, и нощите на падения, в които тя се отдава на „мрачен позор“ – един откровено мазохистичен акт, видян като „мъст“ за несбъдването на идеала. В поемата няма

време, което да маркира началото и края на духовните терзания. Тяхната кръгова структура повече от ясно подчертава, че описаното е само един сегмент от вечния цикъл, в който духовното е осъдено да кръжи, изразявайки само собственото си несбъждане и собствената си неплодност. Самите измерения на поетическото време са по особен начин призрачни и подчертано условни, а в някакъв смисъл и отвъдни поради асоциативната обвързаност на поемата с визуализиращото смъртга стихотворение „Гора“. Те подчертават отново тази, сякаш прилепена към вечността цикличност на надеждата и падението; самият интериор и вграденият между различните „проговаряния“ на аза образен свят внушават усещането за неудържим разпад, за разтеглено във времето изтпяване. Стихове като:

*и в мъртвата вода на мъртвите фонтани
оглеждат своя сън безсънни дървеса*

или:

*Стени и сводове спокойна тлен прояжда,
мъх, ситни нокти впил, колоните гнети.*

дават израз на безнадеждната **отрешеност** на душата в едно пространство на привидна отделеност от света, но и на горчивото приемане на еротиката и забравите на този свят и на превръщането на това именно приемане в бавна, неотменна разруха.

От своя страна раздвоението само повърхностно е между светлия устрем и порока, между чистата обич и тъмната страст. Вероятно и такива раздвоения е имало в живота на Дебелянов, ала тяхното осмисляне в поетическия акт ги трансформира на едно по-дълбинно и по-абстрактно равнище. В поемата самото очакване, самата надежда за сбъждане се гради не върху реалности, а върху видения. Идеалът е персонифициран чрез „светлий глас на оня цар далечен“ – този цар обаче не само се е явил в съня, но и там дори се е мярнал – само злите тъми на мига са го скрили ревниво; неговата благославяща десница е била само смътен и може би въобразен жест, който царкинята душа изкупва с доживотното свое очакване. Още по-смътни и абстрактни са неговите обещания – това своеобразно „обричане“ на една друга реалност, съвсем очевидно различна и отвъдна:

*в сън ми се яви и ми обрече
неизведани блага
неизведани блага в страните
дето ек посреща всеки зов
и с венци нетленна пролет кити
всяка радост и любов*

Страните, за които става дума в това обричане на идеалното, очевидно се простират единствено върху континентите на духа – и в този смисъл реалното очакване на далечния цар и неговия кораб с бели платна е предварително обречено. То е просто метафора за пълното съвпадане между менталността на аза и идеала за абсолютното, което, както показва практиката на българския символизъм, никога не се случва. За сметка на това можем много ясно да видим в какво именно се състои самата несбъднатост на духовното, в какъв смисъл и защо царкинята душа не само не успява да проникне отвъд „злите тъми“, но и търси забравата на порока, „сладостта на упойни треви“, за да изличи паметта за това несбъждане. Страните на духовното битие са характеризирани с един стих, който според мене е ключов за разбирането на неговата поезия: „дето ек посреща всеки зов“.

Този стих на свой ред е семантично раздвоен; той подлежи на различни тълкувания. От една страна **от-ек-ването** структурира символистичния свят, отгласите на изреченото в различни семантични пластове са техниката, която изгражда и визиите, и внушенията на едно символистично стихотворение. Контактът и скрепването на нещата се дължи именно на „ековете“ между тях; тези екове са и мостовите между реалното и духа, и инструментът, чрез който се изтръгва символът от плътта на ординерното – както много ясно личи от „Съответствията“ на Бодлер. В този смисъл възможността ек да посреща всеки зов е валиден естетически идеал, а невъзможността той да бъде постигнат пък е следствие от особената позиция на Дебелянов, който се опитва да съчетае несъчетаемото – да постигне абсолютното отекване на света, живеешки – по думите на Гео Милев – „един страшен живот на съвестта – в онази хлъзгава пътека, дето кракът се бои да стъпи – между волята и съвестта“.

В същото време този стих изразява една липса в реалния му живот, изразява болката, де факто прекършила неговия живот, която може да се изрази с една дума и тази дума е безответственост. В този смисъл тълкува този стих и Бисера Дакова, автор на един от най-проникновените анализи на поемата; онова „там“ на възвисения чертог, който сам по себе си виши своя стан отвъд живота, е само по себе си раздвоено. От една страна, то „обозначава маргиналният топос на прокудеността и безпроривното мълчание“, а от друга – „е пожелано като място на отклика, общението и заедността“.

Тъкмо тази „заедност“ – но във високия смисъл на думата – липсва на Дебелянов в реалния живот. И точно тази липса бива церена чрез „сладостта на упойни треви“. Няма как да не ни направи впечатление контрастът между абстрактния образ на идеала – този мимолетно мярнал се в съня „далечен цар“, и отблъскващата релефност на падението – на тези мрачни зали, пълни с „презрени нероди“, и на тази „огнена лъст“, чрез чиято бесовщина душата мъсти за собственото си несбъждане и собствената си самотност и сиротност. В този смисъл и цикличността в поемата позволява следната интерпретация: ако трите нощи на бдение са метафора на духовния живот, то трите нощи на позор са метафора на реалния живот, живота на плътта и нагона, който

реално заглушава или гротескно деформира отгласите от копнените духовни територии и превръща в оргия пожеланата заедност.

Има обаче един момент в тази цикличност, който не би трябвало да бъде пропускан, тъй като е симптоматичен за всичко написано от Димчо Дебелянов. Това е моментът на пробудата – на осъзнаването на падението. Както немалко автори вече са отбелязвали, чувството за греховност и изживяването на спомена за разгулния живот като хипертрофирана вина са не само ясно изразени мотиви в неговата поезия, но и вероятният източник на част от основните, пронизващи я емоционални звучения. Много по-важно е да се разбере друго – че осъзнаването на греховността като отстъпление от идеала и изстраждането на вината за това отстъпление съвсем не са само личен проблем за Дебелянов, както и че самият му личен живот не е мислен и усещан като нещо принадлежащо единствено на вътрешното „аз“. Неговата поезия всъщност универсализира личното – превръща го в израз на една глобална духовност, чиито параметри не могат да се измерят с реалното време и пространство. Само че тази универсализация, обща за поетите на символизма, при него включва и **отговорността** – личната отговорност на поета към всичко съществуващо, тъй като това „всичко“ е свързано с всеки негов жест, с всяка негова дума. Тази универсализация впрочем е отбелязана достатъчно отдавна – още от Константин Гълъбов, който в своя портрет на Дебелянов пише следното:

По силата на един основен витален принцип, Димчо Дебелянов осмисля своята лична съдба в нейните отношения към Вечното; индивидуалното битие, битието на поета, се явява затова не като случайност, а като момент в проявата на някаква свръхестествена воля – като комплекс от незрими съприкосновения с Божественото.

Тези съприкосновения с Божественото обаче са и факторът, който проблематизира неговото битие, тъй като те създават една **непомерно висока мяра** за това, което би трябвало да бъде, и раздвояват съществуването му чрез пропастта между реалност и идеал. Ако се върнем към текста на поемата, вероятно ще си спомним, че мимолетно мярналият се в съня „цар далечен“ обещава „неизведени блага“ в своята отвъдност, но изисква и вярност, за да се състои неговото завръщане. Точно тази вярност е поругана в тринощните падения на душата царкиня – и нейните раздвоения вероятно са пряко следствие от това поругаване. Освен болката от затвореното циклично съществуване тази раздвоеност се дължи и на чувството за вина; вина, породена от предадената отговорност при сблъсък между светлината и мрака – един сблъсък, който има не само личен, но и абсолютен смисъл. Нека се вгледаме само в начина, по който царкинята-душа интерпретира собственото си падение:

*– Аз пих сладостта на упойни треви
и мракът **чрез мен** светлините надви...*

(к.м. – Е. С.)

Това „чрез мен“ е важно – мисля дори, че е едно от най-важните самоопределения на Димчо Дебелянов. В изградената от поемата логика би могъл спокойно да употреби друг съюз, да напише „във мен“ – но не го е направил. Използването на „чрез“ обективизира и универсализира конфликта, превръща самата душа от жертва на мрака в негов инструмент. Няма и грам естетика в това „чрез“ – то свидетелства по-скоро за онзи „страшен живот на съвестта“, за който говори Гео Милев. Говори за това, че Дебелянов е поел към абсолютно, понесъл нравственото като раница на гръб – ситуация, която просто няма как да не предизвика болезнени раздвоения, изход от които е тази пожелана в последните стихове на поемата „смърт умирителна, смърт утешителна“, която в крайна сметка го застигна при Демир Хисар. И ако трябва да определим неговите раздвоения, може би най-просторното определение, побиращо различните гласове в неговата поезия, е раздвоението между битието на човека като греховно, ала и нравствено същество – и божественото като абсолютен и осмислящ го, ала съдбовно непостижим порив. Това е раздвоението, намерило израз в „Миг“ – поне според мене най-силното негово стихотворение. Това е раздвоението, което го прави „ту всемоутилен, ту слаб“ („В тъмница“) и което превръща паметта в проклятие („Пловдив“) или в сън („Помниш ли, помниш ли тихия двор“). Но това е и раздвоението, което открай време е било участ на поетите, раздвоението, чрез което се мери тяхната тежка мисия и техният бързо изчерпващ се, най-често кратък живот. Доловил го е отново Константин Гълъбов в цитираното вече съчинение и аз ще си позволя да завърша с неговите думи – поне според мене сред най-проникновените, изречени за Димчо Дебелянов:

По що се отличава вътрешния живот на поета от този на обикновения човек? По това, че той изживява много по-могъщо живота; по това, че съзнателно, или несъзнателно, той събира в себе си едно необикновено количество жизненост; по това, че той съчетава в себе си светлите и тъмни прояви на живота; по това, че иска да изживее всичко едва ли не в един единствен час. Поетът иска да бъде всечовекът, да бъде цар и просяк, да носи корона и дрипи – и оттам многоликите прояви в неговия живот, загадъчното сплитане на тежните, трагичните раздвоения, неизгладимите противоречия. Поетът иска да бъде всеживотът, да изживее всичко в късия преход от едно небитие в друго, между рождението и смъртта, люлката и гроба – и оттам вихърът в неговия живот, буреносните облаци, грохотът на гръмотевиците и лъкатушната игра на светкавиците.

„Чайлд Харолд“ на Людмил Стоянов: между фронтвата действителност и царството на бляна

Отделни модификации на проблема за противостоенето между високите достижения на изкуството и техните проектирания на фона на човешката страст към разруха и наладата от участието във всеобемашката стихийност на бойните действия са сред ключовите концептуални ядра в психологическия, силно умозрителен като изходни поетологични принципи разказ „Чайлд Харолд“¹ (1919) на Людмил Стоянов. Със съсредоточаването върху неговия художествен свят неизбежно се сблъскваме с ужасите на непосредствено изобразената динамика на случващото се в обречеността на военновременевата ентропия. Тук не присъства мотивът за самата творческа искра, която, претворявайки наблюдаваното и сетивно преживяното, събира изкушения от духовно-естетическото осмисляне на битието, одарения съзерцател и неговото творение в субстанцията на ирационалното мировъзрение и удовлетворението от себеотдадеността на собственото призвание. За централния герой-разказвач, чиито мисли, чувства и крайни душевни състояния имат сюжетоизграждащи и структуроопределящи функции за цялото произведение и предопределят както усложнената и плътно разгърната емоционална атмосфера, така и неговата архитектуроника, не са присъщи съзидателните импулси на самовглъбения тълкувател на пряко зримата обективна реалност. Душата му, *изгубила усещането за хармония*, не е озарена от онова дейно начало, което обуславя непосредственото пораждане на спонтанните творчески потенции. Досегът на персонажа до изкуството се свързва не с личното идейно-художествено разгръщане на определени послания и внушения, а с тяхното усвояване и интерпретиране при прякото общуване в случая като неизкушен читател с текста, което налага и характерните преходи в психологическото и емоционалното му състояние, а с това и смислово натоварената кръгова композиция на разказа, затваряща в себе си основния конфликт като сблъсък на ценности.

„Чайлд Харолд“ е сложна, разностранно функционираща, но въпреки това монолитна творба, чиято система от мотивни напластявания и образни позовавания и активирания, както и сведената до знакова едносъставност

¹ Стоянов, Л. Чайлд Харолд. // *Хиперион*, III, 1924, № 3.

(което всъщност избраният повествователен ракурс и комуникативният статус на творбата изискват) концепираща гледна точка пресъздава фронтвия живот многопланово, в неговите директни екзистенциални колизии и категориални социални и нравствени противопоставяния, предлагайки едно особено вглеждане в корелативните отношения *свое – чуждо*, в проблема за опознаването и разбирането на врага, посредством което се прозира собственият вътрешен свят. Водещата идея – за това, как изкуството променя светогледните позиции и чувствителността на героя, – би била невъзможна или най-малко непълноценна като трактовка и послание без умелото обвързване и разполагане върху обща поетологична схема на безкомпромисното и крайно деетицизирано войнско съзнание и вечно търсещия и неспокоен човешки дух – ту принадлежащ към царството на Бяна, ту рязко отдалечен от него. Подобни нагласи се формират още в подстъпите към същинското първолично разказване и своеобразното приобщаване към нееднозначното фикционално поле на остри, подчертано индивидуализирани интроспективни стълкновения и противоречия. Това е втори пореден случай (след „Pietà“ на Д. Немиров) на заимстване на добре известен наслов от дадена творба и извеждането му като значеща, символно откритоена титрологична конструкция вече на метаравнище. Байроновият „Чайлд Харолд“ присъства не само експлицитно като мотоцитат („Прощавай, слънце, и на теб, / край родни, лека нощ!“), но и бива категорично привнесен и инкорпориран като естетическо явление в самата тъкан на Людмил-Стояновия разказ. Така се проектира гъста семантична мрежа, чиито отделни съставни конструкти намират последователна реализация в хода на монологичната интимно-лична изповед-равносметка. В този случай между мотивните съотнасяния в паратекстовата положеност на изходния текст и неговите конотативни измерения в по същество вторичния материално-предметен план на изображение и в приютилата го наситена образна система се задействат особени връзки на привличане и оттласкване, които, освен че бележат структурироизграждащото трансформиране на началните смислови кодове в крайни, участват в наложителното и нетърпящо отлагане привеждане на стратегии за търсене на самоидентификационни определители. Оттук се стига до схващането, че избраните художествени принципи на подреждане на жизнените явления, взети в своята цялост, обуславят едно движение *отвън – навътре*, от позоваването на достоверното, фактологично точното като заобикаляща реалност към нейните рефлексии във вътрешния свят на конкретния персонаж, от обективността на случващото се към самоанализа.

Усложнената „прагова“ ситуация (по Ж. Женет) – заглавието заемка, безглаголната синтагматична единица, служеща за подзаглавие („Пророчество за началото на края“), и споменатият цитат, – има латентна експликативна задача – да подготви читателското съзнание за онова, което предстои, като в случая определени предварителни очаквания и нагласи сетне напълно се потвърждават. Тя задава отделни посоки на мислене и интерпретация, които в хода на сюжетното развитие не търпят резки отклонения и изменения. Предвид властно изявеното първолично разказване настояването върху *началото*

на края отвежда към представата за едно гранично, преломно време на прозиране на собствената участ, подчинена на тягостното усещане за изплъзващото се, изтичащо битие. Това е мигът на най-голямо отдалечаване от бляна и респективно – на най-вярното служене на оръжието и на всепроникналата, блокиралата спонтанната чувственост човеконенавистническа идея. Началото на края е и особено състояние на вглеждане в абсурдността на войнското битие, в хаоса и всеобщата деструкция, които го владеят и обричат, в измеренията на личната отговорност и невъзможността за изход въпреки принадлежността към страната на проявилите надмощие. А пророкуването на свой ред се числи към устойчивата структура от ирационални основания на отделното съществуване, залегнала в поетиката на творбата, чиито сближавания със суровата фронтова действителност пораждаат изтерзаното, болестното съпреживяване на случващото се и мъчителното саморазполагане в екзистенциално неуютното пространство на увличащия всекиго в себе си „горящ кратер на кървави и жестоки побоища“, на „глухия въртоп“, понасящ към пропастта. Така тези зададени смислови посоки се разгръщат в правопрпорционална зависимост с последователното прилагане на различни жестове на авторефлексивно повествуване, обединени от общото им съотнасяне спрямо две основни направления – темпорално и етико-социално, т.е. става дума за отношението им към ретроспективно възстановеното минало и позорното посегателство над хуманистичния идеал в актуалния за разказването момент. Оттук следва, че системното движение вследствие на тази изведена зависимост е пряко ангажирано с един от централните за „Чайлд Харолд“ образи – този на смъртта в нейната разполовена назованост – физическа и духовна, – и неотклонно устремено към него.

Към такива импликации насочват и ключовите мотивни ядра в приложени цитат от Байрон. Краткото обръщение към животворящата сила (слънцето) и към родния край, оформящи важна с оглед реминисценциите им в Людмил-Стояновото произведение вертикална пространствена, но и категориална опозиция, недвусмислено откроява избраната перспектива – търсенето на опрощение като предчувствие за отхождащото време, за настъпващия покой, – нещо, което в българския текст намира автентична реализация, идейно-художествена разгърнатост и концептуална натовареност. Имайки наум трагичните обстоятелства около загиналия английски войник, далеч от дом и родина, сред враждебността на чуждото и непознатото, уместно е да отбележим символното засрещане в този случай на културни универсалии в етичен и религиозен план от типа *добро (любов) – зло (омраза), небесно (сакрално) – htonично*, които най-добре се изразяват в кошунствената заповед на героя-разказвач и в отреждането на място за гроб на неприятеля – заравяне в някой от страничните окопи. Това проектиране и своеобразно пренасяне на представата за родното, вече с явно заявен отрицателен знак, върху бойното поле – територия на другото, не-своето, позволява отиването отвъд различията и установените форми на присъственост и взаимно възприемане, пораждането на особен рефлекс на емпатия и съ-битийна чувственост. Неслучайно рязката

промяна в решението е значеща – „За англичанина да се приготви ковчег и кръст, голям дървен кръст“.

Посочването на причините за подобни състояния и нагласи, както и на подстъпите към тях, началните семантични кодове бързат да загатнат ретроспективно, подреждайки отделните житейски случки върху характерологична за комплекса от присъщи психологически черти и действени проявления на повествователя диахронна ос, като маркират и особеното навлизане в същинския художествен свят на „Чайлд Харолд“, което съобразно приложените устойчиви дискурсивни стратегии се развива бързо и задъхано, без предварителни обяснения, отклонения и въвеждания, връзвайки се, *in medias res*, в наративната тъкан. „Трябва да призная, че моят характер се сломи по особен начин“ – така започва първоличната, дълбоко съкровена изповедност на човек, пряк участник в съдбовната игра на надлъгване и надделяване на силите, наречена война, и преминал през различните крайности в нейното осмисляне и тълкуване. Именно признанието, спонтанната откровеност и пълното, несъмнено противоречиво, нееднозначно, себеразкриване доминира и същевременно регламентира употребата на емоционално-оценъчните речеви функции на героя, които обуславят експресивно-образното и, разбира се, експресивно-субективното конструиране и изобразяване на този нерадостен, пресичан от ужаса на железните вихрушки и изчерпващия всякакви онтологични основания зловещ цъфтеж на огнените цветя на смъртта, свят. Още тук, в тези ранни самоидентификационни позовавания и екстериоризирания на собствената душевност, се въвежда генеративна сюжетна схема, съставляваща закономерните колизийни процеси при напрежението между „миражите и фантастичните образи на китното царство“ на Бляна и неритмичните редувания на „велики подвизи“ с „велики сгромолясвания“ в обективната социално-политическа ситуация. Разочарованието от античната представа за индивида като *зоон политикон* бързо се превръща в осъзната принадлежност и необходимост, и то в най-екстремалните техни възплъщения. Пребиваването на фронта изисква и налага други модели на поведение и форми на присъствие, изцяло неприложими и несъгласувани спрямо доскоро преимуществено избираните и предпочитани състояния на унес, невписване в заобикалящия микрокосмос и крайна алиенираност („Отрано израснах аз чужд на живота и неговия безсмислен крясък: още повече – чужд на народната душа, чиито страдания не разбрах и не исках да разбирам.“). И точно в такъв момент настъпва сепването, пробуждането от дълбокия сън, чиято мотивна заложеност в разказа ще претърпи редица модификационни означения, което предопределя и мъчителните усещания за хаос и безизходност, за невъзможността да се избяга от своето Аз и за прозирането суетата на човешките стремежи.

Така упоменатият преход бележи разгръщането, усложняването и конкретизирането на елементите в системата от хронотопни назовавания, които, разполагани консеквентно, придават значение и на втория, след отбелязаната вече техника на пряк вътрешен монолог, поетологичен и структурно-композиционен пласт в творбата – този на документално-достоверното изображение и

пресъздаване на случилото се. В него ключово място заема образотворческият потенциал на идеята за времето, което засилва усещанията сред позициите за несигурност и неумолимост на житейския жребий в необратимия ход към смъртта. Близкостоящите като референциална обозначеност, а също и като интенционална проектираност, съседни сравнения, при знаковата им графична обособеност и конотативна натовареност – „Тежко се влачеше времето (...). Като разбойник се влачеше то, като нощен тат, замислил кърваво убийство“ – изцяло се вписват в общата парадигма на тлението, загубените устои и липсата на оптимистични перспективи за бъдещето, която крайните семантични кодове при неизбежно драматичното затваряне на символния кръг от внушения и послания непосредствено допълват и изчерпват. Двойната употреба на предикативния признак в случая е своеобразно настойчиво отнасяне към представата за несъстоятелността и екзистенциалната непълнота на пребиваването в условията на властно разпределение и пренареждане на жизненото пространство сред окопите. Предвид гореизложеното, резонно е да допуснем, че функцията на художествения детайл не се изчерпва само с това, да диктува емоционалната атмосфера в произведението, както и да изпълнява допълваща, съпътстващо-онагледяваща роля, но тя има и подчертан инклузивен характер, т.е. посредством нейното активиране в отделните етапи в сюжетното развитие се наблюдава имплицитно въвеждане в единната идейно-тематична и проблемна рамка на текста на мотивни ядра, формиращи неговия общ разнороден естетически концепт. Така се стига до напрегната продуктивна схема от вида *художествени детайли – мотивни ядра – измерения на конфликтността*, чиито конституенти, задаващи в същината си архитектурониката на „Чайлд Харолд“, биват разположени последователно и палимпсестно съобразно изведения ред.

Към сходни нагласи навежда и втората част от същата синтагматична цялост, където наглед идиличната картина на омарата на летния зной, обхванала синеещите се исполински пирамиди на планините, и сипещото жарава слънце се прелива с тази на мъчителната леност, владееща земята, за да се съберат във фокуса на доловимата и предусетена потиснатост и рязка ограниченост на свободолюбивия търсещ дух („Сякаш те обвързват невидими, неразбиваеми вериги.“). Монументалният пейзаж пряко корелира с проявената психологическа предразположеност на героя, на което предстоящата събитийност и нейното болезнено преживяване ще придадат допълнителна метафорична изразност и специфична съдържателна плътност. Именно оковаността, „неразбиваемите вериги“ на пробудената съвест и на усещанията за вина регламентират собствените за разказвача душевни лутания и екстремални проективи на себеизява. Неговото отдавна нарушено чувство за хармония става причина за характерни отсъствия от етико-социален порядък, а сетне, при преломния момент на близост с изкуството и усвояване на естетическите му въздействия – генератор на аксиологически реконструирания и на преобразувания на менталните модели. Такъв условен паралел между непосредствено заобикалящото и вътрешния свят на индивида се наблюдава и впоследствие,

когато „страшната гранатна градушка“ синхронизира с изострената чувствителност на повествователя и става подбудител на доминантните състояния на размисъл, преценка и подчертано авторефлексивна рецептивна обоснова-ност и мотивираност.

Важен сюжеотоорганизиращ център в произведението се явява моментът на нападението над английския пост – смел набег, окачествен като „съвсем излишно предприятие“. Така в съвкупността от идейно-тематични конструк-ти закономерно се въвежда и въпросът за цената на жертвите, чийто образ присъства двупланово², за смисъла и значението на човешкия живот в дове-деното до екзистенциален абсурд положение на пронизващ шум от несеква-щи железни вихрушки и потресаваща усърдност и вещина на посветените в изпълнението на поставената заповед *телорезачи*. Именно този акт на задово-ляване на страстта към разрушение и надмощие и на опиянение от жестоката наслада е началото на сложния ред от фактологически конкретизирания и ду-шевни себеразкривания, който, макар и нестроен, обуславя отделните съби-тия в тяхната еднородност и причинно-следственост. А те на свой ред прово-кират изграждането на напрегнато поле от референции, в което всички точки се свързват помежду си на принципа на противопоставителните отношения на героя спрямо обекта на повествователния изказ. От една страна, има се предвид приемането и респективно отхвърлянето на действителността, изра-зени чрез чувството на горчивина и разкаяние от стореното като последица от прякото и спонтанното общуване с изкуството, открояващо ретроспективно възстановеното минало като контрапункт на настоящето. А от друга – диви-ят, злораден смях, който бележи една от крайностите на потиснатото, болно-то съзнание, разпъвано между всеобемащите черни завеси и кървави мъгли и недостижимите красоти на широкия необятен свят. Това е и времето на първото сепване на разказвача, когато са налице объркването, несигурността в тълкуването на неспокойния сън.

Привеждането в структурата на текста на образа на скитащата душа е особен наративен ход, който предлага и утвърждава водещата посока в ми-сленето на родното и придава известна, донякъде предсказуема, романтико-сантиментална шрихираност в създаването на представите³ за следващия

² Тук е необходимо да се отбележи приносното като художествена концепция съ-средоточаване върху далечното, неприятелското в своята събирателна обобщеност при идентичната му положеност и разгърнатост като колективна съдба. Така Люд-мил-Стояновата трактовка на проблема категорично се вписва в разностранната, но устойчива панорама на идеите с основен ракурс на търсенията фигурата на против-ника в българската проза от периода, като диалогизира с изведени линии на естети-чески построения и означения на автори като Ст. Руневски, Д. Немиров и др.

³ В тях също има нееднозначност, разполовеност на внушенията, изведени през ре-лацията свое – чуждо. Вторият член на дихотомията, отнесен към темата за дълга към родното, бива силно открит посредством споменатото цитатно позоваване на първоизточника вече в самото произведение, а не в периферията му, от което след-ва своеобразно контаминиране на две взаимноизключващи се страни до степен на

дълга си боец. Съвпадението между „неразборчивите“ съновидения и чувствата, пробудени от „стройните фаланги на стиховете“, прочетени по време на някое от затишията, е повторно връщане назад в спомените, в родното място, ученическите години – един самоволен жест на търсене на изгубен и забравен ориентир. Неслучайно „закоравялото въображение, обременено с кръв и ужас“, постепенно разкъсва обръча, властно налаган от военновременните условия на живот, реабилитира отдавна изоставени, но ключови с оглед широтата на спектъра от философско-естетически построения, които възплащават, светогледни позиции, експлициращи един вътрешен интегритет, сетне напълно преобразуван, разколебан и накрая девалвиран („Спомних си и самата тема: „Чайлд Харолд“ и поезията на Байрон“. В него (реферата – б.м. – В. И.) аз развих мисълта за Чайлд Харолд, за вечно неспокойния човешки дух, шестуващ напред и напред по стръмните стъпала на страданието, към пламенното слънце на Съвършенството.“; „Дълбоко чувство на горчивина изпълни цялата ми душа, чувство на ограбен скъперник.“; „Боже мой, пред кого се чувствах виновен?“; „Аз бях близко до лудост. Нощта ми се струваше безконечна, в душата ми капеха сълзи.“). Така появата в съня на елена-водач с пламъка между роговете изглежда обоснована и разбираема символно-конотативна проекция на темпоралните сблъсъци в съзнанието на героя и редом с това – латентна, недобре осмислена необходимост от ревизиране на жизненото пространство, на ценностните императиви, които го съставляват и изграждат. Мнимото отвеждане по познатите горски пътеки, към родния град е недвусмислено активизиране на стратегиите за припознаване на смътните още „сенки от неща забравени, които като че гледаш в дъното на дълбока, прозрачна вода“, с което се цели връщането отново в изходната точка на оформилата се противоречива цикличност в изображението.

Цялата тази ирационално-мистична атмосфера е сигнал за известна преобърнатост, неприложимост на символния потенциал в образа на елена в контекста на актуалната за момента на разказването събитийност, т.е. идеята за непрестанно подновяващия се живот, за възраждането и потока на времето (Бидерман 2003: 120) тук е видяна в своята силно открито отрицателна семантична означеност. Битието на фронта сякаш е застинало в зловещото царство, наречено Война, и следвайки пътя на великите Марсови слуги, всеки един там навлиза в лабиринта на нови и нови обругавания на човешкото, а досегът до художественото творчество остава само в метаравнището на отразеното в душевността на наратора. По такъв начин, отдаден на тези рефлексивни състояния, той сам противоречи на изповяданите нагласи и внушения („Но да не помислите, че това беше някаква силна вътрешна буря? Ни най-малко! То бе смътно и неопределено чувство. Нещо като отражение на отражението.“ – „Да, аз тъпчих червее на мисълта, но той продължаваше да рови

заличаване на техните противоречия – нека припомним, че не кой да е, а организаторът и ръководителят на нападението над англичаните – субектът на разказването – изписва въпросната епитафия върху кръста на загиналия враг.

в душата ми. И като човек, заплашен от лавина, срутваща се от шеметни върхове, аз ту изтръпвах, ту се гърчех в злобно предчувствие.“).

Начално-финалното повторение, разкриващо забравеното царство на Бляна, характеризира не само завършеността и цикличността на сюжетното развитие, неговата структурно-композиционна пълнота и цялостност, но и маркира лавинообразното пропадане в психологическите основания и мотивираността на персонажа. Под това следва да се разбира струпването на различни крайни положения, състояния, неочаквани обрати, вътрешноколизийни напрежения, които го изваждат от уседналия и общоприетия ход на военновременния живот, настоятелно изискват реорганизиране на комплекса от действени проявления, присъствени заявености и рецептивни самополагания и провокират угнетителната закъсняла равностметка и неизбежните проспективни вглеждания в последиците от стореното. Деяние, в което, по признанията на героя, сам той участва „със страст, с жестока наслада“, експлицирани от знаковите жестове на самообвинение и разкаяние („Кой бог ще ми върне напразно изгубеното време и коя вода ще ме измие от алените петна на кръвта?“). Така съвсем закономерно повествованието спира там, където героят вече е прозрял изчерпаността на битието сред окопите, своята собствена екзистенциална накурненост и невъзможността за разкъсване на неумолимата кръговост, в която е (само)ситуиран.

Разказът „Чайлд Харолд“ на Л. Стоянов плътно се доближава до творби като „Очите на България“ на Д. Сяров и „Pietà“ на Д. Немиров по отношение интерпретирането на важен въпрос с оглед разбирането на някои аспекти на войната – рефлексите на различните форми на изкуството върху отделния индивид в условията на повсеместна девалвация на човешкото в огъня на гранатните градушки, – и едновременно с това рязко се разграничава от тях предвид идейно-естетическите особености, които внася в общата концептуална мрежа. Тези наглед противоречиви взаимоотношения всъщност произтичат от единна проблемна рамка и последователното разгръщане на трите художествени микросистеми отвежда към представата за сродна рецептивна парадигма, основана на изцяло доминиращи и постоянно пресичащи се тематични линии – как художникът, в по-широк план на понятието, се вписва във фронтовата реалност, какви преходи и преобразувания настъпват в съзнанието при създаването на творчество и съответно – в общуването, при прекия досег с него, по какъв начин биват подбуждани сетивата и др., за да се подчертае функционалността на едно от своеобразните и с най-висока степен на метафоричност и духовно-мистична нюансираност измерения на трансформациите и употребите на войната.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 2004: Бердяев, Николай. Съчинения в 6 тома. Т. 3. Смишълът на творчеството. Кризата на изкуството. С., 2004.

Бидерман 2003: Бисерман, Ханс. Речник на символите. С., 2003.

Казанджиев 1995: Казанджиев, Спиридон. Военна психология. Психология на боеца. С., 1995.

Чолаков 1986: Чолаков, Здравко. Душата на художника. Проблемът за творческата личност (човека на изкуството) в българската поезия и проза след Освобождението до наши дни. С., 1986.

Genette 1997: Genette, Gérard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: University Press, 1997.

От авторитета до мита

Съграждането на литературните сюжети („Сън за щастие“ – „Безсъници“ – „Regina mortua“) в печата проявява важния проблем за *авторитета* и *мита* в литературноисторическото ни развитие. Интересуваме се от неговите конкретни аспекти: как критиката изгражда представата за литературния авторитет и при какви условия той се пренаписва като мит; кои са особеностите на трансформиращите механизми в процеса на митологизиране; открива ли се и в критиката подобно движение и какъв е ефектът от дублирането; влияе ли печатът чрез специфичната си публичност върху тези процеси.

Метатекстовите образи на творбите са в различна степен презентативни, което е в основата на йерархичното движение от авторитета към мита. Рецептивното ниво се определя от индивидуалните критически нагласи, от канонотворческите стратегии на различните издания, от значимостта на литературните години и периоди.

Разглежданите литературни сюжети са съпоставителни, те са разположени във времето на първите три десетилетия на ХХ век и дават възможност да наблюдаваме интересуващите ни проблеми спрямо повече творци и в период на най-активното им присъствие в печата.

Сюжетът за сънищата на Пенчо Славейков и за безсъниците на Яворов е по-ранен, той се конструира през първото десетилетие на ХХ век (най-вече между 1906–1910 г.) чрез критическите дискурси на Божан Ангелов, Боян Пенев, Алберт Гечев, Александър Балабанов, Владимир Василев, Петко Росен, Иван Клиничаров, както и чрез текстове на поети – Иван Вазов, Пейо Яворов, Сирак Скитник.

Искаме да уточним, че съполагането на понятията *авторитет* и *мит* спрямо П. П. Славейков и П. Яворов е извън „колективната литературна личност на кръга „Мисъл“ и неговата митологизация чрез привилигираното му място в развитието на българската литература „и посмъртното битие на творците“¹, и опит за вглеждане в критическата съдба на индивидуалната творческа личност. В този аспект цитираме тезата на М. Неделчев: „Според законите на националния ни културен модел редица големи поети, при които

¹ Неделчев, М. Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов. // *Теодор* Траянов. Нови изследвания. С., 1987, с. 67.

е изградена литературна личност, се митологизират². Доколкото изградената литературна личност се възприема като такава чрез авторитета си, се достига и до интересуващото ни съотношение между авторитет и мит.

Ранният сюжет за сънищата и безсъниците е по-артистичен заради доминацията на т.нар. художествена критика в сравнение с превеса на идеологическата критика във втория сюжет (използваме полемичните термини от статията на Ив. Радославов „За литературната критика, писателите, издателите и...“ в „Хиперион“, 1928, кн. 5–6). Критическите модели интерпретират специфичната художествена значимост на двамата поети, без да изграждат литературни йерархии, а по-скоро внушават идеята за равенство. Доказателство е самото начало на сюжета, когато на 1.1.1907 г. П. Яворов метафорично се припознава в автора на „Сън за щастие“, „изплел тоя божествен венец от цветята на деня и нощта“.

Оттук нататък разгръщането на съпоставителния сюжет ни дава множество факти, че критическите образи на П. П. Славейков и на П. Яворов се удържат в представите на литературния авторитет, без да се достига до степенуване (по-малък или по-голям авторитет) или до надредност, отвещаща до митологизации. Всъщност, сюжетът за Пенчо-Славейковите сънища и Яворовите безсъници може да се интерпретира като сюжет за литературния авторитет и парадигматичното му случване в печата през първото десетилетие на XX век.

Основен конструкт в изграждането на литературния авторитет е *метафоричният пренос* на фигури, при които се уплътняват два паралелни образа: поетично-метафоричен и концептуално-метафоричен. Поетично-метафоричният образ на Пенчо Славейков споява критическите езици на поетите Яворов, Вазов, Сирак Скитник в поредицата: „божествен венец“, „епическо дърво... през държавата на българската литература“, „културен камък в самотното поле на българската литература“, „паметник на безспорен художник“. Концептуално-метафоричният образ на Славейков обединява критиците Ал. Балабанов, Вл. Василев, Петко Росен, Божан Ангелов, Боян Пенев, които го определят като: „пътник към идеала“, „предтеча“, „пътеводител на наследниците“, „новатор-maitre“.

Същият конструиращ механизъм проработва и в критическите текстове за Яворов. Пространството на поетическите метафори – „връх на самотата“ (П. Славейков), „висоти на нова чувствителност“ (Б. Ангелов); „поет на нощта“ (Вл. Василев), „амбиция за върхове“ (Б. Ангелов) – се дублира на нивото на концептуалния метафоризъм, който раздипля познатите от Славейков образи на пътя и пътника: „борец и предтеча на нова модерна чувствителност“ (Б. Ангелов); „литературно и философско възраждане... възвръщане към вълшебния мир“ на духа (А. Гечев); „пътникът, който се прибира у себе си“ след дълго блуждаене и скитане“ (Б. Ангелов); „пророческата фигура на поета... в поза и жест трагични“ (Б. Ангелов) и т.н.

² Пак там, с. 74.

Следващият работещ механизъм в изграждането на литературния авторитет е *пренаписването на метафорите като анттитези*. В представителните за разглеждания сюжет статии на Боян Пенев („Лирическите песни на Пенчо Славейков“) и на Божан Ангелов („Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов“) метафоричните парадигми се трансформират в анттитезни модели, сближаващи двата критически прочита. В съпоставителната си концепция Б. Пенев предпочита синхронното изследване, а Б. Ангелов – диахронията, но и двамата систематизират фигурите на „симетрия и хармония“ в „Сън за щастие“ срещу „рожбите на безсъниците“ – дисхармонии, дисонанси, конвулсии. Славейковите съзвучия се противопоставят на Яворовите деструкции като анттитезни метафори, при пълно критическо единомислие: „унесена златна приказка“ – „бурно душевно състояние“ (Б. Пенев); „пластични и елегантни форми“ – „капризна, разкъсана фраза“ (Б. Ангелов) и т.н.

В съпоставителните модели Б. Пенев и Б. Ангелов открояват различните художествени конструкти, но не ги аксиологизират като предимство на единия или другия поет. Те поддържат монолитността на литературните авторитети, дори когато сочат недостатъците, несъвършенствата. Например, крайностите, които Б. Ангелов открива в „Безсъници“, са определени от Б. Пенев като „излишек от образи и емоции“; „поетическата наивност и сантиментален тон“, „мудност“ при П. П. Славейков, отбелязани от Б. Пенев, се приемат от Б. Ангелов за „прояви на успокоена, уравновесена натура“.

Извън критическия контекст на Б. Пенев и Б. Ангелов в този ранен период се появява *разноречивото* писане за Яворов като *важна особеност в движението* авторитет – мит. За разлика от устойчивостта на литературния авторитет П. П. Славейков, утвърждаването на Яворов е резултат от противоборство на различни тенденции. Този процес се проявява както в по-ранния сюжет за сънищата и безсъниците, така и в по-късните опити за развенчаване на мита Яворов.

Разноречието за Яворов започва още от „Мисъл“, доколкото „П. Славейков и д-р Кръстев обявяват първоначално „Безсъници“ и „Прозрения“ за доста смътна, неясна поезия“.³ В сп. „Демократически преглед“ този проблем се проявява в противоположните рецепции на П. Росен и А. Гечев, симетрични спрямо *съграждането-разграждане* на Яворовия творчески образ. Елементите на творческа недостатъчност, които извежда П. Росен (рефлексия, реторика, публицистична баналност), илюстрират деструктивните тенденции в печата между 1907–1910 г., поддържани особено от по-второстепенни издания като „Теменуга“. Текстове в сп. „Теменуга“ (автор Н. Р.) изграждат възможно най-противоречивия образ на Яворов чрез редуването на драстични контрасти като: „божи избранник“, който се издига до „шешметна висота в нашата поезия“ – „поет с преходно значение“, чието очарование идва от „външните труфила“, от формата; „способност за ловки съчетания на словесна стилизация и фигуративност“ – „страстна жажда за оригиналничене, която се израж-

³ Пак там, с. 67.

да до маниерност“. Негативизмът достига върха си във финалното обобщение: „тепърва трябва да се очаква появяването на истински поет у нас“.⁴

Движенията между център и периферия в литературнокритическата парадигма на печата от първото десетилетие на ХХ век показват, че поетът Яворов е предизвикателство за критиците, че ги изпреварва в способността им за адекватна интерпретация и оценка. Това води и до нехомогенното конституиране на литературния авторитет. Разноречието за Яворов от този период предсказва бъдещото му критическо битие, свързано с още един значим литературен сюжет в печата: „Безсъници“ на Яворов и „Regina mortua“ на Т. Траянов.

Прекрачването от единия в другия сюжет и тяхното себеоглеждане е поставено в контекста на ново предизвикателство: началото на българския символизъм. Този проблем се митологизира през второто и третото десетилетие на ХХ век, превръща се в спор за „Безсъници“ и „Regina mortua“ и поставя важни акценти при осмислянето на трансформациите авторитет – мит.

Промените в критическото писане се забелязват най-напред на стилистично ниво. В първия критически сюжет литературните авторитети Славейков – Яворов се изграждат чрез средствата на силно метафоризиран стил, който не прераства в апология. Още в ранния критически дискурс за „Regina mortua“ (рецензията на Димо Къорчев в сп. „Слънчоглед“ от 1909 г.) се заражда апологетичният стил, който във времето ще се разрастне до основен конструкт на мита Траянов.

През 1912 г. в сп. „Наш живот“ Антон Страшимиров трансгресира сблъсъка Яворов – Траянов от нивото на авторитета на нивото на мита. Метафората за Траянов, който с първото си появяване в София „окончателно събори Яворов“, внушава дори физическото усещане, че Траянов е победител в една голяма литературна битка. Критическият патос на А. Страшимиров далеч надхвърля противопоставянето Яворов – Славейков като литературни авторитети, т.е. като различни, но значими художествени индивидуалности.

Новите критически нагласи изискват и нов стил, в който се екстатизират метафорите от предходния критически стил. Това е достойното писане за новия поет-символист като извънредна, необикновена личност, трудна за разгадаване, обгърната с тайнственост и мистичност. Сблъсъкът на два митологични дискурса в рецепцията на „Безсъници“ и „Regina mortua“ ни дава възможност за нов изследователски подход към митовете Яворов и Траянов. (Стоян Илиев подробно изследва мита за Траянов в книгата си „Теодор Траянов – грядущ и непознат“, С., 1983 г. Приносно е и изследването на М. Неделчев „Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов“ в сб. „Теодор Траянов. Нови изследвания. С., 1987.) Ние се интересуваме от разпластяването на митовете, от тяхната археология, при което различните пластове в самостоятелното им функциониране и в ефекта на наслояването се изследват като митотворящи механизми.

⁴ Н. Р. П. К. Яворов. Критическа студия. // *Теменуга*, 1, 1910, № 8, с. 16.

Медийният мит за Т. Траянов започва веднага след излизането на „Regina mortua“ (1908) и преминава през две рецептивни фази: ранен критически курс, представящ края на първото десетилетие и цялото второ десетилетие на ХХ век, и т.нар. хиперионова парадигма (1922–1931). Междутекстовият пренос на представи и модели между тези фази е по линията на нарастваща йерархичност и апологетика.

Първата митологична парадигма започва с първата възторжена рецензия за „Regina mortua“ на К. Величков и събира текстовете на Д. Кьорчев, Б. Савов, Г. Милев, Л. Стоянов, В. Пундев. За разлика от втората, хиперионова парадигма, тя обединява различни издания: „Слънчоглед“, „Наш живот“, „Везни“, което обяснява по-хетерогенния критически почерк спрямо хомогенността в „Хиперион“.

Друг важен момент е, че в този период бързо отзвучават първите отрицателни отзиви за „Regina mortua“ на Г. Бакалов („Съвременник“) и А. Гечев („Демократически преглед“). Огромно значение за това има сп. „Наш живот“ чрез редакторската стратегия на А. Страшимиров, който иска да изправи не само Траянов срещу Яворов, но и своя литературен кръг около „Наш живот“ срещу предходния кръг „Мисъл“.

Първата критическа парадигма въвежда екстазното писане за Траянов чрез съполагането на различни модернистични езици в превъзходната степен на утвърждаването: „най-смелият пилигрим на модернизма... на когото се пада палмата на първенството“; „жрец и прорицател на новото“ (Б. Савов); мъченик, който със „саморазпятието на собствената си душа изкупва несъвършенството и греха на човешкия род“ (Б. Савов).

Б. Савов въвежда сакрализацията като митологизиращ елемент, който се поддържа от образи от античната митология – хипнотизиращата Медуза, Минотавъра. Търсенето на оригинални синтези в „Regina mortua“ (напр. между „езическо безумие и християнска резигнация“) намира стилистичен израз в метаморфозата Минотавър-Ангел или в метаморфозите на жената от „сатана и изкусител“ в „свърхжена“.

Ранният декадентски език на Б. Савов съгражда първите митологични пластове. Интересът към подсъзнателното битие в неговите сомнабулни и алогични образи, към болнавите копнежи на мистериозната „Regina mortua“ отвежда към езотеричните и енигматични представи за поета Траянов. Този ефект се поддържа и от привличането на символистичния контекст Метерлинк (на мита Метерлинк) в интуитивните значения на слепота, мълчание, тъмнина. Класическият символ – „белите ангели на Метерлинк, които се пробуждат в мълчанието“ – е активизиран, за да дешифрира загадките на „Regina mortua“ и в този смисъл, да подреди Траянов до големите западноевропейски символисти.

Първите митологизации на Траянов се опират на сакралното като ефект от оригиналния синтез на антични, християнски и модерни митове. Към тези критически кодове трябва да се прибави и откриването на синестезии – „отровните черни цветя“ на Траянов, които асоциират Бодлеровите „Цветя на

злото“, и отново го припознават като символист спрямо големите (и първи) символистични модели.

Интересът към античната митология като висок контекст на Траяновата „Regina mortua“ се проявява и в статията на Людмил Стоянов „Две основни течения в българската литература“. Спрямо Т. Траянов като „избраник на словото“ е привлечен митологичният Стикс (в модерните значения на Отчаянието, Греха и Изкушението), от който пие жадно „неукротимият дух“ на поета.

Важен момент в текста на Л. Стоянов е представата за поета борец, който се стреми да победи „своя вътрешен хаос“. Този образ на поета като културен герой се свързва с оценката на Г. Милев за „Regina mortua“ като „малка литературна революция“, утвърждаваща творческия „синтез в образи“. Критическите прочити на Л. Стоянов и Г. Милев изграждат нов митологизиращ пласт – на революционера новатор Траянов.

В края на второто десетилетие на ХХ век българската модернистична критика предпочита да създава митове – представите за литературния авторитет се оказват недостатъчни, те се надхвърлят. Любопитен пример за тази тенденция е, че в цитираната статия на Л. Стоянов се сравняват Теодор Траянов и Пенчо Славейков на нивото на мита. За разлика от по-ранния критически сюжет за „Сън за щастие“, тук (след смъртта на поета), въпреки посочените несъвършенства на стиха, поетът е митологизиран като „герой и мъченик на културата“, носещ „Прометеевия пламък“, и като „благодяващ дух“ за българската литература.⁵

Хиперионовата парадигма издига мита за Траянов на нова, по-висока степен на екстаза – апологетиката. Стоян Илиев изследва как в „Хиперион“ „се ражда митът за Траянов, едно любопитно и поучително явление в нашата литература... Хиперионовци се оказват завладени от хипнозата на идолопоклонството, от едно религиозно преклонение пред личността на Траянов, каквото не познава друг български поет“.⁶ Ще се опитаме да прибавим нови наблюдения по проблема за апологетията на Траянов в друг аспект – вътрешните трансформации в по-ранните митологични пластове, които водят до най-горния, видимия пласт на мита – апологетичния.

В хиперионовия критически дискурс се откроява митологизираната двойка *поетът* и неговият *критик*. Иван Радославов издига сакралните представи за Траянов от предходната парадигма до висотата на „недосегаемия мит Ботев“ (по определението на М. Неделчев от цитираната статия). Ботев и Траянов са изравнени като проекции на българския гений (т.е. като гении), а чрез статията си „От Regina mortua до Песен на песните“ Иван Радославов налага *извисяването, монументалността, титанизма* в критическото писане за Траянов: „Неговото творчество е едновременно паметник на българския

⁵ Стоянов, Л. Две основни течения в бълг. литература. // *Везни*, 1, 1920–21, № 1, с. 36.

⁶ Илиев, Ст. Теодор Траянов – грядущ и непознат. С., 1983, с. 173, 180.

национален и расов дух. Паметник стройно хармоничен, безупречно издържан. Паметник на свършен стил“.⁷

Паметникът е апологетична фигура. Той вражда творчеството на Траянов като етап в развитието на българската литература след Ботев, Вазов, П. П. Славейков. Любопитен апологетичен факт в полза на Теодор Траянов е сравнението на критическите метафори за поетите: „паметникът“ Траянов и „камъкът“ Славейков (метафора на Ал. Балабанов от 1907 г.).

Критиците от „Хиперион“ търсят титаничните образи на Траянов, като актуализират антично-митологичния конструкт от по-ранната фаза на мита. Моис Бенароя влиза в ролята на читател-критик-зрител, който с „опиянени и пленени сетива“ преживява гладиаторската битка на поета със сексуалния звяр в себе си. Победата над първичното е път към божественото.

Статията на М. Бенароя „Половата проблема в творчеството на Траянов. Живот и сън“ демонстрира нови механизми на апологетиката: натрупване на контексти и пренос на фигури. Издигането на Траянов до висш роден контекст се дублира чрез поставянето му в модерни чужди контексти. М. Бенароя продължава тази тенденция от ранния период, като търси най-нашумелия за времето, митологизиран бързо след смъртта си Ото Вайнингер. Митът Траянов се изгражда чрез близкото обкръжение на митични личности.

Много продуктивен и ефектен митоизграждащ конструкт е преносът на фигури и техните трансформации. Метаморфозата, като стилистична и концептуална фигура от ранната критика (най-вече при Б. Савов), също се екстазира, за да предизвика езотеричния ефект на оксиморона, например: „Страшен е невкусеният нектар“. Оксиморонният прочит на Б. Савов следва плътно парадоксалния текст на Траянов в „Regina mortua“ и най-вече библейските превъплъщения на жената „в Мария из Магдалена“: „новата девственост“ на „сънна фея, обвита в плащ от буря и звезди“. Загадъчните библейски метаморфози се интерпретират по посока на сакралните апологии, като уплътняват магическия, неземния образ на поета. Така се достига до мистицизма като сакрализиращ елемент в мита Траянов.

За К. Стефанов поетът е „рицар на мистиката, на Мадоната“, а любовното преживяване споява мистицизъм и еротика в свръхчовешка емоция. Това е още един критически ход в дешифрирането на Траяновите екстази.

В превъзходната степен на хиперионовата парадигма се вписва и една жена – Вера Бояджиева. Тя поддържа високата рицарска представа за Траянов, като извежда превъплъщенията на жената до образа на Беатриче. В. Бояджиева чете Траянов през Яворов (т.е. „Regina mortua“ през „Безсъници“), за да го абсолютизира във висшите сфери на творческата хармония чрез титаничния сблъсък с демонично-раздвоения Яворов.

Статията на Вера Бояджиева откроява постоянната тенденция в „Хиперион“ – да се утвърждава „избраника“ Траянов в надмощие с Яворов. Съпо-

⁷ Радославов, Ив. От Regina mortua до Песен на песните. // *Хиперион*, IV, 1925, № 7, с. 307.

ставителният контекст Яворов е именно „избран“ във функциите му на мит, който позволява целенасочено пренасяне на митологичен ореол по посока на Траянов. Стратегията на „Хиперион“ да пресътвори мита Яворов в нова личност е подробно изследвана от М. Неделчев в приносната му статия „Траянов срещу предходните литературни митове и (в частност) срещу мита Яворов“: „Опитите за утвърждаване на Траянов като родоначалник, създател и творец лидер на символизма се провеждаха в борба срещу така създадения образ на „Мисъл“ и на Яворов... като амбиция да бъде „иззета“ функцията на „Мисъл“ в националната литература, да бъдат използвани формите на два мита – колективния и Яворов.“⁸

М. Неделчев обяснява избора на Яворов сред другите от кръга „Мисъл“ като поет, „еднотипен с желанията“ от Траянов, заради „създалата се около голямото му име цяла художествена религия“. Митологиите за Яворов се търсят в няколко аспекта: художествено-метафизическия сюжет в „Безсъници“ и „Прозрения“; драматическите любови на Яворов и вторичното предаване на тази проблематика в драмите; единството на конкретно-автобиографично и условно-обобщено в образа на поета; посмъртното битие на литературната му личност. Това е нормата, която задава Яворов, и именно тя пречи при изграждането на мита Траянов, при който личната съдба е неинтересна, немитологизирана.⁹

Продуктивните наблюдения на М. Неделчев могат да бъдат продължени в перспективата на медийните митове за Яворов и Траянов. Става дума за компенсаторен процес, при който чрез развенчаването на Яворов трябва да се митологизира Траянов. Той се осъществява преимуществено през 20-те години на ХХ век, времето на „Хиперион“, когато „във всяка книжка се повтаря подобна апологетика, следващият автор се чувства задължен да започне оттам, където е свършил предишният, наддаването в оценките продължава, докато Траянов се превръща в митически герой, какъвто историята на българската нация не познава“.¹⁰

Интересният коментар на Ст. Илиев насочва към повтарящо-натрупващата стратегия на „Хиперион“. Според нас, тя функционира като апологетичен конструкт и води до неимоверното разрастване на сюжета за Траянов в печата, който изпреварва сюжета за Яворов. В пространството на разглежданото движение от авторитет към мит могат да се моделират важни съотношения между Яворов и Траянов, между техните образи в печата.

Вече отбелязахме, че в критическия сюжет за „Сън за щастие“ и „Безсъници“ се удържа представата за литературния авторитет и не се достига до йерархични съпоставки и апологии. Важна особеност на първото десетилетие на ХХ век е разноречивото, нехомогенно изграждане на авторитета Яворов, което отзвучава и във втория критически сюжет за „Безсъници“ и „Regina mortua“. В него разгледахме двете митологични парадигми в изграждането

⁸ Вж. Неделчев, М. Цит. съч., с. 67, 69.

⁹ Пак там., с. 69–70.

¹⁰ Илиев, Ст. Цит. съч., с. 179.

на медийния мит Траянов, при които се пропуска фазата на литературния авторитет.

Много по-сложно е движението от авторитет към мит при Яворов чрез конструирането му в печата през първите три десетилетия на XX век. Активизирането на Яворовия контекст спрямо Траянов и спорът за началото на българския символизъм имат важно значение в конституирането на мита Яворов.

Още през 1912 г. А. Страшимиров извежда сблъсъка Яворов – Траянов на митична висота. През това десетилетие се изгражда посмъртното битие на Яворов, но с жестове извън печата: „Панихида за поета П. К. Яворов“ от Г. Милев, „П. К. Яворов. Поет на любовта и смъртта“ от Л. Стоянов, „Яворов споменник“ с речта на Вл. Василев, произнесена на панахидата по случай 5-годишнината от смъртта на поета през 1919 г.¹¹ Ние се интересуваме от сакралното критическо битие на поета през 20-те години на XX век, импулсирано от хиперионовото противопоставяне Яворов – Траянов. В печата отново се появява разноречивото писане за Яворов – критиците от „Хиперион“ постоянно снижават Яворовия образ, за да го заменят с обожествявания образ на Траянов. Това предизвиква обратната реакция на другите критици, които отхвърлят светотатството срещу Яворов и го поставят на „първо място между големите ни поети“.¹²

Всъщност това е митотворящият механизъм при Яворов, който се демонстрира в два полемични сюжета в печата през 20-те години на XX век – полемиката за антологиите и полемиката между „Златорог“ и „Хиперион“.

Антологиите на българската поезия се утвърждават като модерен жанр през второто и третото десетилетие на XX век, защото отразяват актуалния интерес към литературните периодизации и съпоставителните критически концепции. (Възможно е това явление да е импулсирано от моделната антологична книга „Островът на блажените“ на П. Славейков от 1910 г., макар че тя е в плана на модерните мистификации.) Селективната и оценъчна природа на антологиите поражда и полемиките около тях.

Дебатите около антологиите открояват нови конструкти в изграждането и противопоставянето на апологетичните езици за Яворов и Траянов. Едно-временното разгръщане на митологизации и демитологизации се наблюдава и като междутекстова проява чрез функционирането на ехо-фрази – цитати и автоцитати.

Първият сблъсък е около антологията „Млада България“ (1922), в която Иван Радославов не е включил стихотворения от Яворов. В отговор на този факт се появява гневната статия на проф. Ст. Младенов „Декаденти и семковщина“ (*Листонад*, 1923, V, кн. 9–10), а „Хиперион“ реагира чрез Иван Радославов, Моис Бенароя, Петко Росен. В статията на Радославов „Символизъм и про-

¹¹ Вж. по този проблем **Неделчев**, М. Посмъртното битие на Яворовата литературна личност. // *Теодор Траянов*. Нови изследвания, С., 1987, с. 69.

¹² *Златорог*, 6, 1925, № 1, с. 51–52.

фесорска наука“ е потърсена йерархичната игра между д-р Кръстевите „Млади и стари“ и „Млада България“. Мястото на Яворов е твърде условно – той е след П. П. Славейков сред младите от „Мисъл“, но е извън младите, т.е. символистите от „Млада България“. Три години по-късно Радославов ще означи това място с метафората „разпът“ като несигурно, разколебано пространство, при което поетът се е откъснал от П. Славейков, но не е постигнал „новото“, т.е. символизма. В същата статия „Пенчо Славейков и П. К. Яворов“ от 1928 г. Радославов прибавя още една метафора в литературноисторическите периодизации – „възелът Яворов, около който се спъва всяко литерар-историческо изследване“.

Именно около „възела Яворов“ се задвижват и полемиките за антологиите. Тезите на Радославов се подкрепят на принципа на „ехо-фразата“ от М. Бенароя и особено от Петко Росен. Скандалната лексика, която използва Ст. Младенов, активизира в същата степен апологетите на Траянов, които го извисяват чрез собствената му „себеповдигнатост“. Метафоричният сблъсък на поетическите ръстове Яворов – Траянов се превръща в характерна тенденция на хиперионовото писане. В цитираната по-късна статия на Радославов „Пенчо Славейков и П. К. Яворов“ критикът не може да удържи сравненията между двамата и насочва йерархичното движение към Траянов – той хвърля „сянка върху израслата, но прегърбена фигура на предшественика си“, неговият поетически ръст е по-висок.

Проблемът за поетическите величини импулсира пишно-метафоричния стил като митотворящ конструкт по цялата хронология на „Хиперион“. Доказателство е отново текст на Радославов, този път по-ранната му статия в разглежданата полемика – „Отговор на няколко недомислия“ (1922). Това е отговор на Николай Райнов, на неговата статия във в. „Слово“ от същата година по повод на „Млада България“. Още в този текст е ситуиран лутащият се Яворов, който не може да намери нов път, а Траянов вече е открил „нова и пишна страница“ в историята на българската поезия, т.е. вече е светнала „яркката и могъща звезда на Траянов“.

„Звездната“ стилистика отвежда към важен принцип при конструирането на митологическата парадигма за Траянов в „Хиперион“. Корпусът от текстове на Радославов се оглася от автоцитати или парафрази, които се пренасят като ехо от една статия към друга. По същия механизъм те отзвучават в текстовете на другите критици от „Хиперион“, които плътно следват модела Радославов.

В този смисъл и антологиите функционират като „ехо-жанр“, защото пренасят и разгръщат митологичния сблъсък Яворов – Траянов. „Антология на българската поезия“ (1925) на Гео Милев предизвиква втория полемичен сюжет. Иван Радославов отрича концепцията на Гео Милев в специална статия „Една антология на българската поезия“, но той преди всичко коментира и спори за двамата поети – Яворов и Траянов – за техните присъствия и отсъствия. Митотворецът Радославов, създател на критическите апологии за Т. Траянов, в статията си отрича друг апологетичен език – за Яворов. Критикът е подразнен от велеречието и вдъхновените тиради, чрез които Гео Милев

митологизира Яворов като най-тачения български поет в антитезното присъствие на снижения Траянов – „голям поет, но немарлив художник“.

Гео Милев преобръща поетическите величини на модела Радославов, използвайки подобни апологетични конструкти – вдъхновено, извисяващо писане, поддържано от ефекта на антитезите; йерархизирането на Яворов като етап в литературното ни развитие след Вазов и Пенчо Славейков. За Радославов това са „литературни предубеждения“, но тръгвайки от собствените си литературни предубеждения, той бърза да замени Яворов с Траянов – „пограниченото литературно явление“ с „творческата същност“.¹³

Взаимното отричане-утвърждаване, смяната на местата в критическия двучлен Яворов – Траянов е митотворяща тенденция в началото на 20-те години на ХХ век, импулсирана от полемиките около антологията. Ив. Радославов извежда йерархичната формула „четири и още две десетки“ за големите имена в българската литература в статията си за Антологията на К. Христов (1922) и тя магически се мултиплицира в хиперионовата парадигма.

През 1928 г. тази формула е отречена от Вл. Василев в статията му „От пет години насам“, отпечатана в „Златорог“: „Яворов е и първият поет символлист... Там, дето свършва Яворов, започва Траянов“. Така през 20-те години на ХХ век сблъсъкът Яворов – Траянов противопоставя списанията „Златорог“ и „Хиперион“ чрез техните критици Вл. Василев и Ив. Радославов.

Критическият сюжет дублира литературния двубой Яворов – Траянов чрез двуборството между Вл. Василев и Ив. Радославов, като свързва разглеждания проблем *авторитет – мит* с проекциите му в литературната критика у нас.

Първият критически сблъсък (1923–1925) противопоставя статията на Вл. Василев „Между сектантство и демагогия“ и отговора на Иван Радославов „Как те пишат история“. Вл. Василев извежда като детайл в митологизирането на Траянов (и изобщо в закъснялото теоретизиране на символизма) „литературната спекулация“. Спекулира се с фигурите на поетите, сред които Траянов „затуля всичко“.¹⁴

В статията отговор Радославов цитира своите тези за символизма от 1912 г. (Писмото манифест до П. Ю. Тодоров) и обвързва проблема за твореца Т. Траянов с проблема за литературната критика, визирайки неадекватния прочит на Вл. Василев.

Във втория критически сблъсък са противопоставени поетите и техните критици. Както отбелязва М. Дачев, в статията „От пет години насам“, „късният Василев... смело причислява като основоположник на символизма Яворов“.¹⁵ В критическото си развитие Вл. Василев утвърждава мита Яворов през 1928 г. чрез цитираните категорични оценки.

¹³ Вж. **Радославов**, Ив. Една антология на българската поезия. // *Хиперион*, IV, 1925, № 3.

¹⁴ **Василев**, Вл. Между сектантство и демагогия. // *Златорог*, IV, 1923, № 2–3.

¹⁵ **Дачев**, М. Владимир Василев: интуиции за символизма. // <http://www.burglib.org/modules/news/print.php?storyid=68>

В отговора си „За литературната критика, писателите, издателите и...“ Ив. Радославов трансформира спора Яворов – Траянов в полемика за авторитета на литературната критика. Радославов последователно изгражда анти-тезни двойки, в които противопоставя своите идеи и идеите на Вл. Василев. Той свързва понятието авторитет с „идеологическата критика“, която изпълнява високата мисия да свързва епохи. „Самият факт на по-голямо или по-малко въздействие върху публика и писатели е именно мерилото за по-голямата или по-малката „авторитетност“ на литературнокритическата мисъл“, пише Радославов.¹⁶ Според него е абсурд да се твърди, че има някаква авторитетна критика като нещо само за себе си.

В своята представа за авторитетна критика Радославов отхвърля идеите на Вл. Василев за „художествената критика“; за възможността една критика да притежава всички качества на авторитетност и все пак да не бъде зачитана за нищо; за това, че критиката не трябва да се позовава на собствения си авторитет. За Радославов е особено важно позоваването на собствения авторитет, на собствените оригинални идеи.

Статията на късния Радославов може да се приеме за критическа равно-сметка, утвърждаваща собственото му критическо творчество във времето, собствения му авторитет. Същевременно той е митологизиран като критик през 20-те години на XX век от своите следовници – критиците на „Хиперион“.

За разлика от Радославов, Вл. Василев променя критическите дискурси, той се „пренаписва“, създавайки друга визия за авторитета на критика.

Движението от литературния авторитет към мита и неговите трансформиращи механизми илюстрират модернистичните промени в литературната критика през първите три десетилетия на XX век. Тя не само конструира този процес, но и го дублира, себеоглеждайки се в собствените си представи за авторитет и мит.

¹⁶ Радославов, Ив. За литературната критика, писателите, издателите и... // *Хиперион*, VII, 1928, №. 5–6, с. 240–241.

В огледалото на самоиронията (Съпротивите на българската модерност спрямо модернизмите ни)

Ако човек изчете немалкото, често разноречиви, противоречиви опити за дефиниране на понятието *модернизъм*, може би най-краткото от тях в резюме би звучало така: „Модернизмът е всичко и нищо“. Затова вместо модернизмите ни предпочитам да мисля *българската модерност*. Да приемем, че модерността, в това число и модерността в литературата и изкуството, най-общо казано, е ускорено движение на интелектуални идеи, способни да произвеждат култура, познание с универсален пластичен език, глобални образи и смисли, изпреварващи не само малкото битово-историческо време. Малкото битово-историческо време например на Чудомировия герой, който пита половинката си модерно ли е да се ходи на погребение с бастун.

Възниква въпросът: доколко модерен е например българският символизъм, възникнал на българска почва след руския, след френския, след белгийския символизъм? От друга страна, „Поема на злото“ на Стоян Михайловски например не е ли диабололизъм – далече преди прозата на Георги Райчев, Светослав Минков, Владимир Полянов да бъде класифицирана като диабололизъм – литературно направление, произхождащо от експресионизма, само заради удобството да изглежда литературоведската схема добре подредена?

Бих предложил едно съвсем кратко определение за модерност: модерност е онова, което още не се е превърнало в мода, в модернизъм. Модерността е нещо повече от родов белег; тя е невеществена, категориална, надисторична структура на онова изкуство, онази литература, онзи живот, които могат да бъдат **не просто различни, а различни, съпротивлявайки се на всякакви „изми“**. Когато едно изкуство стане видимо, забележимо до „изъм“, то вече престава да е забележително. В момента, в който символизъмът, постсимволизъмът, сецесионът, експресионизъмът, имажинизъмът, диабололизъмът, постмодернизъмът – все едно дали на руска, френска, българска или белгийска почва, – започнат да се мислят не като изпреварващо движение към другост, а като вече хванати, укротени, ограничени в коритото на метод, направление, школа – при това натоварени с различни идеологически контексти, – те престават да бъдат модерност, изпадат до имитативно модерни, масово произвеждани кли-

шета и се превръщат просто в модна литературна конфекция. Модерността е изгубила своята автономност още преди да е модерност. Процесът на каталогизация, консервация и канонизация в литературата и в изкуството е напълно завършен, щом се заговори напр. за „традиция и новаторство“ у някой автор, за „поетика на символизма“, „поетика на експресионизма“ и т.н.

От времето на Сократ до ден днешен може би само иронията е винаги модерна, *защото е живот по ръба на „като че ли“*; екзистенциален помирител на крайности. Следователно не принадлежи към никой „изъм“, а само на самата себе си. Много преди Салвадор Дали романтиците са предусещали че иронията е нещо повече от необходим естетически компонент на мисленето, тя е един от възможните мултикултурални, глобални пътища към свободата и истината. Докато традицията повелява, иронията е самата осъзнавана и осъзнавана, изплъзваща се мимолетност, *живот като че ли* в часа на синята тъга.

Българската модерност в литературата нямаше как рано или късно да не открие мегаломанията на символа, неговата тотализираща претенция; нямаше как да не открие, че бляновете и сънищата на модернистката душа по един имагинерен, иконографски съвършен образ на света са в края на краищата неистинни. Да събереш в един знак, в един стих същността или значението на нещата – това в края на краищата има твърде малко общо със съществуването на нещата в тяхното свободно движение; твърде малко общо със същностите и значенията. Иронията всъщност се ражда от много лирика и добива правото си на съществуване най-напред в самоиронията.

Мегаломанията на символа, романтически тотализиращата му претенция, нямаше как да не се огледа в огледалото на самоиронията. Защо и Николай Лилиев, и Димчо Дебелянов, и Георги Райчев, и Константин Константинов, и техният литературен кръстник Димитър Подвързачов, когото признателно наричат Бащата, и Ангел Каралийчев, автор в литературната си младост на модернистичната революционна поема „Мауна Лоа“, и Асен Разцветников, и Христо Смирненски – несимволичното сираче на „червената революция“, манипулативно обявяван за соцреалист, пародират в антиелегии собствените си лирически възторзи? Пародии на модернистка поезия пишат дори активните преводачи на модерна поезия и проза като Георги Михайлов, Хенри Левенсон. Може би това не са пародии в традиционния смисъл, а антиелегични автопострофи. За онези, които не познават Хенри Левенсон, пътят ще кажа, че той, освен преводач на Теодор Щорм и Стефан Цвайг, е и автор на книгата „Политическите съдебни процеси в 1936–1937 г.“, дълго време останала в ръкопис и публикувана едва през 2000 г. През 30-те години, тъкмо по времето на Сталиновия терор, Хенри Левенсон е дипломат, първи секретар на българското посолство в Москва.

Съществуват ли наистина българските модернизми? Този въпрос си задаваха още Гео Милев и Иван Радославов. Не са ли те непрекъснато разколебавани, най-напред в огледалото на самоироничното вглеждане в собственото си тяло? Иронията **към** българските литературни модернизми е може би най-лесното нещо и неслучайно тази ирония е преекспонирана например

в българановската епоха. Цветан Ракъовски беше преброил няколко десетки българановски пародии само по стихове на Яворов. В тези често глумливи пародии сигурно се оглежда и страхът от Яворовата модерност. Защото модерността е като меритокрацията. Модерността **на**, а не **в** изкуството, все едно дали написано, или изобразено, винаги е била и ще бъде реформаторско малцинство. Не без доза авторитарно самочуствие. Модерността е достъпна и разбираема не всекиму, а само за онези, които са способни и компетентни да преживяват, полагат усилия да **преживяват**, а не просто събитийно да **съпреживяват**. Впрочем културата винаги е била един много тънък и уязвим слой от обществената среда. Днес, докато си говорим за модернизмите ни, българската модерност е на улицата и е масово оплювана. Защо Шекспировият театър напр. – за разлика от българо-съветската дружба – е от векове и за векове модерен? Защото Шекспировият театър – това е вътрешната сцена на човека, който не просто мисли, а знае. Вътрешната сцена на човека, не просто мислещ, а преживяващ...

Пародиите обаче съвсем не винаги са лекото възнаграждение за страха, глумливо снизяващо недоверие, дори подозрителност към модерността. Тъкмо те могат да бъдат четени и разбирани като едно постоянно огледално завръщане-бягство от праговете на реалността; антитеза на реалността. Съпротивляваща се спрямо „измите“ ни модерност. Едно от лицата на модерността, предметяващи усета за невъзможното, предметяващи усета за мимолетното, тръгвайки от най-делничното, баналното. Дебеляновата „Елегия на литератора“ далече преди Барт посвоему предрече смъртта на автора. Нещо повече: Дебеляновите иронични антиелегии, писани редом с „Аз искам да те помня все така“, „Да се завърнеш в бащината къща“, са покушение срещу литературата като метод за проектиране на илюзии, срещу литературността изобщо.

Тук искам особено да подчертая: самоиронията на българските литературни модернизми и към самите себе си е първият и най-важен признак за модерност, модерност, която по условие е антитетична. Усет отвъд границите на езика. „Препинателни знаци“ на Дебелянов, както и фейлетонът му, неслучайно озаглавен с препинателни знаци, покрай злободневностите илюстрират тъкмо тази игра между въображаемо и реално. Езикът като отказ от общуване. Комитрагедията на всичките ни отлагани и отложени животи. Това е всъщност съпротивата на българската модерност спрямо модернизмите ни, съпротива спрямо застиването в литературната канонизация и консервацията в традицията. Модерността няма как да се превърне в традиция, защото знае, че миналото изобщо не е минало. Съзнавано или не, то винаги е тук и сега.

Учеха ни, че Христо Смирненски е пролетарски поет, родоначалник на соцреализма, „непреодолял докрай“ символистичната образност. „Рицари след бой“ (1923) може да се възприема не само като антиелегичен, самоироничен апостроф към „Червените ескадрони“, но и като покушение срещу символизма:

*След рицарски празни усилия
не зърнахме нийде в света*

*сребрилата девствена лилия,
която тя нам завежда.*

*Но верни на светла утопия,
живота всуе ни гнети:
пак носим на дървени копия
железен товар от мечти.*

*С душа през неволи пречистена,
ний бродим в житейския лес
и шепнем си тихо: „Наистина,
добре, че умре Сервантес!“...*

*...Но нявга сред шумната столица –
за нас монумент ще блести,
сграден с неплатените полици
и скъпо платени мечти...*

За мен „Рицари след бой“ е един от безспорните текстове на българската литературна модерност не само през 20-те години на миналия век. Но модерността на Смирненски не е заради горчиво-ироничния, противопоставно обърнат автоапостроф към „Червените ескадрони“. Тук Смирненски се прощава иронично-антиелегично с човека-маса, със знамената и фанфарите на винаги еднаквата илюзия, че някой друг, историята, революцията, партията, вождът могат да направят човека не само различим, но различен и свободен. Всеки сам носи на своето дървено копие свободата или несвободата си.

Опитите да бъдат учебникарски оразличени – например модернизмът (като дуалистичен), от авангарда (едва ли не като антикултура и абсурдизъм) – не са особено убедителни. Тъкмо в огледалото на самоиронията, автопародията модернизмите ни, все едно как ще ги назоваваме, отчаяно търсят уравновесяване на антитезите в един все по-фрагментиращ се свят, търсят неговата изгубена цялост. Модерността не е начин на мислене и писане, не е и стил на живот. Модернизъм и модерност са не само контекстуално, но и концептуално различни понятия. Модернизмите имат много имена; те се сменят, отгласвайки се – понякога и с лакти – един от друг. Модерността е дом-преживелище в единствено-множествено число. Преживелище върху онази единствена вътрешна сцена, на която човекът успява или не успява да бъде автор на самия себе си.

Сирак Скитник – „търсецият“

Всеки творец може да бъде наречен „търсец“, всяко културно направление – също, но към Сирак Скитник това определение приляга особено. Излъчва го и самият му артистичен псевдоним. Според мен втората част – Скитника, е повече означаващата (в сравнение с първата) вътрешната му нагласа. Колкото и символично да започва скитничеството на Сирака, в годините то се определява дотолкова качествено, че му осигурява авторитетното присъствие в българската култура между двете световни войни и го налага като фигура на културния синтез (вж. Стойчева 2010): сред създателите на „Родно изкуство“ от 1919 г., съредактор на „Златорог“ (1920–1943), пръв председател на Съюз на дружествата на художниците в България (1931), драматург и артистичен секретар на Народния театър (1923–1924), главен уредник на ново създадената институция Българско радио (1935–1943).

Първите знаци на търсенията му би трябвало да се открият още в периода 1898–1903 г., докато учи в Богословското училище (но за този му период почти нищо не се знае). Как търси пътя си оттам нататък, е известно, както и по колко различни начини, като се започне от „натурализирането“ му сред петербургските естетски кръгове, където богословската му култура положително се е разширила с мистико-окултните естетически идеи на Сребърния руски век.

Нека наблегнем, че той се завръща в България като напълно завършен творец, с изяви сред най-модерните и в литературата, и в изобразителното изкуство, с препоръки от самите Бенуа и Рьорих. Така траекторията на модернистичното „посвещение“ за Сирак Скитник се оказва по-различна от обичайната за българските модернисти от началото на ХХ в., минаваща през Западна Европа. Пък и можем ли да посочим друг български модернист от класата на Сирак Скитник, който, с такива изгледи за вграждане в по-големия кръг на „модела“, се връща, и без да спре собствените си творчески търсения, превръща скитничеството си в културтрегерска мисия?

Нещо повече: Сирак Скитник се завръща със собствена теза за превода на западноевропейския модернизъм на езика на една славянска култура, която няма комплекса за изостаналост. Според него, ако Западна Европа е първоизточникът на модерните идеи в началото на ХХ в., руската култура ги доразвива в дълбочина, стигаща до мистицизъм. Разликата между двете култури той

онагледява чрез отношението между „намека“ и „откровението“¹. Може би това мислене му помага особено след Първата световна война, когато българските творци търсят свое, уникално решение за „родно“ и „откровено“ приобщаване към европейския модернизъм.

Формулата за „търсеция“ Сирак Скитник първо може да се изведе от неговите критически текстове. Не става дума само за промяната на стила му на писане, в началото подчертано сецесионно-импресионистичен – можем да го наречем и поетико-критически, демонстриран в статията му „Имаме ли художествена критика?“². Ето как словесно преживява Сирак Скитник това, че липсва художествена критика в България: „Страшно дори. Ни една чутка широка душа, която близко около своята да почувства, да разбере душата на творещия човек, в она страшен лабиринт на падения и ставания, на творчество и разрушение, и да осмисли нейното творческо усилие, като преднамерена творческа проява, като израз на схващане, като последно стъпало от хиляди, по които е минала душата и всички е попръскала с кръви. Страшно...“ (Сирак Скитник 1911: 330). Този текст напомня повече философско-поетическия дневник на Яворов, нежели на просветителски постулати, готови да бъдат канонизирани и съответно цитирани в учебниците. Като че ли изливането на душата е много по-важно за Сирака, отколкото конкретизирането на обявената тема („Имаме ли художествена критика?“). Ако се запитаме откъде идва този интровертен критически жест в нетипичния жанр „литературно-художествени писма“, отново бихме стигнали до мисълта за контекста на писане на конкретния текст – в Петербург, „извън скобите“ на родната действителност, далеч от влиянието на родния критически жаргон. (А дали му повлиява тогавашната руска критическа риторика, е въпрос на специално изследване.)

След повече от двайсет години, в статията му „Изкуство и улицата“ (Сирак Скитник 1937: 321–324), виждаме критическия му стил коренно променен: екстравертен, силно натурализиран (да кажем, „пазарът“ на идеи върви заедно с асоциацията за пазара на полуизгнили кюстендилски сливи), но не по-малко художествен и със запазена свобода на критическото шрихиране. В този текст отново можем да говорим за вместване на различни жанрове (числото есе в състава на критическата статия).

Не по-малко интересен е огледалният образ на неговото собствено „търсачество“ в обектите на неговата критика. Ако от гледна точка на ХХI в. творците на „Родно изкуство“ отдавна са митологизирани, архивирани и превърнати в „учебници“, за съвременника им Сирак Скитник те са още като деца в творческите си опитвания и са все още „надежди“, а не „результати“. По повод изложбите на „Родно изкуство“, каквото и да коментира, почти винаги стига до констатацията на „търсенето“. „Трагедията на търсенето“ е най-благословената трагедия за твореца според художника критик, тъй като е и най-благодатната. Този аргумент е конкретизиран по особено интересен начин

¹ Вж. размислите му по повод паметната петербургска изложба от 1911 г. „Френската живопис за 100 години“, отразени в първото от т. нар. „Литературно-художествени писма“, публикувани в сп. „Демократически преглед“.

по отношение на Майстора: „Че Майстора преживява трагедия на търсене, на временно безсилие да обхване себе си и онова, което е около него – това е може би най-ценното. Страшното е: че той можеше без трагедии да пише „великолепни“ портрети, сам доволен от себе си и другите доволни от него“ (Сирак Скитник 1929а: 319).

Изобщо най-доброто, което може Сирак Скитник да каже за един творец е, че е „търсец“. Затова в 20-те години на ХХ в. и Дечко Узунов е „търсец творец“ („Тоя художник също преживява паниката на един търсец себе си и света.“) (пак там), и Илия Петров „преживява безпътицата на творческо лутане“ (пак там: 320), Борис Денев е високо оценен за „скрития смут“ и „недоволния“ му талант (Сирак Скитник 1920: 359). Във всичките му критически портрети и бележки върху общи художествени изложби „търсенето“ е прокарано като неотменен критерий. За него истинското изкуство не може без „възторга на едно ново „намерих“ (пак там: 357). Единствено у Иван Лазаров от съвременниците си Сирак Скитник успява да открие постигната завършеност и хармония. Всички останали с „увлечението на деца“ показват „своите поривисти хрумвания, достойнства и грешки“ (Сирак Скитник 1929а: 320).

Ето защо на „Родно изкуство“ Скитника гледа като на пролет, като на бъдеще, „златно детство“, а не като на постигната естетика. (А ние, от ХХІ в., какво? – берем плодовете на тяхната „пролет“ и ги осмисляме като „златна есен“ на българското изобразително изкуство между двете световни войни, а сякаш забравяме, че Иван Милев е само на двайсет и нещо, когато си отива, оставяйки, „в търсене на себе си“, истински магични картини.) Цялото изкуство между двете световни войни Сирак Скитник нарича „младежки гениални студии за една творба на утрешния ден“ (Сирак Скитник 1931: 37).

„Търсаческа“ свобода излъчва самият му критически речник. На пръв поглед той е съставен от звучащи графаретно понятия, но употребени с искреност и дълбочина, те назовават „светаята светих“ на проблематиката, която го вълнува: например „искреността на художника“, „творческо сублимиране“, „творчески дух“, „човешката душа“. Всъщност това са най-изконните категории на романтизма.

Чрез категорията „душа“ Скитника обяснява изкуството след Първата световна война: „Никога изкуството не е било тъй малко „естетично“ и толкова човечно, както днес. То даже като че не иска да създава нова естетика, а да освободи само човешката душа“ (Сирак Скитник 1923: 3); „Мирът: видимост, която душата отразява, а изкуството: реалност, която душата създава И затова: изкуството е преди всичко къс душа, а после – изобразена видимост“ (Сирак Скитник 1981б: 33). Примерите са много – и „примитивът“ е „движение на душата“: „Примитивът (...) – чисто вълнение, едно нетърсено движение на душата“ (Сирак Скитник 1923: 4).

Категорията „съвременност“ (а не „модернизъм“) е една от основните в неговия речник. И нея носи още от Петербург, от кръга „Мир искусства“ и стила „модерн“, преведан като „съвременен“, а не „модерен“. Тоест „съвременен“ за Сирак Скитник е естетическа, а не времева категория. Можем да

кажем дори, че в годините обогатява съдържанието ѝ. В портретната му статия за Владимир Димитров – Майстора тя е на първо място в критическия му инструментариум: „И не е ли непонятно: тия хора (големите творци – б.м., С. С.), дори откъснати от живота, от неговите всекидневни прояви, са чувствали съвременността много по-пълно от тези, които са изгорели в нея“ (Сирак Скитник 1929б: 75). Да си талантлив, все още не означава да си съвременен: „В най-новите и най-талантливи произведения на младите в действителност все още липсва истинското, осъзнато чувство на съвремието“ (Сирак Скитник 1981а: 106). Чувството за „съвременност“ не може да се придобие чрез следване на образци: „Каква цена има приблизителното доближаване до утвърдени закъснели западни образци? Това може да бъде школа, но не и път за съвременния художник“ (Сирак Скитник 1929а: 318).

Ратуването за личната свобода на художника Сирак Скитник смята за неотменно през целия му творчески път. По-точно казано, „борба за лична творческа свобода“ той нарича борбата за освобождение от „властта на суровата материя“ и борбата за освобождение от школите. Самото разбиране на живописца в съвременния смисъл за него е „без формули и етикети“. Затова той разграничава търсенията на твореца от „школника“ и от роенето на школите.

Бягството на Сирак Скитник от школите очевидно му струва и „бягство“ на школите от него. Аргументите на „търсачеството“ имат за цел да провокират по-скоро самите творци, отколкото критиците и историците на изкуството. Риторично казано, Скитника желае да твори съвременност чрез творчество, а не история. Затова критериите му изглеждат изведени отвътре, а не заети, а критиката му – доволно необвързана, не така креслива (каквато е например критиката на един Иван Радославов) и съдържаща дълбок смислов потенциал.

Можем да допуснем, че „търсещият“ Сирак Скитник е „моделиран“ и от реакцията на самата му интелектуална среда – от неговите съ-поколенци, съ-идейници, от хората с вкус към „съвременното“ (в смисъла на Сирак Скитник). Владимир Василев – критикът, с когото работи като съредатор на сп. „Златорог“ от 1920 г., десет години по-рано отрича (и то с унищожителен патос) какъвто и да е модернизъм в единствената му стихосбирка „Изповеди“, даже поетичните ѝ качества, задавайки съкрушителния въпрос: „... какво общо има тая поезия с модернизма, какво общо има тя въобще с поезията?“ (Василев 1992: 328). Всъщност в стихосбирката могат да се открият интересни намеци за специфично художническо пластично виждане, които никога тогава не забелязва. Например в цикъла „Зимни акварели“ с пейзажни фрагменти: „На ъгъла фенер: / и бели пеперуди, / кръстосващи луди / през огнения кръг“ (фрагмент 2); или: „Опушени тръби – редица. / Розова – из прозорец подадена ръчица / и гълъби, накацали по ней...“ (фрагмент 5). Ясно е защо начинът на виждане на художника Сирак Скитник го тегли към поетиката на предметния детайл, станала модерна едва в 20-те и 30-те години, когато той фактически престава да пише поезия. Но не престава да бъде поет в художническите си търсения: цветовете и темите на платната му доказват това.

След замлъкването на поета, какво се случва със Скитник илюстратора? Рисунките му към „Марионетки“ на Ч. Мутафов предизвикват истински дебат, изненадвайки дори и най-модерно мислещите авангардисти. Още през 1921 г. те се възприемат като излезли както извън очаквания стил на сецесионната модерност, така и извън стила на конкретния литературен текст. В този случай Гео Милев например никак не може да възприеме писателя и неговия художник в една обща тяхна книга: „Против извитите гъвкави и нюансирани линии на Чавдар-Мутафовия стил стои квадратният формат и квадратният шрифт на книгата, заедно с тежката ъгловата линия и широките (черни и ултрамаринови) петна в илюстрациите на Сирак Скитник. Загубено е съзвучието...“ (Милев 1921: 192). Строгата позиция на критика дори подминава факта, че авторът на литературния текст посвещава последната глава на своя илюстратор. Не се оценява, че тези илюстрации обогатяват експресионистичната мощ на литературния текст, придавайки му още нива на четене. Така Мутафовият експресионизъм добавя ярки футуристични нотки. По същия начин илюстрациите към „Неродена мома“ на Ран Босилек извеждат примитивното, можем да го наречем и дълбинно родното, от фолклорния сюжет, а Теодор-Траяновите „Български балади“, благодарение на илюстрациите на Сирак Скитник, престават да бъдат „Радославовите“ символистични балади. Именно това „повдигане на степен“ на литературния текст, което постигат илюстрациите на Сирак Скитник, не е достатъчно оценено.

През 30-те години на ХХ в. Сирак Скитник се отказва от илюстрациите (прави само корици на книги), като очевидно избледняват интересите му към текста като синтез между художника и писателя. Той все повече се потапя в ирационалните, недостъпни дълбини на живописата. Неслучайно тази му линия на търсене оставя може би една от най-дълбоките негови следи в българската култура. Затова Сирак Скитник се помни най-вече като художник на картините на собствените си търсачески светове.

Оказва се, че събратята му всъщност му помагат в освобождаване на валенции за следващите или съпътстващите негови разностранни търсения (тук няма да отваряме темата и за присъствието му в театъра и в радиото).

Бихме обобщили, че „търсещият“ Сирак Скитник е функция на желанието му да бъде максимално съвременен, адекватен и присъстващ във времето, в което живее. Това не са стъпките на лутащия се, а на практикуващия културния синтез; на търсещия в многообразните му форми общ културен знаменател.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Василев 1992: Василев, Владимир. Пантеисти и манияци. // Василев, Вл. Студии, статии, полемики. С., 1992.

Милев 1921: Милев, Гео. Чавдар Мутафов: Марионетки. // *Везни*, 2, 1920–21, № 4–5.

- Сирак Скитник 1911:** Сирак Скитник. Имаме ли художествена критика? // *Дем.* преглед, 8, 1911, № 3–4.
- Сирак Скитник 1920:** Сирак Скитник. В салона на „Родно изкуство“. // *Златороз*, 1, 1920, № 4.
- Сирак Скитник 1923:** Сирак Скитник. Тайната на примитива. // *Златороз*, 4, 1923, № 1.
- Сирак Скитник 1929а:** Сирак Скитник. Изложбата на „Родно изкуство“. // *Златороз*, 10, 1929, № 6.
- Сирак Скитник 1929б:** Сирак Скитник. Майстора. // *Златороз*, 10, 1929, № 2–3.
- Сирак Скитник 1931:** Сирак Скитник. Утрешното изкуство. // *Златороз*, 12, 1931, № 1.
- Сирак Скитник 1937:** Сирак Скитник. Изкуство и улицата. // *Златороз*, 18, 1937, № 7.
- Сирак Скитник 1981а:** Сирак Скитник. Новата българска живопис, Дер Щурм, 1929. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920–1943). С., 1981, с. 104–107.
- Сирак Скитник 1981б:** Сирак Скитник. Старо и ново изкуство. // Сирак Скитник. Избрани статии (1920–1943). С., 1981, с. 33–34.
- Стойчева 2010:** Стойчева, Светлана. Сирак Скитник като фигура на културния синтез между двете световни войни. // *Сирак Скитник* и българската култура. Сборник. Благоевград, 2010, с. 121–141. (Също и в: *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. 4. С., 2011, с. 256–273.)

„Лирични хвърчащи листове“ на Гео Милев (1915), или за преводимостта и проводимостта на модерната лирика в българското

Така е нарекъл Гео Милев поредицата с модерна лирика, от която излизат пет „листа“. Но и те са достатъчни, за да се очертае замисълът на този проект за антология и за издателски продукт.¹ Проектен е принципът на антологичното събиране, тъй като възприятието на отделната творба, след като тя вече е поставена в контекста на тази съзнателна подборка, се подчинява на нови надредни критерии. Едно четене, огледално на предварителния съзнателен избор, следвайки наложения литературноисторически и критически модел, ще премине към по-високия концептуализиращ статус. *Текстът* на творбата в *контекста* на антологията (цикъл или книга) вече би се възприел като образец или като явяване на определена естетическа норма. „Лирични хвърчащи листове“ посочва творби образци на новото изкуство и задава една българоцентрична норма за прочита им. Така тази поредица добива стойност на уникален проект, при който преводът, съставителството, а и оформлението ѝ се превръщат в документ за поколенческо самоопределяне и едновременно

¹ „Лирични хвърчащи листове“ е първата Гео-Милева издателска поредица, станала възможна с ресурсите на бащиното издателство, последвана от библиотеките на „Везни“ („Библиотека за малцина“, поетичните антологии, замислени по надисторически тематичен модел: „Антология на жълтата роза. Лирика на злочестата любов“ от 1922 и „Кръщение с огън и дух“ от 1923, и останалата в ръкопис „Антология на червената роза. Лирика на възторжена любов и копнеж“; „Антология на българската поезия“ от 1925 увенчава литературноисторическия модел с канонизиращо-образователния). В тях са възпроизведени вече публикувани текстове, пренаредени според замисъла на съставителя. Като своеобразни микроантологии функционират циклите, поместени в периодични издания (срв. *Звено*, 1914, № 4–5 и през трите годишнини на „Везни“).

Антологичните постижения на Гео Милев са обект на обстойни анализи, срв. **Игов**, Св. Антологията като форма на критика. // *Гео Милев* през погледа на литературната история и критика. С., 2005, с. 349–360; **Хаджикосев**, С. „Антология на жълтата роза“ в парадигмата на българската модернистична култура от първата четвърт на столетието. // *Гео Милев* през погледа на литературната история и критика. С., 2005, с. 361–366.

в манифест на естетическата му воля, измерима и изречима в модуса на прозрението. Но дръзката по размаху си „омисъл“ е овладяна в онези средства, които предоставя съвременната техника и полиграфията. Казано съвсем „технически“, рефлексията е станала видима в оформлението и авторството на книжното тяло.

Поредицата е замислена още през предходната година, тъй като в писмо от 27 септ./10 окт. 1914 г. от Лондон младият литератор споделя за плановете си да подготви „един не малък том „модерни поети“, каквито печатах и ще се печатат още 2–3 серии в „Звено“, Новалис, Ницше и др.“² Вместо такова издание поредицата „Лирични хвърчащи листове“³ започва да излиза от 15 януари („в този ден съм аз роден...“), в 15 страници, през 1915 година, една от последните, в които за нас българите бляновете за национално обединение още можели да подхранват упованието ни в смислеността на национално възславящите творчески усилия.

Върху корицата стои името на автора, заглавието на произведението в шрифт с по-нисък кегел и разредка и с още по-дребен шрифт, без разредка: „НА БЪЛГАРСКИ ОТ Г. МИЛЕВ“. Под него е портретът на автора, клиширан от дърворез. Портретите са изработени от преводача, макар името му да не е упоменато никъде.⁴ В долния край на корицата след двойна черта открай до край на полето с главни букви е името на поредицата и след двоеточие – съответният брой.

На гърба на първата страница стои посвещение, отправено към български автор. Така дотук се очертават няколко „фигури“ на авторството: на стиховете, на превода, на дърворезния портрет, но и през адресата на посвещението, отправено от преводача. Актът на посвещаването призовава да съположим, а не банално да съизмерим, автора „фар“ (по Бодлер, не „нашите учители“ по Страхимиров – вж. цитирания увод) с българския автор; превръща самите книги от средство – или свидетелство – за установяване на контакт помежду им в манифести на осъществения контакт.

Ето как следват посвещенията:

№ 1 Стефан Маларме. Иродиада. На поета Николай Лилиев, поет на красотата и девственост.

№ 2 Рихард Демел. Преображенията на Венера. Venus Fantasia. Venus Regina. Venus mystica. На Теодор Траянов, Поета на Regina mortua et Sempiterna.

² *Литературен архив*. Т. 2 : Гео Милев. С., 1964 (писмо 16 от 10 окт. 1914).

³ Генеалогията на наименованието на поредицата разкрива д-р Анастасия Цандер: **Цандер, А.** Берлинските контакти на Гео Милев. // *Гео Милев – модернист, европеец, патриот*. Нови изследвания 5. С., 2008, с. 33–35.

⁴ *Гео Милев (1895–1925): Летопис на неговия живот и творчество*. Пловдив, 2005, № 357. Следвал е вероятно познати художествени портрети, както например оригинала на портрета на Пол Верлен виждаме по-късно възпроизведен в „Избрани стихотворения“ от 1922 г. (публикуван в издателство „Везни“ като номер от поредицата „Книги за библиофили“).

№ 3 Емил Верхарн. Четири поеми: Песни на луди * Бунт * Рибарите на кон. На поета Димчо Дебелянов.

№ 4 Пол Верлен. Мистични разговори. На Людмил Стоянов, български поет.

№ 5 Фридрих Ницше. Дионисиеви дитирамби: Плачът на Ариадна * Бедността на най-богатия * Слънцето залязва. На поета Николай Райнов – великият, който е създал легендите за Мелхиседек и Даниел.

При последните автори (Фр. Ницше и Н. Райнов) титулът „поет“ е изменен с жреческото „великият“.

Следва съответният превод. Корицата на гърба е отредена за кратка бележка за поета, в която преводачът съставител критически посочва неговата значимост като представител на модерната иреалистика. Така към вече изброените ще добавим още една „фигура на авторството“, която окръгля представянето на текста и на поета с критическата му оценка и апология – тази на литературния критик.

В края на увода от първия брой имаме обещание, че „Листовете“ ще излизат седмично, но в пети брой излиза съобщение за „много външни причини и пречки, произхождащи от сегашното положение“, довели за преустановяването на поредицата. Ако обаче сверим времето с Гео-Милевата биография, то е след работата му по дисертационния труд и съвпада със завръщането му в България и предстоящото му влизане в казармата.⁵

В редакторско-издателската гъвкавост на Гео Милев се проявява отново неговият рефлекс на режисьор: режисиращ появата на текста пред читателя – и с това задаващ гледната точка, коментиращ го и изчистващ „шумовете“ на полиграфията (или коректурите), за да възсъздаде непокътната същинската му форма. Така да се каже, на първо място творбата е текст, неразделна част от книжното тяло, от контекста на периодичното издание и на книгата, а след това – от визираната с подбора критическа парадигма. Така радикалната позиция на критика, абсолютизираща творбата и изкуството, се отгласква и изпъква спрямо материалната полиграфична страна. Именно там, на страницата, текстът става значим за възприятието и добива адекватното за естетичната си природа битие. Парадоксално, изострянето на вниманието на редактора към паратекстови фактори като разполагането на текста се проявява едновременно с абсолютизирането на творбата като знак за естетически ценности. И същевременно творбата се влага в мрежата на критико-литературните идеи: тя проговаря през тези идеи и ги изговаря. Намерен е балансът между критическо и литературнохудожествено изразяване.

№ 1 завършва с „Вместо увод“, където се заявява, че поредицата започва с „нарочна омисъл“ и тя е от порядъка на културния патос на Гео-Милевите жестове. На първо място е „ликвидирането“ [именно безостатъчното „ликви-

⁵ Без да абсолютизираме обясненията през биографичните данни, бихме могли да заключим, че поредицата увековечава онези пределни поетически стойности, до които е стигнал Гео Милев в първия етап от опознаването на модерната лирика едновременно като читател и студент по филология в Лайпцигския университет.

диране“] („като му поставят една удивителна накрая, в знак на удивление...“) на „въпроса за нашето културно клатушкане между ветровете на чуждите култури...“ Втората амбиция, отново заявена пряко, идва от философията на модерното време, цитатно означена с Ницшевата *Umwertung aller Werte* („преоценка на всички ценности“) и изрично подчертана с разредка като „лирична“. Отново цитатно се посочва и „фокусът“ на това усилие: българският читател – „за да не се срамуваме повече от него, както думаше някога Пенчо Славейков“. Впрочем Славейков въвежда Ницшевата тема за „преоценката“ в статия тъкмо за „главатаря на немските символисти“ (Славейков, П. П. Рихард Демел. // *Мисъл*, 1902, № 3), комуто е посветен и № 2 от „Лирични хвърчащи листове“.

Гео Милев подхваща този призив. Оттук насетне осъществяването на мисията за културно преобразяване и за „преоценяване“ смело крачи през книги и списания, разпръсква се в сказки и беседи, осъществява се на театралната сцена, стига до поетичното му творчество. Ще видим ново нейно въплъщение в позицията, заявена в първа книжка на „Пламяк“: „Пламяк“ [...] ще поеме и трудната задача за преоценяване и пречистване, както на идеите, така и на продуктите в полето на културата.“ В уводните думи към „Лирични хвърчащи листове“ от 1915 г. е подчертано, че става дума именно за една бъдна лирична „преоценка на всички ценности“.

По-долу думата **ЛИРИЗЪМ** е изтъкната с графиката, а с нея се сочи именно модерната поезия. Ключов момент за разбирането на Гео-Милевото схващане за модерното е именно лирическият изказ. По-сетне, във времето на „Везни“, това ще е определящо за виждането му за изкуството. Както заявява във „Фрагментът“: „Изкуството е субективно: лирика.“ Но това е формулировка, която отбелязва зрялата форма на едно виждане, оформило се още в най-ранните литературни занимания на Гео Милев.

По текстовете на младия литератор от 1914–1915 г. можем да проследим оформянето на неговата концепция за модерното изкуство, което в „Литературно-художествени писма от Германия“ (1913–1914)⁶ той уточнява като „най-новото изкуство“: „... поезията, която се издига в образа на символизъм или модерна поезия до висшата висота на едно ново изкуство: изкуство на душата.“ Засега Новото изкуство се самоназовава с добре познатото (като символизъм). Най-новото за 1914 г. в изкуството в европейски мащаб обаче е вече налагащият се експресионизъм. Но формулировката на Гео Милев за Новото изкуство е отворена, тя предполага, и дори изисква непрекъснатото му поставяне в нови функции, защото то се разпознава като израз на непрестанно обновяващата се модерна душа.⁷ А бляновете и съзерцанията на тази душа ще гарантират и непрестанен развой на поезията ѝ, без да може тя по презумпция да бъде затворена във „фирмата“ на една школа. Тъкмо „новостта“ се оказва

⁶ Милев, Г. Литературно-художествени писма от Германия. // *Листонад*, 1, 1913–1914, № 15, 20, 24, 28, 31, 35, 39, 42.

⁷ Ако се впуснем в реконструкцията на това понятие в българската критика, то ще се изправим пред внушителното му присъствие в модела за изкуство, утвърден от кръга „Мисъл“.

определяща за естетическия развой; стремежът към новото определя и преформулирането на програмата на „Везни“; този критерий ще е валиден и при осмислянето на естетическите категории в по-късните критически текстове на Гео Милев.

Определенията, с които се изяснява лирическото, очертават кривата в естетическите разбирания, които ще следва по-сетне критикът. Идеята за лиризма за него е равностойна на „онази анти-реалистична, или по-добре ирреалистична поезия, която е родена из блужденията на вековете, обаче едва в наши дни с великата мисия да преобрази „света“. Отново в уводните думи към „Лирични хвърчащи листове“ младият литератор се осмелява да заговори за „някакви неизмерни мистични, за фантастични, за ирреалистични бездни в душата на тъй наречения „суров реалист“ – българин“. Отново по авангардистки образец естетическата категория „ирреалистика“ е родена в сблъсъка с противоположното си, превъзможвайки го.⁸

Прогласено е ключовото понятие на Гео-Милевата естетика: иреалистика.⁹ Като въплъщение на „иреалистичната поезия“ са дадени и творбите в поредицата „Лирични хвърчащи листове“ (1915), като терминът е озвучен в критическото въведение и в задговарящите очерки за преведените поети. В ст. „Модерната поезия“, както и в докторската си дисертация Гео Милев говори за психолирика. Именно лирическото в този статус на изказ на душата носи белега на ново изкуство. Понятието, както опозицията реалистичност – иреалистичност, бележи ядрото на литературнокритическата рефлексия, оформило се в първите търсения на Гео Милев. Така в тъй краткия на страница и половина увод към поредицата са дадени основополагащи стойности и цели, определящи бъдещи избори на теми и стратегии на Гео Милев. По-късно пък отделни текстове ще бъдат възпроизведени в други микроантологии или книги.¹⁰

⁸ Кolkото до формулирането на понятието за иреалистика, в писмо до Емил Верхарн Гео Милев уточнява своето виждане за лириката на модерното време така: „анти-реалистичната или „нереалистичната“ [irréaliste в ориг. – б.м.] поезия, поезията на мечтите, на виденията, на стремежите към безкрая, на божествените лудости, на мистицизма, на меланхолните и на отегчените сред една реална действителност, с една дума, поезия напълно лирична) и аз вече назовах в едно критично изследване [вероятно имайки предвид ст. „Модерната поезия“ – б.м.] Фландрия „родната страна на съвременната поезия“, на символизма, ако желаете“. – Вж. *Литературен архив*. Т. 2 : Гео Милев. С., 1964, с. 20, началото на февруари, 1915 г. (цитат по българския превод).

⁹ Още през 1914 г. в ст. „Модерната поезия“ (*Звено*, 1914, № 4–5) реално и иреално са обособени по контраст, тъй като тази модерна поезия идва не от „реалния“, а от „иреалния“ свят. Под реализъм се обобщава познатото от класическия свят изкуство, с направленията „реализъм“, „натурализъм“, „импресионизъм“ (по-късно в ст. „Против реализма“).

¹⁰ Вж. например: **Маларме**, Ст. Иродиада (откъс). // *Везни*, 1919–20, № 7 (забелязана 1 поправка); **Верхарн**, Е. Четири поеми: редактирани варианти в: **Верхарн**, Е. 16 поеми. С., 1923; **Милев**, Г. (съст.) Кръщение с огън и дух, С., 1923 (с минимални, но смислово натоварени промени, срв. в „Бунт“:

Поетите, намерили място в „Лирични хвърчащи листове“, са емблематични автори на това „преходно поколение“ към модерното. Към този теоретичен конструкт по-сетне ще бъдат привлечани различни „имена“, етикети на модерното или по-точно на „най-новото изкуство“: символизъм, експресионизъм. В случая под привидната еkleктичност се крие по-дълбокото разбиране за културно-историческата разполовеност на „реалистично“ и „иреалистично“ (което от своя страна приема различни естетически изражения).¹¹

Културно-естетическата рефлексия, заявена в подборката на „Лирични художествени листове“, е прицелена към читателя и заявява, че желае да участва в борбата за налагане на нови естетически норми в българската среда. В увода, съчетаващ възрожденски просветителски патос, юношеско негодувание срещу всеобщото падение до „говорене за политика“ с изящни цитати от високата символистична поезия, са включени разнородни родни и преводни културни масиви или литературни модели – разнородност, превърната обаче в еднородност. Ще отбележим изобилието от изненадващи с възможността си съчетаемост цитати на знакови модели – между Страшимиров, Кьорчев, Ницше и Славейков, например:

[...] да, те надеждите ни, те, „**тъгите ни**“ – днес ни изнивярват и ни остават пак самотни...

– *тъпли, тълпи от рев и гнѣв – ревящи орди...*

става неутрално-описващо:

тжлпи – тжлпи от рев в гнев – тжлпи...)

¹¹ А за изясняването на тази двойка в статията „Против реализма“ опора е подирена при Пшибишевски, който тълкува изкуството на Едвард Мунх, но най-сигурният достъп към нея е самото поетично творчество (като Метерлинковите „Горещи цветарници“). Оттук техниката на реализма („наблюдавай – описвай – копирай“) е противопоставена на техниката, открита от Маларме (с метода на сюжестирането). В теоретичен план тази опозиция се разглежда по-късно в студията „Театрално изкуство“ (1918), замислена с конкретна цел бъдещата режисьорска кариера, в която са изведени принципни положения за Гео-Милевата концепция за „изкуството в своята цялост“. Театърът като „изкуство на момента“ изостря сетивата към техниката на правене на изкуство, към изпълнението. В този смисъл реализика и иреалистика са обособени въз основа на своя действителен или абстрактен конструктивен елемент и са противопоставени на „реализъм“, който означава реални съдържания и негов синоним е натурализъмът.

В останал в архива фрагмент Гео Милев определя и натурализма, и идеализма като „художествени методи, художествени похвати в изкуството“, чрез които може да се обхване т.нар. „старо изкуство“. „Новото изкуство“ изисква нова естетика и е израснало на „особена психична почва“ (Милев, Г. Посоки към една нова естетика: натурализъм и идеализация в изкуството. // *Литературен архив*. Т. 2 : Гео Милев. С., 1964, с. 187–188). Реалистиката и иреалистиката означават „правене“ на реалност/иреалност.

На тази опозиция подлежи и „Литературната анкета“ от третата годишнина на „Везни“, където читателите се приканват да изразят становището си по тези два типа изкуство.

[...] защото, все пак, ний, **добри българи**, които смеем да говорим [...] И все пак ний сме **добри българи**, защото носталгия е душата ни, загубена сред всемира.

[...] с великата мисия да преобрази „света“ – именно: в лиричен дух: **от трезвен в луд**, от реалистичен във фантастичен – свят на блян и мистична красота...

(Подч.м., М. Г.)

Авторът на увода знае защо взема думата. Знае и кому трябва да отпрати своето послание. Крайъгълните стълбове на рефлексията му са поставени между Вазовия пиетет към българското и порива към абсолютните стойности на младото поколение, заявило себе си едновременно и с декадентски настроеност, и с ницшеанска воля за живот. Намерено е съвременното измерение в героиката на българското – в дръзването да заговориш за абсолютна на лирическото. Съзнавайки позицията си на следходник, който трябва да постигне синтеза им, младият литератор жадува да изкаже тъгите – и носталгиите на своето модерно поколение и българското. И през тях се надвесва над „душата ни загубена сред всемира“.

Поредицата дава литературни портрети, каквито се подготвят в редица периодични издания от това време, например в „Художник“ от брой 3–4 на първата годишнина започва рубрика „Литературни силуети“; още в първите броеве на „Листопад“ от 1914 г. се представят автори и се отбелязват годишнини, все с цел да въведат в родното време календара на европейските културни събития и личности. Представянето е своеобразен жест на приобщаване на читателя към европейския литературен и културен опит и е натоварено най-вече с познавателни задачи. Разликата е, че при Гео-Милевите кратки очерци информативното отстъпва пред аналитично-критичното, увенчано с апология. Критическият коментар е натоварен със задачата да подчертае българската гледна точка чрез съпоставка с български автори: напр. „Подобно великия наш покойник Яворов – най-великия чародеец на словото, що е родила българската пръст – Верхарн е поет на страданията [...]“ (№ 3). Акцентът в антологичното представяне на модерната лирика е в съизмерването с българското. По-точно в търсенето на баланса между свое и чуждо не само в полето на езика, но и на естетическите категории. Именно в мащаба на „преоценката на всички ценности“ се осмисля и българският поетичен опит по-късно в критическия отдел на „Везни“, срв. „Димчо Дебелянов живя в епоха на проломяване, в хаоса на **преоценките** [подч. м.], из който трябваше да се роди един нов свят. [...] Той стои, без съмнение, поради тая своя особеност на пророк и вестител на новото, между душите, наречени трагически“ (в рецензия на Людмил Стоянов).¹²

В „Лирически хвърчащи листове“ между името на автора на текста и автора, комуто е посветен преводът, е прокаран мост, по който българско и абсолютна естетическа стойност (заявена в отвъдбългарските образци) влизат в

¹² Стоянов, Л. Димчо Дебелянов. Стихотворения. 1920. // *Везни*, 1, 1919–20, № 6.

комуникация. С посвещенията към българските поети чуждото бива „посветено“ на родното. С други думи, чуждото не е дадено за сведение и поука на родното, като някакъв школки назидателен жест. Напротив, обръщането към небългарския образец е импулсирано именно от почитта към родното.

В заключение, съотнасянето на родно и чуждо изпъква поне в две измерения: първото е в периметъра на творческите практики на Гео Милев, в разработването на модел за антологичното, и второ, в равнопоставянето на небългарски и български автори и съответно поетични традиции. Изтриването на разделителните линии между българско и небългарско потекло на поезията по-късно Гео Милев осъществява и в огледален ред с представянето на българските автори на френски в „Еко дьо Бюлгари“. А в рамките на Антологите на розите те са редом, като постигнато приравняване на Изтока със Запада – което е „заветната мечта“ на „народобранника-космополит“ Гео Милев, както го нарича Петър Увалиев.¹³ Подобен формат на преводната антология е своеобразен отговор на културните дилеми на българското, разпъвано между свое и чуждо, между амбициите за модерност и страховете от непреодолимата си изостаналост. Младият творец заявява, че едно е средството – вярата в единосъщиято на свое и чуждо – съизмерими с едни и същи естетически категории, – и жаждата за новото.

Какво обаче запомня от това послание родната културна среда? Отговорът е доста обезкуражаващ, ако си припомним реакциите на съвременниците. От името на поредицата „Лирични хвърчащи листове“, както и на замислената по-късно „Хвърчаща библиотека“ се ражда и един образ, превърнат в нарицателен за нашенските авангардистки експерименти: този на хвърчащата книга. Да припомним, че в рамките на „Хвърчаща библиотека“ Гео Милев отпечатва единствено „Нула. Хулигански елегии“ от Н. Янтар/Н. Марангозов (и то в отсъствието на автора от страната). Но дори този останал уникален – за съжаление на днешната литературна история – пример за авангардистка българска стихосбирка е основание за Йордан Бадев години по-късно да сочи „летящите списания“ като пример за самовлюбеността на до вчера неизвестни автори веднага след войните – констатирайки с облекчение уталожването и възвръщането на истинските ценности скоро след това.¹⁴

¹³ Увалиев, П. Иконите не спят (1986). // Увалиев, П. Безграничният глас. / Ouvaliev, P. Voice without limits. С., 2003.

¹⁴ Бадев, Й. Писатели и поети след войните. // Бадев, Й. Животът и изкуството. С., 1938, с. 130–153.

Календарът в контекста на българския авангард („Експресионистично календарче за 1921 година“ от Гео Милев)

МОДЕРНИСТКИТЕ УПОТРЕБИ НА КАЛЕНДАРА ВЪВ ВИЗУАЛНОТО ИЗКУСТВО

Семантиката на календара насочва към успоредяването на природния и човешкия ритъм – вграждане на човешкото битие в ритъма на вселената; главни герои се оказват Човекът, Природата и Времето. Различни изследователи определят тази специфика на календара за основополагаща, като обръщат внимание на факта, че годишните времена се превръщат в „метафори, с които живеем“ (по Лейкф и Джонсън). В народния календар е въплътена представата за цикличността на природата и трудовата дейност, а в църковния календар е закодирана идеята за вечния живот на вярващия човек (Чавдарова 2012: 39–46). Християнският календар задава сакралните измерения на човешкото битие в контекста на божествения промисъл, свързан с идеята за историята и живота, чиято крайна цел е извисяване над греховността и приближаване до спасението чрез живот в Христа. В контекста на модерността чрез семантизацията на календара се обозначават различни модели на представимост на битието: ако сецесионът търси скритите тайнствени кодове и ги транслитерира в ежедневието, като ги естетизира, то авангардът отхвърля цивилизационните наслоения и търси езика на мита във визуалните изображения, словесните текстове, за да вгради в тях езика на улицата, да изгради чрез принципа на синтеза една представа за Време, разчитаща на конкретността, историчността на внушенията, на митологичността (цикличността). Ако сецесионът търси чрез езика на декоративното свързаността между човешкото и вселенското, то авангардът залага на езика на гротесковата деформираност, на шокиращите ъгловати и концентрирани във вика форми, за да заговори за случващото се Днес: „Няма век, няма час – има Днес!“ (Милев 1992: 21) Визуалният език на сецесиона може да бъде разпознат не само във високото пространство на изкуството, но и в декоративните му употреби върху предмети и пространства на ежедневието, чиято цел е превръщането на живота в изкуство – медальони, афиши за театрални представления, етикети на бисквити, шоколади, алкохолни напитки. *Сецесионните употреби на календара* могат да бъдат визирани

чрез опита на Алфонс Муха. В типичния за Муха стил в центъра на изображението на календара със зодиакалните знаци (сп. „*La Plume*“ 1896/1897) е женски образ в профил с вълнисти коси, с диадема с декорации – зодиакалните знаци: алегорични фигури, отнасящи се към жречески тайнствен култ.

Друг календар, свързан с четирите сезона, разделен по тримесечия, представя естетизирани изображения на женската еротика – Красота, Виталност, Идеал, като се търси вграждането на човешкия ритъм в природната цикличност. *Пролет* – цъфтежът в природната и женската образност, символ на новото начало; визуална естетизация на *насладата от съзрението* на раждащия се живот. *Лято* – еротика на разцъфналия живот и удоволствието, *насладата*.

Есен – жена с цветя в косите, държаща в ръцете си плодове, символ на *изобилието на живота, удовлетворението от труда*. *Зима* – естетизация на белият цвят, на съзвучието човек – природа.

Сецесионът въвежда декоративния език в сферата на бита чрез календара и пощенските картички, в архитектурата и предметите на бита. Животът се естетизира: красотата като декорация на предмети от ежедневието, в търсене на тайната, скрита зад видимото. *Авангардът* също борави с тайнствения език на зодиакалните знаци¹. Мирчо Качулев в цикъла „Годишните времена“ (1923) представя годишните времена чрез типичната за експресионизма концентрираност на изображението върху порива, вика на голата душа – чрез стилизацията, езика на мита се изразяват етапите на живота в човешкия и природния свят. *Пролетта* задава модела на новото начало, с пространствена ориентация – издигането от земята към слънцето, успоредяващо човешкия устрем и динамиката в природата в геометризиранни форми и гротескови вариации. *Лятото* представя равноденствието – човешките фигури в тяхната огледалност, митологичния образ на слънцето и на пламналата земя, вградени в целостта на вселената, разгара на живота.

Есента следва архетипни модели: събиране на плодовете на труда, но и преход от разцвета към края – посоката на човешката фигура с акцентно присъствие на ръцете от горе надолу. *Зимата* визуализира спиралата на живота, движението надолу, към края, което в контекста на митологичните визии е знак за завръщане към началото. Борави се с еднаква митологична образност (човек, природа, земя, слънце) и експресионистична техника (тревожна изразност, концентрираност в движението).

Новите прояви на модерността поставят проблема за деформацията и огрубяването на пластичния език в графиката (илюстрацията, плаката) навлизането на примитива с първичната си сила, характеризират се с накъсани структури, остри ъгли, засичащи се лъчи, присъщи на експресионизма. Разчита се на многообразието на геометричните форми и извитите линии, на екстатичността на порива, устремните композиции, на стилизираните образи и играта на ръбовете, линиите.

¹ В сферата на словесното и изобразителното изкуство, публицистиката (сп. „Везни“ на Гео Милев).

Календарът съотнася природния кръговрат с човешкия живот – свързва се с метафорите, с които човек живее в своята *историчност*. В този смисъл настоящият текст търси отговор на въпросите: как авангардът борави с този основополагащ принцип; какви са смислопораждащите механизми в литературните тематизации на календара и как те извикват семантизацията на определен месец в поезията? В контекста на българския авангард употребата на календара се свързва с *принципа на синтеза* в търсене на универсалния език, чрез който се изразява случващото се в човешката душа при шока, сблъсъка ѝ с действителността. Важна роля за семантизацията на определен месец играе връзката му с историческите събития, случили се в него: техните метонимични названия чрез годишно време, месец могат да означават концепт на национална идея, политическа идеология (Чавдарова 2012: 39–46). През 20-те години на XX век българската действителност е белязана от следвоенната криза, от световните революции, Септемврийското въстание. Събитието в текстовете на авангарда (експресионизма на Гео Милев) се трансформира в съ-битие²: израз на чувството за действителност.

СЕМИОТИЗАЦИЯ НА КАЛЕНДАРА. ГЕО МИЛЕВ И ПРИНЦИПЪТ НА СИНТЕЗА

В „*Експресионистично календарче за 1921*“ в битието, наречено „изкуство“, се сътворява Азът в отношението му към света, другите, традицията, в контекста на опозициите: *митология – история, култура – цивилизация*, при навлизане на езика на всекидневието, и заедно с другите текстове на Гео Милев оформя поетиката на поемата синтез „Септември“ в отношението ѝ към кризата в българското битие. Авангардистката интерпретация на годишните сезони от художника Мирчо Качулев се оглежда в експресионистичния опит на Гео Милев да сътвори словесна картина на човешкото битие в неговата бунтовност и кризисност, поместена в цикличността на времето³. *Календарът* в своя сакрален вариант, представящ времето в цикличната му повторемост, успоредява човешкия и природния ритъм, полага човешкото време в ритъма на вселената (получава обредни характеристики). *Календарчето* в своя популярен вариант отмерва началото и края на живота в неговите делнични проекции, придава човешка измеримост на природната цикличност. „Календарчето“ на Гео Милев отправя философско питане за мястото на човека в света, свързва се с експресионистичната идея за взирание в кризисността на настоящето, за човека като бунтуваща се реалност. Дванадесетте месеца

² Има се предвид понятието съ-битие (по Хайдегер), критически осмислено от Гадамер. Събитието се трансформира в съ-битие (Dasein по Хайдегер), в което хоризонтите на минало и бъдеще се проникват така, че се случва тук-битие (Гадамер 1994: 143–144).

³ Постигнат е синтез между цикъла „Годишните времена“ (1923) на Мирчо Качулев, нарисуван по поръчка на Г. Милев за Алманах „Везни“, решен в духа на авангардната образност, пластичен израз на естетиката на вика, примитива и словесното „Експресионистично календарче“.

се свързват с мистичната вселенска същност и с човешки измеримия опит за свеждането ѝ до обяснимото. Текстът представя модерния разказ за чувстващата Душа, осъзнала неавтентичността на човешкото съществуване в опита да отхвърли всичко, което „тежи върху човека като кървава случайност на някакви неизвестни тъмни стихии, събрани в една сляпа фикция, наречена Бог“ (Милев 1925) и да посочи новия път на човечеството: „от първобитния звяр към Божествената духовност на мировата хармония“ (Милев 1976: 88). „Експресионистично календарче“ започва с началото на човешкото битие и отношението човек – свят (раждането на *чувстващото сърце* в ада на цивилизацията), минава през идеята за бунта (експресионистичната идея за бунта – апокалиптични визии на рушенето в името на обновлението, конструиране на провидяната утопия) и завършва с раждането на новия бог – човека, постигнал небесата. Метафорите на бунта в своята амбивалентност в „Експресионистично календарче“, „Грозни прози“ визират възкачването към идеала; катастрофичността на битието – съвремението, преживяно като катастрофа, породена от сблъсъка *варварство – цивилизация*.

„Януари“ поставя началото на човешкото битие: раждането на „чувстващото сърце“, напуснало вселенската хармоничност, попадащо в света на нелюбовта, разчитащо своя живот като „книга на враждите“. Рефлектиращият субект е зададен и в своите бунтовни проекции чрез активизма и желанието за промяна: „Аз грабвам в ръка сърцето си... и чакам: готов за бой.“⁴ Ключовата експресионистична идея за разрива, бунтовното освобождение, получава своето продължение във фрагментите „Февруари“, „Март“, „Май“, „Август“, „Декември“ – израз на идеята за бунта като възкачване. „Февруари“ откроява проекциите на света на цивилизацията в съзнанието на Аза, потърсеното място в света на другите (човешката маса)⁵, като смислополагаща се явява опозицията *дух – смърт на духа*. В свят без любов, без небе, без „лазурната усмивка на бога“ властва злобата, враждата, дехуманизацията на човека. Очертава се реакцията на човека в множеството чрез парадоксалното съполагане на лексеми с различно смислово значение: „гневна песен на черните ръце“⁶, визираща бунтовния порив на масите. Типичен за експресионизма е свръхнапрегнатият вик за промяна, за преоткриване света на духа: „Върнете ни небето! / Отключете лазурния кръг на кръгозора“. Заявена е връзката със статията манифест „Небето“, с поемата „Ад“. В „Небето“ Гео Милев утвърждава

⁴ За всички цитирани фрагменти от „Експресионистично календарче“ вж. Милев 1992: 45–55.

⁵ Убиващият духовността фабричен свят – търсещият аз са границите на иконичните визии във „Февруари“.

⁶ Смисловият ред: ръце – черен цвят – песен (духовност, сакралност) – гняв (един от седемте смъртни гряха според християнството, видян в неговата разрушителност като път към изгубената и наново потърсена духовност). Идеята за бунта като път на гнева се появява в „Черни хоругви“ (1914) чрез динамиката, експлозивността, усатрема на човека-маса, присъства в „Ден на гнева“ и получава своя завършен вариант в „Септември“.

ценността на небето като „ключ към света“ – вечността и духа, извисяване над ада на действителността, свързан в поемата „Ад“ с класическата тема за преизподнята и духовния упадък в света на цивилизацията: „всички пътища водят в Рим“. Светът, очертан в категориите на ужасното, грозното, свидетелства за демонстрираната ангажираност със социалните събития, осмислени чрез старозаветни и новозаветни образни внушения. В „*Марм*“, след рефлексии на Аза и осмислената връзка човек – свят, поредният сезон-символ поставя началото на промяната: апокалиптичните визии за рушене в името на обновлението, основаващи се на антиномичния принцип *ново – старо* и на опозицията *мрак – светлина*. Идеята за социален взрив се обвързва с природната стихийност, като се разчита на експресията на цветовете в тяхната контрастност: *черни – пурпурни*. Утрото, зарята, южният вятър, разкъртените ледове, разтопените капки са знаци на началото: рушене-пречистване-обновление. Пролетта поставя началото на нов живот, съположена със символните знаци на бунта като човешки порив за снемане на оковите и постигане на свободата. Пурпурните тръби са символичният вестител на Второто пришествие, както и графичният визуален символ на бунта – свитите в юмрук черни ръце, издигнати към „огнения кръг на слънцето“. Първичните форми на експресионистичния бунт се изразяват в експлозивни изблици на екстатична виталност и жажда за действие, за да се превъзмогне „леността на сърцето“, да се насити животът с интензивност и страст, чрез волята на духа да се превъзмогне материалната обвързаност, да се изтръгне от жестокия и мрачен свят, разбивайки го със силата на своя динамичен устрем. Жаждата за интензивен живот, разпръскването на духовна енергия са знаците първоначално на Аза, а после и на човека-маса, творещ своята самоличност чрез бунтовни пориви. В „Юли“ бунтът на масите носи импликациите на страшния рев на глада и праведния гняв. Човекът, отхвърлил бремето на света, заявява за своите желания, поел по пътя на духовното самопостигане⁷. В „Октомври“ и „Ноември“ се съдържа интерпретация на революцията чрез образа на червените знамена, като стихийната спонтанност, масовата реакция на огромната вълна от „черни хора“, е изказана в духа на радикалността, анархистичната тоталност, като ценностно разделяне на времето: „Ние копаем вал между Вчера и Утре“. Във фрагмента „*Май*“ бунтът се насища с апокалиптична образност. Апокалипсисът е натоварен с многостранна, противоречива символика: „Май е порой от небесна вода, обливаща калните улици ден и нощ, в мрака на глуха нощ, когато минава черен силует на работник с торба в ръка.“ Грандиозни природно-космически картини, съчетаващи смърт, разрушение, обновление. Смисълът на човешката история е във възмездие над злото и възвестяване на доброто.

⁷ Вж. **Ницше**, Фр. Тъй рече Заратустра: „Духът се превръща в лъв... Духът на лъва казва: аз искам!... Да твори нови ценности... Да си извоюва свобода, да постави едно свещено *не* дори и пред дълга... Аз искам духа на промяната, осъзнаване на собствена самоценност, изказано чрез динамичността и експлозивността на човешкия устрем“ (Ницше 1990: 43–44).

Унищожението, възпълнено в ред катастрофични метафори⁸, обозначава края на земното и поставя началото на ново битие: живот на духа като вечност, безграничност, свобода. Чрез бунта се слага край на света, убил простора, лазура, духа; той е пречистване и постигане на „червения Ханаан на труда“. „Май“ се явява синтез на предходните месеци⁹, като изразът: „Всички пътища водят в Рим“ е допълнен: „само един води в рая – пътя на свободата“. Гео Милев гради нова митология-утопия: митът за рая. Утопията е обещание за ново слънце, ново небе, нова земя, обвързани със символиката на вечността, единението, свободата. Апокалипсисът като творение на човека-маса е пречистване чрез бунт, чиито знаци се явяват „червените майски знамена“, „празничното шествие“, и възкресение. Като откровение звучат думите: „Вие, които не виждате слънцето – вам е обещано вечно слънце“, превърнати в нови евангелски истини, в нови благословения. Словото прозвучава като надежда – спасение от мъченическата участ, очакване на бъдещото вечно добро. Текстовете на Гео Милев визират *Новия Апокалипсис*, унищожаване на всичко, което поробва човешкия дух, като вик за свобода: новият атрибут на възмездието, на Страшния съд е „вековната злоба“, основен измерител на човешкото, чрез която се постига жадуваният Ханаан на духа. Във фрагментите – експресии, се наслаждава чувството за гняв (разрушителен, но и свещен), устрем и воля за победа. В „Зов“ от „Грозни прози“ се прави нов прочит на евангелската притча – възкресение не чрез чудото на милостта, а чрез кръв („Възкръсни просветлен сред великия ден на човека. / Лазаре, стани!“); идея, която получава своя израз-синтез в поемата „Септември“¹⁰. Обявявайки се срещу дискурса на цивилизацията, бунтът се свързва с извоюваната, а не обещаната свобода.

Бунтът се свързва със стремежа желанието да се превърне в дискурс. Говорещият език на бунта се поставя в известна степен извън властта, обръща закона наопаки, предугажда бъдещата свобода – експликация на някои функции на пророчеството: вещае сбъдването на рая. В „Юни“ е представено словото – пророчество, желание за сбъждане на утопията – „песента на любовта и правдата“, свързано с мотива за лудостта: „Един луд, един цар Лир стои сам сред

⁸ Гео Милев изгражда словесни картини на катастрофичност: „земята тръпне, пурпурна гръмотевица на небето, океанно бучат червените знамена“, визиращи бунта-апокалипсис.

⁹ Човекът е ослепял за слънцето, аромата на розите; прикован с „гвоздеите“ на грижата върху черния кръст на труда – жертвеност, липса на свобода. Фабричните пещи и черни комини визират света на цивилизацията, настроена враждебно спрямо човека, унищожаваша живота, ад, слязъл на земята: „Смъртоносно. Мъртва усмивка на естество“. Човешките пътища водят към разруха, смърт.

¹⁰ Според Рифатер „ако на нивото на мимезиса, референти на думите са вещи или понятия, то на нивото на семиозиса тази роля се изпълнява от други текстове“ (Протохристов 1991: 12). Гео Милев слепя от отделни фрагменти (масово изкуство, авангардна живопис, естетически текстове) представата за бунта. „Септември ще бъде май“, разчетен в контекста на „Експресионистично календарче“ визира превръщане на месеца на въстанието в символ на Апокалипсиса, предизвикан от гневния човек-маса, рушащ света на несвободата.

пустия площад... / О, гърмове и молнии небесни! / Треснете над греха и суетата!“ Лудостта е проява на трансцендентното, чрез нея се привнася космическа гледна точка: грандиозни картини на смърт, разрушение и обновление; лудият изрича космически тайни и буди страх с есхатологични визии (Фуко 1996: 16). Формулирайки представата си за заварения порядък, субектът конструира образа на провидяната утопия („утре“), която се гради на базата на тоталната негация на битието тук-и-сега. Утопичният проект е очертан в „Май“, „Август“ и „Декември“, мислен чрез евангелската образност. В „Август“ присъства мотивът за раждането на новия Бог. Мария вече не е майка на Бога, а на човека-колектив, на духовната свобода, на човешкото братство, на всемирното равенство и щастие. В „Декември“ пътят през кръвта извежда към „ясните ясли на бога“. Ако „Април“ акцентува „тайната тишина на небето“ – отправият поглед към тайната на небето в своето питане: „Има ли бог?“ постига мълчанието: „небето зее с бездънна тишина“, то „Декември“ откроява образа на „разтворените небеса“¹¹. Евангелската образност (ясли, витлеемска звезда, ангели, възгласът *Осанна!*) е осмислена в друг контекст, градяща сакралния разказ за раждането на новия бог: човека-маса, постигнал свободата си. Въпреки осъзнатата жертвена участ, с вяра и воля за промяна, човешката маса е устремена към идеала. Открит е ключът към небесните врати. Моментът на прекрочването бележи прехода, доближаващ човека до райското блаженство-спасение. Постигането на копнежа прозвучава като заклинание. В „Август“ и „Декември“ се появява образът на Девата: „пречиста Дево, от твоето сърце разцъфна бяла роза – бял венец над черния кръст на нашето съзнание“, свидетелство за увенчаването с чистотата на духовността след досега с любовта. Благословията дава живот и изрича сбъдването на спасението. Човекът се превръща във висша ценност, идеал, бог, превзема небето (визуален символ на Абсолюта на Духа), за да остане в духовните селения, в абсолюта на космоса.

Визията за линията на човешката история като прогрес (по Хегел) е проблематизирана в някои фрагменти на „Грозни прози“, „Експресионистично календарче“, „Септември“. В „Грозни прози“ (писани през 1918–1919 в Берлин, излезли в „Пламяк“ през 1924) метафорите на бунта битуват в изразното пространство на ужаса. „Грозни прози“ визират катастрофични модели на човешкото битие, естетизират грозното, гротесково деформираното. Емоционалните взривове на човешката душа регистрират възхода, възкресението на мечтата („Зов“), и погрома („Погребение“, „Смърт“, „Любов“, „Марсилеза“). Линията на човешката история е представена в нейната амбивалентност. „Зов“ утвърждава човека като бунтуваща се реалност, завръщаща се към първоначалната стихийност, помитаща всичко пред себе си: „Избухни сред въртоп от тревоги стихийно сърце... / Хвърляй бомби от бунт“. „Смърт“ и „Любов“ визират смазаната революция, жертвите. Пречупените червени знаме-

¹¹ Крайните стремежи на бунтуващия се човек са очертани в „Небето“: ако социалната революция не се превърне в духовна, няма да се постигне спасението на човечеството (Милев 1992а: 96–98).

на: символи на бунта, масата – бягащи човешки същества, представени чрез принципа на мултипликацията: „разбити, почернели, окървавени, обезумели от паника“ („Любов“), са част от образност, получила своя завършен вариант в „Септември“. Съвременето, преживяно като катастрофа, е в основата на „Разпятие“ – свирепа митология на глада, града и войната, примесена с дълбока болка по разрушената цялост на света. В „Разпятие“ стъпканото разпятие отприщва демонични сили. Този свят, заплаха за човека, наситен със смърт и кръв, е назван – Апокалипсис. Фрагментът „Апокалипсис“ кореспондира със „Септември“ – българският апокалипсис в изразното пространство на ужаса: „Мечтата застана пред нас с ужасния лик на Медуза.“ Измеренията на катастрофичността се свързват с природната образност, с кървавата метафора; знаците на унищожението градят образа на тоталната всемогъща смърт. Маршът на цивилизацията, трансформираща културния код на съгласието, унищожавя живота. Изключителната метафора на Гео Милев за апокалиптичното състояние на света, в който шества смъртта, е кръвта като жертвеност. В културната традиция жертвата се мисли като възстановяване на извечното единство, отъждествява човека с аспектите на космоса, подчинение на божественото напътствие чрез помирение-изкупление, а в текста пролята-та кръв визира жертвата като разединение. Кръвта се явява полисемантичен символ, чрез който се съполагат различни образни светове (митология, история), за да се визира братоубийството. Привлечена е образността от предходните текстове и се създава текстът синтез *Септември*, израз на отношението към кризата в българското битие, като се създава митът за съ-принадлежността на твореца към Събитието. Септември в митологичните си проекции алюзира времето на предчувствие за смърт; в културните представи на човека се обвързва с обилния плод, който предвещава зимната пустош. В Гео-Милевия текст месецът на въстанието се превръща в символ – задава великата епоха на пробуждането на българския народ в *свещена ярост*, като предвещава и разигралата се трагедия, следствие от отприщения гняв на отмъщението. „Септември“ съдържа в интегриран вид модернистичните видения на човека, осъзнал, че „Днес има Народ и Човек. Човекът пред лицето на Народа. Човекът посред Народа!“ (Милев 1992б: 103).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Гадамер 1994:** Гадамер, Ханс-Георг. Върху празното и изпълненото време. // Гадамер, Х.-Г. История и херменевтика. С., 1994.
- Милев 1925:** Милев, Гео. Отворено писмо до г. Борис Вазов. // Пламък, 1, 1925, № 11.
- Милев 1976:** Милев, Гео. Литература и култура. // Милев, Г. Съчинения. Т. 3. С., 1976.
- Милев 1992:** Милев, Гео. Експресионистично календарче за 1921 г. // Милев, Г. Поезия и критика. В. Търново, 1992.
- Милев 1992а:** Милев, Гео. Небето. // Милев, Г. Поезия и критика. В. Търново, 1992.

- Милев 1992б:** Милев, Гео. И свет во тме светитя // Милев, Г. Поезия и критика. В. Търново, 1992.
- Ницше 1990:** Ницше, Фридрих. За трите метаморфози. // Ницше, Фр. *Тъй рече* Заратустра. С., 1990.
- Протохристова 1991:** Протохристова, Клео. Благозвучието на дисонанса. С., 1991.
- Фуко 1996:** Фуко, Мишел, Жак Дерида. Жак. Лудостта. С., 1996.
- Чавдарова 2012:** Чавдарова, Дечка. Август-август... Семантиката на август в българската литература. // *Епископ-Константинови четения*. Календар и време. № 18. Шумен, 2012. с. 39–46.

ПЪТЯТ НА СП. „ПЛАМЪК“

Ако повече в отгласването, отколкото в приемствеността модернистичните периодични издания имат за образец високия херметичен пиедестал на сп. „Мисъл“, то новото издание за изкуство и култура на Гео Милев „Пламък“ се явява негов особен неблагоприятен наследник. Особен, защото споделя не концепцията му, а болните му теми. Наследник, защото изпитва същата нужда да проблематизира наново в един словесен организъм сферите *литература* и *общество* и принадлежащите им понятия като „модерна поезия“, „национален поет“ (в названието на Гео Милев „патриарх“), „народна душа“, „демократия“, „криза“, „анархизъм“ и не на последно място „народ“. Неблагодарен, защото, следвайки интензивността на историята, категорично скъсва с радикалния индивидуализъм, за да произведе доктрината на сплавеното с живота изкуство. Важен сюжет в литературната история на българския модернизъм е трансформацията на индивидуалистичния блян в колективната илюзия за тотален устрем. За една интелектуална история това е сюжетът, в който утопията за целостта на Аза прелива в утопия за пълнотата и съзидателната потенция на освободеното човечество. За преоценката на стойностите в списание „Пламък“ можем да съдим дори само от това, как е прочетено Българското възрождение и как е прочетен Вазов – болните теми на сп. „Мисъл“.

„Пламък“ е замислено от група поети и писатели, сред които Николай Хрелков, Марко Марчевски, Христо Ясенев и основно Гео Милев, като реакция на Септемврийското въстание от 1923 г. В началото на 1924 г. е отпечатано известие за появата на списанието, в което четем: „ПЛАМЪК... вижда пред себе си една само задача: да бъде факел, който озарява пътя към това ново бъдеще – бъдеще, в което човешкият дух ще отхвърли от себе си всяка тирания на тъмното и безочливо хищното в живота, за да се възправи най-сетне напрегнат от творчески устрем посред светлото съзнание за своята върховна човечност.“¹

Тази част от анонса показва изходния импулс за създаването на списанието: кризата в Държавата и Духа. Една от съществените нагласи у Гео Милев и неговите сътрудници се съдържа във волята да се проблематизират наново категориите на естетическата модерност. Нееднократно се дефинира що е ли-

¹ Поканата към абонатите излиза например във в. „Лъч“ (№ 45, 12 ян. 1924). – Цит. по: *Летопис* Гео Милев (1895–1925). Пловдив, 2005, с. 415.

тература, определят се и нейните функции. Артистичната сфера не остава изолирана от един непрестанно заявяван и отстояван социален ангажимент, свързан с посочването на трагичните зони на настоящето. Въпросът „що е изкуство?“ е съпътстван от въпроса „що е отечество?“. Едва ли в историята на българската литературна периодика може да се види пример за друго издание, в което целенасочено си съучастват литература и социална критика. Произходът на тази хомогенност е в хипертрофираната след Първата световна война и при вътрешнодържавните борби социална чувствителност. Подобна хомогенност е сякаш парадоксална, защото обликът на единност е постигнат без явна програмна статия.

По-нататък анонсът продължава с обещание списанието да предлага българска и преводна поезия и проза; да се следят актуални събития от културния живот в България и Европа; да се правят анализи на важни общественно-политически събития; както и да се отпечатват цветни репродукции от български и чуждестранни художници. Изключително важно е, че изданието се самоопределя като критическо. В сферата на изкуството критиката обхваща не само литература, а и театрални постановки, изобразително изкуство, концерти, социални прояви. Изданието се разпространява и в провинцията.

Авторите, които сътрудничат на „Пламяк“, са Николай Хрелков, Димо Хаджилев, Георги Василев, Марко Марчевски, Николай Райнов, Емануил Попдимитров, Матвей Босяка (Матвей Вълев), Марко Бунин, Ламар и др. А използваните илюстрации са от Анна Балсамаджиева, Николай Дюлгеров, Петър Дачев, Макс Мецгер, Христо Каварналиев, Крум Кюлявков, Гео Милев.

Що се отнася до антиреакционната политика на списанието, фокусът на вниманието е съсредоточен в концептите: „държава“, „народ“, „общество“, „труд“, „ляво“, „демокрация“, „анархизъм“, „фашизъм“, „ленинизъм“. Нагласата за преоценка на стойностите включва импулса по онтологизиране на тези понятия, което води до разколебаване на ценностния статут на някои от тях. (Например анализът на модерната демокрация, който прави Гео Милев, не се различава особено от негативното осмисляне на демокрацията при д-р Кр. Кръстев и Пенчо Славейков. Нещо повече, за Гео „демокрация“ е фантомно понятие.) Тематичната хомогенност на „Пламяк“ се поддържа в цялото му течение от две големи фигури – на Кръвта и Глада, присъстващи както в литературните текстове (например откъс от пиесата „Цар Глад“ на Леонид Андреев, поемата „Ад“ на Гео Милев, разказа „Белият замък“ на Димо Хаджилев), така и в анализите на художествени събития и критиката на социалнополитическата сфера. Гладът е суровина за анархистичното съзнание, а кръвта – ликвидното състояние на пламяка, наречена от Гео Милев „огнена роса“ в статията „И свет во тме светитя“ (1, 1)². Подобно образно скрепяване на литература и коментар, което се подкрепя и визуално с илюстрациите, функционира в идеологията на сливането на изкуството със суровия живот.

² При цитиране от сп. „Пламяк“ в скоби са посочени съответно годишнината и номерът на книжката.

Пълнокръвието на изкуството не може да бъде постигнато без преживяването на живота като примитив.

Немалко статии в списание „Пламък“ се ангажират с дефиниции на литературата и изкуството изобщо. Подобна теоретична енергия е свързана и с волята да се очертаят бъдещите му функции. Въпросът за немиметичното отношение към действителността, разгледан от Гео Милев, е вход към проблематиката за субективизма в изкуството.

Неслучайно в списанието се появява и коментар (1, 2) за опита на руския театрал Н. Н. Евреинов с неговите портрети, описан в книгата му „Оригинал о портретистах“. В книгата си Евреинов дава около дванайсет репродукции на свои портрети, рисувани от известни руски художници, сред които и Маяковски. Той открива, че портретите съвсем не си приличат един с друг, както и че твърде малко приличат и на самия оригинал. Артистът предполага, че това е така, защото по принцип всеки човек извънредно рядко прилича на самия себе си. Констатацията, че портретите наподобяват повече рисувалите ги художници, отколкото оригинала, е не само апология на твореца и сътвореното от него, а и умел опит да се твърди, че реализмът не съществува. Субстанцията на изкуственото се припознава като обща както за новото изкуство, така и за новата техника. Именно изкуствеността е един от най-интересните белези на модерната епоха.

Подобна антиреалистична визия за същността на изкуството предлага Николай Райнов в статията си „Фантастичен театър“ (1, 1). Според него в настоящото време Дионисовото и Аполоновото начало са крайно недостатъчни, защото са свързани не с въобразяването, а с подражаването на живота. Неговата теоретична утопия предвижда едно все още несъществуващо изкуство, в което душата на артиста и душата на зрителя се сливат.

От друга страна, Гео Милев в статията „Парадокси“ (1, 5) проблематизира наличието на изкуство в условията на социалнополитическа нищета и държавни забрани. „Днес изкуството и културата са самата борба за възможността да съществува изкуство и култура.“ Усилието да се отстоява то поражда и категоричните императиви на новата поезия. Те са разгледани в статията му „Поезията на младите“ (1, 2). На първо място Гео Милев поставя „новотата“ на съвременната лирика, а в рецензия за книгата на Валерий Брюсов „Руската поезия вчера, днес и утре“ той определя и основните ѝ черти: „Динамичност. Конструктивност. Колективност. Живот“ (1, 4). С това Гео Милев и творческият кръг около него дават отпор на големите литературни издания по това време „Хиперион“ и „Златорог“. Открита полемика с тях не съществува, но неведнъж, когато е ставало дума за фигурата на Владимир Василев, остро критикуван от Гео Милев като режисьор на Народния театър, се коментира и литературната политика на сп. „Златорог“ – например в статията „Театрална есен“ (1, 1).

Не е изненадващо, че именно „Поезията на младите“ е най-коментираната в периодиката статия на Гео Милев. В сп. „Нов път“ от 1924 г. се появява пространен отзив на Никола Фурнаджиев за сп. „Пламък“, подписан с псевдонима К. Йорданов. Рецензентът твърди, че първите две книжки на списанието след-

ват естетиката на сп. „Везни“. Като цяло той одобрява тона на публикуваната поезия, но не и пътищата, които ѝ се посочват. Новият предмет на модерната поезия според Фурнаджиев не трябва да е плод на катартичен бекграунд към колективното и примитива, а „нов път“ към тях: „Поезията, която чакаме, няма да бъде „завръщане“, а ще бъде поход напред.“³ На идеята на Гео Милев, че поезията трябва да се освободи от упойващия си ефект, реагира вестникът на българските евангелисти „Зорница“: „Ние избираме сантименталността и фантазията, избираме вярата и надеждата, ние избираме възторга и песента. Който иска, нека нарича туй капиталистическа привичка.“⁴ Антитезата възниква спрямо това, че Гео Милев разпознава у големия американски поет Уолт Уитман суровост, трезвост и примитивност – все свойства на съпротива срещу излишъците на капитализма. Големият спор възниква около едно квазиразбиране от страна на „Зорница“, отнасящо се до фигурата на жената при Уитман през погледа на Гео Милев. „Зорница“ стига дотам да защитава независимостта на съвременната американка, макар че Гео Милев коментира единствено нейната природност: „Така и жената в поезията на Уитмана е освободена от всичките ония труфила на кокетството и изфинената еротика, които досега са били – па и сега са – веригите на нейното робство“ (1, 2)⁵. Това не е сексистко, а познавателно твърдение, защото почива на аналогията между модните „труфила“ и „тантели“ като капиталистически изваяния с упойващ ефект и упойката от сантименталните излишъци в масовата поезия.⁶ Изобщо словесните престрелки между „Пламяк“ и „Зорница“ имат широк тематичен диапазон – от полето на литературата до обществено-политическата сфера.

Въпросът каква трябва да бъде новата поезия, е може би най-сериозният литературен ангажимент на списанието. Често към него се подхожда апофатически, от обратната страна с отхвърлянето на доминиращи до този момент поетически подходи. Като увод към тази проблематика, освен статиите на Гео Милев, може да се използва рецензията (1, 6) на М. М-ски (Марко Марчевски) за стихосбирката „Жертвени клади“ на Асен Разцветников. Стиховете на Разцветников са оценени като принос в зараждащата се пролетарска литература; отбелязана е тематичната сърцевина на книгата, определена като „жалба“ за жертвите на Септемврийските бунтове; с една дума, лириката на Разцветников е разпозната като различна от доминиращата символистично-декадентска естетика. За автора на рецензията декоративната естетика на отишлия си символизъм и епигоните му не е нищо друго освен буржоазна поезия, „която може да се харесва само на преситени души и преситени благоутробия“. Те-

³ Йорданов, К. [Н. Фурнаджиев]. Пламяк. // *Нов път*, 1924, № 8, с. 250.

⁴ Бай Марко. Уолт Уитман и „Пламяк“. // *Зорница*, № 20, 12 март 1924, с. 3. (Навсякъде спазвам оригиналния правопис, б.м., С. Д.)

⁵ Статията е подписана от Р. Слантов – псевдоним на Гео Милев.

⁶ „Женската“ тема у Гео Милев не се изчерпва само с полемиката с в. „Зорница“. На 3 май 1924 г. във в. „А. Б. В.“ излиза съобщение, че Гео Милев е държал сказка на тема „Жената в изкуството през различните епохи“, състояла се в зала „Съединение“ на 2 апр. 1924 г.

мата за сития свят в списанието е също толкова важна, колкото и темата за глада. В идеологията на „Пламък“ ситостта и пресищането са основни белези на съвременната политическа реакционност. Неслучайно в третата книжка на списанието се появява фрагмент от фламандския живописец Питер Брьогел, назован „Войната на гладните против ситите“.

Апофатически е и подходът в рецензията „Списание „Ек“ и литературните награди“ (1, 3), където Гео Милев открито заявява каква не бива да бъде българската поезия. На първо място е критикуван хибридният статут на списанието на д-р К. Гълъбов, което, освен за литература, известява и за кино, спорт, мода и обществени сензации.. Обект на критика е и новоизлезлият сборник „Мост“ със стихотворения на Г. Караиванов, Ат. Далчев и Д. Пантелеев. „Стиховете на Пантелеев и Далчев са много хубави. Съвършен стих и съвършен език. Нови, смели, оригинални образи. Но тъкмо тяхната „божествена кротост“⁷ е нещастieto на днешната българска поезия. „Божествената кротост“ е вътрешен белег на символистично-мистично-акмеистичния шаблон [...]. С „кротост“ не се отива много далеч; особено в днешното бурно и свирепо време, когато човека престава да вярва във всички по-раншни идеали и рецепти [...]. Българската поезия страда днес от преслаждане – от захарна болест; от захар, от шоколад, от плява или сено – изобщо: от леки храни.“

Към проблема за същината на литературата се прибавя и анализ на фигурата на Поета и кризата на индивидуализма. Поетът е репрезентант на многохилядният народ. В „Отворено писмо до г. Борис Вазов“ (2, 11) Гео Милев недвусмислено сочи Вазов като патриарха на българската литература, наричайки го „последният възрожденец“. Оценностяването на Вазов като национален поет става тъкмо през онези негови творби, които наследяват възрожденския завет за свобода и справедливост. Съществена за списание „Пламък“ е темата за свестения поет: „Изпод праха на мечтата, изпод уломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове – слисан, изумен, прогледнал – и вижда пред себе си разкъравения лик на Народа, своя Народ.“ („И свет во тмя светитя“, 1, 2) Новото самосъзнание на Поета означава и нова литературна институция, въздигаща се над праха на срутена-та кула от слонова кост.

Много интересен е социалният критик Георги Василев. Неговите статии в списанието се съсредоточават най-общо в една негативна аналитика на индивидуализма, преливаща в апология на народа и колективното „ние“ на човечеството. Като цяло критиката на списание „Пламък“ (особено при Гео Милев и Георги Василев) определя състоянието на държавата във всички области на живота като „трагедия“. Корените на тази трагедия са търсени в социокултурните анализи на Георги Василев. В есето „Изкуството и човека“ (1, 2) той пише следното: „Трагизма на историческата действителност е в духовната отчужденост между идеите и масата на последователите им. Индивидуализма не изчерпва живота.“ Тезата, че индивидуализмът не способства

⁷ Фразата е цитат от Константин Гълъбов.

пълнотата на живота, не е изненадваща за десетилетието на 20-те години на ХХ век. Тя е стъпка напред, като се имат предвид пейоративните употреби на понятието в началото на века, защото не го низвергва от културната история. Все пак индивидуализмът е детството на анархореволюционното съзнание. Тотализиращият импулс на левите идеологии превръща „човечеството“ в литературен герой, трагичен герой на една политическа утопия. Израз на този импулс е идеята за съзидателното сливане на човека със света. Георги Василев взема отношение по този въпрос: „В примирението на понятията „аз“ и „ти“ е мъдростта на живота, духовната ни култура, бъдещето на изкуството. Индивидуализмът е увод на човешката душа – той остава пред прага ѝ; нейните по-далечни пътища я сливат с света.“

Доста по-краен е критикът в последната си статия, поместена в „Пламък“ – „Знамето на епохата“ (2, 11). Там индивидуализмът е отъждествен с т.нар. „сепаративен“ егоизъм. Преодоляването му се представя като въпрос за съхраняването на целостта на народа. Идеята за колективното възмъжаване означава най-малко, че индивидуализмът има своето историческо развитие, което трябва да намери съпротива, за да настъпи историческия му край.

В знаменитото есе „Тъгите ни“ (1907) от началото на века Димо Кьорчев обаче изтъква не историческия му, а идеологическия му категориален характер. Там той формулира едно интригуващо твърдение: „колективизъм и индивидуализъм в своята крайна цел обаче се припокриват“⁸. Подобно уравнение предполага помиряване на различните идеологически системи в точката на изкуството, лелеещо винаги т.нар. „трайнина“⁹. След войната натискът на колективистичните идеологии става много сериозен, за да може изкуството да съхрани статута на същата автономия, която дълго време му се извоюва. Идеята за автономия на литературата се измества от доктрината за окрупняването на жизнените съдържания и сливането ѝ с тях. Тъкмо затова понятия като „народ“ и „човечество“ са наново проблематизирани и в крайна сметка определени като субекти на изкуството и живота с новите му идеологически предписания. „Нашия дух и нашите борби, нашите чувства и нашите стремежи, живота ни и цялото наше битие – са частица, откъртена от битието на народа. [...] Именно това к о л е к т и в и с т и ч н о познание, което слага тежък камък на патологично-егоистичното „аз“ и – в името на човечеството – заявява своето смирено, но дълбоко „ние“: ние – народ.“ Това са думи на Гео Милев от статията му „Народ-стадо“ (1, 9–10, разр. в оригинала).

Той поставя съвсем различен смислов отенък върху употребата на лелеената от кръга „Мисъл“ „народна душа“. Народната душа вече не е репрезентирана от статичния тематично-образен ресурс на фолклора, а се създава тук-и-сега в непрестанно променящото се настояще. Едва ли е случайно, че в книгата си „Ляво поколение“ (1934) Иван Мешков посочва природата и фолклора

⁸ Кьорчев, Д. Тъгите ни. // Южни цветове. Тримесечен литературен алманах. С., 1907, с. 85.

⁹ Пак там, с. 64.

като обекти на т.нар. „индивидуалистична литература“. Стилизиациите по народни мотиви са разчетени от него не в прагматиката на оценностяването на „родното“, а като чуждеене от съвременната капиталистическа действителност. В литературата около „Пламък“ фолклорът не съществува, а „народната душа“ се използва като инструмент за едно колективно фундирано бъдеще. Народът е онази стихийна среда на „колективното възмъжаване“, към която модерният човек трябва да се завърне. Мотивът за завръщането към народа е централен за цикъла „Пропилеи“ на Ем. Попдимитров например (1, 2). Георги Василев мотивира ценността на народа и в статията си „Светлина и свобода“ (1, 7–8): „В духовните недра на народа ние виждаме непресъхнали извори, в чиито дълбочини е отразено едно велико и свободно бъдеще.“

Гео Милев вярва в същото, но неговата визия изхожда от едно сравнение с времето на османското господство. Според него в модерната държава присъстват същите класови разграничения, каквито са познати от периода на турското робство. Става дума за две големи групи, определени от автора като „народа-стадо“ и „чорбаджиите“. Това е икономическата диалектика на господаря и роба. Изоморфна на тази двойка е опозицията между Сития и Гладния. Мрачната дефиниция на народа у Гео Милев следва икономиката на тези отношения: „Народ е онова, което носи на плещите си бремето на живота, а не онова, което обира тия блага“ (2, 11). Съществено е, че авторът разграничава ясно концептите „народ“ и „държава“. Ако народът – „демос“, е масата на мъчителния труд, то Държавата е неговият законен ползвател. Държавата в „Закон за защита на държавата“ (2, 11) и „Отворено писмо до г. Борис Вазов“ (2, 11) на Гео Милев не е нито реторическа фигура, нито абстракция, а държавата на магистратите, държавата на полицията („Полицейска критика“, 1, 7–8) и държавата на свещениците („Държава и църква“, 1, 7–8). Това, че Гео Милев посвещава отделни статии на репрезентиращи я институции, показва обхвата на неговата критическа нагласа. Alegории на държавата могат да се видят в разказа на Иван Перфанов „Anno Domini 1923“ (1, 6), препечатан от списание „Нарстуд“. Това е история за държавния провал, за който определяща роля имат тримата въжеиграчи – Професорът, Генералът и „Почтеният гражданин“. Фигурата на въжеиграча е наследство от една ницшеанско-кафкианска образност. Професорът е бледият интелегент, Генералът е изпълнителят, а Гражданинът е шутът, задължителен за всеки режим на терор. Това са агентите в играта на знание и власт, или другото на народа.

Прави впечатление и анализът на модерната демокрация в статията на Гео Милев „Левичарството фраза ли е?“ (1, 9–10). Тя е подписана с псевдонима Харитон С.¹⁰ Този текст по своята същност представлява рецензия на социално събитие – гостуването на американския журналист и мисионер Рубен Хенри Маркъм в София. Неговата лекция за левичарството предизвиква несъгласие у Гео Милев с тезата си, че то само по себе си не съществува, а е само

¹⁰ За подписи, псевдоними и инициали на Гео Милев срв. *Летонис* Гео Милев (1895–1925). Пловдив, 2005, с. 313–315.

една формулировка. Според Гео Милев демокрацията не е нищо друго освен идеология на господството. Той разглежда Закона за защита на държавата като неин продукт. Изобщо Америка в текстовете на Гео Милев е името на добре контролираните от църквата модерни произведения: икономиката и законите.¹¹ На другия полюс стои Русия – с нейните утопии, вождове, култура.

В друга негова статия – „Олимпиада“ (2, 11), политическата реакционност се свързва с поддържаната от властта феноменология на спортното тяло. За следвоенното десетилетие спортът е държавна политика, в която Гео Милев вижда нелегално култивиране на фашистка полиция.

От своя страна, Георги Василев разгръща антифашистката си позиция с едно разграничение между мистицизъм и реализъм. Първото представлява произведение на упадащия Изток, второто е продукт на развиващия се Запад; едното се свързва с понижаването на жизнените сили, другото – с икономиката на „желязната раса“ на машините („Начало“, 1, 4). Желязото е метонимия на техниката в капиталистическия свят или онази изкуствена материя на модерните времена, която има за цел преодоляване на природата.

*Ний ще тръгнем към тебе с железни икони,
Ще ожънем нивята ти – орляци птици –
и с юмруци по твоите гърбици
пшеницата ний ще изроним! (1, 5)*

Това четиристишие на Ламар от стихотворението „Железни икони“ впечатлява със средоточието на леви идеологеми, видими в граматиката на „ний“ и „ще“. Метафориката на желязото е всеобхватна. Гео Милев си служи с израза „желязна младеж“ в рецензия (1, 6) за новото списание на българските студенти в Берлин „Нарстуд“. „Желязна младеж“ е цитат от манифеста на нарстудите. Изобщо желязото – голяят материал на развиващия се капитализъм – се превръща в любим образ на т.нар. „пролетарска литература“.

В преходното време след Освобождението желязото има съвсем друга литературна роля. Ако вземем знаменития стих на Вазов: „желязото срещат с железни си гърди“, ще видим, че то като образ е батална метонимия, свързана с националната кауза. През 20-те години обаче желязото е символ на икономическите отношения между пролетарския труд и властта. Националната кауза вече не е приоритет на модерната държава. Социално-икономическият живот на Европа е задвижен от безименните агенти на нормирания труд – „ра б о т н и ч е с к а т а к л а с а – класата на новите роби, робите на капитала, много по-многочислени днес, отколкото национално поробените“ („Държава и църква“ (1, 7–8), разр. в оригинала).

На този социален феномен е посветена антологията на Ъптон Синклер „Вик за правда. Антология на литературата на социалния протест“ (*The Cry for Justice – an Anthology of the Literature of Social Protest*), излязла в Лондон

¹¹ Може би Гео Милев е познавал основополагащото изследване на Макс Вебер „Протестантската етика и духът на капитализма“ (1905).

през 1921 г. В първата книжка на „Пламък“ е отпечатан нейният предговор, написан от Джек Лондон. Във всеки следващ брой излизат преводи на текстовете от нея: от стихотворения и разкази до цитати от Писанието и Свети Августин (с изключение на кн. 7–8). Основни теми на книгата са апологията на труда, съпротивата на Гладния срещу Сития, темата за угнетения човек в различни исторически времена. Емблематични са творбите на американския поет Едвин Маркъм „Човекът с мотиката“ и „Човекът под камъка“ от края на XIX в. (1, 9–10), описващи безизходното усилие на всеки трудов ден.

*Виж как натиска – сгърчен, свит, премазан!
Той движи тежката скала на вашия живот –
с издути, потъмнели жили,
и кръв избива морното лице...
Ту губи – ту печели –
и губи – губи – (Боже мой!)
Забил пети в коравата земя –
о труд, усилие и мъка...
И тласка – движи!
Дали огромната скала ще го свали и смачка долу в пропастта?
Безмълвната борба неспирно следва
подобно в тежък безизходен сън. (1, 9–10)*

Неизбежната аналогия с мита за Сизиф означава, че човекът под камъка става герой на една нова митология – на социалното робство. С други думи: новата митология на модерното общество. Тя почива на сложно диалектическо отношение между жизнерадостната възхвала на труда и регулярния натиск на господаря капиталист. Жизнената лъжа на подчинения се поддържа от еманципаторския залог на труда.

*но там –
 пред гърлата
на вашите празни пушкала:
 в борбата
на труда с капитала
вашия пулс ще удари:
 ЕДНО! (1, 1)*

Тези стихове от Ламар изобразяват едно колективно сърце на труда. Изобщо Ламар е сред интересните автори на „Пламък“. Поетиката му е характерна с риторическата си енергия и фигуративния си ресурс. Тук той публикува още стихотворенията „Пролетен ужас“ (1, 3), „Железни икони“ (1, 5), „Война“ (1, 9–10), „Вик на робите“ (Първомайски лист). Образът на робите у Ламар и Гео Милев е изключително важен. Робът е политически инструмент на продуктивния ресентимент. В поемата „Септември“ робите носят атавизмите на много истории с насилие и съпротива. Така „Септември“ не е единствено Септември '23, а диахронен разказ за кризата в света на родното. В немската

редакция на манифеста на „Нарстуд“ – органа на българското студентство в чужбина – четем: „Септемврий е един символ; той означава пълното разцепление на българския дух“ (1, 6). Гео Милев цитира това изречение в рецензията си за списанието¹². „Разцеплението“ на духа подготвя съблима на разбунтувания човек. Темата за освобождаването на роба в литературата на „Пламяк“ е също толкова важна, колкото темата за неговия ресентимент. В статията „Знамето на епохата“ Георги Василев отбелязва, че трябва да се работи „за създаването на една нова култура без роби“ (2, 11, разр. в оригинала). Поезията в списанието служи на тази идея, иницириана от бунта и съпротивата. Идеологията на новата култура не се ограничава до националната проблематика. Стихотворението на Марко Бунин „Бунт“ описва цяло кнтящо човечество:

*Гълпите метежни с горящи глави
сред дивия лай на среднощния вятър
с ръката на бунта завъртват земята
и в мъка родилна с писък и вик
чрез гръм от словесни картечници
се ражда свободно човечество. (2, 11)*

Освобождаването на човечеството е тема и на разказа „Бунтът на иконите“ (2, 11) на Димо Хаджилиев.

Димо Хаджилиев е сред онези писатели в „Пламяк“, които хем влизат в ядрото на септемврийската литература, хем по-късно се оказват изключени от него. Разказите му естетизират потреса от събитията през Септември ’23 или повсеместния страх от контрола на Държавата в плана на частната история. Нахлуването на Държавата в дома и съня е тема и на разказа му „Камъните говорят“ (1, 5), представящ ужаса на една майка от изчезването на сина ѝ в каменните катакомби на властта. Този разказ е публикуван по-късно и в съставения от Д. Хаджилиев сборник „Покрусена България“ (1932), както и в антологията „Септември 1923. Литературен сборник“ (1953). В популярното издание на Тончо Жечев „Септемврийска литература“ от 1966 г., многократно преиздавано в поредицата „Библиотека за ученика“, разказът не е поместен.¹³

¹² Един от авторите на списанието – Иван Перфанов, публикува поема със заглавие „Септември“ на страниците на „Нарстуд“ преди излизането на едноименната поема в „Пламяк“. Това открива Надежда Стоянова, която в сравнителен анализ между двете поеми изследва символичната стойност на „септември“. Вж. **Стоянова, Н.** „Септември“: диалог между две поеми“ в настоящия сборник.

¹³ Анализ на понятието „септемврийска литература“ прави Бойко Пенчев в книгата си „Септември ’23: идеология на паметта“ (2006). Той припомня, че терминът е въведен от Тончо Жечев в предговора към първото издание на сборника „Септемврийска литература“ (1966), за да оразличи автономната ѝ цялост от партийната ѝ белязаност. „При цялото ѝ жанрово и стилово многообразие „септемврийската литература“ при Жечев се явява все пак нещо единно и монолитно. Нейното единство е видно обаче като плод на неразривната връзка между литература и народ, а не на придържането

Някои литературни текстове в списание „Пламяк“ цитират поемата „Септември“ или са повлияни от нея, но те самите не изненадват с нещо ново в поетиката си. Селективният принцип на изданието е по-скоро тематичен, отколкото естетически. Така идеологията създава „тенденция“ (в смисъла на д-р Кръстев) и е трудно да се открие значителният поет. Гео Милев твърди, че такъв не съществува, макар да изтъква написаното от Ламар като „лошо“, но ново. Стихотворенията на Ламар, разказът на Матвей Босяка „Бурята“ (1, 9–10) и фрагментите на Гео Милев „Грозни прози“ (1, 3) са примери за творби, близки до експресионистичната естетика. Експресионизмът все още съдържа алегорични залози за преодоляване на баналната събитийна очевидност. Тенденциозността обаче свидетелства за променените функции на литературата, която от опит на самопознание през времето на ранния модернизъм се е превърнала в памет за националния опит.

Списание „Пламяк“ е първото в рамките на българския модернизъм, което се самоназовава специално като издание за критика. Редакторската му политика е съсредоточена в леви идеи и това прави списанието силно концептуално. Така литература, критика и визуално изкуство си поделят конструктивната роля да определят единния му облик.

Много разнородни са обектите на критика: от една страна, критика на институциите (театър, църква, Закон за защита на държавата, полиция), рецензии за театрални постановки, концерти, изложби, както и коментар на индивидуална актьорска игра (статията на Гео Милев за руския актьор Шахатуни), от друга страна, анализи на социални прояви (напр. негативният отзвук за лекцията на Людмил Стоянов в 45–а аудитория на Университета на тема „Революционна поезия“) и коментар на архитектурни произведения (вж. „Татлинова кула“ – по повод Третия интернационал).

Към критиката може да се отнесе и жанрът на некролога. Най-напред списание „Мисъл“ превръща некролога в критически жанр (некролозите на д-р Кръстев). Некролози в „Пламяк“ се пишат за Ленин и Димитър Благоев. В списанието излизат и рецензии за издания, представени по-рано в рубриката „Книгопис“. Рецензират се и научни книги. Например – има две рецензии от Георги Василев върху проблематиката на анархизма: „Анархизъм“ от проф. Хектор Цокколи (Пловдив, 1922), както и анкета от проф. Амон „Психология на анархиста социалист“. Тук се налага още една връзка със сп. „Мисъл“. То е първото голямо литературно издание, което се фокусира върху анархизма като доктрина и политическо движение („Теория на анархизма“ от д-р Симеон Ангелов). За литературата на ранния модернизъм анархизмът е интересен с култивирането на индивидуализма, със „самоопределението отвътре“, а за авангарда той е политически модел за съпротива срещу държавата и сричане на модерното робство.

към една и съща идеологическа доктрина. – Пенчев, Б. Септември '23: идеология на паметта. С., 2006, с. 21.

Тяснолитературният ангажимент на списанието е свързан и с редакцията от Гео Милев библиотека „Пламък“. В нея излизат общо шест книги: пиесата на Ернст Толер „Маса Човек“ (в превод на Гео Милев), поемата на Андрей Белий „Христос Възкресе“, една хорова поема от Ернст Толер – „Ден на пролетариата“, биография на Бакунин от Франц Меринг (биографа на Карл Маркс), поемата „Септемврий“ на Гео Милев и поемата „Ковач“ от Емил Верхарн (в превод на Гео Милев). Селекцията на издаваните произведения следва лявата ориентация на списанието.

Официалната причина за спирането на „Пламък“ е от финансов характер. В четвърта книжка се появява „Предупреждение“ до всички абонати, които не са платили своя абонамент. В следващите книжки отново е отправена молба към читателите да поемат своя финансов ангажимент както към списанието, така и към излезлите книги в библиотека „Пламък“. Финансовите затруднения произхождат и от действията на властта. Книжка 6 на списанието е конфискувана дори в провинцията. Такъв акт възпрепятства паричните постъпления в редакцията. Това се случва и с двойната книжка 7–8, където е публикувана поемата „Септември“ и реакцията на Гео Милев срещу конфискуването на книжка 6 в статията „Полицейска критика“. В нея за пореден път се критикува Законът за защита на държавата, определен от автора като „закон за преследване на „идеите“ (1, 7–8). В следващия двоен брой се информира, че списанието спира да излиза, като същевременно се известява и подготвянето на ново издание „Жар“ – „месечно илюстрирано списание за литература, изкуство и обществен живот“. През 1925 г. обаче излиза още един брой на „Пламък“, а „Жар“ така и не стартира. Контролът на властта над литературната политика на „Пламък“ е следствие от рязката и недвусмислена критика на работата на институциите и новоприетия Закон за защита на държавата.¹⁴

Литературният проект на Гео Милев като цяло е аналогичен на литературния проект на Пенчо Славейков, основан на понятията „модерна поезия“, „модерен поет“; усилието да се предвидят „посоки и цели“ на настоящата българска литература; на волята за антология на формиращия се български канон; както и не на последно място, като общо се явява и преводаческото усилие, чиято крайна цел е формиране на вкуса. Разликата между двата проекта се вижда в разтеглената ситуация на социалнополитическа и икономическа нишета. Макар че само десетина литературни години двамата поети, може да се направи кратка история на това, което Славейков нарича „работа в настоящето“ в статията си „Българската поезия“. В началото на века то е все още проект за диференциация на естетическите сфери, както и работа по автономизирането на литературата. През 20-те години обаче „работа в настоящето“ означава срастване с настоящето и заличаване на тази автономия.

¹⁴ Има автори, които недоумяват по отношение на тезата на Гео Милев, че ЗЗД е бягане от действителността. Никола Фурнаджиев например окачествява това като „смешно“. – Срв. Йорданов, К. Цит. съч., с. 250.

Литературата около Септември '23 е втората историческа точка на литературен утилитаризъм след тази на Възраждането. Новата концептуална сила на поезията, видима в интензивната си връзка с живота и неговите нужди, окончателно руши еманципаторския проект на литературата на ранния модернизъм. Естетизирането на народа в неговата най-мрачна конвулсия на съпротива се превръща в мяра за висока литература. Тази отвореност към живота на новата поезия е буквализирана нелепо и съдбовно от смъртта на Гео Милев, когато литературата струва колкото живота.

„Септември“: диалог между две поеми¹

През 1924 г. в чест на една година от Септемврийското въстание за период от около месец излизат две поеми, именувани „Септември“. Едната от тях е известната творба на Гео Милев, публикувана в София в сп. „Пламяк“, кн. 7–8 (септември – октомври, 1924), а другата е забравената поема на един не много популярен сътрудник на сп. „Златорог“ – Иван Перфанов², публикувана в Берлин в изданието на Съюза на българското народно студентство в чужбина – „Нарстуд“ („Narstud“), кн. 5 (септември, 1924)³. Както и „Пламяк“, „Нарстуд“ е ляво ориентирано издание. То излиза за кратко и с прекъсвания от 1924 до 1926 г.⁴ Неведнъж в двете списания се появяват едни и същи автори – Гео Милев, Иван Перфанов, Антон Страшимиров, Матвей Босяка⁵ и др., и неведнъж двете списания споменават се споменават взаимно. Тъкмо в задочните диалози между изданията може да бъде възстановена и част от историята на двете едноименни поеми.

Още за първия брой на „Нарстуд“ (кн. 1–2, април – май 1924 г.) в „Пламяк“ се появява отзив, в който, наред с критиките по отношение на списването и редактирането, е отбелязано: „Интересна като биографичен анализ е

¹ Текстът е разширен вариант на статията, публикувана в: сп. „Littera et Lingua“, лято, 2011: <http://www.slav.uni-sofia.bg/naum/node/1801>

² Иван Перфанов по образование е стопановед, но в началото на 20-те години на ХХ в. е един от съредакторите на сп. „Нарстуд“ и сътрудник на сп. „Златорог“ със статиите „Природата в новото изкуство“ (1923), „Макс Райнхард“ (1923), „Новото немско изкуство“ (1924) и др.

³ В сп. „Нарстуд“ изрично се споменава, че броят е посветен на Септемврийското въстание; има и редица свидетелства за „специалния септемврийски брой“ на „Пламяк“, който Г. Милев подготвя – вж. напр. писмото до А. Каралийчев от 14.08.1924 г. (Милев 2007: 311).

⁴ Отговорен редактор на изданието е Недялко Бойкикев, в редакционния екип участват още Иван Перфанов, Велко Македонски, Цветан Драгнев. В първата книжка е публикувана манифестната статия „Напред, народно студентство в странство и България!“, в която се отправя апел към обединение на студентството в България и в чужбина, за да се осъществи Общият съюз на Нарстудите и да бъдат „в авангарда на българския народ и с това в общия авангард на човечеството“ (Редакционна 1924). Първите броеве на изданието са на немски и на български, по-късно списанието излиза само на български.

⁵ Друг псевдоним на Димитър Христов Вълев (Матвей Вълев).

статията на В. Македонски за Ъптон Синклер. И най-вече: „България – Anno Domini 1923“ от Ив. Перфанов. Полуразказ, полугротеска, полупоема в проза, полуфейлетон, тази работа на Перфанов е опит да се даде в художествена форма всичката нехудожественост на септември – Anno Domini 1923“ (Г. М. 1924: 203). Текстът на Иван Перфанов предизвиква достатъчен интерес, за да бъде дори препечатан в същия брой на „Пламяк“.⁶ В кн. 3–4 на „Нарстуд“ е отбелязано получаването в редакцията на първите пет книжки от списанието на Гео Милев и се съобщава за конфискуването на шестата: „Пламяк“ – едно от най-добрите наши литературни списания, е имало полицейско посещение. Последният брой бива конфискуван заедно с архивата и отнесен в VI полицейски участък. Старши стражари „рецензират“ Уитман, Синклер, Толер, Марк Аврелий, Карлейл, Арнолд, Св. Августин и други мирови хуманисти, мислители и поети“ (Ред. к-т 1924: 3). Същата съдба сполетява и закъснялата с два месеца по вина на печатницата двойна книжка 7–8 на сп. „Пламяк“ (вж. Пламяк 1924: 257), където е първото издание на „Септември“ на Гео Милев.⁷ В книгописа към този брой обаче се отбелязва и получаването на броевете 3–4 и 5 на сп. „Нарстуд“. Именно в петия брой, посветен изцяло на първата годишнина от Септемврийското въстание, е публикуван краткият прозаичен текст на Гео Милев „Апокалипсис“ и лирическата творба на Иван Перфанов „Септемврий“. Оттук може да се предположи, че в рамките на този кратък период е вероятно редакторът на „Пламяк“ да е първият от двамата автори, който се запознава с поемата на другия.⁸ „Септемврий“ на Иван Перфанов не съперничи в художествените си качества с една от най-популярните творби на българската литература, но тя може да предложи нови посоки за разглеждането ѝ и заедно с други текстове, публикувани в „Нарстуд“, да помогне за изясняване на генезиса на някои от нейните най-характерни художествени образи. Без да се настоява за изчерпателност (много съществени въпроси остават слабо засегнати или незасегнати), тук ще се направи опит за вглеждане не във влиянията сами по себе си, а в конкретните резултати от сравнителния прочит на двете произведения по отношение на понятието „септември“. Ще се акцентира върху експресионистичната образност на поемите, която е направила възможно чрез непрекъснатия процес на създаване и разрушаване

⁶ Интересите на Гео Милев и Иван Перфанов неведнъж съвпадат. През 1922 г. например в септемврийската книжка на сп. „Златорог“ Перфанов публикува статията „Ернст Толер – „Masse-Mensch“ (Перфанов 1922), около половин година по-късно – април 1923, Гео Милев поставя пиесата в театър „Ренесанс“, а през 1924 г. публикува превода ѝ (в библиотеката „Пламяк“). А след публикацията в сп. „Пламяк“ споменатият текст на Перфанов е препечатан със съкращения и в антологията на Димитър Хаджилев „Покрусена България“ (1932).

⁷ Едновременно с публикацията в сп. „Пламяк“ излиза и самостоятелно издание на поемата, за което се споменава на последната страница на списанието, кн. 7–8, и което също веднага е конфискувано.

⁸ В последната годишнина на „Нарстуд“ (кн. 3–5, септември – ноември 1926 г.) бива препечатана и поемата „Септември“ на Гео Милев.

на апокалиптично-утопични репрезентации на времето да се провиди динамиката в съотнасянето – в страха и порива – на човека към „невидимото и неведомото“ (Милев 1920: 299).

Срещата в заглавието предполага обща референция – период от календарния цикъл, чиито определители (включително в метафоричната си употреба) в двете произведения са сходни – жълтият цвят, вихърът, писъкът: „жълтите листи“; „и се вятъра в писък извихри“ (в творбата на Перфанов) и „есенни жълти гори“; „Есента / полетя / диво разкъсана / в писъци, вихър и нощ“ (в творбата на Гео Милев). Те се съчетават с повече или по-малко конкретни препратки към историческото време на 1923 г. и посредством експресионистичното възпроизвеждане на апокалиптично-утопичния модел се осъществява фигуративната обработка на „септември“ в произведенията. Така „септемврий“ в поемата на Иван Перфанов последователно се освобождава от заложената в речниковото значение вписаност във времева последователност, за да добие неизменност и универсалност: „Септемврий е вечен...“. „Септемврий“ добива статут на ценностна категория и екзистенциален маркер, превръща се в едно от имената на Бога: „Септемврий е пътя, живота и Бога“. Но и с новите си значения чрез кръговата композиция на текста „Септемврий“ се обръща отново към представата за годишна цикличност – завършващите три строфи от седмата, последна част (за разлика от 12–те части на „Септември“ на Гео Милев) повтарят почти дословно началото с известни промени на глаголното време. Тоест възмездието в тази поема се полага като част от „естественост“, кръгов ход на времето. Тук може да се направи аналогия с по-ранния текст на Гео Милев – „Експресионистично календарче за 1921“ (1920), където бунтът също е заключен в календарна година, но въпреки това в лиризираните прозаични творби отсъства идеята за повторителност. За разлика от тези два текста, в края на поемата на Гео Милев след дълга обработка значението на календарната единица се „закрепва“ в регистрите на утопичното, като контрастира годишната цикличност и представата за времева последователност със стиха „Септември ще бъде май“.⁹ Това е своеобразен акт на преозначаване, в който се оказва обаче, че Гео Милев отново не е първи.

Ако читателят разгърне една по-ранна книжка на сп. „Нарстуд“ – кн. 3–4 от 1924 г. (припомням, че е получена в редакцията на сп. „Пламяк“ заедно с кн. 5), ще попадне на превод на лирическата творба „Песента на бурята“ („Sturmgesang“) на немския експресионист Курт Хайнике (Kurt Heynicke)¹⁰, който завършва със стихове, много напомнящи края на „Септември“:

⁹ По въпроса Елка Димитрова пише: „В развитието на дискурса – в противоборството на историзма и митологизма – събитието постепенно ще премине в един митологичен план“ (Димитрова 2001: 122).

¹⁰ Курт Хайнике (Kurt Heynicke) (1891–1985) – немски поет, писател и драматург; автор на романи, разкази, есета, стихотворения, театрални пиеси, радиопиеси, сценарии за игрални и телевизионни филми. Херварт Валден публикува първите му стихотворения в „Der Sturm“. Първата му стихосбирка е „Наоколо падат звезди“

*Народ,
Септемврий е веч!
Стани! Бунта възжелай!
Веригите свои хвърли!
И ще бъде тогава Май!*
(в превод на Цветан Драгнев¹¹)

Една справка с оригинала обаче показва, че българският преводач си е позволил да постави „Септемврий“ на мястото на „März“ – „март“ (най-вероятно поводът за написването на стихотворението на Курт Хайнике са работническите бунтове в Средна Германия през 1921 г., т.нар. Мартенски бунтове (Die Märzkämpfe):

*Volk,
es ist März.
Besinne dich Volk!
Erblihe und sei!
Erlöse dich selbst!
Dann ist es Mai!¹²*

Съображенията за тази промяна са идеологически; с нея се мистифицира поводът за написване, а за убедителността съдейства и първият стих на стихотворението: „Ний бяхме отбрулени листи през есента“ („Wir waren verschüttetes Laub im Herbst“) – Септемврийските бунтове се представят като получили международен отзив. „Есента“ в стихотворението на Хайнике обаче не означава календарното време. Тя е употребена от немския поет в качеството ѝ на символ на отмиращото време, широко използван от поетите експресионисти. Фигурата на „есента“ и замяната, която прави българският преводач на календарните месеци, свидетелства за високия метафоричен, но и поетологичен потенциал, с който е зареден „септември“ и който Иван Перфанов и Гео Милев изпробват и доразработват. Но още, замяната позволява да се говори за „Септември 1923“ като за търсения референт на по-рано появилата се и трудно вписващата се до този момент на българска почва експресио-

(„Rings fallen Sterne“, 1917), други заглавия на негови книги са: „Високата равнина“ („Die hohe Ebene“, 1921), „Пътят към аз-а“ („Der Weg zum Ich“, 1922), „Буря в кръвта“ („Sturm im Blut“, 1925), „Битката за Прусия“ („Kampf um Preußen“, 1926) и мн. др. Познат в България автор – едно от местата, на които името му се споменава през този период, е статията на Константин Гълъбов „Експресионизмът и чарът на луната“: „Курт Хайнике говори за „сбъдновение“ на любовни блянове и „сбъдновението“ му бива хвърляно отгоре: хвърля го месецът от блюдото на своя блясък („Всред нощ“)“ (Гълъбов 1927: 4).

¹¹ Оттук нататък цитатите от стихотворението ще бъдат по превода на Цветан Драгнев, публикуван в сп. „Нарстуд“, кн. 3–4 от 1924 г.

¹² За откриването на оригиналния текст благодаря за съдействието на доц. д-р Благовест Златанов и доц. д-р Невена Панова.

нистична поезика¹³. Тя е търсената в по-ранни произведения *дума*: например в авангардната поема „Мауна-лоа“ (май, 1923) на един от „септемврийските“ поети – Ангел Каралийчев, която е посветена на едноименния вулкан на Хавайските острови, се появяват стиховете: „една дума / която / ще избухне: / МАУНА-ЛОА“. А модерната поезия е представена тъкмо като „вулканически трус“ в статията „Модерната поезия“ на Гео Милев: „новия трепет на една нова душа – модерната душа“ (Милев 1914: 301). Така в българския контекст „септември“ се превръща в име от металитературен порядък, име с *манифестен заряд*; то осигурява утвърждаването на българската поезия именно като модерна.

В настоящата статия ще бъдат набелязани четири тематични ядра, с които съпоставката на двата текста ще продължи: гладът, слънчогледите, бурята и името „септември“.

ГЛАДЪТ: ТРЕПЕТ И ГНЯВ

Сюжетно натоварена за двете едноименни поеми е опозицията *нощ – ден*. Тя фигуративно назовава идеологическото противопоставяне в текстовете и се превръща в мизансцен на разгръщащите се апокалиптични действия. И в двата текста обаче преминаването между частите на денонощието е метафорично уплътнено от движението между отсъствие и присъствие, празнота и пълнота, нищета и обилие, а като негов главен агент може да се определи „волята за живот“, която тук ще бъде разгледана през проблема за глада: гладът като жертвеност, немощ, ранимост и гладът като порив, неутолимост, изстъпленост; гладът като „страх и трепет“, но и като гняв и бунт.

Осиротял откъм човешко присъствие, траурен и разпадащ се е светът на нощта в първата и последната част на „Септемврий“ на Иван Перфанов:

*Хоризонта е гробища, пусти села,
жени в черно мяркат се само
и сирачета плачат самотно в нощта...*

Мъртвина и непроменимост характеризират нощта в текста на Гео Милев: „мъртва утроба“, „мрак и мъгла“. Но и в двете поеми нощта е точката, отвъд която започва повторното структуриране на света, неговото хиперболично изпълване с присъствие и ценностното му йерархизиране, като и в двата случая то е обвързано с материнска образност. При Гео Милев това е „утробата“:

*Нощта ражда из мъртва утроба
Вековната злоба на роба*

¹³ Българската критика вече е формулирала това като въпрос през проблема за генеалогията в творчеството на Гео Милев (Димитрова 2001: 96).

Във втората част на „Септемврий“ на Перфанов из „черната гръд“ на земята се очертават исполинските фигури на работника и селяка – „великият градител“ и „хранителят велики“:

*из черната ѝ гръд два силуета мощни
израстват колосални и се в небето врязват.*

В поемата на Гео Милев процесът на изпълване на света с присъствие намира израз в разглежданото многократно от критиката центростремително движение, в струпванията на хора в началото на текста: „Из тъмни долини / – преди да се съмне / из всички балкани / из дебри пустинни / из гладни поля / из кални паланки...“; „А / селяци / работници / груби простаци / безимотни / неграмотни / профани / хулигани / глигани...“. По-късно това изпълване на пространството се реализира чрез огромната фигура на поп Андрей. Той, като двата абстрактни персонажа от текста на Перфанов, обема целия свят с тяло и смисъл: „Попа стоеше огромен / изправен в целий си ръст“.

Зад тази изстъпленост на опита за изпълването на света, зад този неистов стремеж към прираст на присъствието стои чувството за онеправданост, „усетът“ за празнотата на съществуването, чието метафорично име в поемите е „глад“. Гладът е сериозен проблем както за Европа, така и за България след Първата световна война, който има както социални, така и личностно-екзистенциални конотации. В произведенията той е знак за доловените не просто материални, а най-вече смислови дефицити на битието. Гладът е лишение, ограничаване, стесняване на хоризонта. Неслучаен е акцентът върху небесния свод и в двете поеми. Той неведнъж е снижен, а персонажите се оказват заключеници в затвора на своето бедно настояще: „Хоризонта е гробища, пусти села...“; „безкрайно, оловено тежко, небе“, „тях смазваше свода отгоре“ (Перфанов); „на нощта вкаменения свод“; „Нощта падна тъй ниско, глухо и страшно заключена / от всички страни“ (Милев). Същевременно гладът и в двете поеми присъства като мотивация за порива на героите към идното. В поемата на Гео Милев мотивът се появява в стиховете: „гладни поля“ и „кални / гладни / навъсени“, и се реализира под формата на „гняв“ и „злоба“ (вж. и поемата „Ад“). В поемата на Перфанов веднага след представянето на огромните силуети на „великия градител“ и „хранителя велики“, непълнотата и липсата биват настойчиво изведени чрез петкратното повторение на „Глад“, зад чиято персонификация прозират фигурите на жертвата и палача, но и идеята за действителната му функция:

*Глад
ти ме гледаш отзад;
лоста на цялий живот,
лоста на вечната смърт.*

*Глад,
във изпития лик*

*теб видях, в просълзени очи
– там пицеше, пицеше живот!*

*Глад,
във циничния смях
на преситени тлъсти уста:
гримаса на страшен демон.*

...

Многократното повторение на лексемата „глад“ напомня стиховете на Гео Милев от поемата „Ад“, писана според автора през 1922 г.¹⁴, но публикувана малко преди творбата на Иван Перфанов – във „Възпоменателен лист за Христо Смирненски“, юли – август 1924 г. (вж. Фурнаджиева 2005: 197)¹⁵: „Глад! / Глад! / Глад! / Глад, / без да чакаме / Глад, / неоплаквани / Глад / е съдбата ни / Глад! / Глад! / Глад! / (...) *Да живее великият глад!*“. Близост в интерпретацията на този мотив може да се търси в множество литературни текстове, които имат пряко отношение към дейността и на самия Гео Милев. Възможни са паралели с пиесата на Леонид Андреев „Цар Глад“ („Царь Голод“, 1908), откъс от която е публикуван през месец април в сп. „Пламък“ (1924 г., кн. 4)¹⁶, с преведената от Гео Милев поема на Владимир Маяковски „Сволочи“ (1922), която в антологията „Кръщение с огън и дух“ (1923) е под заглавието: „Гладът край Волга“¹⁷ („Хляб! / Малко хляб! / Поне малко хляб!“). Отправки могат да се направят и към романа на норвежкия автор Йохан Бойер (Johan Bojer) „Великият глад“ („Den store hunger“, 1916), който излиза на български в превод на Гео Милев от френски (Бойер 1925). Интересът на Гео Милев към глада не е изолиран, защото това е широко разработвана тема в българската литература през тези години (в произведения още на Христо Смирненски, Ламар, Атанас Далчев, Людмил Стоянов и др.), но също така и в българската наука. Особено любопитно е съчинението на психолога Любомир Русев „Глад и либидо“, в което двете понятия са представени като антагонистични по природа, но съвместно осигуряващи физическото, социално и културно битие на човека и обществото: гладът е егоистичен и се реализира като борба за надмощие на индивида, но чрез него може да просъществува родът (вж. Русев 1932: 23–38). Тук няма да се обръща специално внимание на отделните интерпретации в преводната и родната художествена литература, тъй като този проблем може

¹⁴ Според коментара на Георги Марков в „Гео Милев. Литературен архив“ 1922-ра може да се приеме за достоверна година на авторство на „Ад“, тъй като правописът на ръкописния вариант на поемата съответства на правописа по време на земеделското правителство (1919–1923) (Марков 1964: 162). В публикувания там вариант на текста мотивът за глада присъства (Марков 1964: 58–62).

¹⁵ Поемата излиза по-късно и в кн. 1 на сп. „Пламък“ от 1925 г.

¹⁶ В превод на Георги Бакалов текстът у нас излиза още през 1908 г. (с второ издание през 1920 г.).

¹⁷ Първата публикация на превода е в алманаха „Везни“ (1923), с. 75–77, но там е под заглавие „Чуйте, каналии“.

да бъде обект на друга разработка. Ще бъде уточнено само, че в тези текстове гладът е представен амбивалентно. Той е зависимост, насилствено отнемане на бъдещето, стъписване пред неизвестността; но още, чрез него се задействат активно самосъхранителните импулси и той става признак за съзнатост и жизненост. В двете поеми гладът е името на порива на масите в опита им да „отключат“ времето, да завоюват бъдещето. Така той се превръща в името на своеобразна фигуративна стратегия за моделиране на времевите представи в периода между двете световни войни.

Между текстовете на Гео Милев и Иван Перфанов има още една характерна близост: „изпълването“ на света започва с разсъмването. Именно със зазоряването човек става все по-съзнателен за сетивните измерения на света, за плътността и обема, за мащабите на обектите в действителността. Затова и контурите на двете внушителни фигури от поемата на Перфанов се очертават сутринта:

*Когато утрото проблесне в хоризонта,
заруменей и с блясък поздрави земята,
из черната ѝ гръд два силуета мощни
израстват колосални и се в небето врязват.*

В поемата на Гео Милев „струпането“ на хората започва малко преди появата на слънцето: „преди да се съмне“, но присъствието на човека, носещ съзнанието за благодатта на съществуването, е представено метафорично чрез изгрева:

*Нощта се разсипа във блясъци по върховете.
Слънчогледите
погледнаха слънцето!*

Така в противовес на боязънта пред тъмнината, невидимото и съмнението в собствената издръжливост нощем, надеждата в утрото и светлината започва да уверява човека в неговата наличност, физическа мощ, трайност във времето и морално право да овладее света. Оттук и акцентът върху зората и големият метафоричен потенциал на слънчогледа – един от емблематичните художествени образи в творчеството на Гео Милев.

Слънчогледът (наричан още „любовница на слънцето“ – вж. Кюмюрджиев 1920) в периода след Първата световна война е съвсем ново културно растение за България, необходимостта за отглеждането на което се налага от нуждите за изхранване на армията.¹⁸ Но слънчогледът е и един от най-харак-

¹⁸ Тук се позовавам на споменатата книга на Ив. Кюмюрджиев („Слънчоглед“, 1920) и на други съчинения от земеделски характер като „Слънчоглед (*Helianthus annuus* L.) и неговото подобрение“ (1937) от П. Князков. В тези изследвания се изтъква, че слънчогледът до 1917 г. у нас е бил украса в градините и рядко се е употребявал в печено състояние. Едва във времето на войните той се превръща в България, под

терните образи на времето за литературата от периода между двете световни войни и като такъв ще бъде обект на идните страници.

ВЪЗХОДЪТ НА СЛЪНЧОГЛЕДИТЕ

В „За прекрасното“ на Плотин е казано: „... наистина, никое око не може да види слънцето, ако само не е станало слънцевидно“ (Плотин 2005: 72). Това ще рече, че окото следва да наподобява слънцето, да бъде слънце: образ и подобие на божеството. Слънчогледът представя човека като „осветяващ“ света, разбиращ и подреждащ своето минало, настояще и бъдеще. „Слънчогледите“ в поемата на Гео Милев имат своя литературна предистория, която частично ще бъде разгърната тук.

Едни от най-известните употреби на образа на слънчогледа в българската литература преди поемата на видния експресионист се откриват в заглавията на модернистичното сп. „Слънчоглед“ (1909), списвано от Димо Кьорчев и Елин Пелин, както и на лирическия цикъл „Слънчогледи“ (1911) на Кирил Христов. През 1916 година, посмъртно, е публикувано едноименното стихотворение на Димчо Дебелянов, където слънчогледите са представени като известните „печални, бледни“ теменуги на Яворов:

*Аз чувам тиха жал по утринта
на слънце навидели слънчогледи.*

Образът на слънчогледите в тази символистична творба е обвързан с очакването и надеждата за „победи“ и „жар“ в бъдещето, които обаче търпят крах: „Неведа черна заслони / бездънното небе на мойто Време...“ Романтичният оттенък в литературните употреби на образа след Първата световна война не изчезва, но той получава и други, не малко и разнообразни интерпретации. Най-популярната поява на слънчогледите безспорно е в поемата на Гео Милев. В т.нар. „септемврийска литература“ обаче това не е първото и съвсем не е единственото им споменаване.

Преди да се появят в „Септември“, слънчогледите вече са се появили в третата част на поемата на Иван Перфанов, а също и в прозаичния текст на Антон Страшимиров „Срам“, публикуван в разглежданата кн. 5 на сп. „Нарстуд“. „Срам“ насочва към мисълта, че в появата на слънчогледа може да се търси и общ за творбите документален пласт¹⁹ (българската критика вече е отбелязала литературната обработка на фактологичните податки в текстовете, посветени на Септемврийското въстание – вж. Кьосев 1988: 59–135): „Господи, клали цели села, клали навързани ученици, клали и жените. Защото се дигнали на бунт... дигнали се на тълпи, на хилядници тълпи... и тръгнали

влияние на Европа и Русия, в основен хранителен продукт (поради натуралния и лесен начин за снабдяване с мазнини).

¹⁹ В мемоарите и документалните свидетелства, които съм разгледала до този момент, не съм намерила доказателство за това предположение.

на бой... въоръжени със слънчогледи!“ (Страшимиров 1924: 2). А под линия е дадено следното уточнение: „По липса на оръжия, въстаналите селяни са носили изкоренени слънчогледи, за да плашат войските...“ (пак там). Две години по-късно, в романа „Хоро“ (1926), отново ще се появи този образ: „Тръгнаха като на избор. Остава да дигнат по един слънчоглед, като ония край Огоста: скакалци ще плашат... Пуста къския!“ (част 6). Но за разлика от текстовете на Антон Страшимиров, където слънчогледите имплицират вероятната фактологична достоверност, поемите развиват по-пълноценно фигуративните им възможности.

Слънцето е едно от „лицата“ на Бога, а чрез образа на хелиотропа в двете поеми може да се разпознае възпроизвеждането на своеобразен култ към. Одишно междуметие поставя в „Септемврий“ на Перфанов акцент върху слънчогледите, които, уподобявайки слънцето, онагледяват вратата в божествения произход, надеждата и човешкия копнеж по вечност. В подобен аспект може да бъде разглеждана и песента в стихотворението на Курт Хайнике: „Ний пеем нашата песен, що се слънце зове“ („wir singen ein Lied, das Sonne heißt“). В поемата на Иван Перфанов слънчогледите са знак и образ на порива на немощните да се съизмерят със смъртта. Слънчогледите са фигура на възвишеното:

*а те вървяха напред и напред
и носеха – о, – слънчогледи!*

*– Ти знаеш ли светлия диск,
златното слънчево цвете?...
то вечно към слънцето гледа
защото е слънчев облик. –*

*Под безкрайно, оловено-тежко, небе,
вървяха те – жалките хора
отряща топовни гърла,
блестящи ножове отпреде –
тълна бедняци напред и напред
и носеха – о, – слънчогледи!*

През темата за човешкия опит с насилието и погрома поемата на Гео Милев продължава интерпретацията на слънчогледите в регистрите на възвишеното. Творбата обаче бележи друг етап на художествена обработка на образа. В поемата на Гео Милев може да се заподозре, че с отпадането на предлога „с“ пред „слънчогледи“ и пространственото сближаване със „стари и млади“ в стиховете: „с пръти / с копрали / с търнокопи / с вили / с брадви / с топори / с коси / и слънчогледи – стари и млади –“ започва процес на фигуративно „превключване“, вследствие на който слънчогледът на метонимичен принцип може да бъде обвързан с образа на човека, а този аспект се разгръща в по-голяма пълнота във втората част на текста. А доколкото по движението на

слънцето се осъществява най-древната темпорална ориентация, осъществяващият движение слънчоглед тук се би могъл да се тълкува като контраобраз на вечността в смисъл на безвремие, на застой. Така слънчогледът би могъл да се мисли като образ на времето, на упованието в неговия ход. Слънчогледът се „оглежда“ и „припознава“ в слънцето, което дава енергия, дава „храна“ на земния свят. Слънцето „засища“ с житейско време (за разлика от луната, която в „Жестокият пръстен“ отнема житейското време, лишава от идното). Подобно на слънчогледа, възстаналият човек в поемата на Гео Милев е „захранен“ с време; той възприема себе си като носещ „зрелите семена“ на своето бъдеще. Така, за разлика от поемата на Иван Перфанов, където обречените на глад хора остават безредни, анонимни и ежедневни: „жалките хора“, „тъпла бедняци“ – в поемата на редактора на „Пламък“ човекът не остава безименен. В устрема към бъдещето той, човекът, разбира „засищането“ с време като насищане с присъствие („хиляди, маса, народ“), като отключване на номинативната функция на езика. Човекът получава име – „епически смелия / поп / Андрей“. И ако при Перфанов надеждата и угнетението се удължават безпределно, то слънчогледите в поемата на Гео Милев свидетелстват за наличието на темпорална динамика – те се явяват метафорични „часовници“, чрез които се разиграва революционно-апокалиптичният модел на „отключването“, но и на повторното агресивно „заклучване“ на времето: „Слънчогледите / погледнаха слънцето! (...) „Слънчогледите паднаха / в прах.““ Подобно на слънчогледите във втората част, в поемата се разиграва сюжет, в който човекът се устремява към бъдещето и веднага след това насилствено бива оставен трепетен в срещата на тленното си тяло със смъртта. Оттам и последвалото връщане назад към глада и безизходността на нощта:

*Нощта падна тъй ниско –
глухо и страшно заключена
от всички страни.*

Този образ на Гео Милев има своята кореспонденция при Перфанов:

*Под безкрайно, оловено-тежко, небе,
вървяха те – жалките хора...*

Активизиращият апокалиптизъм, „заклучването“ на „жестокия пръстен“ е знак за поредно изправяне пред неведомостта и неконтролируемостта на идното. То довежда до разпад на множеството, до повторно „изпразване“ на пространството: „бягащи човеци“, „ужасяющий бяг“ (Перфанов), „бягащи в ужас на всички страни“ (Милев), до усъмняване в човешката издръжливост. Приличните на слънчогледи в поемата на Гео Милев / носещите слънчогледи в поемата на Перфанов се превръщат в маса от смъртни безлики тела, покосени от варварството като че на друго историческо време: „разкъсани живи

меса“ (Перфанов); „мъртви тела / – окървавени трупове –“, „червени глави / с накълцано обезобразено лице“ (Милев).

Така слънчогледът се явява не просто темпорален образ. В двете поеми той може да бъде тълкуван като едно от лицата на човешкото, човешкото като възвишено, а посегателството срещу него – като израз на ценностен срив с историческа значимост за епохата на модерността.

„ПЕСЕНТА НА БУРЯТА“

Бурята (широко разработвана от експресионистите тема) и срещата с персонифицираната смърт са две посоки, през които може да бъде разчетен апокалиптичният сюжет в поемите. В тях случващото се е представено като цивилизационен колапс.

Хиперболизирани до космически са размерите на въстанието в четвъртата част на „Септемврий“ на Иван Перфанов. Не е трудно да се открие сходство в топосите в поемите и техните мащаби: „Земята пламтеше, земята ехтеше, / долини, гори и балкани“ (Перфанов) и „Буря изви се / над тъмни балкани“, „Кървава пот / изби по гърба на земята“ (Милев). Апокалиптичната ситуация е сходно описана, като някои образи могат да се определят и като сродни за текстовете, принадлежащи към т.нар. „септемврийска литература“ – „тях смазваше свода отгоре“, „безкрайно, оловено-тежко, небе“ (Перфанов) и „зад тях – на нощта вкаменения свод“ (Милев), „земята пишеше“, „предсмъртния рев“, „страхотния писък“ (Перфанов) и „смъртни писъци“ (Милев); „– валяк от месо и от кости – / тегнееше в въздуха дъхът на кърви / примесен от вопли и пушек“, „във димящата кръв, / във разкъсани живи меса“ (Перфанов) и „Замириса на живо месо“ (Милев) и др.

Особено интересна е гротескната персонификация на смъртта в поемите. Смъртта е агент на опустяващия в поемите апокалиптичен свят: „изгъната гола земя“ (Перфанов), „обезлюдени улици“ (Милев). В „Септемврий“ на Иван Перфанов тя е представена редом с демона на насилието и те са снабдени с признаците на официалната власт:

*с косата смърт черна звънтеше страхотно,
до нея демона на зварство, насилие,
на алчност и кръвност в пурпурна одежда,
със кикот ловеше бягащи човеци
и ги слагаше, с кикот пред, нея.*

Редица стихове на Перфанов напомнят за саркастичните намеци спрямо официалната власт в творбата на Гео Милев: „Те бяха на царска – ужас! – колесница“, „те вървяха в огнено, царствено шестие“ (Перфанов); „Н. Ц. В. Цар Агамемнон“ (Милев). В „Септември“ на Гео Милев Смъртта също така е всесилна да „улавя“ разпръснатите се хора: „Смъртта / – кървава вещица гугушена / във всичките ъгли на мрака / изписка, / и ето посяга / далеч и навред из нощта: / със своите сухи ръце / – дълги, безкрайни – / улавя и стиска / зад

всяка стена / по едно ужасено сърце.“ Характерното за експресионистичната естетика овладяване на центъра, прицелване в „сърцето“, е взаимен опит за сразяване от страна на противниците: „хвърляме бомба в сърцето ти“. И в творбата на Иван Перфанов се разиграва сходен сюжет: „Великата болка обхвана света. / Тя късаше топлите, живи сърца / – живот умираше!“; „във сърце ти ще впия остри нокте“. Сърцето, което с ударите си измерва като часовник житейското време, тук може да бъде разгледано като още един темпорален образ. Опитът за неговото похищение е опит за похищение на времето, чийто владетел в този съпернически септемврийски свят следва да бъде само един.

На „песента на бурята“ в двата текста „пригласят“ и топове – оръдие със силен националноидеологически подтекст. Топът е насочен срещу устремилите се със слънчогледи герои в поемата на Перфанов:

*а те вървяха напред и напред
– отсряща топовни гърла.*

В поемата на Гео Милев тъкмо „Топове / като зинали слонове“ сразяват „слънчогледите“. В тази своя употреба топът се представя като своеобразен „анти-часовник“, възпиращ хода на човека към идното. В поемата на Гео Милев обаче има още една негова поява: „поп / Андрей / с легендарния топ / стреля / снаряд след снаряд... / В последния миг / „Смърт на Сатаната!“ извика / побеснял и велик / и обърна назад своя топ: / последната / граната / изпрати / право там / – в божия храм, / дете бе пял литургии, ектении...“. Тук топът може да бъде разчетен като темпорален коректив – насочен „назад“, той се превръща в оръжието, с което модерната епоха се освобождава радикално от миналото.

Дотук при маркирането на сходствата в интерпретацията на апокалиптичната сцена в двете произведения не бяха отбелязвани топосите, междутекстовите връзки и алюзии със съвременето – на тях настоящото изследване няма да се съсредоточава. Те са редуцирани в поемата на Иван Перфанов (като се изключи вероятният документален факт – слънчогледите) за разлика от тази на Гео Милев, където, както вече е отбелязвано от литературната критика, художественото внушение се постига чрез засрещането на фактология и фикция²⁰ (поп Андрей, Марица, „Шуми Марица...“, редица литературни сюжети и препратки към българската и световната литературна класика – Ботев, Вазов, Омир, Шекспир и т.н.), на исторически и митологически пластове и взаимната им пресемантизация,²¹ а структуриращи представата за света понятия („отечество“: „Прекрасно: / но – що е отечество?; „герои“: „Но днес ний / не вярваме вече в герои / – ни чужди, ни свои“ и др.) започват да се възприемат като подлежащи на преосмисляне.²² Именно последният аспект е от особен

²⁰ Вж. Кьосев 1988: 59–135.

²¹ Вж. Елка Димитрова – „Гео Милев. Българският постсимволистичен модернизъм между историческото съзнание и мита“ (Димитрова 2001: 115–169).

²² Вж. статията на Валери Стефанов „Законът и бунтът“ (Стефанов 2004: 227–247).

интерес за сравнителния прочит на поетичните творби, като той тук ще бъде разгледан с оглед на темпоралния означител „септември“.

СЕПТЕМВРИ. ANNO DOMINI

Въпреки близостите между двете поеми, в значението на „септември“ се набелязват отлики. И това е знак за различните поетически стратегии към езика, а тук те ще бъдат изведени през универсалната фигура на авторитета – Бога.

В произведението на Иван Перфанов божеството и цялата вселена пригласят на човека в неговата скръб:

*Земята ти щеше,
ти щеше стихийната вечна природа,
човека издаваше дивия рев
и Господ,
великия Бог,
– плачеше.*

Несъмнеността в авторитета на Бога в произведението опазва стабилността на езика в тази поема – на понятия като „човек“, „вечност“, „героизъм“. А в посока на утвърждаващите самоотвержеността пета и шеста част на произведението продължава попълването на символични аспекти в значението на задания в заглавието времеви период. Така трагичността и внушителността на еднократния въстанически акт в неговия исторически и морален план превръща календарния месец в универсално име на подвига:

*– Септемврий! –
вас смаже ще смъртта
или ще възкреси
живота.*

Преодоляването на това върховно изпитание възвежда „септемврий“ до ранга на нов идентификационен определител за човека: „Септемврий е днеска човека“. Символичното „раждане“/посвещаване в „септемврий“ – „родете се в вечний Септемврий“ (а със символично раждане започва и поемата на Гео Милев) – означава заживяване в режима на потвърждаваната в героичния акт вечност, „потискане“ на тревогата от неизвестността на бъдещето:

*Очите са разтворени широко,
проникват вечността
– те всичко виждат.*

В контекста на цялото произведение на Иван Перфанов, през обръщането към идеята за годишния цикъл, повторените стихове в седмата, последна, част започват да означават готовност, съзнатост за „септемврий“ – вече не в

смисъла на календарен месец, а на „бунт“, на „човешко осъществяване“ и „възмездие“ – като част от естествения, природен, но и повторим ход на времето:

*И възпре ще над мира се страшии призрак,
пак проронят ще жълтите листи,
ще отново небето разметне сив плац,
ще се вятъра в писък извихри
– Септемврий зове!*

Така „Септемврий“ съвсем естествено се обосновава като едно от истинните имена на Бога: „Септемврий е пътя, живота и Бога“. То дава вяра и упование в справедливия ход на световната история.

В поемата на Гео Милев отношението човек – Бог е цялостен сюжет, който тук няма да бъде разглеждан и анализиран в детайли. Ще бъдат отбелязани накратко само неговите значими етапи (в някои аспекти вече познати на българското литературознание), които са същностни при мотивирането на значимостта на името „септември“ за модерната българска литература.

В третата част на поемата се говори за единогласие между народа и Бога (сходно на поемата на Перфанов): „Глас народен: / глас Божи“, а революционният порив се полага безпроблемно в матрицата на жертвените ритуали, при което „вечността“ се обосновава през познатите фолклорно-митологични, циклични аспекти: „Пред нас е смъртта – / о нека! / но отвъд: / там цъфти Ханаан / от Правдата обетован / нам – / вечна пролет на живия блян“. Погромът обаче бележи момента, в който се разколебава състоятелността на този репрезентативен модел, на превръщането на телесната смърт в символично безсмъртие: „Ужас без слава“. Оттам започва усъмняването в света като словесен конструкт. В сцената с поп Андрей, в момента с отричането от Бога във финала на поемата на Гео Милев („ДОЛУ БОГ“) вече може да се разчете отказът от властови контрол над езика, времето и човека, разслояването на значението. Погромът е „разкъсал“ времето „в писъци, вихър и нощ“, направил е разпознаваема полисемията, контекстуалната и идеологическата обвързаност на споменатите неведнъж думи: „гняв“, „рай“, „кръст“, „музика“, „бездна“, „гроб“, „вещица“, „топ“ и др.²³

Авторитетът в поемата на Гео Милев е отпратен назад, „захвърлен“ „вдън вселенските бездни“ (вж. подобна фигура като образ на кризата в настоящето на героите при Перфанов: „и там на моста / надвесени над бездната“). Функционалността на езика може да бъде възстановена само през перспективата на бъдещето. Това е смисълът на пророчествата в „Септември“ на Гео Милев – те могат да бъдат тълкувани като опит за дискурсивното овладяване на света на настоящето през идното: „Всичко писано от философи, поети – / ще се сбъдне!“

²³ За някои вътрешни срещания в поемата споменава Бойко Пенчев (2003: 213).

„Септемврий“ като „мост“ в произведението на Иван Перфанов означава възстановяването на времевата продължителност чрез повторението на митологично-фолклорната матрица на жертвоприношението:

*Септемврий – мост.
Сковете железата,
бетона слейте:
пътя там ще мине.
(...)
– Септемврий! –
вас смаже ще смъртта
или ще възкреси
живота.*

При това противоположностите се уподобяват, а светът се уравновесява в настоящето си: „ще свърже изток и запад“, „примири ще небето с земята“.

Вкаран в подобна реторика с конкретни конструктивистични понятия, мотивът за „моста“ в „Септември“ на Гео Милев обозначава друго – радикалното преобръщане, вярата във възможността на човека да репрезентира – да „сътвори“, да „изобрети“ „блажената“ вечност, да ѝ предаде антропологични измерения: не човекът е образ и подобие на Бога, а Бога следва да бъде образ и подобие на човека; не човекът да бъде „слънчоглед“, а слънцето да бъде човекоглед. Вечността е вече съ-редна/съотносима спрямо живота; тя е отсамна; „тук“, където думите се притеглят от своите референти „с възета и лостове“:

*По небесните мостове
високи без край
с възета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обяния
земен шар.*

Стихът „Септември ще бъде май“ апострофира представите за природно време, за годишна цикличност. „Септември“ като „май“ става името на едно неприродно, контролирано от субекта („Народа“), „конструирано“ като машина време; времето като обилие (обилието като преумножаване („рай“), като присвоена от човека вечност: „Човешкият живот / ще бъде един безконечен възход / – нагоре! нагоре!“). И ако в произведението на Иван Перфанов бунтът е неизбежен като есента: „Вий всичките ще минете през там!“, инициран не от човека, а от абстрактния, персонифициран образ на „Септемврий“: „Септемврий зове!“; то в произведението на Гео Милев трактовката е по-различна. Там бунтът е представен като избор, усилие, извънредност и – посредством задействаната и тук перформативна функция на езика – като „построяване“, „присвояване“ на битието: „Земята ще бъде рай / – ще бъде!“ Похват,

който ще бъде използван нееднократно по-късно в други авангардни текстове: „Да бъде! / Да бъде! / Да бъде! (...) Ще бъде! / Ще бъде / Ще бъде! – / Великия / Радостен ден на земята...“ (Владимир Русалиев, „Бунтовник 1876“ (1930).

В заключение може да се каже, че замяната на календарните месеци в превода на „Песента на бурята“ на Курт Хайнике е идеологически, манипулативен жест, но той говори за започналия процес на символична трансформация на „септември“. Едноименните поеми на Иван Перфанов и Гео Милев изпитват тази възможност, като след последователна сюжетно-фигуративна обработка (както Гео Милев определя – придаването „в художествена форма всичката нехудожественост“ на случилото се) главно на времевите аспекти на образа налагат своите модификации върху него. Общата референция на двете произведения се удържа както от тематичните засрещания и от общия им литературен, естетически и исторически контекст, така и на едно вторично ниво – от тълкуването на „септември“ през проблема за изпитанието и подвига, от поставянето му в регистрите на възвишеното, от стремежа за преутвърждаването на символичната му стойност. В поемата на Гео Милев обаче „септември“ става име на времеви предел, на началото на едно радикално ново отброяване на времето, на нова историческа епоха и на представянето на света като неуподобим на предходния – *България Anno Domini 1923*. „Септември“ тук е темпоралната категория, търсеното име, което съчетава етическия и естетическия императив на авангарда, „новия трепет“, „вулканическият трус“, името, което „избухва“. И то не толкова за да утвърди модерната поезия в български контекст, а за да утвърди българската поезия като модерна в европейски контекст.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бойер 1925:** Бойер, Йохан. Великият глад. Прев. от фр. [с предг.] Гео Милев. С., 1925. (Към библиотека „Мозайка от знаменити съвременни романи“, г. XVI, кн. 5.)
- Г. М. 1924:** Милев, Гео. Нарстуд. // *Пламяк*, 1, 1924, № 6.
- Димитрова 2001:** Димитрова, Елка. Изгубената история. С., 2001.
- Князков 1937:** Князков, Павел. Слънчоглед (*Helianthus annuus L.*) и неговото подобирие. С., 1937.
- Кьосев 1988:** Кьосев, Александър. „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в контекста на своето време. С., 1988.
- Кюмюрджиев 1920:** Кюмюрджиев, Иван. Слънчоглед. С., 1920.
- Марков 1964:** Марков, Георги (ред.). *Литературен архив*. Т. 2 : Гео Милев. С., 1964.
- Милев 1914:** Милев, Гео. Модерната поезия (бележки и идеи). // *Звено*, 1914, № 3–4.
- Милев 1920:** Милев, Гео. Небето. // *Везни*, 1, 1919–20, № 10.
- Милев 2007:** Милев, Гео. Съчинения в 5 тома. Т. 5. С., 2007.

- Пенчев 2003:** Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003.
- Перфанов 1922:** Перфанов, Иван. Ернст Толер – „Masse-Mensch“. // *Златороз*, 3, 1922, № 7–8.
- Пламък 1924:** Пламък. Извинение пред абонатите. // *Пламък*, 1, 1924, № 7–8.
- Плотин 2005:** Плотин. Енеади. С., 2005.
- Ред. к-т 1924:** Ред. к-т. Новини из страната на „реда и спокойствието“. // *Нарстуд*, 1, 1924–25, № 3–4.
- Редакционна 1924:** Напред, народно студентство в странство и България! // *Нарстуд*, 1, 1924–25, № 1–2.
- Стефанов 2004:** Стефанов, Валери. Законът и бунтът. // Стефанов, В. Творбата – място в света. С., 2004.
- Страшимиров 1924:** Страшимиров, Антон. Срам. // *Нарстуд*, 1, 1924–25, № 5.
- Фурнаджиева 2005:** Фурнаджиева, Елена (съст.). *Гео Милев (1895–1925)*. Летопис на неговия живот и творчество. Пловдив, 2005.

Зеленият кон на българския модернизъм

Българският модернизъм има сравнително кратка история от около три десетилетия – за сметка на това обаче представлява твърде неустановена и пъстра картина от застъпващи се тенденции, паралелно разгръщащи се и преливащи едно в друго течения, появяващи се и разпадащи се естетически или просто приятелски кръгове, между които бродят индивиди с модернистични претенции, но с неясно и непредвидимо творческо верую. Чувството за хаос и неяснота се дължи и на липсата на покритие между теоретични възгледи и художествена практика: ключовите тези в манифестите и програмните естетически статии често се разминават с примерите, чрез които се илюстрирани, а и с творческата практика на идентифициращите се чрез тях творчески формации. Не по-малко недоразумения можем да срещнем и при съизмерването на родната литература със световната модернистична традиция, при което се сблъскват нагонът по догонване и „юнифициране“ с чуждото и желанието да се твори модерна литература с чисто български сюжети, орнаменти и архетипни намигвания. Сдвоената и вътрешно противоречива авторефлексия на българския модернизъм, който поради необходимостта да се самоописва и самообяснява на втрещената публика е оставил значително критическо наследство, допълнително обърква нещата, тъй като утвърждаването на един кръг или направление се съпровожда с остри нападки към останалите такива и с рязко еманципиране от предходниците в рамките на самата модернистична традиция.

В този смисъл усилията да се намери някаква обща парадигма, около която да се структурират модернистичните и авангардни течения от първите три десетилетия на ХХ век, на пръв поглед изглеждат обречени на провал. Това е действително така, ако мислим тази парадигма като константна величина – ако обаче я разгледаме като процес, който маркира идентификационните усилия на различните модернистични генерации, при които тези идентификации се менят, определянето ѝ става постижимо. Ключов не само в манифестните текстове, но и в цялото критическо наследство на модернизма е проблемът за отношението между изкуството и реалността – разглеждан, разбира се, в различни нюанси и проблематика. Причината за болезнената понякога пристрастност към този проблем е, струва ми се, очевидна – българският модернизъм винаги е трябвало да отстоява своето право на съществуване в битка със защитниците на здравите поствъзрожденски традиции, с официозния канон, с разните патриарси, доайени, професори и прочее здравомислещи особи, на-

стояващи изкуството да бъде разбираемо за всеки и да служи на нацията, обществото, паметта, историята и морала. Тази битка е водена неизменно и с неотслабваща стръв, а самият модернизъм е търсил своята идентификация чрез отрицанието на тези изисквания – но е водена по различен начин – и в зависимост от естетическото верую на съответния кръг, течение или дори отделен автор.

Едно от най-категоричните заявявания на този отказ е „Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов. Подхващайки една иронична реплика на проф. Балабанов спрямо модерното изкуство, той отстоява правото на коня да бъде именно зелен, когато бъде пренесен в света на изкуството и включен в една система, която има хармонични и взаимоосмислящи се, но свои закономерности, категорично различни от тези на реалността:

Той **трябва** да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент от една условност, в която, веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало: той става необходим – за нас и за изкуството – и под знака на една висша категоричност, той престава да бъде **чудо**: защото се разбира от само себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат от едно **зрение**, той постига закономерността на едно **възрение**. А последното носи едно име: СТИЛ.

На практика чрез метафората за зеления кон е посочен изборът на твореца – възможността да потърси своите духовни проекции в друга парадигма, различна и независима от реалния свят – с всичките му физически закони и пространствено-времеви обусловености. По същество това е избор между „робството на цветната слепота“ и „свободата на прозирането“ – ала избраният веднъж свободата попада под властта на други и съвършено различни, ала железни закономерности, изграждайки своя собствен свят. Дали конят ще бъде зелен или червен, зависи от индивидуалния творчески натюрел, който носи в себе си „свободата на прозирането: всеки път другояче“. Но Чавдар Мутафов изрично предупреждава, че „зад тази свобода на избора стои самото избрано; а то гласи: само така“ – и че да се постигне стил не е следване на догма, но че самият стил сътворява от изкуството догма – сиреч изисква от всеки елемент на творението хармония и съгласуваност – и следователно зеленият кон не може да бъде зелен сам по себе си или защото това е хрумнало на художника, който го е нарисувал: той може да бъде зелен само когато пасе червена трева под жълто небе. Само тогава зеленият кон „престава да има някакво значение на неестественост“, само тогава той „не удивлява, не оскърбява“; прочее само тогава той е естествен – защото „тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“ – и забележителното е, че при превръщането му от сетивна реалност в елемент от този спектър, „той престава да бъде кон“.

Именно този проблем – как конят да престане да бъде кон при трансформацията си от емпиричен факт в израз на духовна субстанция, присъща на творче-

ския индивид или на „мировата душа“, е основната грижа на повечето програмни намерения или естетически концепции, реализиран чрез разнородни критически текстове в контекста на българския модернизъм. Можем да открием отправната точка на това мислене още в края на XIX в. – например в „Душата на художника“ на Пенчо Славейков, според когото „дали явленията на нещата съвпадат, това не интересува ни най малко художника; чрез своята творческа мощ, той хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир, в тайнственото царство на символите със самата същност на нещата“ – като този „нов мир“ е преди всичко проявление на индивидуалния дух и именно от степента и убедителността на това проявление зависи ценността на сътвореното. По сроден начин и символизмът дефинира себе си в своите манифести – например в „Бодлер или Тургенев“ на Иван Радославов, където като единствена действителност е посочена душата, „тъй свободна в устрема и движението си, както е свободен широкият безграничен океан“ – като тази идентификация освобождава художника и от обичайната житейска логика, „защото няма логика в нея, затова не може да има такава и в произведенията на изкуството“. Можем да видим тази гледна точка – в пределно радикални форми – в представителните текстове на българския авангард – като „Против реализма“ на Гео Милев, където образите и словото изразяват „космически“ и „платоновидни идеи“, а самите модерни художници са дефинирани по следния показателен начин:

Тяхната душа, светът вътре в тях, е единствена реалност за тях; един безкраен космос, част от Космоса и тайнствените процеси на този свят; мигновените разтрогвания и прояснения на дълбоките пропасти на този свят; всичките явления и впечатления на този свят, които недоловимо, през сумрак и мъгла, се изработват в дълбините на съзнанието, за да изчезнат пак мигновено; просънницата на зачеването и тихата тревога на раждането в този вътрешен свят или вихърът, който с бурна ярост избухва към висини – да се изрази всичко това, да се сложи в думи, да се предаде чрез музикалния звук на словото – това са си поставили за цел тези хора.

Можем да я видим и в ключовите статии на Николай Райнов, дефинирана именно чрез стила – като този стил за него е „единство в ред признаци, свързващи художествения идеал с художествения израз“, а неговата цел е „духовно рудокопство“ и постигане на „космични тайни“. Можем да открием вариациите на този гледна точка практически навсякъде в контекста на родния модернизъм и авангардизъм – като тези вариации описват елипсата от търсенето на индивидуална свобода при кръга „Мисъл“ до пълното скъсване между реалността и художествения израз – тъй наречената „абсолютна реалистика“ при Гео Милев, една концепция, която е българският **адекват** на „За абстрактното в изкуството“ на Кандински – и след това до вторичен етичен и активистки ангажимент към катастрофичното настояще – ала отново не като миметично отражение, а като митопоетично и апокалиптично нейно преображение. Рядко обаче можем да намерим пример за толкова точна и лаконична дефиниция, каквато е изразил Чавдар Мутафов в „Зеления кон“:

Стильът, прочее, поставя началото на една възможност, която, в кръга на изкуството, се превръща в закономерност. Това е висшата естественост на изобразителните и изразителни средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота. Защото всичко, което е в кръга на известна закономерност – е естествено.

Изкуството не е огледало, казват тези и още много подобни редове – то не само че няма задача да отразява реалността, но е свободно и от закономерностите, които следват процесите в тази реалност; от концептите, които я структурират и крепят нейната цялост. Изкуството е просто друг свят, породен не от физически, а от духовни феномени – ала бидейки друг свят, то е длъжно да го изгради хармонично и цялостно, да го направи самодостатъчен. Един от илюстративните примери е показателен – по силата на Нютоновия закон камъкът пада към земята – Айфеловата кула на Делоне обаче се събаря към небето; естетиката на модерното изкуство е неевклидова естетика. Прочее в неговия контекст нито зеленият кон, нито телето с две глави са продукти на едно болно и халюциниращо съзнание – болни са именно далтонистите, те са „протиестествените“, за които естествената хармония на паралелно съществуващите творчески светове е порок; те са тези, които „биха слушали Моцарта през тропети“ – и които биха превърнали телетата с шест крака в предмет на изкуството, стига те да биха се оказали реален житейски феномен. Персонифицирани в случая чрез репликата на проф. Балабанов, далтонистите са ироничното обобщение на това, което Гео Милев бе определил като „Вазовщината в нашата литература“. За разлика от своя събрат от страниците на „Везни“ обаче Чавдар Мутафов, който е сред редките примери в критическото наследство на българския авангард, при които авторефлексията и художествената практика са съизмерими и взаимно осмислящи се, влага в реакцията си не толкова страст и негативен патос, колкото умно фокусирани иронични акценти. Нека в заключение припомним и не маловажното обстоятелство, че за него зеленият кон не е непременно зелен, като при защитата на правото му да бъде такъв Чавдар Мутафов съвсем не е забравил за свободата на прозирането – и че във финала на този емблематичен за българския авангард текст той, „трогнат от толкова внимание, внезапно става червен“.

Чавдар Мутафов в парадокса на спиралата: експресионизъм и банално изкуство

В есетата и изкуствоведските си отзиви от 20-те години на ХХ в. Чавдар Мутафов развива философската идея за космическия „аз“, в която вярват експресионистите. Азът на експресионизма търси Непостижимото, Невидимото, Вечното, като излиза от себе си. Стилът е мислен като съвкупност от правила и закономерности на изразяване. Азът търси да преодолее личното именно чрез изявата на личното – стилът, израз на субекта, търси да изрази надсубектна реалност. През личното стилът цели едно безлично, но и свръхлично единство. И тук е парадоксът, върху който се развива експресионизмът. Но в този парадокс е заложено и развитието – защото няма импулсът към обективиране, към заличаване на личното не отвежда именно към унификацията и естетиката на масовото, подпомогната и от възможността за възпроизвеждане, за репликиране на къс изкуство безброй много пъти? Неореалистичното банално произлиза от експресионистичната изразност, наследява я, оттласкавайки се от нея. След средата на 20-те години модата ще се огледа в естетиката на надличния аз, видима в неореалистичния рисунок, в естетизирането на баналното, делничното, масовото, в изкуството на улицата и града, на рекламата, плаката.

ПЪТЯТ

Творческият път на Чавдар Мутафов отразява – и концептуално, и белетристично – сложните отношения на усвояване и отблъскване, които се развиват през 20-те години между естетиката на експресионизма и неореалистичния стил на „баналното“ изкуство. Мутафовите теоретични текстове едновременно противопоставят, но и свързват двете естетически тенденции, пулсират в органичната връзка между двете художествени противоположности, които са свързани в едно и също светоотношение.

В есето „Пейзажът и нашите художници“ (1920) Мутафов обяснява философията и естетиката на експресионизма така: „Експресионизмът, прочее, е освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата. Последната, запазвайки своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата вън от себе си – и тепърва да я постига. Вместо да знае, тя се мъчи да познава, вместо да се занимава със себе си, тя

очаква в тръпки Чудото – и престава да мечтае, тя почва покорно да съзерцава, за да превъзмогне така собственото си съдържание и постигне в битието на всемира сама себе си. Художникът става наивен, стараяйки се по този начин да се приближи до елементарното: отказвайки се от всички финеси на своя стил, той само съзерцава като дете, с първичността на най-простите си средства за израз почти без израз, отдаден само на тайната на постижението... Експресионизмът в своята консеквенция би трябвало да бъде прочее пълното освобождение на душата от нейното съдържание, или превръщането на субекта в обект... Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното. И понеже, все пак, съдържанието в експресионизма трябва да бъде някак изразено, първите форми на израз са негативни, т.е. разединени и противоречиви на всички норми за красота, придобити от стила и възпитавани грижливо в субекта... Експресионизмът в своя тържествен ход през изкуството разгръща широко своето съдържание на свръхчовешка и космическа воля и се възвисява недостъпен, лапидарен и масивен през тежката материя на своето битие“ (Мутафов 1993а: 303).

ПОНЯТИЕТО „СТИЛ“

Концептуализирането на естетическите деформации обезателно минава през определянето на явлението „стил“. Стилът носи естетическата деформация, стилът е самата естетическа деформация, той търси да изрази Невидимото в закономерности. Стилът е личното („аза, т.е. стила“, както пише Мутафов в „Пейзажът и нашите художници“), но той е и закономерното в изразяването, в смисъла си на норма той търси общото през личното, разгражда личното. Така естетиката на експресионизма, която търси абсолюта на самото Нищо, познанието и постигането на Непостижимото и Вечното през погледа на Аза, се гради върху парадокс, който Мутафов определя като „парадокса на свръхличната безусловност“. Изразно, свръхличната безусловност създава и „знака на елементарното“ (Мутафов 1993а: 315).

В студията „Проблеми на изобразителното изкуство“, част от която излиза със заглавие „Линията в изобразителното изкуство“ (1920), Мутафов прецизира концепцията си за стила като закономерност в изразяването, обусловена като такава от търсенето на надличното: „стил = отношение на космичното към личното“ (Зографова 2001: 373). Стилът е „една закономерност сама за себе си, изключваща опита и личното и влизаща в отношения с аза през безусловността на своята измеряемост“ (Зографова 2001: 373). „Стилът, определен по този начин, е прочее едно априорно начало на равенство или необходимост, независимо от личното творчество и само крайна граница на последното“ (Зографова 2001: 373). Стилът е необходимо начало на всяко изкуство, той носи безусловността и елементарната априорност на абсолюта, съществувайки във личния израз, твърди писателят. В този текст обаче Мутафов дефинира и опита на личното в закономерността на стила – закономерността на личното той нарича „символ“: „символ = отношение на личното към космичното“ (Зографова 2001: 373).

Стилът е именно тази надлична съвкупност от закономерности в изобразяването: в есето „Зеленият кон“ (1920) Мутафов пише: „Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднаж включен, е вече длъжен да се подчинява... вместо да бъде погрешен резултат на едно зрение, той постига закономерността на едно въззрение. А това последното носи име: стил“ (Мутафов 1920: 129). Зеленият кон е естествен за боята си, „защото тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“ (Мутафов 1920: 129). Стилът се превръща в естественост, защото всичко, което е в кръга на известна закономерност, е естествено, пише Мутафов. В дръзките новаторски търсения на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По Мутафов вижда нова естетическа закономерност: „възможността на едно ново изкуство, което борави с изобразителните елементи във от това, което те изобразяват – в тяхното отвлечено сродство на равнозначещи обективни ценности и в тяхната иреална закономерност. Защото, все пак, това е една възможност, а всяко ново изкуство започва с думата „ДРУГОЯЧЕ“ (Мутафов 1993б: 417).

В „Плакатът“ (1921) стилът е определен като „онова координиращо начало, което сглобява, съчетава, пречиства“ (Мутафов 1993в: 268), той е положителното във формата, което отмахва всичко излишно – „формата получава така едно трайно единство, завършеност и безусловност“ (Мутафов 1993в: 268). Естетиката на елементарното превръща обикновеното в изключително.

В есето „Двойственост в изкуството“ (1926) Мутафов продължава да отстоява схващането си за изкуството („вечната възможност на човека срещу света“) и стила като съвкупност от закономерности: „Във всяко изкуство има вечни закони, без които е немислима неговата същност и неговото възприятие, еднакво важещи за твореца, еднакво човешки и космични“ (Мутафов 1926а: 1). Търсенето на закономерна обективност в изразяването е продиктувано от импулса на Аза към изразяване на Неизразимото, общочовешкото, свръхличното: „Може би така изкуството става свръхпознание, както всяка религия...“ (Мутафов 1926а: 1). Така се ражда естетиката на експресионизма. В схващането на експресионистката философия и естетика личното не носи възвишеното, напротив, личното преодолява себе си в търсене на надличното, възвишеното. Естетиката на експресионизма търси надличното и така задава перспективата на възвишеност в изкуството. В друга перспектива (а може би, закономерно сдвоена с първата) е съществуването на изкуството в сферата на баналното, делничното, ежедневно, това е изкуството, което обслужва живота.

Изясняването на понятието „стил“ минава през феномена на съвременното, индустриално изкуство по дилематичните оси „лично – колективно“, „уникално – масово“, „възвишено – банално“. В „Плакатът“ Мутафов разсъждава върху похватите в изобразяването на баналното, което го определя като изключително. В есето „Мода“ отново се спира върху феномена на колективния стил, на освобождаването на „аз“-а от себе си и сливането в „общата хармония на „интеграла „аз“ (Мутафов 1993г: 274). В обективизацията

и масовизацията на личното изживяване се създават формите на делничното, баналното се постига в обезличаването на изключителното.

ЕСТЕТИКАТА НА СЪВРЕМИЕТО: ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЕФОРМАЦИЯ НА БАНАЛНОТО, ОБИКНОВЕНОТО, ДЕЛНИЧНОТО

Чавдар Мутафов е особено заинтригуван от приложното лице на изкуството, изкуството в градската среда, изложено на масовото възприятие. Важна за него е противоречивата естетическа стойност, която добива изкуството като израз на делничното и масовото, както и изкуството през възпроизвеждането. В есето „Мода“ Мутафов определя модата като есенция на общото „аз“. Модата е безличният и общ характер на личното преживяване. Модата е обективиран стил, вътрешното преживяване се превръща във външна условност. Проектирането на личните преживявания върху модата, от друга страна, я субективират. Затова модата е една възможност да преживеем нашето „аз“ в нея, затова и „модата трае до тая граница, когато всички възможни лични тълкувания са изчерпани“ (Мутафов 1993г: 275). Модата е общодостъпна и затова, популярна: „когато *изкуството* изгуби значението си на лично творчество и се обективизира навън, то се превръща в мода“ (Мутафов 1993г: 277).

В есето си „Плакатът“ (1921) Мутафов определя плаката като „не само насилие над нас – той е насилие и над самите неща“ (Мутафов 1993в: 265). В естетиката на плаката нещата получават едно ново очертание: „те стават достъпни, прости, еднакви“ (Мутафов 1993в: 265). Образът в плаката става знак, плакатът „маркира формата в измеримост, съкращава тялото в плоскост“ (Мутафов 1993в: 266). Плакатът е дете на своето индустриално време: той хармонира с „четвъртитите рамки на витрините, с грамадните плоскости на стените, с дълбочината на перспективата, дори с бързината на движението“ (Мутафов 1993в: 270). Плакатът изобразява в две измерения, без подробности, лесна композиция и ярки багри, „светнал с коравите си дразнещи бои“ (Мутафов 1993в: 265). Тези изобразителни особености определят плаката като декоративен, приближават го до книжната украса, до стенописа и до тапета. Предпочитани са правата линия и овалът, цветовете изразяват определена естетическа деформация: „През боите баналното устройва същински изящества: дисонанси, безвкусия, бруталности“ (Мутафов 1993в: 271). От реалността, пише изкуствоведът, остава „нейната елементарна даденост“. Плакатът открива художествената възможност на Баналното. Естетически, плакатът премахва тайната на творчеството, премахва самото творчество и самия автор. В плаката образът става знак, плакатът изключва всяко по-сложно отношение между съдържанието и формата, даже изобщо всяко отношение, пише Мутафов. Основна концепция на естетическата деформация на плаката гласи: „през стила плакатът търси тепърва художествената значимост на елементарното: обикновеното се превръща в изключително“ (Мутафов 1993в: 268). Плакатът е симбиотичната, органичната връзка между художественото и баналното, между високото и ниското. Тук е оповестена една типична деформация –

изкуството на баналното. В естетиката на плаката обикновено делничното се възвисява отведнъж до „необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото“ (Мутафов 1993в: 269).

Самият рожба на художествена индустрия, плакатът разчита изключително на художествената индустрия на шрифта. Целта на плаката е надписът, рекламата, а истинското си значение надписът добива чрез стилизирания шрифт, „през своя шрифт плакатът се явява най-сетне напълно завършен“ (Мутафов 1993в: 272). Шрифтът носи в себе си целия стилос характер на плаката, „една цяла наука за пропорционираност, съотношения и размери на буквите, която накрая следва точно законите на орнамента“ (Мутафов 1993в: 272).

Години след като е анализирал изкуството на плаката във феномена на неговия произход, Мутафов се връща и съсредоточава върху сърцевината му – шрифта. В есето „Шрифт“ (1927) той обяснява интереса си: „Шрифт – буква, ала нейната мярка; писмо, но заедно с него и видът, формата и структурата му: едно наистина широко понятие, което включва калиграфията, графиката, декоративното изкуство и неговата последна рожба – плакатът“ (Мутафов 1927: 2). Естетиката на шрифта, определена от властното му присъствие в съвременното, Мутафов обяснява с бързината на съобщенията, точността на машината, еднаквостта на разписанията – „в онзи сложен комплекс от форми, движения и темпо, тъй присъщ на големия град...“ (Мутафов 1927: 2). В своя автоматизиран живот модерният човек, твърди Мутафов, не съзерцава, той чете, „той трябва да прецени с едни поглед, да се ориентира с една дума, да съобрази с един жест“ (Мутафов 1927: 2). Шрифтът е пряк и ярък израз на модерната градска естетика: той е „иллюстрованият журнал, магазинът, светското списание, което трябва да бъде по-скоро прегледано, отколкото прочетено: в чакалнята, във вагона, в кабинета“ (Мутафов 1927: 2). Шрифтът трябва да бъде като мисълта на модерния човек: „лаконичен, ала отчетлив, оригинален, ала достатъчно къс, за да бъде прочетен с един поглед. И най-сетне той трябва да бъде съставна част от улицата, без да пречи на погледа: да се съчетава с правилността на фасадите, с геометриката на релсите или жиците на пътуващите влакове, омнибуси или трамваи...“ (Мутафов 1927: 2). Автоматизираният живот съчетава буквата с надписа по най-късия път, буквата е „геометризирана, икономична, безпогрешна, хипнотизираща.“ „Ала доведен до своята крайност, опростен и безличен, този шрифт става накрая банален“ (Мутафов 1927: 2). Оттук започва и предизвикателството пред шрифта – той търси сензацията, „той избухва с хиляди отражения в плаката“ (Мутафов 1927: 2). Плакатният шрифт едновременно се приспособява към вкусовете на деня и търси формите си във високото изкуство – от гравюрите, иконописите, литографиите, съчетава живописното с печатното. Шрифтът използва всички техники, „взема на помощ химията, оптиката, фината механика“, участва и в създаването на съвременната художествена книга, буквата отразява душата ѝ, идеята ѝ, шрифтът влиза в хармония с материала, от който е създадена. Възвисен в цел сам за себе си, той се завръща отново в кръга на живота, за да стане израз на своето време, остава безстрастен, но винаги буден свидетел.

Превърнатата в илюстрация карикатура е друго дете на естетиката на съвремението, „тя е графична, пригодена към текста, книгата или вестника, а после и към онези графични средства, които служат за най-бързо и евтино печатане“ (Мутафов 1993д: 397). Тя е с проста и геометрична композиция, с икономична и стегната форма, с избягване на подробностите и полутоновете, с търсене на ясна и определена линия. „В това отношение установените карикатурни схеми на немските хумористични списания „Югенд“ и „Симплицисимус“ ще останат“, пише Мутафов в отзива „Изложбата на Александър Добринов“ (1934).

ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ И/ИЛИ БАНАЛНО ИЗКУСТВО – КОЛЕБАНИЯТА НА ТВОРЕЦА

Каква е връзката между философията и естетиката на експресионизма и философията и естетиката на изкуството на баналното? Как се противопоставят и как си принадлежат, как се унаследяват? В есето „Двойственост в изкуството“ (1926) писателят ги определя като граници: „естетиката на отвъдвидимата идея, на мировата душа и обикновената, делничната, нагледната естетика са двете философии, двата стандарта на преработка: „Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена...“ (Мутафов 1926а: 1).

Мутафов противопоставя експресионизъм и реализъм и в статията си „Експресионизъм или реализъм?“ (1926), където обяснява механизма на създаване на експресионистичния образ: „... обективната действителност, макар и като възприятие, тя още не носи в себе си онзи естетичен момент, който да я направи художествена реалност... Ако ли пък тази действителност е нашето вчувстване в нещата, т.е. личния оттенък, с който обагряме предметното, за да го превърнем в естетичен елемент, явно е, че тук обект и субект се сливат в една действителност без образ (Bildlos), която тепърва реализира художествената значимост на нещата, без да бъде още сама по себе си някакъв реализъм“ (Мутафов 1926б: 4). В същата статия Мутафов продължава: „... това познаване, което реализмът едва смогва да догони в непосредственото преживяване, експресионизмът въздига тепърва в изкуство. Защото това течение възникна тъкмо като устрем към нещата: не само като вечноменяща се привидност, а като същина“ (Мутафов 1926б: 4).

Но какъв вид реализъм е неореализмът и дали той не е онзи реализъм, обогатен от предизвикателното естетическо преобръщане на експресионизма?

Възвишеното и баналното изкуство са засрещнати в статията „Васил Стоилов“. Тук двете светоотношения са противопоставени на ниво изразни средства: „Докато задачата на една картина е да ни даде възвишения образ на една действителност или събитие, гдето нещата се съчетават в една ясна цялостност на преживяването във форма, материя и багра, дадени в човешки, общочовешки и вечен смисъл, илюстрацията е повече или по-малко актуално изкуство, което следва само най-непосредствените наблюдения, най-ежеднев-

ните случки и ги предава със средствата на рисунката и графиката“ (Мутафов 1993е: 383). Мутафов вижда обаче органичната връзка между естетиката на авангардното изкуство и баналното изкуство на ниво изразни средства. В есето „Фердинанд Ходлер“ (1926) той пише: „Неговите последователи изтръгнаха бързо от изкуството му стилизираната линия, за да я използват в илюстрацията и плаката“ (Мутафов 1993ж: 373). В есето „Карикатурата“ пък Мутафов вижда пътя на карикатурата през експресионизма към баналното изкуство: „гротеската на вечния абсурд завършва своето експресионистично значение на абсолютност и слиза в действителността“ (Мутафов 1920б: 11). В тези редове са конотирани две виждания на Мутафов: за разликата, но и за взаимовръзката между експресионистичното изкуство и изкуството на баналното.

Възвишено и банално изкуство са не само противопоставени, но и видени в отношение в статията „Изложбата на Дечко Узунов“, където Мутафов мисли баналното изкуство като рожба на своето време, проследява и обяснява контекстуално създаването на изразните му средства, които превръщат жизненото в своя цел: „Защото жизненото само по себе си има друго темпо, друга динамика – и когато се превърне в художествена цел, то превръща със себе си и художествените средства. И тъкмо тези нови художествени средства превръщат по обратен път и самото изкуство: свалили отвлечения идеал на Съвършенството сред улицата, те го правят достъпен, ала евтин, ясен, ала банален, бърз, ала повърхностен – и тогава картината става скица, рисунка или илюстрация, без да може да завърши в образ беглите впечатления от нещата: от този момент художественото произведение започва своя път през публикацията...“ (Мутафов 1993з: 401).

В органична връзка е видяно отношението между експресионистичната и баналната естетика и в творчеството на Георг Грос, бележит немски художник-график, социалнокритичен експресионист от групата на „Веристите“ („Истинници“), социалноангажирани художници. Него Мутафов нарича „майстора на гениалната баналност: – художникът на всекидневието в буквалния смисъл на думата, нито карикатурист, нито илюстратор – злюбен като дете, наивен като мъдрец, ала жестоко безразличен; едновременно безцелен, безмилостен и случаен...“ (Мутафов 1926в: 1). Той според Мутафов може да бъде разбран само когато бъде разбрана тайната на изкуството, което унифицира, което само се превръща в живот. Естествено свързани, експресионизмът и изкуството на баналното създават изкуството на новото време, „една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство“ (Мутафов 1926в: 1).

И така, в теоретичните си текстове и критически отзиви, писани в десетилетието на 20-те години, Мутафов се колебае: кое е истинското изкуство? През 1926 г. в „Банално изкуство“ той пише като привърженик на търсенията на изкуството в естетиката на баналното: „Да долови присъщото: жестът на работника, който борави със сечивата, както с ръцете си, опитният и безличен поглед на вехтошаря, който оценява автоматично, позата на гладния, който яде, бруталният израз в лицата на спящите. Има минути, когато жи-

вотът сякаш се оголва, ставайки безличен, безразличен, страшно празен – и все пак съвсем обикновен... И тогава дохожда онова, което винаги знаем, и което не знаем, че е винаги същото: самата баналност! – ала този път друга: защото е вече изкуство“ (Мутафов 1926в: 1). Баналното изкуство е изкуство, което „изравнява всички, за да ги направи само хора, развенчавайки всяка изключителност, като и своята собствена, за да направи действителността само еднаква, ежедневна, нормална – нормално изкуство, защо не? – което всеки би намерил в себе си“ (Мутафов 1926в: 1).

От друга страна, година по-късно, в рецензията си „Никола Маринов“ (1927) Мутафов заявява, че „изкуството все пак се заключава в превъзможването на баналната видимост на нещата, за да постигне техния вечен образ...“ (Мутафов 1993и: 387). В отзива „Гръцкото виждане на пространството“ той е ироничен спрямо масовото изкуство: „За нашето време може би те (художествените идеали – б.м.) са излишни, както е излишно и всяко изкуство, което не служи за активизиране на масите“ (Мутафов 1993й: 356).

А през 1929 г. във „Внушения в изкуството“ Мутафов е отново привърженик на баналното изкуство – тук той пише: „И тъй като, напуснало своята тържествена и твърде скучна отвлеченост, то слиза при хората, за да бъде консумирано, то става неочаквано потребно; сигурно така то става изкуство изобщо, в непосредствената близост на публиката...“ (Мутафов 1993к: 330).

Хуманната ангажираност на неореализма е естествено усвоена от социалната ангажираност на експресионизма. Експресионистът се интересува от видимото, вглежда се в нещата, търси душата им, но и в хората – потресен от колебливите им ценности. В есето „Експресионизмът в Германия“ (1924) Мутафов пише: „Никога едно изкуство не е бивало тъй тясно свързано с живота, както е експресионизмът в Германия“. Мутафов дава оригинално обяснение на разцвета на експресионистката естетика: „Годините 1920/23 бележат шеметното темпо на инфлацията, сякаш нарочно съчетана с експресионизма под знака на безконечното обезценяване... резултатът бе един: разрушаване из основа на всички ценности, придобивки, предразсъдъци. Така експресионизмът мина бясно през границите на всекидневието и отекна далеч в абсурда... Може би експресионизмът бе рекламата на новото време... животът минаваше стремглаво през всички възможности, противоречия, отрицания... Защото експресионизмът не бе само едно течение или школа: той беше и едно познание. Той ни научи да гледаме нещата извън техните привидности; научи ни да пречупваме формата, да намерим в нея идеята... Ала заедно с това, той трябваше да живее при нас с бързините на големия град, спътник на тълпите и електричеството, брат на машината, цар на катастрофите, проституцията и града – и в тази двойна роля той ни остави само тежкото наследство на своята грота“ (Мутафов 1993л: 350).

Индустрията, градът, войната и новото поколение социални катастрофи предизвикват общата, дълбоко хуманна, чувствителност на експресионизма и неореализма. Експресионизмът влияе на новия реализъм: неговото въздействие е навсякъде, пише Мутафов. „Може би експресионизмът от 1914 или от

1918 г. е преодолян, сигурно Шмид-Ротлуф или Нолуе са вече невъзможни, Франц Марк или Маке будят състрадание с трагичната си смърт, Кокошка или Хофман са прибрани в музеите, ала дали с това е изчерпан целият експресионизъм?“ (Мутафов 1993л: 353). Експресионизмът и неореализмът се разделят, но експресионизмът е оставил своето наследство: „той остава в безчисленото разнообразие на големия град, в навичките ни на космополити, в противоречието на нашите увлечения...“ (Мутафов 1993л: 353). В „Експресионизмът в Германия“ Мутафов посочва по-нататъшното раздалечаване на експресионизма от индустриалната естетика: „изхвъркнал от всекидневното, той загуби своето време, за да остане само някаква схема, формула, цифра, понятие от линии и равнини, спектър вместо багри, маса, вместо форма... И тъй като художниците не можаха да се отделят от големия град, за да се преселят в рая, експресионизмът отекна в празното пространство“ (Мутафов 1993л: 351). Приемствената, симбиотична връзка между експресионизма и баналното изкуство в градската култура са още едно стъпало от вечната спирала на изкуството: новите явления „само регулираните експлозии на безкрайния Мотор на времето: едно непрекъснато обръщане, превръщане, завръщане – какъвто е бил винаги кръговратът на всяко изкуство“ (Мутафов 1924: 8).

По вечния път на спиралата изкуството „слиза“ в естетиката на баналното – отново в търсене на изключителност. Това е парадоксът на спиралата – парадоксът на развитието. Високото изкуство се претопява в баналното изкуство, чиято задача е: „да се намери най-късата формула за хиляди пъти известното, така, че неговата абсурдност да добие тепърва значение просто с безкрайната си понятност – и това тъй обикновено делнично да се възвиси отведнаж до необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото. Реалността така се разтяга сякаш в странните очертания на Космоса, прости неща стават отведнаж гигантски и свръхестествени...“ (Мутафов 1924: 8).

Само чрез изкуството „обикновеното се превръща в изключително“ – защото винаги в сърцето на спиралата ще пулсира колебанието между отражението и оценката. Между факта и неговия етичен ейдос.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Зографова 2001: Кузмова-Зографова, Катя. Проблеми в изобразителното изкуство. // Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта. С., 2001.

Мутафов 1920а: Мутафов, Чавдар. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.

Мутафов 1920б: Мутафов, Чавдар. Карикатурата. // *Везни*, 2, 1920–21, № 2.

Мутафов 1924: Мутафов, Чавдар. Мюнхенско изкуство. // *Слово*, 1924, № 668.

Мутафов 1926а: Мутафов, Чавдар. Двойственост в изкуството. // *Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926.

- Мутафов 1926б:** Мутафов, Чавдар. Експресионизъм или реализъм? // *Слово*, № 1104, 9 февр. 1926.
- Мутафов 1926в:** Мутафов, Чавдар. Банално изкуство. // *Изток*, 2, № 41, 24 окт. 1926.
- Мутафов 1927:** Мутафов, Чавдар. Шрифт. // *Изток*, 2, № 51, 2 ян. 1927.
- Мутафов 1993а:** Мутафов, Чавдар. Пейзажът и нашите художници. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993б:** Мутафов, Чавдар. Рисунките на Сирак Скитник в „Поemi“ на Едгар По. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993в:** Мутафов, Чавдар. Плакатът. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993г:** Мутафов, Чавдар. Мода. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993д:** Мутафов, Чавдар. Изложбата на Александър Добринов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993е:** Мутафов, Чавдар. Васил Стоилов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993ж:** Мутафов, Чавдар. Фердинанд Ходлер. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993з:** Мутафов, Чавдар. Изложбата на Дечко Узунов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993и:** Мутафов, Чавдар. Никола Маринов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993й:** Мутафов, Чавдар. Гръцкото виждане на пространството. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993к:** Мутафов, Чавдар. Внушения в изкуството. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993л:** Мутафов, Чавдар. Експресионизмът в Германия. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.

Експресионистичното отклонение на Матвей Вълев

Познаваме Матвей Вълев като автор на завладяващи произведения за Бразилия, на множество назидателни разказчета и пиески за деца, на пиеси в съавторство с Елисавета Багряна и Ангел Каралийчев, на стотици фейлетони и хумористични разкази, както и на голям брой публицистични текстове и очерци. Той е известен и като създател на радиотеатъра в България (заедно с Никола Вапцаров) и един от първите маринисти в българската проза. Но това далеч не е всичко. Сред тези големи блокове от произведения, обхващащи почти цялото му творчество, откриваме и един по-малък дял, който някак се губи при прегледа „на едро“. Това са двата му експресионистични текста – „Бурята“ (отпечатан в сп. „Пламяк“, 1924, № 9–10) и „Хиени“ (в № 11–13 на емигрантския вестник „Съзнание“ от 1926 г. „Съзнание“ е орган на българската секция при Уоркъс парти, издаван в Детройт, щата Мичиган и по информация на Христо Карастоянов (1982: 18) е бил най-големият български емигрантски вестник по онова време.)

Интересно съвпадение е, че в годините, когато излизат тези текстове на Матвей Вълев (подписващ се все още с псевдонима „Матвей Босяка“), са публикувани и двете най-популярни и емблематични български експресионистични произведения – поемата „Септември“ от Гео Милев (1924) и романът „Хоро“ от Антон Страшимиров (1926). Този факт показва, че с двата си модернистични текста Матвей Вълев се вписва в една изключително продуктивна и актуална за времето си тенденция в българската литература. Но ако ги погледнем на фона на останалите му творби (а това са 15 книги и над 600 публикации в периодичния печат), които попадат изцяло в руслото на традиционното, „Бурята“ и „Хиени“ стоят като „бяла врана“ и смущават изследователите с присъствието си. Вероятно затова на тях не е обръщано сериозно внимание и без това оскъдната литература за Матвей Вълев. Те или биват пренебрегвани, или само мимоходом се споменават като факт от творческата биография на писателя (Карастоянов 1982, Ташев 2008). Не ми е известно името му да се споменава и в обзорите на експресионизма в България. Подобни „аномалии“, или, ако използвам по-меката дума от заглавието – „отклонения“ от основната насока в творчеството на даден писател, независимо дали са привидни, или реални, наистина разрушават удобната утопична представа за творческа

цялост, но пък са интересни и плодотворни от интерпретативна гледна точка. Когато застанат във фокуса на изследователското внимание, някои черти на творчеството на съответния писател изпъкват по-ярко, а други, които не са забелязвани и коментирани до този момент, излизат на преден план.

Именно това ще бъде целта на настоящия текст. По-конкретно, той ще се опита да даде отговор на следните три въпроса:

1. Наистина ли тези два текста са „аномалия“, случайно отклонение в творческия път на Матвей Вълев, или са плод на една по-дълбока закономерност?

2. Какво представляват тези текстове?

3. Какви са причините експресионизмът да си остане само моментно литературно увлечение на Матвей Вълев, без да прерасне в трайна тенденция в творчеството му?

СЛУЧАЙНОСТ ИЛИ ЗАКОНОМЕРНОСТ?

Когато към творчеството на Матвей Вълев се подхожда панорамно, експресионистичните му произведения наистина изглеждат в ярък контраст с останалото, което писателят е създал. Но когато се вгледаме в тях по-отблизо, картината значително се променя, защото още в първите публикувани текстове на Матвей Вълев откриваме знаци, които показват неговата предразположеност към експресионизма. Той започва творческия си път в началото на 20-те години на XX в. с хумористични разкази и фейлетони в „Маскарад“, „Българан“, „Червен смях“, „Звънар“ и много други издания. Самите му текстове, публикувани там, са далеч от проблематиката, характерна за експресионизма. В тях обаче вече виждаме оформящия се стил на младия писател и неговия афинитет към лаконичното, фрагментарно повествование, изпълнено с контрасти и дисхармонии. Такива са и основните стилистични черти на експресионизма. По думите на Владимир Янев, това литературно течение се характеризира с „фрагментарност, дисхармоничност, деформираност, контрастност“ на изображението (Янев 2006). Дори чисто графично Матвей-Вълевите текстове от този период често наподобяват експресионистични произведения.

Разбира се, това не е нищо повече от формален признак, който ни показва една скрита стилистична предразположеност към експресионистичната естетика. Сама по себе си тя не е достатъчна, за да доведе до създаването на експресионистични произведения. Но при Матвей Вълев тя е съчетана със силна идейна предпоставка. В този период (20-те години на XX в.) писателят е убеден и отявлен привърженик на левите идеи. А знаем, че експресионизмът в България се реализира главно като реакция срещу капиталистическата власт. Било е необходимо само тези две предпоставки (стилистичната и идейната) да се слоят, за да се превърнат във взривоопасна експресионистична смес. Катализатор за осъществяването на този процес при Матвей Вълев е дългият му престой в родината на експресионизма – Германия. Малко след смъртта на приятеля си Христо Смирненски през 1923 г. той заминава за Берлин, където прекарва близо осем години заедно с група млади български интелектуалци.

Там следва журналистика, участва в списването на „Нарстуд“, в организирането на изложба срещу царя и българското правителство и следи с интерес културния живот в Берлин. Въпреки че по това време апогеят на експресионизма в Германия е преминал, той все още е сред актуалните и силни направления в немската литература и изкуство изобщо. Именно в Германия Матвей Вълев написва и оттам изпраща за публикуване „Бурята“ и „Хиени“.

За силния интерес на Матвей Вълев към експресионизма говори и фактът, че той превежда на немски „Септември“ от Гео Милев и „Хоро“ от Антон Страшимиров.

От всичко казано дотук можем да заключим, че експресионистичното отклонение на Матвей Вълев е отклонение в кавички, защото „Бурята“ и „Хиени“ само на пръв поглед рязко се разграничават от останалото му творчество. И още, че те не са плод на случайно или инцидентно хрумване, а са дълбоко обосновани от силни външни и вътрешни фактори. Следователно правилният въпрос е не „Какво търсят тези два експресионистични текста в творчеството на Матвей Вълев?“, а „Защо са само два?“¹

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧНОТО ЛИЦЕ НА МАТВЕЙ ВЪЛЕВ

Въпреки че „Бурята“ и „Хиени“ са отделни, самостоятелни произведения, те се допълват логически. В „Хиени“ акцентът е поставен върху издевателствата и убийствата, извършвани от капиталистическата власт, върху страха и ужаса от терора:

Мълва се носи по нашите села – над Бояна имало забранена зона.
Мълва се носи за урва някаква. Нарездали ги под нея и с бомби срутвали
пласт върху тях. „Порой, ще кажат, минал, срутил се.“

Страх те е да вярваш.

„Бурята“, от друга страна, може да се интерпретира като представяща последицата от тези издевателства и начинът те да се преодолеят, а именно – бунтът на масите.

„Хиени“ е брутално, шокиращо със своя натурализъм експресионистично есе (ако изобщо е възможно подобно жанрово определение). Под повтарящия се в различни вариации лайтмотив за черната кървава нощ (например: „Нощ черна, дива. Като тигър впила нокте в сърцата. И пие. Човешка кръв.“), халюцинаторно, фрагментарно, като в кошмар пред нас минават отсечени глави, изтръгнати езици и нокти, обезобразени, отвлечени и безследно изчезнали хора, скалпени процеси и смъртни присъди срещу ученици. Една страшна, разкривена картина, с характерната за експресионизма „драстична конкретност и острота на сетивните възприятия“ (Сугарев 1988: 66). А чувството за абсурд и хаос е доведено до краен предел.

¹ Има данни, че Матвей Вълев е публикувал и в немския периодичен печат. Твърде възможно е някои от тези публикации също да са експресионистични. А не е изключено да се появят и още такива, неизвестни до момента, в българската периодика.

В „Хиени“ са вплетени и множество документални елементи, които, отгласвайки повествованието от сферата на фикционалното, засилват внушението за ужас и безнадеждност. Едни от най-силните редове на документалния пласт в „Хиени“ са протестите срещу политическите убийства на поети. Споменат е и Гео Милев: „Помниш ли, драги, Гео Милев? Ходеше, гледаше, мислеше и взеше детето си в количка. Беше модернист – написа „Септември“. Конспиратор. Опасен за отечеството. Осъдиха го. „Ще напише нова поема“ – си казаха. Веднъж работници от Перник го намериха. Съсечен на късове. Единственото му око извадено, захвърлено. (...) Имаше съвест, не мълча и не ще мълчи.“

Другото експресионистично произведение на Матвей Вълев – „Бурята“ – е различно. В него се редуват немодернистични прозаични откъси и поетични експресионистични фрагменти. За разлика от „Хиени“, „Бурята“ има строго фиксиран (а не разпадащ се) сюжет, който е алегоричен. Ето как започва този текст:

Незаконнородената дъщеря на бога Марс и простосмъртната Нужда е Бурята. Живее тя из крайните квартали на Салера, вдига прахуляк, сваля и търкаля капите на жреците, вдига фустите на жените.

Мразят я боговете и жреците. Обичат я простосмъртните.

И за двете експресионистични творби на Матвей Вълев са характерни директните политически импликации. В „Хиени“ съдят ученици, защото са пропагандирали марксистките идеи, а в „Бурята“: „Боговете и знатните са обявили живота за частна собственост“; „Боговете заповядват всичко да върви на дясно. [...] Тя (Бурята – б.м., А. Т.) прави голям завой на ляво“;

*Клада.
Червен език облиза в миг
разрушения град.
Да гори!
На кладата го бурята стовари
и кладата запали.
Ще остане пепел. Нищо.*

Утопичният финал на „Бурята“ е ярка демонстрация на най-съществения отличителен белег на експресионизма – чувството за промяна (Сугарев 1988: 22). Тук тя е радикална. Парадоксално, оказва се, Бурята е унищожила и самата себе си, като част от стария свят. Накрая „няма Буря, няма трясъци, няма смърт.“

ГОЛЯМАТА ПРОМЯНА

Но нека се обърнем към една друга, не по-малко радикална промяна. В „Хиени“ четем следния откъс:

Разказват: берекет.
Берекет по нашите села няма.
– Берекет ли? Където копнеш, господине, леш.

Само десетина години по-късно Матвей Вълев публикува разказа „Войници“, в който един от героите – селянинът Станкул Добрев – уверява ново-назначения градски началник:

– ... ние глад и не знаем какво е...
(Вълев 1938: 15).

Не само че берекет на село вече има, но отношението на властта към селяните във „Войници“ е различно. Тук тя не сее страх и смърт сред невинните хора, както е в „Хиени“. Напротив, дейността ѝ е благотворна. Фигурите на властта в разказа „Войници“ подкрепят всички инициативи на селяните за подобряване на живота и им помагат със знанията си. В резултат селото благоденства, а хората ги обичат, уважават и ги чувстват близки:

– Там (на село, б.м. – А. Т.) изглежда, добре се разбирате с властта?
– Разбираме се, господин капитан.
(Пак там: 13)

Логично възниква въпросът, какво се е променило за Матвей Вълев и го е накарало не само да изостави експресионистичния път, по който вече е направил две уверени крачки, но да тръгне в противоположната посока в рамките само на няколко години?

В началото на 1931 г. от Германия Матвей Вълев заминава за Бразилия. Бразилският период от живота му крие много неизвестни, които може би ще бъдат разкрити някой ден. Ефектите от този престой обаче са значителни. В края на 1934 г. писателят се връща в България, но вече не е същият, какъвто го помнят старите му приятели комунисти. Претърпял е сериозна политическа метаморфоза, в резултат от която рязко се отгласква от левите идеи. Негови текстове все по-често се срещат по страниците на официозни периодични издания като в. „Щурец“ и кооперативните списания. Дори за кратко в началото на 40-те редактира едно от тях (сп. „Сердика“). Публикува разкази и в заклейменото по-късно списание „Златорог“. В разговори с приятели критикува политиката на Сталин. С други думи, промяната, която ни интересува, се състои в това, че Бразилия заменя Германия, а идеологическият фактор, който е бил фундамент за създаване на експресионистичните текстове на Матвей Вълев, изчезва.

Следователно можем да предположим с голяма степен на вероятност, че експресионистичната авантюра на Матвей Вълев приключва „в страната на вечното лято“ (такова е заглавието на един от текстовете му за Бразилия) в началото на 30-те години на XX в. На нейно място идва бразилската авантюра, която продължава до смъртта на писателя. Но това е тема на друго изследване.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Вълев 1938: Вълев, Матвей. Войници и На брега. С., 1938.

Карастоянов 1982: Карастоянов, Христо. Матвей Вълев. Литературнокритически очерк. С., 1982.

Сугарев 1988: Сугарев, Едвин. Българският експресионизъм. С., 1988.

Ташев 2008: Ташев, Андрей. Забравеният Матвей Вълев. // *LiterNet*, 4 (101), 26 апр. 2008: http://litenet.bg/publish22/a_tashev/zabraveniiat.htm

Янев 2006: Янев, Владимир. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. // *Литература* в дискусия II. (Съст. Е. Тачева, Р. Хаджикосев, А. Вачева) – *LiterNet*, 2006: http://litenet.bg/publish13/v_ianev/vyzpriemane.htm

„Crescendo“ – провинцията като авангард

(Миналото, дами и господа, наистина е пълно с футуризъм. Първата поява на „Кресчендо“ е на 15 ноември 1922 – сякаш създателите му са предвидили, че на тази дата ще са обект на конференция¹.)

Малко предистория. Моята твърде смела теза в началото ще бъде, че футуризмът всъщност се е родил по тези земи, на по-малко от 90 километра край Ямбол. Десет години преди честваната тук 1922 г. Още по-точно – в късния октомври на 1912, по време на Балканската война, в българския военен лагер край Одрин. С помощта на военния кореспондент на френския вестник „Gil Blas“ Филипо Томазо Маринети. Така че към скептичната забележка „Нерде Ямбол, нерде Стамбул, нерде футуризъм“ можем да прибавим и Одрин.

Да уточним, че става дума за раждането на футуризма като практика, за първата му истинска литературна творба, поемата „Zang Tumb Tumb“.

Занимателно е да припомним какво е било нужно, за да се роди футуризмът, като идея. Едно Бугати, двама велосипедисти и канавка. Годината е 1908, в автомобила е Маринети, велосипедистите нещо се пречкат и колата забива в канавката. През 1909 Манифестът на футуризма излиза в Ле Фигаро, алегорията със скоростния автомобил и канавката е в първите редове. Възхваляла на бързината, движението, риска, машината, войната и нейната хигиена, смъртоносния скок и пр. На манифест и теория го докарва, но още я няма голямата творба на футуризма. Две освиркани пиеси, опит за роман, нищо. И тогава... се появява като *deus ex machina*... българският аероплан. Чудно е, че патриотите, които виждат само бомбардирания български самолет, твърдейки погрешно, че е първи в света, са пропуснали още един повод за гордост. Но кой ти гледа авангард в една реалистически сложила се култура.

В началото на миналия век летящото чудо съблазнява младите балкански държави. Българският цар Фердинанд, който има редица други грехове,

¹ Текстът е четен на научната конференция „Българският модернизъм – единение и разриви“ (по повод годишнините на списанията „Мисъл“, „Хиперион“ и „Crescendo“), организирана от направление Нова и съвременна българска литература, 15.11.2012, София. И още едно съвпадение – **конференцията**, планирана в рамките на проекта „Дигитализация и концептуализация на литературното наследство на българския модернизъм“, е отново на 15 ноември (2013). – *Б.ред.*

но не може да му се отрече любопитството, е първият държавен глава в света, който лети със самолет още през 1910. Български офицери са разпратени из Франция, Германия и Русия да се учат на въздухоплаване. А след Триполитанската (Турско-италианска) война през 1911 г., когато за пръв път се използва самолет в бойни действия, българската армия решава, че това ще е новото супер оръжие. Само че в навечерието на Балканската война през 1912 армията разполага с два сферични балона и авиационно отделение с един самолет, който за зла участ се повредил. Затова още в първите дни на мобилизацията тръгва трескаво пазаруване на самолети и през октомври, край Одрин, България вече има три самолета „Албатрос“, а за по-малко от година самолетният парк се увеличил с цели 29 най-различни модела.

В ранната есен на 1912 година футуристът Маринети заминава за Балканите като кореспондент на френския вестник *Gil Blas*. Пътува с мощния си автомобил Изота Фраскини, 100 конски сили, както надлежно е отбелязал в своя късен мемоар „Една италианска чувствителност, породена в Египет“. (Преди време българистът проф. Дел Агата припомни тези забравени страници, свързани с България в брой на „Литературен вестник“, № 14, 2010.) Но точно в България, близо до София автомобилът се разваля. Какъв футуризм, каква скорост може да има при балканските пътища.

Благодарение на тази повреда Маринети попада в кафе-ресторанта на хотел България, „където се опушваха и пиеха чай стотици журналисти, партийни лидери писатели и брадати поети заедно със селячество с цървули със завит връх“. Автомобилът явно не може да се оправя, Маринети купува кон за 200 лири, който безцеремонно е взет на мобилизация от българския Генерален щаб. Останал и без тази едничка конска сила, спешен, той се принуждава да наеме с някакъв виенски журналист „в разтеклия се шоколад на един проливен октомври“ една каруца с два бивола. Човекът, който манифестно възпява скоростта, пада от сто конски сили до две биволски. На това място всеки обикновен футурист би се превърнал в класически реалист, но не и Маринети.

Седмица по-късно го виждаме по хълмовете на Тунджа, да премерва „в аеропоеични думи на свобода героизма, съдържан във вика „Петнаойе“ на даван през цялото време от българските турските бойци които с едно та та та на картечница и едно дзадзу дзадзу дзадзу...“ и пр. (Моля коректорът да не се намесва във футуристкия синтаксис). А сгрешеното „Петнаойе“ е, разбира се, страховитото „По пет на нож“, което също е сгрешена (или употребявана, но нелегитимна версия) на официалната команда „Напред, на нож“, но това е отделна история.

Така под целия хаос, гърмежи, викове и бръмченето на българския аероплан се раждат първите части на каноничната за футуризма поема „ZANG TUMB TUMB“. Тъкмо частта „Бомбардировката на Адрианопол“, писана на тази фронтова линия, ще стане най-популярната ѝ част.

Същите тези дни Маринети става свидетел на първия боен полет на българската авиация, първи след бомбардировките над Триполи предишната година от италиански пилоти. Българският аероплан, един „Албатрос“ (немско

производство), се вдига в небето на 16 октомври, единствения слънчев ден от началото на войната, и прави разузнавателен полет над Одрин. Лети се едва на 400-500 метра над града, над високите джамии на Одрин. Виждат се ясно армиите и цивилното население, което тичало от ужас под бръмчащото чудо-вище. Самото чудовище се движело с невъобразимата скорост от 70 км в час.

Нека си представим тази дървено-телено-платнена конструкция, сандъчето с двамата пилоти, без кабина, без парашути, с пърпорещ бензинов мотор точно над главите им. Да видим как прелита ниско и бавно над врага, който може директно да ги свали с пушките си. Отстрани на това летящо сандъче са привързани два коша със слама, а в тях „бомбите“, две най-обикновени ръчни гранати, каквито се ползват при сухоземен бой. Така изглеждал първият бомбардировач през онази 1912 година. Към края на полета пилотите хвърлили гранатите над железопътната гара Караагач. „Войниците долу се пръснаха като пилци и захвърлиха пушките си“, пише по-късно единият пилот. „И двете бомби не дадоха резултат“, отбелязва другият. Събитието обаче, което е документирано с дата и час в най-известната творба на футуризма, е хвърлянето на позиви (манифести) от въздуха над Одрин. Тъкмо „Aeroplane Bulgare“ е озаглавена тази част от поемата с характерната за Маринети графика на страницата – с вертикално изписани стихове и инкорпорирането на самия „Манифест, хвърлен от един български аероплан на 30 октомври 1912 година в 5 часа вечерта“.

Според военните архиви същият този полет влиза в историята с още нещо. Едно 15-годишно момиче, Райна Касабова, доброволка в полевата болница край Одрин, се качва заедно с екипажа и хвърля отгоре позивите над града с приканване към войската да се предаде. Това се оказва първото в света участие на жена в боен полет. Маринети едва ли подозира, че този „бавен сняг от малки манифести“, както поетично го описва в поемата си, е произведен от женска ръка.

Струва ми се, че колкото на шега, толкова и сериозно, може да кажем: към 5 следобед на 30 октомври 1912 г. един кръжаш аероплан и свободно падащите от него думи раждат директно идеята за „parole in libertà“. Буквалността на летящите надолу текстове може да се види графически на страниците на тази поема, след която впрочем полиграфията на книгите вече не е същата. И в случая „голямото брррррмчене на един български моноплан (пла-пла-пла-пла-пла-пла)“ е изпропелерило в ухото на Маринети една нова поетика.

II.

Точно десет години по-късно на по-малко от сто километра от Одрин в град Ямбол едно 18-годишно момче, Кирил Кръстев, с приятелите си започва да издава първото и единствено в България футуристко списание – „Crescendo“. Вдъхновени от „Българския аероплан“ на Маринети, те по цели нощи разиграват поемата в градския парк, с всичките ѝ звукоподражания и гърмежи, за ужас на кротките граждани. След още десет години, през зимата на 1931 г., Маринети идва в София, този път със самолет, без да рискува с българските

пътища. Светът по това време е вече друг и някогашното ямболско момче съзнателно ще избегне срещата със своя футуристски кумир, превърнал се в поета на Мусолини.

В началото на юни 1923 г. един 19-годишен ямболски младеж получава плик, адресиран просто Kiril Krastev, Jambol, Bulgaria. Писмото вътре започва с „Mes chers amis futurists“ („Мои драги приятели футуристи“) и накрая е подписано от Ф. Т. Маринети. „Аз съм очарован – продължава писмото, подписано от Маринети, – че имам във ваше лице истински футуристи, защитници на нашето движение. Получих с удоволствие вашето хубаво списание „Кресчендо“ и се надявам – пишел той – наесен да дойда при вас да се видим.“ Писмото си било абсолютно автентично, саморъчно написано на бланка на списанието IL FUTURISMO, и придружавало един стабилен пакет от десетина подвързани манифеста, няколко тежки книги с автограф и посвещение и каталог от футуристичната изложба в Лондон.

Какво толкова се е случило в Ямбол по това време? Предната година гимназистът Кирил Кръстев, будно момче, едва навършил 18, пак получава писмо, този път (само) от Горна Оряховица. Приятелят му Никола Черняев го пита дали иска да стане редактор на списание „Лебед“, което последният не може повече да редактира поради заминаване в Белгия. Кръстев и приятелите му не се колебаят, вземат „сантиментално-романтичния стар „Лебед“ (Кръстев 1988: 42) и го разпердушават. Под това име излиза само веднъж, като рязко сменя курса. Самият Кирил Кръстев публикува вътре текста си „Неблагодарност“, първия дадаистки манифест у нас, както сам той го определя. „Нашата любов трябва да почне с една неблагодарност към ония, които останаха доволни само да се спасят...“ Така започва този манифест, който се опитва да отиде вече отвъд експресионизма. Обявява се в защита на гротескното начало, когато животът се превръща „в разноцветна панорама от шеги и парадокси“, когато „изстъплението“ да рисуваш душата си е преодоляно и тогава добива истински смисъл „детинската дума: dada“. Онези, които се интересуват от литературна история и знаят каква каша от вечен реализъм, късен символизъм и ранен експресионизъм е по това време, ще разберат колко красиво ненавременно и смел е призивът на Кръстев. Но тук дадаизъм няма да се пръкне.

Както и да е, още в следващата книжка лебедът си е изпял песента и на негово място излиза, директно с втория си брой, новото списание CRESCENDO. Така се ражда първото и единствено у нас футуристко или пропагандиращо футуризма издание, макар и издържало само три книжки, една от които двойна. Но все пак забелязано от самия кръстник на футуризма Маринети.

„Crescendo“ е от онези редки, непредвидени, неочаквани явления, които трудно ще обясниш и подредиш. Особено в една литература, на чиито рафтове няма много място за такъв авангард.² Не е за вярване, но в тези три книжки

² Списанието предизвиква литературноисторическата подредба още с появата си, като тръгва направо с кн. 2. За кн. 1 се брой всъщност последната книжка на сп. „Лебед“ (1, 3). Освен това няма заявена програма или редакционна статия. Няма дори изписан редакционен комитет, уредник и пр. Единственото указание е за пе-

18-годишният Кръстев и неговата група „ямболски модернисти“ горе-долу на същата възраст успяват да съберат едни от най-силните и актуални имена на българската и световната литература. Още в първия брой имаме сътрудничеството на Чавдар Мутафов, Боян Дановски и Гео Милев (като преводач).

Това не е провинциален хвърчащ лист или стенвестник на гимназията, както би следвало да се очаква. Става дума за текстове на бащата на дадаизма Тристан Цара със статията „Симултанната поема“, поезия от Бенжамен Пере, текст за новата архитектура на Иля Еренбург, също Корбюзие, който е свръхактуалното име в същата нова архитектура. Самият Гео Милев превежда специално за списанието модните тогава Рихард Демел и Аугуст Щрам. Излиза за пръв път на български и култовата поема „Анна Блуме“ на Курт Швитерс, който се смята за баща на конкретната поезия, конструктивизма, cut up поезията, немския дадаизъм, на пърформанса, звуковата поезия и пр. Тази сама по себе си прекрасна поема стига до Ямбол и излиза в списанието само 3 години след написването си, заета, без авторски права, разбира се, директно от берлинското „Дер Щурм“. Заради нея става малък скандал между редактора Кръстев и Гео Милев, който се оказва българският представител на това списание и праща хладни писма до ямболските си приятели футуристи, настоявайки да заплатят веднага 100 лв. за правото на отпечатване. Разбира се, не получава нищо. А публикацията на „Български аероплан“ от Ф. Т. Маринети (откъс от поемата „Zang-Tumb-Tumb“) на цяло фолио е, така да се каже, футуристичният венец в списанието. Тази картина от думи, хоризонтално и вертикално изписани, завъртени в кръг словесни композиции и пр. е истинско изпитание и успех за типографията на списанието. Обикновено това се подминава, но нека го кажем, „Кресчендо“ прави и типографически пробив в българската периодика. (Всъщност с тази поема Маринети прави революция в типографията. Книгите вече няма да са същите.) Тук именно, в „Кресчендо“, е публикувана и статията му „Геометрично и механично великолепие“, заедно с малък негов портрет.

Младешите около „Crescendo“ си правят една обща снимка същата 1922 г. и я пращат на Гео Милев за Гергьовден с величавия надпис *Movimento Futurista di Jamboly*. Сетне пращат трите броя в Милано за Маринети.

Велико време на перформатива. На чудото да правиш неща с думи. Да се наречеш „футурист“ и в същия миг на наричането да се превърнеш в такъв. И самият папа на футуризма, Кръстникът, да те признае. Време, в което всичко е възможно, дори да си дълбоко в провинцията. Нещо повече – възможно тъкмо в провинцията. В нейното поради отдалеченост от дисциплиниращия център, от канона на центъра (където в същото това време са силните години на късния български символизъм около и вън от „Хиперион“) освободено поле за авангард. Или по-точно – свободата да се свържеш с други, европей-

чатница „Светлина“, Ямбол, и датата на излизане на книжката – 15 ноември, 1922. Редакторите се изписват за първи път в последната книжка (3–4): Кирил Кръстев, Теодор Драганов и Иван Милев.

ски центрове на новото изкуство. Призракът на едно много важно усещане броди през 20-те. Светът е близо, радиовълните са открити и всички очакват как от всяко кътче на планетата, пък и на Вселената, както пишат някои, ще започнат да пристигат сигнали. Светът е постижим. Бъдещето (и футуризмът) са на една ръка или на една радиовълна разстояние. Какво значение има кой е от Ямбол, кой от Стамбул и кой от Милано. Светът е едно. Ако Маринети е бащата на Футуризма, то Маркони е неговият дядо.

Кои са тези „ямболски футуристи“ и откъде тази енергия в един еднакво далеч от Стамбул и от София градец? Група гимназисти, забавляващи се нощем в градската градина да възпроизведат бомбардировката на Адрианопол по Маринети („едни пискаха като куршуми пиу-пиу, други тракаха като картечница цанг-цанг, трети имитираха падането на снарядите тумб-тумб...“ – спомня си Кръстев) за ужас на отрудения ямболски народ и тук-там буржоа. А майките им в Ямбол нищо не подозирали.

Най-напред е, разбира се, Кирил Кръстев, двигателят на групата, 17-18-годишен младеж, синът на градския книжар, човекът, който си изписва книги от Европа, единственият в Ямбол абонат на „Везни“, „Дер Щурм“, в час с всичко ново в европейската модерност. Паралелно с „Кресчендо“, той заедно с приятел и местното читалище прави Народен университет, където гост-лектори са не кой да е, а Асен Златаров, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Антон Страшимиров. Разбира се, това е времето на пътуващите сказчици, които са получавали доста добри хонорари за своите сказки из цяла България. Същият Кирил Кръстев, роден в самото начало на века през 1904, е специалист по неща, изпреварили времето си, поне българското си време. (Вижте например картината „Амундсен и жена му на Северния полюс“ от 1926 г.)

Още през 1929 г. пише книгата „Опит за естетика на киното“, първата теория на киното у нас, синхронна с европейските търсения по това време на автори като Бела Балаш, Дзига Вертов, Леон Мусиняк. Малко по-рано, през 1926 г., ямболските модернисти правят поредната дадаистко-футуристка акция, публикувайки един „Манифест на Дружеството за борба против поетите“. Срещу претенцията на творците за изключителност, срещу болезнената сантиментална поезия и пр. Съвсем в духа на европейските футуристични манифести, провокативен, дадаистична шега, както по-късно го нарича Кръстев, останала абсолютно неразбрана, но предизвикала гневен отзвук в българската преса.

Кирил Кръстев живее дълго, до 1989 г., и винаги е оставал в асинхрон с родната действителност, особено след 40-те.³ И това е другото, което можем да заключим като част от тукашното живеене, и в частност културен процес –

³ Кирил Кръстев винаги е изтиква в маргиналията, в полето на несериозното и провинцията. Но през отделните статии и малки книжки, публикувани спорадично, лесно може да се види безкрайното му любопитство и усет към всичко различно и ново. Последната му публикувана статия беше посветена на постмодернизма (сп. „Литературна мисъл“, 1988) и той беше от първите, заговорили за това у нас. Бил е в последните си дни – на 85 години.

ако си в синхрония със света, рискуваш да си в тежка асинхрония спрямо българското.

Кои други са част от това ямболско „щракане на идеите“ (по Кръстев)? Някой си Васил Петков, ерген, ницшеанец и дадаист, охолен млад човек, най-близкият съучастник на Кръстев, държал в дома си т.нар. Йелоу хол, Жълтия салон, където се събирали ямболските футуристи. Тук е гостувал Гео Милев и са поливали литературните новини от Европа с превъзходен ямболски мискет. При едно от тези гостувания за сказка Гео е арестуван от местен стражар, защото му се сторил „дегизиран“ и подозрителен за града с дългия си перчем прикриващ строшената му глава и странните очила със затъмнено дясно стъкло. Този Васил Петков бил охолен, но болнав, имал визитки, на които пишело само „Васил Петков, туберкулозен“. Като тръгнал да се лекува в Италия, си направил шегата да прати телеграма на Метерлинк. „Вила Метерлинк. Пристигам в четвъртък. Излез на гарата. Петков.“ Какъв по-хубав жест на свобода можем да си представим. Ето ти българска дада в чист вид.

Другите незнайни воители на ямболската модерност, накъсо, както ги характеризира самият Кръстев в „Спомени за културния живот между двете световни войни“ (книга, на която не само този текст, но и всичко, писано за „Кресчендо“, трябва да се смятат задължени): Теодор Драганов, съредактор в „Кресчендо“, атлет и ловджия, автор на поетическа сбирка „Истерични веери“ (1922). Лео Коен, възторжен тип, версификатор и автор на студията „Евреинът в българската литература“. Теодор Чакърмов, анархист, ницшеанец, окултист, психоман, сексоман и един от най-интересните графомани, по описанието на Кръстев, несправедливо забравен, автор на няколко книги. И може би най-интересният и най-забравен, художникът на списанието, авторът на футуристката корица – Мирчо Качулев. Поредната странна птица, невероятен художник, от ранга на Иван Милев, който също е вписан като редактор във втората книжка. Гео Милев попада на първата му изложба, харесва го, взема го за своето списание и Качулев прави илюстрациите за алманах „Везни“. Няколко години по-късно ще видим Качулев, отдал се на авиацията и фотографията, какъв по-футуристски жест от това. Един от пионерите на аеро-фотографията в България, командир на отряда на аеро-фотографите, който прави първата пълна аеро-картография на България.

Без да търсим „гения на мястото“, но за да уплътним картината на тези няколко ямболски години от началото на 20-те, две-три, не повече, трябва да кажем, че това са високите години на ямболския анархизъм. Роденият тук Георги Шейтанов, може би най-смелият, образованият и талантлив български анархист, е вдигнал цялата държава на крак. Тайният съредактор, автор и вероятен спомоществовател на Гео-Милевия „Пламяк“.

По същото това време младият Жорж Папазов зарязва бакалията и складира на „Търговска“ и тръгва из Прага, Виена, Берлин и накрая Париж. Още през 1925 г. участва в обща изложба с Хуан Миро, Пикасо, Макс Ернст. Друг подобен български случай май нямаме. Странна птица, невлизащ в никакви категории, сюрреалист преди сюрреалистите, както пише за него не друг, а

Оскар Кокошка. Отказва на Бретон да подпише Манифеста на сюрреализма, с което донякъде предreshава бъдещото си маргинализиране. Индивидуалист и чешист, останал извън кръговете на сюрреализма и школите поради вродения си „ямболски анархизъм“. „Не мога да им понасям протестантските събирания“ – казва той пред Кръстев. Не могат да му намерят място в Европа, още по-малко у нас. През 60-те се опитва да предложи на България картини от невероятната си колекция, свои и чужди, но му отвърнали, че към такива „модернизми“ България интерес няма. Впрочем, когато „Кресчендо“ излиза, в цялата българска преса се появява само една малка бележка, силно иронична.⁴

Да споменем и писателя скитник и авантюрист Матвей Вълвев, Ямбол му е тесен, София също, отива в Берлин, Европа му е тясна, живее в Южна Америка, става градинар, рибар и каубой в Бразилия, пише книгата „Прах след стадата“, връща се тук, завърта главата на най-красивата българска поетеса, Багряна, пишат заедно радиопиеса, публикува в „Златорог“, изчезва на фронта.

А как се развива българският роман на Маринети? През зимата на 1931 г., близо двацет години след първото му българско приключение, Маринети идва в София, този път с аероплан, без да рискува с българските пътища. Светът по това време е вече друг и някогашното ямболско момче съзнателно ще избегне срещата със своя футуристски кумир, превърнал се в поета на Мусолини.

В късните си мемоари Папата на футуризма си спомня с имена и подробности няколкото дена в София. Най-много говори за Сирак Скитник, не пропуска дамския салон у госпожа Каменова, където е впечатлен от поетесата Багряна. „Познавам Василев, директор на най-важното списание – „Златорог“ – спомня си по-нататък Маринети – както и „българските футуристски умове“ Николай Марангозов и Райнов.“ Виждате, че Маринети върви и кръщава във футуризм. А на площада по време на водосвета разговаря с цар Борис за „неговата любов към локомотивите“. Явно българският спомен у Маринети е твърде жив в последните му години, когато диктува тези бележки.⁵

А ямболският му роман? Кръстев твърди, че по време на престоя си в България Маринети откупува оригинала на публикуваната в „Кресчендо“ картина „Бал господен“ от Мирчо Качулев и го излага на Венецианското биенале, където е продадена. Пътищата на Папата на футуризма се пресичат и с другия ямболски художник – Жорж Папазов. През 1936 г. Папазов прави изложба в Милано, Италия. Интересът не е особено голям, но идва Маринети с частния си самолет, говори за „българския футурист“ и успехът е гарантиран.

⁴ Вж. бележката в сп. „Маскарад“ (1923, № 8), в която между другото се казва: „... списание, което излиза в Ямбол, измисля се в Стара Загора, редактира се в София, супседира се и се чете от Александър Добрич, Роусиери и неговите дресиранни коне.“

⁵ Тези „български страници“ могат да бъдат прочетени, както споменахме, в „Литературен вестник“ (2010, № 14), в превод на Нева Мичева, с бележки на проф. Джузепе Дел Агата.

Ямболският „футуризм“ е всъщност една малка доза анархизъм в непробиваемия реалистичен български канон.⁶ Авангардизмът на провинцията в една литература, често склонна към провинциален авангардизъм. За няколко години през 20-те това е изглеждало постижимо. После не.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Кръстев 1988: Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988.

⁶ „Crescendo“ не успява да създаде българска футуристична школа в литературата. В този смисъл можем да го мислим по-скоро като издание, предано прокламиращо футуризма у нас, не футуристко само по себе си. Може да се спори дали неговият „футуризм“ не е до някаква степен ретро активиран конструкт, от късната книга на Кръстев. Макар самоназоваването и самосъзнанието на тогавашния кръг около списанието да е документирано. Но и в тази си позиция то остава уникално в нашата литературна история.

Поетът, сватбата и смъртта

Никола Фурнаджиев е един от не толкова често срещаните и в българската литература случаи, в които един поет е безвъзвратно осъден да остане завинаги в сянката на първата си книга. Не защото написаното в десетилетията след „Пролетен вятър“ е лишено от достойнства; напротив – някои от стиховете му, например тези в цикъла „Черни дни“ от „Дъга“, се родят с най-доброто, писано в литературата ни през този период. По-скоро причината е в изключителната концентрираност на поетичната енергия, избухнала апокалиптично в първата му стихосбирка, която изчерпва и опустошава като гигантски пожар, след който остават само пепелища. Поетът много ясно е съзнавал тази изчерпаност и тъкмо „пепел“ е метафората, с която обозначава собствените си духовни територии след „Пролетен вятър“. Стиховете от „Писмо“:

*Не! – беше пламък – днеска е димът,
днес пепел тлей от страшната жарава*

са жестока, но точна епитафия над собствената му поетична съдба. Въпреки многократните заклинания от рода на „аз своя кървав спомен ще надвия“, цялата му по-сетнешна поезия се състои тъкмо от възвръщания към кървавия спомен или бягства от него – но бягства в далеч по-семпли и делнични сфери на поетичното – без нито за миг да бъде достигната летвата на поетичното преживяване от „Пролетен вятър“.

Критическият прочит на неговата поезия почти винаги е правен през призмата на първите му стихове. Този феномен може само отчасти да бъде обяснен с политическата конюнктура, интерпретирала дълго време „Пролетен вятър“ най-вече като върхово постижение на високо ценената най-вече по идеологически причини „септемврийска“ литература. Чисто обективно става дума за различно качество, различна въздейственост, различна мащабност на поетическото послание, различна емоционална напрегнатост, различен език, които просто заставят и критиците, и читателите да провидят дебюта на Фурнаджиев като нещо уникално и неповторимо, като катарзис, който просто не може да бъде повторен, като поетичен мит, който упорито отказва да се подаде на всякакви усилия за демитологизация. Тази устойчивост би трябвало да ни подсказва, че парадигмата на тези стихове едва ли се крепи само върху конкретния повод за написването им – и че най-вероятно тази парадигма на-

мира своите опорни точки далеч отвъд осветяваната в течение на десетилетия парадигма на септемврийската поезия като цяло.

За разлика от „Септември“ на Гео Милев, в „Пролетен вятър“ няма да открием и следа от каквото и да било позоваване на конкретни събития. Наративността е изцяло пометена; стих като „Мъглиш беше пръв“ е невъзможен в органичното тяло на стихосбирката. Тя не се гради върху катастрофичния и разчупващ сблъсък между „горе“ и „долу“ и възникващата от него поетична енергия – светът на Фурнаджиев е изцяло митопоетически и в този смисъл отвъдвременен. В същото време е и много по-различен от митопоетическите светове на Разцветников и Хрелков, от техните приглушено-скръбни емоционални хармонии, вместиращи се в класическите представи за баладата. Стиховете на Фурнаджиев не оплакват, не призовават, не преизграждат реалността чрез метафорични мостове, не чертаят ясни граници в сблъсъка между доброто и злото. Братоубийствената реалност на тогавашна България е изживяна отвъд всички възможни разделения и отвъд всички възможни гледни точки в тогавашната и по-сетнешна българска литература, посветена на Септемврийското въстание: като **апокалипсис**. За разлика от сродни апокалиптични визиции в „Септември“ на Гео Милев и „Хоро“ на Страшимиров обаче визиите на Фурнаджиев са градени не с национален и дори не просто с човешки, а направо с вселенски размах и мащаб. В някакъв смисъл цялостната разруха на света може да бъде прочетена и като пресътворение – като нов космогоничен модел, в който Съзателят е самият хаос, самата завихрена и **буйстваща** материя. Към този многократно повтарян в различни критически текстове извод бих искал да добавя и една много същностна подробност: апокалипсисът в стиховете на Фурнаджиев има много малко допирни точки с християнския такъв. Той е лишен от авторитета на съдника при тоталното унищожение на досегашния свят – греховността е изживяна като всеобща, тя завихря всички и всичко в едно огнено кълбо, като в този вихър върховните човешки състояния стават прозирни, преливащи се и в крайна сметка – неразчленими. Точно това завихряне и сливане поддържа образната и метафорична плът на стихосбирката и предполага нейната универсална, ненакърнена от времето въздейственост.

Това завихряне е толкова могъщо, че не позволява дори да бъдат забелязани и смислово разграничени различните пластове в структурата на самата стихосбирка. Има например цяла серия от стихотворения, които, отделно прочетени, не съдържат и най-малък намек за каквито и да било гибелни или исторически определими събития – и които по-скоро могат да се тълкуват като някакво прахристиянско, варварско опиянение от живота. Такива са „Утро“, „Дъжд“, „Жътва“ и самият „Пролетен вятър“. Този пласт обаче остава неразличим в общия контекст, превръща се в интегрална част от общото проникване и сливане между възторга и ужаса, между живота и смъртта – което сливане само по себе си е и основната характеристика на Фурнаджиевия апокалипсис, и неговото основно и осмислящо го послание.

„Пролетен вятър“ всъщност се гради върху една-единствена ключова метафора, поставяща равенство между сватбата и гибелта. „Сватба“ е наречена

поемата, която смислово увенчава стихосбирката и финализира нейните катарзисни послания. Същевременно тази метафора е зададена още в началото – в триптиха „Съвест“, в едно от най-апокалиптичните стихотворения на Фурнаджиев – „Ужас“:

*Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена брадва
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.*

Идентификацията между „сватба“ и „смърт“ е ясна още в тези стихове, като апокалиптичността на видението е подчертана и чрез зачеркването на всякакъв трансцендентален изход. Проходите към всяка прошка са зачеркнати, осквернени – няма достъп до божие милосърдие мятания се сред собствената си самота български Каин: „черна кръв пълни всички съсъди / пред иконата – кървави кости“. Тази безнадеждна осъденост кулминира във финала: „боже господи, в мойто кандило / свети кръв вместо божие масло“; самата покана за сватба е покана за гибел, която звучи почти като спасение при натрупаната чрез братоубийството карма.

По съвсем друг начин функционира метафората „сватба-смърт“ във финалната поема. Ракурсът е сменен – ако триптихът „Съвест“ условно маркира духовното самоунищожение на пролетите невинна кръв и изразява своеобразна метафизична присъда над тях, то „Сватба“ е химн за венчалите се със смъртта, е техният вик, тяхното извънмерно и извънвременно ликуване, тяхното тотално и в същото време апокалиптично осъществяване. Едновременно с това обаче поемата в максимална степен оформя екстазното буйство от всички послания на „Пролетен вятър“, слива в едно нейния светъл и тъмен ипостаз.

Превръщането на „сватба“ и „смърт“ в синоними има своите дълбоки основания, които могат да бъдат открити в цялостния контекст и художествената логика, по която е изградена стихосбирката, включително и на нивото на нейната структура, метафорика и образен строеж. На практика митопоетизмът на Фурнаджиев е одарен с дълбинна еротика, в която противоположностите достигат своето върхово, екстазно сливане. Земята е централното смислово ядро, територията, в която оживява миналото като наша обща и надличностна съдба – тя е същевременно раждащата, приемащата и претпящата ни женска същност; тя празнува своята сватба с небето и трансформира чрез тази сватба конкретния български апокалипсис във варварско, изначално тържество на стихииите. Нейната еротична същност е доловима в „Дъжд“, например в стиховете:

*Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустинните влюбени,
тича тъмен дъждът и разгонил космата снага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твоите пламнали угари.*

Тази еротика кулминира в ритуалната, трансова и същевременно ликуваща образност на „Сватба“. Тук динамиката на образността интерпретира смъртта като върховно тайнство и като сватба между човека и вселената. Тяхното сливане е не само контрастно и изключително интензивно осветено – в бяло, червено и черно (и съответните синоними – кърваво, огнено, тъмно), но и химнически озвучено чрез буйстващия ритъм на самата вселена: земите гърмят „като тъмни и весели тъпани“, „звънят равнините“, „пеят клисурите“, „бий тъмната радост в земята запалена“, „вятърът весел и черен плющи“ и т.н. Всичко това озвучава крайния ритуал на Фурнаджиевата поезия, максималното екстазно или по-скоро трансово състояние; това, което той определя като „моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт“.

Вероятно би звучал кошунствено въпросът защо примерно съдбата е „тъмна“, а смъртта „весела“; и с какво тази смърт е по-различна от онази метафорична гибел, която по-късно Фурнаджиев ще открие в очите на живите си събратя по перо и ще опише със стиха „и във ваште зеници тлей малка и хилава смърт“. Кошунствено, защото би означавало да не се разбере самата същност на неговата поетика, както и причината за специфичната му литературна съдба. Същност за него националният апокалипсис от септември 23-та е имал значението и на личен; ликуващото и пречистващо сливане с гибелта е било и негово собствено преживяване – не във физическия, а в духовния смисъл на думата – и това преживяване е съвпаднало с максимално достижимото като поетична възможност, език и мисия. Чрез „Пролетен вятър“ и особено чрез „Сватба“ той е преживял всичко това – и самата интензивност на това преживяване се е превърнала в негова драма и негова карма. Този личен апокалипсис маркира края на българското – срива на цялото чувство за принадлежност към валидни, осветени от традицията ценности. За да доловим дълбочината на този срив, е достатъчно да си спомним трагичния въпрос от „Конници“: „*де е народа и де е земята бунтовница, / де сме, о мое печално и равно поле!*“, или пък свирепото начало на „В нивята“: „*Не знам дали ще трябва още / да бъдем така добри*“. В същото време той осъзнава този апокалипсис и като българската Голгота, като съпричастяване с миналото и изкупление на предстоящото – онова позорно предстояще, което той ще фиксира по безпощаден начин със стиховете:

*И спят отдавна всички знамена,
а вместо слънце нощна лампа свети,
и в нощната, позорна светлина
строят си къщи всичките поети.*

Той – нека все пак си го представим – е видял в реалния провинциален апокалипсис не само унищожението, не само униженото национално достойнство, не само края на тази България, в която е живял и в която е вярвал – но и неговите извънвременни шансове, величието на трагичното, неговата възможност да се превърне в трансцендентално убежище за духовното; да

трансформира мътния стихийен бунт в магическо действие, в ритуал, способен да възвиси и спаси прахристиянските интуиции на българското в неговия върховен миг – на отхвърлянето, на nihilистичното зачеркване на всичко досегашно, но и на съпричастяването на индивидуалното с общото, на несъвършения и незнаен човек с неговата по-висша същност. Това е всъщност сватбата, за която говори Фурнаджиев. Неслучайно тя слива не само живота със смъртта, но и небето със земята, настоящото с миналото – тя е екстремна, свръхреална и трансцендентална територия. И е наситена с такава интензивност, че за да бъде постигната и обживяна, е трябвало някой да се пожертва. Пожертвал се е самият Фурнаджиев. Изкачил е сам голготата и е принесъл в жертва своето собствено поетично аз. Може да звучи фантазмагорично, но според мен тъкмо по този начин са възникнали тези стихове, които са наистина едно от чудесата в българската поезия.

Българските символизми

През 1928 г. в кн. 5 на сп. „Хиперион“ Ив. Радославов помества ласкава рецензия за „Черни рози“ на Елин Пелин, в която изрича изумителни констатации: „стихове в проза, но от благородния род на Тургеневите или Бодлеровите“; „Майстор на формата и на поетичността ѝ, без да изпада в изкуственост и съчинителство, Ел. Пелин има едно външно, вярно чувство към езика.“ Всъщност констатациите са по-скоро обичайни, не съдържат нищо изумяващо, агресивно, търсещо себеутвърждение. Но тъкмо това изумява: като че ли през 1912 г. в „Наш живот“¹ не е било публикувано знаменитото писмо „Бодлер или Тургенев“, сякаш никога преди това Радославов не е превеждал и страстно препоръчвал „Стихотворения в проза“ на Бодлер и сякаш никога не е огласявал важни културни дилеми в българския духовен живот.

Оказва се, че през 1928 г. културните маркери „Бодлер“ и „Тургенев“ съвсем естествено съжителстват, стават синонимични, отъждествявайки се в репрезентативната си семантика „стихотворения в проза“. „Или“-то в случая не стълкновява, не означава взаимоизключване, а, напротив, звучи конюнктивно, обединяващо. Навярно някому тези наблюдения над аберациото в означаването на една дизюнкция ще се сторят спекулативни и издребняващи, а вглеждането в забравената рецензия за Елин-Пелиновите „Черни рози“ – в този по принцип антиманифестен текст – напълно излишно интерпретативно усърдие. И може би е оправдано да се мисли, че при отдавна установените и непоклатими стойности в литературния процес не би трябвало да изниква и най-малкото съмнение, че в края на 20-те години на XX век Радославов е променил своите догматични възгледи за модерното, откривайки го на неподозирани места, примирявайки във виждането си непримиримите някога гледни точки. Само че редом с рецензията за „Черни рози“ на Елин Пелин, където Бодлер и Тургенев внезапно ще се очертаят като равностойни дискурси и фигури, стои и отрицателният отзив за разказа „Египет“ на Н. Райнов. Отрицанието му е продиктувано от „маниера на разказване – твърде неоригинален, клиширан вече, избледнял от толкова години употребление“.

Явно е, че случващото се в една от последните годишници на „Хиперион“ съвсем не е внезапно, че в своето време – края на 20-те – звучи напълно

¹ Вж. сп. „Наш живот“ (г. V, 1912, № 5), където текстът на Ив. Радославов е със заглавие „По повод Тургенева (Отворено писмо до П. Ю. Тодоров)“.

резонно и че непонятността му, усещането за ненадейни оценки е резултат от днешната ни позиция. В края на 20-те и в първите две години от следващото десетилетие на XX век модерността в българската литература вече е обзирана *ретроспективно*. Преживявана е като минало, като *история*, от която биха могли да се извлекат твърде ценни поуки; тя е духовен опит, от който може щедро да се черпи и в бъдеще. И подобен ретроспективен поглед е особено характерен за сп. „Хиперион“ – именно там, най-вече в носталгично-идеологическите текстове на Ив. Радославов, модерността се мисли като омъдрено минало, почти като безвъзвратност, от която остават обаче класически образци. И в този смисъл „Хиперион“ изглежда на повечето си днешни читатели, които посягат към него с предубеждението, че е едва ли не бастилия на догматичния символизъм у нас, четиво, изцяло лишено от апокалиптично-взривяващи текстове, от пленителни и интригуващи противоречия, от неизбежни културни сблъсъци. Едно инертно доизживяване на символизма в поезията ни, който е доведен до звуковата си гладкост и смислова празнота, един прекалено спокоен заник, незабелязващ сътресенията на 20-те и нехаещ за ярките, преломни естетически тенденции на 30-те години на XX век.

В случая бихме искали да коригираме така наложилата се представа не за да апологетизираме неоснователно един анахронизъм в културния ни живот, а тъй като смятаме, че „Хиперион“ е много по-богат феномен, отколкото обикновено се предполага, че разгръща с учудваща яснота всички възможни преходи от модерност към немодерност в литературата ни, и освен това – съвсем не е затворено, невъзприемчиво към новите тенденции в литературата и философията пространство, а осмисля идващото ново по друг начин – чрез негация или чрез тривиално популяризиране, т.е. с едно-две изключения тук няма да срещнем неговото яростно прокламиране. Превръщайки се на свой ред в елемент от ретроспективния поглед, от овладяваната извърнатост към миналото, новото е обречено на надживяване: „Футуризмът отмина. Защото всяка буря отминава“ – твърди Боян Дановски още през 1922 г.² Това обаче е казано по времето, когато все още символизмът изглежда на апологетите си в България недостатъчно утвърден и поради това ревностно е бранен и отграничаван от всевъзможните отъждествявания с него, от нетрайните и повърхностни „изми“.

Ала през последните години на „Хиперион“ се наблюдава обратното: извършват се различни херменевтични процедури, които неотменно отвеждат към отъждествяване, сливане, подмяна на символизма с несимволистичните дискурси³. Подобно свръхразширяване на семантиката на термина „символизъм“ е отново вид самоотбрана, макар и озадачаваща. Именно за любопитните

² Статията „Футуризм“ е публикувана в сп. „Хиперион“ (г. I, 1922, № 6–7).

³ Розалия Ликова отдавна е отбелязала „разширяването“ на символизма, в чието лоно се заражда новото, което го доунищожава. – Вж. **Ликова**, Р. Проблеми на българския символизъм. С., 1985, с. 118–119. Тук обаче се занимаваме с „разширяващите“ манипулации вътре в самия термин, с отказите от неговата употреба, когато обстоятелствата го изискват.

пулсации на концепта „символизъм“ в последните две години на „Хиперион“ ще стане дума по-нататък: т.е. ще говорим за размножаването на „символизмите“ вътре в нерушимото единство на термина; за неочакваното разрозяване на парадоксалните му значения.

Тук трябва да вметнем и едно необходимо уточнение – възможни са различни типологии „символизми“: например раннодекадентски, зрял и късен, орнаментално-знаков⁴; или репрезентативно-класически и маргинално-епигонски, а в смисъла, заявен още от Ив. Радославов в предговора му към антологията „Млада България“ (1922) – символизмите са толкова, колкото са и авторските индивидуалности. В случая обаче ни интересуват концептуалните образи на българския символизъм, предлагани от Ив. Радославов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Д. Ст. Димов, П. Росен и други автори на „Хиперион“, които, вместо да отбележат съвпадение, яснота, единство във виждането, демонстрират немаловажни различия. Тоест, ако наистина е меродавно мнението, че българските символисти не успяват да изградят своя теория за символа и за символистичната поезия⁵, то оказва се, че дори в годините, когато символизъмът е изживян у нас като дискурсивна практика, когато духовният опит от него е усвоен и изчерпан, отново липсва единно виждане за него, колкото и теоретизациите в сп. „Хиперион“ да настояват за наличието на монолитна културна идеология.

През 1923 г. на страниците на „Хиперион“ все пак се появява един ярък манифестен текст: „Пътеводна светлина (За неоромантизма)“ от Л. Стоянов. Текстът не само е манифестен, защото възвестява нови естетически скрижали, но е и нескрито подривен, тъй като в него буквално се твърди следното: „Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух, и ето той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне отново в първоначалното съществуване, за да може отново да расте и крепне.“ Подривността на този текст остава може би недовидяна, тъй като най-същностният му тезис – за неминуемото връщане в хаоса – е формулиран редом с констатацията за разпада на културата, за „убийството“ ѝ от нейните собствени „деца“ Бергсон, Айнщайн, Шпенглер.

В същата, втора годишнина на „Хиперион“ и Ем. Попдимитров публикува своя антисимволистичен манифест – „Поемата“, – статия, появила се преди това и в Кюстендилското сп. „Ведрина“⁶. За разлика от Л. Стоянов, чиито изложения по принцип са дръзко-експресивни, Ем. Попдимитров изла-

⁴ Мирослав Дачев например предлага друг вид типология, отнасяща се до времето след 1909 г.: „индивидуалистичен, демократичен, декадентски; идеалистичен, реалистичен, импресионистичен, асоциативен; теургичен; мистичен...“ – Вж. Дачев, М. Подир сенките на знаците. С., 2001, с. 18.

⁵ Текстът е поместен в сп. „Хиперион“ (г. II, 1923, № 1).

⁶ В текста си „Три кръга всяко битие минава: за процесуалността в българския литературен модернизъм“ Никита Нанков за първи път анализира антиманифестното значение на Ем.-Попдимитровата статия „Поемата“, публикувана във „Ведрина“, Кюстендил (1922, № 2). – Вж. Нанков, Н. В огледалната стая. С., 2001.

га новаторските си тези без прекомерен патос. Равнопоставянето обаче между поемата и кратката „лирическа песен“ е повече от красноречиво: непоказно е свалена от недостижимия си пиедестал жанровата доминанта на символизма, музикализацията на стиха е ако не отречена, то поне със сигурност положена на едно ниво с наративността, с разсъдъчността в поезията.

И макар че употребяват по коренно различен начин „Бергсон“, Л. Стоянов и Ем. Попдимитров се схождат в едно – публикуват в списанието, провъзгласено за трибуна на българските символисти, определено антисимволистични манифести. С това неволно предначертават невидимите разриви между очаквания и осъществености през следващите му години. Постулираното от Л. Стоянов ново литературно течение „неоромантизъм“, възторжено дефинирано като „цвета на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото“, с изричното уточнение, че „тук символа не е веч цел, а средство“, по-нататък търпи странни превращения. Новоромантизмът, чиято поетика е развивана най-усърдно от Т. Траянов, е уговарян всеки път наново в „Хиперион“. Или по-точно в понятието романтизъм са влагани какви ли не съдържания: през 1928 (кн. 5) П. Росен в очерка си за Хр. Ясенев ще изкаже мнението, че неговата поезия „тегнее към един романтизъм, допиращ се до нашата битийност“; в същата книжка Ив. Радославов пише една от обзорно-носталгичните си статии – „Делото на българския символизъм“, в която нарича своето поколение „поколение от романтици“, „конквистадори на нови земи в неизследвания материк на нашия национален дух“, което обаче изобщо няма да му попречи да заяви с убийствена категоричност през 1930 (кн. 9), полемизирайки с Н. Райнов: „В сегашната извадка се говори вече не за това, а за символизма, като новоромантика. Какво грехопадение!“ И по-нататък „новоромантиката“ на Н. Райнов е разгромена като изцяло несъстоятелна, измислена, привнесена отвън, защото самият символизъм някога не е тръгнал от романтиката а ла В. Юго на Вазов/Величков, а е донесен отвън – т.е. не би могло да има новоромантика там, където няма същински романтизъм, където не е създаден художествен континуум. Това заклеяване на възгледите на опонента съвсем не пречи в „Хиперион“ да се появи специална рубрика „Неоромантични песни“ (и то именно в последните годишнини) – и тези „песни“, независимо доколко отговарят на названието си, съжителстват със стихове на Мария Грубешлиева-Балина, където определено се долавя не неоромантизъм, а специфичната далчевска апатетичност:

*Вратите ми със лост ли са подпряни,
та от света до мене вест не стига?*

...
*Така прелиствам всеки ден по страница
от моята безкрайно скромна книга.*

За да не мислим обаче, че подобни стихове са инцидентно явление, трябва да цитираме началната и финалната строфа на стихотворението „Бащината къща“ от неизвестния днес поет Димитър Иванов (*Хиперион*, г. VII, 1928, № 1):

*Стените пожълтели и повалени,
Прогнила черната врата.
И къщата, и двора са забравени
От всички хора по света.*

...
*Днес само времето пригръща
Вратите, жълтите стени.
И гасне бащината къща
Сред сините, вечерни светлини.*

Тук реминисценциите от Далчев са безспорни и очевидни. А това е твърде значещо и симптоматично, понеже се случва в книжка на „Хиперион“, съдържаща най-вдъхновената апология на Т. Траянов, написана от К. Стефанов – автор, който през 1930 г. (кн. 5) на свой ред ще се превърне в обект на апология от страна на Моис Бенароя. И въпреки взаимните апологетизирания, въпреки настойчивия опит на Д. Ст. Димов да изведе „трагедията на българския дух“ из живота и поезията на Т. Траянов, въпреки че непрестанно се прокламира образът на твореца мистик и пророк, на водителя, на т.нар. „анархистичен индивидуалист“, въпреки че съвременната поезия неведнъж е определяна като преходна, „нивелирана и в упадък“ (Ив. Радославов), новите тенденции в литературата ни уверено изпълват страниците на списанието. И в случая не става дума за прословутото разминаване между теория и практика, а за това, че символизъмът в „Хиперион“ – наричан ту неоромантизъм, ту с по-общото название индивидуализъм, или пък синонимично разтеглян до понятието модернизъм – вече е осъзнат като *класика*, като хрестоматия, чиито образци са застинали, нефункционални, надредни спрямо течащите процеси в литературата.

Неслучайно в „Хиперион“ периодично се появяват есеистични портрети на бележити модернисти – Маларме, Бодлер, Едгар Алън По и др. Неслучайно в първите му книжки от 1922 година стихотворенията на Ат. Далчев и Д. Панталеев се засичат с преводите на Г. Михайлов из антологията „Прокълнати поети“. Едното е съвременна лирическа продукция, другото – текстовост с хрестоматиен статут и на практика, по ирония на съдбата, единственият същински символизъм в „Хиперион“. Не е случайно, че през последната година (1931) в „Хиперион“ може да се прочете и есеистичен портрет на Пол Валери, чийто автор не крие, че става дума за бележит представител на постсимволистичните тенденции във френската поезия. А този портрет съседства с отрицателни рецензии за книгите на поети, озовали се в „задънената улица на Далчевия конструктивизъм“⁷. Панацеята срещу подобна „задъненост“ отново е песенният, обезсмыслен стих:

⁷ Назидателно цитираните стихове са от стих. „Звезден химн“, което е от книгата „Златисти отражения“ (1929) на Любен Чакъров, чиято образцова поетика рецензентът Нурег (?) противопоставя на конструктивизма в „Завръщане“ на Д. Вежинов. Рецензията, посветена на книгата „Завръщане“, приключва с почти оптимистичен

*Просторът небесен, надвесен, унесен във песен, мълчи.
Луната възсиява, огрява, пленява в очи...*

Впрочем на Далчев и на конструктивизма в съвременната култура се отделя подобаващо място в „Хиперион“. Иван Радославов не само забелязва Далчев, но и му отрежда видно място в бъдещия канон на българската поезия. А подобно полупризнаване само потвърждава по-рано изникналото предположение, че въпреки безспирните настоявания за идеология на символизма дискурсивната реалност в списанието е много по-богата, сложна и противоречива.

Тук съвсем грубо очертахме най-явните несъвпадания с представата за догматичния символизъм. Определено смятаме, че „Хиперион“ е трибуна на класическия символизъм или на символизма като класика. Затова и ще приключим с още едно парадоксално признание на Ив. Радославов в статията му „Хиперион“ и българската литература“ (1931): „Не че всички те бяха символисти, употребявайки едничко символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Вагнера.“ И: „По за предпочитане би било да се употреби думата модернизъм, като най-пълно покриваща различни тенденции вътре в движението.“ Навярно тук няма никакъв парадокс, а е налице едно зряло примирение с реалностите, едно поредно акцентирание върху различните поетически почерци, върху разногласието на единността. Но не отвежда ли това признание още по-назад – към времето на 1912 година, към писмото „Бодлер или Тургенев“, където е изказано следното верую: „за нас има толкова школи и направления, колкото индивидуалности има“.

финал, вещаещ „освобождение от конструктивизма“, тъй като и в творчеството на „първомайстора Ат. Далчев“ се наблюдавал „един освободителен завой“.

Концепцията за време и идентичност на кръга „Стрелец“

1. КОИ СА КРЪГЪТ „СТРЕЛЕЦ“?

Както посочва в спомените си един от идеолозите на кръга „Стрелец“ – Кирил Кръстев (1988: 115), 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 70 броя. 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 му си служат, е 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“* (пак там). Стопанин и редактор на вестника е заможният аптекар Теодор Милев, свободен интелегент, живял и учил в Германия, близък приятел на граф Херман фон Кайзерлинк. Съредактор на Милев през първата година на вестника е пребиваващият в България американски пастор и мисионер, доктор по философия и журналист от един от най-реномираните американски вестници – „Крисчън сайънс монитор“, Рубим Маркъм. По спомените на Кръстев „Изток“ е бил „една малка енциклопедична трибуна“. Той си е поставил 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. Европеизацията и универсализацията са преобладаващите теми, поместват се и очерци за видни актуални личности.

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 (пак там: 136) за кръстник на кръга се смята заглавието на стихосбирката „Стрелец“ (1924) на един от членовете му – Димитър Пантелев, но аналогията с експресионисткото сп. „Везни“ (от руското „Весы“) също е спомогнала да се използва зодиакалното съзвездие и зодията „Стрелец“

(Sagittarius). Седмичникът „Стрелец“ излиза в 12 броя, от 6 април до 23 юни 1927 г. Силно влияние върху интелектуалците, обединени под това име, 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 д-р Константин Гълъбов.

2. В ТЪРСЕНЕ НА ФИЗИОНОМИЧНОТО

В статията си „Методи на литературната история“ (Гълъбов 1926б: 2–4) Константин Гълъбов излага идеята на немския литературен историк Карл Фослер за съзерцанието, или пътя на Wesenschau. Според нея съвременният литературен историк гледа на отделната литературна проява като на явление, „в чиято цялост се мъчи да обхване същественото, физиономичното по един ненаучен път на долавяне“. Гълъбов отбелязва, че според Фослер този нов метод „създава от творението на поета, от личния му живот, от чувствата му един „образ“, едно единство, което почива повече върху съзерцание и видение, отколкото върху историческа основа, и не иска да бъде разбирано, а изживявано като художествено произведение“. И подчертава, че това всъщност е феноменологичният метод, чийто „първ голям майстор“ е Освалд Шпенглер. „Навсякъде в своите блякави характеристики на античната и западната култура Шпенглер се оглъбява по един ненаучен, а чисто творчески начин в съвкупността от културни прояви – сочи Гълъбов – и успява да долови общото между тях, което е и *физиономичното* (к.м., И. Х.), онова, което отличава дадена съвкупност от културни прояви (да речем античната) от друга (да речем западната)“. Така Гълъбов разкрива своя собствен метод за постигане на родното. За него то е съвкупност от културни прояви и подобно на Шпенглер той се опитва да намери физиономичното – това, което отличава тази съвкупност от други такива. И методът за постигането му е феноменологичният, чрез „оглъбяване в същността на нещата“. Както един художник „чрез оглъбяване в една физиономия успява, без доводи и съображения, да долови физиономичното, характерното само за нея“, така според Гълъбов литературният историк „трябва да долавя физиономичното, характерното в едно отделно произведение, в творчеството на един отделен поет, в едно литературно течение, в творчеството на един отделен народ и пр.“. И доуточнявайки, изтъква, че този метод, или „начин на отношение“, е необходим, защото „физиономичните, характерните белези се крият не в детайлите на явленията, а в тяхната съвкупност, която може да бъде обхваната само синтетично, сиреч феноменологично“. По този начин Гълъбов стига до идеята за постигане на родното чрез *синтез на противоположни начала*.

3. КРЪГЪТ „СТРЕЛЕЦ“ И ОСВАЛД ШПЕНГЛЕР

Когато се опитваме да определим какво точно влага Константин Гълъбов в понятието *родно*, е невъзможно да стигнем до съществени заключения, без да имаме предвид неговите възгледи, последователно излагани във вестници-

те „Изток“ и „Стрелец“. Първият текст, който той публикува във в. „Изток“, е „Упадък на западния свят според Шпенглер“ (Гълъбов 1925: 3). В тази статия Гълъбов конструира различните подстъпи, през които ще разбира понятието *родно*. Щом западната култура се намира в упадък, необходима е друга култура, която ще я замести. Нейни създатели ще бъдат главно русите, но на България и Сърбия е писано „да бъдат в бъдеще нещо повече от сюнгери за всмукване на чужди културни ценности – да бъдат, наред с русите, творци на собствена славянска култура, която ще замести западната“. Но какво означава за Гълъбов България, Сърбия и Русия да бъдат „творци на собствена славянска култура“?

Тук ще си позволя едно отклонение, като актуализирам някои от възгледите на Шпенглер с оглед на тяхното влияние върху Гълъбов. Освен че възобновява остро дебата за националната идентичност, Първата световна война поставя и въпроса за разликата между култура и цивилизация.

В книгата си „Залезът на Запада“ Шпенглер въвежда няколко конкретни противопоставяния, които са важни и за концепцията на кръга „Стрелец“. На първо място това са: *култура – цивилизация, метрополия – провинция, Изток – Запад*. Според Шпенглер цивилизацията е крайна форма на всяка култура, като историческа тенденция тя „се състои в постепенното **разграждане** на станалите неорганични, мъртви форми“ (Шпенглер 1995/І: 59, подч. а., О. Ш.). Цивилизациите за него са „**най-крайните и най-изкуствени** състояния, на които е способен развитият вид човечество“ (пак там: 58, подч. а., О. Ш.).

За Шпенглер цивилизацията е изкуствено, механично състояние, а културата се характеризира с естественост, органичност. Той смята, че Западът е достигнал етапа на чистата цивилизация. Според него едни от основните признаци за наличието на култура са религиозността и романтиката. Когато преобладава чисто екстензивната дейност, без висока художествена и метафизическа продукция, т.е. когато епохата е нерелигиозна, напълно съпадаща с понятието за космополитизъм, това е време на упадък (Шпенглер 1995/І: 59).

В „Залезът на Запада“ Шпенглер скицира значението на Достоевски за бъдещето на човешката култура и чрез него разкрива идеята за възраждането на славянската култура. На Толстой – градския писател – космополита, той противопоставя Достоевски – селянина – провинциала. Според него в Русия заедно с европейската култура била внесена и европейската цивилизация. Примитивният царизъм на Москва в Петербург „бил маскиран в династичната форма на Западна Европа“ (Шпенглер 1995/ІІ: 248). Той обръща внимание на това, че западният историзъм бил внедрен в една аисторична народност, на която поколения наред било съдено да живее без история.

Нека сега се спрем на разликите между човека на отмиращата цивилизация – Толстой, и човекът на раждащата се култура – Достоевски, които самият Шпенглер уточнява. Според него могъщата омраза на Толстой е „насочена срещу Европа, от която сам не може да се освободи. Той я мрази в себе си, той ненавижда себе си. И така става баща на болшевиизма“ (пак там: 250). Толстой е представител на края, той е разсъдъчен, просветен и със социална нагласа. Той е представител на Западното просвещение. Неговата гледна точка към

света приема късната, градска и западна форма на проблем. Според Шпенглер Толстой е някак сроден с Маркс, Ибсен и Зола. Неговите творби не са евангелия, не са изпълнени с метафизическо очакване, нямат религиозна основа. Те са късна, духовна литература.

Християнството на Толстой не е религия, а социално учение. „Той говорел за Христос, а имал наум Маркс“ – заявява Шпенглер (пак там: 252–253). Такава социална омраза е непозната на Достоевски по простата причина, че неговото творчество има религиозна основа. Достоевски е обгърнал всичко същностно с една страстна любов. За него петринизмът и революцията нямат действителност. Той плъзга поглед над тях като от безкрайна далечина, защото те принадлежат на миналото на умиращата цивилизация. Душата на Достоевски според Шпенглер е апокалиптична, страстна, отчаяна, но уверена в своето бъдеще (пак там: 251). Той принадлежи към апостолите на ранното християнство.

Според Шпенглер Достоевски вижда отвъд всичко социално. Нещата от действителността му се струват незначителни, защото никоя истинска религия не обръща внимание на света на фактите. Дълбоката му религиозност е показателна за това, че той живее в очакване на непосредствено предстоящото културно творение. Ето защо немският философ стига до извода, че Достоевски е светец, обвързан изцяло с един метафизичен свят, а Толстой е само революционер, целящ промяна на действителността. Началото на културата и края на цивилизацията се сблъскват в двама писатели съвременници. „На християнството на Достоевски принадлежи следващото хилядолетие“ – заключава Шпенглер (пак там: 252–253). Вероятно тази прогноза е привлякла и българските интелектуалци от 20-те години.

В бр. 58 на в. „Изток“ Константин Гълъбов публикува статията „Една мисъл на Пенчо Славейков“ (Гълъбов 1927а: 2), в която ясно личи приемствеността между двамата патрони. Критикът се явява приемник на Славейков по отношение на неговото разбиране за положителното руско влияние в българската култура. Можем да мислим тази статия отново в посока на Шпенглеровата идея за възхода на славянската култура. Гълъбов откроява положителното според Пенчо Славейков в руското влияние върху нашата култура – „диренето на човека и в звяра“. „Това е едно дълбоко проникване в характерното за руската литература и част от западната, то е едновременно указател за влиянията, на които трябва да се подхвърляме при общуването ни с руските и западните писатели“ – пише Гълъбов. От „голямата литература на Запада“ според него българският писател може да научи „художествени похвати, позитивни от руските“, тя може „да го приобщи с идеи по-богати“, но „не може да го сроди в такава степен с духа на човечността, както руската“. „Западната литература, взета изобщо, е по-голям учител, но руската – по-голям възпитател“ – заявява той.

В статията си Гълъбов отбелязва, че според Фридрих Меркер и Юлиус Майер-Грефе писателят на Запад е изгубил онази близост до народа, която е имал в Древна Гърция и има в Русия. Писателят е престанал да бъде изразител

на болките на народа и негов възпитател. Той се отчуждава от народа, когато изкуството му става „развлечение, естетична забава, но не и насъщна нужда, жизнена необходимост“. И тук Гълъбов, насочвайки се към традициите на реализма, възлага духовновъзпитателни задачи на писателя: „За руската душа един Достоевски беше лекар, Толстой – проповедник. Българската душа се нуждае от лекари и проповедници, а такива писателите могат да станат, когато обикнат своя народ и му служат вярно, като му откриват човека дори и в звяра.“

Силно повлиян от Шпенглер, в рецензия за книгата на Майер Грефе „Сфинксът на руската земя“ Гълъбов (1927б: 2) предрича, че русите ще имат основна роля във възхода на славянската култура. В отзива си за тази книга, посветена на Достоевски, критикът обръща внимание на няколко черти на творчеството на големия руски писател. Първо, че неговият психологизъм „не преследва художествени цели“, „не доставя художествена наслада“, той „иска да лекува“. Всички по-големи произведения на Достоевски са интерпретирани като поучение. Неговите идеи се възземат от морални поводи до висотите на художественото, а не обратното. Гълъбов уточнява, че в основата на литературата на руския писател стои моралът, но той не е мъртъв етичен кодекс, а „живот, лечение“. Точно този „живот, лечение“ според него е типичното руско начало, „началото на един велик народ, за когото абстрактното слово не е нищо, а всичко – въздействието, началото на един велик народ, живящ в повишена общност между индивид и индивид – началото на един велик народ, одарен с особени асоциативни органи на душата...“. Ако следваме неговата логика, мисията на българската, респективно на славянската култура е да излекува западната чрез етиката, която носи в себе си. По този начин славянската култура ще даде своя принос към културата на човечеството. Според културноисторическата концепция на критика е необходимо „изравняване“ между Толстой и Достоевски на основата на родната култура.

Така въз основата на прогнозата на Шпенглер за „Залеза на Запада“ интелектуалците от кръга „Стрелец“ чертаят два пътя за българската култура. Първият е ориентиран към миналото – за ново Българско възраждане, за връщане към българския XIX в. и времето на Просвещението, а вторият е насочен към бъдещето – за нова европеизация.

4. КЪМ НОВО БЪЛГАРСКО ВЪЗРАЖДАНЕ

Ако модернистите от предходния етап отричат напълно рационализма, то Гълъбов осъществява връщане към него, или по-точно – към Просвещението на XIX в. Според критика тъкмо по пътя на разсъдъка родното ще се доближи до западното. И тук се откроява начинът, по който Гълъбов тълкува и се влияе от Освалд Шпенглер¹. Той смята, че човекът на Изтока (българинът) трябва да заимства разсъдъчността на западния човек, онази разсъдъчност, която е спомогнала западната култура да достигне своя зрял етап. Но източният човек трябва да се пази от крайни форми на рационалното, не бива да позволява

¹ Всички цитати в този абзац са по: Гълъбов 1926г: 3.

да бъде обхванат от заразата на цивилизацията, която според Шпенглер се разпространява точно като болест и убива плодовете на културата. Разсъдъчният човек събужда активния човек. Последният „се проявява по бреговете на Босфора, с придобиването на църковна независимост, по чукарите и сипеите на Балкана, с извоюването на политическа независимост“. Още в началото на своите публикации във в. „Изток“ Гълъбов конструира един мит, който е негов опорен модел при по-нататъшното разгръщане на идеята за родното. Това е митът „Българско възраждане“. Като се има предвид, че говорим за 20-те години, когато в резултат на Първата световна война и събитията от юни и септември 1923 г. в българската култура настъпва остра криза на чувството за национална идентичност, то възвръщането към мита за „Българското възраждане“, към времето, когато се е формирала тази идентичност, е разбираемо. Но това е и едно възвръщане-питане, възвръщане на качествено нов етап.

Осмисляне на актуалната роля на Възраждането предлага и статията на Кирил Кръстев „Възможностите за една българска култура“ (Кръстев 1927: 2). Според „стрелеца“ духовната култура е съпътствана от материално благосъстояние и технически разцвет. Прави впечатление, че за разлика от Шпенглер, той не разграничава понятията *култура* и *цивилизация*. „Една истинска европейска цивилизация е синоним на съвкупност от условия, които биха осигурили максимум свобода за развитие на духовните сили“ – заявява Кръстев. За него достигането на западноевропейската цивилизация в нейния завършен цикъл е само въпрос на време и импулс. Българите са едни от последните, които ще направят това, но по-важно е да се зададе въпросът: „*Какви са най-значимите ценности на този еволюционен етап?*“ „Стрелецът“ заключава, че постигнатото развитие е само разкошно наторена нива, която чака своето оплождане „с един върховен смисъл“. Тази „нива“ е „наторена“ от фаустовския дух², но крайната цел на еволюционния цикъл е достигането до една синтетична култура, чийто творец ще бъде Народът. Новото Възраждане според него ще дойде „само със съзнание и всеобща жажда за културен подвиг“. Той определя Изтока като стара култура, а Запада – като нова, но българската земя е мястото, където те се кръстосват, тя е техен естествен мост. Така Кръстев очертава една зона, върху която разгръща своята концепция. Според него българите са „най-младото славянско племе“, с което той акцентира на славянския им произход и изключва другите елементи в идентичността им. Така българите могат да станат част от предречения „общославянски възход“, който съвпада с бленуваното „ново Българско възраждане“.

Макар и по-широка от концепцията на национализма, тази идея също има локален характер. Тя се опира на географската разположеност на славяните между Европа и Азия. В концепцията за идентичност на модернистите от предходния етап локалните елементи имат място само като подсъзнател-

² Според Шпенглер това е духът на западноевропейския човек, който се характеризира с неутолим стремеж към познание на истината, на абсолютно валидното, на пределните неща.

ни. Българите не само са най-младото славянско племе, но тяхната психика е „още девствена по отношение решителното влияние на Изтока или Запада“. Така в тази историческа представа за новата идентичност, или за изход от кризата, до която стига аисторичното съзнание на модернистите, идентичността се явява гарантирана в миналото (Възраждането), но в същото време и в бъдещето. Тя е едновременно стара и нова, зряла и девствена. „Сиянието на една нова синтетична и човечна култура трябва да озари душите на всички ония българи, които жадуват да видят настъпването на една истинска българска културна пролет...“ – заявява Кръстев, а постигането на тази синтетична култура кръгът „Стрелец“ приема за своя задача. Рационалистката и по-скоро просвещенска насока на формулираната цел е отново потвърдена чрез фигурата на д-р Петър Берон, който в дрезгавината между Средновековието и Възраждането със своя „Рибен буквар“ поставя началото на светската наука, а съответно и на една светска идеология.

5. КРЪГЪТ „СТРЕЛЕЦ“ И СИМВОЛИСТИТЕ ЯВОРОВ – ЛИЛИЕВ

Интересен аспект от дейността на кръга „Стрелец“ представлява критиката им към предходния етап на модернизма, а именно – към символизма. Тя също е осъществена от позицията на концепцията на Шпенглер. Първият български символист – Пейо Яворов, за тях е началото, своеобразен Достоевски на направлението. Последният – Николай Лилиев – е неговият завършен етап. Детронирането на символизма напълно съвпада с концепцията на „стрелците“ за проповядването на поетика, която се намира по-близо до рационализма, историчността, която е близка до действителността и колективитета. Тази културна политика съвпада с по-голямата идея за едно ново Възраждане като част от възхода на славянската култура, който предвижда Шпенглер.

6. КЪМ СЪЗНАТЕЛНО ЕВРОПЕИЗИРАНЕ

Както вече споменахме, вторият път за българската култура, който „Стрелец“ предлагат, е ориентиран към бъдещето – за нова европеизация. В статията си „Към младежта“ Константин Гълъбов (1926а: 1) обявява, че занапред вестник „Изток“ ще бъде орган на литературния кръг „Стрелец“. В нея авторът обръща внимание, че чуждите влияния не са несъвместими със създаването на родно изкуство: „Ние сме за една родна литература, приобщена с ценностите на Запада, изникнала под западно влияние. Подвиг е да помириш родното с чуждото – източното със западното.“ Така той поставя като основна цел на кръга „Стрелец“ помиряването между тези две начала – източното и западното, и това е по същество *първият глобалистки проект* в българската култура. Според него „българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна единица, със свой особен облик“. Гълъбов констатира, че това е особено тежка задача, защото българите „не са звено от веригата, която образуват европейските народи, свързани от една обща култура – западната култура, фаустовската култура“. Но той от-

правя своите призиви към младежта и на нея възлага надежди да изравни тези две основни начала.

В статията „Нашите културни задачи“ Гълъбов изразява виждането, че чрез доброволното и активно-съзнателно европеизиране, дори по-скоро само-европеизиране, може да се формулира критерият „за ценното и физиономичното в нашия живот (к.а., К. Г.), в нашите културни прояви, заслужаващо да бъде запазено от похищението на западното“ (Гълъбов 1926в: 1). Той признава, че хората от „Стрелец“ нямат още този критерий, но ще ратуват за неговото постепенно изработване, като въвлекат мислещата младеж в сферата на културноисторическите въпроси. А уясняването на тези въпроси ще хвърли светлина и върху литературата. Тук прозира засиленият в края на 20-те години интерес към историзма, който през 30-те води до целенасочена държавна културна политика.

7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вече обърнахме внимание, че в статията „Възможностите за една българска култура“ Кирил Кръстев също предлага да се стигне до родното по синтетичен път. Той определя Изтока като стара култура, Запада – като нова, а българската земя е мястото, където те се кръстосват, тя е техен естествен мост. Синтезът, който трябва да се осъществи, е между „широката мистика и полет на славянската душа“ и един „трезв и здрав (западен – б.м., И. Х.) критицизъм“ (Кръстев 1927: 2). Кръстев предупреждава, че „везните“ не бива да се наклонят нито в едната, нито в другата посока, за да се постигне истински синтез. И още – необходимо е да бъдат преценени точните *параметри на родното*.

Така тук се очертават две задачи на кръга, които взаимно се допълват. На първо място – постигане на концепцията за това каква трябва да бъде родната култура, по един феноменологичен път, чрез синтетично изравняване на противоположните начала *Запад – Изток, бъдеще – минало, рефлексивност – чувство*. На второ място – да се формулира критерий *за ценното и физиономичното в българската култура, заслужаващо да бъде запазено от похищението на западното*. Българската култура постига ново спасение, ново решение на кризата на идентичността на интелектуалците, което изисква връщане към предишни разбирания и вявания. За разлика от предходния етап на модернизма, който изпитва необходимост да се обърне към предмодерната, космическата традиция, то кръгът „Стрелец“ вижда спасение в едно връщане към епохата на Възраждането, на Просвещението. Като се опитва да неутрализира съществуващите противоречия между настоящето и миналото, между настоящето и бъдещето, кръгът „Стрелец“ стига до решение на кризата чрез връщане към аспекти на модерността. Според неговата концепция е необходимо от Запад да бъдат внесени *рационализъм, социалност, наука и историзъм*, които да обогатят все още ирационалната, асоциалната, религиозна и аисторична българска култура. Тъкмо в синтеза на тези две начала се състои предназначението на писателя за „стрелците“. Ако се изразим метафо-

рично, според тяхната концепция писателят трябва да бъде едновременно модерен като Толстой и модернистки като Достоевски, намиращ се на границата между физиката на Просвещението и метафизиката на модернизма.

Както посочва в своите спомени Кирил Кръстев (1988: 137), вестник „Стрелец“ спира да излиза през 1927 г. по същите причини, по които изискаността и новаторското мислене на експресионисткото списание „Везни“ не са намерили широк читателски прием сред българската публика.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Гълъбов 1925: Гълъбов, Константин. Упадъка на западния свят според Шпенглер. // *Изток*, 1, № 2, 22 окт. 1925.

Гълъбов 1926а: Гълъбов, Константин. Към младежта. // *Изток*, 2, № 38, 1 окт. 1926.

Гълъбов 1926б: Гълъбов, Константин. Методи на литературната история. // *Изток*, 2, № 43, 7 ноем. 1926.

Гълъбов 1926в: Гълъбов, Константин. Нашите културни задачи. // *Изток*, 2, № 44, 14 ноем. 1926.

Гълъбов 1926г: Гълъбов, Константин. Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана. // *Изток*, 1, № 15, 23 ян. 1926.

Гълъбов 1927а: Гълъбов, Константин. Една мисъл на Пенчо Славейков. // *Изток*, 2, № 58, 26 февр. 1927.

Гълъбов 1927б: Гълъбов, Константин. Сфинксът на руската земя. // *Изток*, 2, № 56, 12 февр. 1927.

Кръстев 1927: Кръстев, Кирил. Възможностите за една българска култура. // *Стрелец*, № 7, 18 май 1927.

Кръстев 1988: Кръстев, Кирил. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988.

Шпенглер 1995/І: Шпенглер, Освалд. Залезът на Запада. Т. 1. С., 1995.

Шпенглер 1995/ІІ: Шпенглер, Освалд. Залезът на Запада. Т. 2. С., 1995.

Далчев, самотата и светът

Несъмнено Атанас Далчев привлича и вълнува именно с днешна дата: тъкмо неговите стихове се срещат най-често в скритите и откритите цитати през последните две десетилетия; можем спокойно да открием следите от неговата поетика и проблематика по веригата Александър Геров – Борис Христов – Георги Рупчев и още ред по-млади поети; стихотворения като „Скръб по Далчев/Хьолдерлин“ на Миглена Николчина говорят за изключителния респект, който изпитват към него именно поетите, които рязко промениха езика и тематиката на българската поезия, както и нейното отношение към традицията; а националната конференция, посветена на стогодишнината от неговото рождение, събра водещите български критици и бе една от смислените такива – като някои го определиха като най-големия български поет на ХХ век. Неизбежно стигаме до въпроса: защо тъкмо Далчев? Защо не някой от далеч по-атрактивните негови съвременници – като Фурнаджиев например? Защо този тъй дълго незабелязван и пренебрегван поет не е потънал в забравата или не е останал вкаменен на пиедестала си, как неговото незабележимо и сякаш старомодно присъствие в литературата ни отказва да изгуби своята актуалност, защо българските поети привиждат в негово лице достоен за уважение пример – в едно време, което е толкова различно от неговото?

Отговорът на тези въпроси може да бъде търсен най-малко в две посоки. Първото и по-елементарно обяснение е, че въпреки практическата липса на запомняща се биография Далчев е дал един от най-убедителните примери за безкомпромисно морално поведение – и то в годините, в които изобщо са липсвали такива примери: чрез двете десетилетия на неговото мълчание след 9 септември 1944. Това е мълчание, което *говори* – и моралната тежест на това говорене е много по-голяма от всички реални говорения на епохата – включително от страна на съпоставими по своите поетически качества творци. Далчев е отказал да се приспособява, да се нагажда към диктата на идеологическото, проституирайки с поезията си – едно изкушение, което не е отминало нито Фурнаджиев, нито Багряна, нито който и да било друг от неговите съвременници. Той просто е *издържал* – в една неударима обстановка, рискувайки да бъде низвергнат и забравен завинаги – и именно смелостта да поеме този риск крепи днешната памет и днешния респект.

Само това обяснение обаче е недостатъчно. То може донякъде да аргументира уважението към Далчев, но няма как да обясни актуалността на пред

неговата поезия. Тя съвсем очевидно е мислена не като минало, а като настояще – като парадигма, която обхваща универсални прозрения и интуиции, валидни и в днешния ден. При това едва ли основанията за това възприемане се градят върху нейните формални достойнства, въпреки че в някакъв смисъл на думата играта с езика, парадоксалните преобръщания на ключови смислови ядра, скритите цитати, демитологизацията на устойчиви поетични митове и находчивите интертекстови полемики в неговите стихове спокойно биха могли да го определят като праотец на постмодернизма в българската поезия. Този аспект е твърде рядко отбелязван, защото битува като страничен и вторичен спрямо тяхното основно послание; достатъчен е само един пример, за да се убедим в това. Финалът на „Камък“ например – „вечно и свето е само мъртвото / живото живее в грях“, води очевидна полемика с ключовата в ценностно отношение стихосбирка от 20-те: „Вечната и святата“ на Багряна – а и изобщо с витализма в българската поезия. Същевременно би било просто глупаво да съотнесем „Камък“ само към нейния полемичен аспект – той е просто вторичен (което не означава случаен). По същия начин „Дъжд“ на Далчев преобръща в гротескно-сюрреален план „Дъжд“ на Фурнаджиев; неговата „Нощ“ води метафоричен спор с „Нощ“ на Яворов; „Любов“ спори с цялостния контекст на темата за любовта в дотогавашната ни литература – но техните послания са далеч *отвъд* хоризонта на полемичното.

Често се смята, че основна заслуга да Далчев е отхвърлянето на символистичната абстракция и връщането към конкретното. Това, разбира се, е факт, но не той предопределя неговата уникалност. Далчев е толкова категорично различен преди всичко поради гледната точка, от която обглежда и обговаря света. Той всъщност е първият, който провижда *живота като път към смъртта*, а човека – като изцяло преходно същество, впримчено в ежедневната монотонна повтораемост, неспособно да намери автентичен път към ближните, лишено от патериците на вярата в отвъдното, от упованието в абсолютните стойности на душата и в изкуството като подстъп към вечността. Това е, разбира се, основният проблем на екзистенциализма, но е и нещо повече: основният и непрекъснато задълбочаващ се проблем на човека от ХХ век. Далчев поставя в центъра *човешката идентичност* и отношението между човека и околния свят в един момент, в който започва тяхното максимално проблематизиране и в който непосредствено предстои центрирането им като ядро, което привлича към себе си цялата останала проблематика, всички смисли и преосмисляния.

Неговата позиция е изключително трудна за отстояване, тъй като лишава поезията от всички валидни дотогава илюзии и утехи – и в максимална степен *разрушава* представите за аза като център на поетичната вселена; и дори нещо повече, разколебава и обезсмисля всички негови идентификации в сферата на идеалното и сетивното, социалното и лично битие. Вероятно тъкмо поради това няма персоналност и няма азовост в ключовите стихотворения на Далчев. Азът е само *етикет*, който означава съществуващ човек в неговите екстремни екзистенциални ситуации – или в размисъла върху тях. Дори ко-

гато тръгва от някакъв непосредствен опит – както е например в „Човек бе сътворен от кал“, стихът достига пределното обобщение, което неизбежно го откъсва от личностното. Посланието не е израз на личността и преживяното от нея, а екзистенциален опит, валиден за *човека въобще*.

Заслугите, които Далчев признава на иначе не особено уважавания от него Яворов, са свързани именно с поставянето на екзистенциалната проблематика в центъра на вниманието. Но има една генерална разлика в *начина*, по който те се поставят: Далчев пита не за смисъла или безсмислието на вживелия се в определена роля – на любовника, на творческия гений или на революционера: той пита за смисъла или безсмислието на човешкото битие *въобще*. С други думи – цялата му поезия е метафизична и метафорична медитация над върховния въпрос на всички религии и философии, реализирана обаче със суровата воля на отшелник, който отказва да се задоволи със спекулациите на вярата, както и с какъвто и да било *частен* отговор.

Този максимализъм е драматичен – той не оставя място за утешения. Ако смъртта е единственото *абсолютно сигурно* предстоящо събитие в живота на човека; ако този живот е непрестанно вехнене и чезнене; ако само мъртвото е вечно и свето, а тленното – греховно и терзаещо се – то къде би могъл да намери човек опора за своята автентичност, как и на какво би могъл да се опре, за да осмисли себе си и да намери път към ближните? Това е въпросът, който Далчев поставя в цялата му тоталност и непримиримост. Невъзможността за универсален отговор превръща този въпрос в черна дупка, която изсмуква без остатък всички възможни идентификации на аза, анихилира самото му съществуване и го превръща в абсурден парадокс, чиято принадлежност към каквото и да било общо и взаимоотношено битие е предварително обречена. Именно тежестта на това съзнание превръща самотата в *постоянен рефрен* в неговите стихове – самотата като чезнене, като неприсъствие, като непринадлежност към този свят.

Усещането за тази самота е коренно различно от всичко познато дотогава в българската поезия. Това не е гордата и доброволно поета самота на извисения дух, както е при Славейков, нито самотата на изстрадащата краха на своите илюзии душа, както е при Яворов. Достатъчно е примерно да съпоставим неговата „Нощ“ с „Повест“ на Далчев, за да видим разликите. „Нощ“ е конвулсия на съвестта, терзана от непостигнатото – но тази конвулсия не поставя под въпрос върховността на непостигнатите идеали, тяхната валидност като надвластни спрямо личното битие. „Повест“ е *анихилация на човешкото* – е неприсъствие, невалидност на самото битие, е невъзможност за излаз от изначално предопределената капсулираност на аза, е не нищетата, а направо *нищотата* на човешкия живот. Повестта е повест за несъстоялия се, за лишения не само от способност да се самоопредели и да комуникира, но и изобщо от индивидуалност и език – мъртвите вещи са иззели функциите на негови говорители, посланието е концентрирано не върху неговата уязвимост или недостатъчност, а направо върху неговата *липса*.

Всъщност „Повест“, „Стаята“ и „Дяволско“ *концептуализират самотата* и неприспособимостта в поезията на Далчев – като функция на тленността и страха пред смъртта. Те очертават бермудския триъгълник в неговата поезия, в който изчезва всичко и остава само нищото. „Стаята“ е „повест“, в която човешкото е само загатнато, в която стопанинът може само да бъде предполагаан и в която предметите са оставени сами да изговорят изтляването и обезсмислящата липса на човека. „Дяволско“ е точно противоположната гледна точка – то е ексцесът на тази обезсмисленост, крайната възможна точка на нейното обговаряне. Докато в „Повест“ самотата се концентрира в думите:

*И сякаш аз не съм живеел никога
и зла измислица е мойто съществуване!*

то в „Дяволско“ тя е ексцесивно преживяна като *отказ* от съществуване; като контраверсия на шумния витален свят навън, като позиция на преминалия вече на отвъдния бряг:

...аз имам всичко: моя е смъртта!

Съзнанието, че смъртта е всичко или по-точно *всичкото*, с което човек реално разполага, е вероятно най-крайната точка, до която е достигала българската поезия. Само по себе си това съзнание проблематизира живота до степен, при която въпросът на Камю за самоубийството като основен за битието, става наистина адекватен. Но самотата не е само и единствено ефект от сянката на смъртта, надвесена над цялото битие – тя има и други измерения. В едно от тях в стиховете на Далчев тя е изразена чрез *монотонността*, означаваща превръщането на живота в безкрайна поредица от едносъщци, повтарящи се събития. Човешкият път е представен метафорично в „Коли“ – той е „безнадежден“, води „незнайно къде“ и „едносъщните дни“ се въртят като колелата на старите каруци. Има и едно трето измерение – и това е предопределената *невъзможност* да слееш минало и настояще, да бъдеш „едновременно навсякъде, където / могъщо и безкрайно бий животът“. С други думи, присъдата над човешкото битие е изречена от времето, от неговата *линейност* и *необратимост*, която ни затваря в себе си и превръща прежното в бледнеещ спомен. Така според Далчев:

*Ний непрестанно мрем и бавно чезнем
веднъж на туй място, подир на друго,
докле изчезнем най-подир съвсем.*

Само по себе си времето е *основен метафизичен герой* в неговата поезия, същностен атрибут на обречеността и самотата. В стиховете на Далчев то е обричащо и коварно *изплъзващо се*, заобикалящо човека, съсредоточен върху метафизичните проблеми на битието, искащ до го познае в самите негови основи и основания – сякаш самото това желание е в някаква степен *греховно*

и подлежащо на наказание. Човек *пропуска* живота, опитвайки се да го разбере и осмисли, да достигне неговите трансцендентални дълбочини – това е изводът, до който Далчев стига в „Книгите“, в „Нищия духом“ и особено в „Молитва“:

*Аз не помня, аз не съм видял,
минаха ли моите години?
Ти не ме оставяй да загина,
господи, преди да съм живял!*

Съзнанието за трагична пропуснатост, въплътено в тези стихове, е *непоносимо*. То трябва да намери своята противотежест, в противен случай би се трансформирало в еднозначен нихилизъм или фатализъм – и с това би *отрекло* и самата поезия като език на неизразимото и като средство да бъде надмогнатата човешката *ограниченост*. Но тези, които са стигнали в своите отрицания чак до ръба, от който могат да надникнат в екзистенциалната бездна, практически *няма как* да се отрекат от това пътуване. Волята да бъде блокирана нейната мощ няма как да се изрази в зачеркване и игнориране, а самото ѝ надмогване е по-скоро *реставрация* на гордостта да бъдеш човек, отколкото загърбване на смъртта и самотата като екзистенциални реалности. Техните рецепти няма как да избегнат факта, че са стигнали твърде далеч в осмислянето на човешкото, и няма как да не бъдат частични, на не започват с думите „и *въпреки всичко*“. Известна е рецептата на Камю, който вижда в мъжеството на Сизиф да осъзнае, но и да *приеме* съдбата си, единствено съхранимото достойнство и единственият възможен процеп към човешкото щастие.

Това прави и Далчев, като одисеята на неговото завръщане от всевластието на самотата и смъртта към човешкото е съпроводена с не по-малко плодотворни поетически перипетии; нещо повече, тъкмо това завръщане го *оформя*, прави го голям поет. Това е друга и голяма тема: тук имам възможността да посоча само откъслечно някои нейни характеристики. Контрапункт при Далчев е връщането при корените на живота, към неговата непокварена и изначална *неведомост*. Нейните територии са детството и битието на нищите духом – тези, за които животът е самодостатъчен, които съхраняват своята цялост в простото и естественото, закрепени върху несигурната плоскост на взаимността и обичта. Трябва да се има предвид, че това са само посочените, *но не обживени* от него територии – той се намира на отсрещния бряг и за него са валидни думите от Еклесиаст: „Който трупа знание, трупа тъга.“ Неговата молитва: „Научи ме, господи велик / да живея като всички хора“, изразява болка и копнеж, но не и надежда. Конфликтът между външния неведом живот и затворения в непрозирната си монада самотник продължава дълго, но *остойностяването* на битието извън пределите на обричащата го смърт – тоест *остойностяването* на „външното“ битие, рефлектира и в най-устойчивите му метафори: прозореца и огледалото. В „Огледало“ огледалото вече не е атрибут на празнотата, не е пазител на тайни и гробница за отминали животи –

както е в „Стаята“ и „Повест“; тук то е *инструмент на пресътворението*, творещ един „нов и дивен свят“. В „Пладня“ прозорецът не е преграда, процеп или око на затвореника в себе си, както е навсякъде другаде, а рефлектор на *еротиката и радостта от живота*, който пълни стаята на поета с мълнии. И в двата случая обаче посланието идва *отвън*, то не произлиза от поетическото аз, а единствено го провокира да отстоява красотата на тленния свят от позицията „и въпреки всичко“.

По-различно е с детството – по-скоро то е единствената територия, на която досегът с вселената е *автентичен*, а следователно автентично е и самото битие. Детството не живее под бремето на времето, няма линейно съществуване; в него *чудото е възможно* – едно от най-ранните метафорични превъплъщения на прозореца в стиховете на Далчев маркира това чудо, контрастиращо с паралелните му и по-сетнешни превъплъщения – в „Прозорец“, където зимното стъкло се превръща във вълшебна територия на *търсенето*, но намирането на „вълшебната птица“ по парадоксален начин *унищожжава* вълшебството на сребърната гора и възвръща статуса на реалността. Детството е и шансът на ангелическият сняг, слитащ над очернения град: неговият *благослов* е достъпен единствено „в градините, където са играели деца“. Вярата, че детето е *медиатор* на изначалната непоқвареност и цялостност на света, е изразена в „Синеокото момче“, способно да чуе как расте тревата и да говори „с бога и света“. Това стихотворение е уникално в цялостния контекст на Далчевата поезия и представлява силен контрапункт на чувството за самота и бавно изчезване; то е *стихотворение – коан*, което без всякаква аргументация проявява видимости отвъд изначалната обреченост – и извежда Далчевото „и все пак“ до почти надвластна позиция. Но и това отстояване е оставено отворено – като алтернативно обговаряне на дилемата тленност – вечност: конфликтът между тях не е решен – защото и *не може* да бъде решен.

Приемането на света и примиряването с неговите екзистенциални дадености се оказва дълъг и сложен процес. Връщане от познанието за трансценденталната непроходимост на битието е невъзможно: утехите на неукия, веднъж надмогнати, са *невъзвратими*. Вярата като опора на човека срещу смъртта изглежда също се е оказала недостатъчна: Далчев е вярващ, който *не приема* отвъдното като утеха или компенсация за реалното битие. Поради което Далчев, подобно на Сизиф, просто *приема* съдбата си и с това приема света такъв, какъвто е: тленен, ограничен и греховен. Приема и *своята самота* в него – самотата на знаещия, самотата на този, за когото съществуващото ще бъде завинаги недостатъчно, който винаги ще се вдълбава отвъд неговите дадености и ще търси техните смисли и основания – знаейки много добре, че в ръцете му ще останат само *фрагменти* от цялото, наречено живот.

Има две стихотворения, които много ясно посочват това ново, едновременно горчиво и *трансформиращо* самото себе си съзнание. „Ти познаваш този миг“ е директният антипод на „Повест“ – тук нямаме вече изначална самота, а съзнателно поето усамотение, което се идентифицира не с болка, а с удовлетворение и наслада. И тук „часовете капят върху пода“, но тази мета-

фора няма нищо общо с безпощадното люлеене на слънцето от метал, отмерващо безследното почезване на живота. Беглият сигнал от външния свят не поражда експес, както в „Дяволско“, а раздвижва „това, което във сърцето / си събирал мълком толкоз дни“. Миналото вече не е избледняване и пустота, а избуяващ посев, чрез който думите растат:

*Ти познаваш този миг единствен
и под лампата във своя кът
жънеш тежки посеви от мисли
и следиш как думите растат.*

Това е всъщност *просветлението* на Далчев, това е и неговият отговор на обричащата мощ на смъртта, на чезненето в екзистенциалната бездна. В „Ангелът на Шатър“ той вече е направил своя окончателен избор – избрал е *благослова* пред меча и гибелта. В този благослов *няма йерархии*, няма висше и нисше, няма тленно и трансцендентално – той благославя живота такъв, какъвто е. Неговият ангел благославя:

*еднакво всички: и човека
ведно със слабите треви.*

Съзнанието за този благослов, съзнанието за святата цялост на света е прозрението на Далчев. След този благослов светът е *преобразен* – той блести и цъфти като старинна стъклопис. И тъкмо този благослов е трудната, мъчително постигната *нирвана* на поета Атанас Далчев.

Човешката идентичност в „модерните времена“ (Героите в разказите на Светослав Минков от края на 20-те и началото на 30-те години на ХХ век)

Двухтомникът „Съчинения“ на Светослав Минков от 1972 г.¹ се открива с разказа „Made in USA“. Под заглавие „Американското яйце“ той се печата за първи път през 1928 г.² и същата година е включен в книгата „Игра на сенките“. Поставен в началото на споменатия двухтомник, разказът открива възможност за едно дистанцирано четене на творчеството на писателя от гледна точка на интерпретирането на идентичността на човека и човешкото в „модерните времена“, които се откриват след Първата световна война.

Сътворението на живота като божествен акт, като изява на промисъл и възплъщение на дух е изхвърлено от Минков в противоположната посока в края на разказа – там, където творението е маркирано със знака на обикновен продукт, идентичността му е преозначена като направа, като чиста материалност, на която може да бъде поставен етикет „Made in...“. Тази развързка игнорира от света метафизичните загадки на живота и живото, респективно на човека и човешкото, вълнували човечеството хилядолетия, вдъхновили духовните му търсения, породили духовната му култура. Тя води в една посока, в която животът и човекът не пораждат стремеж към познание, защото са стандартизирани, лесно производими, стига да е налице предписанието, рецептата, да е измислена технологията, водеща до резултата с прикрепен етикет. А „модерният свят“ в творчеството на Минков е зает да постига всичко това, отдаден е да въвежда и съблюдава своя нов техно-социален ред.

Познавателният и самопознавателен стремеж на човека е занимание духовно, то няма място в материалния и телесен свят на технологизиране, произвеждане, етиктиране, подреждане, физическо оползотворяване. Този изконен човешки стремеж е подменен от елементарното любопитство към новостите и чудатостите, огласяни в масовокултурното пространство като сензации. Основанията на съществуването не се търсят другаде освен в огледалото на общественото признание – не според потребностите и постиженията на духа,

¹ Цитатите в текста са по това издание: **Минков**, Св. Съчинения : В 2 т. Ред. Св. Гюрова. Т. 1 : Разкази. С., 1972.

² **Минков**, Св. Американското яйце. // *Хиперион*, 7, 1928, № 5–6.

на личността, а според следването на социалните регламенти и в подчинение на масовокултурните механизми.

Независимо дали пребивава сред „сенките на диаволизма“, „сенките на масовата култура“ или „сенките на всекидневието“, „литературният човек“ на Светослав Минков³ отразява, макар и гротескно деформиран, фрагментирания следвоенен човек – без психофизиономия, маски без лице, социални роли без идентифициран конкретен носител. Човекът не е субект на собственото си битие, а обект и продукт на манипулации от страна на вънстоящата реалност. Затова и движението му от ранните сборници на писателя към тези от края на 20-те и началото на 30-те години е някак плавно и естествено и от естетическите пространства, белязани с школуването при Густав Майринк, „преселването“ му в масовокултурните полета е като излизане на сцената за поредното представление.

Опродуктяването на човека в самите му начала, при това като масов, тиражиран продукт, освобождава отношенията му със света от проблематизиране на присъщо човешки характеристики. В този произведен, изкуствен, типов свят на стандарти и здрава прикованост към социалния регламент персонажите на Минков са изначално „сглобени“ от отделни детайли и удържат проблематичното си единство само в нагаждането към социалните очаквания и изисквания за ред. Човешкото като възплътено божествено, като изява на лична воля, избор, чувства, мислене, съприкосновение до другия, интимен свят на предпочитания, желаня, стремежи и ценности, а защо не и странности, човешкото като индивидуализирана човешка реч и жестовост не е призвано да легитимира героя от света на стандартите. Ала не само и не просто това – този свят, в лицето на своите учени, полага неимоверни усилия да докаже „нелепостта“ на божествения произход на човека („Водородният господин и кислородното момиче“) и се увенчава с ореола на „съвременен“, когато го постига. Божествено-духовната природа на човека е запратена в музея – заедно с белите перуки и менуетите.

Героите на Минков се легитимират само по отношение на социалното предписание; всеки от тях търси или е принуден да търси своя „етикет“, или онзи белег на направата си, който го вписва в някаква социална йерархия; онзи детайл, който ще отговори на обществена норма, ще му осигури обществен престиж или просто ще го вкара в крак с някаква мода. Ето защо светът на Светослав-Минковия литературен човек прелива от детайли – преди всичко и над всичко телесни, материални, направени. Самият той е или биологичен организъм, „сглобен“ от телесните си и биохимични елементи, като видимите и невидимите са поставени в един ред на видимостите – очи, снага, устни, челюсти, мустаци, вежди, скелет, мозък и т.н.; или е функция на мястото си в социалната подреденост. Масовите стандарти изискват от него не само „уважение“ към институционалния ред, но и съобразяване с обявените чрез жанровете на масовата култура и рекламата норми за модерност. В цялост

³ Вж. Стефанов, В. Разказвачът на „модерните времена“. С., 1990, с. 99.

той е обкичен с атрибути на принадлежността си към „модерните времена“ – всички те са взети от полето на потребяването, продукти, които обслужват телесността, физичността на човешкото присъствие в света на материалното. Така за героите (а в плана на адресираната към читателя ирония – и за читателите) се оказват изключително важни физическите параметри на вещите – килограми, страници, метри, проценти, названия на фирми, материали, цвят. Артикулирани с езика на масовото огласяване, зает от манипулативното слово на рекламата и на обществените институции, тези атрибути придържат персонажите към жанровете на социалното общуване и ритуалите на социалното поведение. Те са знаците, които потвърждават легитимацията на човека не само пред другите, но и пред собствената му самоличност.

Така Честер Частертон от „Американското яйце“ не е човек, а е „истински професор“, за което масовите представи изискват от него да бъде с очила, бяла брада и широко скроени дрехи. Освен това той е и „чистокръвен американец“, което добавя към всекидневието му сред „многого научни апарати“ още „всевъзможни уреди за гимнастически упражнения“ и часове вдигане на стокилограмови железни гири. Докато атрибутите му на професор означават професионалната му роля в масовата представа, спортуването, уредите и железата го легитимират в собствените му очи като принадлежащ на общността на чистокръвните американци.

На не едно място в разказите се чете ироничната формулировка на „модерния човек“. „Днешният културен човек мечтае за здраво тяло...“, „...модерният човек живее с истински страх за здравето си...“ („Разказ с витамини“); „Аз съм човек на новото време и не мога да търпя педантите с бедно въображение...“ (думи на робота в „Човекът, който дойде от Америка“); Хераклит Галилеев се завръща от Америка „загадъчно“ прероден – с изкоренени стари привички, с „малки американски ръководства“, мичиганска дъвка, топчицата „ю-ю“. Това са все характеристики на телесността и вещността. Те превземат пространството на човека, изтиквайки в музейната витрина на миналото всички белези на духовното му присъствие в света. Там попадат най-важните белези на човешката му идентичност. Преди всичко неговите корени и неговото минало – малката родна къщица на Хераклит Галилеев, „с бяло варосани стени, тревясал покрив, с лястовичи гнезда под широка стряха и с алени гергини пред входа“ като в „забравена приказка“; „сенките на черквите, манастирите, параклисите и синагогите“ в родния Краков на Тадеуш Валдек от „Филантропична история“, Вавелският хълм, майка му и баща му, „насядали вечер в градинката под брилянтните пламъчета на звездите“ и любовта му с Ядвига; внезапният спомен на натурализираната американка леля Олга от „Човекът, който дойде от Америка“, подбудил единствено изпращането на стандартния човек за подарък... Там е миналото на човечеството – от любопитството му към загадъчното и наивния страх от призраци до душевните трепети на влюбените и женитбата по любов и личен избор, от романтичните въздишки под луната до Деветата симфония на Бетховен и вярата в магията на музиката. Там е мястото и на автентичната природа, на пейзажа. Тя е заме-

нена или от изкуствените гледки в съвременния град (най-често мащабите на небостъргачите и железата на Америка), или от яркоцветните стилизации в стила на ковчорите и креватните табли, изобразяващи най-често „райски кътчета“ по френската Ривиера, където „небето е съвсем синьо... градината трепти в пламъци: портокаловите и мандаринови дървета са отрупани с плодове, от които тече червено злато под лъчите на вечното слънце“ и където задължително са подредени тръстиков шезлонг, малка масичка, чаша с цитронада и сламка; или „ведро небе с двурог месец“ и море с бяла яхта („Маймунска младост“). Ако не е така стилизиран, пейзажът присъства опосредствано чрез снимки и картини, интериоризиращи битийните пространства на героите – лакираните илюстрирани картички от „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, картината на стената в приемната на химическата лаборатория във „Водородният господин и кислородното момиче“, изобразяваща залязващо слънце над езерото Титикака, и др.

Отсъствието на този „музеен“ свят от реалността на модерните времена лишава човека от упования, откривайки простор тази реалност да го залее с регламенти и вещи, да му диктува посока на мислене и поведение не само в социалното пространство, но и спрямо собствения живот. Всъщност персонажите в разказите на Минков (с много малки изключения, за които ще стане дума по-нататък) са лишени от способността сами да избират съдбата си – според собствените си ценности и дори според чисто човешките си импулси. Житейските си крачки те правят, подтикнати от общоприетото, от институционалния ред, от модата, рекламата. Така човекът идва на бял свят не като плод на тайнството на любовта и общението, а предхождан от химични анализи за съвместимост, позволение за сватба, коригиране на природни недостатъци и търсене на брачен партньор, сключване на брачни договори, в които се указва не друго, а в какъв рекламно наложен стил съпрузите могат да гласят веждите и мустаците си и където единствената причина, заради която раждането е оставено на съпругата, е физиологичната. Новият човек от разказите на писателя идва на света не за да озари живота на родителите си и да увенчае избора им да се съчетаят в тайнството на брака, а е просто „благополучният край на един биологичен процес“, „малка човешка ларва“, натоварена с непосилното и неотменимо бреме да отговори на очакванията на „оплоденото“ си семейство („След девет месеца“). Предхождана от безброй условности и съобразявания, появата на човека не води след себе си друго освен изгубването му в „пъстрия мравуняк от човешки същества, безличен и незнаен като милионите свои събратя“. Тази директно назована перспектива в края на разказа „След девет месеца“ почти буквално повтаря характеристиката на стандартния Джон от „Човекът, който дойде от Америка“ – „аз съм масово производство, еднокръвен близък на хилядите мои събратя, които мислят, приказват и работят досъщ еднакво“.

По-горната съпоставка потвърждава заличените граници между човешките същества и роботите, между живото и изкуственото – една визия към битието на човека и човешкото, която лишава от странност метаморфозите на

човешките персонажи и на изкуствените „човеци“ в разказите на Св. Минков. Така превръщането на героя от „Човекът, който дойде от Америка“ в робот – с три светещи копчета на гърдите, или оживяването на сламения човек от разказа „Сламеният фелдфебел“ – благодарение на пришитите знаци на институцията, внушават лишеността на „модерния човек“ от устойчиви граници, неговата безликост, накратко – неговата човешка относителност, граничеща с невъзможността на човешкото. Лишен от божествената си природа, т.е. от духовните си начала, „литературният човек“ на Минков е лесна жертва на социалните – институционални и масовокултурни, манипулации, които имат над него „чудотворната сила“ да го поддържат в живота единствено като свой обект.

Най-значещото потвърждение на невъзможността на човешкото в света на Светослав-Минковите герои обаче е тяхната смърт. Обичайно – независимо от претърпените метаморфози в ситуациите, които разказите изчерпват, те остават в подчинение и пригаждане към социалното предписание. За малцина от тях в развързката на разказа настъпва фаталният край. В „Човекът, който дойде от Америка“ роботът Джон казва на своя стопанин: „Вие сте непоносим индивидуалист...“ В този разказ „непоносимо индивидуалистка“ обаче се оказва лудостта на превърналия се в робот персонаж. Инак под знака на „непоносим индивидуализъм“ попада всяко (всъщност много рядко) изпитване на чисто човешко чувство – любов, накърнено достойнство, обида, упорито отстояване на личната воля. Така във „Въглеродният господин и кислородното момиче“ мис Хенкок и мистър Клапингтън загиват в решението си да се противопоставят на социално регламентираната забрана на любовта си. Независимо от гротескността на смъртта им, тя е следствие от предвидимо обречения им опит да бъдат субекти на живота си. Подобен „индивидуалистски“ бунтарски характер проявяват още Тадеуш Валдек от „Филантропична история“, който категорично отказва да се изповяда, преди да седне в електрическия стол, само за да защити от манипулации последното ненакърнено у себе си – душата си. Хенри Робълс от „Новият Робинзон“ избира смъртта като проява на автентично човешко съзнание, давайки си ясна сметка в предсмъртните редове, че то е това, което го убива.

Вследствие на неволеви и неосъзнати, но все пак човешки емоции умират професор Частертон от „Made in USA“, който не успява да преживее „вълнения“ от общественото внимание; малкият страшен фелдфебел от „Сламеният фелдфебел“ – „степен от мъка“, нищо, че това чувство е породено от гаврата със знаците на социалната му роля; професор Томбуко Бъйдерчилд и неговите асистенти астрономи, които се обесват, тъй като били „безумно влюбени“ в луната и не могли да преживеят нейната гибел в „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“. Обесва се и Иларион Матеев от „Маймунска младост“, след като вижда маймунската си рожба, тъй като едва тогава у него се поражда чисто човешкото чувство на безпомощност: „... и заплака така, както никога в живота си не бе плакал... Някаква страшна мъка разяждаше сърцето

му, изгаряше всичките му надежди и радости и в същото време събуждаше в съзнанието му едно жестоко просветление.“

Макар и насред гротескно разиграни ситуации смъртта на тези персонажи, от една страна, потвърждават невъзможността на човешкото в Светослав Минковите художествени интерпретации на модерността. От друга – те все пак са белег на не дотам крайния скептицизъм на писателя по отношение на човека и неговата идентичност. Тези разкази са сред редките примери, в които смъртта не поражда трагизъм, а е обнадеждаваща перспектива на действителността. Макар да конструира един свят, в който вънстоящи механизми предметяват, омасовяват, обезличават съвременния човек, самият факт, че сатирата, иронията, гротеската, игровото въвличане на читателя в художествената тъкан са средствата на това конструирание, дава основание да отнесем творчеството на Светослав Минков от края на 20-те и началото на 30-те години към интелектуалните усилия да се реагира на действителността. Изобразяването на масовия човек, дори и сатирично деформиран, го вписва в търсенията на психологията на масите и изследването на масовата култура от това време. И накрая е добре да се каже, че колкото и самотнически да стои сред писателите ни от тези години, Светослав Минков специфично доизпълва картината на българския постсимволистичен модернизъм не само с ранните си диаволистични разкази, но и с творбите си от границата на двете десетилетия.

Надежда Стоянова

Мода и време (Върху критически текстове от 20-те и 30-те години на XX век)

*И за да не хване мирова скръб,
той се абонира за моден журнал.*

Чавдар Мутафов, „Любовта на една кукла“ (1922)

Модата, разбираана най-общо като временно преобладаване на дадени вкусове и стилове сред група хора в една или друга житейска област, е характерно за всички епохи социално явление. Но модата, разбираана от изследователите малко по-конкретно – като самата промяна в стила на обличане, визия, бит и др., – която е възможно да се случи веднъж или повече пъти в рамките на един човешки живот (според формулировката на Линда Уелтърс и Аби Лилетъм – Welters, Lillethum 2007: xix), е феномен на модерността и може да бъде видяна като резултат от индустриалната революция от втората половина на XVIII и началото на XIX век. В редица значими публицистични и теоретични текстове от средата и края на XIX век – на Шарл Бодлер, Теофил Готие, Стефан Маларме (списващ през 1874 г. под различни псевдоними и свой собствен моден журнал „La Dernière mode“ („Последната мода“), Георг Зимел и др. – тя се извежда като един от изразите на модерната нагласа към света. Теоретикът и историкът на модата Улрих Леман я разглежда като „парадигма на модерната култура“, поставяйки акцент върху тези и други автори от XX век, сред които Валтер Бенямин, Луи Арагон, Андре Бретон и т.н. (Lehmann 2000: xv). Според него „отличителните белези на модерността получават своето най-непосредствено отражение в модата“ (Lehmann 2000: xiii). У нас, въпреки откритостта на обществото по отношение на дрехи, мебели и танци „алафранга“ още от времето на Възраждането и първите десетилетия след Освобождението, както и тематизацията им в редица художествени и публицистични произведения от тези години, значително по-последователен критико-теоретичен интерес към проблематиката, с оглед на концептуализацията на модерното, се забелязва в периода между двете световни войни. В не един текст от 20-те и 30-те години на XX век се открива стремеж към предефинирането на понятието за „мода“ в български контекст. Така в претърпяващата модификации представа започват да се отразяват не само урбанизационните процеси и подчертаният

стремеж за изграждане на европейска идентичност, които са познати акценти в коментарите за модата от и за преходните периоди, но и особеностите на междувоеенните модернистични и авангардистки визии за света и човека.

„[П]рекарасното е само обещание за щастие“ – от тази формулировка на Стендал изхожда Бодлер в статията си „Художник на съвременния живот“ (1863), за да подчертае в прекарасното както вечния, неизменен елемент, така и преходния, едно от чиито проявления е тъкмо модата (Бодлер 1978: 522). В модата художникът е призван да извлеча „поетичното в исторически аспект“ (Бодлер 1978: 530). Като такава тя трябва да провокира интерпретативните умения на модерния човек, да задава своеобразен рецептивен хоризонт. В този аспект можем да кажем, че модата в епиграфа от разказа на Чавдар Мутафов „Любовта на една кукла“ е фигурата, през която идеята за мировата скръб като начин за преживяване на отсамния свят откъм смисловата му недостатъчност, предопределящо и метафизичните нагласи на субекта, се оказва не просто неактуална, но и дискредитирана – тя е демоде. Мировата скръб е сведена до случайно и внезапно настъпващо болестно състояние, а средство за неговото преодоляване предлага не друго, а абонирането на персонажа за модни журналы¹. Така модата се явява иронична фигура на радикалното недоверие, което проявява голяма част от следвоенния български модернизъм към метафизическите „утехи“ на индивидуализма и символизма, но тя от своя страна присъства и като алтернатива за оценка на човешкото присъствие в света през временното и мимолетното, която героят на Мутафов решава да изпробва – алтернатива, контрираща традиционния патос на българската литература по трайното и вечното. Настоящата статия си поставя като задача да разгледа някои от перспективите, които модата като рецептивен хоризонт за модерния човек от 20-те и 30-те предлага за осмисляне на неговото съществуване, а обект на изследване ще бъдат критически текстове върху проблематиката от периода.

С оглед на фокуса на това изложение, тук ще се въздържим от преглед и по-обстоятелствени препратки към многобройните коментари върху модата от времето на Възраждането и първите десетилетия след Освобождението. Струва си да се отбележи обаче, че в голяма част от текстовете тя се възприема като именуваща определен тип рефлексия върху модерното – „криворазбраната“, откъдето и тематизирането ѝ в множество хумористични и сатирични произведения². Модата е израз на неумереност, неразумност, непочтеност; тя

¹ Да отбележим и факта, че художественият текст е публикуван за първи път в популярния за периода между двете световни войни седмичен лист за литература, мода и домакинство „Вестник на жената“.

² Вероятно най-популярните от тях са драматургичните произведения на Петко Славевков „Малакова“ и на Добри Войников „Криворазбраната цивилизация“, но тук могат да се споменат и множеството сатирични публицистични текстове, които се появяват, като тези на Петко Славейков „Петна в нашия обществен живот“ (1871), „Кръстоносната война“ (1871), „Прочитаме в „Курие д’оран“ (1863) и др., на Христо Ботев „Подслушано“ (1873) и мн. др.

е своеобразен цивилизационен регрес. „С исканието си да ся покажем европейци ний ся явяваме добри маймуни, които вършат всичко по подражание и на които всичкото изкуство състои в някакви играчки за услаждение на зрителите-господари“ – така коментира през 1871 г. Петко Славейков модните млади чорбаджии в „Петна в нашия обществен живот“ (Славейков 1978б: 27). Модата във Възраждането е „цивилизация“ – един от неуспешните опити за проговаряне на езика на европейската модерност; лъжовна, подменена модерност („Модата е зета вместо цивилизацията“ – казва Добри Войников в предговора към комедията „Криворазбраната цивилизация“ – Войников 1959), или още *псевдомодерност*, както определя Мила Кръстева (Кръстева 2000).

Въпреки възторга от модернизирания се български бит след Освобождението, сред интелигенцията наблюдаваме сходни на възрожденските нагласи към разглежданото социално явление. Тук само щрихирам проблема чрез критическия текст на Иван Ст. Андрейчин „Какво нещо е публиката“ (1903), в който модата е представена като даваща израз в най-пълнен вид на рефлексията върху художествената творба на широката публика („Публика е оня слой от обществото, който представлява средното интелектуално развитие на своето време“ – Андрейчин 1903: 55). Модата заличава авторството и кореспондира с „консерватизма и неподвижността“, характеризиращи според Андрейчин тълпата; тя скрива самия творчески акт: „Началото на всяка мода се губи в неизвестността: кой е неин създател е мъчно да се определи. Но роди ли се един път тази мода, тя лесно покорява и ония, които я намират грозна и безполезна. Само избрано малцинство с истински вкус умеят да се подчиняват на модата дотолкова, щото да не обръщат внимание върху си: – те изхвърлят всичко, което бие на очи, всичко, което е временно и лъжливо“ (Андрейчин 1903: 59). Модата се оказва отражение на непросветеността и провинциалността на българската публика; тя е не само псевдомодерност, но както можем да разчетем в цитирания текст от началото на ХХ век, тя е антимодерност.

Войните се оказват агент за активизирането на множество нови модни тенденции във всички сфери на обществения живот у нас. „Минаха времената, в които и геният можеше да си позволи най-своеволно незачитане на модата“ – четем в преводен текст от „Вестник на жената“ през 1931 година (Гнайст 1931). Един от най-явните признаци за влиянието ѝ през периода – бих казала дори обсесята от нея – е рязкото увеличаване на броя на модните списания и вестници на българския книжен пазар (и под влияние на активизирането на жените читателки през тези години, тъй като изданията са насочени най-вече към тях; тук изброявам заглавия, свързани предимно с модата в облеклото). Появяват се „Вестник на жената“ (1921–1944), „Мода и домакинство“ (1928–1932; под същото заглавие е излизал вестник от 1897 до 1906), „Парижки красиви моди“ (1920), „Женско огледало“ (1923–1926), „Огледало на жената“ (1933), „Мода“ (1937), „Мода и култура“ (1941–1942) и др. От друга страна, както в хуманитарни („Златорог“, „Философски преглед“ и др.), така и в природонаучни списания (напр. „Природа и наука“) се срещат различни аналитични статии, в които проблемът се поставя на широка социална, психологическа

и културна основа. Сред тях са „Психология на модата“ (1932) на Константин Гълъбов, „Неразбиране на модата“ (1935) на Кирил Кръстев, „Внушение и хипноза“ (1931) на Любомир Русев, „Социология и социална психология на модата“ (1935) на Мара Кинкел, „Облекло и мода“ (1935) на Иван Хаджийски, „Психология на косметиката“ (1940) на Стефан Станчев и мн. др.³ Не трябва да се подценяват като фактори за интереса към модата активните международни контакти през 20-те и 30-те и динамиката на обществените събития, но още – рефлексията върху нея в редица от изброените статии позволява разглеждането ѝ като отражение на усета за „криза“, последвал събитията на фронта. Също така, акцентите при обосновката на даденото социално явление в тези и други критически текстове могат да се превърнат в ориентир за извеждане на различни естетически, но и етически доминанти, както и на принципите на функциониране на модерната българската култура през 20-те и 30-те години.

В своята статия „Социология и социална психология на модата“ (1935) Мара Кинкел представя модата като продукт на модерността: „Модата се разви в европейското общество едва към XVII и XVIII век; по-рано тя е била непозната“ (Кинкел 1935: 212). Според авторката предпоставките за това са характерните за съвременната културна епоха „чести събирания и общувания на много люде с развит дух на подражание“ и „масовото типизирано производство“ (Кинкел 1935: 214), чиято интензификация откриваме във времето на войните, когато се активизират социалните контакти (Кинкел говори за съвременния „човек на общезитието“: homo socialis – Кинкел 1935: 225)⁴ и се наблюдава възход на технизацията и машинизираната продукция. Тези два фактора, наред с множеството обществени – вътрешни и международни – събития, възвеждат новостта и променливостта до отличителни белези на историческото време и съответно се превръщат в катализатор на честата смяна и авангардността на модните тенденции.

В немалко от статиите именно *новостта* се извежда като същностен определител за разглежданото явление и се превръща в гарант за съвременност. Модното може да наподобява предходното, но не заради някаква ценност, която последното приписва; модата не припомня миналото, а обратното – тя си служи със забравата, с краткотрайната човешка памет, за да изненадва с нещо, което бива разпознато като ново, и посредством това да произвежда актуалност: „В модата няма повторения. Това, което е било, никога не се връща в същия вид. Всеки път възкресяването на нещо старо бива съпроводено от нещо

³ В книгата с избрани произведения на Чавдар Мутафов – „Избрано“ (1998) – не са уточнени изданияето и годината на публикация на есето „Мода“ на Чавдар Мутафов.

⁴ В преведената от Фани Попова-Мутафова статия „Как се ражда модата“ ще прочетем: „Действително, всички войни са имали влияние върху модата. През Руско-японската война – да се ограничим със съвременните войни – женската мода се „японизира“. След балканската война във всички одежди пролича една наклонност към ориенталското. През време на последната голяма война, парижката мода доби военен вид“ (Фани П. М. (прев.) 1923).

ново и успехът на старото зависи от тоя прираст на съвременност“ (Гълъбов 1934: 51). Съвременното се явява и основната ценностна категория, а естетическите и практически доводи изглеждат несъстоятелни: „Миналогодишната шапка ни е стояла много по-хубаво, но как може да се носи една демодирана шапка? Та това би ни унизило пред хората!“ (Гълъбов 1934: 45). Така обаче модата се оказва възможна популярна интерпретация на модернистичната легитимация на човека през актуалността на настоящето (Хабермас 1999: 16, 17). Неслучайно Константин Гълъбов перифразира израза на немския критик Оскар Би „Дрехите правят характери“ като „Характерите правят дрехи“ (Гълъбов 1934: 62). От друга страна обаче, това не е легитимация на единичния субект, защото модната дреха сякаш не принадлежи само на определен индивид. Дори и той да е нейният автор, тя трябва да е подобна на дрехи, носени от други. Облечен в нея, субектът е винаги в състояние на отношение с множество други субекти, с които имат сходни разбирания за „модното“. Дрехата е резултат от „изравняването на всички възможни субективни нива“ – казва в есето „Мода“ Чавдар Мутафов (Мутафов 1998: 276). Оттук, в модата настоящето следва да бъде споделено, да се реализира като съ-временност. Така тя участва в изграждането на съзнанието за общност и за ценностна положеност на субекта в нея: „Собствено, мода е външният израз на чувството, което имаме за реалната ценност на нашето естетическо „аз“ по отношение на колективното „аз“ (Мутафов 1998: 274). Тя е своеобразен език – настояват Мутафов и Кинкел (Мутафов 1998 и Кинкел 1935); идеологически конструкт, чрез който се градят колективни идентичности. От тази гледна точка, особено функционални са масовите четива, каквито са изброените по-горе модни журнари. За процеса на „изравняване“ в разбирането за модно в тях съдим обаче не от честите тривиални апологии или морализаторствания по темата⁵, а най-вече от представения в думи и образи веществен свят, който по страниците на изданията непрекъснато променя своите силуети и форми, като те – силуетите и формите – се превръщат в коректив, модел, обективация на общностното разбиране за „съвременност“ („мода“ – от лат. „modus“ – „начин“, „мяра“, „правило“). Модата в българските журнари през 20-те и 30-те години може да бъде разчетена като израз на колективна воля за „съвременност“.

Видима за критиците, но и за обикновените читатели след Първата световна война, е и много по-високата честотност на смяна на модните вкусове и стилове спрямо предходните десетилетия, което можем да обясним не само с динамиката в обществения живот, но и със стремежа към оттласкване от миналото, към разподобяване от него, с необходимостта от „насищане“ със съвременност, от този „прираст на съвременност“, за който говори Константин Гълъбов и който се изразява най-вече в опита на модния човек като модерен не просто да е в настоящето, но и да го изпреварва. Това е особено видимо

⁵ Вж. напр. статията на Лидия Шишманова „Борбата против порнографията, прекалените моди и негърските танци“ (Шишманова 1936); на д-р С. Кадиев „За модата“ (Кадиев 1930) и мн. др.

в стремежа на журналите да предполагат идните тенденции, да налучкват образа на непосредствено предстоящата представа за „съвременност“. Така, от една страна, разбирането за „хубаво“ се релативизира, но от друга страна, то започва да се обосновава поновому – не чрез веднъж завинаги дадени качества на обекта, а чрез самата възможност, но и необходимост от периодична изменчивост на облика и формата, което е израз на волята за творчество. „Хубавото“, вече в смисъла му на „модно“, се превръща в „движение“, в „ритмика“, в танц. Ще се позовем на един ерудиран, а на места дори и по мутафовски стилизиран текст със заглавие „Жената и модата“, публикуван във „Вестник на жената“ и подписан с инициала В.: „Както ваятел удря резеца в мрамора, търсейки новата, невидена още форма, така и за най-хубавата жена лесно става досадна самата ѝ хубост, и тя се чувства най-нещастната на света, ако не развие до артистичност вътрешната си свобода – да бъде винаги нова. Постигне ли това щастие – да бъде ритмично-игрива в това движение, за нея и самата хубост остава вече нещо преодоляно – като момент на ритъм от други род“. (В. 1928) Това са общи характеристики на модата, но ясното им очертаване именно в междувоенния период може да бъде тълкувано и като резултат от съзнанието за криза и преход, което именно дава основание на Спиридон Казанджиев в своя сказка от 1932 година да определи настоящето на 20-те и 30-те като „историческо“: „Това преустройство на живота прави днешното време историческо“ (Казанджиев 1932: 27). Това е време, в което характерната за модерността „асиметрия между полето на опита и хоризонта на очакването“, както казва Райнхард Козелек (Kosellek 1985: 281, 283), се е превърнала във фундаментално раздалечаване, което предопределя и ускорителното движение към идното. Модата, чиято основна характеристика е промяната, може да се счита и като една от формите на своеобразно преживяване на настоящето в междувоенния период като преходно, т.е. като историческо. И още, модата – като една от формите за изява на „вътрешната свобода“ (В. 1928), като смелостта на субекта да е със съзнанието за крехкостта и нестабилността на тленното си тяло и на размирния си свят, подражавайки им. Модният човек, който играе (а не скърби за) своята собствена природна и историческа обреченост. С театрален патос и апломб.

Самата мода се осъществява във физическата реалност, като извежда и удостоверява върховенството на последната. Според Бодлер при модерния човек „прекалената любов към видимите, осезаемите, кондензираните в пластично състояние неща“ предизвиква „известно отвращение към обектите от безплътното царство на метафизиката“ (Бодлер 1978: 529). Отказът на човека от междувоенния период от мировата скръб провокира ориентацията му към сетивно възприемаемите измерения на света – ориентация, чиито хиперболизирани измерения през 20-те се обективират в повлияната от Ориента мода, за което свидетелства текстът на Н. Б-ва във „Вестник на жената“ от 1923: „Забелязва се един неудържим стремеж към всичко ярко, пъстро и бляскаво, към всичко, което лъщи и заслепява очите, един стремеж да се замени отлетялата жизнерадост с това богатство на краските. Рязка противоположност на въз-

гледа ни върху живота. От една страна, големите грижи на новопоявяващите се мисли, как ще се уреди това или онова, какви ли нови неприятни изненади има да дочакаме – от друга страна, в облеклото, пълното подчертаване на вярата в живота“ (Н. Б-ва 1923). Войните са разколебали вярата на човека не просто в самия него, но и в трайността на собственото му творение: „Ние, цивилизациите, сега знаем, че сме смъртни“ – пише Пол Валери в „Кризата на духа“ през 1919 година (Валери 1988: 177).

Модата със своята непрестанна изменчивост възпроизвежда този усет. Тя е компенсаторно, но и откривателско обръщане към нетрайното, възторжена среща със „смъртната красота“ (Кирил Кръстев) на осезаемия свят. Ще се обосновем отново с текста на В. от „Вестник на жената“: „Модата е преди всичко преклонение пред формата и мига: всичко останало има смисъл, доколкото може да бъде танцуващо петно във вечността – или цветна конфета, чийто полет е една естествена жажда за забравя на всичко“ (В. 1928). Оказва се, че модата бележи един своеобразен и нов опит със света – тя се изпробва като възможност за осмисляне на съществуването чрез „завръщане“ (понякога и иронично) на субекта към отсамния свят, към сетивно проверимото, оглеждането му както в празничните – мимолетни и редки, така и във всекидневните – повторими и банални измерения на тукашното – изпробване без гаранции за успешност.

„Завръщането“ към физическата реалност има на първо време своите еротични страни, които не убягват на почти нито един от разглежданите критически текстове. На твърдението, че модата е природна, настояват в статиите си Мара Кинкел, Константин Гълъбов, анонимният автор/ка В. и др. Изгражда се култ към естествеността, който се проявява в често скандализиращото разголване на човешкото тяло през 20-те и 30-те, като умерените варианти на този жест Кинкел нарича „откровеност“ и обяснява с възцарилата се рационалистическа епоха, която не се опитва да скрие, а да покаже и изследва природното и естественото, без да се срамува от него (Кинкел 1935). В „Психология на косметиката“ обаче Стефан Станчев дава друга обосновка, като определя духа на времето като „дионисиевски“ (Станчев 1940: 384). Модата непрекъснато извежда наяве „бесовската“, празнична, некултурената, първичната страна на човека, комуто обаче принадлежи идното, израстването, промяната. „Тя е хоризонталата, в която забива и хваща корен отвесът на всяка възможност; материя, която се различава до последния си косъм, за да се разцепи на две и възкреси невиденото, мечтаното, което идния миг ще бъде скука; пенлива гънка във великата вълна на живота, която изхвърля ненаситно на брега нови семена на битие – и която дори траура ще направи маска, за да излъже самата хубост“ (В. 1928).

Модата е в мига, в който бъдещето се открива като множественост и неограниченост, чрез което човекът получава надежда и уверение за своето присъствие в света. Тя е във възможността за творчески жест, миг преди субектът да види във всяка конкретна реализация на идеята за бъдеще в сетивния мир шаблона, а в него и зреещата смърт, превръщането на идното в минало,

превърщането на новостта в баналност. Така модата се превръща в пулсиране между непрекъснато генериращи се утопични конструкти и тяхното скоростно изчерпване, между патоса и иронията.

Ще изведем още една утопична характеристика на модата по отношение на „завръщането“ към физическата реалност, което тя изразява. Модата се мисли и като неприродна, коригираща, усъвършенстваща. Тя е форма на „сътворяване“ на себе си. Бодлер казва: „модата трябва да се разглежда като проява на вкус към идеалното, който изплува в човешкото съзнание над всичко грубо, земно и грозно, натрупано от естествения живот като върховна деформация на природата или като непрестанен стремеж към преобразяването ѝ.“ Тя е не просто шанс на човека да бъде, но да има *свободата* да бъде „друг“, надявайки маска: „Да бъдем други – да си позволим бедния разкош на лъжата, да докоснем примамливите двери на фантастичното – ето това е и най-естественият повод за маскарада“ (В. 1928). Модата разкрива самата плуралистичност и динамичност на човешкото.

Така например харесваният външен вид през 20-те е обективация на драматизма и ускорителността на епохата, както и на способността на човека да използва потенциала си, за да оцелява в нея. Тук ще цитираме любопитните разсъждения на Вл. Хр. Пеев в кратката бележка „Венера Милоска и тънката линия“ от 1930 година: „Тая тънка, грациозна линия е нашето чувство – трепетно, отзивчиво към всяка промяна. Тя е нашата мисъл, гъвкава до свръхлогичност. В нея е ритъмът на нашия дух, подвижен, жилаво устойчив. В тая тънка линия е изразено нашето чувство за човечност, за равномерност, за възвишеност, за борба с излишното в известни части, в полза на ония, които са лишени от всичко“ (Пеев 1930).

Още една от проявите на този опит за другост от началото на 20-те, която става обект на интерес и в критическите статии, са момичетата, които се отличат и държат като момчета („омъжествяването“ – Гълъбов 1924: 65) – „гарсоните“, което се случва под влияние на еманципацията, както казва Мара Кинкел (Кинкел 1935: 222), поради еротическа перверзия, както обяснява Константин Гълъбов (Гълъбов 1934: 65), но и, както бихме казали тук, поради опита за заличаване на представата за женската деликатност и крехкост и замената ѝ с тази за момчешка дързост и експанзивост като опит за приспособимостта на човека и като знак на конкретното историческо време.

Не по-малко интересна по отношение на преобразяването е и появата на древноегипетските мотиви в облеклото и бита след откриването на гробницата на Тутанкамон през 1922 г.: „Добрият цар Тутанкамен сигурно не е сънувал, че три хиляди години след своята смърт ще повлияе върху създаването на сегашната западна мода“ (Фани П. М. (прев.) 1923). Широката популяризация на тези мотиви обаче не е свързана само с археологическите дейности; тя изразява актуалния тогава възторг на човека пред възможността му да преодолява законите на природата, да съхранява и усъвършенства телесното. Същевременно обаче в модата Тутанкамон виждаме и едно по-различно обособяване на разглеждания феномен – чрез възможността съвременното да

бъде открито в древното, което кореспондира с тезата на Бенямин във „Върху понятието за история“ от 1939 г.: „Модата има усет за актуалното, където и да се е потулило то в гъсталака на миналото. Тя е лъвският скок в миналото“ (Бенямин 2000: 247). Модата е в състояние да разруши линейно-историческата континуалност (срв. Lehmann 2000: xvii), да разбърква темпоралните категории минало и бъдеще, преди и сега; тя „очаква“ миналото, за да го направи съвременност. Така модният човек на 20-те, надянал костюма на Тутанкамон, изиграва своето безсмъртие.

„Завръщането“ на модния човек към физическия свят обаче има и своите антиутопични посоки. Творческият акт при него е обречен на тавтологизация: „модата никога не може да се подчини на принципа: изкуство за изкуството, или поне: изкуство чрез „аз“-а, и с това ѝ се отнема атрибутът на творчество“ (Мутафов 1998: 274). Тогава човекът може да загуби своята индивидуалност и да се превърне във вещь, кукла, машина. Модата е средство за контролиране на тълпата, поради което и интересът към нея като социално явление през 30-те години не само не затихва, но и се увеличава. Тя се разглежда не като категория от рационален, а от емоционален характер. Ето защо и не подлежи на критика, а методите на нейното въздействие са чисто сугестивни – това е експлицирано в текстовете на Кирил Кръстев и Константин Гълъбов (Гълъбов 1934: 45; Кръстев 1935). Модата притъпява самостоятелното мислене на човека и неговата съпротива към чужди мнения, на което настоява видният български психолог Любомир Русев в статията си „Внушение и хипноза“ (Русев 1931: 42). От друга страна обаче, подражателният аспект има и своите положителни характеристики, изведени от Георг Зимел, според когото така се освобождава индивидът от мъчението да избира и му се позволява да реагира като част от групата (нека уточня, че текстът на Зимел „Психология на модата“ е преведен и публикуван на български още през 1907 г. в сп. „Литературен алманах“)⁶. За него един от съществените аспекти при следването на модата е шансът посредством това да се освободим от чувството за самота и изоставеност (Зимел 1907: 111). В цитирания многократно анонимен текст на В. от „Вестник на жената“ се настоява на „равенството и братството“, до което модата възвежда (В. 1928), а Мара Кинкел представя дисциплиниращите аспекти на модата и нейната социализираща функция (Кинкел 1935: 225). Така подражателният рефлекс на следващия модата модерен човек през 20-те и 30-те години може да се тълкува като проява на инстинкта му за самосъхранение, за утеха, но и воля за приобщеността му към другите; той е начин за преодоляване на дезориентираността и безпомощността му в света. Така модата предлага опит, който стои на прага не само на естетическата, но и на етическа рефлексия.

Многоаспектните проявления на модата се характеризират с висока степен на асимилативност и претенция за универсалност: всичко е мода и всяка

⁶ Модата, в частност облеклото, като групов белег, като знак на власт и на разделение на труд е обект на изследване в текста на Иван Хаджийски – „Облекло и мода“ (1935) – Хаджийски 2003.

нова мода е канон. Същевременно, в хода на смяната на модните тенденции, всяка истина/мода бива релативизирана. Именно като такава модата предполага да бъде разглеждана и като извеждаща съществени принципи на функционирането на модерната българска култура през 20-те и 30-те на XX век. Дотук само успяхме да насочим към особеностите на разглежданото социално явление, позволяващи на критиците от тези години да подхождат към него като към призма, през която субектът може наново да осмисля своето присъствие в света, но вече през перспективата на временното и мимолетното. Модата се обосновава като иронична фигура, която представя модерния човек от междувоенния период в състояние му на самонаблюдение и непрестанна бдителност, за да не стане демоде.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрейчин 1903:** Андрейчин, Иван Ст. Книгата и животът : Литературно-обществени бележки. С., 1903.
- Бенямин 2000:** Бенямин, Валтер. Върху понятието за история. // Бенямин, В. Озарения. С., 2000, с. 239–249.
- Бодлер 1978:** Бодлер, Шарл. Естетически и критически съчинения. С., 1978.
- В. 1928:** В. Жената и модата. // *Вестник на жената*, № 322, 14 апр. 1928.
- Валери 1988:** Валери, Пол. Кризата на духа. // Валери, П. Човекът и раковината. С., 1988, с. 177–203.
- Войников 1959:** Войников, Добри. Криворазбраната цивилизация. С., 1959.
- Гнайст 1931:** Гнайст, А. Облеклото като характеристика на личността. // *Вестник на жената*, № 473, 31 дек. 1931.
- Гълъбов 1934:** Гълъбов, Константин. Психология на модата. // Гълъбов, К. Орнаменти, С., 1934, с. 44–71.
- Зимел 1907:** Зимел, Георг. Мода. // *Лит. алманах*, 1907, № 3, с. 110–118.
- Кадиев 1930:** Кадиев, С. За модата. // *Вестник на жената*, № 420, 27 септ. 1930.
- Казанджиев 1932:** Казанджиев, Спиридон. Историческо време. С., 1932.
- Кинкел 1935:** Кинкел, Мара. Социология и социална психология на модата. // *Филос. преглед*, 1935, № 3, с. 212–226.
- Кръстев 1935:** Кръстев, Кирил. Неразбиране на модата. // *Вестник на жената*, № 617, 22 юни 1935.
- Кръстева 2000:** Кръстева, Мила. Паспортът на малаков. // *Българско общество за проучване на XVIII век*: <http://www.bulg18.com/modernoto/mkrasteva.htm>.
- Мутафов 1922:** Мутафов, Чавдар. Любовта на една кукла. // *Вестник на жената*, № 77, 4 ноем. 1922.
- Мутафов 1998:** Мутафов, Чавдар. Избрано. С., 1998.
- Н. Б-ва 1923:** Н. Б-ва. Днешната мода. // *Вестник на жената*, № 105, 19 май 1923.
- Русев 1931:** Русев, Любомир. Внушение и хипноза. // *Природа и наука*, 1931, № 3.

- Пеев 1930:** Пеев, Вл. Хр. Венера Милоска и тънката линия. // *Вестник на жената*, № 424, 25 окт. 1930.
- Славейков 1978а:** Славейков, Петко. Здравиято и хубостта на жените. // Славейков, П. Р. Съчинения. Т. 5. С., 1978, с. 256–264.
- Славейков 1978б:** Славейков, Петко. Петна в нашия обществен живот. // Славейков, П. Р. Съчинения. Т. 7. С., 1978, с. 24–28.
- Станчев 1940:** Станчев, Стефан. Психология на косметиката. // *Филос.* преглед, 1940, № 4, с. 385–396.
- Фани П. М. (прев.) 1923:** Как се ражда модата. // *Вестник на жената*, № 109, 16 юли 1923.
- Хабермас 1999:** Хабермас, Юрген. Философският дискурс на модерността. Плевен, 1999.
- Хаджийски 2003:** Хаджийски, Иван. Облекло и мода. // Хаджийски, И. Избрани съчинения в 3 тома. Т. 3, С., 2003, с. 207–208.
- Шишманова 1936:** Шишманова, Лидия. Борбата против порнографията, прекалените моди и негърските танци. // *Вестник на жената*, № 671, 19 дек. 1936.
- Koselleck 1985:** Koselleck, Reinhart. *Future past. On the Semantics of Historical Time.* Columbia University Press, 1986.
- Lehmann 2000:** Lehmann, Ulrich. *Tigersprung: Fashion in Modernity.* MIT Press, 2000.
- Welters, Lillethum (eds.) 2007:** Welters, Linda, Abby Lillethum. *The Fashion Reader.* Berg, Oxford, 2007.

Издателският център „Боян Пенев“ към Института за литература – БАН, е специализиран за книги от областта на литературознанието и хуманитаристиката – български и преводни; енциклопедични и справочни издания, произведения на български класици.

Нашите книги можете да закупите от книжарниците „Български книжици“, „Сиела“, „Гринуич“, „Нисим“ и др. Също – с различни отстъпки за нови и по-стари издания – в Института за литература (тел. 02/979 29 90; www.ilit.bas.bg) и чрез сайта на издателството: www.ilitizda.com

Последни заглавия на ИЦ „Боян Пенев“:

- Людмила Балабанова. *Хайку: Водно конче под шапката. Силата на неизговореното*. 2014. – 496 с. – 15 лв.
- *Култура, история, поезия*. Надежда Драгова и Първан Стефанов в българската култура и наука. Сборник с изследвания. 2014 – 292 с. – 10 лв.
- Кирил Кръстев. *Манифести, статии, есета*. 1922–1939. 2014 – 408 с. – 18 лв.

БЪЛГАРСКО И МОДЕРНО

Към изучаването на новата българска литература

Съставител *Елка Димитрова*

Редакторски екип на изданието

Андрей Ташев, Елка Димитрова, Пенка Ватова

Редакция и коригиране *Андрей Ташев, Елка Димитрова,*

Надежда Стоянова, Пенка Ватова, Сирма Данова

Дизайн и предпечат *Георги Иванов*

Формат 70 × 100/16

Печатни коли 18,75

Тираж 400

Цена 8.00 лв.

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

<http://www.ilit.bas.bg>

За поръчки: 02/9792990; director@ilit.bas.bg

Печат Дайрект Сървисиз